

M_{di}E **Materiali** **di Estetica**

SEZIONE: MONOGRAFICO

L'AMORE E LE ARMI. "QUESTIONI PRIVATE" E LOTTA PARTIGIANA NEI ROMANZI RESISTENZIALI DI CALVINO, FENOGLIO, PAVESE, VITTORINI

Luca Stefanelli

ORCID: 0000-0003-0388-9047

Università di Pavia

Contacts: luca.stefanelli@unipv.it

ABSTRACT

Nella Prefazione del '64 al Sentiero dei nidi di ragno, Italo Calvino propone una sorta di genealogia della narrativa resistenziale maggiore che trova un «coronamento» postumo in Una questione privata di Beppe Fenoglio, e come punto di partenza il suo romanzo d'esordio. Attraverso un percorso che si potrebbe dire per più versi "regressivo", il saggio si propone di verificare la tenuta e le ragioni di questa narrazione storico-letteraria, risalendo da Una questione privata al Sentiero, e attraversando di passaggio anche Uomini e no di Elio Vittorini e La casa in collina di Cesare Pavese.

Parole chiave: Resistenza, romanzo, Calvino, Fenoglio

LOVE AND WEAPONS. "PRIVATE MATTERS" AND THE PARTISAN STRUGGLE IN THE RESISTANCE NOVELS OF CALVINO, FENOGLIO, PAVESE, VITTORINI

In the Preface of '64 to Il sentiero dei nidi di ragno, Italo Calvino proposes a sort of genealogy of major Resistance fiction which finds a posthumous «crowning» in Beppe Fenoglio's Una questione privata, and has a starting point in his debut novel. Through a path that could be said in several ways "regressive", the essay aims to verify the consistency of this historical-literary narrative and its reasons, going back from Una questione privata to Il sentiero, also passing rapidly through Uomini e no by Elio Vittorini and La casa in collina by Cesare Pavese.



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)
published online: 04/02/2026



Keywords: Resistance, novels, Calvino, Fenoglio

1.

Nel saggio *La letteratura italiana sulla resistenza*, apparso nel luglio '49 sulla rassegna bimestrale *Il movimento di liberazione in Italia*, Calvino constatava in partenza l'impossibilità di tracciare un «primo bilancio» oggettivo «delle opere letterarie sulla Resistenza»: perché, soggiungeva, «a chi si chieda se la letteratura italiana ha dato qualche opera in cui si possa riconoscere "tutta la Resistenza" [...], l'indubbia risposta è: "Purtroppo non ancora"». La motivazione è interessante: il giovane autore, che aveva pubblicato solo due anni prima il romanzo d'esordio *Il sentiero dei nidi di ragno*, manifesta implicitamente l'idea per cui un assestamento storiografico e finanche assiologico può darsi in letteratura solo in presenza del capolavoro-summa, che emerge dallo sfondo determinando una configurazione gestaltica condivisa del campo. L'evento decisivo si verificherà a distanza di quasi quindici anni, nel '63, quando il romanzo di Beppe Fenoglio *Una questione privata* uscì postumo, aggiunto «in extremis, per iniziativa di Lorenzo Mondo» alla silloge di racconti *Un giorno di fuoco*; e Calvino, com'è noto, lo dichiarerà nella lucida e bellissima Prefazione alla ristampa del '64 del *Sentiero*. Riprendiamone brevemente alcuni punti.

«L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia», ricorda Calvino, «fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo» da cui la sua opera prima era «nata anonimamente», nella dimensione orale-corale in cui la «medesima materia» narrativa circolava dopo il trauma bellico: la linea correva, per l'autore e per i più avvertiti tra i suoi compagni di strada, fra i *Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia* di Vittorini e *Paesi tuoi* di Pavese (questi ultimi editi entrambi nel '41), caricandosi di una tensione orientata non tanto ai contenuti e alle «ragioni extraletterarie» (il «libretto»), come poteva apparire agli interpreti della vulgata critico-ideologica coeva, ma al formalismo più accanito e al lirismo più effusivo (la «musica»); al punto che forse «il vero nome per quella stagione italiana, più che "neorealismo"» avrebbe dovuto «essere "neo-espressionismo"».

Non a caso la prima risposta al «problema aperto» di «creare una "letteratura della Resistenza"» era venuta «a due mesi appena dalla Liberazione» da Uomini e no di Vittorini: «i "gap" di Milano avevano avuto subito il loro romanzo», ma nelle forme astrattamente lirico-simboliche che avevano già dato espressione ai «furori» edipici di *Silvestro* in *Conversazione*. Per Calvino si era trattato di condurre una polemica su due «fronti» opposti: da un lato sviluppando per assurdo le riserve della «rispettabilità ben pensante» sulla lotta partigiana, e così sfuggendo, dall'altro, al «tentativo» cominciato «appena allora» da parte del Partito Comunista di imprimere «una "direzione politica"» all'«attività letteraria». Di qui la scelta antiretorica e antierica (diremmo anche: pre-pasoliniana), ma forse soprattutto l'esigenza narrativa («Era il racconto che – come sempre succede – imponeva soluzioni quasi obbligatorie») di mettere in scena le «lingere» prive di coscienza di classe, il «lunpenproletariat» (sic) contro-rivoluzionario: «Che ce ne importa di chi è già un eroe, di chi la coscienza ce l'ha già? È il processo per arrivarci che si deve rappresentare!». E di qui anche l'altra «immagine di regressione» rappresentata dal «protagonista simbolico del [...] libro», un bambino: «Allo sguardo infantile e geloso di Pin, armi e donne ritornavano lontane e incomprensibili». Armi e donne: endiadi virgiliana e ariostesca, che nella prospettiva straniante vira (con il malcelato rimorso dell'autore) al binomio noir, esasperato con ingenuità e calcolo, di sesso e violenza.

Il «sentiero» del «romanzesco» calviniano correva dunque programmaticamente «in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici», fondendola con il paesaggio e relegando l'una e l'altro a sfondo della vicenda fiabesco-picaresca di Pin e dei suoi strampalati compagni di ventura. Date queste premesse, non stupisce che la «prima frammentaria epopea» neorealista (non una scuola ma «una potenzialità diffusa

nell'aria»), esaurita già negli anni Cinquanta la sua spinta iniziale, per Calvino dovesse trovare una composizione après-coup solo nel capolavoro postumo di Fenoglio; e che questo vero e proprio compimento teleologico, atteso sin dall'articolo citato del '49, si desse in un romanzo dove a partire dal titolo (non sappiamo se d'autore o editoriale) la «questione privata» del protagonista partigiano viene sbalzata in primo piano, nel segno di una Sehnsucht di ascendenza romantica che interseca e prevale sul tema resistenziale-civile. Ed è difficile stabilire quanto del Sentiero Calvino proietti sull'opera di Fenoglio, e quanto viceversa quest'ultima influenzi a posteriori la rilettura del romanzo d'esordio. Lo capisce bene lo stesso Calvino, che giunge a riconoscere nella prefazione tardiva al suo libro un'intenzione altra, centrata su Una questione:

Ma ci fu chi continuò sulla via di quella prima frammentaria epopea [...]. E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno a finirlo (Una questione privata), e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va dal Sentiero dei nidi di ragno a Una questione privata. | Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'Orlando furioso, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era [...]. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché. È al libro di Fenoglio che volevo fare la prefazione: non al mio.

Si osservi come Calvino attribuisca al romanzo di Fenoglio la stessa matrice ariostesca che Pavese per primo aveva riconosciuto nel suo, nella storica recensione apparsa sull'«Unità» di Roma il 26 ottobre 1947 : rimosso nel frattempo dal campo il libro iniziatore della narrativa resistenziale, il già citato Uomini e no di Vittorini, la «stagione» neorealista assume rispettivamente come estremi – diremmo anzi come alfa e come omega – il Sentiero e Una questione, quasi che il primo riceva il suo valore e il suo significato pieno dal secondo, il quale a sua volta lo prepara e lo anticipa. In tal senso la Prefazione del '64 potrebbe davvero essere considerata come un fenomeno di Nachträglichkeit, di risignificazione retroattiva del vissuto innescata dal “secondo tempo” di Una questione, che istituisce una vera e propria genealogia letteraria; e l'adagio di Wordsworth secondo cui «The child is father of man» (My heart leaps up when I behold, v. 7) in questo caso apparirebbe doppiamente vera: sia nel senso borgesiano per cui un grande romanzo crea i suoi precursori; sia nel senso che, viceversa, il bambino Pin è idealmente il padre del partigiano Milton. È quanto mi propongo di verificare nelle pagine che seguono, per rapidissime e certo non esaustive spigolature, “regredendo” da Una questione al Sentiero; e provando a vedere, di passaggio, se e in che termini anche gli altri romanzi più rappresentativi di quella stagione, Uomini e no di Vittorini e La casa in collina di Pavese, possono trovare posto nella genealogia-teleologia di Calvino.

2.

Partiamo dunque dalla «questione privata» del partigiano Milton: il suo «disgraziato, complicato amore letterario» per la giovane, ricca e bellissima «Fulvia (coprotagonista femminile la quale però appare e vive soltanto nella memoria di Milton impegnato fino al collo nella guerra partigiana)» .

Se Calvino trova nella storia sbieca di Pin e della brigata del Dritto il passo romanzesco che gli consente di attraversare polemicamente e indenne da inibizioni lo sfondo paesaggistico e storico, ha ragione a mio avviso Pedullà a sostenere, riprendendo il carteggio di Fenoglio con Livio Garzanti (come già aveva fatto Isella) , che mentre il progetto originario del «libro grosso» (Primavera di Bellezza e Partigiano Johnny) «si limita a seguire le peripezie di un personaggio dall'inizio alla fine della guerra», Una questione è «un “vero” romanzo» in

quanto «prende forma [...] attorno a un nucleo narrativamente coeso», sostituendo «al protagonista l'intreccio come elemento unificante del racconto». Questa l'idea che avrebbe indotto Fenoglio nel marzo '60 ad abbandonare *L'imboscata*, «bel libro che, quantunque privo di un assetto definitivo, ci è giunto in "uno stadio assai avanzato" d'elaborazione»; e a sviluppare la vicenda di Milton che lì aveva preso avvio, seppure diversamente, dalle «ceneri» di Johnny e dall'accantonamento definitivo del «grosso romanzo in due parti a cui» Fenoglio «aveva lavorato così a lungo». Rinviano agli apparati di Isella per una ricostruzione analitica della genesi di *Una questione*, mi limito a riprendere qui alcuni dati essenziali.

Il triangolo amoroso che corre in *Una questione* tra l'intellettuale anglomane, bruttino, squattrinato e inetto Milton, chiara proiezione autobiografica di Fenoglio, il suo amico Giorgio Clerici e la giovane torinese Fulvia, nell'*Imboscata* unisce l'omonimo Milton, lì alias Giorgio Clerici, cinico e violento cacciatore di teste partigiane, alla coppia costituita dal fascista Giorgio Goti e dalla bellissima maestra Edda. Milton riuscirà a circuire la donna, ordendo con la sua complicità un tranello a Goti di cui però i due finiranno orribilmente vittime. In *Una questione*, tuttavia, il triangolo inizia a delinearsi solo a partire dalla seconda redazione: nella prima, come nei capitoli finali del *Johnny*, «anche per Milton il movente dell'azione è l'impulso spontaneo a salvare un amico» (lì Ettore, qui Giorgio), «di cui Fulvia a quest'altezza è fidanzata ufficiale»; non il desiderio di conoscere la verità sul rapporto dell'amico con la ragazza, come sarà nella terza redazione e quindi nella stampa. Per Isella, «all'origine di questa sostanziale metamorfosi, e probabile suo tramite, è il tentativo di un romanzo epistolare ambientato nell'estate 1943: corrispondenti principali Fulvia, da Alba, e Sergio da Roma, dove si trova per il servizio militare; [...] nonché la madre di Sergio e il suo amico Guido Clerico».

Si tratta in effetti di due forme di mediazione co-implicate. La prima è quella costituita da una figura di doppio, alla cui genesi progressiva, come per partenogenesi, assistiamo tra *L'imboscata* e *Una questione*: dapprima Milton è Giorgio Clerici, legato onomasticamente all'antagonista Giorgio Goti; poi Giorgio Clerici diviene l'amico partigiano catturato dai fascisti, quindi anche l'antagonista, non più in senso primariamente politico-militare, ma amoroso. Felice Rappazzo sintetizza efficacemente:

Non c'è dubbio che un 'sistema' di personaggi sia costituito proprio dal terzetto Milton-Giorgio-Fulvia. Un terzetto «romanzesco», secondo l'accezione data a questo termine da René Girard, che, forse unico fra i critici, Guido Guglielmi richiama opportunamente nel suo saggio. Fenoglio mette su carta una vera e propria situazione da «desiderio triangolare». Se Fulvia è l'oggetto del desiderio dichiarato, Giorgio ne è il mediatore, e dunque anche il modello e ancora l'ostacolo: fra l'altro è stato lui a presentare la ragazza all'amico. Sicché Milton si ritrova, in realtà, ad inseguire piuttosto Giorgio che Fulvia; e comunque innanzi tutto proprio Giorgio: è lui la sua Angelica, prima ancora di Fulvia. Prima della svolta a ritroso che dovrebbe, nel finale, riportarlo alla villa sulle colline da cui parte l'azione e alla ambigua custode da mettere alle strette, di fatto egli è sulle tracce di Giorgio. «Siamo nati insieme», ripete più volte; e l'intimità e il legame fra i due hanno qualcosa di erotico.

Il brano implicato, a proposito della tensione omoerotica che corre tra Milton e il suo meglio riuscito Doppelgänger (bello, ricco, fortunato e disinibito in amore), è piuttosto esplicito:

Giorgio pareva sopportare il solo Milton, coabitava solo con Milton. Quante volte, dormendo nelle stalle, si erano stesi l'uno accanto all'altro, stretti l'uno contro l'altro, in una intimità la cui iniziativa partiva sempre da Giorgio [...]. E quante volte, svegliatosi prima, Milton aveva avuto tutto l'agio di considerare il corpo di Giorgio, la sua pelle, il suo pelo...

Per dirla con Lacan (che è la fonte teorica di Girard), Giorgio è l'«oggetto piccolo a» di Milton: la figura speculare che costituisce la soggettività come intrinsecamente alienata nelle sue identificazioni immaginarie con l'altro (minuscolo, a per l'appunto), e che come tale si fa destinataria delle sue pulsioni paranoide, altalenanti tra sublimazione-infatuazione e aggressività. In questa dinamica narcisistica a due, anche il desiderio si determina come costitutivamente alienato. Il genitivo nel "desiderio dell'altro" – come nell'«amor matris» dell'Ulysses di Joyce – è sia soggettivo sia oggettivo: Milton desidera Fulvia perché Fulvia è il desiderio di Giorgio; desiderio che si alimenta del proprio ostacolo in quanto ne è rilanciato indefinitamente (Lacan direbbe metonimicamente), nella forma romantica e intransitiva del «desiderio di desiderio» di cui parlava Calvino. Non a caso sia l'antagonista-mediatore, sia la destinataria del desiderio di Milton sono presenti solo in absentia, come allucinazioni nella nebbia langarola che alimentano la sua ambigua e folle ricerca della verità: «Lo sai che se cesso di pensarti, tu muori, istantaneamente?» pensa Milton rivolgendosi idealmente a Fulvia; e quando Pinco insinua sospetti su Giorgio, Milton strabuzza gli occhi per la rabbia contro «quel maledetto estraneo che criticava Giorgio, e gli pareva proprio che stesse direttamente insultando Fulvia».

Se Giorgio è l'alter ego di Milton, Fulvia parrebbe a sua volta il doppio femminile di Giorgio: ricchi e bellissimi entrambi, formano subito la «coppia perfetta». E con un po' di acribia psicoanalitica si potrebbe forse dire che in Giorgio le istanze narcisistiche di Milton si estroflettono e si convertono in pulsioni omoerotiche sublimati, per poi trovare una meta eterosessuale in Fulvia: entrambi oggetti interni alla densa nebbia psichica che evoca sia l'accecamento-castrazione di Edipo, sia l'immagine dell'allattamento («Per descrivere la nebbia Sceriffo si alzò dalla panca. | – Immaginati un mare di latte. Fin contro la casa, con delle lingue e delle poppe che cercavano di entrare nella nostra stalla»). L'unione di Giorgio e Fulvia diviene dunque l'oggetto della quête ossessiva di Milton in quanto surrogato dell'unione originaria, quella della «coppia parentale»: misconoscendola, il protagonista si condanna a cercarne conferme al di là di ogni ragionevole dubbio.

Come si accennava, la funzione di mediare il rapporto tra il desiderio e il suo oggetto, ossia di congiungerli preservandone al contempo l'irriducibilità, non è affidata al solo Giorgio, ma anche alle tecnologie mediali, gutenberghiane e non. Quanto alle prime, penso all'influenza, decisiva secondo Isella, del romanzo epistolare, di cui resta traccia in Una questione:

Fulvia si affannò. «Vuoi dire che non ci sarà una prossima lettera?»

«Non temere, per le lettere. Mi rendo conto. Non possiamo più farne a meno. Io di scrivertele e tu di riceverle».

Era stata Fulvia a imporgli di scriverle, al termine del primo invito alla villa. L'aveva chiamato su perché le traducesse i versi di Deep Purple. Penso si tratti del sole al tramonto, gli disse. Lui tradusse, dal disco al minimo dei giri.

Una corrispondenza a senso unico, in cui Milton si libera del suo corpo disarmonico («“Sei brutto”», gli dice Fulvia poco prima; «“Hai occhi stupendi, la bocca bella, una bellissima mano, ma complessivamente sei brutto. [...] Ma non sei poi così brutto. Come fanno a dire che sei brutto? Lo dicono senza... senza riflettere”») differendosi in una scrittura in grado, quella sì, di attrarre; oppure nella doppia mediazione delle traduzioni dall'inglese, in cui eccelle, e nelle quali pure finisce per propinare a Fulvia storie di amori infelici che lei rifiuta («Le tue bellissime parole servono solo, riescono solo a farmi piangere. Sei cattivo. Mi parli così, questi

argomenti li cerchi e li sviluppi solo per vedermi piangere. No, non sei cattivo. Ma sei triste [...]. Sei triste e brutto. E io non voglio diventare triste, come te. Io sono bella e allegra. Lo ero»).

È Milton, del resto, a rifiutare l'estrinsecazione diretta del desiderio, quando Fulvia tenta di sollecitarlo: un giorno lei si attarda invano sul ciliegio, forse «perché lui si decidesse a farlesi un po' più sotto e scoccarle un'occhiata da sotto in sù»; lui invece indietreggia «di qualche passo, con le punte dei capelli gelate e le labbra che gli tremavano», ingiungendole brutalmente di scendere; e i ruoli di genere si invertono comicamente quando Fulvia deve vincere con forza le ripulse di lui (vagamente isteriche: «“Avanti, balla con me”. Lui aveva detto, forse gridato di no») a ballare assieme la loro canzone, *Over the rainbow*, e conduce faticosamente le danze. L'unico rapporto che Milton riesce a concepire è quello che esclude i corpi, scindendoli dall'oggetto parziale voce, disincarnata nella scrittura o nel canto riprodotto al grammofono; oppure dall'oggetto parziale sguardo, quando si accontenta voyeuristicamente di fare il «macchinista», avviando il grammofono e stando a guardare Fulvia che balla con Giorgio («“He dances divinely”, proclamava lei»). Si ha in Milton «quasi l'appagamento del desiderio in una sorta di visuale prossenetismo», per dirla con lo Sciascia di A ciascuno il suo (un romanzo pure incentrato sul tema «visione/accecamento» e sulla ricerca ossessiva di una verità ovvia per tutti, tranne che per il protagonista, Laurana, altro esemplare di intellettuale anedipico e inetto). Prossenetismo agito dal «macchinista» attraverso il medium sonoro, che dissocia la danza dalla sua fisicità e la proietta nella dimensione astratta dell'immagine. Qui Milton può mettere in scena per procura il rapporto che gli è interdetto da gravami edipici irrisolti, a profitto di un godimento innocente e contemplativo che esclude l'alterità autentica di Fulvia. Prodiggi della «riproducibilità tecnica». Ed è significativo, a questo riguardo, che Fulvia possa fare tutto quello che vuole con Giorgio senza destare la gelosia di Milton (e senza provare sensi di colpa nei suoi riguardi), salvo condividere l'oggetto parziale che li unisce: ballare con l'«altro» *Over the rainbow*.

3.

La vicenda di Milton e Fulvia attinge all'amore giovanile di Fenoglio per Benedetta Ferrero, detta «Mimma», figlia di una ricca famiglia di notai di Alba, con cui tra l'altro il giovane scrittore intrattenne un fitto carteggio nel '43, quando partì militare. È lei la destinataria della dedica in versi inglesi di *Primavera di bellezza*; nonché, anni prima, di «una [...] versione italiana» della poesia esplicitaria dell'ultima raccolta di Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, scritta prima del suicidio e ispirata dall'attrice americana Constance Dowling: *Last Blues, to be read some day*. Strana coincidenza: nel '60, quando come abbiamo visto Fenoglio abbandona *L'imboscata* per *Una questione*, esce anche la biografia di Davide Lajolo, *Il vizio assurdo*. Storia di Cesare Pavese, che consacra il mito della «donna dalla voce rauca»: al secolo Tina Pizzardo, la femme fatale che secondo la narrazione di Lajolo avrebbe impresso per sempre nello scrittore lo stigma dell'amore mortifero, tragicamente incarnato infine dalla bella Dowling. Certo è che per svariati aspetti la storia di Milton e Fulvia assomiglia a quella di Pavese e Pizzardo: l'amicizia stretta per il tramite di un amico, galeotte le traduzioni eccellenti dall'inglese di lui e la passione letteraria di lei; quindi quello che fu vissuto da Pavese come «l'orrore del tradimento», dopo il carcere e il confino (il matrimonio di Tina con il militante comunista di origine polacche Henek Rieser). Ma nel complesso il principale trait-d'union fra l'uomo Pavese e il personaggio di Milton è la visione totalizzante, autodistruttiva, masochista dell'eros, e il rifiuto diversamente espresso della sua dimensione fisica, secondo un paradigma romantico e decadente che in Pavese assume com'è noto una caratterizzazione truce e stereotipicamente misogina. Una misoginia connessa alla mancata o incompleta elaborazione della «fase di femminilità», come intuisce brillantemente Gigliucci, che vede in essa il rovescio della propensione di Pavese a calarsi in personaggi femminili; e che cita a questo proposito la lettera del 27 luglio 1949, in cui scrivendo della protagonista di *Tra donne sole*, Clelia, Calvino «ha una straordinaria invenzione: parla, giocosamente e swiftianamente, di una donna pelosa, del Pavese-Clelia ginandro equino:

“E la cosa che scombussola di più è quella donna-cavallo pelosa, con la voce cavernosa e che sa di pipa, che parla in prima persona e fin da principio si capisce che sei tu con la parrucca e i seni finti che dici: ‘Ecco, una donna sul serio dovrebb’essere così’”. La misoginia pavesiana è contestuale alla femminilizzazione teratomorfica e comicotragica dell’autore» .

Nel libro XVIII del Seminario, intitolato Di un discorso che non sarebbe del sembiante , Lacan scriveva che per un uomo «la donna è [...] l’ora della verità»: tale è senz’altro Cate per Corrado nel romanzo della (non-)resistenza *La casa in collina* , dove Pavese rappresenta nitidamente il nodo tra «questione privata» e questione civile, che a differenza di Milton (e di Fenoglio) inibisce a lui e al suo protagonista un accesso al reale non solo dal punto di vista erotico-sentimentale, ma anche dal punto di vista sociale e storico .

In questo caso la chiamata all’impegno e alle armi è affidata proprio a un “Super-io” femminile , la voce della ragazza che Corrado non aveva più rivisto dopo aver cercato di neutralizzare brutalmente con il sesso l’«idea» oppressiva «di esserle legato, di doverle qualcosa» ; e che reincontra dopo anni in collina, durante «quella guerra in cui vive rifugiato» , con un figlio che probabilmente è suo: Dino. «Le parole di Cate», scrive Gioanola, «sono straordinariamente simili a quelle che si trovano nel diario, o in alcune lettere, dove si tenta l’esame di coscienza, alla luce di quei valori di comunicazione, partecipazione alla vita, rapporto col prossimo che [...] sembrano vissuti dalla gente del popolo» : è lei, «più robusta» di Corrado, a ricordargli invano di aver detto una volta «che la vita ha valore solamente se si vive per qualcosa o per qualcuno» .

Come Milton, anche Corrado ha un «piccolo altro», che in questo caso è tale anche anagraficamente e onomasticamente: il probabile figlio Dino, appunto, su cui proietta anche la propria ginofobia:

Quando andavamo noi due soli, era diverso. Dino di Sybil [personaggio femminile immaginario] non parlava. Lo capivo. Tra uomini una ragazza è sempre qualcosa d’indecente. Così era stato anche per me, una volta [...]. Una cosa avevamo comune: per noi l’idea della donna, del sesso, quel mistero scottante, non quadrava nel bosco, disturbava. A me che le forre, le radici, i ciglioni, mi richiamavano ogni volta il sangue sparso, la ferocia della vita, non riusciva di pensare in fondo al bosco quell’altro sangue, quell’altra cosa selvaggia ch’è l’amplesso di una donna. Anche Dino rideva – perché? – delle donne, di Sybil. Diventava goffo, alzava le spalle, si schermiva. Che cosa sapeva? Istinto o esperienza, eravamo gli stessi. Mi piaceva quella tacita intesa .

Malgrado l’«intesa», Dino è l’altro di Corrado non solo nel senso dell’identificazione, ma anche del rovesciamento speculare: come dice molto bene Gioanola, Dino «è un possibile se stesso capace di diventare uomo» e di unirsi, pur così giovane, alla lotta partigiana.

4.

Anche nel romanzo “capostipite” della narrativa resistenziale (ma rimosso nella genealogia di Calvino), *Uomini e no* , la «questione privata» interferisce con l’impegno civile e lo determina: si tratta per giunta di un altro triangolo amoroso, questa volta di matrice schiettamente borghese, che coinvolge i due protagonisti del romanzo, il partigiano Enne 2 e la giovane Berta, oltre all’anonimo marito di lei, sempre evocato in absentia. Nella vicenda, come ricorda Bonsaver, Vittorini riversa il proprio doppio vissuto di intellettuale impegnato nella Resistenza, e di uomo «disperatamente innamorato» di Ginetta Varisco, allora moglie di Giansiro Ferrata: «da qui la natura dualistica del romanzo, diviso tra narrazione intimistica e descrizione della lotta partigiana».

Fu proprio il timore che la «questione privata» avesse preso il sopravvento sull'impegno politico, o che tale fosse l'impressione del pubblico (in particolare del Partito), a dettare la nota di accompagnamento alla prima edizione del romanzo; un vero e proprio autodafé da parte di Vittorini: «C'è nel mio libro un personaggio che mette al servizio della propria fede la forza della propria disperazione d'uomo. Si può considerarlo un comunista? Lo stesso interrogativo è sospeso sul mio risultato di scrittore. E il lettore giudichi tenendo conto che solo ogni merito, per questo libro, è di me come comunista. Il resto viene dalle mie debolezze d'uomo». Alla stessa ragione risponderebbero i pesanti tagli dell'edizione 1949, grazie a cui «il romanzo risulta meno ambiguo nella sua rappresentazione della lotta partigiana». Solo a distanza di vent'anni, nel 1965, Vittorini decise di reinserire «i capitoli esclusi, incoraggiato «da uno scritto di Giacomo Noventa» dove il poeta osservava che Uomini e no è sì «un libro a sfondo politico nel periodo più tetro della resistenza, dopo il settembre del '43, a Milano. Ma è proprio dal romanzo d'amore, e non dalle meccaniche e astratte scene della resistenza, che riceve tutto il suo valore politico». Fortini, che definisce la recensione di Noventa «uno dei più bei saggi della nostra letteratura contemporanea», scrive mirabilmente che «il grande amore» di cui parla il poeta a proposito del romanzo, la «“portatrice di tutti i simboli, quella a cui si domanda tutto e si chiede tutto perché non deve essere in grado di rispondere niente né di darci niente e tantomeno l'amore”» corrisponde al «carattere autodistruttivo di ogni attacco di immediatezza; o, in gergo di psicoanalisi, è la regressione verso una madre ora gratificante ora feroce e distruttrice». La stessa «astrattezza», la stessa rastremazione allegorica dei personaggi vittoriniani, che fa decantare almeno in parte i fermenti autobiografici, secondo Fortini va ricondotta proprio a questa istanza regressiva; assai diversa nei risultati, ma non nella sostanza, da quella che abbiamo riconosciuto nella scrittura di Fenoglio e di Pavese. Che Berta la incarni è attestato, per menzionare di passata solo il dato più macroscopico, dal fatto che Enne 2 decide di morire in uno scontro a fuoco in cui ucciderà a sua volta la personificazione del male nazista, Cane Nero, perché per l'ennesima volta Berta lo ha lasciato per andare a parlare di loro al marito, senza però fare ritorno (ma non si tratta di un evento che si ripete, a mio avviso, quanto piuttosto di un ingorgo mitico-onirico, che si origina dal mancato superamento della condizione conflittuale vissuta dagli amanti). E c'è anche un altro aspetto, su cui mi soffermo in breve. Riprendendo un saggio di Rodondi, Brigatti conferma che le sequenze narrative (capitoli LVII-LXI) in cui Enne 2 dà sfogo alle sue pulsioni regressive immaginando/desiderando di essere stato bambino con Berta, in Sicilia, come per appropriarsene dall'origine, costituiscono la «parte più antica» del libro. Congruente con questo primo nucleo generativo del romanzo sarebbe una interpretazione onomastica mai avanzata prima, se non vedo male. Per rimanere in famiglia Brontë, dopo le Cime tempestose amate da Fenoglio/Milton, si potrebbe pensare alla Bertha Antoinetta Mason di *Jayne Eyre* (1847), prima e bellissima moglie di Edward Rochester, che la isola a causa della violenta follia ereditaria da cui è affetta, e che ne è ostacolato nel suo legame con Jane. Un triangolo, sì, ma poco congruente con quello messo in scena da Vittorini, che potrebbe pensare piuttosto a un detto popolare di incerta origine, e sul quale gioca anche un successo musicale di Rino Gaetano del '76: «al tempo che Berta filava». Secondo la chiosa di Carlo Lapucci «si tratta di una metafora che stabilisce un rapporto tra un tempo da favola, una specie di età dell'oro [...] e il tempo presente, in cui l'uomo ha perduto ogni speranza e, in preda a una sorta di depressione psichica, languisce privo ormai di ogni voglia di vivere»: un presente assai simile a quello storico e interiore di Enne 2, che nelle sue fantasie regressive-edipiche su Berta, nel primo nucleo del romanzo, esprime il desiderio di tornare con lei a un'infanzia-età dell'oro mai esistita, come per raggiungere lì quella pienezza che gli è preclusa nella realtà attuale.

Trovo il riferimento a Lapucci in un testo molto interessante di Giorgio Petracchi, che trae il titolo proprio dal proverbio citato, e che ricostruisce le vicende della lotta partigiana tra Lucca e Pistoia. Senza potermi dilungare troppo, mi limito a estrapolare da Petracchi la notizia che «Berta» era il nome in codice dell'ingegner Tullio Benedetti (1884-1973): controverso uomo politico e d'affari, messo in contatto con l'OSS da Filippo Naldi («maestro o maneggione che dir si voglia di combinazioni politiche») con lo scopo di «accendere il contatto tra gli Alleati e il movimento partigiano della provincia di Pistoia». Appena «Radio Londra avesse

trasmesso il messaggio "La Berta fila", i partigiani avrebbero dovuto» prepararsi a ricevere armi e rifornimenti aviolanciati. Senonché il messaggio fu trasmesso, ma nulla ne seguì. Che Vittorini, nel vivo dell'attività dei GAP milanesi, fosse a parte di questa circostanza? Non possiamo appurarlo, ma mi pare una suggestione interessante e da non scartare a priori, anche perché darebbe ulteriore concretezza al nesso tra evasione narcisistico-erotico-regressiva e impegno civile che pare implicato nella figura e nel nome di Berta.

5.

Il nostro pur rapido e saltabecante percorso sembrerebbe indicare che se Una questione, nel giudizio di Calvino, porta a compimento un'essenza solo imperfettamente manifestata nei grandi romanzi resistenziali che lo precedono, questa essenza deve consistere nel nodo del rapporto più o meno mancato che l'intellettuale-partigiano intrattiene con l'altro autentico, in particolare femminile, quale tramite per un accesso alla realtà libero da istanze regressive. In Fenoglio la Bildung resistenziale celebrerebbe dunque il suo fallimento, ma splendidamente. Resta da vedere in che misura i presupposti di questo sviluppo fallito si trovino prefigurati nel bambino Pin del Sentiero, "padre" degli Enne 2, dei Corrado, dei Milton.

«Nell'insieme del libro», scrive Milanini, gli avvenimenti decisivi che riguardano il protagonista si rinsaldano in una trama di corrispondenze psicoanaliticamente organizzata», e obliquamente giustificata dal dedicatario del libro, il commissario Kim, «personaggio paradigmatico [...] che nel libro postula una necessaria dialettica tra realtà e utopia», e che dopo la guerra sarà non a caso «medico dei cervelli [...]: uno psichiatra».

Privo di genitori (dopo la morte della madre, il padre ha abbandonato lui e la sorella), Pin è un bambino «solo e sperduto in quella storia di sangue e corpi nudi che è la vita degli uomini»: sesso e violenza, come si diceva. Gli altri ragazzi, cui vorrebbe unirsi, non lo vogliono con loro, perché lo considerano «l'amico dei grandi», ai quali «sa dire [...] cose che li fanno ridere e arrabbiare, non come loro che non capiscono nulla quando i grandi parlano»:

Pin non sa che raccontare storie d'uomini e donne nei letti e di uomini ammazzati o messi in prigione, storie insegnategli dai grandi, specie di fiabe che i grandi si raccontano tra loro [...]. E a Pin non resta che rifugiarsi nel mondo dei grandi, dei grandi che pure gli voltano la schiena, dei grandi che pure sono incomprensibili e distanti per lui come per gli altri ragazzi.

Anche l'adesione di Pin alla vita adulta, dunque, è solo esteriore: non gli piace il vino che beve con gli uomini raccolti nell'«osteria fumosa e viola», per i quali non è altro che un motivo di intrattenimento; e il suo «schifo» si estende alla sfera sessuale, quando di notte spia la sorella Rina, la «Nera del Carrugio Lungo», prostituirsi con i fascisti e con i tedeschi. Come osserva sempre Milanini, che parla a questo proposito dell'«archetipo della cattiva madre», la figura femminile sessuata e per questo caratterizzata negativamente trova un pendant speculare, e opposto solo dal punto di vista onomastico, nella moglie del partigiano Mancino, Giglia, che si è unita alla banda del Dritto provocandovi il consueto "effetto Pandora": distratto nel gioco di seduzione con lei, il Dritto dà fuoco all'accampamento, costringendo la brigata a rifugiarsi in un vecchio casolare; e per soddisfare il suo desiderio (una "questione privata" tutt'altro che romantica, in questo caso) rifiuta di guidare i compagni in battaglia. Anche la situazione replica, quasi alla fine del romanzo, quella voyeuristica di Pin che assiste ai rapporti venali della sorella: solo lui è rimasto con il Dritto e Giglia al casolare, e immagina l'amplesso che probabilmente si sta consumando in quel momento, mentre è intento a svuotare le viscere all'aperto. Si manifesta qui il trait d'union sadico-anale fra eros e thanatos: «si accoccola fra i

cespugli. È bello sforzarsi e intanto pensare al Dritto con la Giglia, che si rincorrono fra i ruderi della cucina, o agli uomini condotti a inginocchiarsi nelle fosse, al tramonto, nudi e gialli, battendo i denti, tutte cose incomprensibili e cattive, con uno strano fascino come le proprie feci». Simmetrico anche il sentimento di solitudine assoluta che coglie il protagonista, connesso alla distanza avvertita tra sé e gli «altri uomini, di là dai boschi e dai versanti», che «si strofinano sulla terra i maschi con le femmine, e si gettano l'uno sull'altro per uccidersi».

Il sentiero dei nidi di ragno è la via che conduce Pin alla simbolizzazione perturbante del desiderio censurato, che in quanto tale lo affascina e gli ispira disgusto: solo lui sa che i ragni fanno il nido, come pure è l'unico tra i ragazzi della sua età a conoscere i misteri della vita adulta. Come gli stecchi con cui penetra le tane per infilzare i ragni che le abitano, Pin «infilza» nell'«imboccatura» di un nido la canna della pistola (l'oggetto-«fallo cattivo»), sottratta furtivamente alla scena primaria della sorella e del soldato tedesco. È il pensiero dei ragni che si «accoppiano i maschi con le femmine emettendo fili di bava», «schifosi come gli uomini», a scatenare la pulsione distruttiva diretta alla «beast with two backs», per dirla con Shakespeare (Otello): Pin fa partire inavvertitamente un colpo sadico e assieme narcisistico-autoerotico che lo spaventa e poi gli dà gioia («tutto è stato così bello e l'odore della polvere è così buono»). All'euforia però subentra «l'immediata reintroiezione delle fantasie aggressive», e il protagonista ripiega nella «latenza» (in senso anche freudiano), seppellendo non a caso l'oggetto rubato proprio nella trama sotterranea delle tane: ossia restituendolo (forse con una sfumatura esorcizzante-riparativa) a un femminile fantasmaticizzato come fallico.

Coerenti con questo sviluppo, il riflusso e la sublimazione delle pulsioni omoerotiche sulla figura immaginaria del «Grande Amico» con cui condividere il peso dei desideri repressi: «Forse un giorno Pin troverà un amico, un vero amico», si legge nel secondo capitolo, «che capisca e che si possa capire, e allora a quello, solo a quello, mostrerà il posto delle tane dei ragni». Il giovane eroe partigiano Lupo rosso, il traditore Pelle, il gigante camuso, solitario e silenzioso Cugino: questi i personaggi in cui Pin di volta in volta pensa di poter riconoscere un alter ego più o meno idealizzato, finendo per individuarlo nell'ultimo dei tre, portatore principale della «persistente, si direbbe ossessiva, ontologica misoginia» che caratterizza le truppe partigiane nel romanzo, e che costituisce in particolare il motivo principale di convergenza tra lui e l'uomo. Senza che se ne debbano fornire i documenti, notissimi, basti dire che le tirate di Cugino contro le donne traditrici e colpevoli di tutti i mali figurerebbero bene nel diario di Pavese (o nel pamphlet di Gadda Eros e Priapo).

Il riconoscimento, per un lungo tratto oscillante, avviene quando Pin torna al sentiero dopo essere fuggito dall'accampamento partigiano, e dopo aver ritrovato la P. 38 presso la sorella: sono «posti magici», la «pistola è magica, è come una bacchetta fatata», e «anche Cugino è un grande mago, [...] che ora gli mette una mano sui capelli». Il luogo incantato dell'infanzia, tuttavia, sembra perduto per sempre: alla ricerca della pistola, Pelle «ha rotto tutto»; ma Cugino, il primo a interessarsi del segreto di Pin, lo rassicura, fiducioso nella resilienza della natura. L'immagine finale dell'«omone» e del «bambino» che camminano «nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi la mano», sembra comporre chiasticamente la «metabolizzazione schizoparanoidea» che segna il mondo interiore di Pin: il gigante bambino, ancora capace di percepire l'incanto del mondo, stringe il puer senex che non ne è più in grado, e che nella sua visione ravvicinata e disillusa riesce solo a provare repulsione per le lucciole, come per tutti gli altri insetti. Contestualmente anche la misoginia tende a perdere un po' di absolutezza e di rigidità («— Tutte così le donne, Cugino... — dice Pin. | — Eh... — consente Cugino. — Ma non in tutti i tempi è stato così: mia madre...»), e alle donne di cui Pin «odia l'aria materna», perché «sa che è tutto un trucco e che gli vogliono male», si contrappone ora l'archetipo materno autentico e buono («— Te la ricordi, tu, tua mamma? — chiede Pin. | — Sì, è morta che io avevo quindici anni, — dice Cugino. | — Era brava? | — Sì, — fa il Cugino, — era brava. | — Anche la mia era brava, — dice Pin»). Happy end? Solo se tralasciamo che Cugino nel frattempo ha ucciso Rina, e lo ha fatto proprio con la pistola di Pin, dopo avergli chiesto indicazioni per trovarla, dando a credere di essere lì per sfogare le sue voglie con lei. L'ellissi narrativa, che lascia solo intuire questo passaggio, mette in atto sapientemente la rimozione

implicata nel finale quasi disneyano (o alla Spielberg, se si preferisce), lasciandone però intravedere in obliquo e a contrasto il doppio fondo dark, in crudelissimo stile Grimm : la scissione dell'oggetto femminile-materno in buono/puro e in cattivo/sessuato resta viva, e alimenta da una parte la soppressione (simbolica e/o reale) della polarità "negativa", senza che se ne elabori il lutto ; dall'altra la sublimazione della polarità opposta e castrante. Come nella tradizione del romanzo americano studiata da Fiedler (e amata da Calvino), il fantasma femminile che ne deriva porta alla «creazione di eroi maschili la cui unica grande meta è di evitare lo scontro diretto» con esso,

di evitare di riportarlo alla zona della coscienza, di evitare di guardare negli occhi della grande madre, di evitare di sorprendere Diana nuda per poi riconoscerla come donna, e desiderarla come donna [...]. Eroi dunque che non giungono mai a realizzarsi genitalmente come si deve: [...] o che protraggono innaturalmente l'adolescenza alla maniera d'un Peter Pan [...]; o infine che trovano una scappatoia nella associazione omosessuale, secondo il più puro paradigma freudiano .

Nel Sentiero, come pure nella sua "genealogia", l'unica eccezione è rappresentata dal monologo interiore di Kim nel capitolo IX; dove, secondo la critica prevalente, Calvino avrebbe sacrificato all'ortodossia ideologica la prospettiva straniante di Pin, e con essa la coerenza complessiva del romanzo. Eppure, alla faccia dell'ortodossia, Calvino affermava qui attraverso il dedicatario del romanzo la preminenza della "questione privata" sulla "questione civile", e con una nettezza indiscutibile: «Io invece cammino per un bosco di larici e ogni mio passo è storia; io penso: ti amo, Adriana, e questo è storia, ha grandi conseguenze, io agirò domani in battaglia come un uomo che ha pensato stanotte: ti amo, Adriana» . Certo, come abbiamo visto, la posizione di Kim è perdente dal punto di vista letterario. E forse si può davvero pensare che nella Bildung mancata o negativa del complementare Pin si trovi il rimosso che parla nella linea della narrativa resistenziale culminante in Una questione privata di Fenoglio.

Bibliografia

- ABRAHAM, Karl, *Die Spinne als Traumsymbol* (1922), trad. it. *Il ragno come simbolo onirico*, in *Opere*, II, Boringhieri, Torino 1973
- BARACCO, Giovanni, "Forme del picaresco, del Bildungsroman, della fiaba nel Sentiero dei nidi di ragno", *Diacritica*, 53, 2024, numero monografico *La memoria del mondo in una nuvola di fumo: Italo Calvino a cento anni dalla nascita*, a cura di F. Nardi e P. Parenti, pp. 35-53.
- BARBERI SQUAROTTI, Giovanni, "Beautiful Evelyn Hope is dead. Su Una questione privata di Beppe Fenoglio", *La modernità letteraria*, 17, 2024, pp. 69-86
- BELPOLITI, Marco, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1955), trad. it. di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, VII, Scritti 1938-1940, Einaudi, Torino 2006, pp. 300-31
- BENUSSI, Cristina, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1989
- BIGAZZI, Roberto, *Fenoglio*, Salerno Editrice, Roma 2011
- BONSAVER, Guido, *Elio Vittorini. Letteratura in tensione*, Cesati, Firenze 2008
- BORGES, Jorge Luis, *Nathaniel Hawthorne*, in *ID.*, *Otras inquisiciones* (1952), trad. it. *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, I, pp. 953-974
- BRIGATTI, Virna, *Diacronia di un romanzo: «Uomini e no» di Elio Vittorini (1944-1966)*, Ledizioni, Milano 2016
- CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1947; ora in *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1991, pp. 3-147
- ID.*, "La letteratura italiana sulla resistenza", *Il movimento di liberazione in Italia*, I, 1, luglio 1949, pp. 40-46, poi in *ID.*, *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, I, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1995, pp. 1492-1500
- ID.*, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 2000
- CASES, Cesare, "Calvino e il «pathos della distanza»" (1958), in M. Corti, C. Segre (a cura di), *I metodi attuali della critica in Italia*, ERI, Torino 1978, pp. 46-51
- CASTELLANA, Riccardo, "Lettura archetipica del Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino", in *Opera*, 1, 2023, pp. 70-91
- CAVALLUZZI, Raffaele, "La vita degli uomini come «storia di sangue e corpi nudi». Personaggi omodiegetici del Sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino", *Critica letteraria*, 182, 2019, pp. 59-75
- CELATI, Gianni *Mitologie romanzesche americane* (1974), in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino 1975; ora in *I. Pellegrini, L. Stefanelli (a cura di), Visione e scrittura. Attraversamenti e prospettive di ricerca per Gianni Celati*, Mimesis, Milano-Udine 2025, pp. 213-238
- CUZZONI, Rosella, "Per un'edizione critica di «Frammenti di romanzo»", *Nuovi Argomenti*, 35-36, 1973, pp. 168-195
- DE ROUGEMONT, Denis, *L'amour et l'Occident* (1939), trad. it. di L. Santucci, *L'amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano 1977

ID., *Comme toi même. Essais sur les Mythes de l'Amour*, Éditions Albin Michel, Paris 1961

DI GRADO, Antonio, *Il silenzio delle Madri*. Vittorini da «Conversazione in Sicilia» al «Sempione», Edizioni del Prisma, Catania 1980

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1960), trad. it. *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Dedalo, Bari 1972

ESPOSITO, Edoardo, *Elio Vittorini – Scrittura e utopia*, Donzelli, Roma 2006

FALCETTO, Bruno, "La tensione dell'esistenza. Vitalismo e razionalità in Calvino dal Sentiero allo Scrutatore", *Nuova corrente*, 99, 1987, pp. 29-55

FENOGLIO, Beppe, *Opere*, edizione delle diretta da M. Corti, Einaudi, Torino 1978

ID., *Romanzi e racconti*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi-Gallimard ("la Pléiade") 1992

ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Einaudi, Torino 2002

ID., *Il libro di Johnny*, a cura G. Pedullà, Einaudi, Torino 2015

FIEDLER, Leslie, *Love and Death in the American Novel* (1960), trad. it. *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1963

FORTINI, Franco, *Rileggendo «Uomini e no»*. Berta, Enne Due e Giacomo Noventa (1973), in *Saggi italiani*, I, Garzanti, Milano 1987, 272-287

GADDA, Carlo Emilio, *Eros e Priapo*. (Da furore a cenere), a cura di G. Pinotti, nell'edizione delle *Opere* di C. E. Gadda diretta da D. Isella, IV, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, tomo II; ora anche *Id., Eros e Priapo*. Versione originale, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016

GIGLIUCCI, Roberto, *Cesare Pavese*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2001

GIOANOLA, Elio, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano 1972

ID., *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano 1991

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1981

GRAMAGLIA, Paola – UGONA, Lanfranco e Manuela (a cura di), *Le donne nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Edizioni Angelo Mazoni, Torino 2005

GREEN, André, *Narcisisme de vie / Narcisisme de mort* (1983), trad. it. *Narcisismo di vita / Narcisismo di morte*, Borla, Roma, 2005

GRIGNANI, Maria Antonietta, *Apparato e Appendice per B. Fenoglio, Frammenti di romanzo*, in *Id., Opere*, ed. diretta da M. Corti, Einaudi, Torino 1978, I.3, rispettivamente pp. 2129-50 e pp. 2151-2236.

GRIMALDI, Emma, "Storia di Pin. Virtualità e azione nel Sentiero dei nidi di ragno", *Misure critiche*, 18, 1976, pp. 33-59:

GUADRINI, Massimo, "Celato erotismo, misoginia esibita. Italo Calvino e il sesso", *Per leggere*, 34, 2018, pp. 113-136

GUGLIELMI, Guido, *I materiali di Beppe Fenoglio*, in *La prosa italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1998, II, pp. 134-153

- GUGLIELMINETTI, Marziano «La letteratura è una difesa contro le offese della vita». Attraverso «Il mestiere di vivere», in C. Pavese, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, Einaudi, Torino 1990, pp. V-XXXVI
- IEVA, Saverio, "Le donne di Pavese in Pavese", *Italies*, 3, 1999, pp. 149-163
- IMBASCIATI, Antonio, *La donna e la bambina. Psicoanalisi della femminilità*, Franco Angeli, Milano 1990
- INNOCENTI, Orsetta, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in «Una questione privata»*, Vecchiarelli, Roma 2001
- ISELLA, Dante, *Itinerario fenogliano. Scheda critica e Dossier del Partigiano in Romanzi e racconti*, a cura di ID., Torino, Einaudi-Gallimard ("la Pléiade") 1992, pp. 1487-1502 e 1503-1627
- JOYCE, James, *Ulysses* (1922), trad. it. di G. De Angelis, *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1988
- KITTLER, Friedrich A., *Grammophon Film Typewriter* (1986), trad. ing. *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford (California), Stanford University Press, 1999
- KLEIN, Melanie, *Early Stages of Oedipus Complex* (1928), trad. it. *Primi stadi del conflitto edipico*, in *Scritti 1921-1958*, Bollati-Boringhieri, Torino 1978, pp. 297-298.
- LAARAJ, Mariem, "«Misogino eri e misogino resti». Il mondo femminile nel romanzo pavesiano", *Aura*, 4, 2022, pp. 59-70
- LACAN, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je* (1949), trad. it. *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti, I*, Torino, Einaudi, 2002
- ID., *Le Séminaire. Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), trad. it. *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2003
- ID., *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant* (1971) (2007), trad. it. *Di un discorso che non sarebbe del sembiante*, Einaudi, Torino 2010
- LAPUCCI, Carlo, *Per modo di dire. Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*, Valmartina, Firenze 1969
- LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981
- MARCHESE, Lorenzo, "Tragico e tragedia in *Una questione privata*", *Italianistica*, 2, 2014, numero monografico Beppe Fenoglio cinquant'anni dopo, a cura di A. Casadei, pp. 103-112
- ID., "Alcune figure della diserzione nell'opera di Pavese", *Italianistica*, 3, 2021, pp. 89-108
- MARTIGNONI, Clelia, *Fenoglio 2024: appunti e postille sulle questioni filologiche e interpretative*, in *Beppe Fenoglio a Lecce*, a cura di F. Moliterni, Lecce, Università del Salento 2024, pp. 9-32
- MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962), trad. it. *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma 1962
- MILANINI, Claudio, *L'utopia discontinua. Saggi su Italo Calvino* (1990), Nuova edizione rivista e accresciuta, Roma, Carocci, 2022
- NEGRI SCAGLIONE, Piero, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Einaudi, Torino 2006
- NOVENTA, Giacomo, *Un titolo, un libro e un romanzo* (1946), in ID., *Tre parole sulla Resistenza*, Vallecchi, Firenze, 1973, pp. 1-29

- PAVESE, Cesare, "Il sentiero dei nidi di ragno" (1947), in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991, pp. 267-270
- ID., *La casa in collina*, Einaudi, Torino 1948, in *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi ("la Pléiade"), Torino 2000, pp. 369-485
- ID., *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino 1951, in *L'opera poetica*, a cura di A. Sichera-A. Di Silvestro, Mondadori, Einaudi 2021
- ID., *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, Einaudi, Torino 1952; nuova edizione condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 1990
- PEDULLÀ, Gabriele, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001
- ID., *Alla ricerca del romanzo*, introduzione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino 2006
- PETRACCHI, Giorgio, *Al tempo che Berta filava. Alleati e patrioti sulla Linea Gotica (1943-1945)*, Mursia, Milano 1995
- PIRANDELLO, Luigi, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1916; 1925)*, ora a cura di L. Stefanelli nell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello, *Romanzi IV*, Mondadori, Milano 2024
- PIZZARDO, Tina, *Senza pensarci due volte*, il Mulino, Bologna 1996
- PONTI, Annalisa, *Come leggere «Il sentiero dei nidi di ragno» di Italo Calvino*, Mursia, Milano 1991
- PORCIANI, Elena, "«Io sono bella e allegra. Lo ero». Le ragioni di Fulvia in *Una questione privata* di Beppe Fenoglio", in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Adi editore, Roma 2016
- PRAZ, Mario, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica (1930)*, Sansoni, Firenze 1986
- RAFFAELI, Massimo, "Noventa e Fortini lettori di *Uomini e no*", *Chroniques Italiennes*, 79-80, 2007, numero monografico Elio Vittorini: «la mécanique des idées, la force de la poésie» a cura di D. Ferraris et V. D'Orlando, pp. 59-66
- RAPPAZZO, Felice, "Etiche in conflitto e polifonia narrativa in *Una questione privata* di Beppe Fenoglio", *Moderna*, 1-2, 2019, pp. 65-81
- ROSSI, Michele, "«Lontano dietro le nuvole»: musica americana e Resistenza in *Una questione privata*", *Lettere Italiane*, 1, 2015, pp. 96-117
- SANGUINETTI KATZ, Giulia, "Le 'adolescenze difficili' di Italo Calvino", *Quaderni d'italianistica*, 2, 1984, pp. 247-261
- SAPIENZA AUTERI, Maria Concetta, "Due modalità di simbiosi psicotica", in *Psicoterapia psicoanalitica*, 1, 1997, pp. 84-105
- SERRA, Francesca, *Calvino*, Salerno Editrice, Roma 2006
- SCIASCIA, Leonardo, *A ciascuno il suo*, Einaudi, Torino 1966, ora in ID., *Opere*, a cura di P. Squillacioti, I, *Narrativa – Teatro – Poesia*, pp. 501-613
- STEFANELLI, Luca, *L'aura della voce: Proust al telefono e il graphophone di Michel Leiris*, in *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2022, pp. 387-409

SORGI, Marcello, Edda Ciano e il comunista. L'inconfessabile passione della figlia del Duce, Rizzoli, Milano 2009

SPINAZZOLA, Vittorio, L'io diviso di Italo Calvino, in Italo Calvino, a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988

VINCIGUERRA, Rose-Paule, "L'objet voix", La Cause freudienne, 71, 2009, pp. 134-140

VITTORINI, Elio, Uomini e no, Bompiani, Milano 1945, in Le opere narrative, a cura di M. Corti e R. Rodondi, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1974, I, pp. 711-920

ID., Teatro americano, in Letteratura arte società, a cura di R. Rodondi, II, Articoli e interventi 1938-1965, Einaudi, Torino 2008

WIELAND, Christina, The Undead Mother. Psychoanalytic Explorations of Masculinity, Femininity, and Matricide, Karnac, London-New York 2000