

L'INGLESE DI BEPPE FENOGLIO

di

Carlo Carlucci

È stato scritto che il lettore monolingue a una prima lettura de *Il partigiano Johnny* si senta scoraggiato dalle ricorrenti espressioni inglesi e venga preso da una certa stizza. C'era stata nella nostra lingua scritta, lingua letteraria per eccellenza, una secolare influenza del latino; poi con la progressiva europizzazione della nostra cultura, avvenuta in modo deciso solo dopo la prima guerra mondiale, cademmo nelle braccia dello charme francese. Le ultime barriere alla nostra insularità linguistica e culturale cadevano poi con l'introduzione semiclandestina, in epoca fascista, dei modelli americani e con la loro successiva diffusione in epoca post-bellica. Che poi queste barriere siano effettivamente scomparse è discorso troppo generale e generico per essere qui affrontato. Per non parlare del grande calderone linguistico che è stata l'esperienza joyssiana, osserveremo come Lawrence (e così prima di lui Stevenson e prima ancora Shelley) ricorre spesso nei suoi libri di viaggio ad espressioni italiane intraducibili e insostituibili quali « basta », così Hemingway si serve a piene mani dello spagnolo anche per racconti che non hanno come sfondo la Spagna. In simili circostanze il lettore anglosassone è ben lontano dallo scoraggiarsi o dal provare stizza, se non ne può intendere il significato le accetta come suono o come ritmo e cerca di intuire. Ovviamente il lettore anglosassone è un tipo particolare di lettore così come la lingua inglese unica nel suo processo di formazione è tuttora liberissima di cooptare da tutte le altre lingue con le quali entra in contatto, vedi l'inglese delle colonie ad esempio, o come processo inverso l'inglese delle minoranze razziali degli Stati Uniti.

La fontana malata di Palazzeschi o *La pioggia nel pineto* sembravano esperimenti sconvolgenti o un'enorme presa di giro al liceale che, passo passo, s'era fatta tutta la letteratura italiana, ma ancora nell'ottocento il poeta gesuita Gerard Manley Hopkins nei suoi versi a soggetto sacro poteva sbizzarrirsi giocando con l'eufonia; e le poesie, belle a prescindere

da ciò, presentano parti oscure, a volte spesso intraducibili e che, comunque, sfidano ogni possibilità di soddisfacente resa in italiano, vedi ad esempio da *The Windhover*: « I caught this morning ; minion, king dom of daylight's dauphin, dapple-dawn-drawn... » dove perfino la parola kingdom viene spezzata per creare un universo di suoni introdotti dalla dentale « d ».

Ma a Fenoglio precisamente che cosa è capitato con questo inglese? Si tratta di una storia esemplare e nota nelle sue grandi linee, il gretto mondo di una città di provincia in epoca fascista, il liceale che scopre nella letteratura inglese l'evasione, un modello di civiltà politica oltreché letteraria. Seguono gli studi universitari poi interrotti anche perché lo scrittore non ritrovava nel formalismo accademico l'entusiasmo del liceo. La sua vocazione si manifestò precoce; Cocito, il suo professore d'italiano, dopo impiccato dai nazisti, gli pronosticava scherzosamente l'avvenire di grande scrittore. L'italiano — a casa sua si parlava dialetto — se lo costruì faticosamente sui banchi di scuola e di fronte a quella lingua colta, in cui era difficile evitare il luogo comune, lo scontato, si sentì irresistibilmente attratto dalla precisione, dalla « directness » dell'inglese. La scoperta di alcune pregevoli prose giovanili ⁽¹⁾ ha messo in luce anche come l'apprendista scrittore avesse bene assorbito la lezione dei classici latini; solo la lezione del latino gli poteva permettere di giocare liberamente coi gerundi, i participi, cosicché la liberissima prosa del *Partigiano* sembra voler riproporre sullo schematismo delle lingue moderne la libertà della sintassi latina (Johnny non esiterà a confessare di amare d'altrettanto amore Marlowe, come Properzio). Ma la lezione dei classici, insostituibile e indispensabile, sta remota, sullo sfondo.

L'inglese lo affascina e dopo un previo, fruttuoso lavoro di traduttore prova ad esprimersi nella lingua straniera sottoponendo così la nascente arte di scrittore ad una ferrea disciplina, ogni parola doveva essere accuratamente, faticosamente scelta così la sua scrittura avrebbe potuto coagulare un'altissima carica di verità. In un momento successivo avviene il recupero del dialetto, vedi l'esperimento di travaso di forme dialettali operato ne *La malora* e, in minor misura, in alcuni racconti, nonché nella prosa del *Partigiano* ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Da quanto pubblicato a cura di Giovanni Bonalumi (n. 238, « Paragone Letteratura », dic. 1969) stralciamo dei passi significativi: « Un venticello venne, ma così breve e garrulo come se venisse dall'altra parte dell'isolotto e non ardisse sorpassarlo... » « ... finalmente anelando come due costretti a fare la stessa via e non s'intendono e per amore intendersi vorrebbero... ». Ed ancora lei e lui all'appuntamento... « e ve lo riconobbe con una repentinità dolorosa: un'abbandonata quasi forastica figura, nuova e inconcepibile per lei. S'avviò di passo legato!... ». Si tratta di una prosa riferibile con tutta probabilità agli anni del liceo, non fosse che per quel dantesco « e non s'intendono e per amore intendersi vorrebbero »; lo stile comunque preannuncia quello della vicenda di Milton e di Johnny, anzi si potrebbe dire che, nel Fenoglio della maturità, dopo la cosiddetta cotta neoverista dei racconti di *Alba* e della *Malora* in parte, vi sia un sorprendente recupero della prosa adolescente.

⁽²⁾ Accanto al termine straniero troviamo anche le forme di aggettivizzazione del sostantivo, i neologismi « esemplati in modo diretto o indiretto, dal lessico o dalla struttura verbale di altre lingue » (Pamponi, « Il Giorno », 24-7-68).

Due erano i tipi di scrittura in possesso di Fenoglio: quella rievocativa, ma per niente memorialistica, e quella d'interpretazione di vicenda altrui. Amici testimoniano come egli girasse sempre con un blocco per appunti, alla maniera di James, carpando storie contadine al caffè, annotando vicende del parentado, ecc. ecc.

In queste storie, dove appunto il dialetto diventa uno strumento espressivo indispensabile, l'inglese non appare mai e si manifesta invece, quasi come « stream of unconsciousness », nella rievocazione dell'universo partigiano. A questo punto all'interprete fenogliano si aprono fortissime tentazioni prima fra tutte quella di considerare i due canali linguistici su un piano di parità. I perfetti bilinguismi tecnicamente possibili, ma rari, non esistono nella sfera psicologica dove sempre una lingua è predominante ed è evidente che Fenoglio non poteva non guardare all'inglese o anche al dialetto se non come ad espedienti psicologici.

A proposito del ricco lessico, dei neologismi presenti nel *Partigiano* si è altrove affermata ⁽⁵⁾ la volontà di Fenoglio « di agire sulla lingua in senso classicheggiante ».

L'espressione troppo generica non dà la possibilità di un'esatta interpretazione; che esistesse un problema della lingua questo s'è visto, ci lascia dubbiosi l'affermazione di una precisa volontà dell'autore di agire sulla lingua, e ancora più perplessi che tale azione avesse come fine dei modelli classici (italiani, latini o inglesi?).

Un'azione diretta sulla lingua ci fu invero per tutte le opere date alle stampe in vita, soprattutto per quelle relative al periodo neoverista quando agiva la prepotente pressione di Vittorini, ma questa azione s'è visto era diretta a un processo riduttivo non a potenziare le facoltà di narratore. Delle ascendenze letterarie, dei modelli certo Fenoglio li aveva: Thomas Hardy (in *Una questione privata* Milton regala a Fulvia *Tess dei d'Urberville*) il *Pilgrim's Progress* di Bunyan, le tragedie di Marlowe, le poesie di Robert Browning (*P. J.* ⁽⁴⁾ pag. 4). In alcuni momenti della sua epopea Johnny si sente affiorare alle labbra (pag. 165 *P. J.*) i versi più famosi dell'*Elegia* scritta in un cimitero campestre del Gray: « Each in his narrow cell for ever laid the rude forefathers of the hamlet sleep... ». Così poi nel rivisitare d'inverno luoghi che già avevano visto una vicenda d'amore soccorrono i versi del sonetto LXXIII di Shakespeare: « When yellow leaves, or none, or few do hang / Upon those boughs which shake against the cold, / Bare ruined choirs, when late the sweet birds sang... » ⁽⁶⁾. Vi è infine un'ultima situazione (*P. J.*, pag. 83) il cui autore non è stato

⁽⁵⁾ Geno Pampaloni ne « Il Corriere della Sera », 25-7-68.

⁽⁴⁾ L'edizione de *Il partigiano Johnny* di cui ci si è serviti è quella pubblicata nel 1971 da Einaudi nella collana « Gli Struzzi » e per comodità i richiami saranno fatti con le iniziali *P. J.*

⁽⁶⁾ Di tutte le varie traduzioni fatte al sonetto LXXIII riportiamo quella di Ungaretti del 1946:

... quando o già niuna foglia, o rara gialla in sospeso, rimane
ai rami che affrontando il freddo tremano,
cori spogliati rovinati dove gli uccelli cantarono, dolci.

possibile identificare, si tratta comunque di versi tratti da antologie scolastiche, passaggi quasi obbligati per ogni studente di letteratura inglese e non stanno ad indicare per forza un'ascendenza letteraria: infatti sulla tomba dell'amico Tito: « Sul tumulo proprio non gli riuscì di stabilire un benché minimo dialogo con Tito underlying, l'afferrò anzi, e per tutti quei minuti, un giro letterario, certo frivolo, forse sacrilego, sicuramente odiosissimo: ... watched the moths fluttering... ». Si tratta più che altro, dunque, d'un frivolo giro letterario e nulla più.

Da una scorsa alle cartelle degli inediti del Fondo Fenoglio ⁽⁶⁾, in particolare quelle portanti la numerazione 18, 19, 20, troviamo alcune traduzioni da Hopkins e Browning intorno al 1951, poi *The Confessions of an English Opiumeater* del De Quincey, ai tempi del liceo risalgono le traduzioni da Synge, Edgar Lee Masters. Nel 1955 Fenoglio inviava la traduzione completa de *La ballata del vecchio marinaio* alla rivista « Itinerari » di Torino, poi s'occupava di tradurre Donne e l'opera storica di Firth: *Oliver Cromwell and the rule of Puritans in England* (ampiamente testimoniata è la sua giovanile passione per il periodo del Commonwealth di Cromwell, e il puritanesimo di Bunyan). Il nome di Hardy, i collinosi paesaggi del suo Dorsetshire, una natura viva eppure mineralmente indifferente al destino degli uomini non possono non presentarsi come antecedente necessario di quelle Langhe tante volte osservate da Johnny come ondate improvvisamente impie-trite. Donne, De Quincey, Coleridge, Browning e Hopkins hanno tutti qualcosa in comune che riguarda il linguaggio. Tutti furono dei grandi innovatori, immaginifici, introspettivi, tesi a sottilissime registrazioni a esprimere l'inespresso, il non scontato. Donne, Browning e Hopkins assolutamente dei rompicapo per una traduzione italiana, una lingua che come osserva Gorlier nella sua introduzione alla *Ballata* del Coleridge, « assai più dell'inglese ha stentato e stenta a liberarsi di strettoie ostinatamente radicate ». Era un lavoro di forgia necessario a creare la prosa del *Partigiano*, e che alla prosa fossero rivolte le sue attenzioni ne fa testo la traduzione della ballata del Coleridge. Il Gorlier ⁽⁷⁾ osserva che: « Fenoglio abbandonata la rima si preoccupò attentamente del ritmo, della coordinazione tra cadenza narrativa e drammatica e fluidità del linguaggio », ma ciò non può dirsi esatto posto che nulla della musicalità della *Ballata* viene salvato. Il ritmo è continuamente spezzato; vedi subito alla terza strofa: « There was a ship, quoth he / Hold off! unhand me, grey-beard

⁽⁶⁾ Ci si è serviti delle ottime note raccolte dalla Corti in « Realtà e progetto nel Fondo Fenoglio », *Strumenti Critici*, n. 11.

⁽⁷⁾ *La ballata del vecchio marinaio*, Prefazione, Einaudi 1969.

loon! / Eftsoons his hand dropt he »; così nella versione italiana: « C'era una nave, disse / Stammi lontano! E giù le mani, vecchio lazzaronel / Tosto gli tolse le mani di dosso ». Gli esempi della « colloquialità » della resa poetica si possono moltiplicare. Rima, ritmo e linguaggio popolare sono le componenti stilistiche del poemetto e quello che allo scrittore era premuto salvaguardare fu la « directness » appunto della lingua. Vedi al verso 139 « what evil looks » (lett. « che sguardi cattivi ») reso con « Che truci guardate », verso 287 « And I blessed them unaware » (« Li benedissi inconsapevole ») tradotto, « ed io le benedissi senza sapere ». Non manca qua e là l'attenzione ad una resa più propriamente lirica (verso 276 « Fell off in hoary flakes », « In fiocchi ricadeva candidissimi ») ma si tratta di eccezioni. Al traduttore forse più che al linguista accade che nel passaggio da una lingua più ricca di vocaboli e quindi più precisa, dove l'espressione tende ad essere meno scontata, certi sostantivi, avverbi, insomma termini relativi a tutte le parti grammaticali, si insinuano freudianamente nei recessi più fondi della psiche. Avviene così che quando il traduttore è egli stesso scrittore nel momento creativo sente affiorare quel particolare termine come insostituibile e la cui immediata resa nella lingua madre verrebbe a far perdere la carica di significato ch'esso coinvolge. Per questo s'è parlato d'espedito psicologico, ma di fronte all'inglese l'atteggiamento di Fenoglio nel suo *P. J.* è ancora più complesso, proteiforme.

Il liceale anglofane che aveva ricevuto il diminutivo Johnny dalla professoressa di inglese, assume Johnny appunto come nome di battaglia e pure nella guerra partigiana porta qualcosa che certamente risaliva al tempo dolceamaro dell'adolescenza, il monologare in inglese. Non si tratta qui di innocente snobismo o mania quanto di necessità per un ragazzo estremamente timido il quale vede nella confessione scritta e parlata della lingua straniera qualcosa per conservare vieppiù della propria personalità. Così (*P. J.* pag. 11) mentre Johnny rientrato dopo l'8 settembre, soffocato dalle premure ansiose dei genitori non sa risolversi se prendere o non la via delle colline: si coricò sulle lenzuola fredde, immediatamente ma fallacemente placanti... « I want a woman, I need a girl, he pleaded beyond the ceiling » (Voglio una donna, ho bisogno d'una ragazza, supplicò sotto il soffitto), ma come a purificare e garantire la sua implorazione. « I want but to get her young tasteless breathing » (non voglio che il suo giovane, puro respiro). « My moment with you is now ending » (pag. 12) dirà alla sua ragazza (il mio momento con te sta finendo) sicuro di non essere da lei inteso; poi nell'amore ella « disclosed like a rose » (s'aprì come una rosa) dove il verso del poeta inglese precisa e in un certo modo nasconde gelosamente la perfezione dell'atto d'amore.

Arruolato nelle file dei partigiani comunisti « in the wrong sector of the right side »



4 - Giuseppe Maria Crespi: *Natura morta di cacciagione*



5 - Giorgio Morandi: *Paesaggio con neve* (1940)

come ripeterà più volte a sé stesso (nel settore sbagliato della parte giusta, cioè dei partigiani), certamente scosso nella sua condizione aristocratica da un opprimente cameratismo (pag. 59): « Nemmeno la solitudine, solo consentita dai turni di guardia, gli consentiva pensieri, oh quanto disarticolati e fugaci, al di fuori di quella sovrana preoccupazione fisica. — I am feeling so beastly, so beastly (così bestialmente male mi sento) —. Così si lamentava, passandosi la mano libera dall'arma sulla faccia nel terrore di trovarci incorporata e non più nemmeno chirurgicamente asportabile quella patina di animalità, di sottoumanità che gli specchiava la faccia degli altri... ». E poi dopo che l'amico Tito era caduto nella raffica di un agguato fascista, salvatosi a stento dalla caccia dei soldati: « Tremenda era l'aperta battaglia, ma infinitamente di più l'imboscata ». Il suo cervello balbutiva: « I'll get out of this all. I can't abide it. I won't never again go through this all. I've had really too much of this all... ». (Voglio uscir fuori da tutto ciò, non ce la faccio. Non voglio più dover sopportare una cosa così. Ne ho avuto abbastanza). L'esperienza lo renderà più forte (pag. 106) ...il segno era sempre su lui: partigiano in aeternum. « I've stood, and fired, and killed » (ho resistito, sparato, ucciso). Era terribilmente diverso da tutta la gente che batteva la grande strada di cresta: rada, sullen (cupa), aggricciata gente che batteva la collina per bisogni e passioni supremi: il démons della borsa nera, la mendicizia ricerca di legna da ardere... Di nuovo poi dopo la rotta del fronte partigiano quando i pochi rimasti e ritornati sulle colline venivano spietatamente braccati, isolati, dopo essere sfuggito a un altro agguato che gli aveva portato via gli ultimi due amici (pag. 99). Non aveva dove andare, e così scendeva, scendeva, stranito ma rapido. « Enough, enough, to-day I've had enough. Maybe they two were still alive, but they are dead, they both. Enough, enough I don't want to be shot any longer, I don't want to have to fly for my life once more. Enough, enough the proclamation. No I don't want to consign, to give myself up, but I'll hide in any house, in a hut a cellar, I'll have myself maintained, I'll dress in civies. I'll bury my sten. Enough, I'll surely be patient until the end. I'm alone. Enough » (Abbastanza, abbastanza oggi, ne ho avuto abbastanza. Forse li ho lasciati che erano ancora vivi, ma sono morti, tutti e due. Abbastanza, abbastanza, non voglio più essere sparato, non voglio più volare per la mia vita. Abbastanza, abbastanza il proclama. Non voglio consegnarmi, arrendermi, mi nasconderò in una casa qualsiasi, in una capanna, troverò da tirare avanti, mi vestirò in borghese, seppellirò lo sten. Abbastanza, sarò certamente paziente fino alla fine. Sono solo. Abbastanza). E subito dopo l'ultima, secca confessione, per pudore di nuovo espressa in inglese: ... la brama della città e la repugnanza delle colline l'afferrarono insieme e insieme lo squassarono, ma era come radicato per i piedi alle colline. « I'll go on to the end, I'll never give up ». (Continuerò fino alla fine, non cederò mai).

Di quella freudiana osmosi delle due lingue nell'aggettivazione, negli avverbi, nei verbi esistono pure diverse sfumature (pag. 23). « Avevano sott'occhio la parte moderna della città, in squallida, rain-battered geometria »: qui la geometria delle case e i pioppi sono due visioni che entrambi esigono il frustare della pioggia, la ripetizione avrebbe stonato e l'accomunamento perso vigore ed ecco il « rain-battered-frustate dalla pioggia ». Così l'osservazione complessa (pag. 42). « Johnny was so rapidly getting accustomed to acoustic sight », in italiano per apparire comprensibile doveva assumere una veste troppo letteraria, troppo fuori moda: « Johnny si stava rapidamente abituando a una sorta di vista acustica », dove quel « sorta » è indispensabile ma stonato nell'aretoricità della prosa del *Partigiano*. Alba di lontano dopo la presa fascista appare agli occhi di Johnny « ghastly, forsaken town », città spettrale e abbandonata; e i due aggettivi italiani dello stesso livello espressivo inglese tuttavia di fronte ai modelli stranieri conservano qualcosa di scontato (ma sarà il fascino ormai bisecolare per tutto ciò che viene d'oltralpe?).

Il « goalless, walking passaggio » (passaggio passeggiante, senza meta) introduce il tentativo di superare le strettoie offerte dal comune linguaggio attraverso accostamenti che sfidano e la traduzione e la rielaborazione. Il lettore bilingue può intendere e gustare, lo scrittore poi dopo essersi servito dell'espedito per convogliare più verità avrebbe cercato qualche rimaneggiamento per le stampe. Appare tuttavia lecito domandarsi qui, incidentalmente, se effettivamente lo scrittore aveva l'intenzione di sottoporre tutta l'opera a un processo depurativo. Per esempio in *Primavera di bellezza* il dialogo in inglese con i due prigionieri sud-africani viene tradotto a piè pagina. A Fenoglio certo erano ben noti gli esperimenti di Joyce nell'*Ulisse* e quelli molto più oscuri di *Finnegans Wake*. Ed è da tener presente che sia pure in minor misura, diversi termini francesi appaiono mescolati: disengagé (pag. 11), occhi surmenagés (pag. 8), salottini démodé (pag. 10), un po' stilé (pag. 133), nel nuovo endroit (pag. 167), guadó e s'enfonça (pag. 323), ecc. ecc. Ciò sta a sottolineare una precisa volontà dell'autore di servirsi di tutto (la sua conoscenza del francese era di gran lunga inferiore a quella dell'inglese) per un migliore risultato d'espressione. Non sono più gli esercizi giovanili di una scrittura totalmente accampata nell'inglese, esercizi utilissimi ma certamente poveri di risultati immediati. In Fenoglio, come per ogni scrittore, ma in lui anche per aperta confessione si è sviluppata una tensione progressiva verso un sempre maggior grado di verità narrata, la prosa del *P. J.* stupisce per le innovazioni linguistiche, le immagini guizzanti e imprevedibili, stupisce la descrizione dei sentimenti dove ogni sfumatura di retorica è cancellata, e stupisce ancora il suo modo personale e nuovo di intendere il paesaggio e l'aspetto descrittivo della narrazione. Quanto alle azioni umane, azioni in senso meccanico come agguati, ritirate, attacchi, qualcuno si è voluto

richiamare a una evidenza cinematografica, ma il paragone è molto povero. Proprio nell'era dei mass media, nell'era dell'immagine ci troviamo davanti a un autore che ha saputo trovare una nuova dimensione per la parola. In questa prospettiva infatti l'inglese di Johnny non è che una minima parte di tutto ciò che di nuovo il *P. J.* ha da offrirci.

Per quanto riguarda i verbi e gli aggettivi, la sicurezza con la quale ricorre al lessico straniero estremamente più variato e ricco di sfumature, ha del sorprendente. Rarissime sono le ripetizioni, così come sono rare le ripetizioni nel suo vocabolario italiano; per ogni descrizione anche del ricorrente paesaggio delle colline continuamente viene scovato o inventato un sostantivo, un aggettivo. Bleak, luscious, grim, grinned, shabby, sullen, vi è tutta una terminologia di questo tipo nel *P. J.*, si tratta di termini che hanno un'accezione generale ma poi si presentano nell'uso estremamente duttili, con sfumature di significato diverse a seconda il contesto in cui sono inseriti. Di qui la necessità di usarli e l'impossibilità poi di una esatta resa in italiano.

È in atto la polemica se il *P. J.* sia opera giovanile oppure della maturità e comunque posteriore in ordine di tempo a quanto pubblicato in vita dall'autore. Chi scrive propende per la seconda alternativa ⁽⁸⁾ ed è curioso osservare come nelle parti che si riferiscono a narrazione utilizzata nella raccolta di Alba e nella vicenda Milton, l'inglese, questo ormai così definito espediente psicologico, sia pressoché assente. Se è vera l'alternativa di cui sopra, lo scrittore veniva ad utilizzare qualcosa su cui aveva già ampiamente lavorato e sentiva meno la necessità di ricorrere al termine anglosassone. Vi è poi un altro particolare interessante da osservare e riguarda il dialogo in inglese tra Johnny e i due sud-africani, lo stesso dialogo che troviamo al capitolo 16 di *Primavera di bellezza*. Da un'analisi dei due dialogati quello del *P. J.* sembra senz'altro posteriore per una maggiore secchezza e incisività ed emerge anche qualche chiarimento sul metodo di lavoro di Fenoglio nella riutilizzazione di quanto già precedentemente sfruttato.

P. d. b. ⁽⁹⁾.

« How aged, how territorial they look » constatò avvicinandosi in punta di piedi. Stavano sbucciando patate, scrupolosamente. « Good morning ». Guardarono in su non troppo sorpresi: « Good day to you, sorr ». (Buongiorno a lei signore).

P. J.

« How territorial do they both look! » pensò Johnny, inclinandosi su loro. Stavano pelando patate, sgelate, chiazze di violaceo, lavoravano con sistematica, grinding lentezza, con una patetica ricerca di economia e di rendimento. Johnny parlò abruptly (improv-

⁽⁸⁾ Vedi il mio articolo su « Prospetti » n. 20, 1970.

⁽⁹⁾ *Primavera di bellezza*, Garzanti, 1969, pagg. 186-190.

visamente). « A bit unwarlike, isn't it to be peeling potatoes ». (Poco guerresco pelare patate, vero?).

Senza considerare la parte italiana molto più ricca e espressiva nel *P. J.* (si confronti la scena della sbucciatura delle patate), nel dialogato inglese del *P. J.* dove è innanzi tutto abbandonato il tentativo di rendere lo slang sud-africano con una scrittura aderente ai suoni ⁽¹⁰⁾, sembra presente se non una maggiore padronanza, almeno una maggiore riflessione sul fatto linguistico, il semplice « they look » (sembrano) prende lo stilisticamente più valido rafforzativo « do », e un altro tocco di stile vien dato con l'aggiunta del « both » dopo il soggetto.

L'andamento del dialogo poi è completamente mutato, praticamente gli argomenti toccati sono gli stessi ma la falsariga è diversa e ciò appunto mostra come Fenoglio nel lavoro di riscrittura non rivedesse il testo precedente per non subire influenze. Successivamente poi poteva avvenire un confronto per dei ritocchi, ma, ripetiamo, la ristesura avveniva liberamente.

⁽¹⁰⁾ L'operazione non è infrequente nell'inglese d'oggi, vedi anche quello che avviene negli USA; Fenoglio forse aveva in mente *Sons and Lovers* di D. H. Lawrence dove nei dialogati è riportato per esteso il dialetto del Nottinghamshire (pagg. 186-190).