

FIABA, VIOLENZA, VERITÀ.
ATTORNO A *UNA QUESTIONE PRIVATA*

Giorgio Fontana

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3252-2757>

ABSTRACT IT

In questo saggio leggo *Una questione privata* di Beppe Fenoglio attraverso le categorie della fiaba, della violenza e della verità. L'aspetto fiabesco del romanzo viene approfondito rilevando come Fenoglio crei con naturalezza suggestioni fantastiche partendo dal realismo più rigoroso – una delle ragioni cruciali del suo fascino. In seguito mi concentro sulle due forme di violenza presenti nel testo: quella armata, la cui rappresentazione non edulcorata concorre a dare uno sfondo morale per la vicenda di Milton, e quella sentimentale che lo affligge attraverso la gelosia e il delirio amoroso (per i quali trovo utile applicare la lezione proustiana, delineando un paragone con Swann). Infine mi domando di che genere sia la verità che Milton cerca: se abbia una valenza metafisica o se la sua *quête* si limiti a un'avventura personale.

PAROLE CHIAVE

Fenoglio; *Una questione privata*; Resistenza; Fiaba; Violenza; Verità.

TITLE

Fairy-tale, Violence, Truth. About *Una questione privata*

ABSTRACT ENG

The essay proposes a reading of Beppe Fenoglio's *Una questione privata* through the categories of fairy tale, violence and truth. The fairy-tale aspect of the novel is explored by noting how Fenoglio naturally creates fantastic suggestions from the strictest realism – one of the crucial reasons for his appeal. I then focus on the two forms of violence present in the text: the armed one, whose unadulterated representation contributes to providing a moral backdrop for Milton's affair, and the sentimental one that afflicts him through jealousy and amorous delirium (for which I find it useful to apply Proust's lesson, outlining a comparison with Swann). Finally, I wonder what kind of truth Milton seeks: whether it has metaphysical significance or whether his *quête* is limited to a personal adventure.

KEYWORDS

Fenoglio; *Una questione privata*; Resistance; Fairy-tale; Violence; Truth.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giorgio Fontana (1981) è scrittore, saggista e professore a contratto di Scrittura creativa. Ha pubblicato, fra gli altri, i romanzi *Morte di un uomo felice* (Sellerio 2014, Premio SuperCampiello) e *Prima di noi* (Sellerio 2020, Premio Mondello e Premio Bagutta) e la monografia *Kafka. Un mondo di verità* (Sellerio 2024).

1. FIABA

1.1. UN ALTRO ORDINE DI RAPPORTI

Iniziamo da un passo citato fin troppe volte, e che pure rivelerà qualche sottigliezza. Calvino ravvisa in *Una questione privata* un tocco ariostesco – la «folia amorosa e cavalleresca» – innestato sulla «Resistenza proprio com'era [...] con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia».¹

Furia davvero: di ritorno al comando di Treiso, seguendo a fatica il passo svelto di Milton, Ivan pensa che il compagno sia «impazzito o quasi».² È solo la prima occorrenza di molti brani simili:³ il romanzo è percorso da una febbre allucinatoria, benché resti ancorato alla fangosa realtà; in essa il «freddo» Milton lotta contro due fantasmi: Giorgio e Fulvia non compaiono mai nella linea narrativa del presente, esistono solo nei ricordi.⁴ Tale allontanamento ha una precisa ragione narrativa – concentrare il focus della storia sul conflitto interiore del protagonista, scatenando così al massimo il suo desiderio – che rende, come ha precisato Gabriele Pedullà, ancor più fruttuosa la similitudine con il *Furioso*. La novità di Ariosto sta infatti nel sovrapporre i vari fini e i vari desideri dei personaggi creando continuo scompiglio; e ciò vale anche per *Una questione privata*, dove «ogni erranza (ogni ricerca) minaccia costantemente di sconfinare nell'errore e di compromettere le sorti della guerra».⁵ E l'azione di Milton ha una pesante ricaduta collettiva, come risulta evidente nel celebre dodicesimo capitolo.

Bene. Ma se lo spunto di Calvino celasse qualcosa di più radicale? Pedullà aveva già suggerito che *Una questione privata* si nutre anche di elementi fantastici: «la scrittura

¹ ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a ID., *Il Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 2003, vol. I, p. 1202.

² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, a cura di Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2006-2014, p. 20. In questo articolo non mi soffermerò sulle questioni filologiche legate alle tre redazioni del testo. Per inquadrare il romanzo nel suo periodo di gestazione cfr. AGATA SCARSI, *Fenoglio in limine: "Una questione privata" e il laboratorio degli ultimi anni (1960-1962)*, «Quaderni del '900», XXIV, 2024, pp. 59-75.

³ Cfr. SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2018, pp. 147-148. Fenoglio «non può quindi aver dato al lessico afferente ai campi semantici del "furore" e della "pazzia" un'occorrenza così alta senza aver voluto suggerire un dialogo a distanza con il capolavoro ariostesco» (ivi, p. 148). Trovato è tornata sul tema in *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di "Una questione privata"*, «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023, pp. 1-22.

⁴ «Fulvia appare e vive soltanto nella memoria di Milton impegnato fino al collo nella guerra partigiana» (BEPPE FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Einaudi, Torino 2002, p. 133).

⁵ GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. XXVIII. Per la molteplicità dei rapporti con il *Furioso* cfr. SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto», cit., pp. 135-171 e ID., *Milton e la degradazione dell'eroe*, cit.

realistica del *novel* inclina progressivamente alle brumose suggestioni del *romance*»;⁶ e per Nicola Lagioia

Fenoglio usa i fenomeni atmosferici come Shakespeare quando evoca le streghe. [...] I partigiani stessi, quando discutono tra loro [...] usano una lingua che non è soltanto gergo [...] ma un codice segreto capace di ricordare a tutti loro che lì dove si trovano (comando di divisione o cascina o ponte minato) è al tempo stesso qualcosa'altro, l'Altrove a cui hanno avuto il coraggio di bussare, dentro cui hanno ora il privilegio di esistere, e dove, segretamente, si decidono le sorti del mondo. Insomma, oltre a essere un romanzo esistenziale, un'opera civile, un western, un romance, un racconto d'avventura, *Una questione privata* è un viaggio oltremontano.⁷

Sviluppiamo l'intuizione. La logica fiabesca che governa il libro non agisce soltanto in superficie: abbiamo un eroe alla ricerca di una principessa contro un antagonista tutto peculiare, attraverso una serie di prove e grazie all'aiuto di donatori (la vecchia che gli «offre» il sergente fascista). L'elusività della stessa Fulvia, oggetto di desiderio non interrogabile, è parte del metodo:

Nelle fiabe, come si sa, non ci sono strade. Si cammina davanti a sé, la linea è retta all'apparenza. Alla fine quella linea si svelerà un labirinto, un cerchio perfetto, una spirale, una stella – o addirittura un punto immobile dal quale l'anima non partirà mai, mentre il corpo e la mente faticavano nel loro viaggio apparente. Di rado si va verso dove si vada, o anche solo verso che cosa si vada; perché non si può più sapere che cosa siano in realtà *l'Acqua Ballerina*, *la Mela canterina*, *l'Uccello che indovina*. È la parola a chiamare: l'astratta, colma parola, più forte di qualsiasi certezza.⁸

La ricerca infruttuosa tinge Fulvia di assoluto: se nei ricordi appare realisticamente ben delineata e non priva di difetti, nel presente è una «astratta, colma parola» che ottiene poteri quasi arcani, di vita e di morte: «a momenti mi ammazzi!».⁹

Ancora, se la fiaba «fa spreco di elementi narrativi e lussureggia di personaggi cui non è assegnato alcun compito»,¹⁰ anche in *Una questione privata* la trama centrale si disperde qui e là in rivoli secondari e digressioni che peraltro hanno, come vedremo, un ruolo decisivo per la riuscita «realistica» del romanzo. Persino la modificazione del ter-

⁶ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001, p. 129. E sulla scorta di un paragone con Poe: «a suo modo anche *Una questione privata* deve essere considerato una storia di fantasmi» (ivi, p. 127).

⁷ NICOLA LAGIOIA, *Una questione (non solo privata)*, «Tuttolibri», 19 febbraio 2022, pp. XII-XIII.

⁸ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987, p. 17.

⁹ È interessante notare che delle ottantasette occorrenze di «Fulvia», ben sessantanove compaiono nei primi quattro capitoli. Dopo una lunga pausa la ragazza di nuovo è nominata solo verso la fine del sesto, quindi si dirada sempre di più per infittirsi di nuovo alla fine dell'undicesimo e nel tredicesimo capitolo. L'ossessione nominativa di Milton è insomma modulata in tre tempi.

¹⁰ STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, La Nuova Italia, Scandicci 1997, p. 15.

ritorio imposta dalla guerra può produrre «profonde analogie simboliche con gli spazi fiabeschi».¹¹ E come la fiaba il libro offre forse non «una spiegazione generale della vita»,¹² ma senz'altro una sua costante interrogazione. Il racconto di folklore del resto non è una mera evasione dal mondo reale: con esso stringe anzi un rapporto complesso e dialettico, a cominciare dalla presenza di fattori spaventosi tutt'altro cheedulcorati, o dalla variabilità stessa dell'elemento fantastico: «nella fiaba una noce può inverosimilmente contenere una legione di soldati [...] o verosimilmente costituire il misero pasto di un eroe perseguitato dall'indigenza».¹³

Infine, *Una questione privata* conserva della fiaba lo scopo ultimo: «la vittoria sulla legge di necessità, il passaggio costante a un nuovo ordine di rapporti e assolutamente niente altro, perché assolutamente niente altro c'è da imparare su questa terra».¹⁴

Ciò detto, *Una questione privata* resta un romanzo contemporaneo e non un racconto fiabesco (né un poema cavalleresco) sia per l'assillante esplorazione psicologica del protagonista sia per il violento naturalismo di base. La materia della Langa – il fango, le erte, il freddo, la pioggia – tocca Milton senza tonalità acquerellate.¹⁵ Inoltre, rispetto alla mancanza di finalità e alla debolezza della causalità tipiche del racconto di folklore,¹⁶ qui lo scopo della ricerca è chiaro fin dall'inizio, e i nessi causali sono rispettati.

La parola *fiaba* non è dunque una chiave che apre tutte le porte del testo fenogliano; non possiamo scambiare il fascino del concetto con il suo effettivo valore interpretativo. Milton non è Orlando né Pollicino. Eppure il fascino di *Una questione privata* è dovuto anche al composto di romanticismo patologico del protagonista, rigore realistico ed elemento fantastico; dove quest'ultimo – per quanto trasfigurato ed elusivo – è importante quanto gli altri.

Perché questo cerca Milton: *un altro ordine di rapporti*, dove pubblico e privato possano coesistere; l'amore del sogno e insieme la giustizia terrena – il *vissero per sempre felici e contenti*, quella redenzione universale, quasi una sovrabbondanza di gioia, che promet-

¹¹ Ivi, p. 88. Qui l'autore si riferisce all'esperienza di trincea della Prima guerra mondiale, ma lo spunto è cautamente generalizzabile.

¹² ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988, p. 38.

¹³ STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, cit., p. 2.

¹⁴ CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 34.

¹⁵ E che forse dovremmo sentire anche sul *nostro* corpo, se è vero com'è vero che «Le Langhe paiono non assimilarsi per via culturale, visivo-contemplativa, ma per via fisica» (VERONICA PESCE, «Nel ghiaccio e nella tenebra». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015). Più in generale, Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker invitano gli storici a non privarsi «di una molteplicità di conoscenze di cui potrebbero usufruire. [...] Non si può che insistere sull'aspetto assai istruttivo di un minimo di conoscenza concreta sugli strumenti della violenza: il contatto tattile con questi ultimi non è un esercizio storico superfluo» (*La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, introduzione e cura di Antonio Gibelli, Einaudi, Torino 2002, p. 8). Non voglio invitare i filologi a usare uno Sten: ma una camminata al freddo per le Langhe non è vana; un uso consapevole del corpo in questo caso completa realmente l'erudizione.

¹⁶ Cfr. STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, cit., pp. 17-39.

tono le fiabe. Il fatto che non riesca a edificare tale ordine (così come gli ideali dei partigiani scontarono una delusione a guerra finita) non lo rende meno autentico.

1.2. DUE AMORI

Scrivono Pedullà che Milton «fa la guerra partigiana per poter dire “Ti amo”». ¹⁷ Forse non solo, ma certo anche per questo. I partigiani del resto furono storicamente mossi da motivazioni diverse, al di là degli schemi ideologici; Claudio Pavone ha fra esse elencato:

insopportabilità di un mondo divenuto teatro di ferocia; ribellione contro i soprusi remoti e vicini, talvolta proprio contro quelli “piccoli”; istinto di autodifesa; desiderio di vendicare un congiunto caduto; spirito di avventura; amore del rischio e insieme non piena cognizione di esso; tradizioni familiari; antifascismo di vecchia o di nuova data; amor di patria; odio di classe. Queste motivazioni, di diverso spessore culturale, si intrecciano spesso l’una con l’altra, e il loro dispiegarsi in conseguenti comportamenti lo si può cogliere solo tenendo presente l’intero arco dell’esperienza resistenziale. ¹⁸

In tale intreccio possono spiccare, a seconda della rappresentazione che ne viene data, motivi di ordine politico o di ordine personale; e fra queste ultime anche elementi solo in apparenza volgari, ma che rivelano la sete di libertà che attraversava un’intera generazione.

Milton è un caso peculiare. In lui vive l’asciutto compimento del dovere, insofferente tanto alle battute dei compagni quanto (si può supporre) alla futura oleografia della Resistenza. È la visione «britannica» dell’esistenza: innanzitutto una forma di parsimonia e chiarezza linguistica dopo l’estenuante retorica del fascismo. ¹⁹ E tuttavia, fermandosi di fronte alla casa di Fulvia, Milton devia dalla «retta via» che si era imposto. Accennando sbadatamente alla possibilità che Giorgio e Fulvia abbiano avuto una relazione, la custode getta su Milton un incantesimo paragonabile alle peggiori maledizioni della tradizione popolare: ed «*essere incantati* significa mettersi al riparo dal mutamento storico e riuscire a dimenticarsi della realtà». ²⁰

Il fattore-fiaba qui agisce anche a livello materiale, poiché assistiamo a un’invasione del bisogno appunto privato in una materia eminentemente pubblica: un robusto egoismo, la pervicacia di desideri individuali tipici della fiaba – un soldo, una guarigione, la figlia

¹⁷ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 19.

¹⁸ CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Milano 1994, p. 31.

¹⁹ Chiodi rammenta come l’adolescente Fenoglio sognasse di essere un condottiero di Cromwell – desiderio sia morale sia letterario: «Fu così che la parola divenne per Fenoglio una cosa seria». (Cfr. PIETRO CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*, «La cultura», I, gennaio 1965, pp. 1-7. Vedi anche GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 20).

²⁰ STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, cit., p. 81.

del re ottenuta in sposa – si fa strada nell'edificio della moralità partigiana, erodendola dall'interno.

È una novità straordinaria. Fenoglio scriveva dopo un periodo in cui la Resistenza era stata intesa come soggetto in primo luogo politico, e dunque materia di memorialistica o celebrazione, non di narrativa: *Una questione privata* osa invece porre l'amore sopra la guerra partigiana e insieme, retroattivamente, restituire concretezza alla Resistenza stessa.

Tutto in quella lotta fu pagato a caro prezzo; tutti dovettero sacrificare affetti, vita o certezze; tutti furono chiamati a valutare il peso morale di quanto andavano affrontando. Il mero obbedire permeato di indifferenza o sadismo dei nazifascisti poteva sfociare solo nel nulla: lo stemma del teschio affisso ai berretti della X MAS. La lotta partigiana invece è immersa nella vita, e la vita è ricolma di desideri tenaci persino nella loro meschinità: anche il più rigido combattente non può cancellare le pulsioni, perché sono esse che lo rendono vivo e non un semplice ingranaggio all'interno del sistema-guerra.²¹ Di fatto, egli combatte per un mondo dove tali pulsioni non siano più secondarie.

Il commento di Ivan nel terzo capitolo è rivelatore: un «partigiano serio come Milton» perde la testa per una ragazza? Non è solo incredibile: è anche deleterio, poiché «tornare su queste cose fa più male che bene. Con la vita e il mestiere che facciamo si va in crisi come niente. Le cose di prima a dopo, a dopo!».²² Invece Milton dimostra come «le cose di prima» non siano mai del tutto rimandabili; e non lo erano fin da subito, anche senza le parole-incantesimo della custode. Proprio all'inizio, ricordando gli occhi di Fulvia e parlandone con il pensiero, le dice infatti di essere *sempre lo stesso* nonostante tutto quello che ha vissuto – uccisioni, paura di morire, risa, lacrime.²³

L'ammissione va intesa in senso radicale: l'investitura a partigiano ha cancellato tutto il passato con un nuovo battesimo, ma di fronte a lei e a lei soltanto il passato è pronto a resuscitare; è come se Milton avesse conservato intatta la propria personalità – insieme alla salvezza fisica e, aggiungerei, al suo vero nome – unicamente per consegnarla a Fulvia. È sempre lo stesso, lo studente innamorato di un tempo: la virilità acquisita con la nuda lotta è una maschera, tanto che le parole della custode lo passano «da parte a parte come un bambino nudo e inerme». ²⁴

Purtroppo il commento di Ivan ha anche un valore profetico, perché «le cose di prima» faranno a Milton molto più male che bene: ma è un rischio che desidera accogliere a

²¹ «Though his maniacal focus on Fulvia could be construed as nothing more than a boyish escape from his partisan obligations, it is instead a more radical form of resistance: his choice to dwell in his paradise lost is a refusal to participate in the dehumanizing machinery of war» (MEGAN CROGNALE, *Paradise Lost on the Hills above Alba: Nostalgia in Fenoglio's "Una questione privata"*, «Italia», XCII, 1, 2020, p. 53).

²² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 21.

²³ Cfr. *ivi*, p. 8.

²⁴ *Ivi*, p. 115.

braccia aperte. La sua caratteristica fondamentale è semmai l'estremismo, frutto di quella «follia» che, come vedremo, non è soltanto ariostesca ma anche proustiana.

1.3. PAESAGGIO CHIUSO

In *Una questione privata* i campanili battono le ore e marciano il riferimento geografico, ma più passa il tempo più Milton si confonde (anche perché nel nono capitolo il suo orologio da polso ha probabilmente rallentato durante la notte). Il tempo non meno dello spazio assume passo dopo passo una torsione fantastica, si liquefa per confondere il protagonista.

Nel quarto capitolo è il campanile di Mango a segnare le sei: Milton si è recato al paese dall'avamposto per parlare con Giorgio, che però è fuori. E qui comincia la descrizione della nebbia sulle colline, mai così sinistre: colline su cui gli era «toccato di farci l'ultima cosa immaginabile, la guerra. Aveva potuto sopportarlo fino a ieri, ma...». ²⁵ Ma oggi siamo già nel regno fiabesco dell'amore, governato da tutt'altre leggi, ancor meno immaginabili.

L'attesa è occupata da un flashback: è il 3 ottobre del 1942 e Fulvia parte per Torino, di cui Milton vuole significativamente «ignorare tutto». ²⁶ Non c'è storia oltre il profilo dei colli su cui si combatte, né deve esserci; la nebbia confonde e insieme segna un confine invalicabile: come nel folklore, il limite del mondo coincide con il limite del racconto. Torino è solo un nome.

Esaurito il ricordo, Milton scende per andare incontro all'amico-nemico: sente dei passi e il cuore gli latita in corpo, come già nell'incipit; arrivano i compagni ma Giorgio non c'è: probabilmente ha voluto rimanere solo e magari infilarsi a far colazione da qualche parte. Milton lo chiama, cammina verso il passo, ma invano.

Alla mensa, passando bruscamente dal discorso diretto a quello indiretto, il partigiano Sceriffo racconta della sera precedente, percossa un vento terribile; delle bestemmie del gruppo in viaggio e della notte che «nera come pece ma come animata, dava l'illusione ottica di tante voragini che continuamente si formassero». ²⁷ Hanno dormito in «una casupola abbandonata sul ciglio di un poggio proprio dirimpetto al bivio, a un tiro di stendal dal suo crocchio di case già mute e spente e sprangate». ²⁸

Questi brevi riferimenti mostrano come il mondo della *Questione* sia pervaso da presenze sinistre che giungono direttamente dalla tradizione contadina – uno sfondo che non ha nulla del gotico d'accatto, bensì è del tutto coerente con il paesaggio storico. ²⁹

²⁵ Ivi, p. 27.

²⁶ Ivi, p. 29.

²⁷ Ivi, p. 37.

²⁸ Ivi, p. 39.

²⁹ Similmente nel *Johnny* si percepiscono «forze oscure e imponderabili che muovono gli eventi, gli elementi furiosi, demonici» (GIANLUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, Serra e Riva, Milano).

Come in altre zone di combattimento, certo «la piccola patria locale la si sentiva minacciata in modo più immediato di quanto lo fosse la grande patria, l'Italia, e le motivazioni cui bisognava ispirarsi nell'impugnare le armi non sempre erano immediatamente trasferibili sul piano dei grandi ideali di redenzione politica e umana».³⁰

Ma nelle Langhe non c'era solo la guerra partigiana; c'erano anche le maschere e altri spiriti occulti.³¹ E l'intera vicenda può essere traspunta al di là del 1944: la nuda trama esplora un motivo universale. A cosa essere fedeli, alla parola data o all'amore per la fanciulla? Anche la combinatoria degli eventi ricalca il tipico inseguimento dell'oggetto introvabile attraverso prove di forza (diremmo: di resistenza) e di intelletto.

Ma se si vuole rinvenire in *Una questione privata* una storia che fonda la comunità di valori della Resistenza civile, non la si troverebbe: in tal senso è un racconto eretico, e come tale fu a lungo considerato. Qui sta lo scarto del romanzesco, l'assoluta individualità di Milton rispetto a un qualsiasi eroe del folklore – o della Storia – da cui trarre insegnamento e costumi condivisi. Giustamente Gianluigi Beccaria ha osservato che la fiaba, rispetto al romanzo, non prevede il conflitto tra posizioni ideologiche differenti: «lascia intravedere, dietro l'artificio del racconto, un sapere stabile, una visione del mondo unitaria».³² *Una questione privata* invece non offre nulla di simile, né tanto meno consolazioni, morali o speranze di redenzione.

Ecco un paradosso: anche Milton, che pure è un eroe altamente soggettivato, «agisce sempre come alla cieca»,³³ spinto da una necessità che pare sovrastarlo. Dopo il colpo di bacchetta magica iniziale, non evolve in alcun modo: si limita a proseguire nella ricerca attraverso gesti e movimenti ripetuti, proprio come nelle fiabe.

Infine, anche *Una questione privata* allude alla presenza di un cosmo più ampio, che resta tuttavia irrilevante se non è oggetto d'avventura del protagonista; storicamente corrisponde a quel momento unico in cui l'orizzonte del partigiano era la banda e il luogo d'azione, perché ogni unità superiore di potere – il Paese, che mai come in quel momento appariva come enorme astrazione – era distrutta. Ciò che resta è, di nuovo, una successione limitata di valli da vincere o perdere, nella speranza che anche gli altri facciano il proprio dovere.

C'è tuttavia una via di fuga da tale microcosmo, e Milton la imboccherà pagandola a prezzo altissimo. Le fiabe «tracciano destini: non quelli che l'uomo si costruisce, ma de-

1984, p. 73). Per la deformazione figurale del paesaggio langarolo cfr. VERONICA PESCE, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*», cit., pp. 52-68.

³⁰ CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile*, cit., p. 138.

³¹ Cfr. ad esempio LAURA BONATO, *Vita da strega. Masca, faja, framasun*, Meti, Roma 2013.

³² GIANLUIGI BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989, p. 303.

³³ *Ibidem*.

stini che lo trascendono»;³⁴ e il fato di Milton è segnato dalle prime righe: dovrà scontare il peccato della propria eresia amorosa davanti al tribunale della Storia.

1.4. LE BANDE E IL CAVALIERE SOLITARIO

Dov'è però la Storia? Nei flashback, certamente, ma soprattutto nei discorsi altrui. Milton non parla granché: ascolta tuttavia moltissimo, per lo più passivamente, perché ormai disinteressato a quanto accade intorno; così si fa grande ricettacolo e amplificatore delle vicende partigiane. Anzi, è proprio la sua passività a renderlo un testimone ideale.

In questo modo la questione privata vive sempre e comunque *nel fitto* – per usare le citatissime parole di Fenoglio in una lettera a Livio Garzanti³⁵ – di quella pubblica, così come Milton agisce nel fitto del bosco: la voce degli altri partigiani, i loro aneddoti a volte fin troppo lunghi o apparentemente superflui (come il racconto della fucilazione di un fascista da parte di Paco,³⁶ la digressione di Maté sulla maestra,³⁷ o la rievocazione della battaglia di Verduno³⁸) devono essere riportati per dare corpo alla vicenda in cui si muove il «furioso» protagonista.

Con tale soluzione squisitamente tecnica Fenoglio scioglie quasi del tutto (*quasi*: resta il problematico dodicesimo capitolo) uno dei nodi principali della trama: condurre insieme tema sentimentale e tema politico assicurandone l'urto costante e proteggendo la storia da qualunque risoluzione dialettica. Nelle parole di Pedullà, «destino individuale e sorte collettiva si incrociano e si scontrano a ogni pagina, e confluiscono infine in un'immagine comune – per niente consolatoria – dell'esistenza».³⁹

Ora, dai racconti che assediano Milton (e di cui si fa talora insofferente custode)⁴⁰ emerge innanzitutto un mondo di bande armate.

«Just a fucking bandit», grida memorabilmente il protagonista dei *Piccoli maestri* di Meneghello a un ufficiale inglese.⁴¹ E proprio *Banditi* si intitola il memoriale di Pietro Chiodi, che di Fenoglio fu maestro.⁴²

Valerio Romitelli ha insistito sul valore politicamente pionieristico della banda partigiana, sottolineandone l'elemento di gioia ed ebbrezza: come già accennato, nelle moti-

³⁴ Ivi, p. 302.

³⁵ BEPPE FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 134.

³⁶ Cfr. BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., pp. 60-62. Qui Paco comprende che «Milton non si sarebbe più opposto» al racconto, e procede.

³⁷ Cfr. ivi, pp. 110-114.

³⁸ Cfr. ivi, pp. 69-73.

³⁹ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 61.

⁴⁰ L'insofferenza di Milton è palese quando la vecchia che gli offrirà il sergente fascista si prende il tempo di raccontargli della donna che ha rovinato la sua famiglia, «con una tenacia disarmante» – ivi, p. 90.

⁴¹ LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Mondadori, Milano 1986, p. 261.

⁴² Per una valutazione del termine nella sua complessità e nelle sue oscillazioni cfr. comunque CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile*, cit., pp. 451 e ss.

vazioni concrete dei singoli «va cercata e riabilitata come merita quella che può dirsi la loro felicità, la felicità di soggetti che sono riusciti a pensare e dirigere le loro passioni, non restandovi assoggettati, fino a creare un momento politico unico, dal quale resta sempre da imparare». ⁴³ E commentando proprio *Una questione privata*, osserva che la vicenda di Milton «dice anche questo: il partigiano non poteva seguire la sua interiorità senza rischiare l'annientamento». ⁴⁴

Una progressiva spoliazione del proprio io è ciò che garantisce l'unità della banda e ne cementa la reciproca fedeltà: il patto di questa piccola famiglia sta appunto nel rimandare a dopo «le cose di prima».

Certo la banda partigiana non era un paradiso di democrazia diretta: il carisma dei capi poteva diventare autorità eccessiva e il rapporto con le altre formazioni spesso complicato – e anche questo traluce negli scambi, talora nervosi e strafottenti, fra i partigiani di *Una questione privata*. Ma le relazioni nella banda erano mille volte più paritarie rispetto all'odiatissimo esercito, perché fondate su un libero patto. La radicalità di quella vita stava nella precarietà condivisa e dominata da una fede: nelle parole di Romitelli, «Ecco dunque affermato un coraggio talmente estremo da dare per scontata persino la propria morte, oltre quella di infiniti altri, amici e nemici, e non in nome di una qualche ideologia, ma di un'esperienza che non si fondava su certezze, bensì su misteri da affrontare». ⁴⁵

Misteri, al plurale. Il terribile mistero della guerra e della violenza data e subita. E anche, nella *Questione*, il dolente mistero dell'amore: ovvero il massimo dell'individualità, proprio ciò che una guerra per bande – benché fondata sulla libera iniziativa e non sulla gerarchia militare – non può tollerare. Se si trattasse di mero sesso le cose starebbero diversamente, ricondotte a un bisogno quasi fisiologico; ma la minaccia che Milton porta alla battaglia è di tutt'altro ordine e gravità. Tradendo la promessa fatta a Leo e mancando di tornare a Treiso, si è incamminato in un'impresa che può compiere unicamente in totale solitudine: e gli altri, da amici, compagni e fraterni «banditi» che si muovono sempre a gruppi, sono ridotti ormai al rango di aiutanti, antagonisti o intralci.

Tale solitudine non è soltanto il risultato di un'operazione narrativa che mantiene il focus su un unico protagonista, muovendolo su e giù per le colline; è l'ovvia conseguenza dell'assumersi per intero le conseguenze di una scelta vertiginosa. Il mistero di Milton non è comunicabile agli altri, motivo ulteriore per disporlo al silenzio: chi mai capirebbe?

⁴³ VALERIO ROMITELLI, *La felicità dei partigiani e la nostra. Organizzarsi in bande*, Cronopio, Napoli 2015, p. 39.

⁴⁴ Ivi, p. 61.

⁴⁵ Ivi, p. 74.

2. VIOLENZA

2.1. VIOLENZA PARTIGIANA. MILTON E IL SANGUE

Capitolo sesto: Milton vede Cobra mentre finge di lavarsi con il sangue dei fascisti, che ucciderà se si azzardano a toccare Giorgio. Il gesto, ripetuto più volte, si chiude con un urlo animalesco: «Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeee!». ⁴⁶

Capitolo nono. Milton parla con un anziano che si inasprisce quasi subito: verrà il giorno della fine, dice, e allora i partigiani non dovranno risparmiarne nemmeno un fascista – «Tutti, tutti li dovete ammazzare, perché non uno di essi merita di meno»; «se vi lascerete prendere dalla pietà o dalla stessa nausea del sangue, farete peccato mortale, sarà un vero tradimento. Chi quel gran giorno non sarà sporco di sangue fino alle ascelle, non venitemi a dire che è un buon patriota». ⁴⁷ (Fino alle ascelle, proprio come Cobra). Milton replica semplicemente che sono tutti d'accordo.

Capitolo ottavo: un odore di polmone bollito resuscita il ricordo della battaglia di Verduno, la prima in cui rossi e azzurri combatterono insieme. Il sangue «ruscellava come vino e pezzi di cervello vi galleggiavano sopra» e poi una mattanza di Hombre a quattro fascisti da lui riuniti «in un mazzo» con un comando, sopra cui «fece dentro tutto il caricatore». ⁴⁸ Sono pagine durissime, prive di qualsiasi compiacimento, che restituiscono perfettamente l'orgasmo del terrore e della battaglia.

Non sono effetti di contorno: Fenoglio sa bene quanto la lotta armata contro i nazifascisti sia stata lacerante, specie per l'uso quotidiano della violenza unita al rischio e all'odio che rinfocolava i partigiani. Una certa mitografia predilige la normalizzazione dell'esperienza di lotta, cercando di ignorare il dato cruento: per quanto in buona fede, oblitera come l'armarsi fornisse un'educazione politica a quei giovani dopo anni di quietismo e delega morale: «Sparare, dunque, come gesto sovrano che interrompe e frantuma il tempo della sottomissione all'occupante per aprire il tempo costituente della moltitudine che costruisce e ordina il presente e il futuro». ⁴⁹

A tal proposito è istruttivo leggere *Una questione privata* di fianco agli *Appunti partigiani*, caratterizzati – come i *Ventitre giorni* e i *Frammenti di romanzo* – da maggiore crudeltà: i partigiani sono più duri, vanno allegramente a prostitute, fanno i matti in automobile, ammazzano i prigionieri con calma e cantando mentre scavano le fosse; si lamentano se qualcuno li precede nelle esecuzioni, fanno pernacchie ai fascisti, si calano nelle tombe vuote per scampare ai rastrellamenti e così via.

Ora, la più lirica *Questione* non è depurata da tale violenza: Fenoglio non finge che il desiderio di vendetta, la rabbia e l'odio siano sentimenti secondari, così come non finge sulla volgarità espressiva dei partigiani. Milton, ossessionato com'è da Fulvia, certo non

⁴⁶ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 50.

⁴⁷ Ivi, pp. 81-82.

⁴⁸ Cfr. ivi, pp. 69-72.

⁴⁹ GIANLUIGI FILIPPETTA, *L'estate che imparammo a sparare. Storia partigiana della Costituzione*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 18-19.

si permetterebbe di fare una battuta greve sulla staffetta Claudia come il Beppe degli *Appunti*: ma i suoi compagni indulgono in un lessico solo appena più castigato; e l'ambizione massima rimane quella di «scorciare» quanti più nemici possibile.

In effetti, è quasi inevitabile che la violenza divenga una pratica e un'abitudine anche per chi non ne fa un valore in sé.⁵⁰ Consegnare i fucili a guerra finita non fu facile; alle armi ci si attacca, e non solo per ragioni ideali. Il rischio della vendetta gratuita, dell'accanimento e della mancanza di scrupoli era sempre latente, certo anche a causa delle recrudescenze dovute ai rastrellamenti.

Fenoglio non l'ha scordato: dal fitto della guerra non si esce con facili semplificazioni, nemmeno quando vi si innesta sopra una questione personale. Anzi. Nel romanzo si procede per assoluti: assoluta è la volontà di annientare il nemico; assoluta la fede nella lotta. La percezione di essere giunti a un momento conclusivo e alle porte di una palingenesi non era patrimonio soltanto dei rivoluzionari, bensì un sentire comune. Milton procede per assoluti perché non c'era altra strada da seguire: i mutamenti quasi millenaristici che si attendevano – «Sentivamo la guerra come la crisi ultima, la prova, che avrebbe gettato una luce cruda non solo sul fenomeno del fascismo ma sulla mente umana, e dunque su tutto il resto, l'educazione, la natura, la società»;⁵¹ «Si lottava per cambiare il mondo»⁵² – erano commisurati alla quantità di dolore subito o inflitto e alle difficoltà opprimenti del quotidiano, ma anche frutto di una politica del desiderio, di una stagione che attraverso la dissipazione fu percepita da tutti come irripetibile. Assoluta, appunto: poiché «partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità».⁵³ Ma altrettanto irriducibile è anche l'amore di Milton per Fulvia: così la luce della tragedia investe tutto il libro, perché fra queste due scelte estreme non esiste conciliazione. La parola assoluta esiste certo come ideale, ma è incapace di descrivere una realtà; *Una questione privata* dimostra che anche i migliori partigiani sono per così dire condannati alla gradualità.

2.2. VIOLENZA SENTIMENTALE. MILTON E SWANN

Dopo gli accenni della custode la gelosia morde ed è più potente dell'innamoramento, come Proust sapeva benissimo: forse non è un caso che compaia tra i testi letti da Fulvia.⁵⁴ In effetti l'episodio scatenante del primo capitolo potrebbe essere letto come

⁵⁰ Ad esempio, Calvino ammise che «rifiutare la mentalità fascista voleva dire innanzitutto rifiutarsi di amare le armi e la violenza; l'inserimento nella lotta partigiana armata implicò il superamento di forti blocchi psicologici dentro di noi» (ETTORE ADALBERTO ALBERTONI, EZIO ANTONINI, RENATO PALMIERI (a cura di), *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962, p. 77).

⁵¹ LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, cit., p. 115.

⁵² Così Fioravante Zannarini in CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile*, cit., p. 360.

⁵³ BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 1970, p. 18.

⁵⁴ «Leggeva *Il cappello verde*, *La signorina Else*, *Albertine disparue*... A lui quei libri nelle mani di Fulvia pungevano il cuore. Malediceva, odiava Proust, Schnitzler, Michael Arlen» (BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 7).

un'«intermittenza del cuore»: fatto passivo per eccellenza, per dirla con Debenedetti.⁵⁵ Fulvia, che fino a quel momento era come assopita all'interno della memoria di Milton, si risveglia con inaudita nettezza: «Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità».⁵⁶

Chiarissimo. Pur agendo da partigiano, la gelosia l'ha ormai corrotto e reso *furioso*. Il mondo circostante, non meno del mondo di un cavaliere medievale, è ormai metafora di qualcos'altro. Tutto gli ricorda Fulvia. Anche quando parla del bunker con Leo, basta un cenno al campo da tennis dove la ragazza giocava con Giorgio per scatenare i ricordi: nuovi significati celati ovunque.⁵⁷

Di più: pur descritto con una vividezza incomparabile, il paesaggio della guerra è soprattutto *tutto ciò che non è Fulvia*. «Io non ho mai sentito tanto di vivere quanto amando, benché tutto il resto del mondo fosse per me come morto», scrive Leopardi.⁵⁸ E Cathy sintetizza così il suo amore per Heathcliff in *Cime tempestose*, romanzo cruciale per Fenoglio: «Se tutto il resto crollasse, e *lui* rimanesse, *io* potrei continuare a esistere; e se tutto il resto rimanesse, e lui fosse annientato, l'universo si trasformerebbe in un'immensa cosa estranea. Non ne farei più parte».⁵⁹ Questa dismissione del mondo andrebbe presa sul serio: come spiegare altrimenti la pervicacia di Milton in mezzo al disastro? L'amore diserta dalle leggi della società per edificare una nuova, personalissima legge – tanto cogente quanto limitata, poiché a partire da essa non si edificano nazioni o comunità. Nella futura Costituzione nata dall'esperienza partigiana non sarà previsto alcun diritto ad amare.

Altri passi rivelano quanto Milton sia determinato: «Non poteva più vivere senza sapere e, soprattutto, non poteva morire senza sapere, in un'epoca in cui i ragazzi come lui erano chiamati più a morire che a vivere. Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità»;⁶⁰ e più avanti: «Oggi era diventato indisponibile, di colpo, per mezza giornata, o una settimana, o un mese, fino a quando avesse saputo. Poi, forse, qualcosa sarebbe stato nuovamente capace di fare per i suoi compagni, contro i fascisti, per la libertà»;⁶¹ e ancora,

⁵⁵ Cfr. GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust*, a cura di Mario Lavagetto e Vanessa Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005, p. 45.

⁵⁶ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, p. 24.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Mondadori, Milano 1983, vol. I, p. 60.

⁵⁹ EMILY BRONTË, *Cime tempestose*, traduzione di Marta Barone, Milano, Bompiani 2018, p. 112. Addirittura Sipione lo definisce «il testo fondamentale per la costruzione di un mitologema [...] del modo di intendere i sentimenti e le passioni amorose» (MARIALUIGIA SIPIONE, *Beppe Fenoglio e la Bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*, Cesati, Firenze 2011, p. 77). Fenoglio adattò la storia in forma di pièce teatrale pubblicata postuma: *La voce della tempesta*. Cfr. ANDREA RAIMONDI, *Le cime tempestose del giovane Fenoglio*, «Studi Novecenteschi», XXXIX, 83, 2012, pp. 111-135.

⁶⁰ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 26.

⁶¹ *Ibidem*.

parlando della «partita di verità» fra lui e Giorgio: «Domani, sapesse di lasciare il povero Leo solo davanti a un attacco, dovesse passare in mezzo a una brigata nera».⁶²

Parole difficili da digerire per un lettore ideologizzato e particolarmente scandalose per l'epoca. Dopo aver catturato il sergente fascista, Milton pensa che abbia la faccia del fucilatore – e tuttavia non vuole saperne di più: «era un'altra verità da non poter stare senza sapere. Ma non gliel'avrebbe chiesta. [...] La verità su Fulvia aveva la precedenza assoluta, anzi esisteva essa sola».⁶³ Qui, nel decimo capitolo, in un momento dove sembra a un passo dal coronare la propria impresa, trova infine la formulazione più schietta di quanto gli è accaduto. Non c'è più nient'altro, poiché la ricerca della conoscenza ha inghiottito il resto.

Leo, il suo comandante a Treiso, l'aveva definito «classico»:⁶⁴ imperturbabile, lucido, anche quando tutti gli altri perdevano la testa; e la sua metamorfosi da classico a romantico non potrebbe essere più drastica. Egli stesso ne è come stupito e amareggiato. Anche perché l'ampia dose di estremismo che inietta nella vicenda è frutto di una proiezione mentale: la Fulvia che non compare mai in carne e ossa è da lui tenuta in vita col pensiero – come se fosse Milton e non altri il vero garante della sua esistenza. Il duello con Giorgio si svolge anche su tale piano quasi ontologico.

Giorgio, già. Alle prese con le insormontabili difficoltà nel nono capitolo, Milton ammette per tre volte di non saper cosa fare, per poi concludere a voce alta: «Non è il mio genere, non è proprio il mio affare».⁶⁵ Solo Giorgio si troverebbe peggio di lui: l'amico fraterno e nel contempo il nemico più insidioso, il cavaliere rivale – *my brother, my killer*, per dirla con Leonard Cohen.⁶⁶ Cinque capitoli prima Milton lo difende affermando che nessuno monta la guardia così scrupolosamente; e quando molto più avanti Pinco accenna a una calunnia su di lui, Milton lo sostiene di nuovo con fervore.⁶⁷ Qui forse agisce anche un desiderio egoistico: l'avversario deve essere all'altezza del cavaliere errante e il bel Giorgio dal tocco languido e borghese sarà valorizzato come partigiano e antifascista, sia per affetto sia affinché la vittoria di Milton su di lui sia totale.

La loro amicizia è uno degli aspetti più interessanti ed elusivi del romanzo. Milton persegue tre obiettivi con un'unica mossa: in ordine crescente di importanza recuperare un compagno, salvare un amico, e ottenere la verità su Fulvia.⁶⁸ Il rapporto con Giorgio comunque non può essere liquidato come la mera opposizione fra i due vertici di un triangolo sentimentale. Quando Leo gli fa notare che lui e Giorgio sono molto amici,

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 96.

⁶⁴ *Ivi*, p. 102.

⁶⁵ *Ivi*, p. 85.

⁶⁶ LEONARD COHEN, *Famous Blue Raincoat*, in *ID., Songs of Love and Hate*, Columbia Records 1971.

⁶⁷ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 106.

⁶⁸ Questi pensieri collidono al risveglio nel nono capitolo, alla «piena coscienza di sé, di Fulvia, di Giorgio e della guerra» (*ivi*, p. 76).

Milton risponde asciutto, a denti stretti: «Siamo nati insieme»;⁶⁹ e lo ripeterà anche alla vecchia che lo ospita.⁷⁰ È un'espressione che dice molto. Sfidare il proprio amico più caro non è cosa da poco, e contribuisce ad alimentare il clima tragico del testo. Nati insieme moriranno in modi altrettanto simili: se Giorgio verrà ucciso dai fascisti, com'è ormai probabile, non sarà una fine eroica; e quando Milton corre avrà solo disperso energie in un'avventura alla ricerca di una verità terribile che già, in fondo, percepisce.

Ma allora perché inseguirla? Proust offre una risposta. In una scena cruciale di *Un amore di Swann* il protagonista sospetta che Odette lo stia tradendo con qualcuno, simulando la stanchezza per congedarlo. Così Swann esce nuovamente di casa e vede una finestra illuminata, che pensa essere quella di Odette: striscia lungo il muro, capta ansioso il mormorio di una conversazione:

E, forse, la sensazione quasi gradevole che avvertiva in quel momento era tutt'altro che l'acquietarsi di un dubbio e di un dolore: era un piacere dell'intelligenza. [...] adesso era un'altra facoltà della sua giovinezza studiosa ad essere rianimata dalla gelosia: la passione della verità, ma di una verità che si frapponeva, anch'essa, tra lui e la sua amante, ricevendo da lei tutta la propria luce, una verità puramente individuale che aveva come unico oggetto, infinitamente pregiato e d'una bellezza quasi disinteressata, le azioni di Odette, le sue relazioni, i suoi progetti, il suo passato.⁷¹

Che poi Swann si sbagli sulla finestra in questione poco importa: è la concupiscenza di sapere tinta di masochismo a essere decisiva. Le parole di Proust potrebbero valere per Milton: anch'egli cerca la verità, anch'egli sembra essere tornato studente; gli manca solo il doloroso piacere dell'intelligenza, spazzato via dalla furia che lo pervade.

Milton come Swann, ma anche come il Narratore: le amare riflessioni che provoca in lui il capodanno senza notizie da Gilberte, nella prima parte di *All'ombra delle fanciulle in fiore*, sembrano illuminare ancor più il costruito mentale del nostro eroe:

Pur consapevoli d'essere indifferenti a colei che continuiamo ad amare, le attribuiamo una serie di pensieri – di semplice indifferenza, magari, – un'intenzione di manifestarli, una complessa vita interiore nella quale noi siamo oggetto, forse di antipatia, ma anche di costante attenzione. [...] Quando amiamo, l'amore, troppo grande per poter essere interamente contenuto dentro di noi, s'irradia verso l'amata, dove incontra una superficie che l'arresta forzandolo a tornare verso il suo punto di partenza, ed è questo urto "di ritorno" della nostra propria tenerezza che noi iden-

⁶⁹ Ivi, p. 23.

⁷⁰ Ivi, p. 67.

⁷¹ MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1987, pp. 331-332.

tifichiamo con i sentimenti dell'altro e che ci incanta più che all'andata, giacché non lo riconosciamo come proveniente da noi stessi.⁷²

Certo un abisso separa Milton dal Narratore. Ma se, com'è stato osservato da vari critici, la «questione» del titolo può essere intesa anche come *quête* o ricerca, perché non intenderla quale «ricerca del tempo perduto»? Colpito dal meccanismo della memoria involontaria e delle intermittenze del cuore, Milton getta alle spalle tutta la sua vita d'azione per intraprendere una missione che funge da cesura radicale sia rispetto al passato di ragazzo impacciato sia al presente di partigiano.

2.3. RESISTENZA E DISERZIONE

Nel primo capitolo la custode chiama Milton «l'amico della signorina», precisando poi crudelmente con l'indeterminativo «uno degli amici»⁷³ – così come «Milton era un brutto», privo persino della dignità elettiva che spetta a Giorgio.⁷⁴ Mentre ricordano la bellezza di Fulvia, lui porta avanti il labbro inferiore: «un suo modo di ricevere il dolore e resistervi, la bellezza di Fulvia l'aveva sempre, più che altro, addolorato».⁷⁵ Connotazione interessante e rivelatrice: Milton brama il dolore e insieme vi resiste strenuamente. Nel cruciale nono capitolo, mentre «gli cresceva dentro una sensazione di totale debolezza e miserevolezza», si ripete che non può farcela in quelle condizioni: «Ma scendeva».⁷⁶

Il bisogno d'amore lo sostiene in imprese sovrumane, persino quando è sfinito. Resiste e attende, come in battaglia, prima di passare all'attacco decisivo. Sa che Giorgio balla con Fulvia, ma lo lascia ballare perché si è convinto che alla fine lei sceglierà «l'ippopotamo magro».

Ora, Pedullà vede nella guerra partigiana la sua ultima chance per «guadagnarsi sul campo quello statuto di personaggio tragico che gli appare indispensabile per competere ad armi pari con Giorgio».⁷⁷ Similmente riflette Sonia Trovato: con l'arruolamento partigiano «il ventiduenne spera di emanciparsi dal ruolo comico che Fulvia gli ha assegnato e di ottenere la promozione nel genere tragico».⁷⁸

Una delle difficoltà nella lettura di *Una questione privata* è proprio il contesto entro cui si svolge la vicenda: Milton è un partigiano e dunque esigiamo da lui una certa statura morale. Fenoglio invece ci restituisce un individuo disposto persino, nei pensieri, a tradire i compagni pur di ottenere un'informazione personale.

⁷² MARCEL PROUST, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1988, p. 220.

⁷³ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 9. Corsivo mio.

⁷⁴ Traggo la precisazione da GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 96.

⁷⁵ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 10.

⁷⁶ Ivi, pp. 75-76.

⁷⁷ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 96.

⁷⁸ SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto», cit., p. 162.

«Orlando assume il ruolo di uomo abbandonato, ruolo tradizionalmente femminile; Milton diventa un partigiano disertore, un binomio lessicale quasi ossimorico»,⁷⁹ puntualizza ancora Trovato: aggiungerei anzi che la sostanza caratteriale di Milton sta proprio nell'abitare l'ossimoro dalla prima all'ultima pagina. Pregava Pedretti: «lasciateci dormire nel fienile / con una ragazza». ⁸⁰ Ed è quanto prega ora – molto più castamente – Milton nei suoi colloqui mentali con Fulvia, schiavo di «quel sentimento di venerazione che tributiamo sempre a coloro i quali esercitano senza freno il potere di farci del male». ⁸¹

2.4. «PROBITÀ FLAUBERTIANA»

Una questione privata è anche un romanzo di formazione linguistica, come ha osservato Pedullà: Milton vuole conquistare il diritto di parola a Fulvia attraverso il massimo rischio, e ciò comporta «un *rito di passaggio*, in conseguenza del quale l'eroe di Fenoglio potrà forse liberarsi finalmente della maschera, chiamare le cose con il proprio nome e assumersi la paternità delle proprie citazioni, divenendone a tutti gli effetti l'autore». ⁸² Il risultato è un severo rigore linguistico, cui Contini – commentando il racconto omonimo dei *Ventitre giorni della città di Alba* – attribuì com'è noto una «probità flaubertiana». ⁸³

Ci sono due modi per intenderla. Il primo è il più ovvio, il tenacissimo lavoro sulla lingua: e la ricerca del *mot juste* esaspera tanto Fenoglio quanto lo stesso Milton. Cosa dire a Giorgio, a Fulvia? Come tradurre una canzone per lei? La questione stilistica si fa esistenziale: da una parola sbagliata – così come da una distrazione durante le imboscate – può dipendere l'intero destino di un individuo.

Com'è noto Fenoglio all'inizio cercò di scrivere in inglese, perché l'italiano – non troppo diversamente dal caso di Brodskij con il russo, aggiungo – era la lingua della falsificazione e della propaganda: ma a differenza di Brodskij egli non si rifugiò in un altro idioma per sottrarre i suoi cari alla lingua che identificava con il potere; ⁸⁴ ancor più radicalmente operò una rivoluzione all'interno della lingua stessa. La riportò alle sue origini e insieme la rinnovò, immergendola in un lavacro purificatorio.

Penso all'uso dei verbi: gli alberi «non muggivano né sgrondavano più, il fogliame ventolava appena»; ⁸⁵ alle superbe descrizioni del paesaggio: «sopra le creste resisteva

⁷⁹ Ivi, p. 149.

⁸⁰ NINO PEDRETTI, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, Einaudi, Torino 2017, p. 19.

⁸¹ MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, cit., p. 505.

⁸² GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 113.

⁸³ GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, p. 1012.

⁸⁴ Cfr. IOSIF BRODSKIJ, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 2016, p. 200. Per la «questione della lingua» in Fenoglio restano esemplari le osservazioni di MARIA CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Liviana Editrice, Padova 1980, pp. 20-29 e EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 25-32.

⁸⁵ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 25.

una fascia di luce argentea, non come un margine del cielo ma come una effusione delle colline stesse»,⁸⁶ o al paziente ritratto del casale nell'ottavo capitolo;⁸⁷ penso a certi lampi su Milton: «Si sentiva più sottile di una foglia, e come una foglia macero»⁸⁸ e ad alcune similitudini meravigliosamente semplici ed espressive: «Pioveva rado e pesante, con gocce piatte come monete»;⁸⁹ o alla compostezza e l'energia dei dialoghi. L'impasto ribollente di *Johnny* è lontano, ma *Una questione privata* non ha nulla dell'hemingwaysmo o di altra prosa derivativa: trabocca anzi di un lirismo esatto, dove ogni parola appare pesata davvero come se fosse affare di vita o di morte.

Ed è forse qui che si affaccia il secondo modo di intendere la vicinanza, e insieme la distanza, tra Fenoglio e Flaubert. Studiando *L'educazione sentimentale*, Peter Brooks sottolinea che in essa v'è una «tormentata ricerca, attraverso sistemi inadeguati e tradizionali, per verificare se e quanto un possibile ordine dei segni e del senso possa creare una versione significativa della vita e della storia».⁹⁰ Nell'opera flaubertiana, detto in modo un po' grezzo, ciò si traduce in una priorità dello stile sopra la trama: le ricerca di senso in un cosmo spezzato si compie con l'adesione più precisa possibile fra parola e oggetto; in tal senso, il *mot juste* non ha un valore solo estetico ma anche fondativo – almeno fino allo scacco di *Bouvard e Pécuchet*. Da qui l'attenzione riservata al dettaglio:

Valéry trovava Flaubert (nella *Tentation de Saint'Antoine*) «come ubriacato dall'accidentale a scapito del principale». Se il «principale», in un romanzo, consiste nell'azione, nella psicologia, nella morale, nella storia, si capisce come questo giudizio possa applicarsi ai suoi romanzi e come il suo gusto per il particolare, e non soltanto per il particolare utile, significativo, come in Balzac, ma per il particolare gratuito e insignificante, possa compromettere in lui l'efficacia della narrazione.⁹¹

Nulla di ciò in Fenoglio: il potere di «sromantizzazione del romanzo»⁹² che si avverte nelle pagine dell'*Educazione sentimentale*, la sua contestazione del valore narrativo, sono assenti in *Una questione privata* – la quale invece rilancia un atto di fede nel romanzesco: la *quête* resta l'operazione chiave attraverso cui ritrovare il significato in un universo ancor più frantumato di quello flaubertiano. I dettagli di Fenoglio, arricchiti da un'aggettivazione vigorosa, brillano di una luce diversa: non più l'uniforme e «monotono scin-

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, p. 64.

⁸⁸ *Ivi*, p. 108.

⁸⁹ *Ivi*, p. 51.

⁹⁰ PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, traduzione di Daniela Fink, Einaudi, Torino 2004, p. 190.

⁹¹ GÉRARD GENETTE, *I silenzi di Flaubert*, in *ID.*, *Figure. Retorica e strutturalismo*, traduzione di Franca Madonia, Einaudi, Torino 1969, p. 219.

⁹² *Ivi*, p. 221.

tillio»⁹³ che Proust ravvisava nello stile di Flaubert, bensì barbagli improvvisi: nella *Questione* tutto vibra di sincopi, scatti, allitterazioni – così simili al faticoso avanzare di Milton nelle Langhe, coperto di fango da capo a piedi.

3. VERITÀ

3.1. IL TEMA È UN ALTRO

Nel dodicesimo capitolo Milton non compare più. Anche quando i partigiani si dedicavano alle loro digressioni, il protagonista era sempre lì ad assicurare la tenuta narrativa – terza persona a focalizzazione interna⁹⁴ – e invece ora l'azione è filtrata dal tenente della san Marco. Alle nove di mattina, su ordine del comandante, egli manda a morte due staffette adolescenti, Riccio e Bellini: causa della rappresaglia è l'uccisione del sergente Rozzoni, che noi sappiamo essere vittima di Milton.

Per la verità alcuni sfasamenti di focalizzazione erano già presenti nei capitoli precedenti, quando ad esempio Milton viene definito dal narratore *un brutto*, o Ivan si abbandona a qualche riflessione. Tale variabilità è forse frutto di una non compiuta revisione, ma non solo: Genette osserva come il principio «sia raramente applicato in maniera rigorosissima»,⁹⁵ e ammette infrazioni momentanee che non mettono in discussione il codice. Si tratterebbe dunque di piccole parallessi: informazioni relative ai pensieri di un personaggio diverso da quello focale.⁹⁶

Tuttavia la violazione del dodicesimo capitolo è assai più grave, ed è diventata un luogo comune della critica fenogliana. Il problema tecnico è insolubile: c'erano vari modi per ricondurre la focalizzazione alla fonte, ma ciò avrebbe obbligato Milton a venire a conoscenza della fucilazione di Riccio, con conseguenze narrative imprevedibili o comunque opposte al fine ultimo della storia. Oppresso dal senso di colpa, avrebbe forse desistito; o si sarebbe ucciso; o sarebbe tornato a Treiso per espiare da partigiano, dimenticando Fulvia: in ogni caso, è lecito supporre che il suo senso morale si sarebbe risvegliato. Ma Fenoglio non lo desiderava, perché la critica implicita alla «teodicea partigiana» su cui attira l'attenzione Pedullà⁹⁷ – per cui non c'è alcuna giustificazione superiore delle azioni militari, in grado di cancellarne e redimerne hegelianamente la sofferenza – è certo fondamentale. Tuttavia a mio avviso non è il vero cuore del romanzo. La storia di Milton termina deviando ancora una volta e congiungendosi alla deviazione originaria, dov'è cominciata: perché «il tema è un altro».

⁹³ MARCEL PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Paolo Serini e Maddalena Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Einaudi, Torino 1974, p. 66.

⁹⁴ Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 239.

⁹⁵ Ivi, p. 240.

⁹⁶ Cfr. ivi, pp. 242-245.

⁹⁷ GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, cit., pp. XXXII-XXXVIII.

Nell'undicesimo capitolo Milton è a Trezzo; viene indirizzato in una stalla dove trova Maté, che conosce, insieme ad altri partigiani. Qui l'ennesima vecchia assiste un ragazzino svogliatamente alle prese con un compito. Milton è sollecitato ad aiutarlo: il tema è «i nostri amici gli alberi», e a questo punto accade qualcosa di molto singolare; lui si raddrizza con una smorfia dicendo di non saperlo fare, e alle proteste del ragazzino replica balbettando «Io... credevo... che il tema fosse un altro».⁹⁸

Non è facile interpretare queste parole; sembrano quasi un commento metanarrativo, come ha osservato Valter Boggione.⁹⁹ Gli alberi torneranno nell'ultima frase del libro: presumere un così lungo arco simbolico è presumere troppo, ma non ha importanza sapere se Fenoglio l'abbia pensato o meno. Basta sapere che vi sono, e nel leggerli si avverte un brivido di prefigurazione. In ogni caso il tema è appunto *un altro*: non la Resistenza ma l'amore infelice all'interno della Resistenza. Come abbiamo già visto, alla fine del primo capitolo, parlando nella sua mente con Fulvia, Milton afferma di essere sempre lo stesso: ha vissuto un'incredibile avventura, con tutto il peso morale che ciò comporta – ma è sempre e innanzitutto innamorato di lei. E lo resta fino alla fine, anzi la fine ne è completamente intessuta.

3.2. IL FINALE IMPOSSIBILE

Noi leggiamo *Una questione privata* confortati dal privilegio della nascita postuma: sappiamo come andò a finire quella guerra. Dovremmo però sforzarci di leggere con la mancanza di certezze che caratterizza Milton e l'impresa partigiana in quell'autunno: solo così possiamo misurarne la tragicità. Come ammette il protagonista fin dalle prime righe, Fulvia è lontana da lui «esattamente quanto la nostra vittoria»;¹⁰⁰ e così ogni riga di *Una questione privata* vibra di una febbre incurabile; ogni pagina è intrisa dell'urgenza assoluta che pertiene solo alle situazioni ultime; ogni istante, anche il più banale, è circonfuso di tale virtù. La *virtù senza nome* di cui parlava Meneghello, e che egli stesso attribuiva a Fenoglio nel suo breve intervento *Il vento delle pallottole*.¹⁰¹

Benché lo scrittore veneto si riferisca al *Partigiano Johnny*, le sue considerazioni valgono anche per *Una questione privata*: il primo tratto di tale qualità, dice, è «la capacità di darci insieme il senso dello straordinario e quello del vero. C'è un effetto di sorpresa e insieme di assoluta attendibilità».¹⁰² E in chiusura d'intervento cita proprio la *Questione*, pur senza nominarla, portando ad esempio come «epifania della virtù senza nome» una

⁹⁸ Ivi, p. 108.

⁹⁹ Cfr. VALTER BOGGIONE, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 245-248.

¹⁰⁰ Ivi, p. 3.

¹⁰¹ Cfr. LUIGI MENEGHELLO, *Il vento delle pallottole*, in ID., *Quaggiù nella biosfera: tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, p. 41.

¹⁰² Ivi, p. 50.

delle frasi finali del libro, quando a Milton «pareva non di correre sulla terra, ma di pedalare sul vento delle pallottole». ¹⁰³ Siamo quasi al punto.

Nell'ultimo capitolo Milton è tornato alla casa, che appare brutta e corrotta, «quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni», ¹⁰⁴ di nuovo come in certe fiabe, colpita anch'essa da un incantesimo maligno. In quel momento incontra una cinquantina di soldati sparsi per i campi: lo vedono, gli urlano di arrendersi: comincia così la sua fuga. Non imbocca il ponte minato, si tuffa nel torrente, riesce, i proiettili lo seguono, non ha più la pistola per spararsi e cerca ridicolmente di strozzarsi con le mani.

Vivo o morto? La questione è insolubile; o meglio è *privata*: al momento sommo Milton è lasciato solo. Di certo molti indizi suggeriscono che sia stato falciato dalle armi nemiche, e non solo in queste pagine: sopra tutta la vicenda c'è un'atmosfera di condanna e morte che è impossibile ignorare. ¹⁰⁵ In ogni caso, qui Milton non somiglia più a Orlando quanto all'eroico Svenno descritto nell'ottavo canto della *Gerusalemme liberata*: «La vita nò, ma la virtù sostiene / Quel cadavero indomito e feroce». ¹⁰⁶

Privo di vita, ma ancora colmo di una «virtù senza nome», ora interamente privata, Milton è davvero ormai quasi un cadavere: eppure ancora resta fedele a Fulvia, «indomito e feroce. L'unica speranza che potrebbe accompagnarlo si avvicina a quella espressa nell'incipit degli *Appunti partigiani*, quando Beppe riflette: «Ma l'amore si fa ripensare. Se m'ammazzano, posso sperare che lei senta qualcosa rompersi dentro e venga su per le colline a cercarmi tra amici e nemici, ululando come una lupa? Mi ritroverà lungo, lunghissimo sopra la neve e mi bacerà tra sangue e gelo». ¹⁰⁷ Su queste colline e su questo finale occorrerà tornare; ma prima c'è un altro nodo da sciogliere.

¹⁰³ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 125.

¹⁰⁴ Ivi, p. 123.

¹⁰⁵ Quando nell'undicesimo capitolo i partigiani iniziano a parlare della maestra fascista del paese, la vecchia che li ospita dice di lasciarla in pace perché «vedrete dove vanno a finire queste cose»: ma «Voi parlate della vecchiaia, – disse Riccardo, – e la vecchiaia non è proprio affar nostro, in nessun senso» (ivi, p. 109). In effetti è «un tessuto lessicale specifico (ricorrono, infatti, parole come “spettro”, “fantasma”, “moribondo”, “morto”, “tomba”), che può essere letto come un presagio di morte del partigiano, ma anche come un riflesso dell'ambizione dell'autore ad ascrivere il romanzo al modo fantastico» (SONIA TROVATO, *A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*, cit., p. 166). Per Bàrberi Squarotti Milton «non muore affatto, come (chi sa mai perché) molti hanno detto parlando dell'ultima, folle corsa dell'eroe»; bensì vince la morte «libero e salvo, senza una ferita, trasfigurato» fino a giungere «nella sicurezza completa della collina, del bosco» (GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'eroe, la città, il fiume*, in GIOVANNA IOLI [a cura di], *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991, pp. 33-34).

¹⁰⁶ TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino 2014, Canto VIII, vv. 177-184. Anche Saccone si chiede «che senso ha, che senso può avere la sopravvivenza di Milton», definito ormai un «morto vivente, un sopravvissuto» (EDUARDO SACCONE, *Fenoglio. I testi e l'opera*, Einaudi, Torino 1988, p. 147).

¹⁰⁷ BEPPE FENOGLIO, *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1994, p. 3.

3.3. QUALE VERITÀ?

Come Swann, Milton cerca la verità fattuale nonostante il dolore che probabilmente porta con sé: la cerca per onestà personale, per dovere virile, ma spera di esserne preservato. Di fatto, «è il personaggio che vive nell'intervallo lacerante tra un sapere e un non sapere, o – per dir meglio – tra due verità: la verità fattuale e la verità del desiderio».¹⁰⁸

Rileggiamo il momento dell'incantesimo: la custode dice che con lui Fulvia parlava o meglio ascoltava; «– Con Giorgio Clerici invece... / – Sì, – fece lui con la lingua secca».¹⁰⁹ *Sì* – è come se già sapesse. In realtà sarà proprio la sete di conoscenza a tormentarlo, e il dato scatenante, di nuovo come in Proust, avviene per incontrollabile fatalità: «È sempre la violenza di un segno, che ci costringe a cercare, togliendoci la pace. Alla verità, non si arriva per affinità o a forza di buon volere: essa *si tradisce* attraverso segni involontari».¹¹⁰ Attratto dal canto del passato Milton si consegna alla casuale conversazione con la vecchia, un florilegio di segni e di allusioni: e il tema, da qui in avanti, diventerà appunto un altro.

Passiamo ora all'ottavo capitolo. Si son fatte le dieci di notte; Milton non è a Treiso ma «in un casale sperduto alle falde della immensa collina che dà su Santo Stefano e Canelli, a due ore di camminata da Treiso».¹¹¹ E qui di sfuggita, mentre la donna parla dell'estate futura, Milton pensa a Fulvia; non l'ha nominata da molto tempo, ma ora il fantasma risorge di colpo e con esso la determinazione del giovane: «Doveva assolutamente sapere, doveva assolutamente, domani, rompere quel salvadanaio ed estrarne la moneta per l'acquisto del libro della verità».¹¹²

Di nuovo questa parola. In un saggio ormai classico Angelo Jacomuzzi la legge al di là della semplice conferma di un fatto: il libro tutto, anzi, «si presenta [...] come una *quaestio*, un'interrogazione su una verità che supera i limiti del creato per attingere a un livello assoluto».¹¹³ Così anche Piergiorgio Bellocchio: «La verità che Milton cerca ed esige va molto al di là della "questione privata". Sapere la verità, per vivere – e morire – nella verità».¹¹⁴ Credo sia opportuna una maggiore cautela; la piccola verità che cerca Milton è assai più importante di qualsiasi Verità con la maiuscola. Perché dovrebbe interessarsi di altro? Non c'è nulla nel romanzo che lo suggerisca. L'inviolabilità del suo mistero sta anche nell'apparente meschinità di quanto cerca, che non andrebbe caricata

¹⁰⁸ GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, p. 152

¹⁰⁹ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 15.

¹¹⁰ GILLES DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, traduzioni di Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino 2001, p. 16.

¹¹¹ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 64.

¹¹² *Ivi*, p. 66.

¹¹³ ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a "Una questione privata"*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, cit., p. 158

¹¹⁴ PIERGIORGIO BELLOCCHIO, *Un seme di umanità. Note di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 222.

di tinte metafisiche. Tuttavia la suggestione di Jacomuzzi e Bellocchio acquista un valore profondo nel momento in cui osserviamo il quadro dall'esterno.

Occorre un ultimo paragone con Proust. Nel finale della *Recherche*, il Narratore completa il suo processo di apprendimento verso il regno delle essenze ideali incarnate dall'arte: può così dire che «La vera vita, la vita finalmente riscoperta e illuminata, la sola vita, dunque, pienamente vissuta, è la letteratura». ¹¹⁵ E aggiunge un suggerimento da antico moralista: «Tutta l'arte di vivere consiste proprio nel servirci delle persone che ci fanno soffrire come di un gradino che ci consente d'accedere alla loro forma divina e di popolare dunque gioiosamente di divinità la nostra vita». ¹¹⁶

Tale «arte» resta ovviamente proibita a Milton, ma non a Fenoglio. Persino nell'esperienza del protagonista moralità partigiana e fedeltà amorosa si stringono in un nodo indissolubile: la rivendicazione di un'originaria libertà di scegliere – e dunque di perdersi. Perché solo da liberi si può amare, e solo da liberi si può scegliere di mettere un amore vano sopra la guerra anche al costo, assai probabile, di ottenere un secco rifiuto.

In tal senso ha perfettamente ragione Jacomuzzi nel vedere «uno scarto tra la violenza come ultima parola nella definizione del mondo, propria del *Partigiano Johnny*, e la presenza di un patto basato sulla fedeltà a un valore che supera la violenza, il valore, cioè, testimoniato dall'amore che si propone come eventuale ragione ultima della storia». ¹¹⁷ Perché per Fenoglio stesso la letteratura è ormai «intesa non come documento narrativo, ma come alternativa che consente una via d'uscita, sia pur problematica ed incerta, al mondo della storia sottoposto alle regole della violenza». ¹¹⁸

«Sa chi siamo noi? Noi siamo la morte», urlano i fascisti a un contadino delle Langhe nello stesso momento storico in cui si svolge la *quête* del protagonista: ¹¹⁹ il nichilismo di cui si fanno alfieri è l'esatto opposto della *quête*, perché non conosce altro fine che l'annientamento. Ma se loro sono la morte, Milton e compagni sono invece la vita.

3.4. INNAMORATO IN AETERNUM

Milton: sappiamo dell'infatuazione di Fenoglio per la cultura elisabettiana, e sappiamo che anche il protagonista di *Una questione privata* è un esperto di cultura inglese. Nel quarto libro del *Paradise Lost*, Lucifer si abbandona a dolorosi pensieri:

Hadst thou the same free Will and Power to stand?
Thou hadst: whom hast thou then or what to accuse,
But Heav'ns free Love dealt equally to all?

¹¹⁵ MARCEL PROUST, *Il tempo ritrovato*, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1995, p. 249.

¹¹⁶ Ivi, p. 254.

¹¹⁷ ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine*, cit., p. 161.

¹¹⁸ Ivi, p. 164.

¹¹⁹ NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti*, Einaudi, Torino 1997, p. 294.

- 70 Be then his Love accurst, since love or hate,
To me alike, it deals eternal woe.
Nay curs'd be thou; since against his thy will
Chose freely what it now so justly rues.
Me miserable! which way shall I flie
Infinite wrauth, and infinite despaire?
75 Which way I flie is Hell; my self am Hell;
And in the lowest deep a lower deep
Still threatning to devour me opens wide,
To which the Hell I suffer seems a Heav'n.¹²⁰

Come Lucifero, anche Milton pecca di superbia. Ha ridotto una ragazza viva e libera a una figurina stilnovista, cercando rifugio nel bovarismo: invece Fulvia, «come Angelica, rifiuta e irride il modello che le viene imposto: se l'eroina ariostesca vi si sottrae volgendo le spalle ai paladini e convolando a nozze con l'umile Medoro, Fulvia si forgia di un atteggiamento canzonatorio verso la cupezza delle letture sepolcrali e melanconiche di Milton». ¹²¹ Un buon correttivo ironico: se guardassimo gli eventi dal punto di vista di Fulvia Milton ci apparirebbe come uno sconsiderato. Anche mettendo fra parentesi la ricaduta morale delle sue azioni possiamo immaginare che la ragazza avrebbe disapprovato questo eroismo da due soldi. E che dire di Giorgio? Se tutto fosse andato a buon fine, pur nella felicità di essere stato salvato, non avrebbe visto nell'amico un invasato? Si obietterà che è vano fare simili ipotesi; lo è, ma aiuta a illuminare gli aspetti deteriori del carattere di Milton: eroe meraviglioso, ma non certo senza macchia.

Così, prigioniero di un sogno irrealizzabile, proprio come Lucifero non può che maledire se stesso: ha scelto contro la volontà dell'unico dio di quel mondo – il dio terribile della guerra che «comanda a noi» e non viceversa. ¹²² L'intera questione, la *quête*, ora è come contratta nel suo stesso corpo e nel tentativo disperato di salvarsi per non smettere di cercare. Così egli corre, fino a crollare nel bosco.

Pedullà vede nella chiusa un richiamo ai muri dei plotoni, e il muro di Fenoglio è fatto anche di scetticismo e solitudine: perché «senza dolore e senza distruzione [...] si tratterebbe davvero unicamente di “turismo” e “gioco”». ¹²³ Soltanto «il grande prezzo» segna la differenza con le avventure adolescenziali, benché i libri di Fenoglio ne conservino certi sapori; «per Fenoglio il partigiano perfetto sarà sempre un partigiano morto: e così anche il narratore ideale, l'eletto al quale è riservato il “book of books”». ¹²⁴ Il segno che Johnny sente sempre su di sé – «partigiano *in aeternum*» – significa in fondo questo: non c'è eternità possibile per i vivi, né modo per rinfoculare all'infinito un'esperienza tanto unica e misteriosa.

¹²⁰ JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Samuel Simmons, London 1674, IV, vv. 66-78.

¹²¹ SONIA TROVATO, «A chi nel mar per tanta via m'ha scorto», cit., p. 150.

¹²² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 67.

¹²³ GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 148.

¹²⁴ Ivi, p. 150.

In essa Milton introduce uno scarto ulteriore. Se nel *Partigiano Johnny* Fenoglio ha tracciato un'epica della Resistenza, la *Questione* ci propone invece un'insolubile tragedia venata di fiaba: la salita di Johnny verso l'«arcangelico regno dei partigiani»¹²⁵ fa da contraltare all'umanissima, terrena disperazione di Milton.

Il nostro è insomma un innamorato *in aeternum*: mai la frase più a rischio di retorica e svilimento – *Ti amo* – ha avuto un peso tanto insostenibile. Ha acquisito il diritto a pronunciarla a prezzo della vita, propria e altrui: una misura ripugnante, se vogliamo, ma enorme. La vanità dell'impresa non lo frena affatto, al contrario: «per scatenare quella tristezza, quel sentimento dell'irreparabile, quelle angosce che preludono all'amore», scrive Proust, «occorre – ed è forse questo più della persona, l'oggetto stesso cui tende ansiosamente la passione – il rischio di un'impossibilità».¹²⁶

Come i personaggi proustiani, Milton sa che il sentimento non confessato e custodito, l'amore passivo-aggressivo verso chi non ci ama, ha un grado di purezza che qualunque amore compiuto non conosce. In questo, naturalmente, non c'è nulla di eroico: per lui, partigiano ma innamorato, innamorato ma partigiano, reso vulnerabile dalla sua passione, l'epica è bandita.

Fedeli alla «circularità» del romanzo di cui lo stesso Fenoglio parlava,¹²⁷ è bene dunque non recidere l'enigma: la vicenda di Milton è terminata, il cerchio magico lo inghiotte, sopravvissuto o meno è irrilevante. Inizia un altro tempo dove l'individuo può solo essere consegnato all'*aeternum* della letteratura:

Si avvicina il momento in cui (per dirla sempre con Shakespeare) «la battaglia sarà vinta e persa». Il bene trionferà, il nazifascismo verrà ricacciato nei ghiacci eterni, ma la storia d'amore di Milton e Fulvia non avrà mai inizio. Il tempo sta per scadere, Milton corre con gli occhi sgranati circondato dagli alberi, ma la foresta stregata, la dimensione soprannaturale, l'infernale paese delle meraviglie in cui ha avuto il privilegio di lottare sta per svanire. [...]

È legittimo pensare che, come nelle fiabe, gli alberi si serrino dopo che Milton ci si è tuffato dentro, che gli si chiudano alle spalle, facciano muro contro il fuoco tedesco, gli salvino la vita ma, in questo modo, lo mettano fuori per sempre, lo escludano dal mondo mitico in cui ha amato e combattuto. L'ora è scoccata, la guerra è finita, Euridice è perduta, inizia il tempo del ricordo.¹²⁸

La Langa evocata da Fenoglio negli *Appunti partigiani* riveste una funzione militare, è una sorta di Atena degli antifascisti: «Non fu abilità nostra, né che loro fossero tutte schiappe. Fu, con la sua terra, la sua pietra e il suo bosco, la Langa, la nostra grande

¹²⁵ BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, cit., p. 20.

¹²⁶ MARCEL PROUST, *All'ombra delle fanciulle in fiore*, cit., pp. 491-492.

¹²⁷ Così a Livio Garzanti il 10 marzo 1959: «mentre *Primavera di bellezza* è libro lineare, in quanto parate da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno eccetera» (BEPPE FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 103).

¹²⁸ NICOLA LAGIOIA, *Una questione (non solo privata)*, cit., p. XIII.

madre Langa»;¹²⁹ una terra che assiste i suoi figli in primo luogo difendendoli dall'invasore, ma pretendendo da essi obbedienza e sacrificio.

In *Una questione privata* – così come nel *Johnny* – tale sacrificio si complica ulteriormente, poiché lo spazio diviene a sua volta un nemico contro cui combattere: cosmo fangoso, madido di pioggia, dove Milton affonda fino allo spasmo.¹³⁰ Ma alla fine del romanzo Atena si trasforma in Gea: al momento più opportuno accoglie Milton, proteggendolo dolcemente fra i suoi alberi.¹³¹ «Come stanno bene i miei poveri figli, come stanno bene sottoterra, al riparo dagli uomini...», mormorava la vecchia nel casale, in uno dei passi più strazianti del libro.¹³² Forse ora anche Milton è al riparo da tutto il male umano: e gli alberi, dopo essere stati parte di una natura ostile, tornano finalmente «amici» come nel tema del bambino.

BIBLIOGRAFIA

- ETTORE ADALBERTO ALBERTONI, EZIO ANTONINI, RENATO PALMIERI (a cura di), *La generazione degli anni difficili*, Laterza, Bari 1962.
- STÉPHANE AUDOIN-ROUZEAU e ANNETTE BECKER, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, introduzione e cura di Antonio Gibelli, Einaudi, Torino 2002.
- GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *L'eroe, la città, il fiume*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991, pp. 33-62.
- GIANLUIGI BECCARIA, *La guerra e gli asfodeli*, Serra e Riva, Milano 1984.
- ID., *Le forme della lontananza*, Garzanti, Milano 1989.
- PIERGIOORGIO BELLOCCHIO, *Un seme di umanità. Note di letteratura*, Quodlibet, Macerata 2019.
- CHIARA BENETOLLO, «La nebbia poteva tradire chiunque»: la natura co-protagonista dei racconti di *Beppe Fenoglio*, «il verri», 80, 2022, pp. 48-59.
- VALTER BOGGIONE, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Marsilio, Venezia 2011.
- LAURA BONATO, *Vita da strega. Masca, faja, framasun*, Meti, Roma 2013.
- IOSIF BRODSKIJ, *Fuga da Bisanzio*, traduzione di Gilberto Forti, Adelphi, Milano 2016.
- EMILY BRONTË, *Cime tempestose*, traduzione di Marta Barone, Bompiani, Milano 2018.
- PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, traduzione di Daniela Fink, Einaudi, Torino 2004.
- STEFANO CALABRESE, *Fiaba*, La Nuova Italia, Scandicci 1997.
- ITALO CALVINO, *Sulla fiaba*, Einaudi, Torino 1988.

¹²⁹ BEPPE FENOGLIO, *Appunti partigiani*, cit., p. 49.

¹³⁰ Sul peso narrativo del paesaggio in Fenoglio cfr. almeno VERONICA PESCE, «Nel ghiaccio e nella tenebra», cit., e CHIARA BENETOLLO, «La nebbia poteva tradire chiunque»: la natura co-protagonista dei racconti di *Beppe Fenoglio*, «il verri», 80, 2022, pp. 48-59.

¹³¹ Nel capitolo precedente un soldato fascista «si era aperto in grembo come a ricevere Riccio, al contrario ed identicamente ad una madre» (BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 121): a questa immagine gli alberi oppongono un altro contrario.

¹³² BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 68.

- ID., *Prefazione* (1964) a ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, Mondadori, Milano 2003, vol. I, pp. 1185-1207.
- CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987.
- PIETRO CHIODI, *Fenoglio, scrittore civile*, «La cultura», I, gennaio 1965, pp. 1-7.
- LEONARD COHEN, *Famous Blue Raincoat*, in ID., *Songs of Love and Hate*, Columbia Records 1971.
- GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968.
- MARIA CORTI, *Beppe Fenoglio. Storia di un "continuum" narrativo*, Liviana Editrice, Padova 1980.
- EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 2001.
- MEGAN CROGNALE, *Paradise Lost on the Hills above Alba: Nostalgia in Fenoglio's "Una questione privata"*, «Italice», XCVII, 1, 2020, pp. 50-73.
- GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust*, a cura di Mario Lavagetto e Vanessa Pietrantonio, Bollati Boringhieri, Torino 2005.
- GILLES DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, traduzioni di Clara Lusignoli e Daniela De Agostini, Einaudi, Torino 2001.
- BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 1970.
- ID., *Appunti partigiani 1944-1945*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1994.
- ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di Luca Bufano, Einaudi, Torino 2002.
- ID., *Una questione privata*, a cura di Gabriele Pedullà, Einaudi, Torino 2006-2014.
- GIANLUIGI FILIPPETTA, *L'estate che imparammo a sparare. Storia partigiana della Costituzione*, Feltrinelli, Milano 2020.
- GÉRARD GENETTE, *Figure. Retorica e strutturalismo*, traduzione di Franca Madonia, Einaudi, Torino 1969.
- ID., *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976.
- GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998.
- GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991.
- ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a "Una questione privata"*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Mursia, Milano 1991, pp. 158-164.
- NICOLA LAGIOIA, *Una questione (non solo privata)*, «Tuttolibri», 19 febbraio 2022, pp. XII-XIII.
- GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri*, a cura di Anna Maria Moroni, Mondadori, Milano 1983.
- LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Mondadori, Milano 1986.
- ID., *Il vento delle pallottole*, in ID., *Quaggiù nella biosfera: tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Rizzoli, Milano 2004, pp. 35-56.
- JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Samuel Simmons, London 1674.
- CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Milano 1994.
- NINO PEDRETTI, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, Einaudi, Torino 2017.
- GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., pp. V-LX.
- ID., *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Donzelli, Roma 2001.

- VERONICA PESCE, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015.
- MARCEL PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, traduzione di Paolo Serini e Maddalena Bertini, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Einaudi, Torino 1974.
- ID., *Dalla parte di Swann*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1987.
- ID., *All'ombra delle fanciulle in fiore*, introduzione di Luciano De Maria, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1988.
- ID., *Il tempo ritrovato*, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1995.
- ANDREA RAIMONDI, *Le cime tempestose del giovane Fenoglio*, «Studi Novecenteschi», XXXIX, 83 2012, pp. 111-135.
- NUTO REVELLI, *Il mondo dei vinti*, Einaudi, Torino 1997.
- VALERIO ROMITELLI, *La felicità dei partigiani e la nostra. Organizzarsi in bande*, Cronopio, Napoli 2015.
- EDUARDO SACCONI, *Fenoglio. I testi e l'opera*, Einaudi, Torino 1988.
- AGATA SCARSI, *Fenoglio in limine: "Una questione privata" e il laboratorio degli ultimi anni (1960-1962)*, «Quaderni del '900», XXIV, 2024, pp. 59-75.
- MARIALUIGIA SIPIONE, *Beppe Fenoglio e la Bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*, Franco Cesati Editore, Firenze 2011.
- TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Einaudi, Torino 2014.
- SONIA TROVATO, «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Carocci, Roma 2018.
- EAD., *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di "Una questione privata"*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19, 2023, pp. 1-22.



Share alike 4.0 International License