

Roberto Russi¹
Università di Banja Luka

TUTTI I GESTI DEL MONDO. STORIA E IDENTITÀ IN UNA QUESTIONE PRIVATA DI BEPPE FENOGLIO

Questo contributo propone una lettura delle pagine conclusive di uno dei testi più importanti della letteratura italiana del secondo Novecento: *Una questione privata* di Beppe Fenoglio. L'ipotesi è quella di considerare la lunga corsa del protagonista Milton come una possibile chiave interpretativa non solo del libro ma anche dell'intera opera dello scrittore. In questo romanzo, sul quale è ancora aperto un acceso dibattito, Fenoglio riflette sul rapporto che si instaura tra la storia dei grandi eventi, la nostra esperienza individuale e la scrittura, ma anche sul percorso che porta alla ricerca e alla definizione della propria identità rispetto alla realtà che ci circonda. Confrontandosi con la problematica posizione dell'eroe-intellettuale (o dello scrittore-borghese) di fronte alla Storia, Fenoglio propone un'idea assoluta di 'resistenza' come interpretazione del mondo, un'idea che si realizza attraverso le risorse della tradizione romanzesca europea.

Parole chiave: Fenoglio, Storia, identità, quête, novel, romance, romanzo italiano, romanzo europeo.

In linea generale, il mio atteggiamento [...] è quello [...] comune, penso, a tutti gli artisti; stupore per quello che i critici sanno trovare nel tuo lavoro e altrettanto stupore per quello che non sanno trovarci.
[B. Fenoglio]

1. Preludio (o delle domande)

Correre è uno dei gesti più naturali dell'uomo. Nelle pagine conclusive di *Una questione privata* la straordinaria corsa di Milton, oltre a riassumere tutta la complessità del personaggio, contiene una possibile interpretazione dell'intero romanzo. Si proverà dunque a leggere questo gesto, reale e simbolico assieme, tanto concreto nell'istanza della fuga, quanto probabile figura stessa della poetica di Fenoglio. L'intenzione è quella di aggiungere un altro tassello al dibattito ancora aperto su uno dei testi più importanti della letteratura italiana del secondo Novecento, attraverso il quale Fenoglio riflette sul rapporto tra la Storia e la scrittura, sulla ricerca di un'identità individuale che si confronti con le nostre azioni, i nostri desideri e la realtà intorno a noi. Stare dentro la Storia o fuori della Storia? A quale prezzo? Con quali obiettivi? È su tali quesiti che Fenoglio sembra proporre un'idea assoluta di 'resistenza' come

¹ roberto.russi@unibl.rs

interpretazione del mondo, un'idea che si realizza attraverso l'uso critico, consapevole e originale di tutte le risorse della tradizione romanzesca.

2. «Una fatica nera» (o l'arte della variazione)

Cominciamo da una suggestione sottesa alle pagine dello scrittore: «Chiunque legga Fenoglio è costretto a fare i conti con un procedimento che ricorda quello delle variazioni sul tema» (Pedullà 2011: VII). L'immagine è così pertinente da potersi applicare a diversi piani della produzione fenogliana. a) È noto che le opere di Fenoglio nascono con fatica da una continua opera di riscrittura, come ammette egli stesso in un'intervista del 1960 a Elio Filippo Accrocca: «Scrivo per un'infinità di motivi [...]. Non certo per divertimento. Ci faccio una fatica nera. La più facile delle mie pagine esce spensierata da una decina di penosi rifacimenti. Scrivo "with a deep distrust and a deeper faith"» (Fenoglio 2002: 197). Una laboriosa pratica di infinita variazione, fatta di correzioni, varianti, montaggi, scelte che diventa la cifra stessa di uno stile difficilmente classificabile, e dunque di volta in volta definito o descritto, tra le altre cose, grande², esistenzialista³, geometrico⁴, prospettico⁵, cinematografico⁶, epico⁷, espressionista⁸, allegorico⁹. b) Il ricorso alla variazione interessa anche il materiale fenogliano, fatto di motivi ossessivi, immagini ricorrenti, situazioni tipiche, incertezze compositive che subiscono incessanti scorciature, tagli, aggiunte, estrapolazioni e interruzioni (una delle più importanti caratteristiche di numerose pagine di Fenoglio), tanto che spesso il lettore «ha l'impressione di ritrovare in testi diversi esattamente le stesse identiche situazioni» (Pedullà 2011: VII) che, attraverso la trasformazione continua degli intrecci e dei personaggi, danno la sensazione di «un magma non solidificato [...] suscettibile di nuove metamorfosi» (Pedullà 2011: VIII). c) Infine la variazione riguarda anche i temi principali, sostanzialmente due, di tutta la produzione fenogliana, cioè il cosiddetto filone resistenziale e quello langarolo, dalla cui interazione, attraverso l'essenziale punto di svolta costituito da *Una questione privata*, potrebbe derivare un'ipotesi di interpretazione complessiva del pensiero e dell'opera di Fenoglio¹⁰.

Si può allora anche pensare che questo pervicace ricorso alla variazione nasconda il tentativo di staccarsi da un tema, la «materia partigiana», che a posteriori appare di certo un'immagine dominante, ma che Fenoglio aveva sempre considerato «una tappa necessaria ma transitoria del proprio percorso di scrittore» (Pedullà 2006: VI). In un'intervista a Pietro Bianchi su «Il Gior-

2 Beccaria 1984b.

3 Di Paolo 1991, Pedullà 2011.

4 Soletti 1984.

5 Bigazzi 1984.

6 Bigazzi 1983 e 2011, Chellini 1983.

7 Beccaria 1984a e 2001, Jacomuzzi 1991, Bàrberi Squarotti 1991, Paolino 2001, Casadei 2004 (che propone l'idea di una «epica storica» fenogliana).

8 Guglielmi 1998, Boggione 2011.

9 Jacomuzzi 1991, Paolino 2001, Prevignano 2011, Sipione 2011.

10 Come suggerito in Bigazzi 1983 e 2011.

no» del 19 gennaio 1960 Fenoglio, che in quel periodo sta lavorando alla prima versione di *Una questione privata*, dichiara: «Sto scrivendo un romanzo che sarà il seguito di *Primavera di bellezza* e che comprenderà i due anni tragici del '44 e del '45. E poi basta con i partigiani» (Pedullà 2006: VII). Ennesima variazione sul tema, dunque, ma anche proposito che fosse l'ultima, la definitiva, quella che gli avrebbe permesso «di chiudere interamente i conti col proprio passato di partigiano» (Pedullà 2006: VIII). Tuttavia, la componente autobiografica si rivela sempre più tanto uno stimolo quanto un vincolo per Fenoglio, e il proposito di lasciarsi alle spalle l'esperienza resistenziale non è così semplice, come testimoniano, da una parte, il «ciclo di Johnny», costituito dal cosiddetto *Ur partigiano Johnny*, le due stesure del *Partigiano Johnny*, e le due stesure di *Primavera di bellezza*, solo la seconda pubblicata da Garzanti nel 1959¹¹; dall'altra il «ciclo di Milton», di cui fanno parte i *Frammenti di romanzo* (noti anche col titolo *L'imbooscata*) e le tre versioni di *Una questione privata*, solo la terza pubblicata postuma, ancora da Garzanti, insieme a una serie di racconti nel 1963.

Le storie partigiane di Fenoglio propongono una complessa e sofferta riflessione sulla Resistenza e sulla speranza che, dopo la guerra, si potesse realizzare un totale rinnovamento della società. Si tratta dunque di pagine improntate a un preciso atteggiamento etico e ideologico. Tuttavia, sia per il modo crudo e diretto con cui Fenoglio sviluppa il proprio pensiero, sia perché alcune posizioni fenogliane potevano apparire 'scomode' in un contesto culturale molto politicamente orientato, le prime recensioni alla raccolta di racconti *I ventitré giorni della città di Alba* (1952) sono fortemente critiche nei confronti dello scrittore. Viene infatti rimproverata a Fenoglio una rappresentazione barbarica della realtà, «resa piatta e unidimensionale dall'assenza di ideologia, o, meglio, dalla presenza di una concezione della vita ridicibile al puro e semplice vitalismo; un vitalismo in chiave negativa, irrazionalistico e pessimistico» (Petroni 2006a: 230). E le cose non cambiano né all'uscita del secondo libro, *La malora* (1956), la cui vicenda viene considerata di un realismo fine a se stesso, inattuale e priva di prospettiva storica; né a quella del romanzo *Primavera di bellezza* (1959), in cui il senso della scrittura viene confinato dai suoi critici all'interno dell'esercizio di stile, mentre ai fatti narrati non viene riconosciuta nessuna autentica ragione poiché, si sostiene, falsati dalla prospettiva inconsistente e indifferente del protagonista (Petroni 2006a: 230-231)¹². Tra i pochi a riconoscere fin da subito la forza e l'originalità di Fenoglio (oltre a Italo Calvino, uno dei primi promotori dello scrittore) c'è Anna Banti, che ne sottolinea la voce sempre sincera, il rifiuto a oltranza dei compromessi e l'atteggiamento «laicamente imperterrito» (Banti 1965: 85). Banti intuisce anche il senso della fedeltà di Fenoglio a una «posizione di resistenza» (su cui torneremo), e la stretta contiguità tra le storie partigiane e quelle dei contadini

11 *Il partigiano Johnny* sarà pubblicato postumo da Einaudi nel 1968.

12 I più noti critici della *Malora* sono Adriano Seroni, Domenico Porzio e Paolo Spriano; la lettura così limitativa di *Primavera di Bellezza* arriva invece addirittura da Giorgio Bàrberi-Squarotti.

delle Langhe (Banti 1965: 86-87)¹³. Tuttavia, anche quando la tendenza della critica comincia a cambiare, accanto al finalmente riconosciuto valore letterario ed etico, si vorrà confermare di nuovo la vocazione a-storica della narrativa di Fenoglio, ora però letta in una prospettiva epica che troppo spesso sembra ricondurre all'idea del mito come «parola depoliticizzata» (Barthes 1957: 222-225). La scrittura di Fenoglio, allora, non riguarderebbe un preciso momento storico con le sue implicazioni politiche (ovvero la guerra civile italiana), ma sublimerebbe la cronaca rivolgendosi a problemi assoluti: destino, morte, violenza, libertà, pace (Petroni 2006a: 231)¹⁴; «è scarso quindi il riconoscimento di Fenoglio quale interprete consapevole di un periodo così centrale nella storia d'Italia come quello della Resistenza» (Petroni 2006a: 231), almeno fino ad alcuni contributi più recenti, che hanno rimesso in discussione questo punto della critica fenogliana¹⁵.

Uno dei temi centrali dell'opera di Fenoglio (e particolarmente importante in *Una questione privata*) è infatti l'idea che l'unità dell'individuo, e quindi anche la definizione dell'identità, si realizzi solo quando è possibile connettere la sfera pubblica con quella privata, unico mezzo per approdare a un'autentica dimensione morale (Petroni 2006a: 230). In Fenoglio, dunque, essere liberi comporta, tanto nel singolo quanto nella comunità, una presa di coscienza collettiva e una capacità di resistenza collettiva (Petroni 2006a: 232), che fissano il senso della scrittura sulla componente etica dei personaggi piuttosto che sulla loro ideologia politica (Petroni 2006a: 246). Fenoglio può allora rappresentare anche gli elementi contraddittori e poco edificanti legati alla lotta partigiana proprio perché moralmente convinto tanto della sua necessità quanto di stare dalla parte giusta. Inoltre, questa prospettiva lo porta a rimanere saldamente all'interno della Storia (sia nel filone partigiano che in quello langarolo), così da poter sviluppare il problematico e complesso rapporto tra pubblico e privato poiché, comunque, per i personaggi fenogliani «l'aver fatto la scelta giusta non è una sicurezza sulla quale si possa riposare» (Petroni 2006a: 249): ce lo dimostra Ettore, il protagonista di *La paga del sabato*¹⁶. Infine, soprattutto attraverso i personaggi eponimi del ciclo di Johnny e del ciclo di Milton, Fenoglio trova la via per superare l'annoso problema di identità che tradizionalmente affligge l'eroe intellettuale nel suo rapporto con il mondo che lo circonda¹⁷. Il prioritario progetto di ricostruzione di una identità individuale e collettiva è fondato infatti in Fenoglio non tanto su istanze psicologiche ed esistenziali legate a un'ontologia ideologico-razionale, quanto su un'ineludibile necessità di autocoscienza che nasce da esperienze proprie della

13 Sebbene in precedenza Banti (1961: 161-162) avesse definito lo stile fenogliano come un «cantare storico» da leggere in termini di «moralità leggendaria», quindi sostanzialmente al di fuori della storia.

14 Primo rappresentante di questa tendenza è Beccaria 1984a e 1984b.

15 Ad esempio Bigazzi 1983, 1984, 2011; Innocenti 2000, 2003a, 2003b, 2009; Ferroni 2006; Petroni 2006a e 2006b.

16 Romanzo scritto da Fenoglio alla fine degli anni Quaranta, ma pubblicato solo nel 1969.

17 *La casa in collina* (1948) di Cesare Pavese è forse il romanzo in cui appare più evidente il senso di estraneità dell'intellettuale borghese al fenomeno resistenziale. Cfr. Petroni 1986: 165-166 e 2006b: 40.

sfera istintivo-sentimentale e che, per mettere in scena il conflitto/rapporto tra individuale e sociale, non può fare a meno di un solido riferimento storico. E in questa ricerca di identità, che è anche ricerca di senso, Fenoglio mette in campo le risorse del 'romanzesco'.

3. *Romance vs novel (o del compimento di un complesso rapporto tra materia e forma)*

Ma cos'è il 'romanzesco' per Fenoglio? Innanzitutto, attingendo dalla tradizione letteraria inglese, tanto amata dallo scrittore e fondamentale nello sviluppo del progetto di *Una questione privata*¹⁸, esso scaturisce infine dal confronto tra modi letterari¹⁹, e più precisamente tra il modo mimetico-realistico (o del *novel*) e quello romanzesco (o del *romance*)²⁰. In particolare, se il *novel*, anche per Fenoglio: «designa storie ambientate nella dimensione della vita quotidiana» (Mazzoni 2012: 74), il *romance*:

Absorbs the reader into experience which is otherwise unattainable. It frees us from our inhibitions and preoccupations by drawing us entirely into its own world – a world which is never fully equivalent to our own although it must remind us of it if we are to understand it at all. [...] The world of a romance is ample and inclusive, sustained by its own inherent, often obsessive laws. (Beer 1970: 3)

E tra le caratteristiche del *romance*, che spesso provocano ossessione, c'è quella della *quête*, della ricerca, uno dei fondamentali archetipi narrativi della tradizione occidentale, alla base anche di *Una questione privata*:

Nel *romance* l'elemento essenziale della trama è l'avventura, il che significa che il *romance* è di sua natura una forma continua a sviluppo progressivo [...] Al livello più semplice, esso è una forma senza fine in cui un personaggio centrale [...] passa da un'avventura all'altra finché l'autore stesso crolla. [...] Tuttavia [...] appena il *romance* raggiunge una forma letteraria, esso tende a limitarsi a una sequela di avventure minori che preparano gradatamente all'avventura maggiore o punto culminante della tensione, già preannunciato sin dall'inizio, che deve essere raggiunto per concludere la storia. Possiamo chiamare questa avventura principale, cioè questo elemento che dà forma letteraria al *romance*, la ricerca. (Frye 1969: 247-248)

Il pellegrinaggio sentimentale, il triangolo amoroso (Innocenti 2009: 6), e soprattutto l'irriducibilità di amore e guerra (come nei poemi cavallereschi), sono dunque alcune risorse del *romance* messe in campo da Fenoglio in *Una questione privata*. Ed ecco che la componente epica «di una scelta partigiana

18 Cfr. a questo proposito Innocenti 2009. Uno dei fondamentali modelli inglesi di *Una questione privata* è il romanzo *Wuthering Heights* (1847) di Emily Brontë, a cui si ispira, tra l'altro, il triangolo amoroso: da una parte Milton/Fulvia/Giorgio, dall'altra Heathcliff/Catherine/Edgar.

19 Intesi secondo la definizione data in Ceserani 1999: 548.

20 Per evitare confusione nell'uso di espressioni quali 'romanzesco', inteso come 'inerente al romanzo in quanto genere', e il 'modo romanzesco' propriamente detto, mi servirò, per tutto ciò che riguarda questo secondo ambito, dell'inglese *romance*.

vissuta nella sua assolutezza: cioè, alla latina, nella sua separatezza, tanto dal passato quanto dal futuro» (Pedullà 2011: XII), passando da Johnny a Milton, viene trasposta sempre di più in una dimensione umana che, in apparente contrasto con il modo mimetico-realistico, spinge il racconto verso una direzione idealizzata dove il protagonista si perde nell'ossessiva ricerca, attraverso il tempo e lo spazio, di un mondo immaginario (l'amore di Fulvia). La realtà tuttavia, e con essa la Storia, è ancora tutta contenuta in questa dimensione, e infatti torna prepotentemente in primo piano negli ultimi due capitoli del romanzo, dando così a Fenoglio l'occasione di offrire forse l'unica risposta possibile, in quel contesto, al già segnalato problema ideologico (ma anche di tecnica narrativa) del rapporto tra l'intellettuale borghese (sia esso eroe o scrittore) e l'impegno realista:

I tentativi di Bildung-roman [sic] politico, le storie dei noviziati cospirativi o partigiani d'un protagonista lirico-intellettuale a contatto col proletariato, che s'affollarono nei primi anni dopo la Liberazione, sembrarono la più naturale via per testimoniare sulla Resistenza, ma non riuscirono a rappresentare con accento di verità né il travaglio interiore dei protagonisti né quello epico e collettivo del popolo. (Calvino 1980: 6)

E dunque, rispondendo a precise istanze del suo tempo, anche grazie alla scelta «di puntare tutto su un personaggio ma fuori da ogni tentazione lirico-psicologica» (Bigazzi 2011: 189), *Una questione privata* sarà accolto come «il romanzo che tutti avevamo sognato» (Calvino 1995: 1201)²¹. L'eroe-intellettuale, uscendo finalmente dall'esilio in cui si era rinchiuso, ritrova il senso di un impegno sociale e ideologico, «perché attraverso il *romance* sembra di nuovo possibile mediare un rapporto attivo dell'individuo con la storia» (Innocenti 2009: 17).

4. *Da milton a milton (o del controcanto)*

Prima di iniziare a correre assieme a Milton, ripercorriamo ora a passo veloce le tappe che portano alla scrittura di *Una questione privata*. Inviando *Primavera di bellezza* all'editore Garzanti, Fenoglio annuncia un nuovo progetto (quello oggi noto come *Frammenti di romanzo* o *L'imboscata*)²²:

la morte di Johnny nel settembre 1943 mi libera tutto il campo 'resistenziale'. Ho così potuto istituire il personaggio del partigiano Milton [...]. Il nuovo libro, anziché consistere in una cavalcata 1943-45, si concentrerà in un unico episodio, fissato nella estate del 1944, nel quale io cercherò di far confluire tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile. (Fenoglio 2002: 104. Lettera a Livio Garzanti del 10 marzo 1959)

Senza addentrarci nei motivi che hanno spinto Fenoglio ad abbandonare il progetto di un romanzo su Johnny²³ (che lo scrittore chiamava semplicemente il «libro grosso» [Fenoglio 2002: 82. Lettera a Italo Calvino del 21 gen-

21 Nell'*Introduzione* alla nuova edizione (1964) di *Il sentiero dei nidi di ragno*.

22 Per una lettura dei *Frammenti di romanzo* cfr. Innocenti 2000 e 2003a.

23 Per questo cfr. Bigazzi 1983 e 2011.

naio 1957)), si può qui notare che il progetto Milton appartiene all'incessante lavoro di riscrittura e variazione caratteristico di Fenoglio, ma ne rappresenta un importante punto di svolta. Nell'ennesimo tentativo di raccontare un'esperienza essenziale come quella della Resistenza, Johnny non cambia semplicemente nome, ma esce definitivamente di scena. Questa scelta sembra motivata, in primo luogo, da una differente strategia narrativa: non più «una cavalcata 1943-45», ma una vicenda in cui «tutti gli elementi e gli aspetti della guerra civile» confluiranno «in un unico episodio». Per quanto riguarda il genere e la struttura, Fenoglio sembra rinunciare all'idea del *Bildungsroman*²⁴ (che raccontando un percorso di formazione si svolge generalmente in senso diacronico), per concentrarsi su un nuovo modello di racconto a intreccio: «Mentre *Primavera di bellezza* è libro lineare, in quanto parte da A per giungere a B, il nuovo libro sarà circolare, nel senso che i medesimi personaggi che aprono la vicenda la chiuderanno» (Fenoglio 2002: 105. La lettera a Livio Garzanti del 10 marzo 1959).

L'andamento circolare richiama già il *romance*, come anche la ricerca di Milton guidata da un'ossessione (che però non è ancora l'amore, ma l'odio verso i fascisti), e il carattere monolitico del personaggio. Inoltre, la delimitazione della trama a un singolo 'episodio' nelle cui coordinate spazio-temporali rappresentare la guerra civile, soprattutto attraverso racconti e reminiscenze affidati spesso a narratori 'popolari' che in vario modo interagiscono con Milton, vorrebbe essere un primo tentativo di risolvere il più importante problema del narratore nei confronti della Storia: «quello dell'Italia che combatte il fascismo, se ne libera ma non sceglie un vero rinnovamento» (Bigazzi 2011: 195). Infatti, il percorso «lineare, in quanto parte da A per giungere a B», tipico della *Bildung* e legato a una «prospettiva di vita associata alla quale l'individuo deve prepararsi» (Petroni 2006a: 243), dopo la disillusione fortemente avvertita da Fenoglio in seguito alla mancata realizzazione degli ideali della Resistenza, doveva apparire ormai difficilmente utilizzabile, anche perché il mondo che sarebbe dovuto uscire da quella «cavalcata» non sembra «disposto ad accogliere l'eroe, premiando il suo strenuo impegno morale» (Petroni 2006a: 244), come dimostra *La paga del sabato. Frammenti di romanzo*, dunque, pur essendo un'opera largamente incompiuta presenta alcuni elementi che saranno utilizzati, naturalmente con ulteriori variazioni, riscritture e superamenti, nelle diverse stesure di *Una questione privata*.

Per cominciare, la struttura bipartita fondata su: a) i racconti nel racconto (ovvero «gli elementi e gli aspetti della guerra civile»), e b) L'alternanza fascisti/partigiani, caratterizzata da un punto di vista plurimo e un narratore oggettivo (che arriva a Fenoglio dalla letteratura americana). Questa impostazione la possiamo ritrovare anche nella prima versione di *Una questione privata* (QPI), che già racconta i tentativi fatti da Milton per catturare un fascista da scambiare con l'amico Giorgio; in questo caso abbiamo: a) una fase di preparazione (fino al cap. 5) in cui incontriamo ambienti diversi e ancora i racconti

24 Sull'interpretazione del ciclo di Johnny come romanzo di formazione cfr. Bigazzi 1983: 44-85.

nel racconto, e b) la caccia al fascista, costruita su un punto di vista unitario. In *Frammenti di romanzo* sono poi rintracciabili (sia pure con le cautele del caso) due tipi di *romance*: a) il *romance* in negativo dell'avventura partigiana che appare motivata unicamente dall'odio, e b) il *romance* appena accennato tra Milton (che si presenta sotto il nome di Giorgio) e la maestra Edda (che dovrebbe aiutare a tendere un'imboscata all'ufficiale fascista di cui è l'amante).

Tuttavia, in *Frammenti di romanzo* la giustificazione del carattere duro e ossessionato di Milton come conseguenza dei tempi e della dittatura, non basta a instaurare una dialettica con i momenti esemplari dei racconti resistenziali; e lo stesso accade in *QPI*, anche se Milton acquista una nuova generosità nel tentativo di liberare Giorgio. In entrambi i casi resta una netta separazione tra la rievocazione storica (affidata come si è detto ai racconti) e la vicenda privata, che si dipana tutta lontano dalla Storia (in *QPI* peraltro viene momentaneamente tagliato fuori l'elemento sentimentale).

Per ritrovare l'opposizione tra la guerra e le passioni private pienamente realizzata bisogna arrivare alle ultime due versioni di *Una questione privata* (*QP2* e *QP3*). Partiamo ancora dalle parole di Fenoglio:

Avevo già scritto 22 capitoli dei 30 previsti dall'impianto del romanzo [...]. Si trattava di una storia [...] concedente [...] larga parte di sé alla pura rievocazione storica, sia pure ad alto livello. D'improvviso ho mutato idea e linea. Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già sullo sfondo della guerra civile in Italia, ma nel fitto di detta guerra [...]. Il racconto ha un suo leit-motiv [sic] musicale nella celebre canzone americana *Over the rainbow*, che costituisce [...] la sigla musicale del disgraziato, complicato amore letterario del protagonista Milton [...] per Fulvia (coprotagonista femminile la quale però appare e vive soltanto nella memoria di Milton, impegnato fino al collo nella guerra partigiana). Per quanto precede il titolo potrebbe essere, se non Le pare troppo canzonettistico, *Lontano dietro le nuvole* e, se vogliamo, addirittura in inglese *Far behind the clouds*. (Fenoglio 2002: 133. Lettera a Livio Garzanti dell'8 marzo 1960)

Il tema dei *Frammenti di romanzo* è la violenza che rende disumani i buoni, ma di cui sono responsabili i cattivi, quello di *QPI* ruota invece, per dirla con Pirandello, intorno alle pesanti responsabilità dei 'vecchi' (ovvero soprattutto il fascismo) che devono essere riscattate dal coraggio e dal sacrificio dei 'giovani' (Bigazzi 2011: 205). In nessuno dei due abbozzi, tuttavia, Fenoglio riesce nel suo intento: trovare un rapporto efficace tra il personaggio e il mondo che lo circonda, attraverso una trama dal disegno unitario, a cui è affidato il senso del racconto, che sappia fondere insieme con naturalezza fatti reali e d'invenzione, condotta da una voce narrante autorevole e convincente. Ci riesce invece in *QP3*, affidandosi con maggior consapevolezza appunto alle risorse del romanzesco: ancora grazie a una storia «individuale», integrata però, questa volta, in «un intreccio romantico», che non si svolge «sullo sfondo della guerra civile», come nelle prove precedenti, «ma nel fitto di detta guerra». Essere «nel fitto» significa dunque cambiare il rapporto tra gli inserti di «pura rievocazione storica» e il protagonista, facendoli diventare parte essenziale della sua vicenda, ma non solo. Milton ora appartiene pienamente al *romance* e a un

«intreccio romantico», che garantisce al personaggio uno spessore e una storia, permettendo così di attivare il meccanismo della distanza nella contrapposizione tra il «complicato amore letterario» e la «guerra partigiana» (Bigazzi 1984: 31-33). Anche se il racconto è in terza persona, il punto di vista è quasi sempre quello di Milton²⁵, e questo permette a Fenoglio di reintegrare nella narrazione, che naturalmente conserva la struttura circolare, anche una sorta di *Bildung*, in quanto l'amore «letterario» del protagonista, la sua ossessione per Fulvia e la stessa *quête* devono pur sempre fare i conti con la realtà della guerra, portando così il personaggio a «una drammatica autocoscienza, punto finale di un processo ancora una volta di formazione» (Bigazzi 2011: 208).

Nella complessa e straordinaria struttura di *Una questione privata* si delineano allora tre livelli di *romance*²⁶ interconnessi tra loro, che preludono a un conclusivo ritorno verso il *novel*; ovvero, la fuga dell'eroe-intellettuale nell'esilio della propria ossessione sentimentale termina quando, con la lunga corsa di Milton, la forma circolare della *quête* si spezza (Pregliasco 1998: 93-95), permettendo al personaggio un brusco rientro (anzi un 'crollo') nella Storia. E dunque abbiamo: a) il *romance* sentimentale e frivolo di Fulvia, che solo l'animo romantico e letterario di Milton può scambiare per amore; b) il *romance* utopico-passionale di Milton, un *romance* narcisistico, il cui modello mediatore è la letteratura, che porta il giovane studente-partigiano a mettere in discussione non tanto l'immagine che ha di Fulvia, quanto la propria, illudendosi sia che la ragazza rappresenti la realtà del suo desiderio, sia di averne bisogno per essere se stesso (Guglielmi 1998: 149-153); c) il *romance* etico del narratore, che poggia sul valore comunitario e sociale della scelta partigiana, in cui hanno cittadinanza insieme la ricerca individuale e l'attività collettiva: nella dimensione a suo modo avventurosa delle Langhe partigiane l'individuo si salva «solo se sa scorgere in se stesso qual è la propria missione, e poi questa missione la conduce fino in fondo, senza compromessi» (Petroni 2006a: 244). Un narratore così configurato non solo funge da mediatore nel riconciliare la questione privata con quella pubblica e nell'accompagnare il ritorno alla Storia del personaggio, ma instaura con esso un continuo 'controcanto'²⁷, che si realizza soprattutto nelle descrizioni, a garantire la distanza «dalla cronaca mimetica e sentimentale» (Bigazzi 2011:109), soffermandosi su due punti: «il decadimento delle cose», segnale della mancata autocoscienza di Milton, «e la crescente inclemenza della natura», una natura che diventa «proiezione dell'incapacità del personaggio di vedere il reale» (Bigazzi 2011: 211)²⁸.

Per fare solo un esempio di natura ostile basta leggere alcune righe all'inizio del XIII capitolo:

25 Le principali eccezioni sono costituite da un episodio del III capitolo (in cui il punto di vista passa al partigiano Ivan), e l'intero capitolo XII, affidato allo sguardo di un tenente fascista.

26 Per una esaustiva disamina dei livelli di *romance* in *Una questione privata* cfr. Innocenti 2009: 129-135.

27 L'espressione è spesso usata in Bigazzi 2011.

28 Sugli elementi naturali e la loro simbologia in *Una questione privata* cfr. anche Prevignano 2011 e Nisini 2003.

Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guadava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava. (Fenoglio 1978b: 1935-2063. QP3: 2058)²⁹

Siamo al momento della conclusione ‘circolare’ del romanzo, Milton sta tornando alla villa di Fulvia per parlare di nuovo con la custode, ma all’inizio della storia, nel primo capitolo, l’edificio appariva ancora come una proiezione illusoria della memoria:

Ecco i quattro ciliegi che fiancheggiavano il vialetto appena accostato, ecco i due faggi che svettavano di molto oltre il tetto scuro e lucido. I muri erano sempre candidi, senza macchie né fumosità, non stinti dalle violente piogge degli ultimi giorni. (QP3: 1937)

Adesso invece, sfumata la possibilità di liberare Giorgio, affacciatasi ormai l’idea che Fulvia non sia quella che aveva sognato, la realtà prende il sopravvento e Milton è spinto a gettare uno sguardo diverso sulle cose:

Ecco la villa, [...] egli la vide decisamente brutta, gravemente deteriorata e corrotta, quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni. I muri erano grigiastri, i tetti ammuffiti, la vegetazione all’intorno marcia e sconquassata. (QP3: 2058)

Per la verità, proprio in virtù del controcanto di cui si diceva, fin dal primo capitolo, in una straordinaria sequenza che alterna, fondendoli l’uno nell’altro, passato e presente, il narratore cerca di strappare Milton al *romance* per calarlo nel *novel*:

Ora lo sguardo basso di lui rifaceva quel lontano tragitto di Fulvia, ma prima di arrivare al limite ritornò al punto di partenza, all’ultimo ciliegio. Come si era imbruttito, e invecchiato. Tremava e sgocciolava, impudicamente, di contro il cielo biancastro. Poi si riscosse e un po’ pesantemente arrivò sulla spianata davanti al portichetto d’entrata. (QP3: 1940)

E tuttavia, la struttura circolare («ritornò al punto di partenza») sembra porsi come ostacolo alla presa di coscienza del personaggio («poi si riscosse»), con l’apparente paradosso di quel «si riscosse» che marca un percorso opposto a quello che ci potremmo immaginare: non dall’immaginazione alla realtà ma dalla realtà di nuovo dentro al mondo immaginario di Fulvia.

Siamo qui di fronte a una delle ennesime variazioni fenogliane, quella che riguarda la sostanza (in questo caso monolitica) dei personaggi: «identità e fissità» (Soletti 1984: 165-166) sono infatti spesso considerate le loro caratteristiche dominanti, almeno nelle narrazioni lunghe, mentre i testi brevi generalmente si incentrano «su una radicale trasformazione» del protagonista, che deriva da, o determina, una improvvisa «acquisizione di coscienza» (Petroni 1999: 127). L’immobilità di Johnny e la sua mancata evoluzione nascono dal tentativo di realizzare un difficile compromesso tra cronaca ed epica (Petroni 1999: 133), che ancora si inceppa nel contrasto tra individualismo e realtà

29 È la terza redazione di *Una questione privata*, indicata nel testo con QP3 seguito dal numero della pagina.

collettiva, tra la dimensione 'borghese' o comunque 'intellettuale' dell'eroe e la profonda esigenza interiore «di una moralità senza compromessi» (Petroni 1999: 134-135)³⁰. Uno dei problemi di Fenoglio, comune a tanti scrittori che affrontano gli stessi temi³¹, è infatti quello di conciliare la spinta alla ricostruzione di un'identità comune, «sentita come supremo valore» (Petroni 2006a: 242), con la crescita morale di un giovane borghese, possibile proprio quanto egli «sceglie di impegnarsi senza riserve in una grande impresa collettiva» (Petroni 1999: 135).

Anche Milton presenta tratti di inalterabilità e di ostinata fedeltà a se stesso (Pregliasco: 1998: 79), tuttavia essa non deriva più dal tentativo di riunire la componente epica con quella dell'esperienza storica, ma dall'intuizione, già formulata all'altezza di *Frammenti di romanzo*, per cui lo scrittore può affermare: «Ancora: mentre in *Primavera di bellezza* ho cercato di fare romanzo con modi aromanzeschi, nel nuovo libro mi avvarrò di tutti gli schemi ed elementi più propriamente romanzeschi» (Fenoglio 2002: 105. Lettera a Livio Garzanti del 10 marzo 1959).

Proprio dagli «elementi più propriamente romanzeschi» derivano i rimandi intertestuali di *Una questione privata*, in particolare quelli a *Wuthering Heights*. Milton condivide infatti con Heathcliff (il protagonista del romanzo di Emily Brontë) una «inalterabilità dei sentimenti», conservata intatta «al termine di un lungo 'viaggio'» (Bigazzi 2011: 210). Il viaggio per Milton è la guerra, che gli fa pensare, di ritorno davanti alla porta di Fulvia, in apertura di *Una questione privata*:

Sono sempre lo stesso, Fulvia. Ho fatto tanto, ho camminato tanto... Sono scappato e ho inseguito. Mi sono sentito vivo come mai e mi son visto morto. Ho riso e ho pianto. Ho ucciso un uomo, a caldo. Ne ho visti uccidere, a freddo, moltissimi. Ma io sono sempre lo stesso. (QP3: 1942)

Ecco dunque come, con la mediazione di Fulvia e del *romance* utopico-passionale, quando Milton si 'riscuote' è per restare aggrappato agli «elementi romanzeschi» che, intrecciati indissolubilmente alla trama del racconto, diventano necessari per mettere in scena un diverso tipo di rapporto tra le istanze individuali dell'eroe-intellettuale (o dello scrittore-borghese) e lo sforzo collettivo di trasformare la società. Fenoglio cerca di risolvere così, con i mezzi della letteratura (perché di questo soprattutto si tratta), sia il problema del rapporto tra la cronaca e l'esperienza, sia quello della giusta distanza del punto di vista³², sia ancora quello della possibile presa di coscienza del suo personaggio. Infatti, nonostante il ricordato 'controcanto' del narratore, Milton continua a contrapporre al principio di realtà l'immutabile adesione ai propri sentimenti, tanto che nell'ultimo capitolo, avvicinandosi nuovamente

30 Johnny pensa al puritanesimo di Cromwell, ai modelli elisabettiani e al mondo classico come espressione della stessa epica, cfr. Bigazzi 2011: 176n.

31 Ad esempio Vittorini (*Uomini e no*, 1945), Pavese (*La casa in collina*, 1948) e Calvino (*Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947).

32 Calvino in *Il sentiero dei nidi di ragno* sceglierà lo sguardo del bambino Pin.

alla villa da cui tutto aveva avuto inizio, l'immagine di Fulvia è ancora al centro dei suoi pensieri:

In che stato sono [...]. Fulvia, non dovevi farmi questo. Specie pensando a ciò che mi stava davanti. Ma tu non potevi sapere che cosa stava davanti a me, ed anche a lui e a tutti i ragazzi. Tu non devi saper niente, solo che io ti amo. Io invece debbo sapere, solo se io ho la tua anima. Ti sto pensando, anche ora, anche in queste condizioni sto pensando a te. Lo sai che se cesso di pensarti, tu muori, istantaneamente? Ma non temere, io non cesserò mai di pensarti. (QP3: 2059)

Questo strenuo giustificare Fulvia («ma tu non potevi sapere [...] tu non devi saper niente») è allora forse la chiave con la quale Fenoglio cerca di aprire a una diversa relazione tra l'anglofilo, studente, amante dei libri Milton e ciò che è intorno a lui. Il romanticismo di Milton, e dunque l'adesione al mondo del *romance*, è legato al suo essere studente, e provoca in lui una sorta di 'pazzia' che sovverte ogni legame con gli altri e con la Storia³³. Se ne accorge il partigiano 'proletario' Ivan quando dice:

Ma che gli è preso? Io dico che è impazzito o quasi. Eppure è sempre stato un ragazzo a posto, più che a posto, persino freddo [...]. Ma è uno studente pure lui e gli studenti sono tutti un po' tocchi. Noi della plebe siamo molto più centrati. (QP3: 1954)

E poco dopo Milton conferma a se stesso la propria ossessione: «Il fatto è che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità» (QP3: 1958), facendoci pensare che il «persino freddo» (una possibile reminiscenza del primo Milton dei *Frammenti di romanzo*), insieme allo *status* di «studente», manifestino un non completo inserimento in quel mondo, una difficoltà a condividere realmente gli ideali e le prospettive di quelli che dovrebbero pur essere: «I suoi compagni, i ragazzi che avevano scelto come lui, venuti al medesimo appuntamento, che avevano gli stessi motivi di ridere e di piangere...» (QP3: 1960). È dunque, lo si è detto, il problema di tanti scrittori come Fenoglio, che cercano di dar voce alla realtà sociale e collettiva da una prospettiva 'altra' e individuale. E solo al termine della struttura circolare innescata dal romanzo, dato fondo alle ossessioni del *romance*, Milton potrà davvero arrivare «al medesimo appuntamento» con «i suoi compagni», animati finalmente tutti dagli «stessi motivi».

5. «LA NATURALE CONDIZIONE UMANA» (O DELLO SCHEMA DI TUTTE LE STORIE)

Il XIII e ultimo capitolo di *Una questione privata*³⁴ è quasi tutto dominato dalla lunga corsa di Milton, sorpreso dai fascisti mentre torna ancora una volta alla villa di Fulvia, per avere dalla custode una risposta alla domanda che lo ossessiona: Fulvia lo ama? Oppure ha una relazione con Giorgio? Giorgio, l'amico partigiano, ora prigioniero, che Milton non è riuscito a liberare. Alcu-

³³ Bigazzi 2011: 213.

³⁴ A proposito di variazioni, l'intero XIII capitolo si può leggere in altre due diverse stesure, precedenti a quella di QP3 (cfr. Fenoglio 1978b: 2263-2273).

ni lettori di Fenoglio, rispondendo così anche al quesito sulla compiutezza del romanzo, vedono la morte di Milton nell'estremo crollo davanti agli alberi, e talvolta anche chi ne ipotizza la sopravvivenza, spesso lo fa in un contesto comunque di scacco esistenziale³⁵. Seguendo un'altra strada³⁶, vorrei invece ipotizzare che solo incontrando i fascisti, e sfuggendo al loro inseguimento dopo una lunga, incredibile furiosa corsa³⁷, Milton, in una sorta di 'epifania', riesce infine a riunire i due livelli della sua esperienza (quello privato, o del *romance*, o della ricerca ossessiva e circolare, con quello pubblico, o della Storia, o dell'impegno per e in una vita comunitaria).

Proprio mentre Milton è preso nella sua coazione a ripetere sentimentale («non temere, io non cesserò mai di pensarti») ecco l'ennesimo 'controcanto' del narratore, che marca ancora una volta la scollatura del personaggio dalla realtà:

Saliva al penultimo ciglione, a occhi serrati e piegato in due. Quando si fosse saputo al culmine, sarebbe scattato dritto e avrebbe sgranato gli occhi per riempirsi subito della casa di lei. Le gocce gli picchiavano in testa come pallini di piombo, e aveva a volte voglia di urlare d'intolleranza. E così, fra tutto, non vide una figura umana che avanzava di contro a lui, a ridosso di una siepe, in un campo a un trenta passi a sinistra di lui. Era un giovane contadino, che camminava in punta di piedi in quel fango, rannicchiato e svelto come una scimmia, come se ad ogni momento dovesse buttarsi a correre e mai si fidasse di scattare. Presto la figura si dissolse nella pioggia. (QP3: 2059)

Milton si muove «a occhi serrati» incapace di vedere davvero ciò che lo circonda: i dubbi sull'amore di Fulvia non hanno messo in discussione solo il suo ordine sentimentale, ma hanno messo in crisi la sua stessa identità e il suo ruolo sociale, e con essi «la guerra, la libertà, i compagni, i nemici». A nulla vale l'insistenza del narratore che, sempre attraverso la voce della natura, prefigura l'incontro col fuoco nemico: «le gocce gli picchiavano in testa come pallini di piombo». Milton non si accorge così di una «figura umana» che avrebbe potuto avvertirlo del pericolo; è un «giovane contadino», rappresentante della «plebe» di cui si sentiva parte orgogliosa Ivan e con cui Milton, il partigiano-studente, non trova ancora una reale comunione. Così, invece della villa, ecco pararglisi di fronte una pattuglia di soldati fascisti.

Inizia la corsa: «Già sparavano, di moschetto e di mitra, a Milton pareva non di correre sulla terra, ma di pedalare sul vento delle pallottole» (QP3: 2060), una corsa che racchiude tutte le corse possibili:

Fece una lunghissima scivolata, fendendo il fango con la testa protesa, gli occhi sbarrati e ciechi, sfiorando massi emergenti e cespi di spine [...]. Si rialzò e corse, ma troppo lento e pesante, senza il coraggio di sbirciare all'indietro [...]. Correva goffamente tra un argine e il torrente, e a un certo punto pensò di fermarsi, visto che tanto non gli riusciva di prender velocità. [...] Continuò a correre verso

35 Ad esempio cfr. Saccone 1982: 143 e Petroni 1999: 141-142.

36 Soprattutto secondo l'esempio offerto da Bigazzi 1983, Innocenti 2009 e Bigazzi 2011.

37 Coury 2004, che parla di un «Milton furieux», ma dà una lettura completamente diversa dell'episodio, tutta incentrata sul rapporto Milton-Fulvia.

il tratto più alberato del torrente [...]. Puntò dritto al ponte e dopo tre passi si avvìto su se stesso e rotolò via [...]. Senza l'intervento del cervello, frenò seccamente e saltò nel torrente volando oltre i cespugli tranciati dalla fucileria. Cadde in piedi e l'acqua gli gruppò le ginocchia, mentre ramaglia potata dal fuoco gli crollava sulle spalle [...]. Scavalcò la riva sul ventre e si buttò per lo sconfinato nudo prato. Ma le ginocchia gli cedettero nell'intollerabile sforzo di acquistar subito velocità. Stramazzo [...]. Si rialzò e corse, senza forzare, rassegnatamente, senza nemmeno zigzagare [...]. Correva, sempre più veloce, più sciolto, col cuore che bussava, ma dall'esterno verso l'interno come se smaniasse di riconquistare la sua sede. Correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso, e le creste delle colline dirimpetto, annerite e sbavate dal diluvio, balenavano come vivo acciaio ai suoi occhi sgranati e semiciechi. Correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno fra lui e i nemici (QP3: 2060-2062).

La prolungata anafora /correva/ domina queste pagine, guidando Milton in tutti i gesti del mondo attraverso un crescendo drammatico e intenso («si rialzò... continuò... puntò... si avvìto... rotolò... frenò... saltò...cadde... scavalcò... stramazzo...») e poi ancora via daccapo: «si rialzò e corse...»), costruito sul sapiente montaggio, quasi cinematografico, di contrasti: lentezza e velocità, visione d'insieme e folgoranti dettagli, sfondo e primo piano (Soletti 1894: 162). E mentre Milton corre «come nessuno aveva mai corso», qualcosa in lui, e intorno a lui, comincia ad accadere. Il guado del torrente è ancora compiuto «senza l'intervento del cervello» (cioè ancora nelle maglie della *quête* ossessiva, del *romance* illusorio e della circolarità), ma dopo una sorta di punto fermo, o di strappo violento alla cortina che avvolge i due mondi del personaggio («stramazzo»), quando Milton ricomincia la corsa, nel passaggio dal «senza forzare» al correre «sempre più veloce», «quella struttura iterativamente circolare che domina il romanzo si rompe» (Pregliasco 1998: 93). Comincia qui la metamorfosi di Milton: il sistema intero delle sue percezioni si capovolge, il movimento proiettivo, dall'interno verso l'esterno, che aveva fin lì governato la costruzione e l'interpretazione della realtà si inverte, mentre una nuova consapevolezza comincia a farsi strada nel fuggitivo «dall'esterno verso l'interno», scomponendo e ricomponendo un nuovo ordine delle cose:

Correva ancora, ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati. Poi, mentre ancora correva, in posti nuovi o irriconoscibili dalla sua vista svanita, la mente riprese a funzionargli. Ma i pensieri venivano dal di fuori, lo colpivano in fronte come ciottoli scagliati da una fionda. «Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi! (QP3: 2062)

Anche la corsa ora è diversa («senza contatto con la terra»), riconquistando prima il proprio spazio («in posti nuovi o irriconoscibili»), poi se stesso («la mente riprese a funzionargli»), ma questa volta il principio di realtà si impone dall'esterno («i pensieri venivano dal di fuori»), con la forza di una rivelazione («come ciottoli scagliati da una fionda»). E l'epifania del personaggio accumula tre momenti in rapida sequenza: a) per prima cosa (ma non la più banale) Milton constata di essere sopravvissuto, si potrebbe dire sia ai fascisti che a se stesso (cioè al *romance* utopico-passionale e alla «questione privata»); b) poi

realizza di essere solo, poiché Fulvia si dissolve, ma anche perché ora comincia a percepire come un peso (o un errore) la solitudine «autosufficiente e creatrice» che aveva contrapposto al «senso del rapporto con gli altri» (Bigazzi 2011: 215); c) infine, riconosce la pericolosità di Fulvia, quasi stabilendo un legame oggettivo tra la ragazza e i fascisti (Saccone 1982:142): Fulvia, il *romance* letterario, vivere l'essere studente (o borghese) in modo 'decentrato', tutto questo impedisce a Milton quel rapporto con gli altri di cui ha «bisogno» (Bigazzi 2011: 215) («Sono vivo. Fulvia. Sono solo. Fulvia, a momenti mi ammazzi!»).

Non finiva di correre. La terra saliva sensibilmente ma a lui sembrava di correre in piano, un piano asciutto, elastico, invitante. Poi d'improvviso gli si parò dinnanzi una borgata. Mugolando Milton la scartò, l'aggirò sempre correndo a più non posso. Ma come l'ebbe sorpassata, improvvisamente tagliò a sinistra e l'aggirò di ritorno. Aveva bisogno di veder gente e d'esser visto, per convincersi che era vivo, non uno spirito che aliava nell'aria in attesa di incappare nelle reti degli angeli. Sempre a quel ritmo di corsa riguadagnò l'imbocco del borgo e l'attraversò nel bel mezzo. C'erano ragazzini che uscivano dalla scuola e al rimbombo di quel galoppo sul selciato si fermarono sugli scalini, fissi alla svolta. Irruppe Milton, come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa, a ogni batter di piede saettava fango dai fianchi. Scoppiò un grido adulto, forse della maestra alla finestra, ma lui era già lontano, presso l'ultima casa, al margine della campagna che ondava.³⁸ (QP3: 2062-2063)

Finalmente il punto di vista del personaggio e quello del narratore si sovrappongono (il 'controcanto' non è più necessario), Milton esce «dal proprio orizzonte privato di interessi» (Innocenti 2003b: 440), riavvicinandosi alla *Bildung* e alla Storia, con un'azione volontaria che «privilegia il rapporto collettivo con altra gente» (Innocenti 2009: 141). In un primo tempo, quando «d'improvviso gli si parò dinnanzi una borgata», Milton la scarta, ma poi decide di tornare sui suoi passi per attraversarla, poiché «aveva bisogno di veder gente e di esser visto»: la nuova disponibilità (Innocenti 2009: 141) di Milton a «un'etica civile e dell'impegno» (Innocenti 2003b: 442), al *novel*, ma anche al *romance* etico, inizia dalla reciprocità dello sguardo, come in un gioco di specchi, ognuno rispetto all'altro colui che vede, colui che si fa vedere. L'eroe-intellettuale (lo scrittore-borghese) può cominciare dunque a riconoscere il senso della sua partecipazione organica all'impegno comune («convincersi che era vivo, non uno spirito che aliava nell'aria in attesa di incappare nelle reti degli angeli»), andando verso «quella completezza e quella maturità che sono requisiti indispensabili per l'azione consapevole» (Petroni 1986: 176). A questo proposito è importante, mi pare, che l'irruzione di Milton «nel bel mezzo» del borgo, «come un cavallo», sia accolto da scene di vita quotidiana («c'erano ragazzini che uscivano dalla scuola» e la «maestra alla finestra»), che garantiscono un legame non solo con la scelta fatta assieme ai compagni partigiani

38 La straordinaria corsa di Milton deriva dalla riscrittura di un episodio che troviamo sia nella prima che nella seconda versione del *Partigiano Johnny* (cfr. rispettivamente Fenoglio 1978a: 789-791 e 1113-1115. La variante strutturale più significativa è proprio l'aggiunta, in QP3, della deviazione all'interno del borgo per vedere ed essere visto e riappropriarsi così della dimensione pubblica (cfr. Innocenti 2009: 144).

(Innocenti 2009: 144-145), ma anche l'adesione finalmente possibile a quella «naturale condizione umana» già evocata due volte nel *Partigiano Johnny* (Fenoglio 1978a: 400 e 437).

Sia pure nell'assurdo della Storia, poiché la comunità che (ri)trova non è per nulla idillica (Bigazzi 2011: 216), e non c'è alcuna armonia nella realtà che lo attende (Petroni 1999: 142), Milton ha comunque conquistato un posto per se stesso, e la sua corsa può giungere a una conclusione:

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò. (QP3: 2063)

Fenoglio lavora tra continue revisioni, riscritture e rimaneggiamenti, che però non lo soddisfano mai interamente; così, all'inizio del 1961, accantona il romanzo e progetta un volume di racconti (i *Racconti del parentado*), che però uscirà postumo nel 1964 con il titolo *Un giorno di fuoco*, volume miscelaneo in cui sono raccolti 12 racconti di ambientazione contadina e, in coda, *Una questione privata*, ritrovata da Lorenzo Mondo tra le carte dello scrittore. Compiuto o incompiuto che sia, il finale di *Una questione privata* risulta comunque perfetto, l'interrogativo su cosa avrebbe fatto Milton, una volta riavutosi, dopo quel «crollò», è infatti un problema centrale nell'opera di Fenoglio, ma anche in tutta la letteratura a lui contemporanea.

Italo Calvino ha paragonato il romanzo all'*Orlando furioso*:

Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso* [...]. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché. (Calvino 1993: 1202)

La similitudine è affascinante, e non è difficile scorgere nella vicenda di Milton l'impronta della quête cavalleresca (Paolino 2001: 314-318), se però Orlando che cerca Angelica trova una verità romanzesca (il *romance* di Angelica e Medoro) che lo fa uscire dalla Storia, Milton cercando Fulvia trova la verità sul proprio rapporto con il reale, che lo fa rientrare nella Storia. Inoltre, Orlando potrà riconquistare integralmente il suo posto di paladino e nella Storia proprio attraverso un'altra verità romanzesca (il viaggio di Astolfo sulla Luna); per Milton, invece, il rientro nella Storia con la mediazione del *romance* etico, sotteso dal narratore al racconto, non avverrà senza conseguenze, e soprattutto non sarà né facile, né forse del tutto possibile. Il capitolo XII, l'unico con un punto di vista affatto diverso da quello di Milton e apparentemente disancorato dalla vicenda³⁹, ha il compito fondamentale di presentare al lettore, nelle sue inconciliabili antinomie, il problema del saper considerare e ricono-

39 Il capitolo narra della fucilazione di due partigiani adolescenti per rappresaglia poiché Milton ha ucciso (peraltro inutilmente e senza volerlo) un sergente fascista che avrebbe dovuto scambiare con Giorgio (e sapere così finalmente la verità su Fulvia).

scere anche le più terribili conseguenze dei propri atti, soprattutto in determinate circostanze, e specie se si pensa (o si sa) di essere nel giusto (Pedullà 2006: XXXVII-XL). Il rientro nella Storia di Milton dopo il 'crollo' dovrà passare inevitabilmente attraverso quella necessaria assunzione completa delle proprie responsabilità che, perseguendo la «questione privata», era stata elusa («perché hai deviato?» [QP3: 1937], dice Ivan a Milton all'inizio del romanzo). Rientrare nella Storia significa allora per Milton (e con lui per Fenoglio) assumere l'esperienza tra i partigiani come «una grande metafora della condizione umana», in senso non ontologico ma storico, e trasporre la «rappresentazione della Resistenza come fine» nella «rappresentazione della Resistenza come mezzo» (Pedullà 2006: XLII). Soprattutto dopo. Soprattutto, come si è detto, nel clima di delusione delle speranze proprie della stagione resistenziale: il sogno di trasformare il Paese pare infrangersi su una realtà che cancella l'essenza stessa del *romance* (anche di quello etico), e rende anacronistica la *Bildung* individuale a una vita associata che appare priva di senso (Petroni 2006a: 243). Il progetto di Fenoglio è allora quello di ripartire dal passato per verificare se le antiche virtù di chi ha sempre dovuto lottare contro la Storia e la Natura possano offrire al presente esempi e modelli di altra 'resistenza'⁴⁰ (Bigazzi 2011: 216). Nascono qui i *Racconti del parentado*, che uniscono i temi langaroli e resistenziali per narrare un mondo e una comunità (fatta però di individui⁴¹) irriducibili ai compromessi, interpretando così la 'resistenza' come un'autentica «forza profonda della società» (Bigazzi 2011: 193).

Per quanto naturalmente scettici, se non totalmente disillusi, sulle «magnifiche sorti e progressive» del loro mondo e, forse, di tutti i mondi possibili, i personaggi di Fenoglio fanno della 'resistenza' la base della loro «naturale condizione umana»: Milton, rinunciando al suo romanticismo, riconosce «l'insignificanza dell'alterità desiderata»⁴² (Saccone 1986: 50), e le oppone, in un modo che sarà pur sempre provvisorio e problematico, una tenace manifestazione di fedeltà alla propria condizione e alla propria coscienza (Petroni 2006a: 249), abitante di un'umanità sconfitta ma non vinta, come quella della leopardiana *Ginestra*.

Bibliografia

- Banti 1961: A. Banti, *Opinioni*, Milano: Il Saggiatore.
 Banti 1965: A. Banti, Fenoglio rivisitato, in: *L'Approdo letterario*, XI, 31, 85-90.
 Bärberi Squarotti 1991: G. Bärberi Squarotti, Fenoglio: l'eroe, la città, il fiume, in: G. Ioli (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Atti del convegno, Venezia: Marsilio, 33-62.
 Barthes 1957: R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino: Einaudi.

40 Esempio di questa 'resistenza' era già stato Agostino in *La malora*, pubblicata nel 1954.

41 Nel senso profondamente morale dell'adesione di Fenoglio ai principi del Puritanesimo, va sottolineato che per lo scrittore non esiste nessun sistema 'oggettivo' (ideologico, politico o sociale) più forte e necessario «del contesto di valori posto dalla coscienza del singolo individuo» (Petroni 2006: b 43).

42 La frase e l'intero contesto sono però qui riferiti a Johnny.

- Beccaria 1984a: G.L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli. Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano: Serra e Riva.
- Beccaria 1984b: G.L. Beccaria, Il 'grande stile' di Beppe Fenoglio, in: G. Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio, Firenze: Olschki, 167-221.
- Beccaria 2001: G.L. Beccaria, Il tempo grande: Beppe Fenoglio, in: Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano: Garzanti, 101-159.
- Beer 1970: G. Beer, *The Romance*, London: Methuen & Co.
- Bigazzi 1983: R. Bigazzi, *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma: Salerno.
- Bigazzi 1984: R. Bigazzi, Il narratore par lui-même, in: G. Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio, Firenze: Olschki, 23-34.
- Bigazzi 2011: R. Bigazzi, *Fenoglio*, Roma: Salerno.
- Boggione 2011: V. Boggione, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Venezia: Marsilio.
- Calvino 1980: I. Calvino, Il midollo del leone, in: Id., *Una pietra sopra*, Milano: Mondadori, 3-18.
- Calvino 1993: I. Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano: Mondadori.
- Casadei 2004: A. Casadei, L'epica storica di Fenoglio, in: *Cahiers d'études italiennes*, 1, 105-118.
- Ceserani 1999: R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari: Laterza.
- Chellini 1983: Ph. Chellini et al., Musica leggera e cinema nell'opera di Beppe Fenoglio, in: *Il Ponte*, XXXIX, n. 5, 499-517.
- Coury 2004: M. Coury, La dernière course de Milton furieux, in: *Cahiers d'études italiennes*, 1, 91-103.
- Di Paolo 1991: M.G. Di Paolo, Beppe Fenoglio: fra segno e impegno, in: G. Ioli (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Atti del convegno, Milano: Mursia, 201-209.
- Fenoglio 1978a: B. Fenoglio, *Opere*, volume primo, II, a cura di M.A. Grignani, Torino: Einaudi.
- Fenoglio 1978b: B. Fenoglio, *Opere*, volume primo, III, a cura di M.A. Grignani, Torino: Einaudi.
- Fenoglio 2002: B. Fenoglio, *Lettere 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino: Einaudi.
- Ferroni 2006: G. Ferroni et al. (a cura di), *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, atti del convegno, Roma: Fahrenheit 451.
- Frye 1969: N. Frye: *Anatomia della critica*, Torino: Einaudi.
- Guglielmi 1998: G. Guglielmi, I materiali di Beppe Fenoglio, in: Id., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino: Einaudi, 134-153.
- Innocenti 2000: O. Innocenti, Per l'edizione dei 'Frammenti di romanzo' di Beppe Fenoglio, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, CXVII, vol. CLXXVII, 578, 252-272.
- Innocenti 2003a: O. Innocenti, *Il nostro ordine sentimentale: quando la storia diventa romance*. Lettura dei *Frammenti di romanzo*, in: *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, anno XXIV, Nuova Serie, 45, 55-72.
- Innocenti 2003b: O. Innocenti, Questioni fenogliane, in: *Italianistica*, XXXII, 437-443.
- Innocenti 2009: O. Innocenti, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in 'Una questione privata'*, Manziana: Vecchiarelli.

- Jacomuzzi 1991: A. Jacomuzzi, Osservazioni in margine a *Una questione privata*, in: G. Ioli (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, Atti del convegno, Venezia: Mursia, 158-164.
- Mazzoni 2012: G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna: Il Mulino.
- Nisini 2003: G. Nisini, Lontano dietro le nuvole. Lo spazio delle Langhe nella 'Questione privata' di Beppe Fenoglio, in: *Semestrale. Studi (e testi) italiani*, 11, *Spazi, geografie, testi*, a cura di S. Sgavicchia, 149-158.
- Paolino 2001: L. Paolino, Per Milton redivivo. Osservazioni e proposte in margine a un paio di recenti contributi critici sul romanzo 'Una questione privata' di Beppe Fenoglio, in: *Nuova rivista di letteratura italiana*, IV, 291-330.
- Pedullà 2001: G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma: Donzelli.
- Pedullà 2006: G. Pedullà, Alla ricerca del romanzo, Introduzione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Einaudi, Torino, V-XLIII.
- Pedullà 2011: G. Pedullà, La quarta marcia: Fenoglio e il romanzo, Introduzione a B. Fenoglio, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, V-XXIX.
- Petroni 1986: F. Petroni, L'intellettuale nella narrativa della Resistenza, in: *Problemi del socialismo*, 7, nuova serie, *Fascismo e antifascismo negli anni della Repubblica*, 153-177.
- Petroni 1999: F. Petroni, Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio, in: *Moderna*, I, 1, 125-142.
- Petroni 2006a: F. Petroni, Fenoglio e la storia, in: *Moderna*, VIII, 1-2, 229-249.
- Petroni 2006b: F. Petroni, I partigiani di Fenoglio, in: *Allegoria*, 54, nuova serie, 37-46.
- Pregliasco 1998: M. Pregliasco, In forma di fuga. Lettura di 'Una questione privata' di Beppe Fenoglio, in: *Strumenti critici*, XIII, 1, 79-103.
- Prevignano 2011: F. Prevignano, Tra violenza e sacro: la funzione salvifica del paesaggio in Fenoglio, in: *Critica letteraria*, XXIX, III, 152, 503-517.
- Saccone 1982: E. Saccone, L'orologio di Milton: morte, vite e miracoli di un personaggio Fenogliano, in: *Modern Language Notes*, 97, 1, Italian Issue, 122-143.
- Saccone 1986: E. Saccone, Il partigiano imperfetto, in: *Modern Language Notes*, 101, 1, Italian Issue, 1-50.
- Sipione 2011: M. Sipione, *Beppe Fenoglio e la Bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*, Firenze: Cesati.
- Soletti 1984: E. Soletti, La scrittura in bianco e nero, in: G. Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce*, Atti dell'Incontro di studio su Beppe Fenoglio, Firenze: Olschki, 155-166.

Roberto Russi

ALL THE GESTURES OF THE WORLD. HISTORY AND IDENTITY IN BEPPE FENOGLIO'S *A PRIVATE AFFAIR*

Summary

This paper proposes an interpretation of the last pages of one of the most important books of the Italian literature published in the second half of the nineteenth century: Beppe Fenoglio's *A Private Affair*. The hypothesis is that of considering the long run of the main character Milton as a key for the interpretation not only of the novel but also of the complete works of the author. In this novel, which is still the centre of considerable debate, Fenoglio concentrates his attention on the relation between the great events of history (or the history made up of great events), our own individual experience and the art of writing itself. At the same time, Fenoglio outlines the journey that brings us to search for and reach the definition of our own identity in relation to the reality that surrounds us. By considering the problematic position of the intellectual-hero (or of the bourgeois-writer) in front of history, Fenoglio proposes an idea of absolute 'resistance' as an interpretation of the world, an idea that is achieved through the resources of the European tradition of the novel.

Keywords: Fenoglio, history, identity, quête, novel, romance, Italian novel, European novel.

*Примљен 31. августа 2014.
Прихваћен 10. новембра 2014.*