



«SE È VERO...»
ARCHETIPI LETTERARI DELLA GELOSIA IN
UNA QUESTIONE PRIVATA DI BEPPE FENOGLIO

IVAN TASSI – *Eastern College Consortium*

Il saggio si propone di indagare in prospettiva intertestuale gli archetipi narrativi utilizzati e richiamati da Fenoglio in *Una questione privata* per mettere in scena il «complicato amore letterario» di Milton. L'analisi si concentra, in particolare, sui diversi codici di rappresentazione che regolano la gelosia del partigiano e i suoi ossessivi meccanismi.

This article aims to carry out an intertextual investigation about the narrative archetypes used by Fenoglio in *Una questione privata* to stage Milton's «complicated literary love». In particular, the analysis focuses on the different codes of representation which regulate the jealousy of the partisan and its obsessive mechanisms.

«Nelly, io *sono* Heathcliff! Lui è sempre, sempre nella mia mente; non come un piacere, [...] ma come il mio proprio essere. Così non parlare più della nostra separazione: è impossibile»

EMILY BRONTË, *Cime tempestose*

I LA QUARTA MARCIA: INTRODUZIONE

È nota l'insoddisfazione che contrassegna il tormentato rapporto di Fenoglio con la forma romanzo: «non conosco ancora le 4 marce» - confidava lo scrittore nel 1953 a Elio Vittorini - necessarie a costituire «il fondo del romanziere». L'utilizzo del gergo («automobilistico») non cade in realtà a sproposito:¹ va a toccare un problema di importanza cruciale, dal momento che un romanzo può equivalere a una macchina intenzionata a funzionare sotto la spinta propulsiva di «eros».²

Sappiamo, in ogni caso, che dopo la morte di Johnny e il fallimento dell'*Imboscata*, Fenoglio riesce a escogitare, per *Una questione privata*, il nuovo «motore di tutta la storia».³ L'ispirazione scocca all'improvviso, quando al romanziere salta in mente un «intreccio romantico» che deve conquistare i lettori con il «disgraziato, complicato amore letterario» del partigiano Milton per la «coprotagonista femminile», Fulvia.⁴ I risultati, anche stavolta, non sono né immediati né soddisfacenti, ma già a partire dalla seconda stesura del romanzo assistiamo a una rivoluzione decisiva:

¹ Beppe Fenoglio, 9 giugno 1953, in Id., *Lettere 1940-1962*, Torino, Einaudi 2002, p. 62.

² Dietro al quale si nasconde «la pulsione di morte», ovvero il desiderio di arrivare alla «rivelazione» della fine (PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995, pp. 52, 56, 57).

³ PIERO NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, p. 235.

⁴ Beppe Fenoglio, 8 marzo 1960, in Id., *Lettere*, cit., p. 133.

- E poi?
- E poi cosa? – fece la custode.
- Fulvia e... lui? ⁵

Da qui in avanti, la quarta marcia del nuovo motore narrativo entra in funzione, per incatenare il protagonista alle richieste di un implacabile padrone: «E poi?» Attraverso l'ombra del dubbio, la gelosia trasforma il partigiano in un rudimentale lettore-cercatore di romanzi: mette in azione gli «occhi» e le «gambe» della sua triste figura e lo costringe a rintracciare il seguito della sua storia (*QP*, p. 1938).⁶ E poco importa se a determinare ogni frenetico andirivieni sarà un sentimento che, notava La Rochefoucauld, contiene «più amor proprio che amore»:⁷ dobbiamo interrogarci sui meccanismi che governano il ritmo ossessivo della macchina del romanzo nella sua ricerca del vero.

Possiamo anticipare che per costruire l'ossessione e farla funzionare, Fenoglio sviluppa frammenti della sua sepolta autobiografia, oppure si serve di materiali di seconda mano, riscattati da precedenti prove.⁸ Ma quali archetipi narrativi presiedono allo sviluppo della gelosia di Milton? E quali codici di riferimento determinano il suo peculiare, dichiarato assetto letterario?

2 MILTON, MARCEL E L'ANDROGINO

Disponiamo di un primo indizio, che potrebbe apparirci come una sorta di *mise en abyme* rovesciata:

A leggere si metteva quasi sempre lì, a filo dell'arco centrale, raccolta nella grande poltrona di vimini coi cuscini rossi. Leggeva *Il cappello verde*, *La signorina Elsa*, *Albertine disparue*... A lui quei libri nelle mani di Fulvia pungevano il cuore (*QP*, p. 1941).

Vien da chiedersi perché la scelta di Fulvia - singolare lettrice, capace di alternare la dozzinale narrativa di Michael Arlen a testi più raffinati di Schnitzler e Proust – ricada proprio sul penultimo volume della *Recherche*. Può trattarsi, com'è già stato detto, di una decisione strategica del romanziere, che in questo caso non si limita tuttavia a lanciare ai lettori segnali di generiche

⁵ BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, in ID., *Opere*, edizione critica diretta da MARIA CORTI, vol. I, t. III, Torino, Einaudi 1978, p. 1950 (d'ora in poi, *QP*).

⁶ La domanda di Milton alla custode coincide con quella formulata dal lettore di romanzi: «E poi che sarebbe successo?» (EDWARD MORGAN FORSTER, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti 2000², pp. 40-41).

⁷ FRANÇOIS DE LA ROCHEFOUCAULD, *Maxime*, Venezia, Marsilio 2000, p. 139.

⁸ Già in una lettera del febbraio 1947, Fenoglio rammenta «il riconosciuto e invidiato romanticismo» della sua «figura» (B. FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 15), ma la prima «spina» della gelosia si rileva in alcuni frammenti del diario di cui è protagonista Mimma, «vecchio» e «unico» amore, incapace di «durare in vita», ricordo e sogno di una gioventù «fatta di letteratura» (passi censurati dall'edizione critica delle *Opere*, che si leggono solo nel testo riportato in appendice a ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2007, pp. 564, 569).

«analogie» tra testo e testo, ma vuole richiamare l'attenzione sul funzionamento di uno specifico dispositivo.⁹

Come gli altri due romanzi letti da Fulvia, anche *Albertine disparue* racconta la storia di una ragazza appartenente alla «schiera delle fanciulle irraggiungibili».¹⁰ Ma solo nel testo di Proust l'eroina si ritrova vittima di una gelosia postuma – o «retrospettiva»¹¹ – che costringe il suo innamorato a ordire un complicato «interrogatorio» e a procrastinare, anche dopo la sua scomparsa, un'inchiesta conoscitiva fondata sul dubbio metodico e sul reperimento di «segni» arbitrari.¹² L'indagine, seppur «parziale» e affidata a terzi, finisce per alimentare proprio quell'angoscia che doveva placarsi: il dubbio riporta Marcel in un «inferno» – l'eterno «Presente» della gelosia – che condanna a farsi tormentare dai sospetti persino quando le possibilità di tradimento sono state azzerate dalla morte dell'amata.¹³

Va subito specificato che il confronto con *Una questione privata* funziona più per contrasto che per analogia, perché la gelosia di Milton e di Marcel nasce forse dalla stessa famiglia di dubbi morbosi, ma conduce ad esiti differenti. Anche se Milton inaugura un'inchiesta che lo trascina agli inferi secondo il paradigma di discesa-ascesi del *romance*, i legami di parentela con il protagonista della *Recherche* finiscono per rivelarsi superficiali.¹⁴ E non soltanto a causa della diversa complessità ed estensione dell'intreccio, che a tratti per-

⁹ «La citazione di *Albertine disparue* sottolinea implicitamente le analogie tra il rapporto di Fulvia-Milton e quello di Albertine con il *je* della *Recherche*» (ORSETTA INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in Una questione privata*, Manziana, Vecchiarelli 2001, p. 35).

¹⁰ Ivi, p. 41.

¹¹ L'«inimmaginabile inferno» della gelosia si deve ai sospetti sui movimenti dell'«essere in fuga», mentre la «gelosia retrospettiva» è animata dagli «enigmi» lasciati irrisolti dalla sua morte (MARCEL PROUST, *Albertine scomparsa*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, Edizione diretta da LUCIANO DE MARIA, vol. IV, Milano, Mondadori 1993, pp. 11, 24, 91, 125).

¹² Arbitrari, perché il geloso passa il tempo «a fare piccole supposizioni nel falso», ma ha poca immaginazione «quando si tratta di scoprire il vero» (ivi, p. 24). L'immenso «interrogatorio di gelosia» della *Recherche*, condotto come un'istruttoria «per migliaia di pagine», dipende dalla natura sofisticata della gelosia stessa, che induce a «ricerche strambe» e arriva a rintracciare «una verità» solo in modo «deviato» (GIACOMO DEBENEDETTI, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri 2005, pp. 261, 263). La gelosia, nella *Recherche*, sarebbe più «profonda dell'amore» e conterrebbe «la sua verità», perché «va più lontano nel cogliere e nell'interpretare i segni» (GILLES DELEUZE, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi 1986, p. 10). Il sentimento avrebbe dunque un «irrinunciabile valore euristico» (MARIOLINA BERTINI, *La gelosia: «La strada di Swann»*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *La cultura del romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi 2001, p. 477).

¹³ M. PROUST, *Albertine scomparsa*, cit., pp. 92, 90. Nonostante le indagini di Saint-Loup e di Aimè, la vita resta «avvelenata» dalle «curiosità gelose», sempre più particolari, e dal loro «interesse ansioso». Tanto che poi la stessa Balbec si trasforma in una «visione dell'inferno» dove si sono consumate le ipotetiche infedeltà (ivi, pp. 70, 114, 155, 123).

¹⁴ Il romanzo di Fenoglio presenta «una struttura di *romance*» donchisciottesco, inserita in un *novel* «di guerra e vita contadina» (GUIDO GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998, p. 150).

mette a Marcel di immunizzarsi dall'ansia e di conquistare, al termine delle investigazioni, un'«indifferenza» negata a Milton.¹⁵

È vero che anche Milton aspira a scovare un «narratore» informato, che sappia raccontare – come nei romanzi – la verità sulle faccende dell'amata.¹⁶ Eppure, la gelosia del partigiano lo spinge ad attivare un'inchiesta segreta e inconfessabile, che non vuole servirsi di spie o emissari delegati e non riesce ad entrare a diretto contatto con i segni del rivale. Marcel, al contrario, ha la possibilità di vagliare le indiscrezioni degli informatori e di discutere faccia a faccia le testimonianze della sua avversaria, per poi registrare i loro effetti sulla propria angoscia.¹⁷ E per quanto Milton si metta in gioco – come Marcel – per sapere che «non è vero» ciò che teme (*QP*, p. 1959), il suo desiderio di conoscenza sembra poter fare a meno del «corpo», che nella *Recherche* costituisce un implacabile «testo» rivelatore.¹⁸ Le richieste del partigiano si collocano su un versante più spirituale e sottintendono una domanda ben precisa: «debo sapere, solo se io ho la tua anima» (*QP*, p. 2059).

Sembra allora che Fenoglio voglia spingerci a comparare due universi paralleli ma non del tutto incommensurabili, solo per consentirci di rilevare le loro peculiarità. È già stato ipotizzato, a questo proposito, che Milton opporrebbe alle frivole letture di Fulvia una sua biblioteca inglese, che gli permetterebbe di proporre, con il suo «slancio utopico», un orizzonte dominato da «passioni travolgenti». Se tuttavia procediamo in questa direzione e consideriamo la seconda traduzione che il partigiano offre in dono a Fulvia dopo *Evelyn Hope*, ci accorgeremo che il racconto di Poe non parla soltanto di un amore perduto – «of my lost love Morella» (*QP*, p. 1941) – e va ben al di là dall'evocare la semplice «ossessione» o la «comunione delle anime».¹⁹

Fin dall'esergo, Poe richiama l'attenzione sul *Simposio*, e in particolare su un passo del discorso di Diotima, che inneggia al bello assoluto – «ininterrottamente singolare ed UNO» – per poi portare a compimento le premesse inscritte da Aristofane nel mito dell'androgino.²⁰ Il resto del racconto si impegna con ogni mezzo per rimettere in discussione, attraverso la perturbante

¹⁵ M. PROUST, *Albertine scomparsa*, cit., p. 71. La gelosia della *Recherche* procede a intermittenza, e per grandi ondate, anche perché si lega alle riflessioni sulla molteplicità e sulla morte dei diversi «io» sofferenti, che mancano invece in *Una questione privata*.

¹⁶ Ivi, pp. 162-163.

¹⁷ Effetti che deludono le aspettative: le rivelazioni di André sopraggiungono «troppo tardi», quando ormai si vorrebbe che la «verità ci venisse rivelata da segni nuovi» (ivi, pp. 223, 231).

¹⁸ MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi 2002, pp. 288, 292-293. Tanto Marcel quanto Milton soggiacciono al medesimo paradosso: chi soffre di gelosia non vuole «sapere a tutti i costi la verità», ma vuole sapere «che è vero quello che desidera» (ivi, p. 272).

¹⁹ O. INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio*, cit., pp. 61, 86.

²⁰ EDGAR ALLAN POE, *Morella*, in ID., *I racconti 1831-1849*, Torino, Einaudi 2017⁴, p. 90. L'obiettivo a cui si arriva seguendo «le cose di Eros», insegna Diotima, è «il nocciolo del bello, in sé e per sé, perpetuamente uniforme a sé». Se non c'è forse bisogno di ricordare che il mito dell'androgino presenta eros come «riunificatore», impegnato a «creare dalla coppia l'unità», va invece notato che Socrate, nel suo discorso, fa «cenno» all'intervento di Aristofane (PLATONE, *Simposio*, Milano, Mondadori 1987, pp. 121, 71, 125).

irruzione del doppio, il tema dell'identità personale nelle sue «implicazioni» più inquietanti ed enigmatiche.²¹ L'allucinato resoconto dell'anonimo narratore, legato a una creatura superiore dal «fato», si abbandona all'unione dei contrari inscritta nell'arcana sapienza dell'amante: ci dice così che dietro il mito di «splendore» e unità, capace di farci valicare la soglia della morte, si nasconde in realtà un insondabile «precipizio» di «follia», «dannazione» e inferno, che ha per traguardo la «tomba».²²

La riscrittura romantica del mito di Aristofane può a questo punto funzionare come un manifesto programmatico: tanto dei terrori quanto delle angosciose aspirazioni di Milton. Per il partigiano – come per il suo predecessore Johnny – l'amore coincide con un eden primigenio, che può ospitare una sola coppia tendente a ripristinare l'uno perduto.²³ Dietro lo splendore di questo altrove paradisiaco, che va circoscritto e salvaguardato da ogni eventuale intrusione, si cela tuttavia il rischio della dannazione:²⁴ l'idillio dell'agognata unità può sempre mascherare la tragedia di un amore «fatale».²⁵ E non solo perché la passione – per Fulvia come per Morella – rende succubi di un incantesimo malato che destabilizza l'io e lo riduce a perdersi nella follia delle

²¹ E in particolare il problema della sopravvivenza dell'identità dopo la morte (E. A. POE, *Morella*, cit., p. 91).

²² Ivi, p. 94. Il richiamo al «destino» e al «fato» percorre tutto il racconto, così come l'evocazione della follia e dell'inatteso precipizio: «Lo splendore si mutava in orrore», a contatto con le parole di Morella, «e Hinnon diventava la Gehenna». Il «labirinto» degli studi di Morella prevede la lettura di Fichte, dei pitagorici, di Schelling: delle «dottrine dell'identità» che predicano la «palingenesi» e l'unione dei contrari (ivi, p. 91).

²³ È proprio in *Una questione privata* che si avverte «la perdita della condizione edenica» (VALTER BOGGIONE, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Venezia, Marsilio 2011, p. 15). La stessa condizione si ritrova in un frammento poi espunto dalla compagine del *Partigiano Johnny*, dove il rapporto con Marida, paragonato a un'irrimediabile e desiderata «intossicazione», è segnato dalla «gelosia»: e se da una parte rende il partigiano simile a una divinità, partorita «dal connubio di dei misteriosi», dall'altro coincide con un «sudato indispensabile Eden», da difendere contro ogni assalto della guerra (B. FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, in ID., *Opere*, vol. I, t. II, cit., p. 1249).

²⁴ «Splendore» e «dannazione» contrassegnano del resto anche la corrispondenza epistolare di Milton, che prende vita, proprio come le sue traduzioni, «di notte» (ID., *Una questione privata*, cit., pp. 1945, 1939-1940)

²⁵ Nel piano originario del romanzo, Fulvia doveva apparire come la fidanzata «fatale» di Giorgio Clerici (B. Fenoglio, gennaio 1960, in ID., *Lettere*, cit., p. 124). Anche nei frammenti dell'incompiuto romanzo epistolare, il primo «INCONTRO» con il personaggio di Fulvia, segnato da un'allusione ai «rapporti fra i due sessi» e preparato da «tutta una letteratura», si iscrive sotto una costellazione tragica: l'anonimo narratore avverte il «freddo» di una «competizione» vissuta «tragicamente» non appena scorge lo sguardo «innamorato» di un ipotetico rivale (ID., *Appendice a Primavera di bellezza*, in ID., *Opere*, Vol. I, t. III, cit., pp. 2113, 2115).

sue aspirazioni.²⁶ C'è anche il pericolo che l'assoluto del sentimento - da collocare sempre al di là, *over the rainbow* - si riveli un eden, ma costruito a beneficio altrui.

Se a questo punto torniamo alla *Recherche*, ci accorgeremo che la verità, per Marcel e per Milton, ha origine da una diversa scommessa. Mentre il primo investiga la possibilità di un tradimento per scongiurare un sospetto da cui rinasce l'angoscia, il secondo si muove per verificare se il mito fondativo del proprio universo - e del proprio io - è ancora intatto e praticabile, oppure è stato profanato e sfigurato per sempre da invasori che lo hanno ridotto a fatale illusione. Anche perché la minaccia, nel caso di Milton, si rivela ancora più intensa e disperante rispetto a quella subita da Marcel.

Ad amplificare i tormenti di Milton è infatti un rivale costruito ad arte, per antitesi ma anche per divisione letteraria. Bello, ricco, elegante: Giorgio nasce, a tutti gli effetti, «insieme» a Milton, viene creato a partire da una sua costola dopo il fallimento dell'*Imboscata* e diventa, in *Una questione privata*, l'antagonista per antonomasia.²⁷ Ce lo rivela anche una situazione che già nella *Paga del sabato* Fenoglio aveva utilizzato per suscitare gelosia:

Fulvia ballava spessissimo con Giorgio Clerici, [...] slacciandosi appena negli intervalli. [...] Nessuna ragazza di Alba era in condizioni di far da pendant a Giorgio Clerici. Arrivò da Torino Fulvia e la coppia perfetta fu formata (*QP*, p. 1947).²⁸

È Giorgio - non Milton - che si candida per incarnare e ricomporre, assieme a Fulvia, l'androgino, o la «coppia perfetta». E se è vero che la «normale» gelosia, come diceva Freud, coincide con una «ferita narcisistica» provocata dall'irruzione di un «rivale», possiamo allora immaginare lo stra-

²⁶ Si capisce allora perché Milton tenga a ribadire fin dall'inizio di essere sempre «lo stesso»: l'amore per una ragazza fa «perdere la testa» e trasforma l'individuo in un «automa» governato da una rovinosa monomania (ID., *Una questione privata*, cit., pp. 1942, 1955). Dell'amore come forma di dipendenza parla la stessa Fulvia, nei frammenti del romanzo epistolare, quando dichiara di avere «l'anima vincolata, consegnata a un uomo». Il rapporto con Sergio, che sembra anticipare e in parte ribaltare la relazione fra Fulvia e Milton, si fonda sulla «gelosia» dell'altro (incapace di tollerare «qualsiasi intrusione»), sulle sue traduzioni e sulle sue lettere (che ribadiscono «la nostra intimità spirituale») ma soprattutto sulla «dipendenza intellettuale» di Fulvia, destinata a sentire e a esprimersi «secondo un copione scritto da lui» (ID., *Appendice a Primavera di bellezza*, cit., pp. 2099, 2101, 2105).

²⁷ «Siamo nati insieme», dice Milton riferendosi a Giorgio. E in effetti, nell'*Imboscata*, Milton e «Giorgio Clerici» coincidono: da un solo personaggio - che viene definito «bello», «perfetto» e figlio di un «ricco» liberale - Fenoglio ne ricava due, Giorgio «il bello» e Milton il «brutto». La duplicazione trova del resto eco nella scena di «intimità» in cui Giorgio e Milton dormono «stretti l'uno contro l'altro» (ID., *Una questione privata*, cit., pp. 2001, 1964, 1938, 1967; per *Imboscata* si veda ID., *Frammenti di romanzo*, in ID., *Opere*, vol. I, t. III, cit., pp. 1704, 1586).

²⁸ Anche nella prima redazione di *Una questione privata* Giorgio viene ricordato mentre balla «allacciato a Fulvia» (ID., *Una questione privata*, cit., p. 1759). La scena richiama il dancing dove Vanda balla un lento con Giorgio, figlio di un ricco «padrone di tre mulini», mentre il narratore insiste sulla frizione dei corpi «molto aderenti», con «la faccia di Vanda incastrata tra la guancia e la spalla del maschio», quasi a mimare la figura dell'androgino. Al ballo segue una sfuriata di Ettore, costretto a rimanere ai margini della pista, che impone a Vanda la supremazia infinita della sua «parte» e le propone di andare avanti «noi due soli» (ID., *La paga del sabato*, in ID., *Opere*, vol. II, cit., pp. 172-174).

zio di Milton nel dubitarsi soppiantato dal suo esatto contrario.²⁹ Di fronte al connubio di Giorgio e Fulvia, che ricorda gli «angeli» e sfiora il divino come le creature a suo tempo spezzate da Zeus, il partigiano non può che rivestire, di volta in volta, il ruolo dello spettatore, del «macchinista», dell'arbitro (*QP*, pp. 1958, 1947): o peggio – come pensava il furente Conte Mosca – del ridicolo «terzo incomodo».³⁰

3 SULLE TRACCE DI ORLANDO

Prima di entrare nella «tomba» che può costituire – come in *Morella* – fonte di «vita e resurrezione», Milton tenta di ricordare gli occhi di Fulvia (*QP*, pp. 1942, 1945). La scena viene ripresa dopo venti pagine, con esiti più drammatici, quando è già entrata in azione l'ombra del dubbio:

«Se è vero...» Era così orribile che si portò le mani sugli occhi, ma con furore, quasi volesse accecarsi. Poi scostò le dita e tra esse vide il nerore della notte completa (*QP*, pp. 1960).

Se in precedenza il riferimento letterario risultava esplicito, qui Fenoglio si muove sul terreno più ambiguo delle allusioni. La cecità di Milton può infatti ricondurci alla tragedia di Edipo – alla sua verità devastante e legata al sapere, che detronizza l'individuo per rivelargli la sua vera identità³¹ – e allo stesso tempo può richiamare l'universo di Otello, stravolto da un dubbio che logora la «testa» e sembra partorito, secondo i piani di Iago, dalla «notte» e dall'«Inferno tenebroso».³²

I riferimenti, anche stavolta, restano generici e racchiudono svariate differenze, ma svolgono una specifica funzione di avvertimento.³³ In entrambi i

²⁹ SIGMUND FREUD, *Ossessione Paranoia Perversione*, Torino, Bollati Boringhieri 1978, p. 283.

³⁰ STENDHAL, *La certosa di Parma*, Milano, Feltrinelli 2012⁴, p. 178. Il «tema del triangolo amoroso», legato anche alla fenomenologia del «ballo», è stato investigato da ELIO GIOANOLA, *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi*, Milano, Jaca Book 2017, pp. 53-68.

³¹ L'annuncio del parricidio e dell'incesto risulta per Edipo «così devastante da fare *tabula rasa* del suo io passato» e da indirizzarlo «verso il gesto fisico che placa il suo bisogno di innocenza» (GUIDO PADUANO, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci 2012, p. 23).

³² WILLIAM SHAKESPEARE, *Otello*, Milano, Garzanti 1990, pp. 47. Otello «è la notte, immensa figura fatale» che strangola per gelosia la luce di Desdemona (VICTOR HUGO, *William Shakespeare*, Roma, Castelvich 2016, p. 138). Anche le parziali rivelazioni della custode della villa, come quelle dell'alfiere di Otello, si basano su un'elementare «tecnica della reticenza» e finiranno per suscitare nel geloso una «proiezione di fantasmi dell'immaginario, che ruotano intorno al sospetto» (ALESSANDRO SERPIERI, *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori 2003, pp. 21, 52). Le insinuazioni di Iago, che contengono «un mostro troppo orrendo per essere svelato», vogliono entrare nell'orecchio del Moro per raggiungere la testa (W. SHAKESPEARE, *Otello*, cit., pp. 105): proprio la parte del corpo di Milton che viene oppressa di capitolo in capitolo e bersagliata dai fascisti nella scena conclusiva.

³³ La più importante differenza rispetto alla gelosia di Otello consiste nel «fazzoletto»: Milton, a differenza del Moro, non va mai in cerca di una prova materiale che attesti il tradimento.

casi, il personaggio tragico entra a contatto con una verità terribile, di natura medusea, che coinvolge la sfera dello sguardo. Per Edipo e per Otello, sapere significa avere il coraggio di vedere, di guardare in faccia una mostruosità che fino a quel momento è stata dissimulata dalle apparenze. Un brano della seconda redazione di *Una questione privata*, poi espunto o redistribuito nella terza redazione, si allinea con questa prospettiva:

Me lo dirà, dovrò dirmelo. Tanto più che io non me la piglierò con lui, non ne farò certo una questione di gelosia. Se sì, è un fatto così terribile che lui in fondo non c'entra. È una cosa, una forza senza faccia e senza nome, un'alluvione, una valanga. Ma la verità.³⁴

Il passo, che per altro si conclude con una rivendicazione di possesso sulla «metà» dell'anima di Fulvia, suona come una conferma.³⁵ Dietro la gelosia del romanzo, e nella sua disperata rincorsa alla verità dell'uno perduto, non si nasconde soltanto il dramma del destino a cui allude *Morella*: c'è anche la possibilità che la storia, ad ogni svolta, precipiti in una temibile tragedia del sapere.

Anche se poi, nei capitoli successivi, quelli di Edipo e di Otello restano due destini evitati d'un soffio. Per scongiurarli, Milton passa al contrattacco e lancia la sua sfida: una «partita di verità» con il rivale, che assume ben presto la forma di un'«inchiesta» investigativa (*QP*, pp. 1960, 2030). Nonostante la procedura risulti fallimentare, vale la pena di analizzare nel dettaglio il suo sistema di funzionamento, che procede per ripetizioni e prevede, per ognuna delle sue quattro fasi, un oggetto di desiderio e un obiettivo-traguardo, contrastati da immancabili ostacoli:

1. Dopo che la custode della villa ha proiettato l'ombra del dubbio, l'oggetto dei desideri di Milton coincide con il rivale. E poco importa se «l'amor proprio», come avvertiva Casanova, non permette a un uomo intelligente di «manifestarsi geloso» davanti a un altro che forse non lo è:³⁶ Giorgio deve essere rintracciato e interrogato a tutti i costi. «Dovrà dirmelo»: anche perché la verità è ormai l'unica fonte e obiettivo di interesse vitale e arriva addirittura a superare «l'intelligenza del creato». Per raggiungerla, Milton è costretto a sottostare a snervanti colloqui con altri partigiani e deve poi misurarsi con l'ostacolo di una nebbia tremenda e «iniqua» (*QP*, pp. 1960, 1980);
2. «Mi hanno preso Giorgio»: a partire da qui, l'oggetto del desiderio di Milton cambia faccia e va a coincidere con un fascista da utilizzare come merce di scambio sostitutiva. Il traguardo della verità, non a caso, viene equiparato a un «libro» che si può acquistare con una «moneta», e che contiene forse il romanzo tanto auspicato dal geloso. L'impresa, non facile, deve ad ogni modo scontrarsi con la pioggia, colpevole di

³⁴ B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 1835.

³⁵ Dopo essersi ripetutamente chiesto se Fulvia e Giorgio «l'hanno fatto» e aver ribadito che le parole della custode suonano come una «condanna a morte», Milton proclama la sua superiorità su Giorgio (che «non potrà mai possedere» l'anima di Fulvia) e suggerisce che il proprio desiderio di sapere equivale a una «tragedia» (ivi, pp. 1834, 1836).

³⁶ GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, Roma, Newton Compton 1999, p. 528.

aver cancellato le tracce della «verità di Fulvia», e con diversi colloqui, imprevisti e ostacoli materiali che rallentano la ricerca in modo esasperante, prima che Milton arrivi a recuperare il «filo» della sua preda (*QP*, p. 1979, 2000, 1985, 2026). Comincia così, con questo riferimento alla metafora del labirinto, la discesa nell'inferno della gelosia che trascinerà il partigiano in un girone di freddo, acqua e fango, verso una progressiva metamorfosi «al non-umano»;³⁷

3. Dopo aver messo in pratica una modalità d'assalto che lo accomuna a un serpente predatore, Milton riesce per la prima volta a raggiungere l'oggetto del desiderio - e cattura il tenente Alarico Rozzoni - anche se il traguardo resta lontano. La «verità» dell'inchiesta, infatti, subisce a questo punto una drastica torsione: si rivela come un commercio a partita doppia, che confonde l'identità dell'acquirente fino a ridurlo all'impasse. Il dubbio si dissolve ad ogni modo nel giro di poche pagine, quando Milton si ritrova costretto a sparare al prigioniero, in una scena che ancora una volta riguarda più «il cielo bianco» che la terra (*QP*, p. 2029-2030, 2032);
4. Ora che lo scambio è sfumato, Milton si decide a invertire il senso di marcia: dopo aver fatto per la prima volta i conti con se stesso attraverso un lungo soliloquio, ritorna «al punto di partenza».³⁸ L'oggetto del desiderio non può che essere la custode, responsabile di ogni dubbio, che dovrà essere guardata negli occhi e controinterrogata, per sapere se ha parlato «in spirito di verità». Tutto dipende, a questo punto, dal «senso» delle poche «parole dette tanto per dire», che Milton non ricorda e che potrebbero aver generato «un mondo di dubbio»: ma anche quest'ultimo traguardo viene ostacolato dalla pioggia, che batte «come pallini di piombo», e impedito dall'assalto dei fascisti (*QP*, p. 2049, 2059).

Siamo dunque agli antipodi dell'interrogatorio della *Recherche*. Sosteneva Calvino che *Una questione privata* è un libro «misterioso», costruito «con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*», dove «ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro».³⁹ È un parere che possiamo continuare a sottoscrivere e ad ampliare, dopo aver passato in rassegna le tappe dell'inchiesta, soprattutto sul versante della gelosia.

Al di là delle macroscopiche differenze legate all'*entrelacement*, nessun dubbio che anche l'inchiesta della gelosia di Milton, come la *quest* cavalleresca architettata nel *Furioso*, funzioni in base a una continua sostituzione dell'oggetto di desiderio, che genera frustrazione delle attese e conduce verso un'e-

³⁷ NUNZIA PALMIERI, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere 2012, p. 104.

³⁸ Anche per questo l'inchiesta di Milton avrebbe «un carattere delirante»: il geloso si ostina soltanto a resistere a una verità già conosciuta (le rivelazioni della custode) che ha lacerato un «amore narcisistico» con l'irruzione della realtà (G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, cit., pp. 150, 151).

³⁹ ITALO CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori 2003, p. 1202.

spansione in prevalenza centrifuga.⁴⁰ Questo movimento narrativo, che in *Una questione privata* ci appare come una strategia di fuga e di resistenza rispetto all'origine del sapere, produce in Milton un'estenuante sofferenza corporea, destinata a «disintegrare il cervello» (*QP*, p. 2049).⁴¹ Una simile conseguenza, tuttavia, deriva anche dal fatto che il partigiano, molto più del paladino di Ariosto, sembra ostinarsi a rispettare durante il percorso un codice di comportamento ereditato dall'universo cortese.

«D'Addio e Lippolis erano belli e impressionanti, come cavalieri a un passo dalla lizza, a un attimo dall'abbassar visiera».⁴² Sotto la sua uniforme di battaglia color cachi, anche Milton sembra nascondere un'armatura che lo riconduce all'esercito dei vassalli d'amore. Non si spiegherebbero, altrimenti, la sua mania di combattere – come Lancillotto nel *Chevalier de la charrette* – con il pensiero fisso alla dama, né la sua ossessione di sudditanza per una donna assoluta e padrona, capace di fissare il sole come la Beatrice dantesca (*QP*, pp. 1939, 1940), ma ancora più implacabile della Regina Ginevra nell'esercitare la propria *métrise*.⁴³ Gli ordini, i divieti e i capricci di Fulvia tengono l'amante «in agonia» (*QP*, p. 1939):⁴⁴ lo condannano a brancolare di fronte all'«enormità» delle attese, lo costringono a scontare tutte le nevrosi legate all'*amour de lonh* e sembrano derivare da un sistema di *fin'amor* dove il desiderio equivale a un «interrogativo meduseo» che si serve della gelosia come di uno stimolo decisivo.⁴⁵

«Chi non è geloso, non può amare», insegnava Andrea Cappellano ai fedeli delle armi d'amore. Solo la gelosia, che va distinta dalla fedeltà coniugale e

⁴⁰ «Ogni linea d'azione ci porta sempre verso nuove trame»: ogni cercatore compie soltanto «giri a vuoto», in un «vortice» generato dalla «mania», dove nascono «moti centrifughi di sperdimento» e il desiderio non raggiunge mai «la cosa inseguita» (GIANNI CELATI, *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet 2016, pp. 60, 62).

⁴¹ Basta seguire il percorso di Milton sulla mappa per accorgersi che la sua «caccia» in realtà è una «fuga», che ha soltanto la funzione di ritardare l'incontro con «Medusa» - la custode della villa - e con la sua verità «impossibile da sostenere» (EDUARDO SACCONI, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi 1988, p. 142).

⁴² B. FENOGLIO, *Primavera di bellezza*, in ID., *Opere*, vol. I, t. III, cit., p. 1494.

⁴³ «Dominanza, Assenza, Desiderio» sono tessere costitutive della *fin'amor* per una *domina* «portatrice di Verità taglienti e inequivocabili»: è un sentimento «puro», che attraversa spazi «metafisici» e ha come archetipo «Beatrice», relegata «nella sfera suprema del motore immobile» (MARIO MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche 1984, pp. 13, 16, 27, 18).

⁴⁴ «Resta dove sei. Appoggiati al tronco del ciliegio»; «Avanti, balla con me», «sono io che lo voglio»; «E ora torniamo a sedere e tu parlami» (B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., pp. 1939, 1947, 1948). Gli imperativi di Fulvia, come le ingiunzioni della Regina Ginevra, fanno dell'amante una «marionetta» - e uno «zimbello» - in balia dei capricci di una dama intesa come «istanza suprema di parola» (HENRY REY-FLAUD, *La nevrosi cortese*, Parma, Pratiche 1991, pp. 20, 17).

⁴⁵ Ivi, p. 27. Come la «donna cortese», anche Fulvia deve appartenere all'«altrove» che la metta «fuori portata»: perché la *fin'amor* rappresenta l'«asintoto del desiderio» per l'attesa di un'altra che non esiste o si colloca in una dimensione inaccessibile (ivi, pp. 35, 46, 38). E infatti Fulvia «appare e vive soltanto nella memoria di Milton» (B. Fenoglio, 8 marzo 1960, in ID., *Lettere*, cit., p. 133) e finisce per costituire una sua creazione, che muore «istantaneamente» se l'amante smette di pensarla (ID., *Una questione privata*, cit., p. 2059).

dal volgare sospetto, caratterizza il nobile amante, fa nascere il suo «desiderio d'amore» e lo conduce a temere con trepidazione che i suoi servigi non siano all'altezza della padrona.⁴⁶ «E se vieni a sapere che qualcuno si dà da fare per toglierti l'amante, immediatamente cresce amore».⁴⁷ Di modo che la gelosia, assieme alle sue intollerabili ferite, si propone come strumento essenziale di controllo, crescita e nutrimento per un'ossessione che si alimenta nel «pensiero continuo» dell'altro, vive nel tormento e fa del «ben celare» uno dei suoi più rigidi comandamenti.⁴⁸

Sembra dunque che Fenoglio, per costruire la gelosia letteraria di Milton, chiami a raccolta due modelli non del tutto estranei. Sull'amore metafisico e fatale, auspicato dal narratore di *Morella* per la ricostituzione dell'uno platonico, il romanziere innesta gli imperativi, le procedure di movimento e gli interdetti di una gelosia cavalleresca e di più stretta osservanza cortese. Anche *Una questione privata*, per questi versi, partecipa al generale processo di riscrittura dei *topoi* dell'amore occidentale che si compie nel cuore della modernità, per condurre alla riattivazione di una «macchina mitologica».⁴⁹ Anche se poi la macchina messa in moto da Fenoglio sembra distinguersi dalle altre riscritture non tanto per il suo cinismo, quanto per la sua crudeltà distruttiva.

Vale la pena di far notare, a questo punto, che l'inchiesta cavalleresca condotta da Milton allontana forse il partigiano dal destino di Edipo e di Otello, ma non lo preserva dal fato di Morella, e tantomeno dalla follia di Orlando. Se nel *Roman de la Rose* la fuga costituisce l'unico rimedio alla «smania» d'amore, la gelosia, avverte invece il *Furioso*, è una «piaga» insanabile: non c'è farmaco né cura per placare questa avvelenata maledizione che si presenta sotto forma di «martir», «frenesia» o «rabbia» e offusca «l'intelletto», arrivando a trarre l'uomo «fuor de le sembianze prime».⁵⁰ E infatti, al termine della *quest*, ritroviamo il geloso Milton che riemerge dalla discesa agli inferi «come uno spettro fangoso» (*QP*, p. 1061) deprivato della sua identità: proprio come accade a Orlando, che riappare ad Angelica e Medoro, ormai

⁴⁶ Il meccanismo presenta «tre facce» per l'amante, legate all'insufficienza (il timore che i «servizi» non bastino a «conservare l'amore»), alla disparità (la paura di non essere «amato come lui ama») e alla rivalità: il «dolore» di sapere che l'altro si accoppia «a un altro amante» (ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, Milano, SE 2002, pp. 157, 79).

⁴⁷ Ivi, p. 127.

⁴⁸ Gli amanti devono sempre abbracciare la gelosia «come madre e nutrice d'amore», anche per mantenere un sentimento che controbilancia l'assenza del corpo «con la mente e col cuore». Ma chi vuole conservare a lungo il proprio amore deve soprattutto fare in modo – come Milton – che «resti nascosto a tutti» (ivi, p. 78, 49, 125).

⁴⁹ I *topoi* di origine medievale «non si riattivano in forma pura», ma sempre «sul filo delle varianti, in un gioco di riscritture e travestimenti», che assumono spesso forma di ironico compromesso o di «disillusa parodia dei critici» (FEDERICO BERTONI, *La donna moltiplicata. Frammento di un discorso amoroso*, in «P.R.I.S.M.I. Pour une Recherche Interdisciplinaire sur le Monde Italien», 1 (2020), pp. 65-76).

⁵⁰ *Orlando furioso* XXXI 5, v. 1; 1, vv. 7-8; 6, vv. 5-6. Cfr. GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUN, *Il romanzo della rosa*, Milano, Feltrinelli 2016, p. III.

irriconoscibile, sotto le sembianze di un «uom pazzo» tutto ricoperto di fango («loto e guazzo») e sfigurato dal suo stesso furore.⁵¹

Tanto accanimento contro la sorte del geloso ci lascia in parte sorpresi. A differenza di Orlando, Milton non impazzisce per aver letto sugli alberi i segni inequivocabili del tradimento. La «febbre» e la follia del partigiano sono invece indipendenti dalla rivelazione del sapere e vengono amplificate, in buona parte, da un instancabile dispositivo di tortura che ci porta a chiamare in causa la posizione del romanziere.⁵²

4 O NATURA, O NATURA

Il motore della gelosia, in *Una questione privata*, è regolato da una sottile dialettica di punti di vista. Nel romanzo, da una parte, agisce infatti il geloso Milton: un personaggio «desiderante» ma piatto, che non cambia idea né tattica, ragiona poco, soffre molto e si lascia trasportare dalla sua ossessione.⁵³ La fede letteraria del partigiano in un sistema di valori da cui dipende l'identità genera una straordinaria carica propulsiva: gli impedisce, a tutti gli effetti, di «stare senza far niente», lo conduce a verificare la tenuta dei segni più sfavorevoli e lo spinge a difendere fino all'ultimo la possibilità che l'universo mostruoso suggerito dal dubbio non sia «vero» (*QP*, pp. 2059, 1959).

A contrastare una simile ostinazione, e a determinarne il crollo, interviene tuttavia il narratore del romanzo. Che forse non può più essere considerato il «neorealista di stretta osservanza» propagandato da Calvino, ma senz'altro – come notava Montale – riesce a far «parlare i fatti» senza mai «intervenire direttamente»: ⁵⁴ il suo «controcanto ironico e distante» si serve a piene mani dei riferimenti intertestuali per smentire la prospettiva del personaggio e demolire, un capitolo dopo l'altro, le sue testarde aspirazioni letterarie.⁵⁵

Proviamo allora ad approfondire la strumentazione operativa del narratore, mettendoci dalla parte dell'«*ego scriptor*», responsabile della costruzione della macchina romanzesca.⁵⁶ Va notato che Fenoglio si preoccupa innanzitutto di condannare il lettore a una focalizzazione per lo più ristretta, ma

⁵¹ *Orlando furioso* XIX 42, vv. 1-4.

⁵² Il parallelismo fra gelosia e «febbre» si instaura quando Milton tradisce la sua «febbre» di ritrovare Giorgio, e viene ripreso sia dalla «vecchia» che ospita il partigiano («tu hai la febbre»), sia nell'ultima corsa verso la villa: «stanotte ero pazzo, certo deliravo per la febbre» (B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., pp. 1977, 1998, 2058).

⁵³ La forza propulsiva del personaggio inteso come «macchina desiderante» spinge il racconto a superare lo «spazio dilatorio» che lo separa dal senso della fine (P. BROOKS, *Trame*, cit., pp. 44, 57, 101).

⁵⁴ Il parere di Calvino è riportato in B. FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. 24, mentre il giudizio di Montale, relativo a *Primavera di bellezza*, si trova in EUGENIO MONTALE, *Lecture*, in «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», XIV, n. 40/41/42, (2014), p. 247.

⁵⁵ O. INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio*, cit., p. 85.

⁵⁶ «*Ego scriptor*» è espressione che Fenoglio utilizza nel diario: designa l'autore artefice, che sta alle spalle del narratore e ne decide le mosse (B. FENOGLIO, *Diario*, in ID., *Opere*, vol. III, cit., 201).

miope e visionaria, nel momento in cui decide di utilizzare Milton alla stregua di un personaggio periscopio:⁵⁷

Ecco la villa, alta sulla sua collina, a un duecento metri in linea d'aria. Certo le fitte cortine di pioggia concorrevano a sfigurarla, ma egli la vide decisamente brutta, gravemente deteriorata e corrotta, quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni (*QP*, p. 2058).

Una simile indicazione ci costringe a tornare sui nostri passi: come non rimettere in discussione tutto ciò che Milton ha visto e ricordato nei capitoli precedenti? Perché la gelosia, come ha spiegato Rosemary Lloyd, va annoverata innanzitutto fra i più formidabili strumenti di deformazione ottica: chi ne è afflitto non vuole tanto conoscere, quanto sfigurare esseri e paesaggi; e soprattutto quando si trova di fronte al mistero dell'altro, finisce per ipostatizzare le sue motivazioni, il suo corpo e i suoi movimenti in un'immagine unilaterale, sfocata e ripetitiva.⁵⁸

Col suo punto di vista ossessivo, Milton congiura fin dall'inizio sulla narrazione.⁵⁹ E come se non bastasse una simile insidia, il romanziere si dispone ad architettare sul versante opposto una sorta di contro-congiura, che lo porta a inquinare e a sottrarre i segni della ricerca, oppure a ritardare la loro apparizione fino a renderli inservibili. È una tattica di paziente, progressivo ostruzionismo, che procede per sottrazione e punta a rallentare la velocità del personaggio desiderante, a ridurre la potenza e l'efficacia della sua corsa e ad imprigionarlo nel circolo della sua monomania attraverso mosse sempre più spregiudicate: la preventiva consegna della coprotagonista Fulvia alla sfera del ricordo, l'inesorabile sparizione di Giorgio, e soprattutto la vanificazione dell'ultimo, decisivo colloquio con la custode della villa.⁶⁰

Strumento principale di una simile operazione non è soltanto l'*emplotment* deciso dal romanziere, che depriva il geloso di ogni appiglio e lo con-

⁵⁷ Se nelle due precedenti redazioni la trama si allontana dal personaggio, la terza stesura è tutta «dal punto di vista di Milton», con le due eccezioni dell'«inserto di Ivan» (all'inizio del terzo capitolo) e dell'intero capitolo XII (ROBERTO BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice 2011, p. 208).

⁵⁸ Dopo aver analizzato le forme di distorsione dell'altro che si manifestano nei testi di De Musset, Trollope, Balzac e Proust, Lloyd conclude che «la gelosia porta l'amante a usare il proprio potere per sopprimere l'individualità dell'amato»: l'effetto «destabilizzante» della gelosia si estende sull'auto-rappresentazione dell'amante e arriva a coinvolgere «il suo intero contesto fisico e sociale» (ROSEMARY LLOYD, *Closer & Closer Apart. Jealousy in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1995, p. 183; trad. mia).

⁵⁹ E infatti, se si escludono i colloqui con gli altri partigiani e il paesaggio delle colline, che cosa vede Milton? Per lo più «case» e «vecchie» (in particolare nei capitoli VIII e IX) che non fanno altro che riproporre variazioni della scena primaria, dove una «vecchia» custode di una «casa» ha instillato il dubbio (B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 1937, 1943).

⁶⁰ Basta pensare che nella prima redazione del romanzo, ancora esente dai misteri della gelosia, tanto Fulvia quanto Giorgio rivelano di essere «fidanzati» e di amarsi, all'insaputa di tutti. Nel passaggio dalla seconda alla terza redazione, Fenoglio deciderà di eliminare anche i personaggi gregari – come i genitori di Giorgio – che potrebbero facilitare l'inchiesta (ivi, p. 1760, 1812).

danna a gravitare nel buio, ma anche la natura, che in *Una questione privata* si lega alla sfera dell'artificio teatrale:

Per le colline mai aveva provato tanta nausea, mai le aveva viste così sinistre e fangose come ora, tra gli squarci della nebbia. Le aveva sempre pensate, le colline, come il naturale teatro del suo amore (*QP*, p. 1961).

Il teatro della natura mette a disposizione dello scrittore una quantità straordinaria di forze – nebbia, pioggia, vento, fango – con cui boicottare la ricerca dei segni, far soffrire il geloso e ridurlo alla disperazione. Se per Johnny il paesaggio si comporta come un leale «nemico» che stimola «l'identità» e le capacità reattive del partigiano guerriero, per Milton la natura rappresenta invece una forza punitiva e matrigna, che si sposta sempre in direzione contraria rispetto alle ambizioni del personaggio desiderante e non perde occasione per incrementare le sue emicranie, i suoi scoppi di tosse e la sua febbre.⁶¹

Mentre l'«iniqua», pericolosa nebbia che proviene dalla grande madre Langa intralcia la strada, intasa i polmoni e opprime ogni creatura con il suo «volume» lattiginoso prima di dissolversi, la violenta pioggia scolorisce o sfigura i corpi, infradicia le divise e genera un fango nauseante, che seppellisce le colline e impiastra il partigiano fino alle «labbra» (*QP*, pp. 1980, 1968, 2012). E se il vento radente, «pazzo» e «sinistro» sferza le ossa e sovrasta le voci, il «grande albero» da cui viene magnetizzato l'occhio di Milton sembra racchiudere una traccia della «solitudine» e del disagio che fanno esplodere le riflessioni di Roquentin sul dolore dell'esistente (ivi, pp. 1994, 1970, 1959).⁶²

Non vanno trascurati, in questo senso, i vantaggi offerti al romanziere da un simile utilizzo degli elementi naturali. Gli ostacoli della natura consentono innanzitutto all'*ego scriptor* di esercitare un effetto ritardante sul *dénouement* (o desiderio della fine): gli permettono di rallentare il motore della ricerca, di esasperare la sua resistenza e di aumentarne l'attrito, senza che il geloso arrivi a bruciare le tappe con la sua frenesia. Allo stesso tempo, la controfensiva della natura serve a condannare e concludere l'inchiesta di un personaggio che sembra incapace di abbandonare la sua allucinata corsa verso il mito dell'unità perduta.

Si direbbe infatti che lo scrittore, combinando assieme gli imprevisi dell'intreccio e l'azione maligna degli elementi naturali, si disponga a tormentare con ogni mezzo le ricerche del geloso. La sua è una forma di raffinata e implacabile «crudeltà artistica», che a tratti ricorda l'accanimento dimostrato da Cervantes verso l'Hidalgo malato di letteratura, e che può contenere tanto l'insofferenza verso la propria creazione, quanto la volontà di sbarazzarsi di

⁶¹ Per il paesaggio del *Partigiano Johnny*, si veda VERONICA PESCE, «Nel ghiaccio e nella tenebra». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi 2015, pp. 65.

⁶² Mi riferisco soprattutto alla scena in cui Roquentin, percependo il disagio degli alberi del giardino, comprende che «non avevano voglia di esistere, solo che non potevano esimersene» (JEAN PAUL SARTRE, *La nausea*, Torino, Einaudi 1990, p. 180). La lettura di Sartre può essere stata stimolata in Fenoglio anche dalla frequentazione con il filosofo esistenzialista Pietro Chiodi (P. NEGRI SCAGLIONE, *Questioni private*, cit., p. 160).

una delle sue componenti culturali.⁶³ Senz'altro, il ricorso alla natura è il mezzo scelto da Fenoglio per mettere fine alla corsa della gelosia, prima attraverso una pioggia e un «vento» di pallottole repubblicane (*QP*, pp. 2059, 2060), poi attraverso un'ultima allusione di ascendenza tragica:

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 (ivi, pp. 2063).

Non è un caso se per frenare il geloso, ormai arrivato al culmine del delirio, Fenoglio decide di servirsi di un bosco. Se da una parte gli alberi racchiudono nella loro corteccia un riferimento alla solitudine dell'esistenzialismo, dall'altra si muovono e fanno muro, proprio come la selva di Birnam che nel *Macbeth* si anima e avanza per polverizzare una volta per tutte le sfrenate ambizioni assassine del signore di Cawdor.

Di fronte a una simile controffensiva letteraria, resta allora da chiedersi se la partita giocata da Milton non costituisca in realtà un duello perso in partenza. A nulla valgono infatti le strategie adottate da un geloso che, poco prima del crollo definitivo, abbandona la sua armatura cavalleresca e sembra indossare, per un istante, le armi di battaglia di Achille e di Ettore.⁶⁴ Anche quest'ultimo espediente si rivela fallimentare: come se il destino del geloso – il suo «fato» - fosse già scritto fin dal momento in cui regala a Fulvia la traduzione di *Morella* e il romanziere avesse deciso, con una battuta d'anticipo, che la guerra di Milton non può avere speranze.

La gelosia, torna a dirci Proust, equivale a «uno storico che debba occuparsi d'un periodo per il quale non dispone di alcun documento».⁶⁵ Ma come non accorgersi che Milton viene deprivato in maniera sistematica di ogni possibilità di vittoria, e che tutte le più indispensabili fonti indiziarie dell'inchiesta, quando non vengono cancellate, sono risospinte in un altrove che si colloca ben più in là dell'arcobaleno? Impossibile, a questi patti, dominare una partita che si gioca coi fantasmi del ricordo, e che risulta truccata e condotta ad armi impari, solo per mettere in scacco l'avversario.

«A guerra finita», aveva dichiarato lo scrittore fin dal maggio 1943, «di mia iniziativa e volontà, distrurrò rapidamente il mito di Beppe Fenoglio cavalleresco e superiore, tormentato e tormentante».⁶⁶ La sconfitta di Milton, la debacle della sua figura ettorica e concepita apposta per fallire, possono dunque apparirci come un modo per procedere alle operazioni di distruzione. La gelosia del partigiano, sembra suggerirci Fenoglio, appartiene ormai a

⁶³ Il *Don Chisciotte* sviluppa una «vera e propria enciclopedia della crudeltà», tanto fisica quanto mentale (VLADIMIR NABOKOV, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti 1989, p. 81).

⁶⁴ A scandire la scena intervengono echi della morte di Ettore: se da una parte le colline balenano tutt'attorno come il «vivo acciaio» delle armi di Achille, dall'altra il partigiano corre come il «cavallo» a cui vengono paragonati i due eroi omerici e stramazza al suolo come Ettore quando gli cedono le «ginocchia» (*Iliade*, XXII, vv. 32, 162, 330, 335).

⁶⁵ M. PROUST, *La prigioniera*, in ID., *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. III, cit., p. 542.

⁶⁶ B. FENOGLIO, *Lettere*, cit., p. II.

un catalogo di nobili miti letterari che nella contemporaneità borghese non hanno vita facile.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso e cinque canti*, 2 voll., Torino, UTET 1997.
- BERTINI, MARIOLINA, *La gelosia: «La strada di Swann»*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *La cultura del romanzo*, vol. I, Torino, Einaudi 2001.
- BERTONI, FEDERICO, *La donna moltiplicata. Frammento di un discorso amoroso*, in «P.R.I.S.M.I. Pour une Recherche Interdisciplinaire sur le Monde Italien», 1 (2020), pp. 65-76.
- BIGAZZI, ROBERTO, *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice 2011.
- BOGGIONE, VALTER, *La sfortuna in favore. Saggi su Fenoglio*, Venezia, Marsilio 2011.
- BROOKS, PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995.
- CALVINO, ITALO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, vol. 1, Milano, Mondadori 2003.
- CAPPELLANO, ANDREA, *De amore*, Milano, SE 2002.
- CASANOVA, GIACOMO, *Storia della mia vita*, Roma, Newton Compton 1999.
- CELATI, GIANNI, *Studi d'affezione per amici e altri*, Macerata, Quodlibet 2016.
- DE LA ROCHEFOUCAULD, FRANÇOIS, *Massime*, Venezia, Marsilio 2000.
- DE LORRIS, GUILLAUME, DE MEUN, JEAN, *Il romanzo della rosa*, Milano, Feltrinelli 2016.
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Proust*, Torino, Bollati Boringhieri 2005.
- DELEUZE, GILLES, *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi 1986.
- FENOGLIO, BEPPE, *Lettere 1940-1962*, Torino, Einaudi 2002.
- FENOGLIO, BEPPE, *Opere*, edizione critica diretta da MARIA CORTI, 3 voll., Torino, Einaudi 1978.
- FENOGLIO, BEPPE, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2007.
- FORSTER, EDWARD MORGAN, *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti 2000².
- FREUD, SIGMUND, *Ossessione Paranoia Perversione*, Torino, Bollati Boringhieri 1978.
- GIOANOLA, ELIO, *Fenoglio. Il «libro grosso» in frantumi*, Milano, Jaca Book 2017.
- GUGLIELMI, GUIDO, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998.
- HUGO, VICTOR, *William Shakespeare*, Roma, Castelveccchi 2016.
- INNOCENTI, ORSETTA, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in Una questione privata*, Manziana, Vecchiarelli 2001.
- LAVAGETTO, MARIO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi 2002.
- LLOYD, ROSEMARY, *Closer & Closer Apart. Jealousy in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1995.
- MANCINI, MARIO, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche 1984.
- MONTALE, EUGENIO, *Letture*, in «L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», XIV, n. 40/41/42, (2014).
- NABOKOV, VLADIMIR, *Lezioni sul Don Chisciotte*, Milano, Garzanti 1989.
- NEGRE SCAGLIONE, PIERO, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006.
- OMERÓ, *Iliade*, Torino, Einaudi 1953.
- PADUANO, GUIDO, *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci 2012.

- PALMIERI, NUNZIA, *Beppe Fenoglio. La scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere 2012.
- PESCE, VERONICA, «*Nel ghiaccio e nella tenebra*». *Paesaggio, corpo e identità nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Ravenna, Giorgio Pozzi 2015.
- PLATONE, *Simposio*, Milano, Mondadori 1987.
- POE, EDGAR ALLAN, *Morella*, in ID., *I racconti 1831-1849*, Torino, Einaudi 20174.
- PROUST, MARCEL, *Alla ricerca del tempo perduto*, Edizione diretta da LUCIANO DE MARIA, 4 voll., Milano, Mondadori 1993.
- REY-FLAUD, HENRY, *La nevrosi cortese*, Parma, Pratiche 1991.
- SACCONI, EDUARDO, *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi 1988.
- SARTRE, JEAN PAUL, *La nausea*, Torino, Einaudi 1990.
- SERPIERI, ALESSANDRO, *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori 2003.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *Otello*, Milano, Garzanti 1990.
- STENDHAL, *La certosa di Parma*, Milano, Feltrinelli 20124.



PAROLE CHIAVE

Beppe Fenoglio; *Una questione privata*; gelosia; intertestualità



NOTIZIE DELL'AUTORE

Ivan Tassi è direttore dei programmi di lingua presso E.C.Co. (Eastern College Consortium, programma di scambio per studenti americani convenzionato con l'Università degli studi di Bologna), dove insegna corsi di lingua, cultura e letteratura italiana. Ha pubblicato testi di critica letteraria dedicati all'autobiografia (*Storie dell'io*, Laterza, Roma-Bari, 2007; *Gli specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2008). Ha curato l'edizione di S. D'Arzo, *Casa d'altri. Tre redazioni* (Diabasis, Reggio Emilia, 2010) e la recente riedizione di C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Garzanti, Milano, 2021 (con ampia introduzione e commento). Collabora al supplemento *Alias* del quotidiano *il manifesto*.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IVAN TASSI, «*Se è vero...*» *Archetipi della gelosia in Una questione privata di Beppe Fenoglio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 19 (2023)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.