



# ORLANDO, MILTON E LA DEGRADAZIONE DELL'EROE

## LE TRAME ARIOSTESCHE DI *UNA QUESTIONE PRIVATA*

SONIA TROVATO – *Università di Parma*

L'articolo prende in esame gli elementi peculiari della trattazione narrativa della furia amorosa in *Una questione privata* di Beppe Fenoglio, con l'intento di evidenziare il suo debito verso la materia cavalleresca, e, in particolare, verso l'episodio della follia di Orlando.

The article examines the peculiar elements of the fury of love in *Una questione privata* by Beppe Fenoglio. The aim is to point out its debt with the chivalric subject, and, especially, with Orlando's madness.

### I *UNA QUESTIONE PRIVATA NEI «PARAGGI DEL FURIOSO»*

Il canto XIX dell'*Orlando furioso* sta per concludere la parabola idillica dell'amore di Angelica e Medoro: i due sposini hanno infatti lasciato la dimora del pastore e stanno per imbarcarsi per l'Oriente, ma l'incontro con «un uom pazzo / [...] che, come porco, di loto e di guazzo / tutto era brutto e volto e petto e schene»<sup>1</sup> ritarda la partenza. Il pazzo lordo di fango è, ovviamente, il paladino Orlando, qui immortalato, tramite una rocambolesca prolessi (l'inizio della sua follia sarà raccontata nel canto XXIII), nella sua degradazione massima, che, come verrà chiarito nella prosecuzione dell'episodio (canto XXIX), lo renderà completamente irricognoscibile ad Angelica. Il tema dell'imbarbarimento dell'eroe, della sua progressiva spersonalizzazione e della sua totale o parziale irricognoscibilità è presente, seppure per il tramite di scelte formali drasticamente differenti<sup>2</sup>, in *Una questione privata*, il romanzo fe-

---

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento è LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, Rizzoli 2012, XIX 42, vv. 1; 3-4 (d'ora in poi, *OF*).

<sup>2</sup> L'ironia, la cifra stilistica ed etico-filosofica più rappresentativa del *Furioso* e che Fenoglio sperimenta altrove (per esempio, nei racconti d'esordio de *I ventitre giorni della città di Alba*), in *Una questione privata* cede il passo al modo tragico. Questa divaricazione formale contribuisce a spiegare gli esiti diversi dei destini dei due protagonisti, come verrà chiarito nell'ultimo paragrafo. Tra i contributi critici più recenti sull'ironia ariostesca si segnala CHRISTIAN RIVOLETTI, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio 2014. Sulla struttura tragica del romanzo fenogliano, cfr. LORENZO MARCHESE, *Tragico e tragedia in Una questione privata*, in «Italianistica», XLIII 2 (2014), pp. 103-112.

nogliano che racconta il «disgraziato, complicato amore letterario»<sup>3</sup> di Milton per Fulvia, una donna, che al pari di Angelica, viene fittiziamente adornata di virtù angelicate e vive solo nella memoria ossessiva del protagonista.

Come Orlando, Milton sancisce la propria diserzione della Guerra di Liberazione dismettendo i panni del partigiano e vestendosi in borghese. Ancora, come per Orlando, il dilemma interiore di Milton ha immediatamente delle ripercussioni esteriori, che riguardano la sua espressione, subito qualificata come “stralunata”, e il suo aspetto, poiché, a causa della pioggia e della sua peregrinazione incessante sulle colline, anche Milton appare a un certo punto completamente coperto di fango. Le persone che incontra durante la sua “inchiesta”<sup>4</sup> faticano a riconoscerlo sotto l’abito borghese e le spoglie fangose: il vicecomandante del presidio di Trezzo «Aveva dovuto sforzar gli occhi per distinguere il vestito borghese di Milton, talmente questi era impiasticciato di fango», così come il partigiano Maté, che non esita a chiedergli «E poi, sai che faccia hai? Di’ un po’, è molto che non ti specchi?»<sup>5</sup>.

Significativamente, nel finale Milton si apostrofa come «fatto di fango, dentro e fuori» e prende atto della propria irrisconoscibilità («Mia madre non mi riconoscerebbe»), attribuendo la responsabilità a Fulvia («Fulvia, non dovevi farmi questo»; «Fulvia, a momenti mi ammazzi!»<sup>6</sup>), che repentinamente viene privata dell’aura della donna salvifica per assurgere al ruolo di nemica mortifera. Anche il protagonista del capolavoro ariostesco aveva rilevato la propria spersonalizzazione e l’aveva imputata ad Angelica: «Non son, non son io quel che paio in viso: / quel ch’era Orlando è morto et è sotterra; / la sua donna ingrattissima l’ha ucciso: / sì, mancando di fé, gli ha fatto guerra. / Io son lo spirito suo da lui diviso»<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> L’espressione è tratta da una celebre lettera che Fenoglio scrive a Livio Garzanti nel marzo 1960: «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 musicale nella celebre canzone americana *Over the Rainbow*, che costituisce (badi che i personaggi son tutti ventenni e men che ventenni) la sigla musicale del disgraziato, complicato amore letterario del protagonista Milton (nome di battaglia) per Fulvia (coprotagonista femminile la quale però appare e vive soltanto nella memoria di Milton impegnato fino al collo nella guerra partigiana)» (BEPPE FENOGLIO, *Lettere 1940-1962*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi 2022, pp. 151-152).

<sup>4</sup> L’uso del termine è giustificato già dal titolo *Una questione privata*, che, pur redazionale, «rivela il suo significato autentico, le tre accezioni sotto le quali deve essere inteso: *questione privata*, cioè affare privato in contrapposizione a quello pubblico della guerra partigiana; *quaestio*, cioè procedimento interrogativo per raggiungere il possesso di una verità; e, infine, *queste*, cioè ricerca, cammino disseminato di prove, per conquistare una verità da cui dipende il senso stesso dell’esistenza del protagonista» [cfr. ANGELO JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a Una questione privata*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, introduzione di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Mursia 1991, pp. 158-159]. Eduardo Saccone scrive inoltre che «anche quella di Milton appare come un’*amorosa inchiesta*, come quella di Orlando» (cfr. EDUARDO SACCONI, *L’orologio di Milton: morte, vite e miracoli di un personaggio fenogliano*, in ID., *Fenoglio. I testi, l’opera*, Torino, Einaudi 1988, p. 139).

<sup>5</sup> BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, in ID., *Romanzi e Racconti*, nuova ed. a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi 2001, rispettivamente pp. 1115, 1119 (d’ora in poi, *QP*).

<sup>6</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1138, 1141.

<sup>7</sup> *OF*, XXIII 128, vv. 1-5.

La vocazione cavalleresca di *Una questione privata* era già stata intuuta da Italo Calvino, che, nella sezione finale della *Presentazione* alla seconda edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, indicò «la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*»<sup>8</sup> come una delle cifre stilistiche più pregevoli dell'opera. Gabriele Pedullà, commentando il passo di Calvino, sottolinea come

Oggi forse siamo in grado di precisare meglio la profonda verità di quest'affermazione, che nelle parole dell'autore de *Il sentiero dei nidi di ragno* sembra puramente intuitiva e sembra alludere soprattutto a un generico intreccio di «armi» e di «amori». Gli studi più recenti su Ariosto (soprattutto quelli condotti da Sergio Zatti) ci hanno insegnato infatti come la grande novità strutturale del suo poema rispetto ai cicli cavallereschi medievali risieda nel modo in cui il poeta ferrarese fa incontrare e configgere le diverse *quêtes*, sovvertendo le regole del romanzo d'avventura francese, dove a ogni cavaliere (a lui e a lui solo), corrispondevano invece una o più imprese da portare a compimento. Nell'*Orlando furioso* agisce insomma un principio di concentrazione (tutti desiderano la stessa donna, tutti inseguono le armi di Argalia...), che è fonte di caos e di scompiglio sino a rendere incerta e in qualche modo inutile persino la distinzione tra Mori e Cristiani. Qualcosa di simile, però, vale pure per *Una questione privata*. Anche qui l'amore è funzionale alla essenzializzazione dell'intreccio, ma anche qui la sovrapposizione dei desideri è l'anticamera di un disordine epico, della perdita delle più elementari certezze, per cui ogni erranza (ogni ricerca) minaccia costantemente di sconfinare nell'errore e di compromettere le sorti della guerra<sup>9</sup>.

Anche Alberto Casadei riprende il passaggio di Calvino per evidenziare le novità tematiche e strutturali di *Una questione privata*:

Come aveva intuito Calvino, siamo nei paraggi del *Furioso*, e ancor più esattamente troviamo qui una realizzazione perfetta dello schema del desiderio mimetico analizzato da René Girard sin da *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961). Il romanzo breve fenoglioiano esibisce con grande efficacia soprattutto l'interazione sempre più parossistica di follia d'amore e follia di guerra: gli incontri di Milton, tutti orientati a individuare un nemico da catturare e scambiare con Giorgio prigioniero, diventano tappe di una ricerca la quale, alla fine, mette in rilievo che l'amore e la morte sono materialmente inscindibili, essendo forze che possono agire nella mente e nel corpo del combattente-desiderante sino a portarlo alla distruzione.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> ITALO CALVINO, *Prefazioni e note d'autore*, in ID., *Romanzi e racconti*, direzione di CLAUDIO MILANINI, a cura di MARIO BARENGHI, BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1991, p. 1201.

<sup>9</sup> GABRIELE PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2006, p. XXIX.

<sup>10</sup> ALBERTO CASADEI, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in VALTER BOGGIONE ed EDOARDO BORRA (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Savigliano, L'Artistica Editrice 2016, p. 64.

Come nel *Furioso*, l'ossessione amorosa è inscindibile dalla «sua pervasiva distruttività». *Una questione privata* rappresenta dunque una svolta nella produzione fenogliana – una produzione inquieta, caratterizzata «da una serie di rapidi e impressionanti cambiamenti di rotta» e da alcuni momenti di profondo scoramento –, perché l'autore trasforma il motivo dell'amore assoluto e romantico (un tema che segna il primo Fenoglio, come si può evincere da *La voce nella tempesta*, il riadattamento teatrale di *Cime tempestose* di Emily Brontë) in un «motore perverso che spinge all'azione in guerra ma in fondo all'autodistruzione»; i due archetipi della letteratura occidentale, l'amore e la guerra, risultano così fusi «in una nuova sintesi all'insegna della morte»<sup>11</sup>.

Simona Costa evidenzia l'«epos cavallerescamente agito» di *Una questione privata*, un romanzo in cui «agguati, fughe ed inseguimenti metamorfosano il concreto paesaggio langarolo in uno spazio mitico dagli echi biblici ed omerici»<sup>12</sup>, secondo una dimensione epica dello spazio. Recentemente, Nicola Lagioia, nell'*Introduzione* alla riedizione di *Una questione privata* a cura della casa editrice Einaudi in occasione del centenario della nascita dello scrittore, ha ribadito la componente ariostesca del romanzo postumo di Fenoglio: «Alcuni movimenti del romanzo sono ariosteschi, ma non solo sul piano della scenografia o della tensione»<sup>13</sup>. Ariostesca è l'intera parabola di Milton, la sua sfasatura rispetto al Reale, i suoi tentativi ostinati di rifuggire nell'Ideale, le proiezioni mitizzanti delle quali investe la donna amata, la furia errabonda che lo porta a vagare sulle colline, deferendo i propri doveri di soldato; ariostesca è l'ambiguità della letteratura e il ruolo cruciale svolto dalla parola nel processo di disillusione del protagonista.

Il contributo intende indagare i passaggi fondamentali della follia di Milton, i suoi risvolti narrativi, le sue implicazioni simboliche, i suoi debiti con la tradizione epico-cavalleresca e, in particolare, con la follia di Orlando<sup>14</sup>.

## 2 LE PAROLE E LE COSE, TRA INCANTO E DISINCANTO

Milton è uno studente universitario che, dopo l'8 settembre '43 e un tribolatosissimo viaggio in treno che lo affranca dal Regio esercito ormai allo sbando, ha imboccato la via delle colline langarole per arruolarsi nei partigiani badogliani. Già nelle prime battute del romanzo, il narratore insiste sull'indole prettamente contemplativa di un personaggio che manifesta a più riprese una «propensione voyeristica»<sup>15</sup>: «La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla colli-

<sup>11</sup> Ivi, rispettivamente pp. 63, 49, 50.

<sup>12</sup> SIMONA COSTA, *Per un'epica senza dèi: Milton tra natura e storia*, in V. BOGGIONE ed E. BORRA (a cura di), *La forza dell'attesa*, cit., p. 94.

<sup>13</sup> NICOLA LAGIOIA, *Introduzione*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2022, p. VII.

<sup>14</sup> Della fortuna contemporanea dell'*Orlando furioso*, ivi compresa quello presso l'opera fenogliana, mi sono occupata in «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci 2018.

<sup>15</sup> GABRIELE PEDULLÀ, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 83.

na che degradava sulla città di Alba»<sup>16</sup>. Durante un'azione militare con il compagno Ivan, il giovane decide di deviare<sup>17</sup> e, quasi guidato da un richiamo invisibile, si convince a entrare nella villa di Fulvia, la ragazza vivace ed evanescente della quale Milton è innamorato e che da tempo è tornata a Torino. La villa, che Milton perlustra con un atteggiamento cerimonioso e quasi feticistico<sup>18</sup>, si rivela una trappola insidiosa quanto il castello di Atlante che inghiotte i paladini ariosteschi: la custode che lo guida gli lascia infatti intendere che Fulvia abbia avuto una relazione con colui che, oltre a essere il migliore amico di Milton, appare come il migliore in tutto, ossia l'affascinante Giorgio Clerici. I *flashback* che ricostruiscono l'impacciato corteggiamento di Milton nei confronti di Fulvia lasciano già trapelare senza alcun mistero a chi sia rivolta la predilezione della giovane<sup>19</sup>, ma il protagonista, che all'amico che decanta le lodi della ragazza arriva a rivolgere un sorriso «quasi misericordioso»<sup>20</sup>, non sembra rendersene conto, convinto com'è che la sua superiorità intellettuale possa conferirgli di diritto un primato sentimentale con Fulvia. Il discorso della custode suggella la fitta serie di «lacerazioni della realtà», come argutamente le definisce Guglielmi<sup>21</sup>, che il partigiano deve affrontare in quel luogo. La prima lacerazione, che il personaggio non sembra avvertire, è l'espressione con cui l'anziana custode lo apostrofa quando lo riconosce: dopo averlo definito «L'amico della signorina», si corregge subito, declassandolo a «Uno degli amici»<sup>22</sup>.

La lacerazione che lo stordisce arriva poco dopo, con la vista di un libro che Milton aveva regalato a Fulvia e che la giovane non ha portato con sé durante il suo trasferimento:

Andò alla libreria, richiamato dal fioco luccicore dei cristalli. Aveva già visto che era quasi vuota, con al più una decina di libri dimenticati, sacrificati. Si inclinò agli scaffali ma subito si raddrizzò, come per

<sup>16</sup> *QP*, cit., p. 1025.

<sup>17</sup> Il termine, parola chiave del mondo cavalleresco, compare già nella prima pagina per bocca dello stesso Ivan: «- Perché hai deviato? - domandò Ivan. - Perché ora ti sei fermato? Cosa guardi? Quella casa? Perché ti interessi a quella casa?» (*Ibid.*).

<sup>18</sup> Pedullà parla di «sottile feticismo della visita al sacrario di Fulvia» (cfr. G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit. p. 65).

<sup>19</sup> Non a caso, Fulvia e Giorgio sono definiti sin dalle prime battute la «coppia perfetta»: «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*, cit., p. 1035).

<sup>20</sup> *QP*, cit., p. 1035.

<sup>21</sup> GUIDO GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio*, in ID., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998, p. 151.

<sup>22</sup> *QP*, cit., p. 1031. Anche la descrizione fisica del personaggio riportata in un passaggio immediatamente precedente si apre all'insegna dell'indeterminatezza: «Milton era un brutto» (Ivi, p. 1026). Per contro, gli epiteti iperboliche che accompagnano la caratterizzazione dell'amico-rivale Giorgio Clerici sono sempre introdotti dall'articolo determinativo: «Giorgio era il più bel ragazzo di Alba ed anche il più ricco, ovviamente il più elegante» (Ivi, p. 1035), «Giorgio il bello» (Ivi, p. 1051), «il biondo Giorgio» (Ivi, p. 1068).

l'opposto effetto di un pugno alla bocca dello stomaco. Era pallido e gli mancava il respiro. Tra quei pochi libri trascurati aveva visto *Tess dei d'Urbeviles*, che lui aveva regalato a Fulvia, dissestandosi per una quindicina.

- Chi ha scelto i libri da portar via o da lasciare? È stata Fulvia?
- Lei.
- Proprio lei?
- Ma certo, – disse la custode. – I libri interessavano solo a lei. Li prese e li imballò lei stessa.<sup>23</sup>

Come osserva Pedullà,

La violenza della reazione di Milton è giustificata e facilmente comprensibile: attraverso la mediazione letteraria che è caratteristica permanente dei rapporti tra i due ragazzi, la biblioteca gli offre una volta per tutte uno spaccato sincero dei gusti e delle predilezioni di Fulvia, e perciò, conformemente al consueto codice interpretativo, dei suoi sentimenti. Tra i dimenticati e i sacrificati Milton ha appena riconosciuto se stesso.<sup>24</sup>

Anche nell'*Orlando furioso* gli elementi che strappano Orlando dal suo torpore sono rappresentati da un racconto orale, pronunciato dal pastore che ha assistito agli amori di Angelica e Medoro, e dalla vista di un oggetto feticcio, il «cerchio d'oro, adorno / di ricche gemme»<sup>25</sup>, ossia il bracciale tempestato di gemme che il paladino ha donato ad Angelica come pegno d'amore e che la principessa ha ceduto al pastore per sdebitarsi dell'ospitalità ricevuta. L'incanto del discorso, l'ambiguità del logos e la pericolosità della parola costituiscono una sottotraccia tematica presente in diversi episodi del poema ariostesco, dal racconto dei poteri incantatori di Alcina e Atlante fino all'esplorazione del vallone lunare per il tramite di San Giovanni Evangelista, passando dai canti dedicati alla follia di Orlando, nei quali il tema del potere magico, creativo ma anche distruttivo delle parole scritte e orali subisce un'inedita drammatizzazione. Già nel resoconto delle effusioni di Angelica e Medoro, il narratore insiste sull'atto dello scrivere da parte dei due innamorati e sull'ambivalenza della letteratura, dato che la conoscenza dell'arabo ha sempre favorito Orlando, conferendogli un significativo vantaggio sui nemici, mentre ora costituisce l'anticamera del suo impazzimento, perché gli consente di comprendere la poesia che Medoro dedica ad Angelica e nella quale, a riprova del tramonto dell'etica cavalleresca, è celebrata la loro passione carnale. Significativamente, dopo il racconto orale del pastore, il nipote di Carlo Magno si precipita a distruggere «lo scritto e 'l sasso» e a intorbidare «le bell'onde, [...] che non furo mai più chiare né monde», ossia le «limpide acque»<sup>26</sup> celebrate dalla poesia di Medoro ed echeggianti le *Chiare*,

<sup>23</sup> Ivi, pp. 1035-1036. Sul significato del regalo di Milton a Fulvia, cfr. G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 27 e *passim*.

<sup>24</sup> G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 27.

<sup>25</sup> *OF*, XIX 37, vv. 4-5.

<sup>26</sup> Ivi, XXIII rispettivamente 130, v. 1; 131, vv. 2, 4; 108, v. 1.

*fresche et dolci acque* di Petrarca, uno degli autori simbolo del codice d'amore che alimenta le fantasie di Orlando<sup>27</sup>. Attraverso questo e altri episodi, Ariosto «propone i problemi basilari della letteratura – il rapporto tra finzione e realtà, tra autore e opera, tra autore e lettore e tra lettore e lettura»<sup>28</sup>, problemi che emergono anche nel romanzo fenogliano, poiché in *Una questione privata* l'ambivalenza della parola agisce su più livelli e non si riduce agli effetti nefasti delle rivelazioni della custode (che, comunque, come precisa il protagonista, gli passano «da parte a parte come baionette»<sup>29</sup> e dalle quali Milton spera fino alla fine di poter ricavare un'interpretazione meno sfavorevole<sup>30</sup>). Si può infatti affermare che il rapporto che Milton instaura con Fulvia sia pervasivamente fondato sulla parola: le parole contenute nei libri che le regala e che traduce per lei; le parole dette dal protagonista, che «le parlava a lungo, per ore», rifiutando ogni azione, dal ballo al tennis (dopo aver tentato invano di coinvolgerlo in un ballo, Fulvia si rassegna all'immobilismo di Milton con un lapidario «E ora torniamo a sedere e tu parlammi»<sup>31</sup>); ancora, le parole scritte dal futuro partigiano, che inizia una sorta di apprendistato poetico componendo per Fulvia una serie imprecisata di lettere, delle quali entrambi non possono più fare a meno, «Io di scrivertele e tu di riceverle»<sup>32</sup>; infine, le parole di Fulvia, che, stando alle rimostranze di Milton nel finale, gli

<sup>27</sup> Di alcuni aspetti del rapporto di Ariosto con la tradizione petrarchesca mi sono occupata in *Gli «amorosi detti» del regno magico di Alcina*, in TANCREDI ARTICO e ANGELO CHIARELLI (a cura di), «Al suon de' mormoranti carmi». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli 2019, pp. 3-19. Franco Betti fa notare che l'intorbidamento potrebbe essere un'allegoria della parabola di Angelica, che, nell'ottica del protagonista, ha «perduto la limpidezza della sua verginità, in quel luogo nelle braccia di Medoro» (cfr. FRANCO BETTI, *Annotazioni sul paesaggio nell'Orlando furioso*, in «Italia», XLV 3 (1968), p. 342).

<sup>28</sup> ELISSA BARBARA WEAVER, *Lettura dell'intreccio dell'Orlando furioso: il caso delle tre pazzie d'amore*, in «Strumenti critici», XXXIV (1977), p. 393. Cfr. anche LAURA GIANNETTI RUGGIERO, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando furioso*, in «Italia», LXXVIII 2 (2001), pp. 149-175.

<sup>29</sup> *QP*, cit., p. 1130.

<sup>30</sup> «Che ha detto la custode? Ha proprio detto quelle parole riguardo a Fulvia e a Giorgio? Non me le sarò per caso sognate? Ma sì le ha dette. Ha detto “...” ancora “...”. Riesco ancora a rivedere le pieghe della sua bocca mentre lo diceva. Ora non può darsi che io abbia capito male? Che vi abbia dato un senso anziché un altro? Ma no, il senso era quello, quello era l'unico senso possibile. Una specifica... relazione... intima. Un momento. La custode voleva arrivare fin lì, o sono io che l'ho fatta arrivare fin lì? Non ho esagerato io?» (Ivi, pp. 1129-1130).

<sup>31</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1033, 1035.

<sup>32</sup> Ivi, p. 1027. Come ha evidenziato Maria Grazia Di Paolo, Fulvia è a tutti gli effetti la musa di Milton, perché è l'«ispiratrice della sua attività scrittoria» (cfr. MARIA GRAZIA DI PAOLO, *La Fulvia fenogliana*, in EAD., *Beppe Fenoglio, fra tema e simbolo*, Ravenna, Longo 1988, p. 52). Dopo aver ricevuto la prima lettera, è la stessa Fulvia a celebrare le doti da scrittore di Milton – «Fulvia gli disse che scriveva benissimo» [...] Meravigliosamente» (*QP*, cit., p. 1028) – e a riconoscergli una straordinaria «maniera di metter fuori le parole...» (*Ibid.*).

avrebbero «fatto costruire tutto un mondo di amore su certe parole dette pure così per dire...»<sup>33</sup>.

Inoltre, è proprio sul contrasto parola/silenzio che si giocano le differenze, che la custode non manca di evidenziare, tra la relazione di Milton con Fulvia e quella tra Fulvia e Giorgio:

Con lei io stavo tranquilla, tanto tranquilla. Parlavate sempre, per ore.  
O meglio, lei parlava e Fulvia ascoltava. Non è vero?  
– È vero. Era vero.  
– Con Giorgio Clerici invece...  
[...]  
– Loro due non li sentivo mai parlare. Io origliavo, non ho nessuna vergogna a dirlo, origliavo per dovere. Ma c'era sempre un silenzio, quasi non ci fossero. E io non stavo per niente tranquilla.<sup>34</sup>

Significativamente, Milton fino alla fine spera di riabilitare la funzione salvifica e nobilitante che il discorso amoroso sembrava esercitare nella prima fase della sua relazione con Fulvia, decidendo di tornare alla villa per avere un nuovo confronto con la custode e per pretendere di sapere anche ciò che gli sarebbe stato taciuto durante il loro precedente incontro. Nei paraggi della villa, invece, gli verrà inflitto il colpo di grazia<sup>35</sup>.

### 3 L'ANGELICO SEMBIANTE

Sia per Orlando sia per Milton la conversazione “rivelatrice” «fu la scure / che 'l capo a un colpo gli levò dal collo, / poi che d'innnumerabil battiture / si vide il manigoldo Amor satollo»<sup>36</sup>.

L'immagine – Amore, crudele e carnefice, che, con un colpo secco di scure, decapita la testa dell'innamorato sofferente rivelandogli una verità insopportabile – è più che mai pertinente, pensando alla natura tutta cerebrale<sup>37</sup> del sentimento che i due uomini provano per le due donne; il percorso che li ha condotti a questa lacerante disillusione è infatti un ostinato tentativo di trovare una corrispondenza impossibile tra letteratura e vita. Il paladino arioste-

<sup>33</sup> Ivi, p. 1130. Di queste parole fraintendibili non c'è traccia nel testo.

<sup>34</sup> Ivi, p. 1037.

<sup>35</sup> La compiutezza di *Una questione privata* è ormai un dato acquisito della critica. Cfr. DANTE ISELLA, *Schede critiche*, in B. FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 1736: «Ma il tormentoso interrogativo di Milton, la sua ricerca della verità, non sono forse, dobbiamo chiederci, un interrogativo e una ricerca che non possono ottenere risposta? Se l'unico che potrebbe dargliela è Giorgio (oltre che Fulvia, irraggiungibile; oppure Dio, come egli dice), il romanzo non può essere che il suo inseguimento senza fine, “in cui”, dice bene Calvino, “ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché”: un cammino disseminato di ostacoli e di prove, come le avventure dei cavalieri antichi». Sulla questione è tornato più recentemente anche GIULIO FERRONI, *Finali e non finito*, in V. BOGGIONE ed E. BORRA, *La forza dell'attesa*, cit., pp. 31-47.

<sup>36</sup> *OF*, XXIII 121, vv. 1-4.

<sup>37</sup> Significativamente, Milton «Ripensava alla custode della villa di Fulvia e si sentiva disintegrare il cervello» (*QP*, cit., p. 1129). Di questo è cosciente lo stesso Milton, che ripete a più riprese «Ho il cervello disintegrato» (*Ibid.*).

sco appare sin dall'inizio abbarbicato a un mondo, quello regolato dal codice cortese cavalleresco, che gli mostra dei costanti segnali di cedimento e sgretolamento. L'esibita ossessione per l'ideale femminile virginale e angelicato, che non gli risparmia dei motteggi da parte di personaggi più "modernamente" smaliziati<sup>38</sup>, lo porta dapprima ad abbandonare l'accampamento carolingio indossando la divisa di un nemico ucciso e poi a incappare nella selva disseminata dalle iscrizioni di Angelica e Medoro, passando dalla tela insidiosa del mago Atlante, che lo attira nel suo palazzo attraverso un incantesimo che simula proprio una minaccia alla purezza di Angelica. Eppure, in aperta derisione al principio del *nomen omen*<sup>39</sup>, l'indisponibilità della principessa del Catai a collaborare alla propria angelicazione è percepibile sin dal primo canto, quando la donna inizia una disperata corsa a cavallo per affrancarsi dal gramo destino che sta per compiersi, ossia diventare il premio di una giostra cavalleresca. L'incessante movimento e la sua trasformazione in un soggetto desiderante che prende addirittura l'iniziativa con il femminile Medoro la emancipano inconfutabilmente dal modello della donna angelicata e lanciano un messaggio, pressoché inascoltato, anche a Orlando, che nella prima metà del poema persevera ad atteggiarsi come lo strenuo difensore dell'ethos cavalleresco e del candore di Angelica, salvo poi diventare «il distruttore di ogni *memento* della sua presenza. Da buon pastore alla ricerca del suo agnello, ne diviene il divoratore»<sup>40</sup>.

Anche per il personaggio fenogliano sedurre Fulvia «significherà innanzi tutto farne a sua volta un personaggio letterario, portarla a identificarsi totalmente con un archetipo poetico. Ogni scarto dal modello equivarrà allora, inevitabilmente, a un doloroso rifiuto d'amore». Nell'immaginario di Milton, «Fulvia deve rispondere a tono, come in una recita a soggetto: dire le battute previste, agire secondo il rigido canovaccio che le forniscono le traduzioni di Milton»<sup>41</sup>. In più occasioni, la giovane si dimostra insofferente nei confronti dell'educazione letterario-sentimentale che Milton, con l'alacrità di un precettore, cerca di impartirle (un'educazione dominata dalla tematica

<sup>38</sup> Mi riferisco soprattutto a Sacripante, che, parodiando il carne catulliano della verginella e la rosa, si ripromette di non essere sciocco come Orlando, che non ha saputo approfittare della situazione, e di cogliere quanto prima «la fresca e matutina rosa» (*OF*, I 58, v. 1). D'altro canto, in queste ottave persino il narratore mette in dubbio il «fior virginal» (*Ivi*, I 55, v. 7) di Angelica.

<sup>39</sup> Un mio contributo dedicato alla trattazione della *querelle des femmes* nell'*Orlando furioso* si intitola proprio *Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche*, in MARIA SERENA SAPEGNO, ILENIA DE BERNARDIS e ANNALISA PERROTTA (a cura di), *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, La Sapienza Editrice 2017, pp. 125-138.

<sup>40</sup> ROBERT DURLING, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, a cura di IDA CAMPEGGIANI, Pisa, Pacini 2017, p. 161.

<sup>41</sup> G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 19.

sepulcrale e dall'immagine della donna morta)<sup>42</sup> e appare lontana dal modello femminile etereo e passivo vagheggiato dalla tradizione cortese:

L'amour de Milton pour Fulvia est, on l'a vu, un amour littéraire qui passe par «les lettres», c'est-à-dire la littérature et les lettres que l'on envoie. Ainsi écrit-il- au début de leur relation «Fulvia splendore. Fulvia dannazione» avec ce goût pétrarquisant de l'antithèse qui relie son expression à toute una tradition courtoise et post-courtoise où la Dame est maître de la mort et du salut.<sup>43</sup>

Per la tradizione cortese e post-cortese la donna è, appunto, maestra di morte e di salvezza, in base alla sua disponibilità «al ricordo, al possesso, fino all'oblio di sé, all'estrema spersonalizzazione e, forse, alla morte»<sup>44</sup>. Soprattutto, in conformità all'ideale cortese, la donna deve essere distante (e qui si può comprendere l'autentico terrore di Milton quando Fulvia tenta invano di ballare con lui). Milton pretende di controllare e condizionare persino i gusti letterari di Fulvia, disapprovando le sue letture, reputate troppo libertinine:

Leggeva *Il cappello verde*, *La signorina Elsa*, *Albertine disparue...* A lui quei libri nelle mani di Fulvia pungevano il cuore. Malediceva, odiava Proust, Schnitzler, Michael Arlen. Più avanti, però, Fulvia aveva imparato a fare a meno di quei libri; le bastavano, pareva, le poesie e i racconti che a getto continuo lui traduceva per lei.<sup>45</sup>

In realtà, Fulvia non sembra affatto intenzionata a farsi bastare l'orizzonte simbolico entro il quale si muove Milton, dato che a più riprese si lamenta degli eccessi melanconici del suo corteggiatore; quando, per esempio, lo studente le consegna la traduzione di *Evelyn Hope*, testo di Robert Browning tradotto dallo stesso Fenoglio e sul quale l'autore modella la descrizione del pellegrinaggio di Milton presso la villa di Fulvia, la giovane gli ribatte «E cose allegre non ne traduci mai?», sentendosi rispondere «Nemmeno mi vengo-

---

<sup>42</sup> Come osserva Pedullà, «I modelli femminili proposti a Fulvia sono tutti, con costanza davvero ossessiva, quelli di donne defunte che vivono nel ricordo e nel canto dell'innamorato. Ciò che Milton le chiede, insomma, è un totale annullamento, una volontaria dissoluzione nella memoria che ne faciliti la trasfigurazione idealizzante» (G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 20). Per un approfondimento sulle letture di Milton, cfr. ORSETTA INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in Una questione privata*, Manziana, Vecchiarelli 2001.

<sup>43</sup> MICHÈLE COURRY, *La dernière course de Milton furieux*, in «Cahiers d'études italiennes» (versione online), 1 (2004), url <https://journals.openedition.org/cei/236>, doi <https://doi.org/10.4000/cei.236> (consultato il 10 gennaio 2023). Sulla letterarietà del sentimento di Milton per Fulvia, cfr. A. JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a Una questione privata*, cit., p. 159: «Tutti i rapporti tra Fulvia e Milton sono insomma filtrati attraverso i segni della letteratura, dal livello umile della canzone (*Over the rainbow*) a quello sublime di *Tess dei d'Urbevilles*».

<sup>44</sup> G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 20.

<sup>45</sup> *QP*, cit., p. 1028.

no sott'occhio. Credo che scappino da me le cose allegre»<sup>46</sup>. Poco oltre, Fulvia esprime senza mezzi termini il rifiuto verso il «mondo lunare di lui»<sup>47</sup> e la volontà di rimanere saldamente ancorata alla propria spensieratezza:

- Basta. Non mi parlare più. Mi fai piangere. Le tue bellissime parole servono solo, riescono solo a farmi piangere. Sei cattivo. Mi parli così, questi argomenti li cerchi e li sviluppi solo per vedermi piangere. No, non sei cattivo. Ma sei triste. Peggio che triste, sei tetro. Almeno piangessi anche tu. Sei triste e brutto. E io non voglio diventare triste, come te. Io sono bella e allegra. Lo ero.<sup>48</sup>

Come si è visto, Milton non sembra tenere in particolare considerazione la volontà di Fulvia, dato che sin dall'avvio del romanzo la passione tutta cerebrale per la ragazza assume i connotati di un soliloquio privo di reciprocità. Come rileva Guglielmi, «la sua *quête* è un'avventura della soggettività»<sup>49</sup> e «il suo amore letterario è un amore narcisistico»<sup>50</sup>. Lo sostiene tra le righe lo stesso protagonista, quando consegna alla sedicenne la traduzione di Evelyn Hope: «“Per me?” fece lei. “Esclusivamente”. “Perché a me?” “Perché... guai se tu non sei il tipo per queste cose”. “Guai a me?” “No, guai a me stesso”»<sup>51</sup>. L'immagine di Fulvia deve quindi restare intonsa affinché l'immagine di Milton e la sua autopercezione non subiscano degli sconvolgimenti. Nell'ultimo capitolo, il giovane rivolge alla donna *in absentia* un'inquietante invocazione, con la quale sembra per la prima volta prendere coscienza della natura interamente letteraria e simbolica dei suoi sentimenti: «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»<sup>52</sup>. In tal senso, l'esistenza di Fulvia risulta «tutta riassorbita all'interno della mente di Milton; da una consistenza biografica a una consistenza simbolico-allegorica»<sup>53</sup> e il perimetro simbolico entro il quale si può muovere l'*imago* di Fulvia è limitato alla villa di Alba («La loro storia si faceva unicamente nella villa sulla collina di Alba», tanto che Milton non vuole nemmeno sapere quale sia l'indirizzo di Fulvia a Torino). Addirittura, il partigiano sorvola frettolosamente sui dati biografici che Fulvia prova a condividere con lui alla vigilia della sua partenza per Torino, ivi compresi i cenni a due fratelli militari per i quali la ragazza è in apprensione: «non riesco a vederti, a con-

<sup>46</sup> Ivi, p. 1029.

<sup>47</sup> G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 20.

<sup>48</sup> *QP*, cit., p. 1033.

<sup>49</sup> G. GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio*, cit., p. 150.

<sup>50</sup> Ivi, p. 151.

<sup>51</sup> *QP*, cit., p. 1028.

<sup>52</sup> Ivi, p. 1138.

<sup>53</sup> A. JACOMUZZI, *Osservazioni in margine a Una questione privata*, cit., p. 159.

cepirti se non sola»<sup>54</sup> è il commento che mette al bando ogni confidenza familiare.

D'altro canto, una delle costanti del temperamento di Milton, in questo diverso dal prode Orlando che durante l'inseguimento di Angelica non esita a farsi coinvolgere dalle disgrazie degli altri, è la sua propensione al solipsismo, che lo rende incapace di interessarsi davvero alle storie – l'aneddotica partigiana che consacra l'opera a romanzo nel quale c'è «la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta»<sup>55</sup> – con cui entra in contatto e verso le quali mostra un disinteresse sconcertante<sup>56</sup>. Non a caso, quando riemerge da un sonno profondo all'interno di un fienile, il primo elemento che lo riporta alla veglia è il pensiero della sua persona (si noti che, nell'elenco, la guerra occupa l'ultima posizione): «Lì lo possedette la piena coscienza di sé, di Fulvia, di Giorgio e della guerra»<sup>57</sup>.

A ben vedere, le scelte stilistiche di Fenoglio per il romanzo sembrano assecondare e giustificare la predisposizione del personaggio a percepire il proprio sguardo sul mondo come assoluto: il racconto risulta infatti scritto «in semi-soggettiva»<sup>58</sup>, perché, a eccezione di due momenti (il resoconto dei pensieri del partigiano Ivan e il cap. XII, dedicato all'esecuzione di Riccio e Bellini), tutti gli eventi vengono filtrati dallo sguardo di Milton; addirittura, non facendo mai entrare direttamente in scena né Giorgio né Fulvia, l'autore riesce persino a sottrarre l'aspetto relazionale all'interno del triangolo amoroso, dato che, appunto, «due vertici sono vuoti»<sup>59</sup>.

#### 4 FOLLIE «ORRENDE»: SVESTIZIONE, DISERZIONE E SPERSONALIZZAZIONE DEL SOLDATO

Nelle tre ottave proemiali del canto XXIV del suo poema, Ariosto chiarisce il significato etico e simbolico della follia di Orlando, tramite la quale ha voluto rappresentare «un caso tipico, e solo apparentemente estremo, della sconfitta della ragione da parte della passione irrazionale»<sup>60</sup>; «E quale è di pazzia segno più espresso / che, per altri voler, perder se stesso?»<sup>61</sup> si doman-

<sup>54</sup> *QP*, cit., rispettivamente pp. 1050, 1049.

<sup>55</sup> I. CALVINO, *Prefazioni e note d'autore*, cit., p. 1202.

<sup>56</sup> A titolo esemplificativo, si rimanda alla conversazione con Maté, che, dopo aver raccontato del fratello prigioniero in Germania e aver chiesto l'opinione di Milton, si sente rispondere «Sì, sì – rispose, – ma io stavo pensando a uno che sta infinitamente peggio di quelli finiti in Germania. Uno che, se ancora è vivo, firmerebbe per la Germania, per lui la Germania sarebbe tanto ossigeno. Hai saputo di Giorgio?» (*QP*, cit., p. 1120). Milton, comunque, non fa mistero dell'aspetto totalizzante della propria missione: «La verità su Fulvia aveva la precedenza assoluta, anzi esisteva essa sola» (Ivi, p. 111).

<sup>57</sup> *QP*, cit., p. 1093.

<sup>58</sup> G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 25.

<sup>59</sup> A. CASADEI, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, cit., p. 64.

<sup>60</sup> *OF*, introduzione e commento di E. BIGI, cit., p. 792, n. 1.

<sup>61</sup> Ivi, XXIV I, vv. 7-8.

da l'autore nei versi che chiudono la prima ottava, dopo aver già abbozzato la radicale metamorfosi che trasformerà il valoroso Orlando in una bestia bruta. Questa metamorfosi era presente *in nuce* già nell'antecedente boiardesco, quando il paladino aveva trasgredito il proprio statuto tradizionale di guerriero integerrimo devoto alla difesa della causa cristiana e si era presentato sotto l'inedita veste di uomo vulnerabile e sentimentale. Nel *Furioso* la veste da paladino Orlando se la strappa letteralmente di dosso: «Il quarto dì, da gran furor commosso, / e maglie e piastre si stracciò di dosso» e inizia a disseminare le armi nella foresta, finché «mostrò ignudo / l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo; / e cominciò la gran follia, sì orrenda / che de la più non sarà mai ch'intenda»<sup>62</sup>. Come osserva Gianni Celati,

prima di ammatire, Orlando è un tipo da romanzo bretone, figura del cavaliere in lutto per le pene d'amore (porta la sopravveste nera), simile al Tristano della *Folie Tristan*, come lui errante nella "amorosa inchiesta". E si porta dietro un'aura tristanesca, fino alla fase dell'impazzimento (XXIII, 133). Poi li butta via la pelle di Tristano per incarnare la figura dell'uomo selvatico, figura proverbiale e popolare, dandosi a svellere alberi (XXIII, 136). Da quel momento le sue imprese non rientrano più nel repertorio delle gesta eroiche, ma nei racconti ridicoli su un idiota.<sup>63</sup>

I due momenti – la svestizione e la dispersione delle armi – hanno delle evidenti implicazioni simboliche, che ritroviamo in una versione più tenue e meno teatrale anche in *Una questione privata*. Quando Milton decide di provare a rintracciare Giorgio che è stato catturato dai fascisti e di sospendere momentaneamente il proprio apporto alla guerra partigiana, lascia le armi e la divisa in custodia a una signora che lo sfama e si aggira sulle colline in borghese («mascherato da vagabondo» dirà l'anziana incontrata nel nono capitolo) e progressivamente «vestito e calzato di fango»<sup>64</sup>. Come evidenziato nel primo paragrafo, le persone che incontra durante la sua erranza inconcludente sulle colline rilevano immediatamente la sua irricognoscibilità. La trasfigurazione di Orlando e di Milton è comunque il riflesso esteriore della profonda spersonalizzazione che stravolge i tratti fino a quel momento peculiari dei due personaggi. Come riportato all'inizio del presente contributo, è Orlando in persona, poco prima che gli si spenga del tutto il cervello, a denunciare la propria alienazione e a dichiararsi "ucciso" da Angelica (XXIII 128). Già nella sezione proemiale del canto IX, il narratore mette in guardia i lettori sull'avvilente metamorfosi che sta colpendo Orlando, attribuendone la responsabilità non ad Angelica ma al «crudele e traditore Amore», in grado di togliere dal petto dello sventurato paladino «la tanta fé che ebbe al suo signore» e di stravolgerne il temperamento: «Già savio e pieno fu d'ogni rispetto, / e de la santa Chiesa difensore: / or per un vano amor, poco del zio, /

<sup>62</sup> Ivi, XXIII rispettivamente 132, vv. 7-8; 133, vv. 5-8.

<sup>63</sup> GIANNI CELATI, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso*, in «Griseldaonline», III (2003-04), url <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso> (consultato il 10 gennaio 2023). Come già accennato, è di tutt'altro tenore il repertorio letterario al quale sono ascrivibili le azioni di Milton, personaggio che progressivamente acquista un'inedita statura epica e tragica.

<sup>64</sup> *QP*, cit., rispettivamente pp. 1103, 1072.

e di sé poco, e men cura di Dio»<sup>65</sup>. Nel canto XXIX, Ariosto riprende i fili dell'episodio abbozzato nel canto XIX e 'differito' per lasciar spazio alle vicende di Marfisa. Il lettore ha ora piena coscienza dell'identità dell'uomo pazzo che sta per scagliarsi contro Angelica e Medoro, intralciando la loro imminente partenza per il Catai; il lettore, ma non Angelica, che non può arrivare a pensare che quel selvaggio con il volto scheletrico e bruciato dal sole, la barba incolta e gli occhi scavati, che si ruzzola nel fango come le bestie, sia il valoroso sire d'Anglante. D'altro canto, anche in Orlando ogni ricordo è «guasto e rotto»: l'uomo non riconosce la donna per la quale si è ridotto in quello stato, ma si invaghisce egualmente del suo «delicato volto» e inizia a inseguirla nella stessa maniera «che terria il cane a seguir la fera»<sup>66</sup>. La principessa, in preda al terrore e malamente difesa dall'esile Medoro, si serve dell'anello magico per rendersi invisibile, ma qualcosa va storto e cade riversa sulla sabbia. Il conte ha l'intelletto talmente ottenebrato che non se ne accorge e, dopo aver scambiato la giumenta per la donna, l'afferra e la trascina per chilometri, uccidendola. L'immagine – Orlando ormai bestia e Angelica che ruzzola sgraziatamente dal cavallo finendo a gambe all'aria – sancisce la definitiva degradazione del sistema cortese-cavalleresco nel quale il paladino si riconosceva e nel quale aveva tentato coercitivamente di cristallizzare anche la riluttante Angelica.

Con il conte Orlando, Milton condivide il ruolo preminente che ricopre nel proprio reggimento e l'inevitabile delusione che la sua assenza prolungata provoca nel comandante:

Quando finalmente fu sull'aia, poco più solida dei campi fangosi, e sostò per scrollarsi una parte di fango, la nera facciata della collina di Treiso lo fece ricordare di Leo. «Gli ho già fregato un giorno e un altro glielo fregherò domani. Cascasse il mondo. Chissà come sarà arrabbiato e preoccupato. Ma arrabbiato e preoccupato è il meno, chissà come sarà poi deluso. Non posso farci nulla, ma è un vero peccato. Lui che non sapeva che meritorio aggettivo darmi. Si scervellò tanto che alla fine lo trovò. Classico. Un classico. Diceva che ero grande perché mi mantenevo freddo e lucido quando tutti, lui compreso, perdevano la testa».<sup>67</sup>

La notoria serietà di Milton emerge già nei primi due capitoli, per bocca della custode – «lei è un ragazzo col viso tanto serio, mi lasci dire che non ho mai visto un ragazzo con una fisionomia così seria» – e viene ribadita da Ivan, che non si spiega lo «stranissimo, pazzesco comportamento di Milton» e che arriva a pensare che il partigiano sia «impazzito o quasi. Eppure è sempre stato un ragazzo a posto, più che a posto, persino freddo. Io sono testimone. L'ho visto mantener la testa anche quando la perdeva lo stesso Leo. Un ragazzo più che a posto». Interrogandosi sul dialogo che Milton ha avuto con la custode, Ivan intuisce che possa esserci di mezzo una ragazza: «Sì, è proprio il tempo e il posto di perder la testa per una ragazza. Un partigiano

<sup>65</sup> *OF*, IX 1, rispettivamente vv. 2, 4, 5-8.

<sup>66</sup> *Ivi*, XXIX 61, rispettivamente vv. 6, 3, 8.

<sup>67</sup> *QP*, cit., III8.

serio come Milton<sup>68</sup>». L'atto estremo della spersonalizzazione di Milton è rinunciare al dominio della testa sul cuore, transitando da un'indole contemplativa e intellettuale a un'indole emotiva: la riprova è l'attenzione, già nelle primissime righe del romanzo, sullo stato del suo cuore, che «non gli batteva, anzi sembrava latitante dentro il suo corpo»<sup>69</sup>, mentre nel capitolo conclusivo, nel momento dell'incontro con la pattuglia fascista, «il cuore gli batteva in tanti posti e tutti assurdi» e «bussava, ma dall'esterno verso l'interno, come se smaniasse di riconquistare la sua sede»<sup>70</sup>.

Si noti però che, sin dall'avvio della vicenda, armi e amori risultano legati a doppio filo e l'adesione dello studente alla lotta partigiana sembra essere un mezzo per accelerare il momento della Liberazione e poter rivedere Fulvia: «Quando la rivedrò? Prima della guerra è impossibile. Non è nemmeno augurabile. Ma il giorno stesso che la guerra finisce correrò a Torino a cercarla. È lontana da me esattamente quanto la nostra vittoria». La guerra è, insomma, al servizio della passione amorosa, tanto che Milton, dopo essersi acceso una sigaretta per ingannare l'attesa di Giorgio quando ancora è convinto di poterlo incontrare, si domanda da quanto tempo non accendesse una sigaretta a Fulvia e aggiunge «Valeva sì la pena di attraversare a nuoto l'oceano pauroso della guerra per giungere a riva e non far altro o più che accendere la sigaretta a Fulvia». Milton ha bisogno di continuare a coltivare questa illusione per trovare la forza di combattere: «Le aveve sempre pensate, le colline, come il naturale teatro del suo amore [...] e gli era invece toccato di farci l'ultima cosa inimmaginabile, la guerra. Aveva potuto sopportarlo fino a ieri, ma...»<sup>71</sup>.

Come rileva Guglielmi, «Milton è il personaggio che vive nell'intervallo lacerante tra un sapere e un non sapere, o – per dir meglio – tra due verità: la verità fattuale e la verità del desiderio». Pertanto, ciò che Milton «cerca non è la verità, ma una smentita della realtà»: egli vuole infatti «salvare la sua storia tutta fantastica con Fulvia»<sup>72</sup> e preservare la “verità del desiderio”. Lo confessa apertamente quando, con fare patetico, si orienta verso nord-ovest, in direzione di Torino, e prega quasi che la smentita possa arrivare direttamente da Fulvia: «Guardami Fulvia, e vedi come sto male. Fammi sapere che non è vero. Ho tanto bisogno che non sia vero»<sup>73</sup>.

## 5 IL CROLLO

Come si è visto, a più riprese il protagonista di *Una questione privata* invoca Fulvia per esternare e mettere a fuoco il suo stato interiore. La prima di queste invocazioni è riportata già nel primo capitolo, quando Milton, sotto il portico della villa, può, per la prima volta dopo tanti mesi, avere l'illusione

<sup>68</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1036, 1041, 1042.

<sup>69</sup> Ivi, p. 1025. Quando Milton è convinto di essere in procinto di incontrare Giorgio, viene precisato che «Come sempre, quando era estremamente emozionato, il cuore gli latitò in corpo» (Ivi, p. 1038).

<sup>70</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1139, 1140.

<sup>71</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1025, 1052, 1048.

<sup>72</sup> G. GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio*, cit., rispettivamente pp. 152, 151, 150.

<sup>73</sup> *QP*, cit., p. 1046.

che le sue parole non siano rivolte al vento: «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»<sup>74</sup>. Nell'ultimo capitolo, con una simmetria che rafforza la tesi a sostegno della compiutezza dell'opera, Milton si rivolge nuovamente a Fulvia, ma per sancire la propria spersonalizzazione: «In che stato sono. Sono fatto di fango, dentro e fuori. Mia madre non mi riconoscerebbe. Fulvia, non dovevi farmi questo»<sup>75</sup>. Come osserva Pedullà, «Poco alla volta Milton deve prendere coscienza di un mondo che si estende ben oltre i confini della letteratura o del perimetro rassicurante della proprietà di Fulvia, ed è come se il momento di questa scoperta coincidesse con quello della disillusione amorosa»<sup>76</sup>. In realtà, la villa stessa manifesta subito dei tratti tutt'altro che rasserenanti: si noti, per esempio, il ciliegio del giardino, che appare «imbruttito, e invecchiato», invecchiato come la custode («Il corpo le si era fatto più tozzo e la faccia più smunta e tutti i suoi capelli erano bianchi»); si noti, all'interno, il «crepito astioso, maligno» del parquet, le federe delle poltrone e del divano che «baluginavano spettralmente», tale che la custode chiede a Milton se non abbia la sensazione «d'entrare in una tomba»<sup>77</sup>. Questi elementi vengono però deliberatamente ignorati dal protagonista, il quale, nel tentativo di cullarsi nell'illusione che la villa non sia stata toccata dal furore della guerra o dai segni del tempo e che possa rappresentare ancora «un temple sacré qui abrite le temps d'avant la Résistance, la relation Milton-Fulvia mais aussi la relation triangulaire Milton-Fulvia-Giorgio»<sup>78</sup> o un Eden immacolato<sup>79</sup>, ne rileva subito l'immutata purezza:

Ecco i quattro ciliegi che fiancheggiavano il vialetto oltre il cancello 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. Tutte le finestre erano chiuse, a catenella, visibilmente da lungo tempo.<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Ivi, pp. 1029-1030. Coury indica il passaggio in questione come uno degli esempi più evidenti della commistione tra le reminiscenze petrarchesche e la letteratura anglofona, in particolare *Evelyn Hope* di Browning, testo tradotto dallo stesso Fenoglio. Cfr. M. COURY, *La dernière course de Milton furieux*, cit.

<sup>75</sup> Ivi, p. 1138.

<sup>76</sup> G. PEDULLÀ, *La strada più lunga*, cit., p. 75.

<sup>77</sup> *QP*, cit., rispettivamente pp. 1028, 1031-1033.

<sup>78</sup> M. COURY, *La dernière course de Milton furieux*, cit. Quando Milton visita l'interno della casa, ha addirittura la percezione di sentire filtrare dalla porta le note di *Over the Rainbow*, «l'inno patetico e disperato del loro amore impossibile» (E. SACCONI, *L'orologio di Milton*, cit., p. 140), che diventerà successivamente il suono «insopportabilmente triste» prodotto dal fogliame che «ventolava appena» (*QP*, cit., p. 1045).

<sup>79</sup> Ricordiamo che il nome di battaglia del protagonista allude al poeta secentesco John Milton, autore di *Lost Paradise*.

<sup>80</sup> *QP*, cit., p. 1025.

Questa è, invece, la villa che appare nell'ultimo capitolo, quando Milton, avendo esaurito ogni possibilità di sapere, decide di tornare al punto di partenza:

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. I muri erano grigiastri, i tetti ammuffiti, la vegetazione all'intorno marcia e sconquassata.<sup>81</sup>

Altri luoghi subiscono le oscillazioni umorali di Milton, primo su tutti le colline, che da *locus amoenus* si trasformano in un territorio tetto e minaccioso, violentato dalla nebbia, dalla pioggia, dalla guerra e dalle questioni private dei partigiani. Anche la stanza di Fulvia, che, come si è visto, la custode qualifica in termini funerei, appare al partigiano come «il più luminoso posto al mondo», poiché «lì per lui c'era vita o resurrezione»; ma, dopo le rivelazioni dell'anziana donna, «Milton diede un ultimo sguardo alla stanza di Fulvia; era entrato per raccogliervi ispirazione e forza e ne usciva spoglio e distrutto»<sup>82</sup>. Mentre Orlando vandalizza direttamente la natura brutalizzando il quadretto agreste che aveva visto nascere l'amore di Angelica e Medoro e divellendo gli alberi, Milton si trova a muoversi in una natura che, «nei suoi vari aspetti, sembra diventare ostile, farsi agguato e trappola mortale per l'uomo»<sup>83</sup>. In entrambe le opere, comunque, il paesaggio partecipa alla trasfigurazione che investe i personaggi e presenta un'affinità con il sentimento che predomina l'episodio<sup>84</sup>. In un passaggio è lo stesso partigiano a stabilire esplicitamente una correlazione tra la vicenda e il paesaggio esteriore: «Pioveva a dirotto su Giorgio prigioniero, forse su Giorgio già cadavere, pioveva a dirotto sulla sua verità di Fulvia, cancellandola per sempre»<sup>85</sup>. Nelle pagine conclusive, Milton «camminò con furore, rispondendo al furore della pioggia»<sup>86</sup>, una pioggia che scroscia selvaggiamente e che gli picchia in testa come se fosse composta da «pallini di piombo»<sup>87</sup>, quasi a presagire le pallottole che di lì a poco cercheranno di colpirlo. Questa pioggia eccezionale, assordante, gli impedisce di muoversi con disinvoltura e di sentire l'arrivo dei soldati.

<sup>81</sup> Ivi, p. 1137. Si noti che i due passi si aprono con lo stesso avverbio.

<sup>82</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1033, 1039.

<sup>83</sup> EUGENIO CORSINI, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in G. IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, cit., p. 27.

<sup>84</sup> Cfr. G. PEDULLA, *La strada più lunga*, cit. p. 25, n. 3: «Poiché Fenoglio accompagna Milton dappertutto, il narratore finisce di fatto per osservare il mondo attraverso i suoi occhi, soffermandosi sempre su quello che si suppone interessi o colpisca il suo eroe. E anche la natura ossessiva delle descrizioni fenogliane trova così la sua spiegazione del delirio del "febbriticante" Milton».

<sup>85</sup> *QP*, cit., p. 1069.

<sup>86</sup> Ivi, p. 1138.

<sup>87</sup> Ivi, rispettivamente pp. 1069, 1138.

Parimenti, la nebbia che domina la prima parte dell'opera e che gioca un ruolo cruciale per la cattura di Giorgio, ha a che fare con la vista, il senso preminente di Milton, che progressivamente risulta compromesso e che il protagonista già nei primi capitoli sembra quasi volersi sopprimere, pur di non dover sostenere il peso delle dichiarazioni della custode: «“Se è vero...” Era così orribile che si portò le mani sugli occhi, ma con furore, quasi volesse accecarsi»<sup>88</sup>. Nella pagina finale, durante la sua «fuga di animale braccato»<sup>89</sup>, l'uomo ha perso competentemente la vista (la vista è «svanita» e lui vede «pochissimo della terra e nulla del cielo»), ma la mente «riprese a funzionargli» e il partigiano, per la prima volta da quando è iniziata la sua furia, sembra essere «perfettamente conscio»<sup>90</sup>. Di lì a due righe, crollerà nel bosco, quindi il momento del rinsavimento (apparente e abbozzato) coincide con la caduta definitiva. A conti fatti, la furia di Milton, pur descritta con toni più reticenti e meno iperbolici rispetto a quelli impiegati per la follia di Orlando, ha dei risvolti finali più drammatici. Fenoglio sembra inizialmente volergli risparmiare i colpi diretti che Ariosto, un po' sadicamente, aveva assestato uno dopo l'altro al mesto conte, che pure prova a rifuggire dall'atroce verità finché le prove non diventano inconfutabili. Milton, come il predecessore, prova fino all'ultimo a negare l'evidenza, e in questo sembra incontrare la collaborazione dell'autore:

Fenoglio chiude le vie che potrebbero portarlo ad essa. Toglie di mezzo Giorgio che cade prigioniero dei fascisti e diventa irraggiungibile. E toglie di mezzo l'ostaggio – il sergente fascista – che dovrebbe riscattarlo. E alla fine ci dà un racconto (almeno nella forma in cui lo leggiamo) che resta sospeso ed interrotto.<sup>91</sup>

La protezione del narratore verso Milton fa in modo che questi nell'ultimo capitolo possa ancora interrogarsi sulle parole della custode e sperare di ricavarne un significato diverso. In realtà, come si è visto analizzando la parabola del personaggio e come già successo al protagonista dell'opera ariostesca, la caduta simbolica di Fulvia porta con sé inevitabilmente la demolizione «dell'immagine che [il protagonista] ha di se stesso»<sup>92</sup>. Come sottolinea Saccone, la sorte di Milton appare infinitamente più tragica di quella di Orlando, dato che «Orlando cerca Angelica e trova la verità – la quale ha a che fare con la propria felicità – circa questa: una “verità romanzesca”, però, amara ma non tragica», mentre «Milton cerca la verità circa Fulvia e Giorgio, dunque la verità del proprio rapporto con l'amata (e la realtà) e incontra la morte. La sua morte? Comunque, e certamente, di qualcosa forse anche più radicale: la

<sup>88</sup> Ivi, p. 1046. Sull'ascendenza tragica della “cecità” di Milton e sui suoi rapporti con la tradizione classica (in particolare, con *Edipo re*), cfr. L. Marchese, *Tragico e tragedia in Una questione privata*, cit., pp. 111-112.

<sup>89</sup> E. SACCONE, *L'orologio di Milton*, cit., p. 146.

<sup>90</sup> *QP*, cit., p. 1141.

<sup>91</sup> G. GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio*, cit., pp. 152-153.

<sup>92</sup> Ivi, p. 151.

morte della speranza, il disseccamento di ogni ragione di vita»<sup>93</sup>. Il Paradiso di Milton è, ormai, definitivamente e irrimediabilmente Perduto.

---

<sup>93</sup> E. SACCONI, *L'orologio di Milton*, cit., p. 139.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARIOSTO, LUDOVICO, *Orlando furioso*, introduzione e commento di EMILIO BIGI, a cura di CRISTINA ZAMPESE, Milano, Rizzoli 2012.
- BETTI, FRANCO, *Annotazioni sul paesaggio nell'Orlando furioso*, in «Itali-  
ca», XLV 3 (1968), pp. 329-344.
- BIGAZZI, ROBERTO, *Fenoglio*, Roma, Salerno Editrice 2011.
- CALVINO, ITALO, *Prefazioni e note d'autore*, in ID., *Romanzi e racconti*, direzione di CLAUDIO MILANINI, a cura di MARIO BARENGHI, BRUNO FALCETTO, Milano, Mondadori (I Meridiani) 1991, pp. 1065-1207.
- CELATI, GIANNI, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso*, in «Griseldaonline», III (2003-04), url <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-angelica-fugge-lettura-orlando-furioso> (consultato il 10 gennaio 2023).
- CASADEI, ALBERTO, *L'epica storica di Beppe Fenoglio*, «Cahiers d'études italiannes» I (2004), pp. 105-117.
- ID., *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in VALTER BOGGIONE ed EDOARDO BORRA (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Savigliano, L'Artistica Editrice 2016, pp. 49-72.
- CORSINI, EUGENIO, *Paesaggio e natura in Fenoglio*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, introduzione di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Mursia 1991, pp. 13-32.
- COSTA, SIMONA, *Per un'epica senza dèi: Milton tra natura e storia*, in VALTER BOGGIONE ed EDOARDO BORRA (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Savigliano, L'Artistica Editrice 2016, pp. 91-101.
- COURY, MICHÈLE, *La dernière course de Milton furieux*, in «Cahiers d'études italiannes» (versione online), 1 (2004), url <https://journals.openedition.org/cei/236>, doi <https://doi.org/10.4000/cei.236> (consultato il 10 gennaio 2023).
- DI PAOLO, MARIA GRAZIA, *La Fulvia fenogliana*, in EAD., *Beppe Fenoglio, fra tema e simbolo*, Ravenna, Longo 1988, pp. 25-53.
- ID., *Beppe Fenoglio, fra segno e impegno*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, introduzione di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Mursia 1991, pp. 201-209.
- DURLING, ROBERT, *Ariosto. La figura del poeta nell'epica rinascimentale*, a cura di IDA CAMPEGGIANI, Pisa, Pacini 2017.
- FENOGLIO, BEPPE, *Una questione privata*, in *Romanzi e racconti*, nuova ed. a cura di DANTE ISELLA, Torino, Einaudi 2001.
- ID., *Lettere 1940-1962*, a cura di LUCA BUFANO, Torino, Einaudi 2022.
- FERRONI, GIULIO, *Finali e non finito*, in VALTER BOGGIONE ed EDOARDO BORRA, *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Savigliano, L'Artistica Editrice 2016, pp. 31-47.
- GIANNETTI RUGGIERO, LAURA, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando furioso*, in «Itali-  
ca», LXXVIII 2 (2001), pp. 149-175.
- GUGLIELMI, GUIDO, *I materiali di Beppe Fenoglio*, in ID., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998, pp. 134-153.
- INNOCENTI, ORSETTA, *La biblioteca inglese di Fenoglio. Percorsi romanzeschi in Una questione privata*, Manziana, Vecchiarelli 2001.

- JACOMUZZI, ANGELO, *Osservazioni in margine a Una questione privata*, in GIOVANNA IOLI (a cura di), *Beppe Fenoglio oggi*, introduzione di GIAN LUIGI BECCARIA, Milano, Mursia 1991, pp. 158-164.
- LAGIOIA, NICOLA, *Introduzione*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2022, pp. V-XI.
- MARCHESE, LORENZO, *Tragico e tragedia in Una questione privata*, in «Italianistica», XLIII 2 (2014), pp. 103-112.
- MARTINI, ALESSANDRO (a cura di), *Beppe Fenoglio 1922-1997*. Atti del convegno Alba 15 marzo 1997, Firenze, Mondadori Electa 1997.
- PEDULLÀ, GABRIELE, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001.
- ID., *Alla ricerca del romanzo*, in BEPPE FENOGLIO, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 2006, pp. V-XLIII.
- RIVOLETTI, CHRISTIAN, *Ariosto e l'ironia della finzione. La ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*, Venezia, Marsilio 2014.
- SACCONE, EDUARDO, *L'orologio di Milton: morte, vite e miracoli di un personaggio fenogliano*, in ID., *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi 1988, pp. 124-147.
- TROVATO, SONIA, *Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche*, in MARIA SERENA SAPEGNO, ILENIA DE BERNARDIS e ANNALISA PERROTTA (a cura di), *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, Roma, La Sapienza Editrice 2017, pp. 125-138.
- EAD., «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci 2018.
- EAD., *Gli «amorosi detti» del regno magico di Alcina*, in TANCREDI ARTICO e ANGELO CHIARELLI (a cura di), «*Al suon de' mormoranti carmi*». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, Manziana, Vecchiarelli 2019, pp. 3-19.
- WEAVER, ELISSA BARBARA, *Lettura dell'intreccio dell'Orlando furioso: il caso delle tre pazzie d'amore*, in «Strumenti critici», XXXIV (1977), pp. 384-406.



## PAROLE CHIAVE

Beppe Fenoglio; *Una questione privata*; *Orlando furioso*; inchiesta amorosa; furia



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Sonia Trovato insegna Lettere e Italiano L2 nella scuola secondaria di secondo grado e collabora con l'Università di Parma. Nel 2016 ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura e Filologia presso l'Università di Verona, ateneo per il quale ha tenuto corsi di Letteratura e cultura italiana e di Composizione italiana. La sua attività di ricerca si concentra sul Rinascimento e sul romanzo italiano contemporaneo. È autrice di articoli in rivista e in volume e dei saggi «*A chi nel mar per tanta via m'ha scorto*». *La fortuna di Ariosto nell'Italia contemporanea* (Carocci 2018) e *Come Pinocchio nella ba-*

lena. *Scuola e letteratura in carcere* (Prospero Editore 2019). Fa parte del comitato scientifico di «Scrittojo» e della redazione di «Griseldaonline». Collabora con la Fondazione Clementina Calzari Trebeschi di Brescia.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SONIA TROVATO, *Orlando, Milton e la degradazione dell'eroe. Le trame ariostesche di* Una questione privata, 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.