



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe LT-10

Tesi di Laurea

Fenoglio polifonico? Indagine bachtiniana su “Una questione privata”

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureando
Erald Bogdani
n° matricola 1148898 / LT

Anno Accademico 2021/2022

Indice

Introduzione	3
1. Fenoglio polifonico?	
1.1 Un metodo d'analisi	
1.1.1 Bachtin: verso il romanzo polifonico	6
1.1.2 Il romanzo polifonico di Dostoevskij	12
1.1.3 Segre: dalla polifonia al punto di vista	17
1.2 Questioni fenogliane	
1.2.1 Uno scrittore «amateur-like»	26
1.2.2 Un romanzo incompleto?	36
1.3 Un dialogo con sé stesso – analisi di passi da Una questione privata	
1.3.1 Il romanzo sulla Resistenza	39
1.3.2 Personaggi, voci, idee	44
1.3.3 Punti di vista e orizzonti contaminati	52
1.3.4 Polifonia e plurivocità	64
Conclusioni	78
Bibliografia	80

Introduzione

L'analisi linguistica e strutturale di un testo letterario ha avuto durante la metà del XX secolo un grande appeal, configurandosi come una metodologia critica e di pensiero totalmente nuova e opposta rispetto a quella tradizionale fino a quel momento operata. Raggiunto l'apice con lo strutturalismo appunto, di stampo prevalentemente francese, molto del suo bagaglio si deve anche ai formalisti russi, ovvero a quell'insieme di studiosi che per primi hanno dedicato attenzione ai procedimenti linguistici e formali per tentare un'interpretazione di un testo. Tra di essi vi è Michail Bachtin, anche se vi si inserisce in una maniera del tutto originale, dal momento che egli è riuscito a far tesoro di correnti diverse nella cultura di allora, prevalentemente quella formalistica stessa e quella americana del punto di vista. Tra i tanti concetti sviluppati dallo studioso, in questo studio ci si è focalizzati su quello di polifonia e dialogismo, ovvero della presenza di più voci all'interno di un romanzo e del modo in cui le stesse interagiscono tra loro. Per farlo ci si è serviti, oltre che dei lavori di Bachtin, anche di quelli di uno dei suoi massimi interpreti italiani, Cesare Segre, che proprio con queste basi teoriche ha contribuito allo studio di uno dei romanzieri italiani che più hanno lavorato sulla lingua e sul suo funzionamento, Gadda.

In questa sede la scelta è ricaduta invece su un altro scrittore, ovvero Beppe Fenoglio, dai più considerato il massimo esponente letterario della stagione resistenziale italiana. Tale scelta, oltre che per un innegabile interesse personale nei confronti dello scrittore albese, è apparsa attraente dal punto di vista della ricerca dal momento che la quasi totalità degli studi sulle sue opere sono di natura tematica, e l'accostamento degli strumenti critici bachtiniani con il suo capolavoro, *Una questione privata*, risultava anche per questo stimolante.

L'obiettivo di questo lavoro consiste quindi innanzitutto nello stabilire se tale accostamento può essere operato, se quindi il romanzo di Fenoglio può essere inquadrato come romanzo polifonico, e in seconda istanza di provare ad analizzare diversi passi con

la stessa metodologia critica, tentando un dialogo con alcuni dei contributi critici già esistenti sullo scrittore albese.

Lo studio consiste in un unico grande capitolo, in cui la parte iniziale è dedicata a introdurre proprio l'impianto teorico con cui il romanzo verrà analizzato. Il primo paragrafo introduce in maniera sintetica alla teoria storicistica del romanzo secondo Bachtin, mostrando l'evoluzione del genere fino al romanzo polifonico. Nel secondo paragrafo si procede poi a dare un'immagine del romanzo polifonico dostoevskiano, illustrando le tre caratteristiche che lo rendono tale, e come le stesse diventano organizzative all'interno del romanzo stesso. Il terzo paragrafo invece contiene le integrazioni di Cesare Segre a questi studi: egli infatti mostra come sia possibile ritrovare i concetti emersi nelle opere di Dostoevskij secondo Bachtin anche in altri scrittori italiani; e soprattutto integra il concetto di polifonia bachtiniana con alcune considerazioni sul punto di vista, e sugli attanti alla comunicazione letteraria (narratore, personaggio, lettore). Di questo metodo sono presentati in fine di paragrafo alcuni esempi di analisi svolti dallo stesso Segre.

La seconda parte è invece incentrata sulla figura di Beppe Fenoglio. Il primo paragrafo ne offre una biografia sintetica, mettendo in luce alcuni aspetti della propria storia privata che contribuiscono inevitabilmente alla creazione e alla stesura di alcune sue opere, oltre che in particolare del romanzo *Una questione privata*, pubblicato postumo dopo la sua morte prematura. Proprio per questo, il secondo paragrafo dà un breve visione sulle considerazioni di stampo redazionale relative allo stato del romanzo, e se considerarlo incompiuto o meno.

La terza parte infine, la più voluminosa, si incentra totalmente sul testo. Si cerca innanzitutto di stabilire se il romanzo possa essere definito polifonico, e il primo paragrafo di questa parte si concentra sulla terza caratteristica che lo rende tale, di natura quasi 'extra-testuale': l'obiettivo è riconoscere che il romanzo sia profondamente connesso alla propria epoca storica, e ne sia un'originale rielaborazione. Per questo ci si serve delle considerazioni tra gli altri di Italo Calvino, amico e redattore dello scrittore albese, e Gabriele Pedullà, il cui lavoro è risultato fondamentale nello sviluppo di questo studio. Il secondo paragrafo procede a riconoscere la prima e la seconda caratteristica del romanzo polifonico (ovvero l'espressione dei personaggi attraverso voci autonome e autorevoli, e la trasformazione delle idee dell'autore all'interno del romanzo stesso)

prendendo in considerazione diversi passi in ordine sparso dall'opera, in cui tali elementi emergono. Nel terzo paragrafo si procede quindi ad analizzare diversi passi attraverso il metodo di Segre, osservando i punti di vista del romanzo, e le varie contaminazioni tra orizzonti epistemici che vi si possono riscontrare. Nell'ultimo paragrafo infine si procede ad osservare alcuni esempi veri e propri di polifonia, analizzando alcuni racconti di secondo grado che, come si avrà modo di vedere, sono fondamentali nell'impalcatura del romanzo stesso.

All'ultimo capitolo sono riservate le considerazioni finali sullo studio condotto.

1. Fenoglio polifonico?

1.1 Un metodo d'analisi

1.1.1 Bachtin: verso il romanzo polifonico

Per una corretta comprensione della nascita del romanzo, Bachtin ritiene necessario indagarne le tre radici da lui considerate fondamentali: quella epica, quella retorica e quella carnevalesca. Quest'ultima costituisce secondo il critico sia la più antica preistoria del genere romanzo, sia l'ambito in cui maturano alcune caratteristiche proprie del romanzo rinascimentale, considerato il primo veramente degno dello statuto romanzesco.

Ma perché proprio il carnevalesco? Il Carnevale, festa popolare e folcloristica, ha come peculiarità il rovesciamento dello status quo, e il conseguente riuscire ad avvicinare poli opposti della vita, come il sacro e il profano, il sublime e l'infimo, il saggio e lo stolto. Il «realismo grottesco»¹ che ne consegue permette la profanazione di tutto ciò che è considerato sacro nella vita normale e ufficiale. Nella visione di Bachtin, questa festa costituisce il filo rosso che collega la cultura popolare e di opposizione attraverso l'età antica e medievale, fino a quella rinascimentale, dopo la quale verrà a perdersi, non senza riuscire però a mantenere un influsso che arriva fino alla contemporaneità, proprio grazie a quella letteratura che lo studioso russo definisce «carnevalizzata»².

¹ P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 63

² Ibidem

I generi che rientrano in questa definizione sono i dialoghi socratici, la satira romana, le novelle realistiche, la satira menippea e le opere di Petronio e Apuleio. È necessario specificare che secondo l'autore essi non rappresentano propriamente dei compiuti tipi romanzeschi, ma è possibile intravedervi un tipo di parola, di personaggio e di organizzazione temporale propriamente tali. In essi, oltre alla profanazione tipicamente carnevalesca, si rende anche possibile un autentico confronto ideologico-esistenziale tra i vari protagonisti, con un'espressione verbale che risulta estremamente realistica e comica, e perciò capace di farsi carico delle ambiguità e dei conflitti ideologici e sociali propri della realtà storica.

La radice retorica invece ha secondo Bachtin un influsso che si estrinseca attraverso due modalità: indirettamente, attraverso i generi propriamente retorici e a indirizzo dialogico; direttamente attraverso il cosiddetto «romanzo greco», che sorse tra il II e il IV secolo a. C. in ambienti legati appunto alla retorica e alla sofistica.

Dal punto di vista dell'espressione linguistica, il romanzo greco è caratterizzato secondo Bachtin da «monolinguisimo» e «monostilismo», in uno sforzo di allontanarsi dalla «pluridiscorsività»³. Con questo termine egli fa riferimento all'articolazione interna di una lingua nazionale in tutti i vari ambiti e sfaccettature, e in ogni momento della sua esistenza storica.

Altra caratteristica importante del romanzo greco riguarda il suo specifico «cronotopo», neologismo utilizzato da Bachtin per indicare la concezione spazio-temporale del romanzo. In questo tipo di romanzo, il mondo e l'uomo che in esso vive sono immobili, senza tracce di crescita e divenire; l'azione che ne consegue non ha alcuna conseguenza sugli stessi, e il tempo d'avventura non lascia alcuna traccia. Alla luce di questi elementi, il critico afferma che questo tipo di romanzo possiede perciò il più astratto e statico dei cronotopi romanzeschi⁴. Unico vero motore dell'intreccio in essi diventa quindi solo il caso, che porta ai protagonisti le prove, le quali però hanno un carattere grossolanamente formale, mancando del tutto di un momento psicologico ed etico.

Per quanto riguarda la radice epica, essa si avvicina al genere romanzo attraverso il romanzo cavalleresco, da quello in versi fino agli esiti più tardi. In esso muta la carica ideologica della prova, assieme al suo protagonista, il quale vive ora in un mondo

³ Cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 65

⁴ M. Bachtin, Estetica e teoria del romanzo, Mosca 1975, trad. Einaudi, Torino, 1979, p.257

prodigioso dove si lancia in avventure e compie per libera scelta le gesta con cui glorifica sé stesso e gli altri. Proprio il momento della glorificazione rende chiara la radice epica del romanzo cavalleresco, e il suo stare a cavallo tra epos e il genere romanzo. Nei suoi successivi sviluppi in prosa questo legame si assottiglia, lasciando spazio agli elementi del romanzo greco, con il suo cronotopo astratto e la sua convenzionale e monostilistica parola.

Di questa astrattezza, immobilità e cadavericità proprie del tardo romanzo cavalleresco medievale saranno parodia i grandi romanzi del Rinascimento: *Il Gargantua di Rabelais* e *il Don Chisciotte di Cervantes*. Merito principale di Rabelais è aver veicolato una folclorica e realistica concezione del tempo e della vita attraverso le immagini carnevalesche, associate all'immagine di un uomo nuovo e di una nuova epoca. Secondo Bachtin tutto nel romanzo di Rabelais è un grandioso tentativo di ricostruire «l'immagine dell'uomo che cresce nel tempo storico-popolare del folklore»⁵. Anche la parola quindi cerca una profonda verità, ed è perciò grandissimo il rapporto parodico con quasi tutte le forme della parola ideologica, filosofica, morale, scientifica, retorica, poetica»⁶, tanto che lo scrittore francese riesce a distruggere parodicamente attraverso la sua parola ogni verità dogmatica. Emergono quindi evidenti le basi folcloriche del cronotopo rabelaisiano, della parola e dei suoi personaggi.

Figure chiave, poi, per lo sviluppo del romanzo moderno sono secondo Bachtin il furfante, il buffone e lo sciocco. Queste maschere carnevalesche e folcloriche nascondono infatti il volto dell'autore e del personaggio del nuovo tipo di romanzo moderno, e si fanno portavoce di un nuovo tipo di parola, che è capace di smascherare le vecchie parole e le vecchie verità religiose e feudali attraverso l'inganno, l'incomprensione e la beffa. Si è potuta inaugurare così una prima grande forma di quella che Bachtin chiama linea «dialogica» e «carnevalesca» del romanzo: il «romanzo picaresco d'avventura»⁷, il quale riesce a liberare «la parola da tutti gli accenti necrotizzati e menzogneri» e preparare «i grandi esemplari del romanzo della seconda linea come *il Don Chisciotte*»⁸.

Una comprensione autentica del romanzo picaresco è possibile se lo si paragona al romanzo barocco, il quale va ricondotto allo sviluppo del romanzo sofisticato. Infatti nel

⁵ P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 67

⁶ M. Bachtin, *Estetica e teoria del romanzo*, Mosca 1975, trad. Einaudi, Torino, 1979, p.117

⁷ Cfr. P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 68

⁸ M. Bachtin, *Estetica e teoria del romanzo*, Mosca 1975, trad. Einaudi, Torino, 1979, p. 213, 216, 311

primo ritroviamo un personaggio immobile, le cui qualità sono messe alla prova esteriormente, senza mai entrare nell'intimo. Questo tipo di protagonista è determinato dalla parola di questo romanzo, la quale è secondo Bachtin «patetica», tale da esprimere in modo diretto ed esplicito le intenzioni dell'autore⁹.

Nonostante queste caratteristiche per certi aspetti regressive, il romanzo barocco avrà molta importanza e sarà riconoscibile nello sviluppo del genere. Da esso partono infatti due rami, che avranno ulteriori sviluppi: il primo continua il momento eroico-avventuroso incarnandosi nel romanzo gotico; il secondo continua nel romanzo patetico psicologico e sentimentale del XVII e XVIII secolo. Quest'ultimo è legato al patetismo epistolare, amoroso e sentimentale, che nel romanzo barocco era soltanto un momento. In esso assistiamo a un'eroicizzazione del piccolo uomo e del debole, assieme a un sincronico mutamento della sua parola. La parola patetica che caratterizzava il romanzo barocco diviene qui intima, perdendo le sue proporzioni grandiose, e avvicinandosi ai generi quotidiani come appunto la lettera o le conversazioni di ogni giorno; tuttavia essa conserva una certa distanza rispetto alla pluridiscorsività corrente¹⁰.

Sul Settecento, le osservazioni di Bachtin si raccolgono attorno all'area inglese del cosiddetto romanzo umoristico, e quella francese dell'Illuminismo.

Il romanzo umoristico inglese classico è utile a Bachtin per approfondire il concetto di pluridiscorsività, dal momento che esso, influenzato dai grandi romanzi rinascimentali, propone un «libero e carnevalesco gioco delle lingue sociali all'interno del romanzo, ponendosi come un microcosmo linguistico in cui si riflettono tutte le realtà linguistiche del macrocosmo sociale»¹¹. Un esempio sarebbe il Tom Jones di Fielding.

Per quanto riguarda invece l'area francese, pur apprezzando l'apertura al tema sociale in Diderot e Voltaire, di quest'ultimo Bachtin critica l'utilizzo dei motivi e dei simboli del Carnevale a servizio degli ideali filosofico-razionalisti, con un conseguente rimpicciolimento sistematico del riso rabelasiano e una sua progressiva attenuazione dei legami con il folclore¹².

Con Goethe poi, Bachtin si apre al secolo XIX, caratterizzato secondo lui dai cosiddetti romanzi sintetici, e un venir meno della netta contrapposizione delle linee

⁹ M. Bachtin, *Estetica e teoria del romanzo*, Mosca 1975, trad. Einaudi, Torino, 1979, pp. 195 e 206

¹⁰ Cfr. P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p.72

¹¹ Ivi, p. 73

¹² Ibidem

stilistiche del romanzo sofisticato e i generi serio-comici nell'antichità, e il romanzo cavalleresco di contro all'epos parodico, alla novella satirica e al romanzo picaresco (che continuano uno sviluppo più o meno puro, ma a margine della strada maestra del romanzo). Il romanzo sintetico ha un carattere misto, con una prevalenza della linea carnevalesco-dialogica, in cui la parola romanzesca svolge tutte le sue possibilità stilistiche specifiche. Dietro questo fatto vi è secondo Bachtin una grande rinascita della tradizione grottesca, carnevalesca e dialogica precedentemente osteggiata dal barocco, dal neoclassicismo e dal razionalismo illuministico¹³. Questa rinascita agisce direttamente sul movimento romantico, su quello realista, e da ultimo anche sul «romanzo polifonico» di Dostoevskij, che si tratterà più avanti.

Il Romanticismo secondo Bachtin influenzò positivamente lo sviluppo del romanzo per due motivi in particolari: innanzitutto, alla tendenza (prevalente in Germania e Inghilterra) verso la riscoperta del folclore corrispose una concezione ampliata della realtà, nella quale venne data maggiore importanza al tempo e al divenire storico (enfaticizzata per esempio nell'opera di W. Scott e dei suoi romanzi storici, capaci di superare una visione chiusa del passato). Soprattutto, durante questo periodo si arrivò a prendere coscienza del mondo interiore e soggettivo dell'individuo, con la sua profondità e complessità, arrivando a determinare un nuovo statuto del personaggio romanzesco: egli ora non è né eroico in senso epico né in quello tragico, e possiede aspetti sia positivi che negativi, sia comici che seri, venendo presentato come diveniente, e disponibile a educarsi alla vita. L'aporia di questa concezione romantica però sarebbe secondo Bachtin il suo idealismo, dal momento che spesso i romantici hanno aggiunto alla realtà più di quanto essa effettivamente contenesse, facendo degenerare il fantastico nel misticismo¹⁴.

Tutto ciò è verificabile secondo il critico russo nel tipo di parola del romanzo di quest'epoca, definita «diretta parola intenzionale», attraverso la quale viene veicolato il solo pensiero dell'autore, mettendo al servizio la trama e i personaggi della propria ideologia¹⁵.

Per quanto riguarda in particolare il romanzo realista, secondo Bachtin esso è disseminato di frammenti di realismo grottesco, poiché in tutti i romanzieri realisti si può ritrovare una forte presenza della tradizione carnevalesca nella costruzione dei caratteri

¹³ Cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 77

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Cfr. M. Bachtin, Dostoevskij – Poetica e stilistica, Mosca 1963, trad. Einaudi, Torino, 1979, pp. 20 e 261

grandi e forti dei personaggi e nello sviluppo delle loro passioni. Sottolinea il critico che in essi «la carnevalizzazione della passione si manifesta soprattutto nella sua ambivalenza: l'amore si combina con l'odio, la cupidigia con il disinteresse, l'ambizione del potere con l'autoumiliazione e così via»¹⁶.

Per quel che riguarda la letteratura del XX secolo Bachtin, pur delineandone un quadro d'insieme, interviene poche volte, evidenziando solamente un'ulteriore evoluzione del grottesco secondo due linee principali:

La prima è il grottesco modernista (Jarry, i surrealisti, gli espressionisti ecc.) che è legato in varia misura alle tradizioni del grottesco romantico, e attualmente si sviluppa sotto l'influenza delle diverse tendenze esistenzialiste. La seconda linea è quella del grottesco realista (Mann, Brecht, Neruda ecc) che è legata alle tradizioni del realismo grottesco e della cultura popolare, e riflette a volte l'influenza diretta delle forme carnevalesche.¹⁷

Questo quindi il quadro sintetico dell'evoluzione del romanzo secondo Bachtin. Questo processo apre nell'età contemporanea al romanzo polifonico di Dostoevskij, e ai vari tentativi di crearne uno nuovo che segua le tracce dello scrittore russo. Nel paragrafo successivo si tenterà di dare un breve identikit di questa tipologia di romanzo.

¹⁶ Cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p.80

¹⁷ Ivi, p. 81

1.1.2 Il romanzo polifonico di Dostoevskij

Il termine «polifonico» deriva dall'esperienza musicale polifonica e si colora in questo contesto di un chiaro valore metaforico. Con esso Bachtin adombra il passaggio dalla scrittura romanzesca ottocentesca, caratterizzata dalla presenza del narratore onnisciente e definita dal critico russo «monologica», alle più inquietanti scritture decadenti e novecentesche, i cui antesignani sono appunto i romanzi di Dostoevskij¹⁸.

Ma quali sono le caratteristiche del romanzo polifonico?

In primo luogo, i personaggi si esprimono attraverso delle voci autonome e autorevoli, ma al tempo stesso nessuna di esse è isolata, e ciascuna vive nel confronto con le altre autonome voci dei personaggi e dell'autore.

In secondo luogo, le personali idee dell'autore subiscono qui una profonda mutazione, diventando dei punti di vista che i vari personaggi-ideologi propongono, discutono, accettano o rifiutano in pari libertà.

Terza caratteristica è la profonda connessione con la propria epoca storica, che non ha nulla di meccanicistico, ma si esplica attraverso l'originale rielaborazione estetica del pensiero artistico polifonico. Infatti un'indagine delle sole 'precondizioni' create dall'epoca per la nascita di un'opera d'arte non porta ad una comprensione sufficiente della specificità e dell'originalità della stessa¹⁹.

Stabilita la definizione di romanzo polifonico e la sua particolare struttura, si vedrà ora come questo principio diventi organizzativo concretamente nell'opera di Dostoevskij. Legato alle contraddizioni oggettive dell'epoca in cui viveva, nella quale esistevano e coesistevano forze contrapposte, Dostoevskij vedeva la realtà proprio secondo il principio della coesistenza. Ed è per questo che all'interno delle sue opere ogni cosa è vista attraverso una prospettiva appunto di «coesistenza e interazione», e tutto viene dialogizzato. Se questa compresenza di contraddizioni è un tratto particolare della società capitalistica, Bachtin, da ben altra prospettiva filosofica, coglie i limiti di una visione del mondo in cui tutto può coesistere, pur nell'evidente contrasto. Eppure egli ritiene tale limite filosofico la forza artistica del romanziere russo, poiché il riuscire a vedere l'universale contraddittorietà come coesistente porta quest'ultimo a una concezione

¹⁸ Cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 106

¹⁹ Per i tre punti cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 108

spazio-temporale caratterizzata da una concentrazione artistica prima di allora mai raggiunta²⁰.

È questo, perciò, il motivo per cui ogni vicenda nel romanzo di Dostoevskij si svolge drammaticamente, dando vita a dialoghi di crisi, situazioni esasperate, confronti ultimativi: con le parole di Bachtin,

Dostoevskij non utilizza quasi mai nelle sue opere il tempo storico e biografico, relativamente continuo (...); egli (...) concentra le azioni nei punti di crisi, fratture e catastrofi, quando l'istante per il suo intimo significato è uguale a un 'miliardo di anni'. Egli in sostanza salta al di là dello spazio e concentra l'azione in due 'punti': sulla soglia (presso la porta, all'ingresso, sulle scale, nel corridoio e così via), dove avviene la crisi e la frattura, oppure sulla piazza, sostituita di solito dal salotto (sala, stanza da pranzo), dove avviene la catastrofe e lo scandalo. Questa è appunto la concezione del tempo e dello spazio.²¹

Da ciò consegue anche una seconda caratteristica fondamentale: tutto nel romanzo viene dialogizzato e spezzato al suo interno, dai personaggi alle idee, fino alla parola. Rispetto alla parola monologica del romanzo realistico ottocentesco (di cui si è parlato nel paragrafo precedente), essa subisce una profonda trasformazione, si dialogizza diventando una «parola a due voci»²², poiché dominata da intenzioni diverse, ed è sempre risposta a un dialogo e parte viva dello stesso.

La comprensione del tipo di parola utilizzata da Dostoevskij è essenziale alla definizione del romanzo polifonico, e ha richiesto a Bachtin una riconsiderazione della funzione linguistica e la fondazione di una teoria «metalinguistica» capace di analizzare e comprendere proprio questa nuova parola dialogizzata. Secondo lo studioso, compito della linguistica è studiare la parola facendo astrazione della sua vita concreta, mentre proprio questo è l'oggetto delle ricerche «metalinguistiche», le quali non possono tuttavia ignorare la prima totalmente, dovendone utilizzare i risultati. In quest'ottica quindi linguistica e metalinguistica studiano lo stesso fenomeno concreto, ma sotto aspetti diversi, e se devono completarsi a vicenda, non devono però fondersi. Così, se per la linguistica pura, tra uso monologico e polifonico della parola non si può intravedere alcuna differenza, dal punto di vista metalinguistico è possibile notare che le costruzioni

²⁰ Cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 108, p. 109

²¹ M. Bachtin, Dostoevskij – Poetica e stilistica, Mosca 1963, trad. Einaudi, Torino, 1979, p. 195

²² Ivi, p. 86

linguistiche di Dostoevskij sono determinate dall'innervarsi e fondarsi su rapporti e contrasti dialogici, reali e non figurati come nelle opere monologiche²³.

Stabilito il campo d'azione della metalinguistica e della funzione propria dei rapporti dialogici, è importante sottolineare che tali rapporti possono insinuarsi anche all'interno della singola parola, se in essa si scontrano dialogicamente due voci, ossia se a causa del nesso parola-ideologia si scontrano due differenti concezioni ideologiche. Ed è proprio questo l'uso specifico e artistico che Dostoevskij fa della parola, a cui si contrappone l'uso della parola monologica propria dei grandi generi della letteratura classica (epopea, tragedia, retorica) e di un certo tipo di romanzo monocorde, che trova la sua naturale espressione nei grandi romanzieri realisti dell'Ottocento^{24 25}.

Partendo con queste premesse teoriche, e analizzando le opere del romanziere russo, Bachtin può constatare come non si trovino in esse parole oggettive e monologiche, frutto della volontà del solo autore onnisciente, ma al contrario si ritrovino solo parole frante, divise al loro interno tra l'intenzione di chi le pronuncia e il contesto polemico o dialogico in cui si inseriscono. Così, per esempio, parlando delle Memorie del sottosuolo, Bachtin afferma che, configurandosi il romanzo come una confessione di un uomo, in esso colpisce

l'estrema e acuta dialogizzazione interiore: in essa non vi è letteralmente una parola monologicamente ferma, non disgregata. Fin dalla prima fase il discorso del personaggio comincia a contorcersi, a spezzarsi sotto l'influenza dell'anticipata parola altrui, la quale o agisce sul discorso nascostamente dall'esterno, (...) o come anticipata replica dell'altro. Nel racconto non vi è una sola parola che basti a sé e al suo oggetto, cioè nessuna parola monologica. Noi vediamo che questo rapporto pieno di tensione con la coscienza altrui si complica nell'uomo del sottosuolo con un rapporto dialogico non meno teso con sé stesso.²⁶

Infatti l'uomo del sottosuolo conduce

il medesimo dialogo disperato con sé stesso come lo conduce con l'altro. Egli non può fondersi fino in fondo con sé stesso in un'unica voce monologica, lasciando interamente la voce altrui al di fuori di sé.²⁷

²³ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, Mosca 1963, trad. Einaudi, Torino, 1979, p. 86

²⁴ Cfr. P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 111

²⁵ Cfr. paragrafo 1.1, p. 5

²⁶ M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, Mosca 1963, trad. Einaudi, Torino, 1979, pp. 298-300

²⁷ Ivi, p. 308

Ed è per questo motivo che nelle Memorie del sottosuolo, come in genere nelle opere di Dostoevskij, prevale la parola «a due voci».

Le considerazioni del dialogo del personaggio con sé stesso e gli altri sono utili per aprire la questione dello statuto del personaggio stesso nel romanzo polifonico. «Dostoevskij crea non schiavi silenziosi, ma uomini liberi» sostiene Bachtin²⁸, e infatti i suoi personaggi hanno una relativa ma reale autonomia, essendo coscienze autonome alla ricerca della verità su sé stesse e il mondo, e legate ad un processo di «autocoscienza» che diviene «la dominante artistica della costruzione del personaggio» e che si produce attraverso una «intensissima interazione con le altre coscienze»²⁹; per Dostoevskij questa interazione di varie coscienze e questo processo di autocoscienza possono avvenire solo attraverso il dialogo. Tutto nel suo romanzo è quindi dialogico e volto a creare quell'atmosfera estremamente complessa che costringe il personaggio a rivelarsi e spiegarsi dialogicamente. Inoltre l'aver posto l'autocoscienza del personaggio come dominante artistica comporta non solo una nuova visione artistica dell'uomo, ma anche la crisi e il rifiuto dell'autore onnisciente proprio dei romanzi storici e realisti ottocenteschi. La rappresentazione artistica di un simile cercarsi della coscienza, in sé e nel confronto con gli altri, richiede infatti una nuova figura di autore capace di inserirsi come voce tra le altre voci del romanzo polifonico. È necessario dunque da parte dell'autore un atteggiamento dialogico, dal momento che il personaggio è portatore di una parola autonoma e pienamente valida; solo un tale atteggiamento infatti prende sul serio la parola altrui, e solo così l'autore può parlare autenticamente con il personaggio³⁰. Per questi motivi, l'autore non lascia per sé alcun reale vantaggio, ed entra anzi a parità di diritti nel grande dialogo del romanzo.

Come ultimo punto si guarderà il problema della rappresentazione artistica dell'idea nel romanzo polifonico di Dostoevskij. Fulcro dei suoi romanzi non è l'idea in sé, ma l'uomo di idea; egli rappresenta quest'ultima come incarnata in una persona che entra in rapporto con altre persone. Per questo, secondo Bachtin, Dostoevskij è riuscito a comprendere la natura dialogica del pensiero umano e dell'idea. Al solo pensiero artistico polifonico sono infatti accessibili certi aspetti dell'uomo, e Dostoevskij ha saputo per primo scoprire, vedere, e poi mostrare che l'idea non vive nella coscienza

²⁸ M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, Mosca 1963, trad. Einaudi, Torino, 1979, p. 12

²⁹ Ivi, p. 68

³⁰ Ivi, p. 87

individuale isolata dell'uomo, ma è sempre irrelata da reali rapporti dialogici con l'idea altrui. Infatti ogni idea nasce e vive nel grande dialogo dell'epoca storica e nel punto di contatto e di confronto delle diverse voci, cioè come espressione diretta di un problematico iter di autocoscienza. Di conseguenza anche le idee del Dostoevskij pensatore si trasformano in immagini artistiche dell'idea, confrontandosi con assoluta parità di valore con le altre nel grande dialogo polifonico del romanzo, e non hanno funzione normativa tipica di un narratore monologico³¹.

Ciò vale ancora di più per Dostoevskij poiché sapeva ascoltare sia le voci e le idee dominanti che quelle non ancora manifestatesi completamente; e non soltanto quelle nascoste e che in qualche modo presagivano il futuro, ma anche gli echi del passato, sia vicino che lontano. Dostoevskij viveva quindi come artista in quello spazio da Bachtin definito «tempo grande», il solo che può dare vita a opere d'arte che, nutrite del passato e cariche del presente, si aprono al futuro come testimonianze imprescindibili della storia dell'uomo, e come fonti inesaurite di nuove domande e nuove risposte.

³¹ Cfr. P. Jachia, Introduzione a Bachtin, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992, p. 114-115

1.1.3 Segre: dalla polifonia al punto di vista

Cesare Segre, uno dei massimi interpreti italiani del lavoro di Bachtin, nel libro *Intrecci di voci*, pubblicato da Einaudi nel 1991, prende in considerazione il concetto di polifonia e lo applica a diversi scrittori italiani e non del Novecento. L'opera risulta qui importante dal momento che, come si vedrà, si configura come un ulteriore passo in avanti delle possibilità teoriche offerte dalle ricerche bachtiniane, riuscendo a mostrare come i concetti di pluridiscorsività, plurivocità e polifonia siano applicabili non solo a Dostoevskij ma anche ad alcuni scrittori italiani; e soprattutto come possa essere teoricamente e criticamente fruttuoso 'contaminare', per così dire, i concetti di polifonia bachtiniana con parte degli studi di teoria letteraria sui tipi di discorso e sul punto di vista. Per questi motivi, lo studio condotto da Segre sarà la base teorica per l'analisi che si intende effettuare nell'ultimo capitolo.

Per spiegare il collegamento tra la polifonia e il punto di vista, Segre parte proprio dal concetto di Bachtin per cui nel romanzo si intrecciano molte voci e molti linguaggi. Se da una parte infatti si hanno i vari linguaggi sociali ed espressioni di ideologie, che rimandano alla società reale tramite i riferimenti linguistici, dall'altra si incontrano anche i registri e gli stili individuali, che possono non essere solamente quelli dello scrittore e dei differenti personaggi. Questi ultimi infatti si complicano attraverso le contaminazioni (mescolanze tra i registri di un personaggio e quelli del narratore o dell'intermediario) e le sovrapposizioni (tra l'intenzione dell'autore e dei personaggi, oppure tra i discorsi dei singoli personaggi), e ciò può avvenire in due direzioni opposte: con l'autore che mescola la propria voce a quella dei personaggi, oppure li fa propri e li riferisce indirettamente, conservandone in parte le tonalità linguistiche e le prospettive. Con le parole di Segre

Assumendosi la licenza di descrivere i fatti sia da un punto di vista distaccato o apparentemente oggettivo, sia con l'angolazione secondo la quale i fatti sono apparsi a un dato personaggio, sia infine con alternanza di prospettive, gli scrittori hanno naturalmente accolto le possibilità di caratterizzazione offerte dal complesso delle disponibilità linguistiche.³²

In particolare, il confronto tra il discorso diretto e quello indiretto consentirebbe di precisare i mutamenti di attendibilità e intonazione a cui un discorso è assoggettato,

³² C. Segre, *Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 4

dal momento che nella forma indiretta esso entra nella prospettiva di chi lo riferisce, oltre che a venire parafrasato con un grado di maggiore o minore approssimazione alla prospettiva di chi lo riferisce.

Questa regolamentazione delle voci nella polifonia romanzesca non è più osservata dopo la decadenza e il discredito del narratore onnisciente, e secondo Segre meno spesso che in passato gli scrittori riferiscono i pensieri del personaggio, e addirittura l'autonomia di questi ultimi è messa in discussione. Secondo lo studioso, i romanzieri hanno realizzato che la barriera tra voce dello scrittore e dei personaggi, assieme alla gerarchia di attendibilità tra discorso diretto e indiretto, sono una finzione rispetto a una materia narrativa che è tutta ed esclusivamente dello scrittore. Ciò comporta una mescolanza tra narrazione e discorso riportato, l'interscambio di registri linguistici dentro e fuori il discorso diretto, ma anche l'affermazione di nuovi tipi di discorso, come il monologo interiore e il flusso di coscienza³³.

Fondamentale per l'analisi è quindi il discorso indiretto libero, dove la polifonia è veramente alternanza di voci, dal momento che in esso i registri, le esclamazioni e i riferimenti possono essere dei locutori, mentre la responsabilità e il contesto appartengono all'enunciatore. Alternanza che si verifica poi anche nel discorso autoriale, quasi l'enunciatore assumesse alternativamente i vari punti di vista, mettendoli a confronto e in attrito, con effetti per lo più ironici o smitizzanti.

Quasi tutta la fenomenologia di queste voci narrative è ordinabile secondo Segre all'interno del triangolo emittente-personaggi-destinatario, in cui sono messi in atto i procedimenti dell'intersoggettività in base al distacco e all'identificazione, al scoprimento della finzione e all'abbandono della mimesi. Il chiaro vantaggio nel richiamo a questi tre elementi sta nel fatto che, mentre le tecniche della polifonia e della plurivocità coprono segmenti cronologici limitati, il triangolo dell'intersoggettività si presenta, con la varietà possibile di realizzazioni, in tutta la letteratura³⁴.

Il ricorso al triangolo dell'intersoggettività può anche essere utile per risolvere i problemi relativi al punto vista, dal momento che lo sviluppo della narratologia ha portato ad un accavvallarsi di strumenti (dall'autore implicito al narratore extrafittizio, dal lettore implicito al lettore ideale, e così via) tale, secondo Segre, da portare un ricercatore

³³ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 5

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 7

all'immobilità. Ecco, quindi, il ricorso alla «cellula minimale dell'informazione narrativa»: il narratore (delegato o alter ego dell'autore), i personaggi e il lettore, ovvero le sole persone effettivamente attive nell'emissione e nella ricezione di un racconto³⁵.

Se il rapporto narratore-lettore è simmetrico, dal momento che all'impegno costruttivo del primo corrisponde un analogo impegno ermeneutico del secondo, si osserva che i problemi di prospettiva nascono con i personaggi, i quali si configurano come elemento base dell'informazione narrativa proprio perché non hanno una realtà propria fuori dall'invenzione, e la prospettiva in cui i personaggi vengono creati si identifica con la narrazione stessa. Infatti

Anche il narratore oggettivo, quando segue le vicende di un personaggio, si mantiene spesso nel raggio della sua visibilità; i personaggi possono farsi «portatori di prospettiva» anche senza che sia loro applicata la tecnica del punto di vista. È come se lo scrittore mettesse in opera uno straordinario zoom: egli può inquadrare il personaggio da lontano, mescolato alla folla; può avvicinarsi progressivamente; può infine penetrare dentro di lui, vedere con i suoi occhi, pensare con il suo cervello³⁶.

È indubbio perciò che il narratore si presenta con un proprio «orizzonte epistemico»³⁷, più o meno simile a quello dei personaggi, e ne attribuisce un altro al lettore; e ogni problema del punto di vista, e annessi, è inevitabilmente condizionato da queste scelte. La tecnica narrativa adottata perciò sarà più o meno complicata dal tipo di orizzonte epistemico attribuito ai lettori; si avrà un narratore onnisciente se l'orizzonte epistemico dell'autore è molto più ampio di quello dei personaggi, e invece il ricorso al punto di vista se lo scrittore cercherà di adeguarsi all'orizzonte epistemico dei personaggi, inevitabilmente più ristretto³⁸.

Dal momento però che lo scrittore ha pieno dominio sul mondo che crea, bisogna sottolineare che i rapporti tra questi orizzonti non sono fissi, specialmente quello del narratore, che può estendersi o restringersi con l'impiego delle zoomate di cui si parlava poco sopra; egli può quindi sia rinunciare a parte del suo dominio avvicinandosi a qualche personaggio, sia optare per un orizzonte più ampio. L'orizzonte che invece tende a rimanere più stabile è quello del personaggio, che coincide con l'invenzione dei

³⁵ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 15

³⁶ *Ivi*, p. 16

³⁷ *Ivi*, p. 17

³⁸ Cfr. *ibidem*

personaggi stessi e può naturalmente ampliarsi durante e a causa della vicenda. Le differenze epistemiche poi si combinano necessariamente con atteggiamenti psicologici, dalla superiorità alla fraternità, dall'ironia alla simpatia, sia per quanto riguarda i rapporti narratore-personaggi sia per quelli narratore-lettore³⁹.

Ora, alla luce di quanto fin qui stabilito, il riferire la problematica dei punti di vista a narratore-personaggi-lettore può essere precisato secondo Segre in termini di dialogismo e dialogicità bachtiniana, dal momento che il narratore dialoga contemporaneamente con personaggi e lettore, e addirittura il primo dialogo è inserito nel secondo. In questo senso, le distanze tra gli orizzonti si configurerebbero come condizione necessaria perché il dialogo non si riveli inutile.

In seconda istanza, è necessario riconoscere che la plurivocità sia un elemento costituzionale del sistema linguistico, e perciò anche di quello di un'opera narrativa. Secondo Segre, perciò, Bachtin riesce ad andare al di là dell'individuazione delle varie voci e dei vari stili di un'opera: se non c'è infatti dubbio che alcuni scrittori caratterizzino anche linguisticamente i discorsi dei personaggi, anche differenziandoli da quello dello scrittore, e che le ricerche sul discorso indiretto libero mettono in evidenza la zona delle più complesse contaminazioni tra lingua del personaggio e del narratore, ciò che caratterizza la plurivocità di Bachtin

è la sua presenza anche al di fuori delle aree privilegiate dei discorsi diretto, indiretto e indiretto libero, perché anche la voce narrante è aperta a una doppia plurivocità: I) quella sociale, con i suoi ideologemi che possono essere accettati o citati tra virgolette o ironizzati; II) quella del mondo narrato, per i riflessi, accettati, della lingua dei personaggi, o per l'imitazione parodiata o stilizzata di questa lingua⁴⁰.

Lo scrittore perciò lavora con un proprio punto di vista, ma anche con quello dei personaggi, ed è impossibile farlo senza un livello di partecipazione simpatetica tale da permettere un accoglimento del punto di vista del personaggio stesso. Per questo motivo è possibile tanto l'attribuzione al personaggio della lingua dello scrittore, quanto la contaminazione della lingua del personaggio nel discorso dell'autore.

Quindi, il punto di vista di assiologico di Bachtin (metaforico e relativo alle convinzioni e opinioni su un dato problema) è al polo opposto rispetto al punto di vista di Henry James (che guarda ad esso da un punto di vista ottico e legato alle leggi

³⁹ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 17-18

⁴⁰ *Ivi*, p. 19

prospettiche)⁴¹: nel secondo lo scrittore assume le restrizioni proprie di un personaggio, limitando così le sue possibilità; nel primo invece lo scrittore si appropria dell'orizzonte di un personaggio, senza però abbandonare il proprio.

Determinate quindi le premesse teoriche, Segre procede a delle brevissime analisi a titolo esemplificativo di quanto portato avanti. La scelta dei brani ricade su Marcovaldo di Italo Calvino, anticipata da una rapida introduzione di carattere editoriale: i racconti infatti sono stati pubblicati in una prima edizione nel 1958, e ristampati come volume autonomo nel 1963. Dal confronto dei due blocchi è possibile notare che, se nel primo il narratore si pone in un orizzonte epistemico limitato, cioè quello del personaggio e del lettore, nel secondo blocco di racconti Calvino non si preoccupa più dell'orizzonte epistemico del personaggio, che diventa strumento delle sue fantasie, e nemmeno di quello dei lettori. Attraverso Marcovaldo quindi Calvino esprime il proprio rapporto perplesso e interrogativo con il mondo. Gli esempi sono tratti dai racconti 18 (La città tutta per lui), 19 (Il giardino dei gatti ostinati) e 20 (I figli di Babbo Natale)⁴².

Innanzitutto un esempio di plurivocità (al di fuori quindi dell'opera di Dostoevskij) è possibile ritrovarla nel racconto 18:

La macchina, con un gran gnaulio, frenò girando quasi su se stessa. Ne saltò fuori un gruppo di giovanotti scamicciati. «Qui mi prendono a botte, – pensò Marcovaldo, – perché camminavo in mezzo alla via!»

I giovanotti erano armati di strani arnesi. – Finalmente l'abbiamo trovato! Finalmente! – dicevano, circondando Marcovaldo. – Ecco dunque, – disse uno di loro reggendo un bastoncino color d'argento vicino alla bocca, – l'unico abitante rimasto in città il giorno di ferragosto. Mi scusi, signore, vuol dire le sue impressioni ai telespettatori? – e gli cacciò il bastoncino d'argento sotto il naso.

(...)

Era scoppiato un bagliore accecante, faceva caldo come un forno, e Marcovaldo stava per svenire. Gli avevano puntato contro i riflettori, «telecamere», microfoni. Balbettò qualcosa ecc.

(...)

⁴¹ Cfr. C. Segre, *Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, p. 18

⁴² Per le analisi degli esempi cfr. *ivi*, p. 22-25

Il regista del «teleservizio» Follie di Ferragosto cominciò a dar ordini per riprendere il tuffo della famosa diva nella principale fontana cittadina⁴³.

Si ritrova qui la polifonia, con i discorsi dei telecronisti segnalati dalle declinazioni del verbo dire, e tutta la scena è vista dal punto di vista di Marcovaldo, con i riflessi del suo straniamento che contaminano il discorso autoriale in diversi punti («strani arnesi», «un bastoncino color d'argento», «il bastoncino argentato»). Segre fa poi notare teleservizio tra virgolette, quasi Calvino volesse distanziarsene, che concorre assieme agli altri termini specifici a creare «un concentrato volutamente comico di ideologemi dei mass-media»⁴⁴. L'uso attento della pluralità dei linguaggi rappresenta perciò l'orizzonte epistemico del protagonista, della troupe televisiva, della civiltà dei media e di Calvino stesso. Tutto questo viene inquadrato in una contrapposizione tra la città reale del resto dell'anno e quella fantastica vagheggiata da Marcovaldo, la cui formulazione non è più quella del personaggio ma di Calvino attraverso di esso:

Lo sguardo di Marcovaldo scrutava intorno cercando l'affiorare di una città diversa, una città di cortecce e squame e grumi e nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco. Ed ecco che il caseggiato davanti al quale passava tutti i giorni gli si rivelava essere in realtà una pietraia di grigia arenaria porosa; la staccionata di un cantiere era d'assi di pino ancora fresco con nodi che parevano gemme; sull'insegna del grande negozio di tessuti riposava una schiera di farfalline di tarme, addormentate.⁴⁵

Per quanto riguarda invece il punto di vista ottico, due possibili esempi sono presenti nel racconto 19:

Al suono di violini tzigani, volteggiavano pernici e quaglie dorate su vassoi d'argento tenuti in equilibrio dalle dita biancoguantate dei camerieri in frac. O, più precisamente, sopra le pernici e i fagiani volteggiavano vassoi, e sopra i vassoi i guanti bianchi, e sospeso in bilico sulle scarpe di vernice dei camerieri il lucido parquet, da cui pendevano palme nane in vaso e cristallerie e secchi come campane con una bottiglia di champagne per batocchio: tutto capovolto perché Marcovaldo per timore d'essere visto non voleva sporgere la testa dentro il finestrino e si limitava a guardare la sala rispecchiata all'incontrario nel vetro obliquo.

(...)

⁴³ I. Calvino, Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, Torino, Einaudi, 1963, p. 102

⁴⁴ C. Segre, Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento, Torino, Einaudi, 1991, p. 25

⁴⁵ Vedi nota 43

Ma, prima che avesse la prontezza di muoversi, da una persiana del villino uscirono due mani gialle e secche: una brandiva una forbice, l'altra una padella. La mano con la forbice s'alza sopra la trota, la mano con la padella si sporge sotto. La forbice taglia il filo, la trota cade nella padella, mani forbice padella si ritirano, la persiana si chiude: tutto nello spazio d'un secondo. Marcovaldo non capisce più niente⁴⁶.

Se nella seconda parte del passo il punto di vista è chiaramente quello di Marcovaldo, come sottolinea anche il passaggio di tempo verbale, nella prima parte l'applicazione della tecnica del punto di vista è più ricca: fa notare Segre che si hanno nell'ordine «nel primo periodo la visione diegetizzata dallo scrittore; nel secondo una surreale applicazione del punto di vista capovolto dal vetro; nel terzo la spiegazione, che va forse messa in conto agli obblighi esplicativi verso la semplicità dei lettori»⁴⁷.

Un esempio della restrizione dell'orizzonte epistemico si ritrova invece nel racconto 20:

Non c'è epoca dell'anno più gentile e buona, per il mondo dell'industria e del commercio, che il Natale e le settimane precedenti. Sale dalle vie il tremulo suono delle zampogne; e le società anonime, fino a ieri freddamente intente a calcolare fatturato e dividendi, aprono il cuore agli affetti e al sorriso. L'unico pensiero dei Consigli d'amministrazione adesso è quello di dare gioia al prossimo, mandando doni accompagnati da messaggi d'augurio sia a ditte consorelle che privati; ogni ditta si sente in dovere di comprare un grande stock da una seconda ditta per fare i suoi regali alle altre ditte; le quali ditte a loro volta comprano da una ditta altri stock di regali per le altre; le finestre aziendali restano illuminate fino a tardi, specialmente quelle del magazzino, dove il personale continua le ore straordinarie a imballare pacchi e casse⁴⁸

La restrizione dell'orizzonte epistemico si ha qui con il tono ingenuo che, assieme al repertorio di termini tipici della società consumistica, contribuisce all'ironia che fa da chiave a tutto il racconto. La stessa miscela di termini industriali e commerciali con il candore della narrazione costituisce inoltre un chiaro esempio di plurivocità. Ma ancora più interessante risulta la restrizione nel brano tratto dal racconto 19:

Seguendo l'amico soriano, Marcovaldo aveva preso a guardare i posti come attraverso i tondi occhi di un micio e anche se erano i soliti dintorni della sua ditta li vedeva in una luce diversa, scenari di storie gattesche, con collegamenti praticabili solo da zampe felpate e leggere (...). In quei momenti credeva già d'essere entrato nel segreto

⁴⁶ I. Calvino, Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, Torino, Einaudi, 1963, pp. 106-109

⁴⁷ C. Segre, Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento, Torino, Einaudi, 1991, p. 23

⁴⁸ I. Calvino, Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, Torino, Einaudi, 1963, p. 116

della società dei felini: ed ecco si sentiva scrutato da pupille che diventavano fessure, sorvegliato dalle antenne dei baffi tesi, e tutti i gatti intorno a lui sedevano impenetrabili come sfingi, il triangolo rosa del naso convergente sul triangolo nero delle labbra, e solo a muoversi era il vertice delle orecchie, con un guizzo vibrante come un radar. Si giungeva al fondo d'una stretta intercapedine, tra squallidi muri ciechi...⁴⁹

La descrizione è apparentemente dal punto punto di vista di Marcovaldo, anche se un punto di vista effettivo non c'è. Si hanno infatti secondo Segre «dei procedimenti meno codificati, come l'accentuazione del mimetismo uomo-gatto: «Seguendo l'amico soriano... come attraverso i tondi occhi di un micio... zampe felpate e leggere... assumere la statura di un gatto... Gatto e uomo in questo modo... Seguendo l'esempio del soriano». E la raggiunta indeterminatezza del soggetto è segnata da un si impersonale»⁵⁰, dal momento che il soggetto nell'ultimo periodo non è né Marcovaldo, né lui assieme ai gatti, ma probabilmente anche Calvino, noi lettori, o noi lettori come partecipi della vicenda.

In conclusione, quindi, è possibile constare come i problemi della voce riescano a integrare quelli del modo e del punto di vista, arrivando anche a dilagare fuori dalla loro area, nel loro operare nell'insieme del discorso.

Su queste fondamenta si baserà l'analisi nella terza parte.

⁴⁹ I. Calvino, Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, Torino, Einaudi, 1963, p.106

⁵⁰ C. Segre, Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento, Torino, Einaudi, 1991, p. 24

1.2 Questioni fenogliane

1.2.1 Uno scrittore «amateur-like»⁵¹

Giuseppe (Beppe) Fenoglio nasce ad Alba il 22 marzo 1922, primo di tre fratelli della famiglia di Amilcare e Margherita Fenoglio. Il padre, alpino nella Prima guerra mondiale, socialista moderato e anche anticlericale, lavora nella macelleria di cui riuscirà a diventare proprietario; la madre invece fa la donna di servizio in una famiglia benestante di Alba⁵².

Durante gli anni Venti, in un periodo di prosperità economica per la città, anche l'attività di famiglia prospera. Il nuovo benessere porta svolte inattese: Beppe in terza elementare è affidato alle cure del maestro Chiaffredo Cesana, il quale per primo intravede nel piccolo Fenoglio «qualcosa di più della piccola 'serietà' perfino eccessiva che tutti gli riconoscono»⁵³. Proporrà alla madre di iscriverlo al regio liceo-ginnasio Govone, la scuola dei ricchi. La scelta asseconda un ovvio desiderio di ascesa sociale, ma ha dell'azzardo dal momento che nella scuola di figli di commercianti ce ne sono pochi, e quasi tutti i ragazzi arrivano da famiglie di produttori di vino o professionisti, la borghesia cittadina più tipica e consolidata.

Si iscriverà nell'autunno del 1933, di ritorno ad Alba dalla prima vacanza sulle Langhe, a San Benedetto Belbo. Quella terra aspra, di grande povertà e di passioni forti lo conquisterà, e l'esperienza lo cambierà per sempre, anche se andrà lì per sole tre estati consecutive: tra lui e le Langhe e i parenti che vi vivono scoppia un amore assoluto, e «la scoperta di un epos contadino alimentato dai racconti di vita e di morte di uomini e donne di Langa accende un fuoco che segnerà la sua vita e la sua idea di letteratura»⁵⁴.

⁵¹ Cfr P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, p. 222

⁵² Cfr Ivi, p. 13

⁵³ Ivi, p. 18

⁵⁴ Ivi, p. 20

Il liceo Govone, di antica e gloriosa tradizione, è stato fondato nei primi anni dell'Ottocento, e vanta insegnanti di ottimo livello, spesso intelletti liberi e anticonformisti, se non addirittura antifascisti. Qui Fenoglio scopre l'inglese, in cui trova un mondo inesplorato, di sentimenti forti e soprattutto di parole nuove, che fin da quegli anni egli prende a inserire qua e là anche nella conversazione quotidiana come elemento di distinzione ed enfaticizzazione. Il liceo poi offre alcune vie d'uscita all'autarchia culturale imperante, e nella biblioteca scolastica Fenoglio prende a prestito i testi di Shakespeare, Hawthorne, Kipling, Shelley, Scott, London, Conrad e Stevenson. Il Fenoglio di questi anni è un adolescente alto e magrissimo, dal volto singolare, con un naso prominente e gli occhi penetranti, che «ama considerarsi un Cyrano de Bergerac, brutto ma colto, intelligente, disperatamente romantico, capace di suscitare nelle ragazze più ammirazione che passione. (...) Intorno ai dodici anni ha cominciato a fumare, e la sigaretta è diventata un elemento irrinunciabile della sua figura». Ama le canzoni, soprattutto americane e romantiche, ma non balla, perché timido e impacciato; alle feste perciò gli piace occuparsi dei dischi e far ballare gli altri⁵⁵.

In questo periodo conosce Benedetta Ferrero, che tutti chiamano Mimma. Lei è figlia del notaio Ferrero, una delle famiglie più in vista della città, e Fenoglio finisce inevitabilmente per innamorarsi di lei, come molti altri. I due si vedono spesso a Boschi, nella casa di campagna della famiglia Ferrero, dove assieme ad altri ragazzi ascoltano musica e ballano; parlano quasi sempre di letteratura, e lui l'affascina per come parla e quello che dice: «Era alto, aveva un viso intelligente ma irregolare. Tutt'altro che bello, ma molto espressivo. Mi metteva in soggezione, parlava un italiano meraviglioso, sentivo in lui una decisa superiorità». Nel febbraio del 1943, quando parte militare, Fenoglio le chiede di essere la sua madrina di guerra. Lei accetta e inizia a ricevere lettere «bellissime, scritte in un italiano molto personale, già letterario. Piene di espressioni d'amore che certamente non cambiavano i miei sentimenti, ma, come lettrice, mi entusiasmavano. Mi vergognavo moltissimo delle mie lettere di risposta, che non erano all'altezza di tanta poesia». Quando la guerra finisce, lui le chiederà le lettere indietro, specificando di non copiarle. Lei obbedisce, e nessuno le potrà leggere. Si sentono sporadicamente anche

⁵⁵ P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, p. 25 e 36

negli anni successivi, ma solamente in occasioni particolari. Gli amici ricordano che a quel tempo era solito battersi sulla nuca e dire: «Quella ragazza mi è rimasta qui»⁵⁶.

Finito il liceo, nel 1940 si iscrive all'università di Torino, alla facoltà di Lettere moderne. Ma quell'ambiente non sembra fare per lui, più freddo e impersonale di quello del liceo, nonostante tra i professori ci sia la presenza di nomi prestigiosi. Influisce in questo anche il particolare 'inciampo della parola' che Fenoglio aveva, una leggera forma di balbuzie che si acuiva in presenza di sconosciuti, e che per questo rendeva ancora più difficoltoso il passaggio degli esami. Lascerà l'università in sospeso, e non la riprenderà più nemmeno dopo gli anni della guerra.

Nel febbraio del '43 entra a far parte dell'esercito, nel II battaglione d'Istruzione, 5° corso addestramento comandanti di squadra fanteria, tra i futuri ufficiali del regio esercito. L'8 luglio il battaglione parte con un treno merci per Roma, con l'incarico di difendere da possibili attacchi di paracadutisti il vicino aeroporto littorio. Sono ancora lì quando il 19 luglio, nella prima incursione aerea su Roma dall'inizio della guerra, cinquecento bombardieri americani rovesciano mille tonnellate di bombe sulla capitale, facendo quasi duemila morti. Meno di una settimana dopo la prima incursione aerea su Roma arriva la notizia della destituzione di Mussolini. Il plotone di Fenoglio riceve quindi il compito di contribuire a mantener l'ordine pubblico, continuando l'addestramento in attesa delle interrogazioni per diventare ufficiali, in programma a settembre di quell'anno. Apprenderanno dell'Armistizio per strada, in libera uscita. La confusione è totale, aggravata dal fatto che gli scontri tra italiani e tedeschi stavano avvenendo in quelle ore all'estremo opposto della città, a Sud. Il 10 settembre la battaglia è definitivamente persa, e il giorno dopo sono costretti a consegnare le armi ai tedeschi. Tutti si rendono conto che la loro guerra nel regio esercito è finita, alcuni lasciano la caserma la notte stessa. Nel tardo pomeriggio di domenica 12 settembre, Beppe Fenoglio arriva a piedi alla stazione Termini, dove salirà sul primo treno per Genova, stipato all'inverosimile, e per scendere poco prima di La Spezia, evitando una stazione che si immagina assai pericolosa. Arriva ad Alba il 14 settembre. Qui i nazisti se ne sono già andati, e i fascisti non sono in grado di controllare la città.⁵⁷

⁵⁶ Cfr. P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, pp. 40-41 e p. 43

⁵⁷ Cfr. *ivi*, pp. 47-65

Già verso fine settembre gruppi di ribelli hanno disarmato le caserme dei carabinieri sulle colline, e si diffonde l'idea che la guerra si combatterà in montagna. A partire da gennaio, notizie di piccole e grandi imprese cominciano ad arrivare ad Alba con regolarità. Beppe, cresciuto in una famiglia a suo modo antifascista (la madre continua a frequentare amici e clienti ebrei, e a far loro credito più apertamente che mai dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali; Amilcare Fenoglio invece non si è mai iscritto al partito fascista⁵⁸), decide di scoprire qualcosa di più su questi patrioti, e a fine gennaio, a Murazzano, paese dell'Alta Langa in cui ha diversi parenti, si presenta al capo più vicino, il tenente Biondo. Soprannominato così, Giorgio Ghibaudo viene dalla zona di Mondovì; è alto, robusto, giovanissimo, e poco più che ventenne è stato sergente nel regio esercito, e grazie all'esperienza si è meritato sul campo il grado di ufficiale. Con lui Fenoglio sarà all'assalto ai depositi del regio esercito a Carrù, il 3 marzo del 1944, dove il Biondo perderà la vita. Fenoglio quindi ritorna da alcuni parenti. È in questo periodo un ricercato, perché renitente al bando di arruolamento indetto nel novembre del '43.⁵⁹

L'estate del '44 è il momento dell'organizzazione partigiana e del passaggio dalla fase del ribellismo a quella della guerriglia organizzata. All'interno del I° gruppo divisioni alpine si costituisce la I divisione autonoma Langhe, che ha a capo Mario Bagliolo, e la II divisione autonoma Langhe guidata da Piero Balbo Poli e suddivisa in tre brigate: Belbo, Bormida e Asti. Gli uomini di Poli dall'agosto del 1944 si mettono al collo il fazzoletto azzurro degli autonomi. Nell'estate del 1944, quando vi giunge Fenoglio, la brigata di Alba dichiara di essere composta da cinque ufficiali, due allievi ufficiali, due sottufficiali e trenta partigiani semplici, armati con quattro armi automatiche, sette moschetti, sette pistole. La specialità di brigata sono i colpi di mano.

Il 10 ottobre 1944 Beppe è ad Alba, all'entrata delle brigate nella città liberata dai fascisti. Combatterà con un distaccamento sulle prime colline delle Langhe per tentare anche di difenderla (senza avere successo) dai fascisti che ritornano per riprendersela. Si rifugia quindi con il resto della famiglia a Bongiovanni, poche case appena fuori città. Quell'inverno, come da disposizioni del generale Alexander a tutti i partigiani, è costretto a nascondersi in attesa di ordini. Rimarrà per un periodo assieme ai fratelli Ettore e Piero Costa, nella Cascina della Langa, a Benevello, perlustrando le colline e sfuggendo ai

⁵⁸ Cfr. P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, p. 39

⁵⁹ Per le vicende dal ritorno ad Alba dopo la caduta di Mussolini, fino alla Liberazione del 25 aprile 1945 cfr. Ivi, pp. 63-105

fascisti quando avvistato. In uno dei rastrellamenti che si succedono in quel periodo viene preso proprio l'amico Ettore, e Fenoglio prova a liberarlo: riesce a fare prigioniero un fascista che tornava a casa in licenza, e lo porta fino a Mango, dove chiede al prete di fare da intermediario per uno scambio. Con la mediazione del vicario generale, monsignor Gianolio, viene organizzato un incontro a Madonna di Como, dove il prigioniero viene portato, scortato da due partigiani, ma non Beppe. Lo scambio avviene, ma non con Ettore, che rimarrà in carcere. Passerà poi il resto di quell'inverno in collina con l'amico Piero Ghiacci, in una cascina tra Mango e Neviglie. Piero è spesso in giro per le Langhe a tenere i contatti e a portare ordini, mentre Beppe si sposterà poco, passando le giornate tendenzialmente a scrivere. La fine dell'inverno cambia la guerra di Beppe, che rimane in fondo sempre solitaria. Diviene, su nomina di Poli, un ufficiale di collegamento, e si occupa di tenere i rapporti con i reparti più lontani della II divisione Langhe, e di accompagnarvi nel caso anche gli ufficiali paracadutati oltre le linee. In una di queste missioni, il 24 aprile del '45, partecipa a una delle ultime offensive nazifasciste del triangolo compreso tra Asti, Alessandria e Casale, e infine alla liberazione di Asti quella sera stessa.

Tornato dalla guerra Fenoglio non ne parla più, né in casa né con gli amici. Va poco a ballare, più spesso al cinema, a recuperare metodicamente i film americani che si è perso. I compagni di liceo sono quasi tutti ad Alba e le amiche possono finalmente uscire dalla clausura soffocante e noiosa a cui la guerra le ha costrette. Tra queste c'è Margherita Martinazzi, detta Baba, sfollata da Torino assieme alla famiglia per sfuggire ai bombardamenti. È di famiglia di buon nome, e tra le sue amiche c'è anche Mimma Ferrero. Fenoglio le piace subito per il suo stile particolare e la sua eleganza distaccata. Nella prima estate senza guerra i due si conoscono meglio, vedendosi sia con gli amici sia da soli. Quando la madre di lei scopre della relazione le intima di interromperla immediatamente, e anche per questo costringe la famiglia a fare ritorno a Torino. Baba morirà in un incidente stradale nel 1947. È ancora viva, ma a Torino, quando Fenoglio la trasforma nella protagonista del suo primo frammento narrativo: si tratta di un racconto che nei temi, e soprattutto nei toni, sembra avere qualcosa a che fare con Cime tempestose e la tradizione del romanzo inglese dell'Ottocento, costruito intorno ad amori tormentati dalle differenze di classe sociale; è la romantica e ingenuamente letteraria rilettura di quanto avvenne tra lui e Baba, e tra Baba e i suoi fratelli. Ci sono già i semi di Una

questione privata, «come se il racconto di un amore infelice, che non regge gli urti della vita, fosse un fiume carsico nel suo lavoro di scrittore, pronto a tornare in superficie appena possibile»⁶⁰.

L'anno che segue, dalla fine della guerra al 1946 inoltrato, è un lungo anno di crisi, e di litigate con la madre per il non andare avanti in nulla, non lavorare né studiare, e il passare le giornate per lo più a leggere e a fumare. In questo periodo inizia a dare lezioni private di inglese, e accetta anche di lavorare da casa per qualche azienda di Alba, ristoranti e cantine, traducendo lettere commerciali. Traduce poi moltissimo, prevalentemente teatro, tra cui Shakespeare, Synge, Shaw e Marlowe. Inizia così a elaborare una lingua: sul calco dell'inglese, si inventa strutture nuove e giunti sintattici che caratterizzano il suo stile. Ha infatti preso a scrivere, attingendo alla sua vita, e modellando su di sé o su persone a lui vicine i protagonisti delle storie. Proprio la scrittura lo aiuterà a uscire da questo periodo di crisi, quando finisce di raccogliere le scene di vita partigiana che ha disseminato su quaderni di scuola su cinque o sei registri della macelleria di suo padre. Le dà il titolo di Appunti partigiani. Lavora molto su di essi, cercando un assetto definitivo, e un punto di vista. Solo ora comincia a sentirsi davvero uno scrittore⁶¹.

In questo periodo conosce Luciana Lombardi, allo sferisterio Mermet, dove hanno organizzato una delle tante balere di quel dopoguerra, e lei lo nota prima di sapere chi sia, data la sua distinta eleganza. Luciana viene da Cuneo, dove ha vissuto fino ai diciotto anni e per tutto il periodo della guerra, ed è venuta ad Alba per gestire il negozio di famiglia in via Maestra. A Fenoglio piace subito e, dopo i primi incontri, lui la chiama Boba e le legge, talvolta, quello che scrive. Si sposeranno il 28 marzo del 1960 con rito civile al Palazzo Comunale di Alba, non senza sollevare per questo qualche polemica nella città fortemente clericale. Avranno insieme una figlia, Margherita, che nasce ad Alba il 9 gennaio 1961⁶².

Nel maggio del 1947 prende servizio alla Marengo, vermouth e spumanti, lavoro procuratogli dalla madre, diventando un impiegato specializzato in corrispondenza con l'estero. Scrive sempre, anche in ufficio, dal momento che il lavoro gli lascia non poco tempo libero quasi tutti i giorni, e tra il 1947 e il 1948 conclude sette racconti di guerra e

⁶⁰ Cfr P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, pp. 109-113

⁶¹ Cfr. Ivi, pp. 114-125

⁶² Cfr. Ivi, pp. 122, 229, 236

di guerra partigiana, «senza retorica né compiacimento, soprattutto nel racconto di fatti violenti, con la morte che incombe su tutti i personaggi, su tutte le storie». Tutti e sette i racconti hanno basi autobiografiche, e sono ambientati nell'inverno tra il 1944 e il 1945, quello della sua grande esperienza di guerra. Non c'è però mai la testimonianza diretta: il narratore è distaccato e onnisciente, racconta i fatti a distanza di tempo e ne coglie gli aspetti più rilevanti anche alla luce del contesto, di quello che accade dopo, dell'evoluzione complessiva della guerra nelle Langhe. Sottopone i racconti alla casa editrice Da Silva e alla Einaudi, ma senza successo; solo uno dei racconti viene pubblicato però nel bollettino letterario della Bompiani⁶³.

Otterrà l'attenzione dell'Einaudi più avanti, con il manoscritto *La paga del sabato* che viene letto da Italo Calvino. Inizia da qui un'amicizia e una lunga corrispondenza epistolare. Dai successivi incontri con Calvino e anche Elio Vittorini, che curava la collana dei 'Gettoni' dell'Einaudi, Fenoglio sistema il manoscritto, facendolo diventare un racconto, da aggiungere agli altri. Nasce così la raccolta *I ventitre giorni della città di Alba*, titolo voluto espressamente da Giulio Einaudi. Il libro ottiene un discreto successo, ma non manca di alzare qualche polemica, da parte per lo più comunista, per il suo tono poco retorico nei confronti della Resistenza⁶⁴.

Già dall'uscita del primo libro inizia la scrittura de *La malora*, un lungo racconto di argomento contadino, ambientato sulle Langhe. Il volume, dopo varie fasi di lavorazione, verrà pubblicato nei 'Gettoni' di Vittorini nel 1953, con una prefazione in cui lo stesso Vittorini non manca di criticare il libro, in particolare per il suo linguaggio, e di cui Fenoglio si sentirà alquanto umiliato. Il volume non riscuote particolare successo, e la critica non è con lui clemente. Saranno questi alcuni dei motivi che lo faranno allontanare dall'Einaudi verso la Garzanti⁶⁵. A metà 1956 l'idea di un «libro grosso» spazza via ogni altra ipotesi di lavoro. È essenzialmente la storia di Johnny, studente liceale di Alba, appassionato di letteratura inglese: la storia della sua personale entrata in guerra, come allievo ufficiale a Ceva e poi a Roma; del suo ritorno a casa, nei giorni seguenti l'8 settembre; del periodo trascorso in una villetta con vista sulla città di Alba per sfuggire all'arruolamento coatto nel rinascente esercito repubblicano. Qui la vicenda del personaggio comincia a distanziarsi (e poi a riavvicinarsi, senza scrupoli cronistici né

⁶³ Cfr P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, pp. 126-134

⁶⁴ Cfr Ivi, pp. 135-156

⁶⁵ Cfr Ivi, pp. 157-178

particolari cure nell'evitare anacronismi anche eclatanti) alla reale esperienza del suo autore. La storia è scritta nel suo inglese, una lingua inventata che dell'inglese che ha studiato a scuola conserva il ritmo e la struttura delle frasi, occasionalmente anche i vocaboli, che sostituisce in un'ulteriore stesura, conservando il più possibile il ritmo dell'inglese. Dalla lunga e faticosa lavorazione sul libro grosso emerge una prima parte, che Fenoglio intitola Primavera di bellezza, e che manda nel luglio del '57 a Garzanti. Sembra una lunga premessa irrisolta, un interminabile prologo che prepara alla guerra civile, alla maturazione degli eventi storici e del personaggio, senza sviluppare davvero i tanti possibili temi. Si lasciano con la prospettiva di mandare a stampa Primavera di bellezza, in attesa del completamento con la seconda parte, prevista per l'estate del '59. La svolta avviene però negli ultimi mesi del '58: Fenoglio è stato malato piuttosto seriamente di pleurite, e il dottore gli ha proibito di fumare. Come dirà lui stesso «Con la sigaretta la mia concentrazione era, o mi appariva, tutta un'altra». Tutta la vicenda partigiana di Johnny, le centinaia di pagine battute a macchina, le due versioni, le correzioni, tutto il lavoro sulla lingua è stato cancellato, e ridotto a tre esili capitoli senza sostanza. La seconda parte, quella che tutti vogliono leggere, non lo convince, e non solo perché dietro i personaggi si potrebbero riconoscere i suoi modelli originari. La lingua gli sembra ancora troppo sperimentale, la storia troppo semplice e al tempo stesso troppo intricata; dopo molte esitazioni decide di lasciar perdere. Lo ha catturato una nuova storia. La Garzanti nel frattempo lavora a gran velocità per pubblicare Primavera di bellezza, che esce dalla tipografia milanese della casa editrice il 27 aprile 1959⁶⁶.

Il nuovo libro a cui sta lavorando, come scrive in un'altra lettera a Garzanti del maggio 1959, sarà un romanzo vero e proprio, che avrà un protagonista del tutto diverso dal «sentimentale e snob» Johnny: sarà il partigiano Milton, il cui nome è Giorgio Clerici. La storia lo conduce su territori nuovi: la guerra vi entra soprattutto per mezzo di frequenti flashback, racconti di esperienze passate che i personaggi si fanno l'un l'altro e che gli permettono di recuperare episodi estratti dalla seconda parte della guerra di Johnny. La storia centrale riguarda la storia ambigua che nasce tra Milton e Edda, una maestra di un paesino sulle colline. Il primo titolo che decide di dare è I quattro giorni di Edda e Giorgio e più avanti I tre giorni di Edda e Giorgio. Immagina un destino finale per tutti i

⁶⁶ Per tutta la vicenda riguardante la lavorazione e la pubblicazione di Primavera di bellezza cfr P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, pp. 190-219

personaggi della storia: li fa morire quasi tutti, quasi tutti nei mesi che seguono la vicenda di Milton e precedono la Liberazione.

Decisivo per lo sviluppo del romanzo sarà l'incontro nell'estate del '59 con Giulio Questi, regista di documentari che aspira a passare ai lungometraggi. Assieme lavorano a un'idea: la storia di un partigiano, ancora una volta chiamato Giorgio Clerici, della sua cattura e delle azioni che i suoi compagni Milton e Leo, ma anche la fidanzata Fulvia e i genitori intraprendono per salvarlo dalla fucilazione. Questi ne è entusiasta, e inizia a proporla ai produttori, adattandola alla sensibilità cinematografica, e trasformandola in una storia di contadini, in cui la guerra è sullo sfondo.

Fenoglio per questa nuova storia accantona l'altra, alla quale ha lavorato per tutto il 1959. Se alcuni snodi narrativi sono simili, le differenze tra la prima storia di Milton e questa non sono secondarie: Milton si differenzia da Giorgio Clerici, lo studente bello e il partigiano non sono più la stessa persona, ma due personaggi complementari, comunque diversi. Compare inoltre Fulvia, figlia di un notaio, intorno alla quale, mesi prima, ha provato a costruire un romanzo epistolare ambientato nell'estate del 1943, che cade subito a pezzi per i risultati deludenti. Nella primavera del '60 spiega a Livio Garzanti in una lettera il suo cambio d'idea, del racconto che ha «un suo leitmotiv musicale nella celebre canzone americana Over the Rainbow, che costituisce 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)».

Nonostante un peggioramento dello stato di salute, continua a lavorare al libro, riscrivendolo da capo a fondo. L'amore romantico e inappagato di Milton per Fulvia diventa il motore di tutta la storia. Lei è però ora di Torino, e vi è tornata prima che Milton capiti alla sua villa, e prima che Giorgio, l'altro elemento di questo triangolo amoroso, perso nella nebbia finisca in mano a una pattuglia fascista. Fulvia non c'è più nella storia «se non come ricordo, come desiderio, come fantasma».

Da questo momento riprendono a farsi più intensi i contatti epistolari con Calvino, il quale ha ora più margine di manovra all'Einaudi, dopo il leggero defilarsi di Vittorini. Insieme, pianificano una nuova raccolta di racconti che possa inglobare quelli già pubblicati (I ventitré giorni della città di Alba e La malora) con quelli inediti che ha scritto nel frattempo, per lo più storie di Langa. Da qui nasce un equivoco con Garzanti,

dal momento che Fenoglio aveva firmato con la casa editrice un contratto di cinque anni. Nonostante un tentativo di mediazione, il progetto salta, e la raccolta non viene pubblicata.

Nei primi mesi del 1962 riscrive nuovamente la storia di Milton, e come sempre la abbrevia e la concentra. Recupera pagine che risalgono alla storia di Johnny, e con una di esse chiude il suo racconto: è la corsa lungo la collina che Johnny compie di ritorno verso la Langa, quando pensa di avere perso per sempre i compagni durante un rastrellamento. «Ma quella non è la fine, non scrive END come usa fare, da spettatore appassionato dei film americani. Non dice a nessuno come finirà la storia di Milton, né agli amici, né agli editori»⁶⁷.

Nell'estate del '62 ritorna a stare male, con la tosse che non lo molla e che gli fa addirittura sputare sangue. Dopo una radiografia, il medico gli diagnostica una forma di tubercolosi, non particolarmente grave, e gli consiglia un soggiorno in montagna o in alta collina per rimettersi a posto. A tutti in quei giorni pare tranquillo: ha finalmente l'occasione di staccarsi dalla routine dell'ufficio e di pensare solo alla scrittura. Si ritirerà per un po' a Bossolasco, una piccola destinazione turistica sulla cima delle Langhe. Scrive molto, e sta decisamente meglio. Ha attacchi di tosse lancinanti ma sempre meno frequenti e meno dolorosi. Segue un periodo di ricaduta, e viene ricoverato in una clinica a Bra. Dalla clinica uscirà il 6 gennaio del '63, per il compleanno della figlia, per farvi poi ritorno alcuni giorni dopo. Un mese dopo, il 10 febbraio, sua moglie lo fa trasferire alle Molinette, il principale ospedale di Torino. Qui gli esami confermano l'ipotesi peggiore: Fenoglio ha un cancro ai bronchi in stadio avanzatissimo, ci sono pochissime speranze di salvezza, probabilmente sarà una questione di giorni. La moglie lo comunica a Beppe, il quale ha il collo gonfio ed è stato sottoposto a tracheotomia per respirare. Alcuni giorni dopo chiederà di non essere più sottoposto alle dolorosissime cure. Entrerà in coma il giorno 16 e morirà il 18 febbraio 1963⁶⁸.

⁶⁷ Per tutta la vicenda riguardante la lavorazione di *Una questione privata*, cfr. P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006, pp. 220-254

⁶⁸ Per l'ultimo periodo di vita di Fenoglio cfr. *ivi*, pp. 3-7, e pp. 257-267

1.2.2 Un romanzo incompleto?⁶⁹

Rinvenuto tra le carte di Fenoglio da Lorenzo Mondo, *Una questione privata* è stato pubblicato per la prima volta nella primavera del 1963 presso le edizioni Garzanti, pochi mesi dopo la sua morte, in coda a una raccolta di racconti assemblata a partire da un progetto parzialmente riconducibile allo stesso Fenoglio.

A quanto si può intuire dai materiali preparatori sopravvissuti, il romanzo è il frutto di tre stesure consecutive abbastanza ravvicinate nel tempo, anche se in esso rivive un gran numero di esperienze precedenti — dall'intreccio triangolare delle opere teatrali di gioventù ad alcuni spunti dei primi anni Cinquanta.

Per la datazione si dispone in realtà quasi soltanto delle testimonianze epistolari dello stesso Fenoglio, che vanno comunque adoperate con prudenza perché risalgono a uno dei periodi più intricati della sua vita editoriale. In quel periodo infatti Fenoglio oscilla tra la Garzanti e l'Einaudi e, nell'incertezza, ha firmato un contratto con tutti e due gli editori, scatenando una contesa legale che ha il risultato di impedire la pubblicazione del suo quarto libro in vita (verosimilmente una raccolta di racconti). Dal momento che in queste lettere Fenoglio mente sistematicamente ai suoi interlocutori, esse non costituiscono un testo unitario, ma vanno lette come altrettante risposte concepite innanzitutto per prendere tempo e tenere buoni Livio Garzanti e Italo Calvino.

Di *Una questione privata* sono sopravvissuti i dattiloscritti della prima e della seconda stesura, pubblicati nel secondo volume delle *Opere* diretta da Maria Corti (Einaudi, Torino 1978). È andato perduto invece il dattiloscritto della terza e ultima stesura, servito per comporre il testo dell'edizione garzantiana del 1963. In mancanza di altri testimoni, dobbiamo perciò rifarci immancabilmente alla princeps a stampa.

L'assenza del manoscritto originale appare particolarmente importante soprattutto per la questione del titolo. Le possibilità sono due: o *Una questione privata* figura nel dattiloscritto perduto o altrimenti si tratta di un titolo redazionale, imposto al momento della pubblicazione postuma da qualche collaboratore della Garzanti. Allo stato attuale delle conoscenze, non c'è tuttavia motivo per rifiutarlo, anche perché sulla «Gazzetta del Popolo» del 28 ottobre 1960 (a stesura ormai avanzata) lo stesso Fenoglio parla del libro

⁶⁹ Per la vicenda editoriale del romanzo cfr. Note al testo in B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, pp. XLIII-XLIX

a cui sta lavorando come «la questione privata di un partigiano» il cui intreccio «si svolge nel fitto della guerra civile d'Italia»⁷⁰.

La pubblicazione postuma di *Una questione privata* ha posto agli studiosi una serie di problemi filologici non sempre di facile soluzione. Il più grave di questi riguarda la conclusione del libro, vale a dire la necessità di stabilire se, allo stadio in cui è giunto, il romanzo di Fenoglio vada considerato finito, o se invece attendesse una continuazione oltre il «crollò» che chiude il tredicesimo capitolo. Inizialmente tutti i lettori vi hanno scorto un'opera conclusa, priva con ogni probabilità dell'ultima limatura, ma comunque destinata a terminare con la corsa affannosa di Milton e il suo cadere al margine estremo del bosco.

A presentare *Una questione privata* come un romanzo incompiuto è stata per prima Maria Corti in *Trittico per Fenoglio* (in Ead., *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, p. 27). Tale tesi sarebbe poi stata ribadita nel terzo volume dell'edizione delle *Opere fenogliane* curato da Antonietta Grignani. Oggi quasi nessuno studioso accetta più questa ricostruzione. La tesi della Corti si basava infatti principalmente sul reperimento di una serie di appunti dove si allude alla liberazione di Giorgio. Successivamente però, a un esame approfondito, si è scoperto che appartengono tutti, con ogni probabilità, al primissimo disegno, forse persino antecedente alla prima stesura in nostro possesso (su questo punto si veda l'analisi compiuta da Dante Isella in *Beppe Fenoglio, Romanzi e racconti cit.*, pp. 1734-36). Anche per questo, a quanto è dato sapere oggi, *Una questione privata* deve essere considerato dunque un romanzo concluso, al quale tuttavia è mancata l'ultima rifinitura (ipotesi che tra l'altro si accorda perfettamente con la testimonianza della moglie di Fenoglio).

⁷⁰ Note al testo in B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. XLVI

1.3 Un dialogo con sé stesso – analisi di passi da Una questione privata

Nei paragrafi che seguono si procederà ad analizzare alcuni passi tratti dal romanzo *Una questione privata* con l'impianto teorico presentato nel paragrafo 1.1.

Si procederà innanzitutto a cercare di stabilire se il romanzo possa o meno essere definito polifonico, ricercandone le varie caratteristiche che possano definirlo tale. In seconda istanza saranno analizzati alcuni passi con la metodologia proposta da Segre, tentando di dialogare con i contributi critici già esistenti su Fenoglio.

I risultati di tale ricerca saranno presentati nell'ultimo capitolo.

1.3.1 Il romanzo sulla Resistenza

Prima di addentrarsi a pieno nel testo di Fenoglio, si cercherà di definire qui di seguito se sia possibile ritrovare nel romanzo la terza caratteristica del romanzo polifonico secondo Bachtin, ovvero la sua profonda connessione con la propria epoca storica.

Per fare ciò è utile partire da un altro testo, ovvero il romanzo *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. Nell'edizione del 1987 pubblicata per Garzanti, è presente una prefazione alla propria opera scritta dallo stesso autore nel 1964 in cui emergono una chiara visione e rilettura della letteratura dell'immediato secondo Dopoguerra, di cui egli stesso e Fenoglio con lui facevano parte. Scrive Calvino che

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori si aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra

partigiana le storie appena vissute si trasformavano e si trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca di affetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.⁷¹

In questo periodo, in cui una generazione intera sente la necessità di raccontare ciò che ha visto, vissuto e ascoltato, nasce per così dire la letteratura della Resistenza e il neorealismo, che «non fu una scuola», ma «un insieme di voci»⁷². Ed era perciò forte anche la necessità di scrivere 'il romanzo della Resistenza', la quale si portò dietro lo strascico di tutta quella produzione memorialistica e non riguardante il tema resistenziale.

A complicare il quadro, secondo Calvino, contribuì il tentativo di dare una «direzione politica» all'attività letteraria, chiedendo allo scrittore di creare l'«eroe positivo», veicolare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria, con il pericolo di assegnare alla nuova letteratura una funzione celebrativa e didascalica.⁷³

In questo clima culturale

fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, Beppe Fenoglio, e arrivò a scriverlo e nemmeno finirlo (Una questione privata), e morì prima di vederlo pubblicato, nel pieno dei quarant'anni. Il libro che la nostra generazione voleva fare, adesso c'è, e il nostro lavoro ha un coronamento e un senso, e solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione è compiuta, solo ora siamo certi che è veramente esistita: la stagione che va dal Sentiero dei nidi di ragno a Una questione privata.⁷⁴

Ma cosa rende il romanzo di Fenoglio il romanzo della Resistenza?

Prima di tutto, secondo Gabriele Pedullà

La vera novità di Una questione privata (e dunque il vero tratto distintivo del sospirato romanzo partigiano rispetto alla «memorialista di finzione») va identificato nel diverso rapporto che il protagonista intrattiene con gli eventi della seconda guerra mondiale e nel rifiuto del narratore di concedere alcunché, da questo momento, alla pura «rievocazione»⁷⁵

⁷¹ Prefazione dell'autore a I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti 1987, p. 8

⁷² Ivi, p. 9

⁷³ Cfr. Ivi, p. 15

⁷⁴ Ivi, p. 24

⁷⁵ Prefazione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. XVII

Infatti secondo il critico, Fenoglio intuisce che la narrativa partigiana che aveva fino ad allora praticato (e per esteso si potrebbe affermare l'intera generazione di scrittori a cui apparteneva) rischiava di rimanere troppo legata ai moduli della testimonianza (che in quel periodo riempivano pagine di giornale, e costituivano un prodotto letterario molto diffuso) dando vita appunto a quella «memorialistica di finzione» accennata sopra, in cui cioè nonostante gli elementi raccontati siano solamente in parte veritieri, la narrazione non smette di ricalcare in tutto e per tutto l'andamento dei resoconti autobiografici pubblicati tra gli anni Quaranta e Cinquanta.⁷⁶

Anche Laura Marchese è dello stesso avviso, sostenendo che

il più generale e persuasivo fascino stia da un lato nella contaminazione creativa della forma-romanzo con alcune forme e modalità espressive caratteristiche della tragedia (oltre che, a un livello più immediatamente percepibile, del cinema americano), e dall'altro risieda nel suo particolare 'modo tragico'.⁷⁷

Aggiunge inoltre la studiosa che il romanzo di Fenoglio è definibile un esemplare a carattere romanzesco se

usando l'aggettivo si implica la presenza di un gran numero di peripezie, una fitta serie di avventure affrontate da un eroe, una narrazione policentrica che rompe con evidenza le unità aristoteliche di tempo e azione: di fatto, in UQP Milton non fa che ricordare, parlare ad altri e a sé stesso (fitta presenza di monologhi interiori e soliloqui). [...] Né sono specificati in alcun modo i collegamenti tra un capitolo e l'altro, a rafforzare l'impressione di una storia strozzata e senza evoluzione: di solito ogni sequenza comincia con una descrizione paesaggistica che fa pensare a un 'campo lungo' cinematografico, a eccezione dei capitoli 2, 5, 6 e 10 in cui Fenoglio esordisce raccontando un'azione di Milton, a volte (come nel ricordo capp. 9-10) apparentemente scollegata dal racconto appena precedente. Il lettore ricava dunque la sensazione di trovarsi di fronte a una serie di 'riprese', alternate fra campo lungo e primo piano, effettuate quasi solo su Milton, sulla sua espressività sofferente e sui suoi soliloqui disperati. Tali riprese vedono di solito scambi dialogici o azioni solitarie del protagonista, con rare accelerazioni dovute a eventi decisivi.⁷⁸

In Una questione privata perciò viene prima di tutto la trama romanzesca, e i personaggi sono presentati in funzione del meccanismo narrativo che li trascende. In

⁷⁶ Cfr. Prefazione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. XIV

⁷⁷ L. Marchese, *Tragico e tragedia* in "Una questione privata", in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 103

⁷⁸ *Ivi*, p. 105

quest'ottica quindi il recupero del tema dell'amore infelice, e tale perché triangolare, avviene in Fenoglio perché considerato il miglior modo per tenere a distanza il racconto semiautobiografico che in parte lo stesso scrittore albese aveva portato avanti negli anni precedenti con il ciclo di Johnny; tutto questo nonostante il tema sia in realtà per lui vagamente autobiografico, viste le allusioni a Mimma e Baba che riecheggiano nel personaggio di Fulvia. Esse sono però del tutto ininfluenti ai fini della comprensione del romanzo, ed è proprio per questo che tale scelta rappresenta un allontanamento, e non un avvicinamento alla propria esperienza individuale.

In seconda istanza, il romanzo ha il pregio di inserire questa scelta tematica e di trama sullo sfondo della guerra, facendo assumere al rapporto tra la piccola storia del protagonista e la grande Storia collettiva una configurazione totalmente inedita. Da un punto vista strutturale, infatti,

la grande forza di *Una questione privata* dipende dalla tensione che viene a crearsi tra l'architettura elementare della forma «inchiesta» (il personaggio X compie le azioni q, z e per conoscere la verità su Y) e l'opacità delle motivazioni psicologiche che spingono ciascun personaggio ad agire. Con l'aggiunta che, in questo caso, si tratta di una ben strana inchiesta, perché nel corso del racconto Milton non acquisisce nessuna ulteriore conoscenza rispetto a quanto gli ha detto la custode nel secondo capitolo e il libro si conclude circolarmente laddove è iniziato senza che la ricerca abbia fatto il minimo progresso, forse perché tutto quello che c'era da sapere su Fulvia e su Giorgio era contenuto già nelle primissime pagine.⁷⁹

Lo stesso Calvino lo aveva notato, e non aveva mancato di sottolinearlo:

Una questione privata (...) è costruito con la geometrica tensione di un romanzo di follia amorosa e di cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, serbata per tanti anni limpidamente dalla memoria fedele, e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché.⁸⁰

Tale scelta non mancò di suscitare delle perplessità in alcuni dei recensori dell'epoca (ed è probabile che lo stesso Fenoglio si sia posto il problema dello

⁷⁹ Prefazione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. XXVII

⁸⁰ Prefazione dell'autore a I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti 1987, p. 24

sbilanciamento in senso romanzesco), i quali erano preoccupati che con il passare del tempo la letteratura della Resistenza potesse rinunciare alla propria specificità e perdere quella valenza etica e politica che l'aveva caratterizzata fin dal primo momento⁸¹. Queste perplessità non solo saranno (come si vedrà più avanti) smentite, ma dimostrano, ancora una volta, la novità di *Una questione privata* nel contesto della narrativa partigiana.

Decisivo per dissolvere tali dubbi si rivela il capitolo 12, dedicato alla vicenda della fucilazione dei personaggi di Riccio e Bellini. Tra le tante possibili interpretazioni, secondo Pedullà l'inserimento di tale episodio nasce dall'esigenza di evitare che l'adozione dei 'modi romanzeschi' ostacoli il giudizio storico e politico, e che la storia cancelli la Storia, ma anzi ricordando ai lettori che dietro l'eccezionalità della vicenda privata del protagonista partigiano il romanzo parli, nel suo complesso, della guerra civile italiana⁸².

Calvino ne *Il sentiero dei nidi di ragno* aveva fatto una scelta diversa, quando attraverso il monologo del partigiano Kim tentava di offrire una giustificazione agli eventi a cui il protagonista Pin aveva preso inconsapevolmente parte, mostrando al lettore il rapporto che esiste tra quella sequenza disordinata di sofferenze, imposte e subite, e la marcia dell'uomo verso un mondo migliore, di fatto annullando le contraddizioni e riducendo il frammento alla totalità. Al contrario Fenoglio non offre le stesse certezze dal momento che

L'atteggiamento di Fenoglio di fronte alla fucilazione di due adolescenti è quasi dostoevskiano [il corsivo è un'aggiunta ndr.] e comunque non punta ad attenuare lo scandalo della morte ma semmai a presentarlo in tutte le sue costitutive, irrisolvibili antinomie. Per Fenoglio non si tratta di rinunciare alle armi e alla lotta, mettendo a tacere le mille buone ragioni della Resistenza, quanto piuttosto di riconoscersi disponibili ad assumere fino in fondo le conseguenze dei propri atti.⁸³

Ricapitolando quindi, sia da un punto di vista contenuto, sia per quanto riguarda la forma del contenuto, il romanzo di Fenoglio appare profondamente connesso alla propria epoca storica, e perciò in possesso della terza caratteristica del romanzo polifonico secondo Bachtin.

⁸¹ Cfr. prefazione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. XXX

⁸² Cfr. *ivi*, p. XXI

⁸³ *Ivi*, p. XXXV

1.3.2 Personaggi, voci, idee

Le altre due caratteristiche del romanzo polifonico⁸⁴, ovvero l'espressione dei personaggi attraverso voci autonome e autorevoli e in continuo confronto tra loro, e la profonda trasformazione delle idee personali dell'autore all'interno del romanzo stesso, sono tra loro strettamente connesse.

Per quanto riguarda *Una questione privata*, è possibile intravedere una tendenza dialogica molto forte, con diversi personaggi che dialogano tra loro e con il protagonista, rivelando le loro idee e considerazioni. Infatti, come nota Laura Marchese,

Nei 13 capitoli che compongono l'ultima redazione di *Una questione privata*, la maggioranza del testo è riservata alle conversazioni tra Milton e altri personaggi: la custode, Fulvia, i compagni partigiani, il prigioniero fascista, la vecchia maligna, il vecchio vendicativo.⁸⁵

Già la custode della villa di Fulvia ha una sua personale idea nei confronti della guerra partigiana:

La custode spiò dall'angolo. – Un partigiano! Cosa vuole? Chi cerca? Ma lei è...
– Sono proprio io, – disse Milton senza sorridere, troppo sconcertato dal vederla tanto invecchiata. Il corpo le si era fatto più tozzo e la faccia più smunta e tutti i suoi capelli erano bianchi.
– L'amico della signorina, – disse lasciando il riparo dell'angolo. – Uno degli amici.
Fulvia è via, è tornata a Torino.
– Lo so.
– È partita più di un anno fa, quando voi ragazzi avete messo su questa vostra guerra.
– Lo so.⁸⁶

Per la donna la guerra civile appare poco più di una ragazzata, e quest'idea, pur decisamente lontana dalla visione che ne aveva Fenoglio, è espressa in modo paritetico, senza alcun tipo di commento da parte del narratore, il quale si limita anzi a riportare il discorso diretto.

Sulla stessa lunghezza d'onda, nel capitolo 8, si trova la vecchia contadina che ospita Milton. Ella fa inizialmente un commento sulla previsione della fine della guerra del protagonista:

– E invece? Quando sarà finita? Quando potremo dire fi-ni-ta?
– Maggio.
– Maggio!?
– Ecco perché ho detto che l'inverno durerà sei mesi.

⁸⁴ Cfr. par. 1.1.2

⁸⁵ L. Marchese, *Tragico e tragedia in "Una questione privata"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 104-105

⁸⁶ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 9

– Maggio, – ripeté la donna a sé stessa. – Certo che è terribilmente lontano, ma almeno, detto da un ragazzo serio e istruito come te, è un termine. È solo di un termine che ha bisogno la povera gente. Da stesera voglio convincermi che a partire da maggio i nostri uomini potranno andare alle fiere e ai mercati come una volta, senza morire per la strada. La gioventù potrà ballare all’aperto, le donne giovani resteranno incinte volentieri, e noi vecchie potremo uscire sulla nostra aia senza la paura di trovarci un forestiero armato. E a maggio, le sere belle, potremo uscire fuori e per tutto divertimento guardarci e goderci l’illuminazione dei paes?⁸⁷

L’immagine che la donna evoca rivelando la sua speranza è fortemente allusiva al carnevalesco. Si rinviene quindi qui un dettaglio bachtiniano nel romanzo di Fenoglio, con un’immagine di rinascita, festa e gioia, di vita, proprio quando ha inizio il cammino di Milton verso la sua prematura morte.

E infatti poco oltre, la morte torna a incombere nuovamente sui pensieri della donna, la quale insiste sulla necessità di risparmiare i prigionieri; la risposta che il protagonista dà sembra in qualche modo rimarcare il fatto che tutta la guerra civile non sia che una sorta di gioco, le cui regole però sono imposte e insindacabili.

– E il vostro compagno? – domandò lei. – Quel povero ragazzo che ha avuto la disgrazia stamattina?

– Non so, – rispose, torcendo lo sguardo all’impiantito.

– Si vede che ci patisci. Non avete potuto fare niente per lui?

– Niente. In tutta la divisione non c’era un prigioniero per lo scambio.

La vecchia levò e agitò le braccia. – Vedi che i prigionieri bisognerebbe risparmiarli, tenerli per i casi come questo di stamattina? Eppure ne avevate. Ne vidi uno io, qualche settimana fa, passare sul sentiero davanti casa mia, con gli occhi bendati e le mani legate, e con Firpo che lo spingeva avanti a ginocchiate. Io dall’aia gli gridai di avere un po’ di misericordia, che di misericordia siamo al caso di averne bisogno tutti. Firpo si voltò come una furia e mi diede della vecchia strega e se non andavo subito a nascondermi mi sparava. Firpo al quale avrò dato cento volte da mangiare e dormire. Vedi che i prigionieri bisognerebbe risparmiarli?

Milton scrollò la testa. – Questa guerra non la si può fare che così. E poi non siamo noi che comandiamo a lei, ma è lei che comanda a noi!⁸⁸

Dello stesso avviso non è invece un vecchio che Milton incontra nel capitolo 9, rifugiatosi in collina tentando di evitare una pattuglia fascista in paese.

Gli alberi erano anneriti dalle piogge e, senza che tirasse vento sgrondavano fragorosamente.

Come vi entrò sotto, subito sentì un trapestio, annaspamenti, delle esclamazioni smozzicate di allarme e di disgrazia. Allora stese avanti una mano e disse: – Non abbiate paura. Sono un partigiano. Non scappate.

Erano cinque o sei uomini di quella collina che, riparati nel bosco, spiavano le mosse dei fascisti laggiù in Santo Stefano. (...) Il più anziano di loro, e anche quello che sembrava sopportare con più buon umore la situazione, un uomo con i capelli e i baffi bianchi e occhi umorosi, domandò a Milton: – Quando dici che finirà, patriota?

(...)

– Verrà pure quel giorno, – disse il vecchio guardando Milton con troppa intensità.

– Certo che verrà, – rispose Milton e richiuse la bocca. Ma il vecchio insisteva a fissarlo con un’avidità insoddisfatta, forse praticamente insaziabile. – Certo che verrà, – ripeté Milton.

– E allora, disse il vecchio, – non ne perdonerete nemmeno uno, voglio sperare.

– Nemmeno uno, – disse Milton. – Siamo già intesi.

⁸⁷ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 65

⁸⁸ *Ivi*, p. 66 - 67

– Tutti, tutti li dovete ammazzare, perché non uno di essi merita di meno. La morte, dico io, è la pena più mite per il meno cattivo di loro.

– Li ammazzeremo tutti, – disse Milton. – Siamo d'accordo.

Ma il vecchio non aveva finito. – Con tutti voglio dire proprio tutti. Anche gli infermieri, i cuccinieri, anche i cappellani. Ascoltami bene, ragazzo. Io ti posso chiamare ragazzo. Io sono uno che mette le lacrime quando il macellaio viene a comprarmi gli agnelli. Eppure io sono quel medesimo che ti dice: tutti, fino all'ultimo, li dovete ammazzare. E segna quel che ti dico ancora. Quando verrà quel giorno glorioso, se ne ammazzerete solo una parte, se vi lascerete prendere dalla pietà o dalla stessa nausea del sangue, farete peccato mortale, sarà un vero tradimento. Chi quel giorno non sarà sporco di sangue fino alle ascelle, non venitemi a dire che è un buon patriota.

– State tranquilli, – disse Milton muovendosi. – Siamo tutti d'accordo. Piuttosto di pensare di perdonarne solo uno...⁸⁹

Come si può vedere, entrambe le idee (sia quella della vecchia contadina, sia quella dell'uomo nascosto in collina) sono presentate in maniera dialogica, e non ci sono intercalari ideologici del narratore che facciano propendere per una parte o l'altra, o che fungano da norma: entrambe vivono alla pari nel grande dialogo del romanzo. Inoltre, nell'ultimo passo è possibile scorgere una parola dialogicamente franta, ovvero «agnelli». La figura, infatti, non può che rimandare a un'immagine cristologica, e l'ipotesi non appare azzardata se si pensa al fatto che il discorso del personaggio semanticamente rimanda al concetto di perdono, o meglio alla mancanza dello stesso nei confronti dei fascisti a guerra finita. Gabriele Pedullà addirittura scorge nei tre passi sopra riportati un'allusione all'immagine del Giudizio Universale.

Tutto è vago, tutto è sospeso; nella trepidazione che accompagna le parole dei contadini si respira una sorta di ansia millenaristica, un'attesa da ultimi tempi prima del Giudizio. «Quel gran giorno» (così lo chiamano) sarà diverso da tutti gli altri. Succederà qualcosa: anche se nessuno sa ancora dire esattamente che cosa. Li aspetta un'alba di pace o di guerra, di vendetta o perdono? Né Milton, né chiunque altro può ancora rispondere con sicurezza – e proprio per questo le domande si fanno più insistenti. Il «grande giorno» che partigiani e contadini attendono con identica partecipazione si presenta davvero perciò, in senso etimologico, un'Apocalisse: come, cioè, uno svelamento chiarificatore. Tutto, allora, sarà finalmente manifesto: si tratti della vera natura della relazione tra Fulvia e Giorgio o della punizione che toccherà ai fascisti. E la vita potrà (forse) ricominciare.⁹⁰

In particolare, secondo il critico, le domande di Fenoglio sulla sorte dei fascisti all'interno del romanzo sono in qualche modo l'eredità dell'impalcatura teologica del *Paradise lost* di John Milton (che il soprannome del protagonista richiama continuamente), ereditando dal poema una prospettiva se non teologica quanto meno

⁸⁹ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, pp. 80 - 82

⁹⁰ G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 57

escatologica. Se infatti l'opera dello scrittore inglese ha per argomento la sorte dell'Uomo dopo la caduta nel peccato, la punizione del Padre e la promessa di salvezza del Figlio, anche l'Apocalisse della guerra civile assume fattezze diverse in Una questione privata, a seconda dell'interlocutore del partigiano Milton: sarà lo «stridor di denti» minacciato dal Padre (per il vecchio nascosto) oppure la promessa di riconciliazione nelle parole del Figlio (nelle parole dell'anziana donna che lo ospita)⁹¹.

Questa compresenza di idee contrapposte e a volte contrastanti non riguarda però soltanto la sorte dei fascisti a guerra finita. In diversi punti del romanzo infatti compaiono visioni molto diverse tra loro sulla Resistenza in generale, e sulle sue varie componenti. Un primo esempio si ritrova nel capitolo 5, quando Milton ha iniziato la sua ricerca di Giorgio andando alla sua brigata, comandata da Sceriffo. Quest'ultimo, in una delle battute finali di dialogo con Milton, esprime chiaramente la sua idea su Giorgio, sul partigianato e sull'esercito regio:

- Oh, – fece Sceriffo, – calcola che abbiamo fatto in tre ore la strada che normalmente si fa in una.
- E Giorgio dove l'avete perso?
- Non lo so. Ma ti ripeto che è lui che si è fatto perdere. Credo si sia sganciato al principio della strada nella mezzacosta. Sta tranquillo, Milton, io mi immagino dove sta Giorgio. Sta al caldo in qualche bella cascina, a farsi servir colazione a suon di quattrini. Ne ha sempre tanti, alle volte ne ha più lui del cassiere della brigata. Suo padre glieli fa avere come fossero mentini. Io ormai so come fa. Si fa portare una grande scodella di latte bollente e siccome non c'è più zucchero si fa sciogliere dentro delle belle cucchiainate di miele. Ecco perché non lo senti mai dare un colpo di tosse, mai il più piccolo sbruffo, mentre noi altri siamo l'anima. Sta tranquillo, Milton, vedi come sto tranquillo io che ho la responsabilità della pattuglia. Va tranquillo che per mezzogiorno lo rivedi in paese.
- Per mezzogiorno io volevo essere di ritorno a Treiso, – disse Milton. – Mi ritengo impegnato con Leo.
- Sceriffo sventolò una mano in segno di lassismo. – Che ti frega di arrivare più tardi? Che gliene frega a Leo? Qui non si fa né appello né contrappello. Il partigianato è grande anche per questo. Altrimenti sarebbe come il Regio e permetti che tocchi ferro. – effettivamente tocco il ferro di un caricatore e aggiunse: – qui si va tutti a spanna e perché tu vuoi andare al millimetro?
- Io a spanne non vado.
- Ora marci anche tu con i sistemi del porco esercito?
- Dell'esercito non voglio neppure sentir parlare, ma io a spanne non vado.
- Se è così, per Giorgio ritorna un altro giorno.
- Ho bisogno di parlargli subito.
- Ma perché hai questa febbre di vederti con Giorgio? Che hai da drigli di tanto importante? Che gli è morta la madre?⁹²

La plurivocità è marcata in questo passo, con la forte caratterizzazione linguistica di Sceriffo. Il dialogo è poi evidentemente polifonico, dal momento che tutte le idee che entrambi i personaggi esprimono sono riportate direttamente dal narratore, senza

⁹¹ Cfr. G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, pp. 57 - 59

⁹² B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, pp. 42 - 43

commenti a favore di una parte o soluzioni di montaggio che alludano a tale ipotesi, ma anzi in un confronto che è vivo.

Questa polifonia è ravvisabile anche in altri punti del romanzo, in cui emerge in maniera dialogica la frammentarietà dell'esperienza partigiana, e la considerazione che le varie fazioni avevano l'una dell'altra. Nel capitolo 7, Milton va alla ricerca di prigionieri da scambiare da una brigata garibaldina, composta da partigiani comunisti; dai loro commenti si può intuire quale fosse l'opinione che avevano dei partigiani badogliani, ai quali Milton appartiene e di cui lo stesso Fenoglio ha fatto parte.

La sentinella si era piantata a gambe larghe in mezzo alla strada.
– Abbassa l'arma, Garibaldi, – disse forte Milton. – Sono un partigiano badogliano.
Vengo a parlare al tuo comandante Hombre.
Abbasso impercettibilmente il moschetto e gli accennò di avanzare. Era poco più di un ragazzino, vestito tra il contadino e lo sciatore, con una vivida stella rossa nel centro del mefisto.
– Tu devi avere sigarette inglesi, – disse per prima cosa.
– Sì ma la manna è quasi finita, – e Milton gli presentò con una scossina un pacchetto di Craven A.
– Facciamo due, – disse il ragazzino servendosi. – Come sono?
– Piuttosto dolci. Allora mi accompagni?
Salivano e Milton a ogni passo Milton si staccava fango dalla divisa.
– Quella è la carabina americana, eh? Che calibro?
– Allora i suoi colpi non vanno bene per lo sten. Non avresti qualche colpo da sten perduto nelle tasche?
– No, e poi che te ne faresti? Non hai lo sten.
– Me lo farò. Possibile che non ti trovi addosso qualche colpo da sten? Avete i lanci, voi.
– Ma vedi bene che porto la carabina e non lo sten.
– Io, – disse ancora il ragazzo, – se avessi la scelta che hai avuto tu, prenderei lo sten. Quella non fa raffiche, e son le raffiche che piacciono a me⁹³

Oltre alla plurivocità, con la caratterizzazione chiara del ragazzino che fa da sentinella attraverso brevi battute di dialogo (quasi delle raffiche che sembrano voler alludere proprio al discorso del personaggio), si può intuire vagamente una certa forma di invidia da parte del garibaldino per i rifornimenti di sigarette inglesi e di armi. E proprio quest'ultimo dettaglio viene rimarcato poco avanti:

Uno di quelli alzò gli occhi e disse con una imprevedibile voce di falsetto: – To', un badogliano. Questi son signori. Guardate, guardate come sono armati ed equipaggiati questi cristi.
– Guarda anche come sono infangato, – gli disse Milton tranquillo.
– Ecco, quella è la carabina americana famosa, – disse un secondo.
E un terzo, con tanta ammirazione che non lasciava più posto all'invidia: – E quella è la Colt. Prendete la foto alla Colt. Non è una pistola, è un cannoncino. È più grossa della Llama di Hombre. È vero che spara i medesimi colpi del Thompson?⁹⁴

⁹³ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 54 - 55

⁹⁴ Ivi, p. 55

Qui dalla plurivocità emergono chiaramente l'ironia mista all'invidia nei confronti dei badogliani, con la polifonia data dai commenti sull'armamentario che Milton si porta appresso, messo a confronto con altre armi. Ma ancora più forte emerge la distanza tra i due schieramenti poco oltre:

Gli occhi di Némega erano praticamente invisibili.
– Sei un ufficiale? – gli domandò Némega.
– Non sono un ufficiale, ma ho compiti da ufficiale. E tu chi sei? Sei ufficiale tu?, Commissario o vicecommissario?
– Sai che noi ce l'abbiamo amara con voi badogliani?
Milton lo fissò con malinconico interesse. – E perché?
– Avete accolto un uomo che aveva disertato da noi. Certo Walter.
– Tutto lì? Ma è uno dei nostri principî. Da noi si entra e si esce liberamente. A patto di non finire nelle brigate nere, è ovvio.
– Noi ci siamo presentati alle vostre postazioni per riavere l'uomo, e voi altri non solo non ce l'avete riconsegnato, ma ci avete fatto fare dietrofront e sparire, o ci menavate coi bren.
– Dov'è successo? – sospirò Milton.
– A Cossano.
– Noi siamo di Mango, ma penso che anche noi avremmo agito ugualmente. Voi eravate nel torto a rivolare un uomo che di voi non voleva più saperne.
– Intendiamoci, – disse Némega schioccando le dita. – A noi non interessava l'uomo, a noi interessava l'arma. Ha disertato col moschetto e il fucile apparteneva alla brigata e non a lui. Nemmeno il moschetto avete voluto ridarci, e si che voi avete i lanci, e ricevete tante armi e munizioni che ve ne crescono e le dovete sotterrare. È falso quel che diceva Walter, nascosto dietro le spalle dei vostri, e cioè che il moschetto era suo, che lui l'aveva portato alla brigata. L'arma era della brigata. Di elementi come Walter possono scapparne anche una dozzina, ma non un'arma dobbiamo perdere. Di' a Walter, quando lo vedi, di non sbagliarmi strada, di girare alla larga del nostro distretto.⁹⁵

L'episodio intercorso tra i garibaldini e i badogliani è un motivo di spiegazione indiretta del modo in cui le diverse brigate si organizzavano al loro interno e gestivano i conflitti interni. Non un solo commento appare dal narratore, né in favore del protagonista né di Némega, né tantomeno rispetto alle idee personali dell'autore, che ancora una volta non sono minimamente normative. Il discorso diretto è riportato scandendo la successione delle battute, lasciando spazio alle due voci.

L'apice di queste contraddizioni compresenti si raggiunge però nel capitolo 12, di cui si è già in parte parlato nel paragrafo precedente. In questa parte del romanzo il narratore lascia interamente da parte Milton, focalizzandosi sulla figura di Riccio, giovanissimo prigioniero dei fascisti, il quale viene condannato a morte dopo che i soldati scoprono della morte dell'ufficiale che il protagonista aveva provato a catturare per scambiarlo con Giorgio.

– (...) E per quando sarebbe?
– Subito.
– Adesso? – fece Riccio riportandosi ambo le mani al petto. – No, no, questa è grossa. Un momento. Lo fate a me solo? A Bellini no?

⁹⁵ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 56 - 57

– Anche a Bellini, – rispose il tenente. – L'ordine comprende anche Bellini. Sono andati a prelevarlo al mattatoio.

– Povero Bellini, – disse Riccio. – E non lo aspettiamo? Perché non aspettarlo? Così almeno stiamo insieme.

– Gli ordini, – disse il tenente. – Non possiamo aspettare. Non c'è più altro da... Forza Riccio, incamminati.

– No, – disse calmo Riccio.

– Avanti, Riccio, coraggio.

– No. Io ho solo quattordici anni. E voglio veder mia madre. O mamma. No, è troppo grossa.

L'ufficiale sguardò i tre soldati. Due, capi, la volevano presto finita, per pietà, l'altro, lo fissava tra il sarcasmo e il furioso, pareva dirgli: – A noi non fanno tante cerimonie, a noi semmai fanno un prologo di sarcasmo e a questo tu stai facendo un prologo di compassione. Bell'ufficiale. Ma tu sei di quelli che già pensano che abbiamo torto e che siamo finiti. Ma, e noi? Noi soldati del Duce nasciamo forse dalle pietre o dalle piante?

– Avanti, forza, – ripeté il tenente, adocchiando il terzo soldato che si era aperto in grembo come a ricevere Riccio, al contrario e identicamente a una madre.

– No, – rispose Riccio sempre più calmo. – Io ho solo quat...

Allora il tenente serrò gli occhi e lo urtò forte nella spalla e Riccio piombò in grembo al soldato e gli altri due gli si serrarono addosso come un coperchio. Così soffocavano anche le sue grida e da quel viluppo non uscivano che le gambe sospese e mulinanti del ragazzino⁹⁶.

Come per le precedenti idee emerse dagli altri personaggi, anche qui il narratore riferisce il discorso del personaggio in maniera paritetica rispetto alle altre, mostrando alcune delle ragioni dei fascisti, senza commentarle o cercare di smentirle.

La polifonia nel passo è inequivocabile, e addirittura si ha una contaminazione della voce del narratore con quella del tenente fascista: il primo infatti riporta inizialmente in modo oggettivo l'azione compiuta dal personaggio («sguardò i soldati»), salvo poi assumere il suo orizzonte epistemico, parzialmente in un primo momento, mostrando in maniera indiretta prima quello che pensa (introdotto dal verbo «capi»), e poi completamente quando riporta i suoi pensieri («– A noi non fanno tante cerimonie...»), sottolineando questo leggero cambiamento con l'uso del verbo «pareva dirgli», che lascia in un'incertezza che non può certo essere di un narratore che fino a quel punto aveva riportato fedelmente e quanto più oggettivamente possibile ogni evento e dialogo (come si vedrà più avanti, il procedimento è caratteristico dell'intero romanzo).

Secondo Pedullà, questo dare voce a un anonimo soldato del duce (proprio di quel Fenoglio che è parco nel riportare i pensieri di un personaggio) è un parziale recupero di umanità per i fascisti, possibile grazie a quell'incertezza del confine che separa gli amici dai nemici in un regime di guerra civile⁹⁷. Sottolinea infatti il critico che

Non soltanto dunque, in quest'occasione, il narratore abbandona per la prima volta il proprio beniamino, ma nel desiderio di attingere per somma di prospettive a un'immagine quanto più esatta della Resistenza (e con essa della vita), si spinge

⁹⁶ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 120 -121

⁹⁷ Cfr. G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 139

addirittura a cogliere il punto di vista dei detestati nemici di sempre. Per mostrare l'altra metà della guerra, si direbbe non siano ammesse le mezze misure: e Fenoglio compie un improvviso salto nel campo dei Troiani che coglie tutti di sorpresa, rivelando ai lettori il risvolto più amaro dell'infruttuosa ricerca di Milton. La morte di Riccio e Bellini rappresenta la conferma definitiva che non esistono azioni irrilevanti, ovvero prive di conseguenze. Nessuno è al riparo dal male e nessuno è innocente: neppure Milton, se davvero, innestando un'incontrollabile sarabanda di violenze, è il suo stesso tentativo di liberare Giorgio a provocare indirettamente le fucilazioni dei due partigiani bambini e proprio colui che avrebbe più bisogno di prigionieri vivi per salvare a sua volta una vita, si trasforma suo malgrado in un implacabile dispensatore di morte, che uccide un uomo e condanna di fatto altri due.⁹⁸

L'idea della Resistenza dell'autore Fenoglio è quindi chiara, e ancora una volta è utile compararla con quella di Calvino ne *Il sentiero dei nidi di ragno*. Come già in parte detto ⁹⁹ infatti, se per Calvino la grande Storia ha il potere di giustificare ogni singolarità, la lezione che si ottiene dal capitolo 12 di *Una questione privata* è opposta: con l'allargamento di prospettiva di questo capitolo non si ha infatti il passaggio da un piano all'altro, come analizza Pedullà, ma un accostamento di piani dal legame talmente tenue che c'è chi lo ha considerato un'inutile digressione. L'episodio della fucilazione contenuto non è portatore di verità più alte di quella di Milton (come accade invece per Kim e Pin nel romanzo di Calvino), ma introduce il tema delle conseguenze degli atti che si compiono, anche quando si crede di essere nel giusto. Questa prospettiva, poi, non appiattisce in nessun modo l'orizzonte morale degli schieramenti, poiché per Fenoglio uno dei tratti distintivi della superiorità morale dei partigiani rispetto ai loro nemici è proprio la piena coscienza delle ricadute che le loro scelte possono avere, e con essa la piena assunzione delle proprie responsabilità ¹⁰⁰.

⁹⁸ G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 137

⁹⁹ Cfr. par. 1.3.1

¹⁰⁰ Cfr. Prefazione a B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. XXXVII -XXXVIII)

1.3.3 Punti di vista e orizzonti contaminati

Come si è accennato poco sopra, un procedimento tipico del romanzo di Fenoglio è quello della contaminazione tra la voce del narratore, tendenzialmente oggettivo e focalizzato sul protagonista, e quella di Milton stesso, in una sorta di dialogo tra narratore e personaggio già presente ne *Il partigiano Johnny*¹⁰¹, esplicandosi spesso e volentieri in maniera molto sottile, con il risultato di marcare fortemente l'identificazione del lettore con il personaggio.

Un primo chiaro esempio in questo caso di sovrapposizione dei punti di vista è presente già dall'incipit del romanzo stesso:

La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba.

Il cuore non gli batteva, anzi sembrava latitante dentro il suo corpo.

Ecco i quattro ciliegi che fiancheggiavano il vialetto oltre il cancello appena accostato, ecco i due faggi che sveltavano 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.

«Quando la rivedrò? Prima della fine 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».

Il suo compagno si avvicinava, pattinando sul fango fresco.

– Perché hai deviato? – domandò Ivan. – Perché ora ti sei fermato? Cosa guardi?

Quella casa? Perché ti interessi a quella casa?

– Non la vedevo dal principio della guerra, e non la rivedrò più prima della fine. Abbi pazienza cinque minuti, Ivan.¹⁰²

Come si può notare, l'inizio è chiaramente oggettivo, ma già dal secondo periodo si può notare un inizio di contaminazione, con il narratore che riporta in maniera incerta una sensazione del personaggio stesso («sembrava latitante»). Il processo si fa ancora più forte nel terzo periodo, in cui la visione è sì oggettiva, ma intradiegetica, dal momento che la panoramica quasi cinematografica che scorre in successione è vista con occhi di Milton stesso. La fusione dell'orizzonte epistemico del narratore con quello del personaggio si completa nel quarto periodo, quando il primo riporta direttamente i pensieri del secondo, senza aggiungere o togliere nulla. Si tratta di un chiaro esempio di quelle zoomate di cui si parlava al paragrafo 1.1.3¹⁰³.

Inoltre, secondo Laura Paolino il passo è interessante anche per un'altra ragione:

¹⁰¹ Cfr O. Innocenti, *Questioni fenogliane*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 32, n. 3, settembre/dicembre 2003, p. 439

¹⁰² B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 3

¹⁰³ Cfr. par. 1.1.3

Nella calibratissima costruzione di questa pagina, a una prima sequenza descrittiva segue la trascrizione dei pensieri del protagonista (una sorta di monologo interiore, ma disciplinato dall'uso delle virgolette) e, subito dopo, il dialogo di Milton con Ivan. Non sarà, dunque, privo di valore il fatto che la prima 'voce' a risuonare nel romanzo, quella di Ivan, chieda: «Perché hai deviato?». La deviazione a cui si riferisce Ivan è naturalmente di carattere fisico-geografico: è, cioè, la deviazione compiuta da Milton per arrivare alla villa di Fulvia, rispetto al percorso più breve che collega Alba (dove si era recato in missione con Ivan) a Treiso (la sede del suo distacco partigiano). A livello simbolico, però, la 'deviazione' di Milton fornisce la chiave interpretativa di tutta la vicenda del romanzo: nel tempo della guerra civile e dell'impegno politico-militare, la 'coltivazione' dell'eros e delle 'questioni private' si configura come esperienza fuorviante ed eticamente deprecabile.¹⁰⁴

Come si potrà vedere ancora più avanti, il motivo della deviazione, e il ruolo di Ivan che tenta di riportare sulla retta via ritornerà un'altra volta.

Ancora, si ha una continua sovrapposizione e alternanza di punti di vista del narratore e del protagonista, forse qui ancora più marcata, nel capitolo 9:

Da un promontorio della collina Milton guardava giù a Santo Stefano. Il grosso paese giaceva deserto e muto, sebbene già interamente sveglio, come dichiaravano i comignoli che fumavano bianco e denso. Deserto era pure il lungo rettilineo che collegava il paese alla stazione ferroviaria, e vuota, dalla parte opposta, la diritta strada per Canelli, tutta visibile fin oltre il ponte metallico, fino allo spigolo della collina che copriva Canelli.

Sbirciò l'orologio al polso. Segnava le cinque e minuti ma si era certamente rallentato nella notte. Erano per lo meno le sei.

La terra era fradicia e nera, non faceva gran freddo e il cielo, sebbene grigio, era leggero e ampio come fa lunghi giorni non appariva. I calzoni di Milton erano schizzati di fango fin sulla coscia e gli scarponi erano due gnocchi di mota.¹⁰⁵

Di nuovo si ritrova la descrizione del paesaggio da un punto di vista che sembra essere semplicemente quello del narratore, ma che è in realtà quello di Milton: quasi come in una ripresa oggettiva cinematografica infatti, si ha prima l'"inquadratura" oggettiva del personaggio che vede («Milton guardava giù a Santo Stefano»), e poi quella di ciò che effettivamente il personaggio sta vedendo («Il grosso paese giaceva deserto e muto...»), con una breve contaminazione del pensiero di Milton sulla voce del narratore quando commenta l'ora che legge al polso («Segnava le cinque e minuti ma si era certamente rallentato...»), salvo poi ritornare a essere pienamente oggettivo («La terra era fradicia...»). Ma l'alternanza continua più avanti:

¹⁰⁴ L. Paolino, Per Milton redivivo – Osservazioni e proposte in margine a un paio di recenti contributi critici sul romanzo Una questione privata di Beppe Fenoglio, in "Nuova rivista di letteratura italiana", vol.VI, n. 1, 2001, p. 313-314

¹⁰⁵ B. Fenoglio, Una questione privata, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 75

Accelerò verso l'imbocco del vicolo, sul greto che si interrava, tra ciuffi di ortiche marce, quando gli inondò le orecchie il rombo della colonna. Era lanciata, stava divorando l'ultimo tratto del rettilineo avanti il paese, dovevano essere sei o otto camion. Nessun strido, nessun sussulto ebbe il paese, già investito dalla ventata di quell'arrivo. Ma da una casa sul greto a monte di Milton partì un uomo seminudo il quale si avventò sui sassi verso Belbo. Correva così forte che sotto i suoi tacchi ciottoli schizzavano all'intorno come proiettili. Di volo guardò il torrente e in un attimo sparì in una albereta ai piedi della collina.

(...)

Si spensero i motori e subito dopo Milton sentì i tonfi a terra dei soldati, la loro corsa a controllare i quattro angoli della piazza, i comandi degli ufficiali. Era la San Marco di Canelli.

Vennero in vista in quel momento. Dall'angolo dell'ultima casa a sinistra sbucò una squadra portando a braccia una mitragliatrice già montata e trotta al ponte su Belbo. Milton prese a retrocedere strisciando per mettere maggior distanza tra sé e la mitragliatrice sul ponte che era appena a sessanta passi.

L'avevano piazzata presso la spalletta, lentamente la brandeggiarono su tutto il corpo della colossale collina a piramide strapiombante su Belbo e infine la puntarono definitivamente all'ultima svolta della strada della collina discesa da Milton. Subito dopo arrivò dalla piazza un ufficiale. Parve approvare il puntamento dell'arma e si mise a chiacchierare coi soldati. Si vedeva da lontano che cercava popolarità.¹⁰⁶

Si ha ancora una descrizione oggettiva («Accelerò verso l'imbocco...»), la quale viene contaminata in un punto dal pensiero del personaggio, come mostra l'incertezza sul numero di camion («dovevano essere sei o otto camion»), quasi a rimarcare l'ansia del personaggio per la situazione in cui si ritrova; si passa poi ancora a una descrizione oggettiva, marcata dal «Milton sentì». Si alterna poi la visione oggettiva del narratore, sottolineata in finale di periodo da «collina discesa da Milton». Salvo poi riprendere di nuovo il punto di vista del personaggio, con una nuova “inquadratura oggettiva” dei soldati in piazza osservati da Milton: lo si capisce dal fatto che non si può sentire cosa i soldati si dicono, ma solo osservarli parlare («Parve approvare il puntamento dell'arma e si mise a chiacchierare»), e soprattutto dalla contaminazione della voce del personaggio con quella del narratore, il quale assume per un attimo in toto l'orizzonte epistemico di Milton commentando l'ufficiale fascista quasi con l'indiretto libero («Si vedeva da lontano che cercava popolarità»).

Questa contaminazione della voce del narratore con i pensieri di Milton avviene in maniera ancora più marcata in altri punti del romanzo. Un chiaro esempio è costituito dal capitolo 10, in cui il protagonista prova a catturare il fascista da scambiare con Giorgio. Tale contaminazione si ritrova già nell'incipit del capitolo:

Strisciava verso il termine dell'acacieto, fluido e silenzioso come un serpente. La sincronia era perfetta, la dislocazione ideale, nel senso che Milton strisciando anticipava di cinque secondi il sergente il quale marciava. L'impatto sarebbe avvenuto matematicamente alla confluenza della stradina con lo stradale e il sergente gli avrebbe presentato con un centimetro quadrato di schiena tutto se stesso. Purché nulla interferisse, purché per cinque secondi il mondo si arrestasse, lasciando liberi loro due soli di muoversi.

¹⁰⁶ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 77 - 78

Era così facile che poteva farlo ad occhi chiusi!¹⁰⁷

Il passo inizia come detto con un narratore oggettivo che descrive l'azione di Milton («Strisciava...»), ma già nel secondo periodo si nota come la voce dello stesso narratore sia influenzata dai pensieri di Milton, dal momento che si esprime su giudizi qualitativi sulla posizione del protagonista (giudizi che, come mostrato sopra, fino ad allora erano espressi solo quando i pensieri di Milton contaminavano la voce del narratore), utilizzando termini molto specifici e addirittura scientifici che aumentano il grado di polifonia («sincronia», «dislocazione», «matematicamente», «centimetro quadrato»), quasi a rimarcare il fatto che il personaggio cerchi in questo frangente di rassicurare sé stesso sulla buona riuscita dell'azione che sta per compiere, colto inevitabilmente dall'adrenalina del momento. La contaminazione della voce raggiunge poi l'apice negli ultimi due periodi, che hanno la parvenza di essere due indiretti liberi in cui il personaggio esprime prima una speranza («Purché nulla interferisse...»), e ancora una volta una constatazione che vuole essere rassicurante, ma che non può che mostrare la paura del personaggio che la esprime. L'effetto che ne risulta è quello di una forte compartecipazione da parte del lettore al momento, rapito in maniera molto più sottile dalla voce del narratore di quanto probabilmente lo sarebbe stato se lo stesso si fosse limitato a presentare i pensieri del personaggio in maniera diretta.

Il leitmotiv della rassicurazione sarà poi caratteristico dell'intero capitolo, dal momento che, riuscita la cattura, Milton cercherà di rassicurare il prigioniero sulle sue intenzioni.

– Vorrai sapere ciò che ti farò, – gli disse.

Il sergente tremò e tacque.

– Ascolta. Non rallentare e ascoltami attentamente. Anzitutto non ti ammazzerò. Hai capito? Non ti am-maz-ze-rò. I tuoi camerati di Alba hanno preso un mio compagno e stanno per fucilarlo. Ma io lo scambierò con te. Dovremmo essere in tempo, tu ed io. Quindi tu verrai scambiato in Alba. Hai sentito? Di' qualcosa.

Biascicò un paio di sì, a testa rigida.

– Quindi non fare scherzi. Non ti conviene. Se fai bene, domani sarai già libero in Alba, in mezzo ai tuoi. Hai capito? Parla.

– Sì, sì.

Mentre Milton parlava, al sergente le orecchie si espandevano evento lavano come ai cani quando si sentono chiamati da lontano.

– Se mi costringi a spararti, ti sarai suicidato. Intesi?

– Sì, sì –. Teneva la testa rigida, quasi fissata, ma certo doveva roteare le pupille in ogni dove.¹⁰⁸

¹⁰⁷ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 93

¹⁰⁸ Ivi, p. 94

L'inizio del loro "dialogo" (se così si può chiamare, dal momento che è Milton tendenzialmente a parlare mentre il fascista si limita a rispondere per lo più a monosillabi) è emblematico dell'intero capitolo. Oltre a ritrovare ancora una contaminazione del narratore con i pensieri di Milton («Teneva la testa rigida, quasi fissata, ma certo doveva roteare le pupille in ogni dove»), si nota come il protagonista tempesti il prigioniero di domande e rassicurazioni, le quali però hanno un effetto evidentemente opposto. Infatti più avanti il dialogo continua sulla stessa lunghezza d'onda:

– È un'idea che può venire a chi sa di andare a morire. Ma tu non vai a morire. Attento a non scivolare. Io non sono rosso, sono badogliano. Questo ti solleva un pochino, eh? Spero tu ti sia già persuaso che io non ti ammazzerò. Non lo dico perché siamo ancora troppo vicini a Canelli e c'è ancora la possibilità di sbattere in una vostra pattuglia. Più in là ti tratterò anche meglio, vedrai. Hai sentito? E non tremare. Ragiona, che motivo hai più di tremare? Se è per lo shock della pistola nella schiena, a quest'ora dovresti averlo già superato. Sei o non sei un sergente della San Marco? Eri anche tu di quelli che stamattina facevano i gradassi a Santo Stefano?

– No!

– Non alzar la voce. Non m'interessa. E smettila di tremare, e di' qualcosa.

– E che vuoi che dica?¹⁰⁹

L'effetto di accumulazione che le domande insistenti e le rassicurazioni stesse provocano nel fascista hanno come conseguenza di provocare in lui una tensione sempre maggiore. Ciò è particolarmente visibile al lettore, data la distanza dalla quale necessariamente si ritrova ad osservare in quanto tale, ed evidentemente non lo è per Milton, il quale trasmette tutta la sua inquietudine, anche nei termini che usa. Infatti verso la fine del capitolo:

– Tu ed io siamo a posto ormai, – disse.

A quelle parole il sergente si arrestò netto e gemette.

Milton si riscosse e strinse meglio la pistola. – Ma cos'hai capito? Hai capito male.

Non tremare. Non ti voglio ammazzare. Né qui né altrove. Non ti ammazzerò mai. Non farmelo più ripetere. Sei convinto? Parla.

– Sì, sì.

– Ricammina.

(...)

– Aspetta, – disse Milton.

– No, – fece quello, arrestandosi.

– Piantala, eh? Stavo pensando a una cosa. Ascolta. Dovremmo passare in un paese che ha il nostro presidio. Naturalmente anche lì c'è gente scottata. In particolare ci sono due miei compagni ai quali avete ammazzato i fratelli. Non dico siate stati voi San Marco. Quelli vorranno mangiarti il cuore. Quindi noi scarteremo quel paese, lo aggireremo per un vallone che so io. Ma tu non farmi...

Le dita del sergente si slacciarono da sulla nuca con uno schiocco terribile. Le braccia remigavano nel cielo bianco. Così sospeso, era tremendo e goffo. Volava dilato, verso il ciglio, e il corpo già pareva arcuarsi nel tuffo in giù.

– No! – aveva gridato Milton, ma la colta sparò, come se fosse stato il grido ad azionare il grilletto.

¹⁰⁹ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 95

Ricade sulle ginocchia, estate per un attimo, tutto contratto, con la testa appiattita e il naso piccolo e marcato come conficcato nel cielo. Pareva a Milton che la terra non c'entrasse, né per lui né per l'altro, che tutto accadesse in sospensione nel cielo bianco.

– No! – urlo Milton e gli risparò, mirando alla grande macchia rossa che gli stava divorando la schiena.¹¹⁰

Tutta l'ansia e l'inquietudine fin a quel momento accumulate vengono rilasciate in pochi istanti, catturate dalla voce del narratore attraverso delle brevi inquadrature dall'alto tasso espressionistico: lo schiocco «terribile» delle dita, le braccia stagliate sul cielo, l'esplosione del colpo in concomitanza con il grido, la macchia rossa sulla schiena. Questa 'escursione' della voce narrante verso vette di espressionismo è un'ulteriore prova dell'intreccio tra voce del narratore e quella del personaggio, in maniera però leggermente diversa rispetto alle altre, dal momento che l'orizzonte epistemico del secondo viene assunto dal primo («Pareva a Milton che la terra non c'entrasse, né per lui né per l'altro, che tutto accadesse in sospensione nel cielo bianco»).

Pedullà vede in queste descrizioni del cielo (e più in generale del paesaggio), frequenti nel romanzo,

tracce e segnali, concepiti apposta per guidare il lettore nei meandri del racconto, indicandogli la direzione giusta – o magari, invece, proprio affinché egli vi si possa definitivamente smarrire. Nella loro pochezza e monotonia, le descrizioni del paesaggio, degli eventi atmosferici, delle sensazioni di fame e di freddo trascendono in breve ogni intento di realismo. Più di quel che dice, conta allora, semmai, il modo in cui Fenoglio lo fa: l'accumulo, l'effetto eco, il valore anche sottilmente musicale del refrain, che danno respiro ed equilibrio alla pagina, come grandi segni di interpunzione.¹¹¹

Questo perché

Un cielo bianco (un rintocco di campane, una scivolata nel fango, un colpo di tosse...) può essere realismo, e così due, tre, e magari anche quattro e cinque. Dieci no. Dieci cieli bianchi non ne fanno uno solo. Dieci cieli bianchi sono una figura di stile, come il biondo dei capelli di Laura.¹¹²

Questo tipo di assunzione dell'orizzonte epistemico da parte del narratore non è rara, come già in parte visto fino ad ora, e raggiunge la sua vetta nel capitolo 13, il conclusivo.

¹¹⁰ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 98

¹¹¹ G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 67

¹¹² *Ibidem*

A quell'ora Milton era in marcia verso la villa di Fulvia sull'ultima collina prima di Alba. Aveva già fatto il più della strada, si era già lasciato di molto alle spalle il cucuzzolo dal quale aveva avuto la prima vista della casa. Gli era apparsa fantomatica, velata com'era dalle cortine della pioggia. Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine nella quale egli guadava come in un torrente per lungo, i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava. Dal cocuzzolo si era buttato giù nella valletta, senza frenarsi, anzi sollecitando le scivolote. Scivolò sul dorso un paio di volte, ognuna per dieci-dodici metri sul pendio gonfio e ondosso, tenendo con le tue mani la pistola come un timone. Poi prese a risalire il poggetto in cima al quale gli si sarebbe riofferta la visione della casa di lei. Sgambando con tutta la forza, procedeva con un passetto da bambino. E intanto tossiva e gemeva. «Ma che ci vado a fare? Stanotte ero pazzo, certo deliravo per la febbre. Non c'è nulla da chiarire, da approfondire, da salvare. Non ci sono dubbi. Le parole della donna, una per una, e il loro senso, il loro unico senso...». Arriva in cima e prima di allungare lo sguardo si scarto dalla fronte i capelli che la pioggia alternativamente incollava e scuoteva. 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 ammuftiti, la vegetazione all'intorno marcia e sconquassata.¹¹³

Già dall'incipit è possibile notare che l'orizzonte epistemico del narratore coincide quasi perfettamente con quello del personaggio, e ciò produce una descrizione che è evidentemente il risultato della condizione psicologica del personaggio stesso: dalla pioggia che scende «selvaggiamente», alla vegetazione che è «come violentata». Ciò viene rimarcato dal pensiero diretto del protagonista («Ma che ci vado a fare? Stanotte ero pazzo...»), e soprattutto dalla vista della villa di Fulvia: il tetto che nel primo capitolo era «scuro e lucido» è ora ammuftito, la vegetazione che svettava ancora integra è adesso «marcia e sconquassata», e i muri «candidi, senza macchie né fumosità, non stinti dalle violente piogge degli ultimi giorni» sono diventati ora «grigiastri». Come già in parte detto poco sopra con Pedullà,

Il paesaggio quindi non assume rilievo solo per la sua insistenza quantitativa, ma è spia di una fortissima coscienza autoriale del paesaggio medesimo, impiegato quale elemento fondamentale dell'impianto narrativo, con le novità strutturali che questo comporta. La macchina narratologica usa il paesaggio e lo spazio per marcare l'articolazione delle singole sequenze o per segnare uno scarto temporale, per esempio per attivare il ricordo di un paesaggio e stabilire una pausa del racconto o una retrospezione; molti elementi naturali acquistano inoltre uno specifico valore cronotopico funzionale alla narrazione.¹¹⁴

Non solo. Secondo Laura Marchese, la cornice del paesaggio contribuirebbe a inquadrare Una questione privata entro il 'modo tragico'. Essa infatti

¹¹³ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 123-124

¹¹⁴ V. Pesce, *Letteratura e paesaggio in Beppe Fenoglio*, in *Studi Novecenteschi*, vol.37, n.79, gennaio-giugno 2010, p. 118

qui come in altre opere dell'autore diviene presenza viva, sulla scorta della trattazione del paesaggio da parte di certa letteratura romantica inglese (Emily Bronte su tutte), e del paesaggio da romanticismo inglese condivide atmosfera plumbea. *Una questione privata* è immerso in un autunno perenne: intorno ai personaggi non c'è che nebbia (da cui emergono, in cui sprofondano gli attori della vicenda, in primis Giorgio), pioggia e fango, in cui si cade e si annaspa di continuo, in una degradazione simbolica che si fa particolarmente incisiva nella corsa finale di Milton. Gli elementi climatico-paesaggistici divengono «metafore iterative» intorno alle quali «si sviluppano intere sequenze» del racconto. Il lunghissimo autunno non mostra alcun raggio di sole (visto solo come allucinazione da un fascista condannato a morte) ne vuole risolversi all'inverno vero e proprio, del quale pure non si vede la fine: la ricerca senza sbocchi di Milton è ribadita da una meteorologia strozzata in una non-forma, da un non-luogo svuotato di forme e colori, contraltare beffardo del sole che contraddistingue ricordi di Milton con Fulvia nel capitolo 1.¹¹⁵

La studiosa continua poi notando come quest'atmosfera nebbiosa assuma un significato simbolico notevole se rapportata alla sfera semantica della cecità. Infatti

progredendo nella storia, la cecità che Milton auspica per sé stesso diventa metafora frequente fino all'escalation del capitolo 13, in cui la fuga cieca acquista il massimo rilievo. Perso in un inseguimento suicida in cui si è incastrato da solo, Milton diventa letteralmente cieco nella sfrenata corsa conclusiva. Il senso intimamente tragico di questa cecità risiede proprio nel rappresentare un irrisolvibile lacerazione interiore che Milton fa di tutto per ricomporre e, così facendo, contro la sua volontà, aggrava: ogni suo gesto affretta la distruzione, e contribuisce addirittura a fare ammazzare due giovani staffette prigioniere dei fascisti (Riccio e Bellini).¹¹⁶

E proprio il modo in cui racconta e questa cecità diventano peculiari nell'ultima parte del capitolo finale, come si diceva, con la fusione di orizzonti epistemici che diventa ancora più marcata che nell'incipit, assumendo un ritmo scandito dalla ripetizione del verbo correre:

Correva goffamente tra un argine e il torrente, e a un certo punto pensò di fermarsi, visto che tanto non gli riusciva di prendere velocità. Sempre aspettando la scarica. «Non nelle gambe, non nella spina!» Continuò a correre verso il tratto più alberato del torrente. Quando li intravide sull'arginello, probabilmente un'altra pattuglia, seminascosti dietro le gaggie sgrondanti, a un cinquanta passi da lui. Non l'avevano ancora individuato, lui era come uno spettro fangoso, ma ecco che ora urlavano e spianavano le armi.

«Arrenditi!»

(...)

¹¹⁵ L. Marchese, Tragico e tragedia in "Una questione privata", in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 110-111

¹¹⁶ Ivi, p. 111-112

Correva, sempre più veloce, più sciolto, col cuore che bussava, ma dall'esterno verso l'interno come se smaniasse di riconquistare la sua sede. Correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso, e le creste delle colline dirimpetto, annerite e sbavate dal diluvio, balenavano come vivo acciaio ai suoi occhi sgranati e semiciechi. Correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno tra lui e i nemici.

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

Non finiva di correre. La terra saliva sensibilmente ma lui sembrava di correre in piano, un piano asciutto, elastico, invitante. Poi di improvviso gli si parò dinnanzi una borgata. Mugolando Milton la scartò, l'aggirò sempre correndo a più non posso. Ma come l'ebbe sorpassata, improvvisamente taglio a sinistra e l'aggirò di ritorno. Aveva bisogno di veder gente ed esser visto, per convincersi che era vivo, non uno spirito che aliava nell'aria in attesa di incappare nelle reti degli angeli. (...) Irruppe Milton, come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa, a ogni batter di piede saettava fango dai fianchi. (...)

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò!¹⁷

Ancor più che nel passo della morte dell'ufficiale fascista, si può notare qui quanto dell'orizzonte epistemico del personaggio sia entrato a far parte della voce del narratore, con frequenti aggettivi e similitudini che caratterizzano la corsa e lo stato d'animo di Milton; in una maniera talmente fedele che, appunto, è come se il narratore fosse al suo interno (e a tratti lo è, quando riporta direttamente i suoi pensieri) o fosse totalmente compartecipe del momento che il personaggio sta vivendo. Ecco quindi che la ripetizione del verbo correre, ancora una volta generante un effetto di accumulo, serve quasi a dare l'idea del ritmo della corsa; che l'accostamento inconsueto degli aggettivi riesce a dare uno sprazzo di idea della condizione di totale straniamento che la fuga provoca in Milton, preso dall'adrenalina, dalla paura e allo stesso tempo dall'euforia («col cuore che bussava, ma dall'esterno verso l'interno», e ancora «correva ma senza contatto con la terra», «La terra saliva sensibilmente, ma lui sembrava correre in un piano asciutto, elastico, invitante»). La voce del narratore, che per tutto il romanzo è rimasta quanto più possibile oggettiva (ma come si è visto, non senza momenti di contaminazione), nel capitolo finale, in cui con ogni probabilità il protagonista perisce, raggiunge il massimo della contaminazione e partecipazione, dal momento che in esso non una sola parola viene pronunciata dal personaggio o da altri, ma il tutto si svolge attraverso una sorta di dialogo di Milton con sé stesso.

Su questa parte del romanzo Pedullà ha un'opinione precisa:

¹⁷ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, pp. 125 - 128

Della corsa di Milton, Fenoglio sottolinea tutta una serie di caratteristiche precise: l'eccezionalità («correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso; «correva [...] in posti nuovi e irricognoscibili»), la distanza da quanto gli accade intorno («gli spari e le urla scemavano, annegavano in un immenso e invalicabile stagno fra lui e i nemici»; «senza contatto con la terra»), il radicale sovvertimento percettivo («dall'esterno verso l'interno»; «dal di fuori»; «occhi sgranati e semiciechi»; «corpo, movimenti, respiro, fatica, vanificati»; «vista svanita»). [...] Ormai distante da tutto e tutti e «senza contatto», più che correre, Milton plana «come un uccello»: leggero, quasi immateriale – come se, «spettro fangoso» o di qualsiasi altra sostanza, si fosse affrancato dai lacci che lo tenevano attaccato alla terra e, con essa, alla vita. Come se, a questo punto, fosse davvero già morto.¹¹⁸

E infatti, continua il critico

Se possiamo affermare con una certa sicurezza che Milton muore al principio del bosco, è soltanto perché tutta la descrizione della sua corsa non ha fatto che preparare e rendere inevitabile tale conclusione.¹¹⁹

Visti questi casi di contaminazione, si osserveranno in ultima istanza altri due in cui questo processo è ancora più ampio, dal momento che coinvolge in qualche modo anche l'orizzonte epistemico del lettore.

La prima occasione la si può ritrovare nel capitolo 2: Milton ha appena appreso dalla governante che Fulvia ha avuto una frequentazione continua con Giorgio, con un probabile intercorso sessuale che è solo vagheggiato, ma nei toni di fatto confermato. La notizia provoca nel protagonista un acceso di gelosia e rabbia però frustrata, fino ad un certo punto:

– E questo fino a quando?

– Oh, fino ai primi dell'altro settembre. Poi successe il finimondo dell'armistizio e dei tedeschi. Poi Fulvia andò via da qui con suo padre. E io, pur affezionata come le ero, fui contenta. Stavo troppo sulle spine. Non dico che abbiano fatto il male...

Eccolo lì, che tremava verga a verga nella sua fradicia divisa cachi, con la carabina che gli sussultava sulla spalla, la faccia grigia, la bocca semiaperta e la lingua grossa e secca. Finse un accesso di tosse, per darsi il tempo di ritrovare la voce.

– Mi dica, Fulvia, quando partì esattamente?

– Precisamente il dodici settembre. Suo padre aveva già capito che la campagna sarebbe diventata molto più pericolosa della grande città.

– Il dodici settembre, – fece eco Milton. E lui, lui dove era il dodici settembre 1943? Con un immenso sforzo se ne ricordò. A Livorno, asserragliato nei cessi della stazione, digiuno da tre giorni, miserabilmente vestito di panni d'accatto. Sul punto di svenire per l'inedia e le esalazioni della latrina si era affacciato sul corridoio e aveva cozzato in quel macchinista che si stava abbottonando la bracchetta. «Da dove vieni, militare?» bisbigliò. «Roma». «E dov'è casa tua?» «Piemonte». «Torino?» «Vicinanze». «Be', io ti posso portare fino a Genova. Si parte tra

¹¹⁸ G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 123 - 124

¹¹⁹ *Ivi*, p. 125

mezz'ora, ma ti voglio nascondere subito nella carbonaia. Mica te ne frga di sembrare poi uno spazzacamino?»

– Milton! – richiamò Ivan, ma con meno urgenza di prima e tuttavia ala custode ebbe un sobbalzo di paura.¹²⁰

Il dettaglio della data diventa per Milton evocativo, e quella sensazione di gelosia mista a rabbia si riversa in parte anche nella voce del narratore. Infatti si ha una contaminazione di orizzonti con la domanda posta attraverso l'indiretto libero («E lui, lui dove era il dodici settembre 1943?»), con l'epifora che sembra qui rimarcare la distanza, oltre che geografica, anche di comportamento tra Milton stesso e Fulvia. E ciò si vede poco più avanti, quando i pensieri di Milton corrono allo stato in cui si trovava in quel frangente, quasi che esso fosse in qualche modo collegato al suo amore per Fulvia; che fosse una sofferenza che stava patendo non tanto per la condizione della guerra ma come prova di fedeltà all'amore per l'amata, mentre ella era già tra le braccia di un altro uomo. Da qui la mente di Milton corre ancora, al dialogo avuto con il macchinista, che il narratore ormai pienamente appropriatosi del suo orizzonte epistemico, riporta direttamente. A questo punto anche il lettore è pienamente partecipe della situazione di Milton, coinvolto nella sua crescente frustrazione di gelosia, è rapito dal vortice di pensieri, finché un'altra voce riporta tutti e tre i partecipanti della comunicazione letteraria (narratore, personaggio e lettore) alla "realtà", chiamando un solo nome («– Milton! – richiamò Ivan...»), in una maniera che sembra confermare questa triplice fusione (e richiama ancora una volta la deviazione dal percorso principale¹²¹)

L'altro passo in cui avviene qualcosa di simile appartiene al capitolo 3. Milton si trova a colloquio con il capo della sua brigata, dal quale ottiene il permesso di partire verso la brigata di Giorgio per parlargli.

Stavolta Leo era soddisfatto. Milton si ritirò verso la porta ripetendo che sarebbe tornato verso mezzogiorno.

– Torna pure per sera, – disse Leo. – Ah, t'interessa sapere che oggi io compio trent'anni?

– È un record.

– Vuoi dire che se anche crepassi domani creperei vergognosamente vecchio?

– È un vero record. Perciò non ti faccio auguri ma solo congratulazioni.

Fuori, il vento era calato ad un filo. Gli alberi non muggivano né sgrondavano più, il fogliame ventolava appena, con un suono musicale, insopportabilmente triste... «Somewhere over the rainbow skies are blue, | And the dreams that you dare to dream really do come true».¹²²

¹²⁰ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 17

¹²¹ Vedi p. 48

¹²² B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 25

Nel momento in cui il protagonista esce fuori, si ha una fusione progressiva prima tra orizzonte epistemico del narratore e quello del personaggio, con la voce del primo che è inizialmente oggettiva, salvo poi di colpo diversa, con quel «insopportabilmente triste...» che è chiaramente proprio di Milton. Questa fusione è poi completa quando subito dopo il narratore riporta direttamente la voce del protagonista, che ripensa alla canzone *Over the rainbow*. È qui che si inserisce anche l'orizzonte epistemico del lettore, il quale sa, dalle pagine precedenti, che quella canzone era particolarmente cara al personaggio perché era stato un regalo fatto a Fulvia. Inevitabilmente, quindi, il lettore non può che rimandare direttamente alla ragazza amata da Milton, e farsi quindi partecipe assieme al narratore alla malinconia che il personaggio sta vivendo, in una fusione di orizzonti che ancora una volta coinvolge personaggio, narratore e lettore. Inoltre, grazie anche alla citazione del verso della canzone pop dell'epoca, il passo risulta essere chiaramente polifonico.

1.3.4 Polifonia e plurivocità

La plurivocità non manca nel romanzo, come si è già avuto in parte modo di vedere, con frequenti momenti in cui il dialogo la fa da padrone. In particolare Una questione privata ha come peculiarità quella di avere al suo interno diversi episodi in cui i personaggi prendono la parola per raccontare episodi o fatti, e in cui inevitabilmente la polifonia è marcata. Come sostiene anche Laura Marchese, la presenza di un ‘narratore di secondo grado’ è qui molto forte dal momento che le «vicende più significative avvengono fuori scena», e soprattutto perché i racconti stessi hanno un peso decisivo nell’economia della storia, che va anche oltre la loro pregnanza tematica¹²³.

Un primo esempio lo si ritrova nel capitolo 5, nel momento in cui, in attesa che Giorgio si riunisca al resto della sua brigata perché rimasto indietro, Milton ascolta da Sceriffo, capo della brigata di Giorgio, la storia del litigio che la sera prima era avvenuto proprio tra l’amico del protagonista e un altro membro della brigata stessa.

- Giorgio, – disse Sceriffo, – deve aver visto rosso. Lui aveva fatto per bene il suo turno...
- Non c’è nessuno, – interruppe Milton, – in tutta la divisione, non c’è nessuno che monti la guardia scrupolosamente come Giorgio.
- Questo è vero, – ammise Sceriffo, – E non stiamo a guardare se la fa tanto bene solo per sé o anche per i compagni. Fatto sta che facendola così bene per la sua pelle automaticamente la fa bene anche per la pelle degli altri. Su questo siamo d’accordo. Come ti ho detto, Giorgio vide rosso. Si rizzò sui ginocchi e come una belva raspava con le mani la lettiera. «Perché non sei fuori di guardia?» e senza aspettare l’eventuale giustificazione coprì Jack di nomacci, dei quali figlio di puttana era il più bello. La colpa di Jack, se è una colpa, fu quella di non spiegarsi subito. Jack, mi sembra, scrollò le spalle, borbottò qualcosa come «È inutile» e forse sputò in terra in direzione di Giorgio. Giorgio gli saltò addosso come una rana e in volo gli disse: «È inutile?! Noi l’abbiamo fatta e tu no, porco vigliacco?» e gli zompò addosso. Noi eravamo svegli ma ancora non ci raccappezzavamo bene e inoltre eravamo talmente indolenziti e anchilosati che prima che ci mettessimo ritti passò un buon minuto. Io avevo unicamente capito che Jack non era fuori di guardia e gli gridai perché? e uscisse subito a far la sua parte. Ma Jack non mi rispose perché era occupatissimo a difendersi da Giorgio. L’aveva preso per il collo e aveva tutte le intenzioni di fargli entrare il cranio nel muro. E mentre gli stringeva il collo e gli sforzava la testa non smetteva di insultarlo. «Bastardo, è ora di finirla con la ciurma come voi! Voi non siete buoni né per noi né per loro! Andate tutti ammazzati! Siete cani, siete maiali, siete schiuma...!» Jack non rispondeva, sia perché Giorgio quasi lo strangolava sia perché lui stesso irrigidiva il collo per non cedere con la testa contro il muro. Così non parlava, nemmeno per chiederci aiuto. Aveva arricciato le gambe e con quelle cercava di schizzar via Giorgio. Tutto questo io te l’ho raccontato in lungo, ma non durò più di trenta secondi. Prima che noi intervenissimo, Jack riuscì a portare i piedi contro il petto di Giorgio e lo mandò a gambe levate sull’ammattionato. Io allora gridai a Jack di dar subito spiegazione e Jack, restando seduto al suo posto, mi disse: «È inutile, ho detto. Guarda tu», e con una manata spalancò la porta. Noi guardammo fuori e capimmo il perché.
- La nebbia, – mormorò Milton.
- Per descrivere la nebbia Sceriffo si alzò dalla panca.
- Immaginati un mare di latte. Fin contro la casa, con delle lingue e delle poppe che cercavano di entrare nella nostra stalla. Uscimmo fuori, uno dietro l’altro, ma con precauzione

¹²³ Cfr. L. Marchese, Tragico e tragedia in “Una questione privata”, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 106-107

e di non più di due passi, per paura di annegare in quel mare di latte. Ci distingevamo appena, e sì che stavamo sulla stessa linea, a contatto di gomiti. Davanti a noi non vedevamo niente. Pestavamo i piedi per accertarci che eravamo sul solito e non su una nuvola –. Si rimise pesantemente seduto e continuò: – Cobra rise, rientrò nella stalla, fece una bracciata di quelle fascine, tornò fuori e con tutta la sua forza le butto avanti, in bocca alla nebbia. Non le sentimmo ricadere in terra.

Per quanto sforzassero gli orecchi e non fiatassero, non sentivano il più piccolo rumore. La lite di Giorgio e Jack era già dimenticata. L'orologio di Giorgio segnava quasi le cinque. Erano tutti d'accordo che l'attacco non c'era e non poteva esserci. Lì non avevano più niente da fare e dovevano riprendere subito la strada per Mango!²⁴

Come si può vedere, nel passo si alternano diverse voci: quella del narratore, di Milton e di Sceriffo. Quest'ultimo poi si fa a sua volta narratore, riportando fatti e parole in maniera diretta, e in ciò è chiaramente caratterizzato e riconoscibile: le sue opinioni, a differenza di quelle del narratore, sono molto più visibili («E non stiamo a guardare se la fa tanto bene solo per sé o anche per i compagni. Fatto sta che facendola così bene per la sua pelle automaticamente la fa bene anche per la pelle degli altri. Su questo siamo d'accordo»); «La colpa di Jack, se è una colpa, fu quella di non spiegarsi subito»), e gli è proprio un certo gusto per la teatralità («Per descrivere la nebbia Sceriffo si alzò dalla panca»); «Immaginati un mare di latte [...] Uscimmo fuori, uno dietro l'altro, ma con precauzione, e di non più di due passi, per paura di annegare in quel mare di latte»; «Pestavamo i piedi per accertarci che eravamo sul solido e non su una nuvola»). Nella parte finale del passo, poi, si può osservare come il narratore assuma il ruolo che fino a lì era stato di Sceriffo, facendosi nuovamente narratore primario, e quindi riportando attraverso una forma di indiretto libero quanto detto dal personaggio («Per quanto sforzassero gli orecchi e non fiatassero, non sentivano il minimo rumore. [...] Lì non avevano più niente da fare e dovevano riprendere subito la strada per Mango»); tale procedimento sarà portato avanti anche oltre nel capitolo.

Simile a quello precedente è anche l'episodio raccontato dal partigiano garibaldino Paco nel capitolo 7:

Paco comprese che Milton non si sarebbe più opposto e cominciò: – Tutta ieri mattina me la fece andare col porco duce. L'avevo io in consegna. Verso le dieci Hombre mandò una moto a prelevare il parroco di Benevello perché questo caporale desiderava il prete. A proposito del parroco di Benevello, ieri mattina mi fece ridere e adesso voglio far ridere anche te. Come scende dal sidecar corre da Hombre e gli fa: «Ma è ora di finirla, sempre io a confessare i vostri condannati! Per piacere, la prossima volta usate il parroco di Roddino. A parte il fatto che è più giovane di me e abita meno lontano, un tantino di avvicendamento, di rotazione, per nostro signor Gesù Cristo!»

Milton non rise e Paco continuò: – Allora, il prete e il soldato si ritirano a metà della scala della cantina. Io e un altro di nome Giulio in cima alla scala, pronti a fregarlo se facevo una mossa falsa. Ma di quel che si dicevano non capivamo una parola. Dopo dieci minuti risalgono e sull'ultimo scalino il prete gli dice: «Io ti ho messo in regola con Dio, con gli uomini purtroppo non posso farci nulla», e scivola. Il caporale resta con me e con Giulio. Tremava, ma

²⁴ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 40 - 41

non tanto. «Che cosa aspettiamo ancora? Io sono pronto», dice. Ed io: «Non è ancora il tuo momento». «Vuoi dire che non me lo fate di oggi?» «Di oggi sì, ma non subito. Allora casca seduto in mezzo all'aia, su due palmi di fango e si prende la testa fra le mani. Io gli dico: «Se volessi scrivere una lettera, da consegnare al prete prima che riparta...» E lui: «E a chi scrivo? Tu non sai che io sono figlio di una puttana e del più lesto. O vuoi che scriva al Presidente dei Trovatelli?» E Giulio: «Oh, ma in questa repubblica siete in tanti a essere figli di nessuno».¹²⁵

Già in questa prima parte del passo si possono notare una forte carica polifonica e ironica. L'ironia è data qui dalla restrizione dell'orizzonte epistemico a Paco, in quanto narratore secondario, oltre che chiaramente connotato da un punto di vista ideologico in quanto partigiano garibaldino (e infatti non esita a prendersi gioco del prete, senza però trovare in Milton un appoggio in questo); il tono quindi è sarcastico nei confronti del prete appunto, ma anche verso il prigioniero, e anche il commento dell'altro partigiano presente accentua tale sarcasmo («Oh ma in questa repubblica siete in tanti a essere figli di nessuno»). Tutto ciò diventa ancora più marcato nella seconda parte del passo:

Subito dopo Giulio dice che deve andare per una commissione di cinque minuti e se ne va lasciandomi l'arma. «Quello va a cagare», dice il caporale senza seguirlo con gli occhi. «Tu ne avresti voglia?» domando io. «Magari, ma che pro mi fa?» «Fumati allora una sigaretta», gli dico io, e gli sporgo il pacchetto, ma rifiuta. «Non ho l'abitudine. Tu non ci crederai, ma non ho l'abitudine del fumo». «E fuma. Non sono fortissime, sono abbastanza buone». «No, non sono abituato a fumare. Se fumassi non finirei più di tossire. E io voglio gridare. Almeno questo». «Gridare? Adesso?» «Non adesso, ma quando sarà il mio momento». «Grida quanto ti pare», dico io. «Griderò viva il Duce!» mi annunzia lui. «Ma grida quel che ti pare, – dico io, – tanto qui nessuno si scandalizza. Però ricordati che ti sprechi. Il tuo duce è un gran vigliacco». «Puah! – mi fa, – il Duce è un grande, grandissimo eroe. Voi, voi siete grandi vigliacchi. E anche noi, noi suoi soldati, siamo grandi vigliacchi. Se non fossimo grandi vigliacchi, se non avessimo tirato solo a campare, a quest'ora vi avremmo già sterminati tutti, avremmo piantato la nostra bandiera sull'ultima vostra collina. Ma il Duce, lui è un grandissimo eroe, e io morirò gridando Viva il Duce!» Ed io: «Ti ho già detto che puoi gridare quel che ti pare, ma ti ripeto che secondo me ti sprechi. Io sono sicuro che tu morirai molto meglio di come saprà fare lui quando sarà la sua ora. E sarà presto, se c'è una giustizia al mondo». E lui: «E io ti ripeto che il Duce È un grandissimo eroe, un eroe mai visto, e tutti noi italiani, voi e noi, siamo tutti degli schifosi che non ce lo meritavamo. Ed io: «Io non voglio discutere con te al punto che sei. Però il tuo duce è un grandissimo vigliacco, un vigliacco mai visto. Io gliel'ho letto in faccia. Senti qua. Tempo fa mi è venuto tra le mani un giornale di allora, dei tempi belli per voi, con una fotografia di lui che pigliava mezza pagina, e me la sono studiata per un'ora. Ebbene, io gliel'ho letto in faccia. E se insisto tanto è perché non voglio che tu ti sprechi a gridare Viva Lui in punto di morte. Io me lo vedo, chiaro come il sole. Quando toccherà a lui come ora tocca te, lui non saprà morire da uomo. E nemmeno da donna. Morirà come un maiale, io me lo vedo. Perché è un vigliacco fenomenale». «Viva il Duce!» mi fa quello, ma piano, sempre tenendosi la testa fra i pugni. E io non perdo la pazienza e gli dico: «È un vigliacco enorme. Quello di voi che morirà più da schifoso morirà sempre come un dio in confronto a lui. Perché lui è un vigliacco colossale. È il più vigliacco italiano che sia esistito da quando esiste l'Italia, e per vigliaccheria non ne nascerà più l'uguale anche se l'Italia durasse un milione di anni». E quello: «Viva il Duce!» mi rifà, sempre sottovoce. Poi arrivò Giulio e mi disse «Vogliono che ci sbrighiamo». Ed io al caporale: «Alzati». «Ma sì, – fa lui, – togliamoci dal sole». E nota che pioveva grosso un dito.¹²⁶

La polifonia è qui inequivocabile, considerando che la voce del narratore riporta direttamente quella del personaggio, il quale a sua volta si fa narratore che riporta altre

¹²⁵ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 60 - 61

¹²⁶ Ivi, p. 61-62

voci. Il discorso diretto è riportato da Paco con un ritmo incalzante, e le battute di dialogo risultano vive. Non mancano elementi tipici del parlato (come le volgarità, che non sono omesse), l'ironia è ancora presente, ed è anzi maggiore che nella prima parte del passo: si entra infatti ancora più a fondo nell'orizzonte epistemico del personaggio che si fa narratore, il quale, a differenza di quello principale, non manca di riferire le proprie idee («Ma grida quel che ti pare [...]. Però ricordati che ti sprechi. Il tuo duce è un grande vigliacco»). Ciò permette al lettore di avere un ulteriore elemento di paragone (oltre ovviamente alle proprie idee) per confrontarsi ironicamente con il condannato, il quale, data la sua ingenuità, contribuisce ad incrementare l'ironia, senza però mancare anche lui di quel sarcasmo che pervade l'atmosfera dello scambio di dialogo («Ma sì, – fa lui, – togliamoci dal sole». E nota che pioveva grosso un dito»). Laura Marchese sostiene inoltre che tra il caporale fascista e Milton ci possa essere

un parallelo con la condizione di autoconvincimento disperato di Milton, che illumina in modo esemplare l'unico, tragico esito possibile nel credere fino alla morte in una causa persa (quella del fascismo per il caporale, quella dell'amore per Fulvia Milton).¹²⁷

Con un procedimento diverso si ha poi polifonia nel capitolo 6. Milton si trova presso la brigata di Giorgio, e i suoi compagni hanno appena appreso della sua cattura. Il passo che segue mostra un'alternanza di voci che riescono a rendere bene la frenesia del momento, con tutte le varie sfaccettature emozionali.

L'ingresso del comando era intasato da buona parte del presidio di Mango. Milton si infilò in quella calca di spalle, sfondando per sé e per Frank che ora lo tallonava. Un altro cerchio si era formato intorno a Pascal che già impugnava il telefono. Milton si incastrò anche in quella calca interna e si trova in prima fila, gomito a gomito con Sceriffo, bianco come un morto.

Mentre Pascal aspettava la comunicazione, Frank mormorò: – Scommetto la testa se in tutta la divisione abbiamo uno straccio di prigioniero.

– Per me, prendete nota, ghirlanda di rose bianche, – disse un altro.

Venne in linea il comando di divisione. All'altro capo del filo era l'aiutante maggiore Pan. Disse subito che non aveva prigionieri disponibili. Volle che Pascal gli descrivesse Giorgio e poi Pan credette di rammentarselo. Ma non aveva prigionieri. Pascal si rivolgesse ai vari comandanti di brigata. Vero che il regolamento prescriveva l'immediato trasferimento al comando di divisione di tutti i prigionieri fatti dai comandi inferiori; comunque, a scarico di coscienza, Pascal telefonasse a Leo, a Morgan e a Diaz.

– Leo non ne ha, – disse Pascal nel cornetto. – Ho qui da me davanti un uomo della brigata di Treiso che mi fa segno che Leo non ne ha. Provo a telefonare a Morgan e a Diaz.

Comunque, Pan, se ti arrivasse un prigioniero fresco fresco, non lo scorciate ma speditemelo subito in macchina.

– Telefona a Morgan, presto, – disse Milton, come Pascal riagganciò.

– Chiamo Diaz, – rispose Pascal seccamente.

¹²⁷ L. Marchese, Tragico e tragedia in “Una questione privata”, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p.107-108

Milton sbirciò Sceriffo. Ora era grigiastro. Ma, pensava Milton, non era per il destino di Giorgio, ma solo per il terrore retroattivo dei nemici sparsi a centinaia nel nebbione, e lui Sceriffo che li passava in cieca rivista, tranquillo, incosciente, tutto assorbito dal frullo di un uccello sperduto.

– Povero Giorgio, – biasciò Sceriffo. – Che porca ultima notte si è passato. Chissà come sta male. Avrà ancora quelle nocchie sullo stomaco.

– Forse è già tutto finito per lui, – disse un tale alle spalle di Milton.

– Piantatela, – disse Pascal, mentre il telefono squillava.

Era Diaz in persona. No, non aveva prigionieri. – I miei serpenti, – disse, – non beccano da un mese –. Ricordava benissimo il biondo Giorgio e gliene rin cresceva, ma non aveva uno straccio di prigioniero.

Un partigiano col pizzetto, che Milton vedeva per la prima volta, domandò in giro dove lo facessero in Alba.

Rispose Frank: – Qua e là. Il più delle volte contro il muro del cimitero. Ma anche contro la scarpata della ferrovia o in un punto qualsiasi della circonvallazione.

– Non buono a sapersi, – disse quello col pizzetto.

E si risenti: – Per me rose bianche.

Morgan parlava già. – Fottuded boys. Non ne ho. Chi era questo Giorgio? Dio sergente, vedi come capita. Tre giorni fa ne avevo uno, ma ho dovuto smistarlo alla divisione. Era un pulcino bagnato, e poi si rivelò un buffone di prima forza. Una rivelazione. Ci fece spanciare per tutta la giornata che passò con noi. Pascal, l'avessi visto imitare Totò e Macario. L'avessi visto suonare tutta una batteria invisibile. Lo spedii alla divisione raccomandando di non scorciarlo, ma lo sotterrarono nella notte. Vedi come capita, Dio sergente! Chi era questo Giorgio?¹²⁸

Nello spazio di una pagina, si alternano undici voci: da quella del narratore, che inizialmente descrive oggettivamente la situazione al comando e poi riporta attraverso l'indiretto libero le indicazioni di Pan («Ma non aveva prigionieri. Pascal si rivolgesse ai vari comandanti di brigata»), poi quella di due partigiani anonimi e un altro caratterizzato dal pizzetto che porta, quindi quella di Frank, Milton, Pascal, Sceriffo, Diaz e Morgan; quest'ultimo risulta particolarmente riconoscibile per i suoi intercalari (l'imprecazione mezza inglese e mezza italiana con qui viene introdotto, e le sue bestemmie) e la breve descrizione che fa del prigioniero che aveva avuto («Ci fece spanciare per tutta la giornata che passò con noi. Pascal, l'avessi visto imitare Totò e Macario»). Questo avvicendamento di voci, le varie battute di dialogo referenziali che ci sono, da quello del luogo della fucilazione ad Alba («Un partigiano col pizzetto [...] domandò in giro dove lo facessero ad Alba»), a quello del destino di Giorgio («Per me, prendete nota, ghirlanda di rose bianche»), fino a quello sulla cultura popolare di cui si accennava poco sopra, rendono il passo chiaramente polifonico, e le voci dei personaggi riconoscibili e indipendenti, inserite in un contesto dialogico in cui nemmeno la voce del narratore può servire da norma.

Ad aumentare ancora il numero delle voci, e a fare da chiusura al passo, contribuisce un'immagine estremamente teatrale poco avanti:

¹²⁸ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 48-50

Ma Milton si era già avventato fuori. Ma fuori cozzò in un'altra ressa. Facevano cerchio serrato intorno a Cobra il quale si era accuratamente rimboccati le maniche fin sui potenti bicipiti e ora si curvava verso un immaginario catino. – Guardate, – diceva, – guardate tutti quel che farò se ammazzano Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate. Il primo che beccherò... mi voglio lavar le mani nel suo sangue. Così –. E si curvava sull'immaginario catino e immergeva le mani e poi se le strofinava con una cura e una morbidity spaventevoli. – Così. E non solo le mani. Ma anche le braccia voglio lavarmi nel suo sangue –. E ripeteva l'operazione di prima sull'avambraccio e sul lacerto. – Così. Guardate. Se ammazzano il mio fratello Giorgio –. Parlava con la stessa morbidity e nettezza con cui si lavava, ma in ultimo scoppiò in un urlo altissimo: – Voglio il loro sangue! Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeee!¹²⁹

Ancora una volta, con una successione di sequenze quasi cinematografica, il narratore presenta una scena dall'alto tasso di teatralità, con il personaggio di Cobra che viene caratterizzato attraverso brevissimi "frame" («bicipiti spaventevoli», «Parlava con la stessa morbidity e nettezza con cui si lavava»). Proprio l'accostamento di questi aggettivi, appartenenti a una sfera semantica completamente opposta a quella dell'azione che Cobra mostra di voler fare, contribuisce a rendere ancora più macabra la scena.

Ma il massimo della polifonia si ha nel romanzo nel capitolo 11, in cui Milton, fallito il tentativo di catturare l'ufficiale fascista, si imbatte nella brigata di Matè. Si ha inizialmente un racconto di Matè, che parla del fratello catturato e prigioniero in Germania.

–Era ad Alessandria, due passi da casa, ma non si salvò. Vedemmo arrivare gente da Roma, gente da Trieste, gente da casa del diavolo, ma non lui da Alessandria. Nostra madre stette sulla porta fino all'ultimo di settembre. Chissà come si è svolto il fatto. Nota che non era un addormentato, di noi fratelli era senz'altro il più sveglio. Tutti gli espedienti, tutte le audacie ce l'aveva insegnate lui, persino certe cose che ancora mi servono anche nei partigiani. Be', a parte mio fratello, io dico che dovremmo pensare un po' di più a quelli di noi che sono finiti in Germania. Ne hai sentito parlare una volta che è una? Mai uno che si ricordi di loro. Invece dovremmo, dico io, tenerli un po' più presenti. Dovremmo schiacciare un po' di più l'acceleratore anche per loro. Ti pare? Si deve stare tremendamente male dietro un reticolato, si deve fare una fame caína, e c'è da perdere la ragione. Anche un solo giorno può essere importante per loro, può essere decisivo. Se la facciamo durare un giorno di meno, qualcuno può non morire, qualcun altro può non finir pazzo. Bisogna farli tornare al più presto. E poi ci racconteremo tutto, noi e loro, e sarà già triste per loro poter raccontare solo di passività e dover stare a sentir noi con la bocca piena di attività. Tu che ne dici, Milton?¹³⁰

Ancora una volta si ritrova una storia raccontata attraverso la voce di un personaggio, come altre volte è successo nel romanzo fino a questo punto. Queste storie secondo Pedullà hanno un chiaro valore:

Veri e propri racconti nel racconto (e non semplici note di colore finalizzate a restituire alla scrittura quel tocco di oralità tanto caro agli scrittori neorealisti), le

¹²⁹ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 50

¹³⁰ Ivi, p. 104

digressioni appaiono viceversa uno dei cardini del romanzo: il punto in cui l'esperienza di Milton viene a contatto e si confronta con le altre «questioni private»¹³¹

E nella voce di Matè, in poche righe, si può leggere la sua questione privata (il fratello catturato e deportato), la sua speranza per la fine della guerra e parte del suo carattere, che emerge dalle domande che fa. Proprio questo carattere risalterà sempre di più con il proseguire del passo.

– Perché lo chiami Pigiama di Seta? – domandò Riccardo, uno dei due a cavalcioni della greppia.

– Non glielo dire, – sibilò Milton.

– Non t'interessa, – disse Matè a Riccardo, e poi a Milton sottovoce: – Che ci vuoi fare? Quando ho saputo che l'avevano preso non ho potuto fare a meno di ricordarlo mentre si metteva il pigiama di seta per coricarsi sulla paglia.

– Ma che pensi che gli faranno?

Matè gli sgranò gli occhi in faccia. – Perché tu cosa pensi?

– Prima però lo processeranno.

– Ah sì, – fece Matè, – Questo forse sì. Questo senz'altro sì, anzi. I tipi come Giorgio prima li processano sempre. Come se beccassero te, del resto. Processerebbero pure te, te più ancora di Giorgio. Voi siete studenti universitari, pesci fini, belle scatole da aprire. A voi lo fanno. A voi gli va di farvi il processo, mi spiego? I tipi come me invece, e quei due là dietro, non siamo abbastanza interessanti. Come li pigliano li scaraventano contro un muro e già gli sparano quando ancora sono a mezz'aria. Però, Milton, sia chiaro che io non te ne voglio per questa differenza. Crepare subito o tre giorni dopo. E che differenza è?

– Dio fascista, – fece il ragazzino.

La nonna lo minacciò con la conocchia. – Che non ti risenta. Belle cose impari in mezzo ai partigiani.

– Non sono capace di farlo, – le disse lui del compito.

– Prova ancora e vedrai che sei capace. La maestra non vi dà roba di cui non siete capaci.

Pinco, l'altro dei due sulla greppia, disse: – Parlate di quello che si è fatto beccare ieri mattina al bivio di Manera?

– Non ieri mattina, – osservò Milton, – è l'altro ieri mattina.

– Bada che ti sbagli, – disse Matè sbirciando Milton, – è stato ieri mattina.

– È di quello che parlavate? – insisté Pinco. – Be', non mi ha convinto granché la maniera in cui l'hanno beccato.

Milton ruotò sul ballotto. – Che vuoi dire? – e intanto fissava con gli occhi esorbitati quel maledetto estraneo che criticava Giorgio, e gli pareva proprio che stesse direttamente insultando Fulvia. – Che vuoi dire?

– Voglio dire che non è stato tipo da difendersi fino all'ultimo come Blackie o di spararsi subito in bocca come Nanni.

– C'era la nebbia, – rispose Milton, – e la nebbia non gli ha lasciato fare né una cosa né l'altra. Non gli ha lasciato il tempo nemmeno di capire.

– Pinco, – disse Matè, – hai perso una buona occasione di star zitto. Non ti ricordi già più che nebbione avevamo ieri mattina? Come si sono sbattuti in lui i fascisti potevano sbattersi in una pianta o in una vacca al pascolo!¹³²

Le voci che si alternano qui sono ancora una volta diverse: ci sono quella di Matè, di Milton, di Riccardo e Pinco, e del ragazzino e sua nonna. Tutte sono inserite in un dialogo vivo in modo totalmente paritetico, assieme alle idee che portano avanti. Solamente in un punto si ha una contaminazione della voce del narratore con quella di Milton, quando la rabbia del personaggio diventa in parte propria anche di chi racconta,

¹³¹ G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 135

¹³² B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 104-105

assieme ai pensieri che poco oltre riporta in maniera indiretta («e intanto fissava con gli occhi esorbitanti quel maledetto estraneo che criticava Giorgio, e gli pareva proprio che stesse indirettamente insultando Fulvia»). La polifonia è data inoltre anche dai diversi ambiti richiamati, da quello universitario e scolastico, a quello prettamente bellico, fino all'intercalare estremamente colloquiale del ragazzino, che bestemmia.

Il passo prosegue poi con il racconto di Milton di un episodio in cui lui e Giorgio rischiavano di essere presi durante l'iniziale periodo di renitenza alla leva, con quest'ultimo addirittura pronto a rischiare di suicidarsi lanciandosi dal palco del cinema pur di essere preso.

– Tu lasciami finire, – disse Milton tra i denti.

Le famiglie li tenevano sottochiave, in soffitta o in cantina, o se li lasciavano liberi lo facevano con certi discorsi di responsabilità e di colpa che al solo uscire per strada pareva di commettere parricidio. Ma una sera di quello ottobre il tuo e Giorgio non poterono più di stare chiusi e Nascosti e tramite la domestica dei Clerici si diedero per andare al cinema. Davano un film con Viviane Romance.¹³³

Con un procedimento che è lo stesso descritto anche per il racconto di Sceriffo (vedi p. 56) e in parte anche per la ricerca di prigionieri da parte di Pascal (vedi p. 59), si ha un'alternanza di discorso diretto del personaggio e di voce del narratore che riporta indirettamente fatti, pensieri e sensazioni di chi sta raccontando (come il breve passo sopra esemplifica). Inoltre si ha polifonia grazie alla mescolanza di riferimenti alla situazione dell'epoca con quelli al cinema (dal nome dell'attrice, al film citato *La Venere cieca*, e al cinema Corino stesso). Milton vorrebbe con il suo racconto una testimonianza sentita dell'eroismo di Giorgio, ma, sostiene Laura Marchese, «non riesce a vedere che, involontariamente, sta dando un ottimo argomento all'ipotesi che l'amico catturato sia già morto, evento che lo farebbe crollare definitivamente»¹³⁴. Infatti la narrazione procede con un commento proprio su questo:

– (...) C'era stato appena un tentativo di furto al botteghino, la cassiera aveva urlato, gli inservienti erano accorsi e così via, e tutti avevano pensato a una retata dei fascisti. Ma resta il fatto, la prova. Al primo grugno di fascista Giorgio si sarebbe buttato a morire.

Ci fu silenzio e poi Matè disse: – Mi sa che Giorgio si scoria da solo, se già non gliel'hanno fatto loro. Io me lo vedo nella cella. Se ripensa a come gli è andata, per la rabbia e la disperazione si butta a sfracellarsi la testa contro il muro.

Un altro silenzio e poi il ragazzino disse alla nonna: – È inutile, questo componimento non son capace di farlo.

La vecchia sospirò e si voltò ai partigiani. – Non c'è nessuno tra voi che sia un po' maestro?

Matè indicò Milton e macchinalmente Milton si levò dal ballotto e andò a chinarsi sul ragazzo.

¹³³ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 106

¹³⁴ L. Marchese, *Tragico e tragedia in "Una questione privata"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 108

– Quello è più che un maestro, – bisbigliava Matè alla vecchia, – quello è addirittura professore. Viene dritto dritto dall’università.

E la vecchia: – Ma vediamo, vediamo che fior di gente questa maledetta guerra trascina nei nostri poveri posti.

– Com’è il tema? – aveva domandato Milton.

– I nostri amici gli alberi, – compitò il ragazzino.

Milton si raddrizzò con una smorfia. – Non lo so fare. Mi dispiace, ma non ti posso aiutare.

E il ragazzino: – Tu sei maestro come io... Ma, Dio fascista! perché sei venuto se non potevi aiutarmi?

– Io... credevo... che il tema fosse un altro.

Andò in un angolo della stanza e cominciò a prendere a calci un ballotto di paglia per disfarlo. Doveva dormire. Sperava di dormire di piombo nel giro di dieci minuti. Quel sergente non lo disturbava, si era ucciso da sé, lui non c’entrava, del resto non l’aveva nemmeno visto in faccia. Guai se non dormiva. Era debolissimo, sfatto, finito. Si sentiva più sottile di una foglia, e come una foglia macero.

Parlava forte Riccardo, sempre appollaiato sulla greppia.

– Quanti anni hai precisamente, Matè?

– Ne ho tanti, – rispose Matè. – Ne ho venticinque.

– Sei vecchio sì. Sei quasi da bassa macelleria.

– Stupido! – fece Matè. – Non lo dicevo in quel senso. Volevo dire che sono carico d’esperienza. Troppi ne ho visti lasciarci la pelle. Per impazienza, per la voglia di donna, per la voglia di tabacco, e per la mania di fare il partigiano in automobile.

Milton si contorceva sulla paglia, sempre con le mani sugli occhi. – Domani. Che cosa farò domani? Dove andrò a cercare? Ma tanto è inutile. Finito il sergente, finito tutto. Queste occasioni si presentano una volta sola. Ma quel disgraziato...! chissà se già l’hanno trovato, o è ancora lassù solo al buio, nel marcio. Ma perché, perché? si è fissato che io l’illudessi fin che eravamo a portata di pattuglie e una volta lontani io lo... disgraziato!¹³⁵

Dopo il racconto di Milton, si ha un breve interludio con il ragazzino intento a fare i compiti e la nonna, i quali contribuiscono allo stesso tempo ad alleggerire l’atmosfera (con le imprecazioni e bestemmie del ragazzino) ma anche ad appesantirla, con un’amara constatazione della donna («Ma vediamo, vediamo che fior di gente questa maledetta guerra trascina nei nostri poveri posti»). Probabilmente è possibile intravedere nell’incapacità di Milton di aiutare il ragazzino un segno della sua raggiunta “follia” di stampo ariostesco di cui parlava Calvino nella sua prefazione. Infatti, per qualcuno elogiato nel modo in cui fa Matè nelle stesse righe («Quello è più che un maestro [...] quello è addirittura professore»), un tema dalla consegna «I nostri amici gli alberi» non dovrebbe essere troppo complicato; eppure egli non riesce. A conferma di questo sospetto, il narratore rivela attraverso l’indiretto libero i suoi pensieri («Sperava di dormire di piombo nel giro di dieci minuti. Quel sergente non lo disturbava, si era ucciso da sé, lui non c’entrava, del resto non l’aveva nemmeno visto in faccia. Guai se non dormiva. Era debolissimo, sfatto, finito. Si sentiva più sottile di una foglia, e come una foglia macero»), in cui emergono chiaramente la frustrazione per il tentativo fallito di catturare un fascista da scambiare con Giorgio, oltre che un debole tentativo di discostarsi

¹³⁵ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 109

dalla sua uccisione. Ma poco oltre, in maniera ancora più vicina al personaggio, con un vero e proprio flusso di coscienza, il narratore conferma questi timori, mostrando tutto il rimorso e l'angoscia che affliggono Milton per l'accaduto («Queste occasioni si presentano una volta sola. Ma quel disgraziato...!»), e una vaga consapevolezza di trovarsi di fronte a un'impasse che non può risolvere («Che cosa farò domani? Dove andrò a cercare? Ma tanto è inutile [...] Che cosa farò domani? Dove andrò a cercare? Ma tanto è inutile»).

Il capitolo continua poi con il racconto di Matè, l'ultimo con un narratore di secondo grado:

Sebbene con le mani si otturasse anche parte delle orecchie, sentiva bene i discorsi degli altri e ne soffriva atrocemente.

Pinco aveva portato il discorso sulla nuova maestra giovane del paese, mandata a supplire la vecchia maestra ammalata. A Pinco piaceva, e anche a Riccardo.

– Lasciatela stare quella povera maestra, – disse la vecchia.

– E perché? Noi mica la cerchiamo per farle del male. La cerchiamo per farle del bene, – e Pinco rise.

– Vedrete, – disse la vecchia, – vedrete dove vanno a finire tutte queste cose.

– Voi parlate della vecchiaia, – disse Riccardo, – e la vecchiaia non è proprio affar nostro, in nessun senso.

– Ci risiamo con le maestre? – disse Matè. – Attenti, ragazzi, alle maestre perché è una categoria col fascismo incarnato. Io non so che gli abbia fatto il duce a quelle, ma nove su dieci sono fasciste. Io potrei raccontarvi di una maestra, di una per tutte.

– E racconta.

– Fascista fino alla punta delle unghie, – continuò Matè. – Era una di quelle che sognavano di fare un figlio con Mussolini. Ed era anche cotta per quel porco di Graziani.

– Un momento, – fece Pinco. – Era giovane, era bella? È importante saperlo subito.

– Era sui trent'anni, – specificò Matè, – ed era una bella pianta di donna. Un po' robusta, un po' mascolina, ma ben messa e ben distribuita come carne. E soprattutto aveva una carnagione magnifica, una vera seta.

– Meno male, – disse Pinco, – se era vecchia e brutta potevi avanzare di raccontare, anche se fosse il fatto più interessante del mondo!¹³⁶

Il dialogo viene riportato dal narratore in modo oggettivo, e apparentemente non si ha un punto di vista. Ma a ben guardare, si può notare come in realtà il punto di vista sia quello di Milton («Sebbene con le mani si otturasse anche parte delle orecchie, sentiva bene i discorsi degli altri e ne soffriva atrocemente»): si sta quindi ascoltando il dialogo tra gli altri occupanti della casa attraverso le orecchie di Milton, e ancora una volta la plurivocità è marcata. Il racconto ha sin da subito, inoltre, una forte allusione alla sfera sessuale («Noi mica la cerchiamo per farle del male. La cerchiamo per farle del bene»; «Era giovane, era bella?»; «Era una bella pianta di donna. Un po' robusta, un po' mascolina, ma ben messa e ben distribuita come carne»), che, come si avrà modo di vedere, è centrale nella storia raccontata dal partigiano.

¹³⁶ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 109-110

Ci fu intorno un borbottio e poi Matè riprese: – La maestra che dico io viveva e insegnava a Belvedere, a dieci chilometri dalla nostra base. Quando si venne a sapere che che ci faceva propaganda contraria – e quella scema non aveva ancora parlato che già correvano a riportarcelo – allora il commissario Max la fece diffidare una prima volta. Al nostro compagno che le portò la diffida, un buon ragazzo ragionevole, quella rise in faccia e lo caricò di insulti, gliene appioppò di quelli che una maestra non dovrebbe nemmeno conoscere. Quello non reagì perché in fondo era una donna. Poi ci riportarono che aveva detto in piazza che i fascisti dovevano salire a sterminarci tutti con la mitraglia. Noi ci passammo sopra. La volta dopo disse che i fascisti dovevano salire col lanciافiamme e che lei sarebbe morta volentieri dopo averci visti tutti arrostiti. Allora Max le mandò una seconda diffida. Questa gliela portò uno più duro del primo, ma anche lui ricevette la medesima accoglienza e per non ammazzarla sul posto si ritirò bestemmiando. Capite questa maestra era un fenomeno curioso, magari divertente, ma solo per chi non avesse ancora il cuore avvelenato. Così continuò come prima, anzi peggiorava, e una sera che tornavamo dalla pianura – avevamo freddo e fame e non avevamo trovato un goccio di carburante che era l’obiettivo della missione – Max fece fermare il camion a Belvedere. Venne ad aprirci il papà della maestra e capì a volo. Capì a volo e si buttò sul pavimento e lì si rotolava. Noi entrammo scavalcandolo e lui da sotto cercava di avilupparci le gambe. Venne anche sua moglie e si inginocchiò davanti a noi. Ci dava tutte le ragioni di questo mondo, ma non gliela ammazzassimo.

La vecchia si alzò e disse al nipotino: – Su, è ora di andare a dormire.

– No e no, io voglio restare a sentire.

– A dormire, e subito! – e col fusto della conocchia lo parava verso l’uscio della cucina. E ai partigiani disse buonanotte e: – Speriamo di svegliarci vivi domattina.

Matè aspettò che fossero usciti e continuò: – Ma non gliela ammazzassimo. Era la loro unica figlia e per darle il diploma di maestra avevano fatto tanti sacrifici. Se ne sarebbe incaricata lei d’ora innanzi, a costo di non fare più nient’altro, nemmeno da cucina, l’avrebbe sorvegliata lei, le avrebbe tappato la bocca come a una bambina. Il padre ritrovò la voce anche lui, disse che era un buon cittadino e un buon combattente dell’altra guerra, che aveva dato all’Italia infinitamente di più di quanto ne avesse ricevuto. Ebbene, offriva il suo credito a compenso, a riparazione delle idee storte di sua figlia. Ma Max rispose che era impossibile, troppo tardi; nei riguardi di sua figlia, disse Max, si era usata una sopportazione che addirittura puzzava di tradimento alla causa. In quel momento sbucò fuori lei, la maestra. Doveva essersi nascosta in qualche buco della casa ma poi non aveva resistito ai lamenti dei suoi vecchi. Del resto, era più coraggiosa di tanti uomini. Come spuntò, cominciò a vomitare insulti e il primo a riceverli era Max. Sputava anche, ma come la maggioranza delle donne non sapeva sputare e la saliva cadeva sulla maglietta.¹³⁷

La parte riportata funge quasi da preambolo, alzando ancora di più il livello di interesse attorno alla storia. Ancora una volta, le voci della nonna e del ragazzino aumentano la plurivocità, e la storia raccontata ha al suo interno molte altre voci ancora, che fino a qui però sono state riportate tutte indirettamente da Matè fattosi narratore. Con il raggiungimento dell’apice della massima tensione della storia, in quel cronotopo quasi dostoevskiano del salotto (luogo di risoluzione dello scandalo), queste voci diventano vive, e la scena assume tratti proprio di vivacità molto alti. È da notare che anche il narratore Matè, come quello principale, è a sua volta polifonico, dal momento che ogni idea che riporta è presentata in modo paritario, e l’orizzonte epistemico pur non essendo completamente ristretto a lui (dal momento che dal suo racconto otteniamo informazioni anche di quando lui non era fisicamente presente), offre senz’altro una visione dei fatti (e delle conseguenti considerazioni) che sono inevitabilmente influenzate dal personaggio.

¹³⁷ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 110-111

Alonzo lo spagnolo era accanto a me e subito dietro Max e comincia a soffiare: «Fucilarla, fucilarla, fucilarla», regolare come un orologio. Alonzo soffiava nel collo di Max e Max dondolava la testa quasi ne fosse già persuaso. «Provatevi solo a fucilarmi, brutti delinquenti!» urlò la maestra. Mi si accosta un compagno, un tipo per niente sanguinario e: «Matè, – mi dice, – qui la fucilano, qui finisce che la fucilano davvero. E a me non va. È troppo, in fondo è troppo per una donna che ragiona con l'utero». «Già. – faccio io, – e questo maledetto spagnolo che non la smette e finisce che ci suggestiona tutti». «Difatti, – dice quel mio compagno, – da' un'occhiata a Max e vedi se non è già bell'e suggestionato». Nel mentre un partigiano semplice passa avanti a Max, va dalla maestra e le dice: «Hai fatto molto male ad augurarci la morte col lanciafiamme. Coi lanciafiamme non ce la dovevi augurare», e siccome la maestra gli rideva sul muso lui fa un altro passo in avanti e alza la mano per schiaffeggiarla, per spaccarlo quel ghigno come un vetro. Ma Max gli fermò la mano per aria e disse: «Fermo. Le diamo la grande lezione. Le mezze lezioni ormai guasterebbero soltanto». E: «Fucilarla, fucilarla», soffiava sempre Alonzo, ormai sicuro. E quel mio compagno si rivolge di nuovo a me: «Matè io non posso vederla fucilare. Facciamo qualcosa, per amor di Dio!» Allora gli dico di coprirmi le spalle da Alonzo, vengo avanti e con la mano alzata chiedo la parola. «Tu che vuoi?» mi fa Max tutto sudato. «Voglio dire la mia idea. Democraticamente. Ebbene, io non la fucilere, commissario. In fondo è solo una donna che ragiona con l'utero. Per castigo, perché castigare va castigata, io direi di farle quello che i titini fanno alle slave che vanno coi fascisti. Rapiamola a zero». Max dà uno sguardo in giro, vede che la grande maggioranza è con me, anzi mi lancia occhiate di sollievo e ringraziamento, ma Alonzo diventò bianco dalla rabbia, mi sputò su una scarpa e mi gridò Ratero!

– Che nome è Ratero? – domandò Pinco.

– Non lo so, e non me lo sono mai fatto tradurre. Ma vidi rosso, non tanto per il nome quanto per quel lurido pezzo di polmone sulla mia scarpa. Gli diedi una testata nel petto e Alonzo si afflosciò come fosse di cartavelina. Gli volai sopra e mi pulii la scarpa sulla pelle della sua faccia. Quando mi rialzai, Max taceva e la maestra sogghignava. Capite, sogghignava. Ma quando Max disse: «D'accordo, non la si fucila più, tutto considerato non merita nemmeno la raffica, la si rapa a zero come dice Matè», allora smise di ridere, si portò le mani alla testa e subito le tolse, come se già sentisse il ribrezzo della rapatura. Uno che si chiamava Polo si incaricava lui dell'operazione e chiese le forbici alla madre della maestra. [...] Intanto l'avevano presa e la insaccarono su una sedia, a cavalcioni. La gonna le montò su, mostrava le mezze cosce. Sarebbero piaciute a te, Pinco, che sei per la sostanza e la profondità. Le aveva potenti come quelle di un corridore ciclista. Polo aveva già impugnato le forbici, ma la maestra dibatteva la testa perché Polo non potesse lavorarci e infatti Polo dovette chiamar due perché gliela tenessero ferma. [...] Ragazzi, non assistete mai alla rapatura di una donna, non vedetele mai la zucca, non cercate nemmeno di figurarvela. È la più brutta patata che ci sia, e l'impressione si allarga a tutto il resto del fisico. Però, per quanto orribile, è anche una cosa che inchioda. Eravamo tutti fissi, come ipnotizzati, e la maestra non si ribellava più, ma continuava a insultarci e maledirci, con una voce ormai rauca che faceva anche più effetto. Qualcuno dei nostri uscì alla chetichella, tornò fuori dal camion. La maestra faceva ancora qualche mossa di sofferenza o di senso e la gonna le montò più su, ora mostrava le giarrettiere. Max si asciugava il sudore e diceva a Polo di far presto. Polo si lagnava delle forbici, malediceva di essersi incaricato dell'operazione e aveva le dita violacee per la pressione del metallo. La maestra era ormai esaurita, ora gemeva solo più, come una bambina. Suo padre era rannicchiato sul sofà, con la testa tra le mani, e con gli occhi tra le dita guardava, senza parere, le ciocche di sua figlia che fiocavano sul pavimento. Sua madre si era inginocchiata davanti a un quadretto della Madonna e pregava, senza sussulti e senza più piangere. Lei, la maestra, in testa non la potevi più guardare. Quasi tutti i nostri se l'erano filata. Uscii anche io e sapete come li trovai? Stavano allineati sul ciglio della strada, spalle al paese e fronte al vallone. Era già buio ma io vidi benissimo quel che facevano.

– Che cosa facevano? – domandò Pinco.

Riccardo gli diede un buffetto e Matè sgranò gli occhi in faccia a Pinco.

– Dimmi che cosa facevano, – ripeté Pinco.

– Ti dà tante arie, Pinco, ma sono tutte a vuoto. Ascolta me, Pinco. Mangia del pane.

Ci fu un lungo silenzio. Già il calore diminuiva e si disperdeva, la maggior parte delle bestie si era addormentata e respirava in economia. Poi parlò Riccardo, bisbigliava appena, rivolto a Pinco: – Io ho una sola religione, ed è di non ammazzare mai, se non in combattimento. Se io ammazzassi a sangue freddo finirei anche io ammazzato in quella maniera. È questa la mia unica religione.

Poi si sentì una lunga vibrazione di tutto il mondo esterno e un attimo dopo la pioggia tamburellò sul tetto. Rapidamente arrivò a crosciare e per la soddisfazione Matè si stropicciò le mani, come un vecchietto. Passando a dormire gettò un'occhiata a Milton prono sulla paglia.

Certamente dormiva già, sebbene tremasse in tutte le giunture e mani e piedi non cessassero di zappettare la paglia.

Ma Milton non dormiva. Ripensava alla custode della villa di Fulvia e si sentiva disintegrare il cervello.¹³⁸

Nello spazio di appena due pagine si alternano le voci di otto personaggi: quella di Matè che racconta, di Max, poi quella dello spagnolo Alonzo, della maestra, di Pinco e Riccardo, e di altri due partigiani senza nome, uno contro la fucilazione della donna e l'altro che avrebbe voluto picchiarla. Anche se il narratore della storia è uno dei personaggi stessi, esse si intrecciano tra di loro in maniera paritetica e viva, mantenendo forte quel legame con l'oralità di cui parlava Calvino (e che nel romanzo non appare solo in questo caso, come si è avuto modo di vedere). Il passo poi, come si diceva, ha una forte allusione alla sfera sessuale, con i dettagli sulla maestra («La gonna le montò su, mostrava le mezze cosce. [...] Le aveva potenti come quelle di un corridore ciclista»; «La maestra faceva ancora qualche mossa di sofferenza o di senso e la gonna le montò più su, ora mostrava le giarrettiere») che tingono di un alone erotico un'operazione che di tale non avrebbe altrimenti nulla. Come nota Laura Marchese, questa esecuzione sui generis

Ha un forte retrogusto di sessualità morbosa, che del resto non era assente nemmeno nel ricordo di Fulvia da parte di Milton. La maestra viene rapata a zero e, nell'eccitazione generale (cui segue una masturbazione collettiva), mostra segni conturbanti di una sessualità minacciosa e incontrollabile¹³⁹

Il tutto serve per dare significato a quello che i partigiani osservatori stavano facendo all'esterno della casa, che Matè lascia nel non detto («Era già buio, ma io vidi benissimo quel che facevano»). A questo proposito Pedullà ha un'opinione precisa:

Per quanto riguarda i silenzi di Milton, appare sin troppo evidente come la presunta timidezza del personaggio fornisca a Fenoglio la giustificazione psicologica di una scelta che è in realtà innanzitutto stilistica, e che per questo riguarda anche il resto della sua opera narrativa – una sorta di comodo espediente con cui occultare la propria ritrosia di romanziere a dire di più. Che certe «cose» non possano o non debbano essere espresse a parole è concetto, infatti, che l'autore di *Una questione privata* sottolinea ripetutamente: siano esse l'«indicibile» di Giorgio o quello di Matè, il sesso e l'amore, certo, ma ancor più, e a maggior ragione, la morte.¹⁴⁰

¹³⁸ B. Fenoglio, *Una questione privata*, Torino, Einaudi 1986, 2006 e 2014, p. 112-114

¹³⁹ L. Marchese, *Tragico e tragedia in "Una questione privata"*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 108

¹⁴⁰ G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli 2001, p. 99

Proprio alla morte, e anzi addirittura alla morte del protagonista, sembra alludere il narratore quando riporta direttamente la voce di Riccardo, fuori dal contesto in cui è però inserita («Ci fu un lungo silenzio»): «Io ho una sola religione, ed è di non ammazzare mai, se non in combattimento. Se io ammazzassi a sangue freddo finirei anche io ammazzato in quella maniera. È questa la mia unica religione». Se si considera che, come si accennava sopra, tutta la scena è ascoltata dal punto di vista di Milton («Ma Milton non dormiva»), il fatto che di questo dialogo venga “selezionata” solamente questa parte non può essere una casualità; inevitabilmente il protagonista, e il lettore che ne condivide l’orizzonte epistemico con lui, pensa proprio all’uccisione a sangue freddo del fascista nel capitolo precedente. A tal proposito Laura Marchese sostiene che

Questo è il vero crimine di cui Milton si macchia. Un uomo che meriterebbe di stare davanti a un plotone di esecuzione ottiene un’immeritata grazia in virtù del suo valore di scambio, per il capriccio di un ragazzo innamorato. È una colpa talmente grossa da imprimere alla vicenda una sterzata improvvisa che, tragicamente, conferma l’errore di Milton.¹⁴¹

Infatti

In questa guerra, è vero, ammazzare un fascista è encomiabile, ma Milton lo uccide a freddo, senza farlo passare dal giudizio della comunità, senza un regolare il plotone: per la legge partigiana, è un’ulteriore infrazione.¹⁴²

Tutto questo è spiegato in modo ignaro da Riccardo, e ascoltandolo, Milton non può che realizzare la cosa.

L’allusione a una morte violenta di Milton è quindi fortissima, e con un dettaglio quasi gotico, il narratore sembra quasi confermarla riportando un lugubre e potente tuono all’esterno («Poi si sentì una lunga vibrazione di tutto il mondo esterno e un attimo dopo la pioggia tamburellò sul tetto»).

¹⁴¹ L. Marchese, Tragico e tragedia in “Una questione privata”, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014, p. 109

¹⁴² *Ivi*, p. 110

Conclusioni

Alla luce di quanto fin qui riportato, è possibile trarre le somme dello studio condotto.

Come da titolo, l'obiettivo della ricerca era innanzitutto tentare di stabilire se Fenoglio, attraverso il suo capolavoro *Una questione privata*, potesse essere definito polifonico in senso bachtiniano.

Nei paragrafi 1.3.1 e 1.3.2 ci si è focalizzati sui tre aspetti che secondo Bachtin un romanzo polifonico possiede.

Partendo dalla caratteristica maggiormente 'extratestuale', cioè la terza, si è provato a stabilire se effettivamente il romanzo di Fenoglio potesse essere considerato pienamente connesso alla propria epoca storica, e una sua originale rielaborazione. Si è mostrato, attraverso la voce di scrittori e critici contemporanei a Fenoglio, che il romanzo possiede tale caratteristica, essendo considerato il miglior romanzo sulla Resistenza italiana, sia da un punto di vista contenutistico (con la storia d'amore che si staglia sullo sfondo della guerra partigiana) sia da un punto di vista della forma del contenuto (con l'organizzazione romanzesca che riesce a far amalgamare la vicenda romanzesca vera e propria con i vari momenti di rievocazione memorialistica, senza che si perda in alcun modo l'afflato etico che queste ultime portano con loro).

Si è dimostrato poi che il romanzo possiede anche la prima e la seconda caratteristica del romanzo polifonico: analizzando diversi passi, si è visto come ogni personaggio (da quello più affine all'autore a quello più lontano) all'interno del romanzo sia autonomo e autorevole nell'espressione della propria voce e delle proprie idee, al punto tale da inserirsi in un confronto dialogico con l'autore stesso, le cui idee non risultano essere affatto normative, ma anzi si inseriscono a loro volta nel grande dialogo del romanzo.

Nei paragrafi 1.3.3 e 1.3.4 si è poi analizzato diversi passi del romanzo con la metodologia proposta da Segre, osservando in prima istanza i punti di vista prevalenti

all'interno del romanzo, e il modo in cui gli orizzonti epistemici di narratore, personaggi e lettore si contaminassero. In seconda istanza si è proceduto ad analizzare alcuni passi in cui la plurivocità era massima, e il modo in cui essa fosse organizzata.

Si è potuto quindi constatare che la tendenza principale è quella di un 'dialogo' continuo tra protagonista e voce del narratore, con diversi momenti in cui gli orizzonti epistemici si contaminano o addirittura si fondono, con effetti visibili sulla voce principalmente del narratore. Si è visto poi come questo tipo di contaminazione avvenga anche con altri personaggi nel momento in cui essi si fanno a loro volta narratori, raccontando episodi. In questi casi il narratore principale spesso si limita a riportare direttamente la voce del personaggio (senza commenti di sorta), o in alcuni casi riporta indirettamente parte del racconto come fosse a sua volta un personaggio che ascolta. L'effetto risultante è di un dialogismo marcato, con i personaggi che intervengono (e le loro voci) chiaramente caratterizzati, riconoscibili e infine vivamente inseriti nel grande dialogo del romanzo.

Alla luce di tutti questi elementi si può rispondere alla domanda posta dallo studio che Fenoglio può essere considerato uno scrittore polifonico.

Ciò apre inoltre ulteriori prospettive di studio di Una questione privata anche con altri strumenti bachtiniani, in particolare l'analisi cronotopica (e quindi l'analisi della struttura spaziale e temporale all'interno del romanzo), oltre che una maggiore focalizzazione sul dialogismo intertestuale (con le conseguenti influenze formali) del romanzo di Fenoglio con le varie opere della letteratura inglese citate e non all'interno del romanzo.

Bibliografia

Bibliografia primaria

- B. Fenoglio, *Una questione privata*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 1986, 2006 e 2014
C. Segre, *Intrecci di voci – La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991
P. Jachia, *Introduzione a Bachtin*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1992

Bibliografia secondaria

- M. Bachtin, *Estetica e teoria del romanzo*, Mosca 1975, trad. Einaudi, Torino, 1979
M. Bachtin, *Dostoevskij – Poetica e stilistica*, Mosca 1963, trad. Einaudi, Torino, 1979
G. Pedullà, *La strada più lunga – Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli editore, 2001
P. N. Scaglione, *Questioni private – Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi 2006
I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Garzanti 1987
- L. Paolino, *Per Milton redivivo – Osservazioni e proposte in margine a un paio di recenti contributi critici sul romanzo Una questione privata di Beppe Fenoglio*, in “Nuova rivista di letteratura italiana”, vol.VI, n. 1, 2001
L. Marchese, *Tragico e tragedia in “Una questione privata”*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 43, n. 2, maggio/agosto 2014
O. Innocenti, *Questioni fenogliane*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, vol. 32, n. 3, settembre/dicembre 2003
V. Pesce, *Letteratura e paesaggio in Beppe Fenoglio*, in *Studi Novecenteschi*, vol.37, n.79, gennaio-giugno 2010

Ringraziamenti

In primis, un doveroso ringraziamento va al relatore, prof. Emanuele Zinato, autentica guida e fonte di ispirazione già durante il corso da lui tenuto, e senza il quale questo lavoro non sarebbe stato possibile.

Un grande grazie va poi a tutta la mia famiglia, per tutto il lavoro e i sacrifici fatti per permettermi di arrivare qui: se posso raggiungere questo traguardo, il merito è in parte anche vostro.

Grazie a mamma Sadete per essere stata sempre al mio fianco e avermi sostenuto anche nei momenti più bui, ed essere stata in questo anche la mia forza. Grazie a papà Paolo per non avermi mai fatto mancare la fiducia, anche quando tutto sembrava gridare il contrario. Grazie a mio fratello Leo per i momenti di spensieratezza nelle innumerevoli pause, e per avermi costantemente ricordato che dovevo studiare. Grazie a nonna Xhemile per aver esultato con me dopo ogni esame.

Un altro grande grazie va a tutti i miei amici, a quelli che ci sono stati dall'inizio e a quelli che si sono aggiunti lungo la strada, per essere stati uno stimolo continuo e una fonte inesauribile di esperienze di vita: avete reso questi anni davvero speciali.

In particolare, un grazie sentito va a Emanuele, amico con la A maiuscola e fonte di motivazione, il quale, tenendo fede al suo soprannome, nel momento più difficile mi ha fatto anche da mamma.

E un ringraziamento a sé va a Chiara, per essere stata compagna di corso e amica ideale, per aver condiviso ansie e scleri, e per aver reso un periodo gravoso come quello del lockdown molto meno solitario e sicuramente più leggero.

Infine, per coloro che ho scelto di non nominare, ma che a loro modo hanno contribuito al raggiungimento di questo traguardo, e che per questo avranno sempre la mia gratitudine in maniera più riservata, in luogo di molte, uso una sola parola: grazie.