

ELENA PORCIANI

*«Io sono bella e allegra. Lo ero».*  
*Le ragioni di Fulvia in «Una questione privata» di Beppe Fenoglio*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*  
Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti  
(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,  
Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2016  
Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ELENA PORCIANI

«Io sono bella e allegra. Lo ero».

*Le ragioni di Fulvia in «Una questione privata» di Beppe Fenoglio*

L'articolo indaga il rapporto tra Milton e Fulvia al centro di *Una questione privata* dal punto di vista di Fulvia. Una volta messo in campo il metodo di analisi che viene qui utilizzato, il primo paragrafo mostra in che senso un approccio di genere consenta di valutare la posizione di Fulvia all'interno del romanzo come controcampo rispetto al punto di vista dominante di Milton. Dopodiché, il secondo paragrafo ripercorre il processo creativo che ha portato alla creazione del personaggio e dell'amore di Milton per lei, prendendo in esame vari abbozzi e frammenti narrativi precedenti *Una questione privata*. Il terzo paragrafo, infine, affronta da vicino l'interpretazione del romanzo mostrando come il comportamento di Fulvia sia dettato dal senso di indipendenza e dalla rivendicazione della propria allegria di contro alla cupezza romantica di Milton.

1. Nel rapporto tra Milton e Fulvia su cui si impernia la trama di *Una questione privata* la critica si è soprattutto soffermata ad analizzare la complessa caratterizzazione del protagonista – innamorato, romantico, mosso da un sentimento cupo e prossimo ai confini di *thanatos*, ma non per questo non pervaso di sincerità e lealtà –<sup>1</sup> mentre per descrivere il comportamento di Fulvia non sono state spese molte parole, sebbene non siano mancati, tra le poche, gli attributi di «frivola e civetta».<sup>2</sup> Le cause di questa asimmetria sembrano in primo luogo derivare dal programmatico autobiografismo dell'ispirazione fenogliana, qui enfatizzato dall'anglofilia e dalla scontrosoità di Milton, che facilitano l'identificazione del personaggio con l'autore; di conseguenza, si può affermare, con gioco etimologico, che nel rapporto tra i due si è spesso data per scontata l'autorevole attendibilità del punto di vista del protagonista senza troppo interrogarsi sulle ragioni di Fulvia. Lo comproverebbe il fatto che si è a lungo cercato di scoprire l'identità di chi, infelicemente amata dal giovane Beppe, costituirebbe l'antecedente reale di Fulvia ripercorrendo, al limite, la genesi del personaggio a partire dalla lontana occasione esistenziale,<sup>3</sup> ma poco si è indagato in che modo la giovane amata da Milton faccia parte della minoranza ma non per questo trascurabile presenza del femminile in Fenoglio.<sup>4</sup>

Soprattutto, è rimasta senza un effettivo seguito un'interessante intuizione critica di Marisa Fenoglio, che ha distinto le donne presenti nell'opera del fratello in grandi madri e fanciulle in fiore, intendendo con queste ultime «le figlie della buona borghesia di Alba, le studentesse, le donne di città giovani, belle e sfuggenti».<sup>5</sup> Tanto più, quindi, nel caso specifico di *Una questione privata* si tratterà di comprendere il valore narratologico della fuggevolezza di Fulvia individuandovi, nella concretezza del testo, in che senso essa assommi «le caratteristiche di un eterno femminile, a lungo cercato ed altrettanto elaborato»:<sup>6</sup> di comprendere quale ruolo questo personaggio possieda nell'architettura narrativa di *Una questione privata* e di farlo – e qui

<sup>1</sup> Sul senso di 'morte imminente' che aleggia sui protagonisti fenogliani, cfr. A. CASADEI, *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, ETS, 2015.

<sup>2</sup> R. BIGAZZI, *Fenoglio*, Roma, Salerno, 2011, 209.

<sup>3</sup> Procede in questa direzione la minuziosa analisi di Di Paolo, tesa a mostrare che «in Fulvia, personaggio-simbolo, confluiranno [...] tratti somatici, ricavati dalla sfera biografica o dell'una o dell'altra delle donne menzionate, e tratti fantastici, ricavati da diverse tradizioni letterarie» (M.G. DI PAOLO, *La Fulvia di Fenoglio: tra realismo letterario e letterarietà realistica*, in «Otto/Novecento», 35. Si potrebbe affermare che il presente studio prende le mosse dal punto in cui, di fronte a un'interpretazione di *Una questione privata*, il contributo di Di Paolo si arresta.

<sup>4</sup> «[...] non è affatto un caso, da questo punto di vista, che, a parte qualche figura un po' sbiadita che appare qua e là ne *Il partigiano*, le donne occupino un ruolo significativo nelle sue trame solo a partire dall'*Imboscata*, ovvero dal momento in cui punta più decisamente ed esplicitamente al romanzo» (G. PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo*, in B. FENOGLIO, *Una questione privata*, Torino, Einaudi, 2006, XXVII).

<sup>5</sup> Cfr. M. FENOGLIO, *Le grandi madri e le fanciulle in fiore*, in P. GRAMAGLIA – L. UGONA – M. UGONA (a cura di), *Le donne nella narrativa di Beppe Fenoglio*, Asti, Angolo Manzone, 2005, 34.

<sup>6</sup> M.G. OTTAVIANI, *La Fulvia di Fenoglio* cit., 36.

sta il senso dell'approccio dichiarato nel titolo – attraverso un'indagine che prenda in esame le sue qualità e i suoi comportamenti attraverso una prospettiva di genere.

Prima di procedere oltre, però, mettendo in pratica un percorso di analisi che rivendica la sua appartenenza ai *gender studies*, dovrò svolgere alcune osservazioni preliminari che rendano conto di quale percorso intenda in effetti seguire. Subito, allora, dovrò chiarire che il mio approccio di genere è compreso nel rinnovamento degli studi femministi alla luce di quella che negli ultimi due decenni si è affermata – non molto, invero, in Italia – come *queer theory*, intesa come «un pensiero critico (un'epistemologia) fortemente dissidente, mobile e insaturo, all'interno del quale le identità si sottraggono a qualsiasi stabilizzazione per rendersi criticamente inclusive dei processi storici». <sup>7</sup> Tuttavia, come è noto, il femminismo discendente dalla seconda ondata degli anni Sessanta e Settanta e la teoria queer vivono tra di loro un rapporto tutt'altro che pacifico: oltre alle divergenze di vedute su alcune questioni e strategie socioculturali, <sup>8</sup> il queer accusa il femminismo, basato sul pensiero della differenza e sul concetto di identità sessuale, di essenzialismo e moralismo mentre il femminismo diffida dei radicalismi queer, <sup>9</sup> ritenendoli poco adatti alle battaglie di rivendicazione dei diritti delle donne.

Non è questa la sede per affrontare in modo compiuto un discorso simile, tuttavia a me pare che un'interazione sia possibile, specie considerando che i due ambiti sono molto variegati: tra gli estremi opposti del separatismo e dell'antisocialità si collocano multiformi itinerari che individuano un comune obiettivo polemico nell'eteronormatività come forma di (bio)potere. Si potrebbe configurare, pertanto, uno scenario 'polisistemico' <sup>10</sup> in cui si aprano forme di comunicazione in relazione a particolari questioni, a patto che ciascun ambito sia disponibile a mettere in discussione i limiti che sono ad esso rimproverati dall'altro. Come effetto di questa polisistematicità gli studi di genere possono senz'altro ereditare dai *women's studies* la speciale attenzione per il femminile, ma più stringentemente insistere sulla necessità di declinarlo al plurale in rapporto ai molteplici contesti in cui esso si snoda; inoltre, della teoria queer possono mettere a frutto la focalizzazione sulla costruzione performativa e sociale del genere, nonché del desiderio e della sessualità, e il superamento della logica binaria di opposizione tra maschile e femminile.

In ogni caso, è qui che si inserisce il più specifico discorso della critica letteraria, riguardo al quale si potrà in primo luogo affermare che un approccio simile privilegia soprattutto il lavoro sui testi, lasciando sullo sfondo il (pur necessario) recupero della memoria, per dirla con Virginia Woolf, delle tante sorelle di Shakespeare dimenticate dalla storia; dopodiché, l'attenzione sul testo potrà biforcarsi prendendo in esame sia le rappresentazioni femminili svolte da uomini sia i riusi che le donne hanno fatto di motivi e stereotipi letterari di genere. Più in dettaglio, l'approccio di genere procederà in modo rizomatico anziché oppositivo, incontrando il ragionare per costanti e varianti caratteristico della più aggiornata critica tematica, che prende in esame non tanto il tema nei suoi aspetti contenutistici quanto il tema come componente della struttura testuale. Il focus tematologico, cioè, si è spostato dal tema alla tematizzazione, per cui, ad esempio, di un personaggio non si valutano solo la caratterizzazione psicologica e l'insieme delle sue azioni, ma anche la costruzione lessicale e la funzione diegetica.

---

<sup>7</sup> E. PINZUTI, *I Queer Studies*, in F. Brioschi – C. Di Girolamo – M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura. Nuova edizione*, Roma, Carocci, 2013, 249. Di qui un insieme di «studi che, condividendo una medesima genealogia di sapere (gli studi sulla sessualità, la critica del sapere dominante) analizzano le differenze e le identità a partire dalla connotazione sessuale» (*ibidem*).

<sup>8</sup> Le divergenze, a volte anche generazionali, sono notevoli: non tanto sulla questione biologico/culturale, che mi pare più un falso problema risolvibile in termini di una diversificazione di piani di lavoro e di obiettivi, ma soprattutto in relazione a fenomeni inerenti la sessualità, come la pornografia (la condanna in nome della reificazione del corpo femminile *vs* il fiorire del post-porno e dei *porn studies*) o la prostituzione (repressione *vs* legalizzazione).

<sup>9</sup> Si pensi alle teorie antisociali di Leo Bersani e Lee Edelman o alla performatività del genere modellata sul *drag* in Judith Butler.

<sup>10</sup> Mutuo il termine dalle teorie sulla traduzione di Itamar Even-Zohar.

Ci si potrebbe chiedere in che modo, ritornando a Fenoglio, possa essere proficuo studiare *Una questione privata* attraverso questo metodo di analisi. A parte il fatto che la sfida ermeneutica mi pare più stimolante nel *genderizzare* e/o *queerizzare* autori e autrici che esplicitamente non tematizzano l'identità, il desiderio o la dimensione performativa del genere,<sup>11</sup> è proprio un'analisi che si serve della decostruzione nel testo degli stereotipi di genere a consentire di svolgere un'indagine che non rimanga al livello di una mera descrizione della caratterizzazione messa in atto, ma ne valuti lo spessore narrativo, ponendo attenzione agli aspetti strutturali del personaggio di Fulvia. In altri termini, un approccio di genere a Fulvia non solo possiede significato di per sé, ma costituisce un'efficace prospettiva per un'analisi complessiva del testo.

Se l'alchimia narrativa di *Una questione privata* deriva dalla capacità di Fenoglio di dar vita a un protagonista che detiene per la maggior parte delle pagine il punto di vista sulla vicenda, la sua coscienza non è tuttavia onnipervasiva. Come fare allora a penetrare negli interstizi di un simile punto di vista dominante, ma non onnisciente? Dato che non possiamo attenderci un narratore voce di autore che ci aiuti con i suoi commenti a districare il senso del romanzo, bisognerà fare affidamento su eventi e personaggi che riescano, pur in misura variabile, a costituire un articolato controcanto rispetto a Milton: i commenti di Ivan nei primi capitoli, i racconti dei vari partigiani e contadini/e incontrati/e da Milton durante il cammino, il capitolo della fucilazione dei due ragazzini prigionieri dei fascisti... È da questo tessuto contrappuntivo, del resto, che si afferra il percorso compiuto da Milton nella sua *quête*: partito per scoprire la verità del rapporto tra Fulvia e Giorgio, egli vivrà uno scacco della sua inchiesta che, per quanto non si traduca in un'esplicita formazione, lo pone comunque a confronto con uno scarto dell'esperienza. Come ha scritto Guglielmi, nel corso del romanzo assistiamo alla messa a confronto del *romance* con il *novel*, cosa che si inserisce peraltro nell'abbondante riuso nel romanzo di motivi e situazioni letterari.<sup>12</sup>

Ecco allora che, per completare la quadratura del cerchio, un metodo improntato a una speciale attenzione al genere consente di mostrare come Fulvia possa essere persino considerata il fulcro di questo sistema dialogico che si innerva dal testo stesso; non a caso, nella lettera a Livio Garzanti dell'8 marzo 1960, su cui torneremo più diffusamente tra poco, Fenoglio la definisce la «coprotagonista femminile» del romanzo che sta scrivendo.<sup>13</sup> A tal fine si deve recuperare la sua individualità di giovane donna in tempo di guerra per comprendere che il suo comportamento non è dettato da una mera fatuità caratteriale, ma da una vibrante *agency* che si contrappone alla psicagogia romantica di Milton. Perché, nonostante non sia direttamente in scena, ma appartenga a quel racconto nel racconto che si sviluppa nella memoria del protagonista, Fulvia riesce a ritagliarsi un'ampia e riconoscibile zona di azione e a costituire, così, il principale controcanto al punto di vista dominante – e non solo nel romanzo, ma proprio su di lei.

2. Nella sopra menzionata lettera a Livio Garzanti che Fenoglio scrisse nel marzo del 1960 presentandogli, tra l'altro, il nuovo testo a cui stava lavorando e che noi conosciamo come *Una questione privata*, più diffusamente leggiamo:

Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già sullo sfondo della guerra civile in Italia, ma nel fitto di tale guerra. Mi appassionò

<sup>11</sup> Interessante al riguardo quanto scrive Segdwick a proposito del suo progetto di studiare «i desideri e le identificazioni che attraversano le linee di genere, inclusi i desideri degli uomini per le donne e delle donne per gli uomini. In questo senso, evidentemente, l'eterosessualità è uno dei temi del progetto. Ma i saggi sono queer. Il loro approccio è orientato non a riconfermare l'evidenza e la 'naturalità' dell'identità e del desiderio eterosessuale, ma piuttosto a rendere quelle costruzioni culturali dominanti, in apparenza monolitiche, nuovamente accessibili all'analisi e alla discussione» (E. KOSOFSKY SEGDWICK, *Queer e ora!* (1993), in E. A.G. ARFINI – C. LO IACONO (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Pisa, ETS, 2012, 164-165).

<sup>12</sup> Cfr. G. GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio*, in *La prosa del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998.

<sup>13</sup> FENOGLIO, *Lettere. 1940-1962*, Torino, Einaudi, 2002, 133.

immediatamente e ancora mi appassiona [...]. Il racconto ha un suo leit-motiv musicale nella celebre canzone americana *Over the rainbow*, che costituisce [...] la sigla 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). Per quanto precede il titolo potrebbe essere, se non Le pare troppo canzonettistico, *Lontano dalle nuvole* e, se vogliamo, addirittura in inglese *Far behind the clouds*.<sup>14</sup>

Il passo è ricco di suggestioni. Innanzitutto, sancisce la presenza di un secondo ciclo resistenziale nell'opera fenogliana dopo quello di Johnny, che comprende oltre alle tre redazioni di *Una questione privata* anche i materiali che nel 1978 sono stati pubblicati da Corti e Grignani come *Frammenti di romanzo* e che poi Dante Isella nel 1992, nell'edizione Einaudi-La Pléiade, ha intitolato *L'imboscata*; dopodiché, unendo guerra e «amore letterario», la lettera perfeziona il nesso tra filone bellico e filone erotico che già risaliva alla giovinezza.<sup>15</sup> La già citata definizione di Fulvia come «coprotagonista femminile» lascia inoltre intuire la rilevanza che il personaggio doveva possedere nell'immaginario dello scrittore; per questo, si tratta di analizzarne le premesse in vari abbozzi e frammenti incompiuti: non tanto per valutare l'incidenza del biografico quanto per mettere a fuoco il percorso di costruzione di lunga durata a monte del romanzo maggiore.<sup>16</sup> Nella sedicenne amata da Milton confluiscono, infatti, a suggerire l'idea di un personaggio *summa* che porta a compimento l'icona della fanciulla in fiore, tratti descrittivi di varie figure femminili sparse nelle carte dell'autore, soprattutto in vari scartafacci narrativi di argomento albese-resistenziale, Fenoglio dà infine il nome di Fulvia.<sup>17</sup>

In questa direzione, si devono prendere in considerazione innanzitutto i capitoli albesi che saranno poi espunti nella versione di *Primavera di bellezza* pubblicata nel '59; in particolare, Fulvia viene nominata per la prima volta nel cerchio delle cestiste con cui un giorno Milton si ritrova a giocare: «Nell'ora in cui Silvio partiva, Johnny, stringendo sotto il braccio le scarpette da pallacanestro, andava alla palestra» e qui, nello spogliatoio, da un compagno dolorante per un colpo a un piede viene a sapere che «c'è Ada, Paola, Angela, Mariateresa, Fulvia e quattro o cinque di noi».<sup>18</sup> Che questa Fulvia che gioca a pallacanestro sia l'antenata del personaggio del romanzo maggiore, conosciuta anche lei in occasione di un allenamento di pallacanestro, lo si comprende dai gusti musicali enunciati nella pagina seguente:

– Johnny, – disse Fulvia, – quanto mi piace «Sopra l'Arcobaleno». Perché non vuoi ritradurla in inglese, come hai fatto con «Polvere di stelle»? – Johnny negò. – Peccato. È una meraviglia di canzone: più inglese che americana, io trovo. Vero che è meravigliosa, Johnny? E quando finisce uno sente che qualcosa è veramente finito.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> «Mentre negli *Appunti* [Fenoglio] tenta un Io cronachistico (ma 'caldo' di affetti) non tutto risolto nei fatti, nelle altre opere di questo apprendistato, *La voce nella tempesta* e *Serenate a Bretton Oaks*, presta al suo Io privato l'oggettività di una dimensione teatrale, sostenuta da un lessico in filigrana, per trattare senza lirismi la sua esperienza interiore: cioè quel nodo sentimentale, quel triangolo che si porterà dietro per tutta la vita, così come si porterà dietro il bisogno di raccontare la sua guerra» (BIGAZZI, *Fenoglio*, 49).

<sup>16</sup> Come bene ha scritto Pedullà, «[...] il romanticismo romanzesco della storia di Milton e Fulvia [a Fenoglio] appare il modo migliore per tenere a distanza il modello di racconto semiautobiografico che aveva sviluppato negli anni precedenti e rappresenta dunque, semmai, un allontanamento, non un avvicinamento alla propria esperienza individuale» (G. PEDULLÀ, *Alla ricerca del romanzo* cit., XXVI).

<sup>17</sup> DI PAOLO, *La Fulvia di Fenoglio...*, 35-41. Secondo la studiosa, nella scelta onomastica si può leggere un omaggio agli *Epigrammi* di Marziale, oltre che forse una più vaga reminiscenza shakespeariana dell'*Antonio e Cleopatra*. Una Fulvia più stilizzata appare anche negli *Epigrammi* fenogliani, ad esempio: «Ma Venere scopersi – giuro! – nuova, / Tutta nuova, allorché 'Ahi! Fulvia gemette, / 'Un'ape cattivissima m'ha punta!» (FENOGLIO, *Opere*, Torino, Einaudi, 1978, vol. III, 474).

<sup>18</sup> Beppe Fenoglio, *Primavera di bellezza. Prima redazione*, in *Opere*, a cura di M.A. GRIGNANI, Torino, Einaudi, 1978, vol. I, tomo 3, 1287.

<sup>19</sup> *Ivi*, 1288.

A differenza, però, di quanto farà la Fulvia di *Una questione privata* con Milton<sup>20</sup> e di quanto qui fa un'altra ragazza che si chiama Gheri Pagani e legge *Nel bosco d'amore* di Charles Morgan, romanzo sentimentale in voga all'epoca,<sup>21</sup> questa prima Fulvia narrativa non lo prende in giro quando Johnny, che è nell'UNPA, gli dà appuntamento «al prossimo allarme aereo»; anzi, si nota tra i due una simpatia non aliena da qualche frugale contatto fisico. Prima, Johnny le offre una sigaretta, poi

[...] si abbassò a riannodarle un legaccio della scarpetta che le vide allentato. La ragazza prese a respirargli intensamente sul capo, quasi volesse solcare i compatti capelli di lui. – Sai che non ti ho mai visto spettinato, Johnny? – Poi bisbigliò più caldamente: – Oggi gioco all'ala destra, tua diretta avversaria. E ti impegnò al massimo, ti segnerò un sacco e una sporta di canestri.<sup>22</sup>

Fulvia appare ancora nel Capitolo VII, durante l'ultima ronda UNPA di Johnny prima della partenza per il corso ufficiali. È l'occasione per una romantica chiacchierata sui rischi della morte *ante litteram* in tempo di guerra, bruscamente interrotta, però, dalla madre di Fulvia, che richiama la figlia in casa e chiede a Johnny, per fugare sue eventuali speranze, se sa che classe lei frequenti: «– La prima liceo, signora. – Questo è tutto. Buona notte, Johnny».<sup>23</sup> Soprattutto, nella scena è rilevante un dettaglio che, per quanto non influenzi la caratterizzazione improntata alla dolcezza di questa sorta di Ur-Fulvia, può gettare luce sulla *agency* del personaggio in *Una questione privata*:

Allora Johnny sfregò un fiammifero ed al chiarore la vide senza più le trecce. Tenne il fiammifero fin quasi a ustionarsi, poi stette incredibilmente emozionato: così, uno di quei giorni, in un'ora per lui di solitudine e depressione, Fulvia era andata a farsi recidere le trecce e pettinare i capelli così come li avrebbe portati per tutta la sua lunghissima gioventù ed oltre. – Mi stanno bene? – Accennò di sì, incapace di parlare; sentiva, molto amaramente, che Fulvia avrebbe dovuto dirglielo prima, prima di farlo.<sup>24</sup>

È senza dubbio notevole che Fulvia, dalla prospettiva di Johnny, non si sia semplicemente fatta tagliare le trecce, ma se le sia fatte 'recidere': vi si riconosce un di più semantico teso a enfatizzare lo shock del giovane, che si sente peraltro defraudato di un suo romantico quanto possessivo diritto di approvare preventivamente la decisione della ragazza. Più precipuamente, si può considerare il taglio dei capelli non solo come un atto individuale paragonabile a un rito di iniziazione che segna il passaggio dall'adolescenza a un'età non ancora adulta, ma comunque più consapevole, anche sessualmente. Esso potrebbe anche possedere il valore di uno spartiacque epocale, alla base di una nuova modalità, sbarazzina se non ancora responsabilmente attiva, di essere donna che con tutti i distinguo del caso può richiamare, con venti anni di ritardo e nel microcosmo provinciale del Piemonte dell'era fascista, la figura delle *flapper* americane degli anni Venti, le nuove ragazze moderne e ricche che si tagliano le trecce per abbracciare nuovi

<sup>20</sup> ««Nell'UNPA! Sei dell'UNPA? Questo me lo dovevi nascondere. È troppo ridicolo. Volontario dell'UNPA, col bracciale giallo e blu!» (FENOGLIO, *Una questione privata*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1992, 1014; d'ora in avanti le citazioni dal romanzo saranno indicate col semplice numero di pagina a seguito del brano riportato).

<sup>21</sup> In bocca a questa Gheri, peraltro, appare la prima versione di un commento ironico di Fulvia sul servizio prestato da Milton nel servizio notturno di protezione civile: «Scusami, Johnny, ma sei una tale delusione con quel bracciale dell'UNPA. [...] Non puoi più aspirare ad essere il dream boy con quel bracciale indosso» (ivi, 1266-1267). In questa versione compare anche una più sofisticata Elda.

<sup>22</sup> Ivi, 1288.

<sup>23</sup> Ivi, 1322.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

impertinenti tagli corti.<sup>25</sup> L'osservazione parrà meno peregrina se si pensa che le tante 'pre-Fulvie' che costellano la scrittura di Fenoglio «sembrano nascere dall'uno o dall'altro tratto somatico, riconducibile [...] alle trecce e al significato simbolico che alle trecce potrà essere collegato»<sup>26</sup> in quanto correlativo oggettivo della *feminea virtus* della purezza e del pudore.<sup>27</sup>

C'è spazio per un'ultima apparizione di Fulvia sciatrice «principiante e intrepida»<sup>28</sup> in una gita in comitiva in montagna, poi a dimostrazione della fluidità del riuso dei propri materiali, la più dolce Fulvia e la più arguta Gheri Pagani si fondono in Fulvia Pagani in vari lacerti testuali pubblicati nell'*Appendice a «Primavera di bellezza»* nell'edizione critica del 1978 delle *Opere*. Prende progressivamente vita, cioè, una figura più articolata e inquieta, specie nei tentativi di un romanzo epistolare, ambientato durante l'estate del 1943, prima dell'8 settembre, che si incentra sul rapporto tra Sergio, militare a Roma, e Fulvia, giovane di Alba che vorrebbe iscriversi all'Università di Torino, ma non può perché il padre lo ritiene troppo pericoloso.

Prima di prenderne in esame alcuni passi significativi, vale però la pena di citare altri brani dal sapore più autobiografico o perlomeno incentrato sulla soggettività di una voce d'autore in prima persona. Questi, infatti, indipendentemente dalla cronologia, si collocano in una fase meno avanzata del percorso di progressiva elaborazione romanzesca della materia e più apertamente preparano la caratterizzazione psicologica del Milton innamorato di Fulvia in *Una questione privata*, a partire dal ricordo del primo incontro con Fulvia, sempre durante una partita di pallacanestro: «come la vidi desiderai di essere quello che non ero e non avrei mai potuto essere, bello ed elegante. L'avrei pagato a prezzo di intelligenza e di cultura, a qualunque prezzo».<sup>29</sup> Fulvia è definita «la creatura più bella che avess[e] mai visto o immaginato», anche se, a distanza di anni, non sa più descriverla nei dettagli, ma solo nei tratti che saranno poi della Fulvia più nota: «potrei giurare sul nero corvino delle sue trecce, con riflessi blu, e sulla iride nocciola pagliettata d'oro».<sup>30</sup> Alla fulgida bellezza della giovane, che sconvolge il giovane facendogli presentire una nuova tragicità dei versi d'amore elisabettiani da lui amati e della guerra in corso, si contrappone l'infelicità del proprio aspetto fisico:

Ero alto e magro, con gambe cavalline e la schiena arcuata. Le ragazze che mi conoscevano si affrettavano a dirmi che ero intelligente, e colto, quasi a correzione di una verità taciuta ma inoppugnabile.

A comprova di quanto ho detto, ricorderò che, non potendo minimamente lodare il complesso, elogiavano e straordinariamente, i dettagli: gli occhi, le mani, qualcuna anche la bocca.

Tutto ciò è molto stupido, ma non a vent'anni. Non riesco a dimenticare la uneasiness fisica che dovevo tormentosamente superare al fiume, d'estate, quando svestito entravo in un gruppo che includesse ragazze. Che lo sappiano o no, il loro occhio è spietato. Mi costava tanto che finii con l'eludere la prova: sceglievo posti deserti, ma non tanto remoti che non potesse giungermi il riso delle ragazze.<sup>31</sup>

Il passo richiama immediatamente uno dei dialoghi con Fulvia che, impertinente, dice a Milton che ha «occhi stupendi, la bocca bella, una bellissima mano» (p. 1013), ma complessivamente è brutto, anzi no: «Come fanno a dire che sei brutto? Lo dicono... senza

<sup>25</sup> Non si può non pensare a Francis Scott Fitzgerald e alle sue vivaci e indipendenti protagoniste dell'età del jazz, a partire da un significativo racconto del 1920, *Berenice Bobs Her Hair*, che ha come oggetto proprio gli effetti mondani di una nuova capigliatura seguita al taglio delle trecce.

<sup>26</sup> DI PAOLO, *La Fulvia di Fenoglio...*, 39.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 41-45. Di Paolo offre vari esempi desunti dalla letteratura italiana e da quella inglese, da Dante a Yeats, tra i quali si nota anche il caso di *Tess degli Unberville*, il libro che Milton ha regalato a Fulvia e che questa ha lasciato nella villa.

<sup>28</sup> Ivi, 1328.

<sup>29</sup> Ivi, 2114.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Ivi, 2113. In un altro frammento, in terza persona, si legge che «Fulvia, lei l'aveva guardato quel tanto che bastò per vedere che non era bello» (ivi, 2085).

riflettere» (*ibidem*). Al di là della memoria diegetica di Fenoglio, il brano è però significativo perché, oltre allo sconforto di ventenne per la propria inadeguatezza estetica, mette in scena una rinuncia alla socialità in cui si intrecciano complesso di inferiorità e isolamento orgoglioso, un tratto che senza dubbio confluisce nella caratterizzazione del Milton di *Una questione privata*. Al contempo, un altro passo appare particolarmente interessante:

Io non ero né allegro né soddisfatto. Ai rapporti casuali con le ragazze non ci tenevo; tutta una letteratura mi aveva avvezzato a predisporvi all'INCONTRO, e mi pareva assurdo, impossibile che l'INCONTRO dovesse verificarsi in palestra, in un allenamento di pallacanestro.<sup>32</sup>

Qui al grado zero è dichiarata l'educazione letteraria al sublime che riveste di romanticismo la propria frustrazione; soprattutto, però, dovremo ricordarci di questa dichiarata mancanza di allegria: nel frammento si contrappone al «riso delle ragazze», ma in seguito sarà una decisiva chiave del rapporto tra Milton e Fulvia: «E cose allegre non ne traduci mai?» le domanda lei; lui risponde che non lo fa mai e, quando richiesto del perché, aggiunge: «Credo che scappino da me, le cose allegre» (p. 1015). Come vedremo tra poco, di qui si diparte il 'sottrarsi' di Fulvia; nel frattempo, non meno utili a capire la costruzione del rapporto tra i due sono i frammenti del romanzo epistolare, nel quale peraltro appare anche un Guido Clerico amico di Sergio. Soprattutto, sono indicative le varianti di una lettera in cui è direttamente in scena il punto di vista femminile: quando Fulvia scrive ad un'amica per spiegarle perché Sergio, di cui è madrina di guerra, non gli scriva più da Roma dove sta frequentando il corso di allievi ufficiali:

Io credo che nessuna ragazza abbia la sua anima consegnata a un uomo come io ho la mia a Sergio. Lo penso sempre, spesso mi ripeto le sue parole e i suoi scritti per filo e per segno [...] Ti ho detto che erano, che *sono* [...] lettere bellissime [...]. Erano, le lettere, *talmente improntate al nostro rapporto di prima e di sempre* che io non potevo nemmeno figurarmi che fosse un soldato a scrivermele, che non arrivassero da tanto lontano come... e che anzi Sergio, il Sergio di sempre, nemmeno sfiorato dal grigioverde, me le scrivesse da casa sua [...].<sup>33</sup>

Senonché, in una delle lettere Sergio confessa il suo amore a Fulvia, che ha una reazione di confuso sconcerto, in quanto la rivelazione la obbliga a prendere coscienza di un rapporto che per lei sarebbe stato senza dubbio più comodo lasciare nei termini di una romantica amicizia. Così gli risponde che «non comprendev[a] *come mai e perché avesse ritenuto di cambiare rapporto, che non accettav[a] la cosa, che non c'era motivo*»,<sup>34</sup> per poi, di fronte al silenzio di lui, presto pentirsene. Anche in questo caso si riconosce la memoria diegetica di Fenoglio, dato che il passo anticipa la pagina di *Una questione privata* in cui Fulvia quasi ordina a Milton di scriverle;<sup>35</sup> in più, si vede qui come il sentimento di lui sia intenso, ma, affidato com'è alla scrittura, deprivato di riverbero fisico.

Dopo avere attraversato *Primavera di bellezza* e questi frammenti narrativi, Fulvia trasmigra nel ciclo di Milton, in una fase in cui, cioè, Fenoglio intende fondere in un'unica prova narrativa il filone resistenziale e il filone erotico: se una Fulvia Ferri appare nel secondo *Epilogo* del piano di lavoro dell'*Imboscata*, è nelle tre redazioni di una *Questione privata* che il personaggio acquisisce una progressiva centralità. Nella prima è la fidanzata del partigiano Giorgio Clerici, catturato dai fascisti, e soccorre per strada il padre del giovane, invitandolo a evitare gesti avventati e inutili, se non proprio dannosi per la salvezza del figlio; al contempo, la ricerca di Milton è mossa esclusivamente dal forte sentimento di amicizia e lealtà che lo lega a Giorgio. Il triangolo fa la sua apparizione solo all'altezza della seconda redazione, in cui Fulvia non è più la fidanzata

<sup>32</sup> Ivi, 2113.

<sup>33</sup> Ivi, 2099-2101.

<sup>34</sup> Ivi, 2101.

<sup>35</sup> «“Tu però nel frattempo mi scriverai”. “Una lettera?” “Certo una lettera. Scrivimela di notte”» (1013-14).

ufficiale di Giorgio, ma è già la ragazza che è sì affascinata da Milton ma poi sceglie Giorgio. Questa seconda versione, però, contiene ancora scene dei tentativi dei genitori Clerici per liberare il figlio, a dimostrazione che la definizione della trama è ancora *in progress*. Si deve attendere, infatti, la terza redazione, quella più ampia e definita che leggiamo, ma non si sa quanto effettivamente compiuta e conclusa, per vedere la zona di azione del personaggio esclusivamente dipanarsi nella memoria di Milton.

3. La lettera a Garzanti è preziosa anche perché fornisce un'indicazione di genere: la vicenda sarà una storia romantica non solo nel senso che tratterà di un amore romantico (l'«amore letterario» di Milton per Fulvia), ma anche perché sarà ispirata al modo narrativo del *romance*, come già notò Calvino nella *Prefazione* al *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964 evocando l'*Orlando Furioso*, e perché, come bene ha messo in evidenza Innocenti, mostrerà come «l'orizzonte romanzesco disegnato dalle letture di Fulvia e troppo frettolosamente liquidato come frivolo si rivela [...] assai più veritiero dei sogni di Milton, alimentati dalle sue traduzioni letterarie».<sup>36</sup> Vediamo più da vicino, al riguardo, il passo del primo capitolo in cui il protagonista, dentro il giardino della «villa di Fulvia» (p. 1011), rivede la ragazza mentre legge:

Il ghiaino era impastato di foglie macerate, le foglie di due autanni di lontananza di Fulvia. A leggere si metteva quasi sempre lì, a filo dell'arco centrale, raccolta nella grande poltrona di vimini coi cuscini rossi. Leggeva *Il cappello verde*, *La signorina Else*, *Albertine disparue*... A lui quei libri nelle mani di Fulvia pungevano il cuore. Malediceva, odiava Proust, Schnitzler, Micheal Arlen. Più avanti, però Fulvia, aveva imparato a fare a meno di quei libri; le bastavano, pareva, le poesie e i racconti che a getto continuo lui traduceva per lei. (p. 1014)

Nonostante l'astio di Milton, le letture di Fulvia non sono di basso livello. Nell'elenco solo il romanzo sentimentale di Arlen lascia intuire una romanticheria adolescenziale in cui si rientra anche la successiva citazione dal *Daniele Cortis* di Fogazzaro: «Hieme et aestate, prope et procul, usque dum vivam...» (p. 1013). Fatta la dovuta tara alla sua adolescenza, l'interesse di Fulvia per Proust e Schnitzler appare comunque un segno di personalità e curiosità intellettuale. Perché dunque Milton maledice e odia anche questi autori maggiori? Forse perché i loro libri mettono *en abyme* l'atteggiamento della stessa Fulvia? Si tratta infatti di testi che hanno al centro figure femminili elusive, sfuggenti, non esenti da vanità ma intelligenti e inquiete: donne che se non sono indipendenti, evocano comunque la questione dell'indipendenza e non vogliono sottostare al destino imposto dai personaggi maschili. Sono letture, cioè, in cui Fulvia può trovare dei modelli di comportamento che la allontanano da Milton, che tanto più, pertanto, è ben felice quando riesce a farle abbandonare i libri prediletti a favore delle traduzioni che le porta a getto continuo, a partire dalla tristissima *Evelyn Hope* di Browning. È qui che si colloca il già citato dialogo sulle «cose allegre» che Milton afferma che «nemmeno [gli] vengono sott'occhio» (p. 1015) perché fuggono da lui, orgogliosamente nutriti di letture romantiche, pervase di cupezza e infelicità. È in atto una differenza di *romance* che, se sulle prime affascina la *teen-ager* torinese sfollata in provincia, in seguito la annoia e la sfinisce:

E rivedeva se stesso seduto all'angolo opposto, le lunghe magre gambe stese lontane, che le parlava a lungo, per ore, lei così attenta che appena respirava, lo sguardo quasi sempre lontano da lui. Gli occhi le si velavano di lacrime. E quando non poteva più trattenerle, allora scattava di lato la testa, si sottraeva, si ribellava: – Basta. Non mi parlare più. Mi fai piangere. Le tue bellissime parole servono solo, riescono solo a farmi piangere. Sei cattivo. Mi parli così, questi argomenti li cerchi e li sviluppi solo per vedermi piangere. No, non sei cattivo. Ma sei triste. Peggio che triste, sei tetro. Almeno piangessi anche tu. Sei triste e brutto. E io non voglio diventare triste, come te. Io sono bella e allegra. Lo ero. (p. 1019)

<sup>36</sup> O. INNOCENTI, *La biblioteca inglese di Fenoglio*, Manziana, Vecchiarelli, 2001, 35.

Qui si nota in che senso il personaggio di Fulvia riesca a fare da controcanto alla coscienza prevalente di Milton smascherandone i limiti ossia, nei termini di Guglielmi, che pure è assai severo con Fulvia, «il suo amore letterario è un amore narcisistico». <sup>37</sup> Perché Milton, a ben vedere, non solo filtra il suo rapporto con la realtà attraverso la letteratura, ma anche vuole trasformare Fulvia nel suo ideale letterario femminile, che è poi una versione femminile di se stesso, con i suoi gusti e le sue idee: una Fulvia miltonizzata o un Milton fulvizzato. Per questo, mi sembra che nel gesto di ribellione di Fulvia, stanca, da sedicenne allegra quale è, di 'sorbirsi' quella che in un arguto crescendo definisce la tetraggine di Milton, si possa intravedere un esercizio di indipendenza che non è solo frutto del comportamento di una ragazza «impulsiva, forse capricciosa, ma molto cara» (p. 1017), come la definisce la custode. E sarà da ricordarsi, per inciso, come questo giudizio, che è spesso trapassato nella critica senza un'opportuna problematizzazione, sia espresso da una donna il cui punto di vista andrebbe valutato alla luce del suo rimotivare, svelando a Milton l'intrigo di Fulvia con Giorgio, la tradizionale figura della serva che origlia, per quanto «per dovere» (p. 1023), e poi spettegola, quasi a risarcirsi della sua incapacità di fare qualcosa di concreto per proteggere la ragazza: «Avrei dovuto sì [...] ma non ne trovai mai il coraggio» (p. 1024).

In questa direzione, si deve sottolineare come il narratore, attraverso la memoria del protagonista, introduca il discorso di Fulvia: «si sottraeva, si ribellava». A che cosa, quindi? All'estetica romantica di Milton, che trova troppo pesante, ma anche a quella che potremmo definire la manipolazione psicagogica di questi, in cui lui insegna e lei 'impara a fare a meno dei suoi libri'. La custode ricorda insieme a Milton: «Parlavate sempre, per ore. O meglio, lei parlava e Fulvia ascoltava» (p. 1023). E Fulvia, che ha sedici anni ma ha una sua intelligenza, che legge i romanzi sentimentali ma anche Proust e Schnitzler, a un certo punto si ribella: sente che la frequentazione di Milton la sta cambiando – «Io sono bella e allegra. Lo ero» –, ma poi si sottrae, autentico verbo chiave della relazione tra i due. E il fatto che tra i libri lasciati (dimenticati?) nella villa ci sia proprio quel *Tess dei d'Urberville* che con tanti sacrifici Milton le aveva regalato è estremamente significativo da questo punto di vista: Fulvia si è sottratta all'apprendistato di Milton, ha cessato di continuare a 'imparare a fare a meno' dei propri gusti.

Una psicagogia che non pare esente da una sfumatura di genere, nella misura in cui paiono in gioco non solo la maggiore cultura e la maggiore età di Milton, ma anche un non troppo latente senso di superiorità del ragazzo istruito e più grande sull'adolescente che è ancora sul crinale del sentimentalismo. Milton veramente disdegna ciò che appartiene a Fulvia al punto che ci si può chiedere come possa pensare di dare un seguito al suo innamoramento se le letture di Fulvia non gli vanno bene, se con Fulvia che ama ballare non prova a fare un passo, se ogni volta che Fulvia cerca di scuoterlo lui si ritrae furiosamente, a disagio. Addirittura, quando Fulvia sta prendendo il treno per andare a trovare la sua famiglia Torino e gli parla dei fratelli che sono in guerra e per i quali prega, Milton risponde: «Non m'interessa» (p. 1035), perché nella famiglia di Fulvia vede solo il motivo che la porta via da Alba. E giustamente lei, con fulminea battuta, gli fa notare: «Mica varco l'oceano» (*ibidem*). Il meccanismo esclusivizzante dell'innamoramento si trasforma cioè in cecità narcisistica, che non fa percepire l'alterità del suo oggetto di amore. Emblematica è anche la sequenza in cui, richiesto dal comandante Leo se ami il tennis, Milton torna con la memoria alle partite tra Giorgio e Fulvia che lui osservava come misero spettatore:

Fulvia ci giocava con Giorgio, sempre in singolo. Spiccavano candidi come angeli sul fondo rosso che Giorgio faceva rullare ed inaffiare con particolare cura prima della loro partita. Milton, lui sedeva sulla panchina, scorrendo o confondendo il punteggio che Fulvia gli aveva comandato di tenere. Sedeva scomodo, smuovendo senza sosta le lunghe gambe, i pugni serrati nelle tasche per tendere il calzone e mascherare la piatezza delle cosce, senza i soldi per pagarsi una bibita e darsi un contegno sorseggiandola, con solo più una sigaretta da economizzare fino allo spasimo, con in fondo a una tasca un foglietto con la versione di una poesia di Yeats: «When you are old and gray and full of sleep...». (p. 1031)

<sup>37</sup> GUGLIELMI, *I materiali di Beppe Fenoglio* cit., 151.

Il triangolo si arricchisce qui di attributi di classe, ma quello che in primo luogo colpisce è la facilità del rapporto tra Giorgio e Fulvia, belli e atletici, due 'angeli candidi', mentre Milton, sgraziato, si rivale della propria autopercepita bruttezza rivendicando il segreto della poesia di Yeats tradotta in tasca. In questo passo precipita la memoria diegetica dei passi che si sono presi in esame nel precedente paragrafo, in quanto qui è maggiormente evidente come la rigidità idealistica di Milton sia nutrita di quella *uneasiness* che abbiamo vista descritta nei frammenti narrativi che inclinano verso la costruzione dell'intreccio in *Una questione privata*. Così, il senso di superiorità di Milton si configura come il rovesciamento di un senso invero di inferiorità, legato alla propria timidezza e alla propria bruttezza, così come lo spostamento del desiderio nei confini della parola e della letteratura, della bellezza ideale di sua competenza, spiega il goffo disagio fisico nei confronti di Fulvia. Nel rapporto con la ragazza permane un'assoluta divisione tra corpo e anima che coinvolge anche lo sdoppiamento del maschile in Milton e Giorgio. Al riguardo, si può citare il fatto che per ben due volte Milton afferma che lui e Giorgio sono «nati insieme» (p. 1030 e p. 1071), e in effetti così è: nell'*Imboscata* Milton e Giorgio Clerici sono la stessa persona, in quanto il primo è il nome di battaglia e l'altro il nome anagrafico.

In quest'ottica, sarebbe interessante analizzare come la *quête* di Milton sia anche una ricerca della propria componente fisica e sessuale: Milton deve tornare sulla terra, riappropriarsi del proprio stare fisico nel mondo superando una troppo prolungata fase adolescenziale della vita e portando a compimento anche nella sfera intima l'entrata in azione della sua partecipazione alla Resistenza. Rimanendo invece nei confini della lettura qui proposta, la scena del tennis ci consente di approfondire un ultimo aspetto della caratterizzazione di genere di Fulvia, legato al suo essere, sin dai frammenti narrativi prima visti, una sportiva. L'allegria caratteriale di Fulvia si riverbera nella sua esuberanza fisica, evidente sin dalla sua prima apparizione, ispirata al modello di Catherine in *Cime tempestose*:

Passò il cancello che non cigolò e percorse il vialetto interno fino all'altezza del terzo ciliegio. Com'erano venute belle le ciliegie nella primavera del quarantadue. Fulvia ci si era arrampicata per coglierne per loro due. Da mangiarsi dopo quella cioccolata svizzera autentica di cui Fulvia parev avere una scorta inesauribile. Ci si era arrampicata come un maschiaccio, per cogliere quelle che diceva le più gloriosamente mature, si era allargata su un ramo laterale di apparenza non troppo solida. Il cestino era già pieno e ancora non scendeva, nemmeno rientrava verso il tronco. Lui arrivò a pensare che Fulvia tardasse apposta perché lui si decidesse a farlesi un po' più sotto e scoccarle un'occhiata da sotto in su. Invece indietreggiò di qualche passo, con le punte dei capelli gelate e le labbra che gli tremavano. «Scendi. Ora basta, scendi. Se tardi a scendere non ne mangerò nemmeno una. Scendi o ti rovescerò il cestino dietro la siepe. Scendi. Tu mi tieni in agonia». Fulvia rise, un po' stridula, e un uccello scappò via dai rami alti dell'ultimo ciliegio. (p. 1012)

L'arrampicarsi sugli alberi è un'azione tipica di quella che in lingua inglese è definita la *tomboy*, la ragazzina che viola i divieti di genere, nonché i confini claustrali dell'azione femminile. Una componente di *tomboy* è senz'altro riconoscibile anche in Fulvia, che si arrampica sugli alberi, si sdraia per terra anche se è vestita di bianco, corre, gioca a tennis, fuma, si spazientisce con Milton e infine con ogni probabilità decide di stare con l'atletico Giorgio. Si potrebbe dire che a differenza della signorina Else, che all'inizio del romanzo di Schnitzler smette di giocare a tennis, lei continua a farlo all'insegna della bellezza e dell'allegria. Tanto più, la scena iniziale è così importante: Fulvia sta veramente provocando Milton? Oppure è Milton che, disorientato, incapace di vedere l'alterità di Fulvia, riconduce il suo comportamento agli stereotipi più scontati della seduzione femminile? Il testo non fornisce una risposta definitiva, aprendo, sin dall'inizio del romanzo, all'intrinseca sfuggevolezza del personaggio, del quale anche più avanti, nel secondo capitolo, la custode dirà che non ha ricevuto nessuna lettera non si sa se perché Fulvia si è dimenticata di lei o perché le comunicazioni postali sono interrotte. Tuttavia, se leggiamo la scena con una rinnovata sensibilità di genere, notiamo che nell'ottica maschile di Milton il fatto che la sedicenne Fulvia indugi a stare a gambe all'aria appollaiata su un albero

mentre raccoglie ciliegie rientra in una civetteria di piccola donna: il 'maschiaccio' trapassa nella femmina tentatrice. Non è ammessa la possibilità che la ragazza possa semplicemente decidere di fare qualcosa senza la pressione dello sguardo maschile, contravvenendo alle richieste sociali del genere, oppure che i suoi gesti siano dettati da un libero esercizio di autonomia e divertimento. Perché al limite, se proprio dovessimo vedere della malizia in atto, non sarebbe tanto quella della *coquette* ma quella di una *flirt*, di una *flapper* trapiantata nelle Langhe che porta ancora le trecce. Si può però ritenere che nel frattempo, nei due anni in cui Milton non l'ha vista, Fulvia se le sia tagliate, anzi recise.