

«Non era più un mistero»: il problema della fine nel «Trucco» di Beppe Fenoglio

Giacomo Raccis

Pubblicato: 28 luglio 2021

Abstract

The theme of the 'end' is central to all Beppe Fenoglio's work and is decisive in defining his very identity as an author. Rarely, both in unfinished novels and in works licensed by the author, does the conclusion allow the meaning of the story to be determined retrospectively. And the suspension of the ending is even more pronounced when it coincides with the thematisation of the 'end', that is, the death of a character. Death is a recurring event in Fenoglio's stories, sometimes the subject of an obsessive precision, sometimes of an evident desire to remove it. This mechanism appears particularly pronounced in *Il trucco* ('The trick'), from *I ventitré giorni della città di Alba*. Here death is the central theme, but also the instrument of a narrative experiment: death is announced, discussed, awaited but, ultimately, not represented. The ending thus becomes the place where a 'trick' is revealed that even involves the reader. This article proposes to tackle the 'problem of the end' in Fenoglio's *Il trucco*, combining an analytical investigation of the text (aimed mainly at the use of shifting focalization and reticence) with some observations on the way in which the author reworks the potential of the short story, which by its very statute envisages the placement of the accent precisely on the ending.

Il tema della 'fine' è centrale in tutta l'opera di Beppe Fenoglio ed è decisivo nel definire la sua stessa identità di autore. Raramente, sia nei romanzi incompiuti sia nelle opere licenziate dell'autore, la conclusione permette di determinare retrospettivamente il senso della storia. E la sospensione del finale è ancora più marcata quando coincide con la tematizzazione della 'fine', cioè la morte di un personaggio. La morte è un evento ricorrente nei racconti di Fenoglio, a volte oggetto di una precisione ossessiva, a volte di un'evidente volontà di rimozione. Questo meccanismo appare particolarmente marcato nel *Trucco*, racconto compreso nei *Ventitré giorni della città di Alba*. Qui la morte è il tema centrale, ma anche lo strumento di un esperimento narrativo: la morte è annunciata, discussa, attesa ma, in definitiva, non rappresentata. Il finale diventa così il luogo dove viene svelato un 'trucco' che coinvolge anche il lettore. Questo articolo si propone di affrontare il 'problema della fine' nel racconto di Fenoglio, unendo un'indagine analitica sul testo (rivolta soprattutto all'uso della focalizzazione mobile e della reticenza) ad alcune osservazioni sul modo in cui l'autore rielabora le potenzialità del racconto breve, che per suo statuto prevede la collocazione dell'accento proprio sul finale.

Parole chiave: Fenoglio; fine; morte; novella; racconto.

Giacomo Raccis: Università degli Studi di bergamo

✉ giacomo.raccis@unibg.it

Ha lavorato come assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione dell'Università degli Studi di Bergamo, con un progetto su *Il ritratto dell'artista nella narrativa italiana contemporanea* (tutor Prof.ssa Nunzia Palmieri).

Copyright © 2021 Giacomo Raccis

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare.¹

1.

Che la fine, *in tutte le sue accezioni*, sia un nodo problematico della scrittura, oltre che della biografia di Beppe Fenoglio,² è un'affermazione tanto scontata quanto foriera di considerazioni che invitano, ancora oggi, a ragionare sulla sua opera. E quando ci si riferisce alle diverse *accezioni* della fine, si fa riferimento quantomeno a due aspetti che interessano differenti livelli della sua scrittura narrativa. Innanzitutto c'è la fine come conclusione pragmatica di un testo: è arcinota la vicenda editoriale di Fenoglio, i tanti rifiuti, le riscritture suggerite o autoimposte, ma soprattutto i romanzi incompiuti.³ È ovviamente il caso di *Una questione privata* (1964) e del *Partigiano Johnny* (1968), ma in qualche modo anche di *Primavera di bellezza* (1959), romanzo licenziato dall'autore, la cui conclusione deve essere rivista proprio alla luce del *Partigiano*,⁴ che porta avanti fin quasi al termine del conflitto mondiale la storia del personaggio che alla fine del romanzo del 1958 moriva in combattimento, appena arruolatosi tra i partigiani (così «mettendo a morte per due volte lo stesso personaggio»)⁵. Proprio alla luce di questo esempio, si può dire che, anche nel caso dei racconti 'finiti', raramente il finale si presenta come luogo della «terminatività»⁶ del discorso narrativo, momento che, concludendo la vicenda, consente di «chiudere la frase in una totalità significativa».⁷ Ogni storia rimane potenzialmente sempre aperta.

Il carattere sospeso del finale risulta naturalmente accentuato quando coincide con il luogo di tematizzazione della 'fine' – vera o presunta – del personaggio protagonista; e siamo al secondo livello a cui agisce il concetto di fine nella narrativa di Fenoglio. Milton in *Una questione privata* e Johnny in *Primavera di bellezza* e nel *Partigiano* corrono senza timore incontro al loro destino, lasciando a chi legge il dubbio che siano morti o sopravvissuti; mentre Ettore, nell'ultima pagina della *Paga del sabato* (1969), muore senza dubbio, a causa di uno stupido errore di un suo amico. Ma anche chi non muore deve fare i conti con la morte: la morte è un fatto all'ordine del giorno nell'universo narrativo fenogliano, tanto in quello partigiano – per evidenti ragioni –, quanto nel microcosmo rurale delle Langhe di inizio secolo raccontato nelle storie del parentado – principalmente per ragioni di ordine culturale e socio-economico. Basti pensare alla vicenda di Agostino, protagonista-narratore della *Malora* (1954): il suo racconto inizia con la sepoltura del padre (celeberrimo l'*incipit*: «Pioveva su tutte le langhe, lassù a

¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* (1936), in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1995¹², pp. 247-274: 259.

² Cfr. G. Ferroni, *Finali e non finito*, in V. Boggione, E. Borra (a cura di), *La forza dell'attesa. Beppe Fenoglio 1963-2013*, Atti del Convegno di studi, Savigliano, L'Artistica, 2013, pp. 31-47; alcune delle considerazioni di Ferroni sono riprese dalla biografia di P. Negri Scaglione, *Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Torino, Einaudi, 2006.

³ Cfr. F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

⁴ Cfr. M. Corti, *Beppe Fenoglio: storia di un «continuum» narrativo*, Padova, Liviana, 1980.

⁵ G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001, p. 120.

⁶ A. Greimas, J. Courtès, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007², p. 357.

⁷ P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 1995, p. 24.

San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra»⁸ e si conclude con l'immagine del cadavere di Costantino del Boscaccio appeso a un albero, la cui visione consente al protagonista di entrare definitivamente nel circolo dei narratori, ovvero emanciparsi e diventare adulto.⁹ La morte è un rito di passaggio, una soglia discriminante nella vicenda dei personaggi fenogliani: come il finale di un racconto, la morte interviene a chiudere una vicenda esistenziale, consentendo a chi rimane di tirare le somme, attribuire giudizi, ereditare beni o valori. Solo che questa eredità appare sempre incerta, precaria. La morte del padre interviene a ribadire la condizione di orfano di Agostino, di fatto già esplicitata nel momento in cui, ancora vivo il genitore, era stato venduto come bracciante a Tobia Rabino. E poi, quando alla fine della novella ritorna a casa per riprendere in mano la *censa* di famiglia, non sappiamo se riuscirà davvero a riscattarsi, perché le parole della madre, che letteralmente chiudono il racconto, aprono uno squarcio di profetica incertezza sul suo futuro («E tutti noi che saremo lassù teniamo la mano sulla testa di Agostino, che è buono e s'è sacrificato per la famiglia e sarà solo al mondo»¹⁰).

Ma si pensi anche, per passare alla narrativa breve, a un racconto esemplare come *Il gorgo* (1954), tutto costruito su una snervante tensione al suicidio del padre del protagonista, che di fatto viene riassorbita nel finale, ma senza che alcuna parola dia la certezza che quella tensione non si ripresenterà in futuro, non appena verrà meno la sorveglianza del figlio. La morte, in qualche modo, sembra costituire un correlativo oggettivo del finale nelle narrazioni di Fenoglio, nodo gordiano che può essere superato solo attraverso soluzioni 'lateralì': l'interruzione improvvisa del racconto da un lato, la rappresentazione allusiva o reticente dall'altro. Al sorriso che Johnny rivolge alla bomba che probabilmente sta per ucciderlo (*Primavera di bellezza*) e al crollo liberatorio che conclude la lunga corsa di Milton (*Una questione privata*),¹¹ all'irrazionale sollievo che accompagna queste morti corrispondono, per contrasto, la rimozione dei cadaveri del padre di Agostino e di Costantino del Boscaccio, presenti 'sulla scena' ma non descritti né visti dal narratore («Io che l'ho trovato sono stato quello che l'ha visto meno bene di tutti»¹²), così come il ricorso a formule perifrastiche o metonimiche (come «il gorgo», ma anche la «bara» che fa da segno della morte in un racconto esemplare, forse il primo scritto da Fenoglio, come *Nella valle di San Benedetto*)¹³ per riferirsi a una morte che, comunque, incombe inevitabile su tutti.

2.

Il finale di una narrazione è un luogo dirimente anche per ragioni formali, quando si ragiona di romanzo e racconto breve, come nel caso di Fenoglio. Ai formalisti russi risale la distinzione tra novella e romanzo sulla base della diversa elaborazione della conclusione: «Per la sua stessa essenza la novella, come pure l'aneddoto, accumula tutto il suo peso *verso la fine*»,

⁸ B. Fenoglio, *La malora* (1954), Torino, Einaudi, 2014, p. 3.

⁹ Cfr. N. Palmieri, *Beppe Fenoglio: la scrittura e il corpo*, Firenze, Le Lettere, 2012, p. 66.

¹⁰ B. Fenoglio, *La malora*, cit., p. 72.

¹¹ Su questo finale ha scritto pagine interessanti A. Casadei, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, in *La forza dell'attesa...*, cit., pp. 47-70: 63-65.

¹² Ivi, p. 56.

¹³ Cfr. L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 61-68.

scrive Boris Ejchenbaum, che paragona la novella alla risoluzione di un enigma; mentre nel romanzo «il punto culminante del movimento fondamentale dev'essere *prima* della fine»,¹⁴ che coincide invece con un epilogo. E ancora, «Nel romanzo, dopo il punto culminante, dev'esserci la discesa, laddove per la novella è più naturale, saliti in cima, fermarsi». ¹⁵ Alla luce di queste considerazioni, estremizzando un po', si potrebbe dire che, a prescindere dalla lunghezza e dall'articolazione dei contenuti narrativi, tutte le narrazioni di Fenoglio adottino la struttura della novella, ovvero del racconto breve:¹⁶ una conclusione improvvisa, e spesso brusca, giunge a sciogliere un enigma, oppure a rilanciarlo. Un epilogo, d'altra parte, imporrebbe di rielaborare l'*ictus* che è intervenuto a chiudere il racconto, per darne una valutazione etica o addirittura politica – intenzione ben lontana dagli interessi dell'autore.¹⁷

Per questo, quindi, la *fine*, in tutte le sue accezioni, rimane per Fenoglio un problema da aggirare o da esibire apertamente. E può essere utile, per capire in che modo queste istanze alternative – aggirare o esibire – possano arrivare a integrarsi reciprocamente, osservare da vicino un racconto d'argomento partigiano, il primo pubblicato da Fenoglio, nel novembre del 1949 su «Pesci rossi», rivista-bollettino dell'editore Bompiani, con lo pseudonimo Giovanni Federico Biamonti, e poi raccolto nel libro d'esordio, *I ventitré giorni della città di Alba*, uscito nei Gettoni Einaudi nel 1952.¹⁸ S'intitola *Il trucco* e mostra come quel nodo gordiano fosse centrale fin dall'inizio nella produzione di Fenoglio, che tuttavia qui trova una soluzione narrativamente efficace, confermando la valutazione di Giulio Ferroni secondo cui le prime prove narrative dell'autore «conducono a effetti che 'saldano' la chiusura degli eventi, ad atti che ne confermano il definitivo approdo»: ¹⁹ qui, il bisogno di dire la morte senza mostrarla s'incardina a un intreccio precisamente architettato e orientato verso una risoluzione finale che, secondo la definizione di *plot* data da Peter Brooks, agisce «come sintassi di un certo modo di esprimere la nostra comprensione del mondo». ²⁰ Tanto che si potrebbe adottare, per leggere questo racconto, lo schema del racconto per eccellenza, ovvero la *detective story*,²¹ poiché anche qui si attiva, fin dall'*incipit*, il desiderio di arrivare a una scoperta che coinciderà con la fine, con quel momento in cui retrospettivamente si verifica la comprensione del narrato e che simula, metaforicamente, il desiderio latente di poter «valutare o quantificare il senso preciso di quel che

¹⁴ B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa* (1925), in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [1965], a cura di T. Todorov, ed. it. a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 1968, pp. 231-247: 239.

¹⁵ Ivi, p. 240.

¹⁶ Si adotta qui la nozione di novella impiegata dai formalisti russi e sostanzialmente condivisa anche da Auerbach, non quella propria della tradizione tedesca, a cui anche Massimiliano Tortora fa riferimento per definire la tradizione del racconto italiano nel secondo Novecento; cfr. E. Auerbach, *La tecnica di composizione della novella* (1921), Roma-Napoli, Theoria, 1984; R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 193-217: p. 194; M. Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, «Allégoria», XXV, 2014, 69-70, pp. 9-40.

¹⁷ L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 71.

¹⁸ F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, cit., p. 41.

¹⁹ G. Ferroni, *Finali e non finito*, cit., p. 32.

²⁰ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 7.

²¹ Per Todorov, «la definizione della *detective story* come racconto per eccellenza, in quanto la sua struttura classica rivela e mette a nudo la struttura di tutta la narrativa, esalta e traduce in forma drammatica il ruolo dell'intreccio e della *fabula* e la natura dei loro rapporti interni»; P. Brooks, *Trame*, cit., p. 27, che fa riferimento a T. Todorov, *Typologie du roman policier*, in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil 1971, pp. 57-59.

rimane di una vita».²² Anche se qui il delitto non è l'origine del racconto, bensì il suo punto di tensione.

Il trucco, che sarà selezionato da Gianfranco Contini nella sua *Letteratura dell'Italia unita* come esempio di rappresentazione della Resistenza «non agiografica, di probità flaubertiana»,²³ è un racconto costruito sull'attesa di una fucilazione: «Gli irrequieti uomini di René» hanno catturato un fascista e mandano una staffetta dal Capitano, che è «il più grande capo delle basse Langhe e aveva diritto di vita e di morte», per chiedere cosa fare.²⁴ Il Capitano non viene trovato, ma a regolare la questione vengono mandati tre suoi uomini, Moro, Giulio e Napoleone. Tra questi Moro appare fin da subito come il capo, al quale gli altri due chiedono di decidere chi debba giustiziare l'uomo catturato. Appena arrivati a Neviglie, nella stalla dove viene tenuto il prigioniero, Moro riceve da René le indicazioni circa il luogo della fucilazione, che viene deciso con la massima attenzione dai partigiani. I tre uomini sono abituati a viaggiare e non sanno cosa significhi condividere le colline con le popolazioni che le abitano e quali cautele si impongano per rituali come questo: «Credi che faccia piacere a uno sapere che c'è un repubblicano sotterrato nella sua campagna e che questo scherzo gliel'han fatto i partigiani del suo paese?».²⁵ Moro però indica ai suoi due compagni – ancora intenti a contendersi l'onore della fucilazione – il luogo sbagliato, così quando Giulio e Napoleone arrivano nei pressi di una chiesetta, sentono alle loro spalle «una lunga raffica»²⁶ e capiscono di esser stati gabbati. Quando tornano sui loro passi, trovano gli uomini con le pale che 'rifiniscono' la fossa e vengono a sapere che a sparare è stato proprio Moro. L'unica consolazione è che il fascista è morto pisciandosi addosso, togliendo quindi tutto il 'godimento' al loro compagno; dopodiché corrono alla macchina, nel timore che Moro li lasci a piedi.

Il racconto ha una struttura lineare e secca, come la traiettoria di una freccia:²⁷ non ci sono sfasamenti temporali e, a parte l'*incipit* a sommario, l'azione si svolge tutta in presa diretta (anche se la narrazione è al passato).²⁸ Interessante e originale, però, è la costruzione dell'istanza narrativa, che adotta una focalizzazione esterna – quella per cui il narratore riporta solo ciò che si mostra evidentemente ai sensi di chi è presente sulla scena –,²⁹ ma ricorrendo a punti di vista diversi,³⁰ poiché di volta in volta cambia il centro deittico rispetto al quale vengono elaborate le percezioni e le conoscenze su quanto sta avvenendo. Così in apertura il *focus* è sulla staffetta mandata a chiamare gli uomini del Capitano, dai quali tuttavia non riceve alcun an-

²² P. Brooks, *Trame*, cit., p. 37.

²³ G. Contini, *La letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 1012.

²⁴ B. Fenoglio, *Il trucco*, in *I ventitré giorni della città di Alba* (1952), Torino, Einaudi, 2015, p. 38.

²⁵ Ivi, p. 40.

²⁶ Ivi, p. 42.

²⁷ Cfr. L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 33.

²⁸ Come ha scritto Tortora a proposito del racconto italiano realista del secondo dopoguerra (1945-1963): «E proprio il tempo unico, unidirezionale e irreversibile, l'astensione di qualsiasi simmetria e sincronicità spaziale, e la narrazione di un solo evento, sono funzionali a rendere veritiera e credibile la rappresentazione del mondo che il testo vuole offrire»; cfr. M. Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, cit. p. 17.

²⁹ Cfr. G. Genette, *Nuovo discorso sul racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987, p. 110.

³⁰ Per una distinzione tra focalizzazione e punto di vista cfr. P. Giovannetti, *Il racconto: letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 136; ma anche le voci corrispondenti a *Perspective-Point of View* e *Focalization* nel [Living Handbook of Narratology](#) (*Lhn*).

nuncio circa la sentenza che verrà eseguita: semplicemente la desume nel momento in cui viene fatto salire in macchina da Moro, Giulio e Napoleone («La staffetta capiva che i due discutevano su chi doveva fucilare il prigioniero»)³¹. Poi, all'arrivo a Neviglie, il narratore segue lo sguardo di Moro, che per primo osserva il prigioniero nella stalla («Due buoi si voltarono a vedere chi entrava. Non si voltò un uomo in divisa che stava lungo tirato sulla paglia»)³² e partecipa al conciliabolo di René con quelli che *intuisce* essere i suoi più fidati collaboratori («due che parevano i più importanti dopo di lui»)³³. Infine, dopo che è stato deciso dove avverrà la fucilazione, il fuoco passa su Giulio e Napoleone, che non hanno visto sparire dietro la collina gli uomini con le pale per scavare la fossa al morto e che quindi non possono riconoscere l'inganno delle parole di Moro («Avete notato il punto dove sono spariti i partigiani di Neviglie?»)³⁴. Da qui alla fine il narratore segue solo i loro movimenti, riporta le loro speranze quando sentono il rumore di una pala nel terreno – prima di accorgersi che si tratta solo di un contadino intento a zappare – e la loro delusione quando, sentendo la raffica da dietro le colline, capiscono di esser stati imbrogliati («Risalirono la collina, Giulio velocemente e Napoleone adagio, perché non aveva più nessun motivo di farsi crepare la milza»)³⁵.

La scelta della focalizzazione risulta efficace perché tocca sempre personaggi che, in quel momento del racconto, hanno un difetto di conoscenza rispetto a quanto li circonda (la staffetta circa la sentenza per il prigioniero; Moro circa il luogo della fucilazione; Giulio e Napoleone circa l'artefice dell'esecuzione) e sono quindi obbligati a porsi domande o eseguire inferenze a partire dagli indizi del contesto. È così che, da un personaggio all'altro, si apre nel racconto «uno spazio della *suspense*»,³⁶ che invita anche il lettore a spingersi avanti, verso la rivelazione finale, rispettando i termini di quello che Roland Barthes chiamava il «codice ermeneutico».³⁷ È evidente, in questa struttura narrativa, una *mise en abyme* dell'atto di lettura: il racconto si struttura come un «sistema dinamico di lacune»,³⁸ da assimilare a quelle che Meir Sternberg riconduce alla categoria dei «*gaps*», ovvero le lacune introdotte «per generare un interesse narrativo»,³⁹ che in questo caso coinvolge tanto i personaggi – alla ricerca di risposte su

³¹ B. Fenoglio, *Il trucco*, cit., p. 39.

³² Ivi.

³³ Ivi, p. 40.

³⁴ Ivi, p. 41.

³⁵ Ivi, p. 42.

³⁶ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 20. Ma si veda anche la definizione che fornisce Meir Sternberg: «Nell'arte come nella vita la suspense deriva da una conoscenza incompleta riguardo a un conflitto (o qualsiasi altra contingenza) che si sta profilando nell'immediato futuro»; M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative*, Indianapolis, Indiana University Press, 1985, citato e tradotto in F. Passalacqua, *Narrazione come passione: narratologie e tensione narrativa*, in *Opera etica passioni. Appunti di stilistica e semiotica del testo*, a cura di S. Sini, Milano, Cuem, 2008, pp. 137-165: 152.

³⁷ «come la rima (evidentemente) struttura la lirica secondo l'attesa e il desiderio del ritorno, così i termini ermeneutici strutturano l'enigma secondo l'attesa e il desiderio della sua soluzione»; R. Barthes, *S/Z: una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1981, pp. 72.

³⁸ M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Joh Hopkins University Press, 1978, citato e tradotto in F. Passalacqua, *Narrazione come passione...*, cit. p. 149.

³⁹ M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative*, cit., citato e tradotto in F. Passalacqua, *Narrazione come passione...*, cit. p. 147. Ma per Sternberg l'origine di queste lacune è nella sfasatura temporale tra fabula e intreccio, mentre nel racconto di Fenoglio queste si realizzano grazie a un cambio del punto di vista.

quel che non sanno – quanto il lettore, invitato a colmarle non attraverso l'esperienza diretta, ma attivando quella che sempre Sternberg ha chiamato una «dynamic of prospection».⁴⁰

3.

Come insegna ogni manuale di *detection story*, affinché l'intreccio funzioni è necessario che ci siano degli indizi che sostengano la curiosità e soprattutto consentano plausibili deduzioni. Fenoglio ne distribuisce lungo tutto il racconto: si tratta di allusioni, riferimenti obliqui che permettono a chi legge di comprendere, prima e meglio dei personaggi coinvolti, l'esito del racconto, ma che conservano sempre un margine di incertezza, poiché il narratore evita «ogni spiegazione palese che esuli dai puri rapporti di consequenzialità spazio-temporale»,⁴¹ delegando ai personaggi e al lettore l'onere di scoprire la realtà a poco a poco. Esempio è proprio il momento in cui Moro mette in atto 'il trucco': egli ha fatto appena in tempo a vedere i partigiani con le pale sparire «a sinistra»,⁴² dietro una curva della collina, e quando gli si avvicinano Giulio e Napoleone, ancora intenti a litigare infantilmente, dopo un breve scambio di battute, gli dice che i partigiani sono appena «spariti in quella curva a destra»,⁴³ indirizzando i compagni a Sant'Adriano, invece che sul ciglio del rittano dove avverrà l'esecuzione. Il momento è decisivo, ed è sottolineato proprio da un passaggio di focalizzazione da Moro a Giulio e Napoleone, a cavallo tra la prima indicazione e la seconda. Il lettore, pur non conoscendo i luoghi di cui si parla, se è stato attento, coglie chiaramente la discrepanza tra le due indicazioni topologiche e comincia a pregustare gli effetti della beffa. Anche se, a sua volta, non può ancora rispondere alla domanda che sottende l'intera narrazione: chi eseguirà la fucilazione del prigioniero?

Per questo è importante osservare a cosa rimandano anche gli altri indizi che personaggi e lettore devono assemblare e quali sono i contenuti con cui vanno riempiti gli spazi bianchi del testo per svelare il 'mistero' e ottenere la risposta alla domanda posta inizialmente. Ogni indizio suggerisce un elemento utile a ricostruire come avverrà la morte del prigioniero e costituisce, quindi, un grado di approssimazione alla rappresentazione di una fine che, tuttavia, non si mostra mai. La morte, infatti, è oggetto di allusioni: il sorriso «a labbra strette»⁴⁴ del Moro notato di sfuggita dalla staffetta, il biglietto con cui Moro comunica a René la sentenza di morte (ma il cui contenuto non viene esplicitato) o ancora il depistaggio di Giulio e Napoleone; di riferimenti metonimici: gli uomini con «la zappa sulle spalle»⁴⁵ che si incamminano verso la collina, la lunga raffica che sorprende alle spalle i due beffati; ma anche di paradossali metafore: come il silenzio 'mortale' del paesaggio in cui si avventurano Giulio e Napoleone, che risulta sospetto perché stride con il rumore e la tensione di un plotone di esecuzione («un grup-

⁴⁰ M. Sternberg, in F. Passalacqua, *Narrazione come passione...*, cit. p. 152.

⁴¹ N. Palmieri, *Beppe Fenoglio: la scrittura e il corpo*, cit., p. 119.

⁴² B. Fenoglio, *Il trucco*, cit., p. 40.

⁴³ Ivi, p. 41.

⁴⁴ Ivi, p. 39.

⁴⁵ Ivi, p. 40.

po come quello, non si lascia dietro una morte come questa»);⁴⁶ e infine di strategiche ellissi, che anticipano lo svelamento del trucco: Giulio e Napoleone vedono i partigiani di Neviglie salire dal rittàno «come se battessero in ritirata» – a segnalare l'umore cupo di chi ha assistito a un'esecuzione – e arrivano sul luogo della fucilazione mentre «due partigiani stavano rifinendo la fossa».⁴⁷

La morte c'è, è onnipresente; la morte d'altra parte è «il pane» quotidiano dei partigiani, come la definisce Napoleone. Pane che anche questa volta gli è stato tolto di bocca da Moro. Tuttavia questa morte, sempre nominata e sempre allusa,⁴⁸ non viene raccontata, rimane un orizzonte perpetuo e al tempo stesso inguardabile: la si può sentire raccontare dalle voci di chi ha assistito alla fucilazione («– Di', com'è morto questo qui? | – Prima si è pisciato addosso. Ho visto proprio io farsi una macchia scura sulla brachetta e allargarsi»)⁴⁹ o la si può rievocare dal passato («Ti ricordi invece, Napo, quel tedesco che abbiamo preso a Scaletta e che poi hai fucilato tu? Dio che roba!»),⁵⁰ ma non viene messa in scena direttamente.

4.

Il trucco mostra come fin dal suo esordio Fenoglio avesse già intuito quella che sarebbe stata una sua conquista matura, la comprensione che «la morte è la parte davvero determinante nella propria parabola esistenziale».⁵¹ Per questo appare subito come un'ossessione e un problema: è una sentenza che pende sulla testa di ognuno (come sembra ribadire il ritorno ossessivo del tema della fucilazione nei racconti dei *Ventitré giorni*)⁵² ed è per questo che tutti ne parlano, nella speranza di poter trasformare la paura ancestrale della morte – quella evocata dalle «spalle raggricciate» dei borghesi che hanno assistito alla fucilazione – in un paradossale sogno di rinascita,⁵³ esplicitato dalle parole di uno dei due partigiani addetti a riempire la fossa: «– Vedrai questa primavera che l'erba che cresce qui sopra è più alta d'una spanna di tutta l'altra».⁵⁴ Come si mostrerà in maniera ancora più evidente nella *Malora*, il racconto della morte costituisce il rito d'iniziazione alla vita adulta, l'atto di ingresso in quella «banda» dei narratori⁵⁵ che, raccontando, modellano «la materia prima delle esperienze – proprie e altrui – in modo solido,

⁴⁶ Ivi, p. 42.

⁴⁷ Ivi, p. 43.

⁴⁸ Sulle strategie di allusione, elusione ed elisione, anche in relazione al tema della morte, ha ragionato Gabriele Pedullà, *La strada più lunga...*, cit., in particolare nel capitolo *Silenzi* (pp. 97-116), dove si sostiene che «le ellissi, gli eufemismi, i distanziamenti e i puntini di sospensione nascono in questo caso da una prioritaria esigenza morale» (pp. 113-114).

⁴⁹ Ivi.

⁵⁰ Ivi.

⁵¹ A. Casadei, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, cit., p. 48.

⁵² Le esecuzioni sono al centro, oltre che del *Trucco*, di *Vecchio Blister* e *Un altro muro*, racconti che coprono l'intera fenomenologia dell'evento: la fucilazione di partigiani da parte di fascisti e di fascisti da parte di partigiani, ma anche di partigiani da parte di altri partigiani. Anche in *Una questione privata*, osserva Pedullà, «tutte ma proprio tutte le morti [...] sono esecuzioni a freddo»⁵² che hanno nel muro il loro correlativo oggettivo; G. Pedullà, *La strada più lunga...*, cit., p. 142.

⁵³ Cfr. N. Palmieri, *Beppe Fenoglio: la scrittura e il corpo*, cit., p. 63.

⁵⁴ B. Fenoglio, *Il trucco*, cit., p. 43.

⁵⁵ N. Palmieri, *Beppe Fenoglio...*, cit., p. 60.

utile, irripetibile»⁵⁶ e danno forma alla conoscenza collettiva. Raccontare la morte è però anche un esorcismo, perché finché si parla della morte altrui, si sta rimandando la propria (e scrivendone si giustifica anche la propria sopravvivenza «*in vece*» di un altro).⁵⁷ Diceva Benjamin: «Ciò che attira il lettore verso il romanzo, è la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge».⁵⁸

A questo punto, val la pena di avanzare un'ulteriore considerazione in merito a quella coincidenza tra racconto della fine e fine del racconto che abbiamo visto essere in qualche modo consustanziale alla narrativa fenogliana. Se la propria salvezza è strettamente legata alla possibilità di continuare a raccontare la morte altrui e, quindi, dal punto di vista di Giulio e Napoleone, di continuare a impartirla ai nemici catturati, non è un caso che la conclusione del *Trucco* non coincida esattamente con lo svelamento dell'inganno di Moro ai danni dei suoi compagni e con la risposta alla domanda che aveva sotteso l'intero racconto («chi eseguirà la fucilazione del prigioniero?»).

La rivelazione dell'artefice della fucilazione avviene nelle «penultime» battute del racconto («– Chi vuoi che sia stato? È stato il vostro Moro»),⁵⁹ mentre il finale vero e proprio è lasciato a un altro discorso, che ha sempre per oggetto la morte – quella del prigioniero e quella di un tedesco fucilato in passato –, ma che serve a prolungare la vicenda narrata, connettendola a un flusso di eventi che la contiene e la supera. In parziale contraddizione con quanto sostenuto sopra, si dovrà dire allora che in questo racconto Fenoglio si discosta dall'uso della *short story* di porre l'accento sul finale del racconto, che viene impiegato invece per sviluppare una breve coda che avvicina il brano al genere antico della novella. Come sembra confermare anche il riferimento al *witz* che chiude il brano, alludendo alla reiterazione delle beffe ai danni dei due partigiani compagni del Moro: «Vieni, Napo, che Moro è anche capace di lasciarci a piedi».⁶⁰ Giulio e Napoleone diventano allora due novelli Calandrini, esposti alle ripetute beffe di Moro-Buffalmacco, che spudoratamente non perde occasione per metterli in ridicolo.

Una simile affermazione, tuttavia, potrebbe apparire paradossale, anche perché nel *Trucco* manca un elemento narratologico che caratterizza invece alcuni racconti della stessa raccolta (in primis *I ventitré giorni della città di Alba*) e rivela in essi le tracce di una genealogia orale, ovvero la sovrapposizione dell'istanza narrativa a una specie di *genius loci* esibito attraverso il ricorso al registro informale e a una deissi che presuppone una prenoscenza di luoghi e personaggi e che rimanda al rito della narrazione in presenza.⁶¹ Qui al contrario abbiamo una narrazione minimalista, incardinata sulla focalizzazione esterna, che tradisce l'influenza di

⁵⁶ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 273.

⁵⁷ «il punto è che pure a Fenoglio, come in modi diversi a Primo Levi e a tanti altri “salvati”, alla fine resta il sentimento profondo di essere sopravvissuto mentre un altro, o molti altri, sono morti *in vece*. Anche per parlare di loro, e della loro presenza imminente, alcuni si decidono o continuano a scrivere»; A. Casadei, *Beppe Fenoglio e la morte imminente*, cit., p. 70.

⁵⁸ Ivi, p. 266.

⁵⁹ B. Fenoglio, *Il trucco*, cit., p. 43.

⁶⁰ Ivi.

⁶¹ «La novella si propone come una fonte di voci, da cui è giunto quel racconto. Per quello non è mai un narrare a circuito chiuso, come nei romanzi o nei racconti moderni, che sono fissati nella loro testualità, per cui non ha senso volerli ri-raccontare ad altri che non li hanno letti, né riscriverli perché diventerebbe un plagio»; G. Celati, *Elogio della novella*, in *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 35-43: 41.

Hemingway⁶² (o forse quella di Maupassant)⁶³ e la passione per il cinema da parte di Fenoglio.⁶⁴ Eppure la costruzione del racconto a *detection* e la scelta di non chiudere la narrazione sullo svelamento, ma di prolungarne gli effetti agganciando la vicenda narrata a un flusso di altre storie che, in quanto storie di fucilazioni, hanno al centro proprio quell'evento capitale che è la morte, indica la volontà di riconnettersi a una tradizione narrativa più interessata alla pluralità e alla ricorsività delle manifestazioni del reale che a una sua campionatura esemplare.⁶⁵ Una pluralità che, nel *Trucco*, è richiamata dalla moltiplicazione dei punti di vista e dalla varietà di morti nominate. In tempi di guerra, il flusso del tempo è scandito dalle morti, che danno da parlare ai partigiani e da soffrire ai contadini delle Langhe. Ogni morte è così una storia da raccontare, un'occasione per fare i conti con se stessi e con il senso della vita, ma senza l'ingiunzione a trarne un significato definitivo (è solo la parola *Finis* in fondo al romanzo, secondo Benjamin, che «invita il lettore a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita»⁶⁶).

5.

Scrivendo Calvino, nell'appendice alle sue *Lezioni americane*: «Cos'è il "senso della vita"? È qualcosa che possiamo cogliere soltanto nelle vite degli altri che, per essere oggetto di narrazione, ci si presentano come compiute, sigillate dalla morte».⁶⁷ Una lezione che ben si adatta all'opera di Fenoglio, scrittore che ha sempre avuto bisogno di immaginarsi nei panni degli altri per poter parlare di sé (e che infatti ha sempre rifuggito la scrittura autobiografica),⁶⁸ e che già nel suo racconto d'esordio si cimenta nel tentativo di trovare una soluzione al paradosso del partigiano – quella condizione impossibile «da cui la sola uscita possibile è la morte»⁶⁹ – e al paradosso del racconto, «teso verso una fine che sarà la sua distruzione e il suo significato».⁷⁰ Un racconto interamente costruito intorno a una casella vuota, quella di una morte ir-rappresentabile, che è fonte di vita per chi la impartisce e per chi continuerà a raccontarla. Fino a quando non toccherà ad altri assumersi l'onere di tenere acceso il fuoco del racconto.

⁶² Cfr. F. De Nicola, *Hemingway e Fenoglio. La questione privata del dopoguerra*, «Misure critiche», VI, 1976, 19, pp. 65-76.

⁶³ Secondo Bufano, dallo scrittore francese Fenoglio, soprattutto negli anni 1947-1948, prende «la cura quasi ossessiva per la regia e il montaggio della narrazione, la tensione costante alla perfezione del disegno, un'indubbia passione per il ritmo e la fattura della frase, l'estrema concisione del dettato, e, almeno in una significativa istanza, il punto di vista di uno spettatore non coinvolto che osserva con distacco ironico e superiore il comportamento degli uomini sullo sfondo della storia»; L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, cit., p. 78.

⁶⁴ Nel risvolto di copertina dei *Ventitré giorni* Vittorini scrive di una «evidenza cinematografica», abbinata a «una penetrazione psicologica tutta oggettiva» che caratterizzerebbe tutti i racconti della raccolta (per inciso, per Vittorini, quell'evidenza non rappresentava necessariamente un pregio); E. Vittorini, *I risvolti dei Gettoni*, a cura di C. De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988, pp. 47-48.

⁶⁵ Curiosamente, per Enzo Siciliano la differenza tra novella e racconto moderno si costituisce su una perfetta inversione dei termini, per cui la *short story* rinuncerebbe al caso esemplare e all'intento moralistico proprio della novella antica, per fissare invece «un trasparente dato esistenziale»; E. Siciliano, *Introduzione*, in *Racconti italiani del Novecento*, a cura di E. Siciliano, Milano, Mondadori, 1983, pp. IX-XXXV: XIII.

⁶⁶ W. Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 264.

⁶⁷ I. Calvino, *Cominciare e finire* [1985], in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, t. I, Milano, Mondadori, 2000, pp. 734-753: 742.

⁶⁸ F. De Nicola, *Introduzione a Fenoglio*, cit., p. 53.

⁶⁹ G. Ferroni, *Finali e non finito*, cit., p. 44.

⁷⁰ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 63.