

Avventure di un narratore nella *Malora* di Fenoglio

Nunzia Palmieri

1. Ascoltare con gli occhi

Ripensando, una volta terminata la lettura, alle vicende narrate nella *Malora*, resta nella memoria l'apertura folgorante del romanzo, con l'immagine della pioggia percepita da una prospettiva paradossale:

Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra.¹

Comincia così, con un esordio che unisce una straordinaria evidenza iconica a una estrema concentrazione narrativa,² il secondo romanzo di Fenoglio, presentato, insieme ai racconti riuniti sotto il titolo *I ventitre giorni della città di Alba*, alla casa editrice Einaudi nel 1952. Muovendoci fra le storie che appartengono a fasi diverse della vita di Agostino, ci sembra di imbatterci, a ogni svolta, in una di quelle «scene assolute» in cui Stevenson riconosceva il sigillo dell'arte di raccontare. Lo sguardo di Agostino Braidà, il giovane bracciante che vediamo per la prima volta al funerale del padre, si muove in una prospettiva che potremmo definire, etimologicamente, «subliminale»: l'occhio si pone infatti nell'ottica della morte, oltre il limite dell'esistenza, o meglio, sotto quel limite, al livello del corpo bagnato dalla pioggia e restituito alla terra. L'*incipit* delimita, con un rapidissimo giro di frase, lo spazio del romanzo, includendolo in una prospettiva favolosa di ampi orizzonti («tutte le langhe»), attraverso l'uso dell'imperfetto, il tempo fiabesco per eccellenza e attraverso la modalità del racconto che Gianni Celati ha definito «narrazione per piani panoramici».³ Vista così, anche

1 B. Fenoglio, *La malora*, con *Nota introduttiva* di M.A. Grignani, Einaudi, Torino 1997, p. 3. Nel testo i numeri di pagina senza ulteriori indicazioni faranno riferimento a questa edizione.

2 «Sulla prima frase, racconta agli amici, ha lavorato una settimana intera»: P. Negri Scaglione, *Questioni private. Vita incompiuta di Beppe Fenoglio*, Einaudi, Torino 2007, p. 167.

3 «Io tendo a narrare per piani panoramici, perché sono più vicini all'uso quotidiano e permettono un gioco di richiamo a uno sfondo di voci varie. Nei piani panoramici, come succede nelle novelle

l'esperienza personale e determinata della morte del padre entra a far parte di una storia più grande, come una delle tante storie possibili accadute sotto il cielo che abbraccia l'unica terra che Agostino abbia mai conosciuto. Si tratta della «prima acqua», altre ne seguiranno, come altri seguiranno, inevitabilmente, il destino del padre. La pioggia, designata con il termine più generale dell'elemento primario a cui appartiene, bagna il corpo, abbracciandolo come parte di un tutto che lo trascende e il corpo, a sua volta, sprigiona una forza di attrazione da cui Agostino si sente trascinare, come era già accaduto ad altri vissuti in quelle terre.

Il corpo collocato sottoterra conferisce una tonalità all'intero racconto. La morte esercita infatti un fascino pericoloso sul ragazzo, come è accaduto a tanti altri di «razza langhetta» che hanno deciso di farla finita gettandosi nel fiume⁴ e come era accaduto a Ettore, protagonista de *La paga del sabato*, al momento di decidere quale direzione dare alla sua vita. Anche ad Agostino capita di pensare al suicidio, ma è proprio passando davanti al luogo dove sono sepolti i suoi morti, il cimitero del paese intravisto mentre percorre la strada verso il fiume, che il ragazzo si sente come un padrone sulla sua terra e decide di accettare la vita, per quanto difficile essa sia, cercando di riempire, con le forze residue, il vuoto di senso provocato dall'esperienza della morte: le gambe lo porteranno lungo i sentieri dei suoi paesi, le braccia lavoreranno la terra, gli occhi guarderanno il mondo, le orecchie ne raccoglieranno i suoni e ascolteranno le storie che circolano nell'aria.

La distribuzione degli episodi in un ordine che prevede sistematici scarti rispetto alla *fabula* permette di distribuire in una sequenza significativa gli accenti semiotici dei singoli avvenimenti raccontati. La scena iniziale, che vede Agostino rimasto orfano, si ripercuote emotivamente su un altro momento della vita familiare dei Braida, narrato a poche pagine di distanza, quando Giovanni, costretto dalla miseria, conduce il figlio al mercato, per metterlo a servizio di Tobia Rabino. Qui il ragazzo viene soppesato come una bestia da lavoro e il suo corpo assume un alto valore di destino:

A me toccò che andavo per i diciassette anni e a dispetto della carestia di casa nostra pesavo sette miria, ero tanto grosso d'ossa. Quando mi misi a

antiche, c'è una diversa economia dell'attenzione. Cioè non si parte da una focalizzazione precisa ma da una vaghezza. Il che vuol dire che lasciano più vagare l'immaginazione, con più margine per gli imprevisti e gli effetti del linguaggio. Poi nel corso della narrazione permettono d'allargare lo spazio immaginativo con notazioni svelte che fungono da sguardi laterali. Diversamente dai metodi standard moderni, permettono di non chiudersi nella meccanica del racconto, nella prigione del cosiddetto plot»: G. Celati-S. Tamiozzo Goldmann, *Elogio della novella*, in <http://www.rigabooks.it/index.php?idlanguage=1&zone=9&id=404> (sezione *Extra* di «Riga», 28, Gianni Celati, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, Marcos y Marcos, Milano 2008).

4 «Quel fiume Tanaro dove, a sentir contare, tanti della nostra razza langhetta si sono gettati a finirla» (p. 17).

dormire quella notte, sapevo che l'indomani nostro padre sarebbe andato al mercato di Niella, ma da solo, sicché mi diede uno scrollone la sua voce nello scuro della prima mattina: – Agostino, levati e vestiti da chiesa –. Non dirò sicuramente che fu un presentimento: tutto capitò come se io fossi un agnello in tempo di Pasqua.

Andare ai mercati mi piaceva, ed è a un mercato che ho avuto la mia condanna. Non successe subito, potei girare ben bene il mercato di Niella e m'incrociai più d'una volta con l'uomo della bassa langa che un'ora dopo m'avrebbe tastato le braccia e misurato a spanne la schiena e contrattato poi con mio padre il mio valore.

Disse Tobia Rabino: – Vi do per lui sette marengi l'anno.

E mio padre: – Me lo pagate un marengo per miria che pesa.

Io pensavo solamente, in mezzo a tutte quelle parole, che mia madre a casa lo sapeva ed era come se fosse lì con noi sul mercato di Niella. Mi sembrava che mio padre e Tobia giocassero a gridare, e la voce più forte quella di mio padre.

Si toccarono la mano e Tobia disse ancora: – Se mi contenta, gli regalerò un paio di calzoni per ogni Natale che passa a casa mia. Ma non fateci subito calcolo, non lo metto nei patti.

– E fatelo lavorare! – gli gridò mio padre, ma la sua non era crudeltà verso di me, ma solo una sfida a quell'uomo della bassa langa a spezzare col lavoro la razza dei Braida.

Partii per il Pavaglione una settimana dopo, a piedi, per la strada insegnatami da Tobia. Mi sentivo nelle vene sangue d'altri che avevano già servito. (pp. 10-11)

Aventure
di un narratore
nella *Malora*
di Fenoglio

Il tema ottocentesco del «servitore di campagna»⁵ si modifica, precisandosi; il racconto del ragazzino “venduto” per denaro dal padre, con la complicità della madre assente, acquisisce un rinforzo semiotico grazie alla collocazione dopo la scena del funerale: il tema dell'orfano si presenta come motivo fondante, quasi un mito delle origini. La vicenda di Agostino reca traccia delle modalità con cui quelle storie sono arrivate all'orecchio di chi poi si accingerà a raccontarle. Non si può negare, d'altra parte, che Fenoglio lavorasse proprio come un demopsicologo, un raccoglitore di storie, secondo la definizione di Pitrè, che trovò un nome a chi amava girare per le campagne a caccia di aneddoti, di favole, di miti e di leggende locali: nelle interviste contenute nel film di Guido Chiesa *Una questione privata*,⁶ amici e parenti ricordano Fenoglio armato di penna e taccuino

5 Scrive Calvino a Vittorini il 1 dicembre 1953: «Ti mando *La malora* di Beppe Fenoglio, racconto lungo, memorie d'un “servitore di campagna”, la più bassa condizione sociale delle Langhe. È tutto solido, pieno di figure, ben raccontato, con un puntiglio di trascrizione gergale forse eccessivo, ma sempre sostenuto. E ne viene fuori un quadro della vita contadina piemontese di grande evidenza. Mi pare regga il volume anche da solo, sebbene sia esile» (I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 385).

6 G. Chiesa, *Una questione privata. Vita di Beppe Fenoglio*, Palomar-RAI 1998.

nei pranzi di famiglia, nelle veglie di partigiani, ai tavoli dell'osteria e nelle più disparate occasioni conviviali.

Capita sempre più di rado – ha scritto Walter Benjamin – d'incontrare persone che sappiano raccontare qualcosa come si deve: e l'imbarazzo si diffonde sempre più spesso quando, in una compagnia, c'è chi esprime il desiderio di sentir raccontare una storia. È come se fossimo privati di una facoltà che sembrava inalienabile, la più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze.⁷

La posizione in cui Fenoglio si colloca è quella degli antichi novellatori, la cui tradizione era, in quel giro di anni, ancora viva nelle campagne italiane, dove il racconto coincideva con l'idea della festa, più che con l'impegno professionale. Il mondo di Agostino conserva le tracce di quelle origini: il tempo in cui la storia si colloca è piuttosto vago, nell'assenza di date e di avvenimenti che appartengono alla macrostoria,⁸ mentre abbondano i riferimenti alle ore del giorno, ai giorni della settimana, al passaggio delle stagioni. La stessa voce del narratore autodiegetico, profondamente improntata alla soggettività della visione, non rientra nei canoni del programma verghiano in cui la mano di chi racconta deve scomparire per lasciar parlare l'evidenza dei fatti. Al contrario, Agostino non perde occasione per sottolineare i limiti della sua visione, richiamando tutto il sentito dire che condiziona lo sguardo e tutto il margine di indefinitezza implicita in ogni atto percettivo. Dal mondo del già detto, del già raccontato, Agostino si stacca raramente e con fatica, in scarti improvvisi rispetto alla monotona ripetitività del quotidiano: sono occasioni che si offrono senza essere state cercate, e che anzi appartengono a uno spazio che Agostino non avrebbe voluto occupare. È il caso della veduta dall'alto della città di Alba: Agostino conosce la città per quello che ne ha sentito raccontare e desidera vederla per potere in seguito, a sua volta, costruire il suo racconto su Alba, diventando così parte della comunità dei narratori.

Scendevamo, Tobia dietro al freno e io davanti alla bestia, che a ogni svolta m'aspettavo di veder Alba distesa sotto i miei occhi come una carta tutta colorata. A San Benedetto si parlava sempre d'Alba quando si voleva parlare di città, e chi non n'aveva mai viste e voleva figurarsene una cercava di fi-

7 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Leskov*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, p. 247.

8 «Al recupero di forme archetipiche della narrazione popolare si addice anche la vaghezza dell'ambientazione storica, che si può ipotizzare agli inizi del secolo inferendo da alcuni particolari (come la paga in marenghi o la leva militare regolata dall'estrazione a sorte del numero), ma che non è importante determinare»: M.A. Grignani, *Nota introduttiva*, in Fenoglio, *La malora*, cit., p. X.

gurarsi Alba. Bene, stavolta l'avrei vista e ci avrei camminato dentro, e quella fosse pur stata la prima e l'ultima volta, io avrei poi sempre potuto entrare in ogni discorso su Alba e mai più provare invidia per chi l'aveva vista e si dava delle arie a discorrerne. E mentre che ero tanto lontano da casa che vedevo Alba, a casa in un certo senso ci tornavo, perché mio fratello Emilio stava in Alba. (p. 17)

Alba, dunque, è immaginata come narrazione e come carta geografica, secondo le modalità del conoscere proprie del bambino che viaggia con la fantasia tracciando sull'atlante con il dito le linee immaginarie del suo percorso. Sono le parole ascoltate e i colori della carta a formare i presupposti della visione, in un'ideale presa di distanza da tutte le altre parole già scritte o dai racconti già sentiti. Si tratta di una sorta di igiene dello sguardo, di quella preliminare pulizia che il fotografo Luigi Ghirri, citando William Blake, indicava come unica possibile forma di potenziamento della vista: «se le porte della percezione fossero ripulite tutte le cose sembrerebbero infinite».⁹

Aventure
di un narratore
nella *Malora*
di Fenoglio

Non c'era nessun bisogno che Tobia mi gridasse nelle orecchie di guardar Alba perché io me n'ero già riempiti gli occhi e per l'effetto lasciai la bestia e passai sul ciglio della strada a guardar meglio. Mi stampai nella testa i campanili e le torri e lo spesso delle case, e poi il ponte e il fiume, la più gran acqua che io abbia mai vista, ma così distante nella piana che potevo soltanto immaginarmi il rumore delle sue correnti; quel fiume Tanaro dove, a sentir contare, tanti della nostra razza langhetta si sono gettati a finirla. (p. 17)

La vista dall'alto attiva il senso di onnipotenza del ragazzino di fronte a tutto quello che non è lui. In Alba c'è il mondo e lo sguardo ha potuto dominarlo nominando e immaginando. La chiusura della visione aerea ci riporta all'universo narrato, l'unico in grado di garantire, con la sua natura volatile e duratura, un'identità individuale e sociale, che si conquista grazie all'autorità del conoscitore di storie, non storie sentite da altri, ma frutto di ciò che si è visto. Se il racconto è presupposto e garanzia dell'esistenza, ecco allora l'avvicinamento progressivo, cauto, circospetto e stupito alla sintesi costitutiva della visione globale, in cui il luogo diviene parte di un'esperienza.

La proiezione dello sguardo non avviene infatti, per Agostino, come gesto spontaneo o come ripetizione meccanica, ma richiede l'ausilio di una guida che ne orienti la traiettoria: è Tobia a gridare nelle orecchie di Agostino di guardare, è ancora Tobia che stabilisce le coordinate: «Tobia

⁹ È una citazione cara a Luigi Ghirri, che la riprende più volte nei suoi scritti (L. Ghirri, *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia*, SEL, Torino 1997, p. 30).

mi prese per le spalle come per puntarmi e mi disse: – Lo vedi quel gran palazzo col giardino davanti e tutti quegli archi al primo piano? È là dentro che tuo fratello studia da prete» (p. 17). È significativo il fatto che la visione “eterodiretta” non sia avvertita come un’imposizione limitante: una volta messa a fuoco la porzione di paesaggio indicata da Tobia, in un tempo infinitesimale Agostino ritorna subito all’unica forma possibile di conoscenza, che potremmo definire “conoscenza con fantasmi”: il fiume chiama un suono, non percepito, ma immaginato, e il suono chiama le ombre degli antichi abitatori del *locus*. Alba, desiderata come altri avrebbero desiderato una grande capitale o una città santa, apre un varco alle fantasie che si ripresenteranno alla mente di Agostino nelle svolte cruciali della sua esistenza.

Agostino, infatti, non solo si trova al fondo della scala sociale, essendo un servo, ma si presenta come “il semplice” assoluto, un ragazzino a cui i genitori non hanno spiegato le origini della loro povertà non più di quanto gli abbiano spiegato come nasce un bambino:

Come la mia famiglia sia scesa alla mira di mandare un figlio, me, a servire lontano da casa, è un fatto che forse io sono ancora troppo giovane per capirlo da me solo. I nostri padre e madre ci spiegavano i loro affari non più di quanto ci avrebbero spiegato il modo che ci avevan fatti nascere: senza mai una parola ci misero davanti il lavoro, il mangiare, i quattro soldi della domenica e infine, per me, l’andare da servitore. (p. 4)

Al suo sguardo manca un orientamento, un’idea delle cause che hanno determinato gli effetti della sua condizione. Non ha nemmeno avuto, come l’Anguilla di Pavese, un amico saggio su cui contare: Nuto, per l’orfano adottato da poveri contadini delle Langhe non molto dissimili dai genitori di Agostino, è per Anguilla una sorta di padre autorevole, che gli insegna a guardare il mondo, gli parla delle ingiustizie, della politica, delle ragazze, lo invita a imparare la musica, a leggere e studiare per capire le cose. Agostino, viceversa, si muove quasi per inerzia, accettando un destino che non è in grado di capire, guardando il mondo per “quadri” che si succedono come nei *tableaux* dei cantastorie.

Il rischio di dispersione è annullato dall’unitarietà del linguaggio, da una scelta del tono narrativo che rimanda a una tradizione riconoscibile, in grado di conferire dignità al racconto individuale. Tuttavia da quella tonalità diffusa si staccano qualità di racconto, di animazione, di ideazione possibili solo in assenza di un punto d’orizzonte stabilito a priori. L’iconografia convenzionale del racconto naturalistico è animata da spinte centrifughe che provocano punti di rottura, crepe nella tenuta narrativa, eclissi improvvise dei legami logici fra le parti.

2. Questo non è un romanzo

La presenza del canone verista in Fenoglio è stata data per lungo tempo come fatto acquisito, al punto che, nel numero di ottobre del 1954, la rivista “umoristico-letteraria” «Il Caffè» pubblicò un divertente apocrifo fenogliano, *Alla Langa*,¹⁰ parodiando le soluzioni stilistiche e linguistiche adottate nella *Malora*.

Se i lettori di professione denunciano un eccesso di letterarietà e di artificio, i lettori comuni sembrano viceversa schierarsi su posizioni opposte: nella percezione di alcuni cittadini albesi, invitati, nei primi anni Settanta, a partecipare a gruppi di lettura, *La malora* non era un romanzo, ma una collana di storie vere che tutti loro conoscevano. Non si trattava di un apprezzamento, ma di una condanna per malafede: chiunque di loro poteva, allora, spacciarsi per scrittore.¹¹ Diverso il caso di Pavese, nei cui romanzi il filtro letterario era più scoperto: trame solide, approfondimento psicologico dei personaggi, considerazioni sulla vita che potevano essere assunte a *Weltanschauung*.

La malora, dunque, non è un romanzo: i racconti e gli aneddoti che vi sono contenuti circolano da tempo in quei paesi, si possono ascoltare nei luoghi pubblici, nei bar, nelle riunioni di famiglia, e riguardano persone realmente esistite. Si ha l'impressione, nonostante la coerenza della voce unica di un narratore in prima persona, che Fenoglio abbia voluto metterci sotto gli occhi un intreccio di storie che hanno una loro parziale autonomia. L'opinione è condivisa anche dai “ricercatori” coinvolti in un esperimento tentato da Cesare Segre, che affida a un gruppo di lettori il compito di riassumere le vicende del romanzo attraverso una singolare procedura di scomposizione: «Il testo è stato diviso idealmente in *tranches*, e affidato a cinque ricercatori con le seguenti istruzioni: dopo la lettura di ogni *tranche* registrare il contenuto narrativo assorbito *partendo ogni volta dal principio*, e perciò riassumendo una parte sempre più ampia del testo letto [...]. Si è suggerito che le letture delle successive *tranches*, e la registrazione dei loro risultati, avvenissero con una successione settimanale». ¹² L'esito della prova pone l'accento sulle difficoltà di restituzione della *fabula* seguendo l'ordine biografico: il racconto procede generando sempre nuove storie, in una proliferazione potenzialmente inesauribile. A proposito del rapporto *fabula*-intreccio, i ricercatori «si accorgono presto della difficoltà di tenere a memoria i vari salti temporali. Essi cercano pertanto una disposizione dei contenuti mnemonici più lineare [...]. Va

Aventure
di un narratore
nella *Malora*
di Fenoglio

10 «Il Caffè», 7, ottobre 1954, p. 18.

11 L'episodio mi è stato raccontato da Claudia Villa, grande dantista di razza langhetta, che allora animava alcuni di quei gruppi di lettura.

12 C. Segre, *Analisi tematica sperimentale di un romanzo («La malora» di Beppe Fenoglio)*, in Id., *Intrecci di voci*, Einaudi, Torino 1991, p. 120.

detto che, e qualche ricercatore lo dichiara esplicitamente, il romanzo è costruito come una collana di episodi che, almeno nella prima parte, si succedono più che connettersi. I ricercatori si sentono dunque autorizzati a manomettere l'ordine originario». ¹³

L'organizzazione del tempo nel secondo romanzo di Fenoglio si presenta infatti come una complessa orchestrazione di episodi appartenenti a diverse epoche della vita di Agostino. I salti temporali sono tuttavia ricostruibili e i segnali indicatori non mancano, se Cesare Segre ha potuto disporre su un grafico i movimenti dell'intreccio rispetto alla linea orizzontale della *fabula* dividendo il romanzo in sequenze: la distribuzione degli avvenimenti segue un ordine che prevede scarti notevoli rispetto alla cronologia "naturale": il funerale del padre, con cui *La malora* si apre, rappresenta un ipotetico punto T1 in base al quale individuare un tempo T-1 (Agostino è condotto dal padre a conoscere Tobia Rabino), T-2 (l'incontro e il fidanzamento fra Giovanni Braida e la futura moglie), poi ancora T1 (Agostino torna al «Pavaglione» dopo il funerale), T+1 (l'incontro con Mario Bernasca e con Fede), fino al ritorno di Agostino alla casa dei genitori. Resta da chiedersi per quale motivo Fenoglio abbia deciso di conferire proprio questa forma alle «memorie di un "servitore di campagna"» che arriva faticosamente al riscatto dopo un lungo periodo di stenti.

Torniamo, per un momento, alla sequenza del funerale: Agostino si presenta sulla scena del romanzo in un momento della sua esistenza in cui deve fare i conti con la morte del padre, l'avvenimento più importante – sosteneva Sigmund Freud – nella vita di un uomo. L'archetipo dell'orfano, ascritto da Jung tra le figure dell'inconscio collettivo, ¹⁴ si trova declinato, secondo prospettive diverse, in due dei romanzi maggiori di Pavese, *La casa in collina* e *La luna e i falò*: come Agostino, anche Anguilla e il suo "doppio" Cinto non hanno altro che il corpo per affrontare le difficoltà della vita, braccia gracili da trasformare con il lavoro duro in strumenti "prodigiosi" in grado di garantire sopravvivenza e benessere. È una delle situazioni canoniche di apertura che troviamo in tante fiabe "realistiche", le fiabe contadine «da principio alla fine, con l'eroe zappatore, coi poteri magici che restano appena un precario aiuto alla forza delle braccia e alla virtù ostinata». ¹⁵ In questa prospettiva, piuttosto che nell'ottica di un verismo in ritardo, sembra opportuno gettare uno sguardo sulle figure a cui Fenoglio dà forma: la distribuzione degli episodi in un ordine che prevede scarti notevoli rispetto alla *fabula* permette di disporre in una sequenza significativa gli accenti

13 *Ivi*, pp. 125-126.

14 C.G. Jung, *Psicologia dell'archetipo del fanciullo*, in Id., *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, vol. IX.

15 I. Calvino, *Introduzione*, in Id., *Fiabe italiane*, Mondadori, Milano 1993, p. 52.

ritmici dei singoli avvenimenti raccontati e delle figure che si muovono al loro interno.

Spostiamoci allora a poche pagine dalla chiusa del romanzo, quel finale che Calvino trovava poco convincente perché Fenoglio non era riuscito, a suo parere, a dare alla storia una tonalità di disperazione assoluta né di speranza,¹⁶ dove troviamo un colloquio fra Agostino e Mario Bernasca sulle possibilità di lasciare le Langhe e andare a cercar fortuna altrove. Agostino rifiuta la proposta di «aggiustarsi» in Alba come panettiere o come garzone di macellaio, perché avverte le forze che lo legano alla terra: «qui c'entra il mio naturale», spiega a Mario, e poi «il giorno che non sapessi dove dormirò la sera io sono un uomo perso», anche se le ragioni profonde della rinuncia le confessa solo a se stesso:

Per forza che a Bernasca montava la rabbia; io me ne stavo lì con una faccia mezzo e mezzo e a parlare più da bambino che da uomo, mentre lui aveva il fuoco sotto e il bisogno di sentire da me una parola ferma. Ma non potevo mica dirgli a un originale come Mario che, a parte il coraggio e il naturale, conservare il posto da Tobia era per me una maniera come un'altra di tener la memoria di mio padre che mi ci aveva aggiustato prima di morire, e di salvare il rispetto della mia famiglia, che almeno avrebbe sempre saputo dove ero il giorno e la notte. (p. 60)

A questo punto, dopo la confessione di appartenere alla categoria di chi parla «ancora da bambino», Agostino avvia uno di quei racconti che potrebbero stare a sé, in cui si narra la storia di un impiccato. L'episodio si apre con una premessa sulla quale dovremo tornare: «Se da quelle parti là si ricordano ancora di me è solo perché sono stato io che trovai Costantino del Boscaccio» (p. 62).

3. Nel bosco

Racconti di suicidi per impiccagione motivati dall'umiliazione e dalla rabbia di aver perso la terra per colpa di un padrone crudele si trovano un po' ovunque, nei repertori di storia locale come nei grandi romanzi di ambiente contadino: uno degli antecedenti più illustri, oltre alla vicenda di Valino in *La luna e i falò*, è senza dubbio l'episodio contenuto nel romanzo di Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, dove, al capitolo XXIX, si racconta il suicidio del vecchio Santi Dimauro. Può essere interessante

Aventure
di un narratore
nella *Malora*
di Fenoglio

16 Scrive Calvino a Vittorini nella lettera citata del 1 dicembre 1953: «Secondo me difetta di decisione nell'impostazione della storia: non ha avuto il coraggio di dargli una soluzione di disperazione assoluta, né di speranza, o di qualcos'altro insomma che resti come il succo di quest'esperienza. Perciò rimane nel giro del naturalismo: ha fatto una "tranche de vie" e basta. E in questo senso è più indietro che nei racconti, anche se ha la mano più sicura».

mettere a confronto il trattamento, nei tre romanzi, di episodi che presentano delle analogie, per tentare di dedurne una specificità del testo fenogliano rispetto ai modelli ai quali *La malora* è stato avvicinato.

Il suicidio di Santi Dimauro nasce da una situazione descritta ampiamente nel romanzo: il marchese vuole impossessarsi di tutte le proprietà che compongono il territorio di Roccaverdina, quindi acquista il fondo del vecchio Dimauro per settanta onze. Il contadino, tuttavia, si pente di aver venduto la sua unica proprietà e ne chiede la restituzione al marchese, il quale rifiuta senza lasciare margini alla trattativa, nemmeno quando l'uomo minaccia di uccidersi. L'immagine dell'impiccato continuerà poi a tormentare il marchese, aggravando e accelerando il processo che lo condurrà dal rimorso alla follia. Si può dire, allora, che l'episodio sia coerentemente integrato nella materia romanzesca e che contribuisca significativamente allo scioglimento finale, come prevede la prassi di un narrare giocato sugli effetti di trama, sulla costruzione paziente di un percorso teleologicamente orientato.¹⁷

In Pavese la follia e il suicidio di Valino si collocano all'interno di una fitta trama di rimandi metaforici, in cui riveste un ruolo centrale la simbologia del fuoco, legata ai riti di sangue, ai sacrifici umani, all'immagine di un mondo in rovina che lascia sottilissimi e involontari varchi alla speranza nel futuro. Sappiamo inoltre che Valino è il padre di Cinto, un personaggio importante nell'economia del romanzo, la cui vicenda conferisce senso al *nostos* di Anguilla, restituendo spessore al ruolo del padre, che fino a quel momento era costituito da un vuoto o da una figura della follia.

L'episodio di Costantino del Boscaccio sembra porsi su un piano diverso, mostrandosi apparentemente slegato dalle vicende che lo precedono e che lo seguono: ci viene detto soltanto che l'uomo è un vicino di Tobia e che i rapporti fra le due famiglie non sono mai stati buoni, per una sorta di condanna sociale gravante sulla famiglia («Quelli del Boscaccio erano una razza che teneva sempre la testa tanto in su da non saper mai se in terra era asciutto o bagnato, tutti avevano più caro non vederseli sull'aia, neanche per aiutare a spogliar la meliga, e quando avevano ragione la gente era tutta d'accordo a dargli torto e se avevano torto ce l'avevano di natura») e per uno sgarbo di Tobia ai danni di Costantino, che al lettore appare del tutto gratuito: «si trovavano in festa a Montemarino tutti i cascinai di lì intorno e Costantino aveva portato la sua fisarmonica ma, at-

17 Diverso per ambientazione, ma più simile per le circostanze del corpo ritrovato da un ragazzino, è il *Demetrio Pianelli* di Emilio De Marchi, ascrivibile alla linea del realismo manzoniano. Qui la scoperta del cadavere di Cesarino, che si è impiccato per debiti, è l'occasione per ripercorrere dettagliatamente la storia del personaggio paragonandolo al fratello Demetrio, per metterne a fuoco le origini, sottolinearne il carattere velleitario, seguirlo nelle ultime vicende biografiche per spiegare l'origine del suo gesto.

taccata la prima aria, Tobia già ubriaco aveva solo fatto che prendere un paio di forbici lì sottomano e gli aveva dato una coltellata nel soffietto. I compagni gliela fecero aggiustare con due scudi, ma da allora non si parlavano più» (p. 62).

Queste sono le sole informazioni di cui disponiamo sul personaggio, prima che si diffondano le voci sulla sua sparizione: Fenoglio le presenta come un susseguirsi di chiacchiere contraddittorie, di ipotesi campate in aria, di sentito dire inconcludenti, che non fanno luce sul passato di Costantino né riescono a dirci, sulle ragioni della sua fuga, nulla più di un generico richiamo alle leggi dell'atavismo: «È un gran villano. Già un'altra volta ha detto alla sua donna che andava ad ammazzarsi, ma solo per farla spaventare e piangere»; «Però stavolta, proprio perché non l'ha detto, stavolta è proprio partito per ammazzarsi. È una catena. L'ha già fatto suo fratello, che l'hanno trovato penduto alla travata venti e passa anni fa. Costantino ha già resistito fin troppo»; «Non può essere che sia sceso ad Alba e là si sia gettato in Tanaro? Non sarebbe il primo». Anche quella che viene data come notizia significativa è sempre imbottigliata in racconti di racconti, passibili di interpretazioni diverse:

Una mattina arrivò al Boscaccio un uomo di Rocchetta e raccontò ai figli che lui doveva aver visto loro padre, però era già una settimana fa: – L'ho visto sul mercato del mio paese, – disse: – io ero lì a sentir uno che contava d'un suo conoscente che s'era impiccato nella settimana. Appena finito, entra nel nostro cerchio un uomo che era vostro padre di sicuro, mette una mano sulla spalla a quello che aveva contato e gli fa: «Ha avuto del coraggio, quel vostro amico, ha avuto del coraggio», e poi se n'è andato non so verso dove. (pp. 64-65)

Il personaggio di Costantino, comparso all'improvviso sulla scena e destinato a rimanere per noi un enigma, pur restando inafferrabile e misterioso, imprime tuttavia una involontaria, decisiva svolta alla vita di Agostino: il ragazzo è infatti il primo ad imbattersi per puro caso nel cadavere che pende dal ramo di un albero, in un angolo del bosco, dove era entrato per «voglia di fare un bisogno»:

Passo più passo meno, decisi allora d'entrare in un boschetto d'arbusti di rovere, così serrato che sembrava d'entrare in uno stanzino, e schivati i primi rami mi vidi contro lo stomaco i piedi di Costantino. Era lui, anche se non ce la feci a guardarlo in faccia, il più su che arrivai con gli occhi fu il petto, dove aveva appuntato un foglietto tutto scritto.

È già stato tanto aver avuto la forza di scappare e non crollare come morto sotto i piedi di Costantino. Risalii sulla strada senza toccar terra, gridando e avventando in una maniera che quelle due ragazze non si sentirono d'aspettarmi e scapparono, scapparono anche le pecore, e perfino gli uc-

celli scappavano nel cielo. Agli uomini lontani e sbardati urlai due o tre volte che avevo trovato Costantino impiccato, e gli feci il segno delle mani intorno al collo, poi cascai seduto sulla strada e mi misi a vomitare che non la finivo più, come se avessi il didietro in bocca. (pp. 64-65)

Il tono del racconto non lascia molto spazio alle congetture riguardo al genere che Fenoglio aveva in mente quando si accingeva a dare corpo al personaggio di Agostino: al racconto di ambientazione rurale di stampo verista, a cui rimandano le scelte lessicali e sintattiche, si intrecciano indiscindibilmente i moduli della novella e della fiaba, che spostano l'asse di rotazione del testo dal modello mimetico a quello epico-folklorico. Nell'episodio di Costantino le microstrutture rispecchiano la costruzione stessa del romanzo, fatta di episodi che si attraggono per analogie tonali in un pulviscolo di storie che circolano nell'aria e che aspettano di essere raccontate. Agostino non vede il cadavere dell'impiccato, semplicemente ci va a sbattere il naso, ma questo gesto involontario conferisce al ragazzo un'identità, permettendogli di entrare a far parte della "banda" dei narratori. «Se da quelle parti si ricordano ancora di me – aveva detto il ragazzo cominciando a narrare la sua storia – è solo perché sono stato io che trovai Costantino del Boscaccio». Ora, tuttavia, il ruolo di Agostino si precisa, dopo che il maresciallo lo ha chiamato a testimoniare quei fatti: «Io che l'ho trovato – così si chiude il racconto – sono quello che l'ha visto meno bene di tutti: non mi son mai lasciato scappare che in faccia non l'avevo guardato, ma quando contavo la mia avventura, e me l'avranno fatta contare cento volte, nei particolari della lingua e degli occhi m'aiutavo con quello che avevo sentito dagli altri» (p. 66).

4. Il cerchio del racconto

L'atto del raccontare presuppone, allora, una collaborazione, volontaria o involontaria che sia, potenzialmente infinibile: Agostino Braida non parla più «da bambino» perché ora ha un posto importante da occupare e un forte senso di responsabilità di fronte al proprio compito. L'esperienza non basta, non basta cercare, come fa lo storico, di ricostruire i fatti attraverso testimonianze e ricordi, ma occorre trovare una via d'accesso alla fascinazione che nasce dal gusto di ascoltare e di poter, a propria volta, farsi narratore, entrando a far parte di una "comunità" che permette alle storie di circolare, formando con esse nuove relazioni, nuovi mondi possibili. Si ha allora l'impressione che Fenoglio stesso si metta di volta in volta alla ricerca di un nuovo punto di osservazione, unico, non imputabile né alla materia trattata né ai protocolli della narrazione verista, attingendo all'esperienza, alle voci che ha avuto occasione di ascoltare, alle storie del parentado, alle pagine già scritte. Ne nasce una visione inedita,

che non può essere definita nei termini del già noto senza alterarne la natura.

Rispetto ai codici del naturalismo e del neorealismo va innanzitutto notata la scelta di una voce narrante che racconta in prima persona e che impedisce al romanzo di rientrare nella categoria dei testi “di maniera”: la prima persona della *Malora* non è l’io “lirico-intellettualistico” dal quale metteva in guardia Calvino né il narratore verghiano che si “abbassa” al livello dei personaggi.¹⁸ «Contare» è una delle espressioni che Agostino utilizza con maggiore frequenza e nel racconto corale c’è posto per tutti: la folla dei personaggi e delle storie in cui molti si possono riconoscere implica la presenza di una moltitudine di voci non necessariamente composta in armonia: esiste un filtro unificatore nella voce di Agostino, ma si tratta della prospettiva instabile del ragazzino, che non riesce a sovrastare le altre voci e può uniformarle solo nella chiave dello stupore, senza assimilarle nell’interpretazione attraverso codici stabili.

L’insistenza sullo statuto della voce di Agostino è troppo diffusa perché si possa considerare inessenziale. La storia si costruisce sulla proliferazione dei racconti altrui che preludono a un’*ekphrasis* paradossale: il ragazzo trova il cadavere ma, per il terrore che lo assale di fronte alla scena, non guarda se non parzialmente e rapidamente il corpo dell’impiccato. Quando sarà il momento di raccontare la sua storia, Agostino è costretto ancora una volta a ricorrere alle voci degli altri, di quelli che hanno visto dopo di lui, che hanno avuto il coraggio di osservare i dettagli o la fantasia sufficiente per inventarseli.

La narrazione diventa il punto di intersezione del vicino e del lontano. Ciò che si racconta è l’emozione del racconto, che è il solo documento di quanto si conosce. Inoltre, la ricorrenza del verbo «contare» ci riporta di continuo alla natura illusoria della finzione narrativa, qualunque sia il suo oggetto: la materia del «contare», il senso, la verità sono sempre altrove. «L’esperienza che passa di bocca in bocca – ha scritto Walter Benjamin – è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori. E fra quelli che hanno messo per iscritto le loro storie, i più grandi sono proprio quelli la cui scrittura si distingue meno dalla voce degli infiniti narratori anonimi».¹⁹

È una modalità di rappresentazione della conoscenza che avvicina Fenoglio più alle sequenze narrative aritmiche di Tozzi che alle pagine di

18 «Io mi son messo in pieno, e fin dal principio, in mezzo ai miei personaggi e ci ho condotto il lettore come ei li avesse conosciuti diggià, e più vissuto con loro e in quell’ambiente sempre. Parmi questo il modo migliore per darci completa l’illusione della realtà; ecco perché ho evitato studiatamente quella specie di profilo che tu mi suggerivi pei personaggi principali»: G. Verga, lettera a Felice Cameroni, 27 febbraio 1881, in *Lettere sparse*, a cura di G. Finocchiaro Chimirri, Bulzoni, Roma 1979, p. 107.

19 Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 248.

Verga: il nostro chiudere gli occhi sul mistero sconcertante della morte genera immagini e racconti sostitutivi, la sola forma di sapere che ci sia concessa. L'idea della morte conserva, nel racconto fenogliano, tutta la sua «onnipotenza e icasticità»: ²⁰

Come, allo spirare della vita, si mette in moto, all'interno dell'uomo, una serie di immagini – le vedute della propria persona in cui ha incontrato se stesso senza accorgersene –, così l'indimenticabile affiora d'un tratto nelle sue espressioni e nei suoi sguardi e conferisce a tutto ciò che lo riguardava l'autorità che anche l'ultimo tapino possiede, morendo, per i vivi che lo circondano. Questa autorità è all'origine del narrato. ²¹

Nunzia Palmieri

L'episodio di Costantino, ben lontano, mi pare, dal costituire uno snodo «assolutamente inutile per la narrazione», ²² incanala verso un primo scioglimento la tensione narrativa innescata dalla potente immagine di apertura. ²³ Concedendosi la possibilità di uno "sguardo sotterraneo" il narratore si era qualificato fin dall'inizio come uno spirito che immagina più che come un occhio pronto a registrare fedelmente ciò che vede. Il primo piano sul cadavere del padre che si prende la sua prima acqua sottoterra suscita, al pari dell'impiccato già consumato dai vermi, immagini terribili, incubi, paure ancestrali: il corpo non trova riparo nemmeno con la morte, è ancora inerme, esposto, senza protezione, tuttavia si impregna di acqua, fonte di vita, come accade al seme sepolto sotto la terra in attesa di generare una nuova pianta: «l'allegorizzazione della *physis* – si legge in *Il dramma barocco tedesco* – può imporsi con la massima energia soltanto grazie al cadavere». ²⁴ Si tratta, allo stesso tempo,

20 *Ivi*, p. 258.

21 *Ibidem*.

22 Segre, *Analisi tematica sperimentale di un romanzo*, cit., p. 127.

23 «Uno scrittore – ha scritto Stevenson – per quanto sia grande e dotato di creatività non farà altro che mostrarci l'apoteosi e la sublimazione dei sogni a occhi aperti dell'uomo comune. I suoi racconti possono essere alimentati dalla realtà della vita, ma il loro scopo e la loro caratteristica più vera consistono nella vocazione a rispondere ai desideri inconfessati e indistinti del lettore, a seguire la logica ideale del sogno [...]. Le sparse fila della vicenda, di tanto in tanto, arrivano a intrecciarsi, a coagularsi in un'immagine che si disegna sulla tela; i personaggi assumono qua e là un atteggiamento, nei confronti di altri personaggi o della natura, che sigilla il racconto e lo imprime nella nostra mente con la ferma immutabilità di un'illustrazione riuscita. [...]. Il resto, tutto il resto, possiamo benissimo dimenticarcelo; possiamo dimenticarci le parole, anche se sono belle; possiamo scordarci del commento dell'autore, che magari era intelligente e sincero; ma queste scene assolute, che impongono il sigillo definitivo della verità sulla vicenda e soddisfano in un sol colpo tutte le nostre capacità di piacere e di partecipazione, le adottiamo subito dentro di noi, e niente e nessuno potrà in seguito cancellarne o attutirne l'effetto. Questa è in effetti la forza plastica della letteratura: la capacità di tradurre un concetto, un'emozione, un carattere in un atto concreto, in un atteggiamento esteriore che rimarrà fissato incancellabilmente nel nostro ricordo. È la cosa più difficile da farsi con le parole, ma quando vi si riesce, il risultato viene apprezzato dagli esperti e dai ragazzini e ci permette di sfiorare le vette dell'epica»: R.L. Stevenson, *L'isola nel romanzo*, Sellerio, Palermo 1987, pp. 29-31.

24 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1980, p. 232.

di una fantasia ctonia e di un sogno di rinascita, di morte e di vita in potenza. La pioggia mette in relazione il mondo dei vivi con quello dei morti, violando una soglia e delimitando i nuovi territori da cui nasceranno nuovi racconti.

5. L'uovo nel paesaggio

Il corpo-seme esposto agli elementi sembra costituire un equivalente di ciò che Bachelard – prendendo a prestito un'immagine di Pieyre De Mandiargues – ha definito l'*œuf dans le paysage*, il piccolo cuneo nel vetro che deforma il paesaggio osservato attraverso di esso, conferendogli nuovi connotati, facendo correre «onde di irrealtà su ciò che era il mondo reale».²⁵

Il racconto delle “tentazioni di Agostino” si chiude quando Mario Bernasca propone al «servitore di campagna» di lasciare le sue terre: come Lucignolo con Pinocchio, Mario cerca di portare il ragazzo lontano dai suoi doveri, in un immaginario paese dei balocchi. In quell'occasione viene nuovamente chiamata sulla scena la figura del padre. Per analogia, nell'episodio di Costantino torna l'immagine della morte («la gente [...] aveva già scandagliato bene i suoi pozzi, lascio immaginare con che disgusto per me che avevo ancora abbastanza fresca le disgrazia di mio padre»: p. 63) e trova compimento il tema del suicidio accennato già nelle pagine di apertura del romanzo. Attraverso il nucleo metaforico del corpo senza vita bagnato dalla pioggia ogni tratto del paesaggio osservato perde la sua rigida definizione per farsi altrettanto provvisorio, malleabile, indifeso e carico di nuove potenzialità. I «semi di rêverie»²⁶ portati dalle immagini di apertura arrivano fino all'episodio di Costantino del Boscaccio, che pare costituire un primo significativo punto di scioglimento. La vicenda di Agostino si chiude poi con «il sugo di tutta la storia», quando il ragazzo torna sulla sua terra, si ricongiunge con la madre e si prepara ad accogliere il fratello malato di tisi. È una chiusa debole, lo nota acutamente Calvino, come un frettoloso “e vissero tutti felici e contenti” dopo che la malora, come la peste manzoniana, ha portato distruzione e rovina. Tuttavia, se è vero che il campo di attrazione del modello fiabesco finisce per portare il romanzo fuori dal cerchio della «tranche de vie» naturalistica, Fenoglio non avrebbe potuto trovare un epilogo più pertinente:

Un uomo grande – ha scritto Bachtin mettendo a fuoco le coordinate del cronotopo folclorico – era grande anche in senso fisico, camminava a grandi passi, aveva bisogno di un vasto spazio e viveva a lungo nel tempo di

Aventure
di un narratore
nella *Malora*
di Fenoglio

25 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1993⁴, p. 58.

26 *Ivi*, p. 181.

una vita fisica reale. È vero che talvolta questo grande uomo in alcune forme di folclore subisce una metamorfosi, durante la quale egli è piccolo e non realizza il suo significato nello spazio e nel tempo (tramonta come il sole, scende negli inferi, nella terra), ma alla fine egli realizza sempre tutta la pienezza del suo significato nello spazio e nel tempo, diventa grande e longevo [...]. La fantasticheria del folclore è quindi una fantasticheria realistica: essa non supera per nulla i limiti del presente mondo materiale, reale, non ne rappezza le lacerature coi momenti dell'idealità ultraterrena, lavora nelle vastità dello spazio e del tempo, sa sentire queste vastità e servirsene in ampiezza e in profondità. È una fantasticheria che si appoggia sulle possibilità reali dello sviluppo umano, possibilità non nel senso di un programma di imminente azione pratica, ma nel senso delle possibilità-bisogni dell'uomo, nel senso delle eterne esigenze, mai eliminabili, della reale natura umana. Sono esigenze che resteranno sempre, finché ci sarà l'uomo, esigenze che non si possono soffocare e che sono reali come reale è la stessa natura dell'uomo. Quindi esse non possono non aprirsi prima o poi la via verso una piena realizzazione. Il realismo folclorico dunque è una fonte inesauribile di realismo anche per tutta la letteratura dotta, romanzo compreso.²⁷

Il romanzo di Fenoglio sembra allora voler riportare in vita un'arte che si avviava al tramonto e che già da tempo era scomparsa dal canone della letteratura ufficiale: il suo racconto è fortemente improntato all'oralità e dell'oralità mantiene la concretezza, l'andamento rapido, lo stile formulare, l'organizzazione per blocchi tematici, il carattere aggregativo, la polifonia, i richiami al contesto di enunciazione. Si affaccia, fra le pagine del romanzo, l'antico spirito della novella, «dove ogni storia ha la natura del frammento disperso [...] e parla d'un mondo ancora inteso come un tessuto di meraviglie».²⁸ È vero, la storia di Agostino, iniziata come racconto di eventi catastrofici, trova soluzione in un finale forse troppo ottimistico: i sogni si avverano, il ragazzo ritorna alla sua terra, si ricongiunge con la madre e intravede uno spiraglio di futuro, contraddicendo il canone consolidato della rovina implicita anche nel titolo «deprimente» scelto e difeso da Fenoglio. L'esito ultimo della vicenda di Agostino può essere letto tuttavia in una diversa prospettiva se si considera che, nello scontro fra i codici attivati dalla narrazione, l'anima fiabesca del personaggio finisce per prevalere sull'albero genealogico che gli viene comunemente attribuito: il piacere di scambiare storie, com'era nella natura degli antichi novellatori, la vince sulle maglie strette della coerenza logica, degli effetti di trama su cui si fonda il romanzo ottocentesco. Come nei migliori esiti della narrativa con-

27 M. Bachtin, *Il problema dell'inversione storica e del cronotopo folclorico*, in Id., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, pp. 296-298.

28 G. Celati, *Lo spirito della novella*, in «griseladonline», VI, 2006-2007, poi rivisto e ampliato in *Griseladonline. Una rivista letteraria nell'era digitale*, a cura di E. Menetti, Archetipolibri, Bologna 2008.

temporanea, il narratore non incarna il punto di connessione logocentrica delle vicende raccontate, ma si offre come un “dire per voce” che prevede incertezze, deviazioni di percorso, sovrapposizioni di voci eterogenee, quadretti comici, stupori e meraviglie che sospendono l’incombenza del tempo e della morte.

Nel romanzo del servitore di campagna possiamo seguire un’avventura che lo attraversa e ne costituisce l’ossatura portante: l’avventura di un narratore. Al funerale di Giovanni Braida, i parenti riuniti per il pranzo, dopo un periodo di silenzio dovuto alla fame, cominciano a parlare tra di loro di affari, di «prezzi e di mediazioni», ridendo e sorridendo. «Uno alla volta, – ricorda Agostino – tutti domandarono a Emilio un bricco di cose sul seminario d’Alba, ma a me nessuno chiese niente, perché io ero a servire, l’unico di tutta la parentela che fosse a servire, e la cosa imbarazzava anche loro» (p. 35). La più umile condizione che il mondo contadino delle Langhe di fine Ottocento potesse contemplare non comportava solo fatica fisica, malora e fame, ma obbligava a un’esclusione che per Agostino, tenuto ai margini delle conversazioni conviviali di famiglia, oltre che dai discorsi dei compaesani, pare la più umiliante.

Riorientando così il fuoco della visione, il punto di scioglimento, allora, potrebbe anche non trovarsi nelle pagine finali del libro. L’episodio di Costantino del Boscaccio conclude, infatti, il romanzo del servo a cui nessuno chiedeva mai di raccontare storie e satura, per così dire, lo spazio angoscioso aperto dall’immagine del cadavere bagnato dalla pioggia collocata ad apertura del testo. Le storie ascoltate e quelle ancora da ascoltare riecheggiano il sapere di Shahrazad, «il sapere del narratore-guaritore che sa tenere il tempo sospeso con l’artificio delle parole, allontanando di racconto in racconto l’incombenza della morte».²⁹

Avventure
di un narratore
nella *Malora*
di Fenoglio

29 *Ivi*, p. 10.