

*Alba la presero in duemila il 10 ottobre e la persero in duecento il 2 novembre dell'anno 1944.*

Beppe Fenoglio, *I ventitré giorni della città di Alba*

In *Préface à une vie d'écrivain*, Alain Robbe-Grillet afferma che potremmo quasi scrivere tutta la storia della letteratura studiando soltanto gli incipit, perché la prima frase di un romanzo è una specie di contratto: un contratto di scrittura e lettura che pone lo statuto dell'autore in rapporto al mondo, e che permette al lettore di capire come leggere il libro.

Che cosa ci dice dunque l'incipit del primo racconto eponimo dei *Ventitré giorni della città di Alba*, al di là della sua straordinaria potenza di fuoco? Innanzitutto è disarmante. Ma come, una raccolta di racconti incentrati principalmente sulla Resistenza che comincia con una sconfitta? E che oltretutto ci dice già come andrà a finire il racconto? Potremmo anche evitare di leggerlo, a questo punto; tutto è detto in una sola frase scarna, secca e brutale.

Bene: da subito capiamo quale tipo di contratto ci impone il narratore. Nei *Ventitré giorni* non troveremo una Resistenza agiografica, trionfale e priva di sfumature, ma un paesaggio umano spesso disperato, a volte goffamente eroico, immerso fino alla gola nel fango della guerra. Ma la vera chiave di lettura che ci viene immediatamente fornita è un'amarissima ironia.

Per sua stessa natura, l'ironia è un'incongruenza, una rottura nel tessuto del reale che permette il disvelamento di una verità. E solo una terribile ironia può essere il mezzo di interpretazione di una guerra come quella che Fenoglio si accingeva a raccontare. Nel suo bellissimo saggio *La grande guerra e la memoria moderna*, lo storico letterario Paul Fussell scrive che «ogni guerra costituisce una situazione ironica perché i suoi strumenti sono melodrammaticamente sproporzionati rispetto ai suoi scopi»; Fenoglio lo sa molto bene, ed è per questo che ci getta in faccia un incipit del genere.

Penso che nella sua scelta ci sia anche qualcos'altro: il rifiuto netto del linguaggio del fascismo e l'adesione a un codice diverso. Come dire, la retorica guerresca lasciamola ai fascisti. Chiudiamo un capitolo. Rigeneriamo la lingua. Fenoglio è un traduttore, maneggia l'inglese con arte da prestigiatore, il suo corpo sgraziato si allunga su altri mondi, le cui porte tiene nascoste gelosamente in una vita appartata, segreta. La sua prosa così "americana" è quindi una vera e propria scelta di emancipazione, un colpo di forbici sui legacci soffocanti del provincialismo fascistoide.

Davvero un incipit così breve, così reciso, contiene tutto questo? Direi proprio di sì, e ancora molto altro. È come un enorme pozzo delle meraviglie da cui si possono estrarre cose pressoché all'infinito. Ogni parola vibra di energia e di rimandi che continuano a echeggiare, aprendo una finestra dietro l'altra.

Torniamo sulle parole, quindi. «Alba la presero in duemila...» Chi è a parlare? Apparentemente, il narratore che Robbe-Grillet definirebbe *à la Balzac*, un narratore "classico", esterno, onnisciente,

che sa tutto dei suoi personaggi e di quello che succederà loro, un Dio extratestuale che ci dispensa la Verità. Niente di più lontano. Qui entra in gioco un'altra rottura, tutta novecentesca, che ha direttamente a che fare con l'enormità della seconda guerra mondiale e il suo carico inaudito di morti – e con l'inconcepibile del *modo* in cui sono morti. Siamo in una nuova dimensione, quella della testimonianza. Occorre intendersi sul significato da dare alla parola. Philippe Forest, che prima di diventare romanziere ha studiato le neoavanguardie letterarie francesi, ha teorizzato un cambiamento nodale, una poetica della testimonianza che riguarda ogni forma di espressione artistica e letteraria: oggi l'arte può esistere solo se in grado di rispondere all'appello dell'impossibile. «Se l'opera è testimonianza, è sempre per qualcun altro che si testimonia, parlando in luogo e al posto di costui [...] per trasformare il silenzio nel quale si inabissa in una parola insieme necessaria e infedele». In questo senso «ogni scrittore è un testimone, un salvato che torna da una catastrofe – che, semplicemente, è quella del tempo – e viene a parlare in nome delle vittime, dei sommersi».

Per quanto il testimone-narratore resti esterno, c'è un'ulteriore, interessante novità prospettica: i protagonisti del racconto sono un gruppo di persone, non c'è un personaggio principale. Sono i partigiani delle Langhe, o meglio, una parte di loro. E la narrazione procede sempre al plurale, su una traccia collettiva. La cosa si iscrive esemplarmente nel percorso che Osip Mandel'stam, forse il più grande tra i poeti russi, aveva indicato in un suo articolo sul romanzo del 1928: il passaggio, inevitabile «nell'era dei grandi movimenti sociali, delle azioni di masse organizzate», da una narrazione centripeta a una centrifuga, quindi: dalla narrazione di un destino individuale a quella di una collettività. E Mandel'stam non poteva nemmeno *immaginare* la seconda guerra mondiale. In ogni caso è morto prima.

Torno sul problema della testimonianza perché è necessario operare una distinzione. La testimonianza, proprio per i motivi che ho ricordato sopra, non è cronaca: c'è qualcos'altro, una gradazione che prende peso proprio nel ruvido sarcasmo con cui Fenoglio conclude la frase, e che chiamerei, ancora con Philippe Forest, «il lavoro modestissimo della tenerezza».

Il sostrato della tenerezza, che per me ha una sfumatura leggermente diversa dalla compassione, attraversa tutto il racconto – e, in parte, anche gli altri della raccolta. Ad esempio, la tenerezza canzonatoria nella scena della requisizione delle automobili subito dopo la presa di Alba, in seguito alla quale «per le vie correvano partigiani rotolando pneumatici come i bimbi d'una volta i cerchi nei giardini pubblici». Il parallelo non è casuale: Fenoglio non cessa di ricordarci che questi sono quasi tutti ragazzini, ridicoli e commoventi, soprattutto in un contesto di violenza così feroce. Prima della battaglia del due novembre, «molti di quei minorenni che, per non aver mai voluto tirare alle galline, non avevano mai sparato il fucile, si domandavano ora se sparare poteva esser complicato e se il colpo faceva male alle orecchie». Fenoglio è un grande scrittore e per questo non ci *dice* la paura e

la disperazione di questi «dilettanti della trincea», come li chiama lui, ma ce li *mostra* con un breve lampo nel buio: il solitario singhiozzo che rompe la notte quando il portaordini del comando viene a dir loro dove si trova il posto di medicazione. Non viene aggiunto nulla, non ce n'è bisogno.

Flannery O'Connor metteva bene in guardia sui pericoli di una tenerezza senza interpretazione, vaga, generica; una compassione priva di "visione", come la chiama lei, non vale nulla, diventa sentimentalismo – che è l'altra faccia dell'osceno, un peccato contro la forma ancor prima che contro la morale. La pietas di Fenoglio non è certo indefinita. Sa benissimo per chi provarla e su chi esercitarla: per lui è perfettamente chiaro dov'è il giusto e dov'è lo sbagliato, pur senza la minima traccia di manicheismo, come abbiamo già visto. E le parole che sceglie per esprimerla sono esatte e severe. Non lo vedremo mai indulgere nel tragico per più di una riga. L'emozione è troppo preziosa per deteriorarla col melodramma. Per questo secondo me la sua tenerezza – anche come motore narrativo - ha ancora più valore.

Nella quarta di copertina della mia edizione dei *Ventitré giorni* (Mondadori 1979) c'è una frase magnifica: «Ma la morte, nel modo in cui Fenoglio le manca di rispetto per vedere come è fatta dentro, assume significati emblematici di una tragicità storica». È proprio qui che sta la grandezza di Fenoglio e la portata rivoluzionaria della sua scrittura: egli racconta la morte per quello che è, evitando e l'agiografia e la pornografia. L'unico modo onesto di *scrivere* la morte è denunciarne lo scandalo, il crimine senza consolazione. E per poterlo fare occorre "mancarle di rispetto", oltrepassare il pudore superstizioso (e ipocrita) con cui ammantiamo la morte e il linguaggio che la riguarda, scavarle dentro, mostrarla nella sua terribile nudità. Mi viene in mente un personaggio del *Dono* di Nabokov, che in punto di morte ricorda un aneddoto sull'immaginario pensatore francese Deladande, che «quando un giorno, ai funerali di qualcuno, si sentì domandare come mai non si toglieva il cappello (ne se découvre pas) rispose: "Aspetto che la morte lo faccia per prima" (qu'elle se découvre la première). Questo gesto rivela una metafisica mancanza di galanteria, ma la morte non merita certo di più».

Fenoglio non ha bisogno di alzare la voce. Il suo incipit perentorio mette subito le carte in tavola: la sua non è una scrittura dell'evento, ma dei fatti, raccontati così come sono – ingiusti, stupefacenti, triviali, sta a noi deciderlo. La testimonianza che porta ha già in sé il fragore della Storia, un fragore che rimane incomprensibile sia a noi che al narratore. Credo che lo sgomento del partigiano, in Fenoglio, fosse inscindibile dallo sgomento dello scrittore.

Così, senza cercare verità a buon mercato, Fenoglio proseguirà la sua interrogazione al vuoto per tutta la sua breve esistenza, «*with a deep distrust and a deeper faith*», nell'unico tentativo di lascia-

re un'incisione nella durata vertiginosa del tempo, un segnale che qualcosa è stato, io ho visto, io dirò.