## Sommario

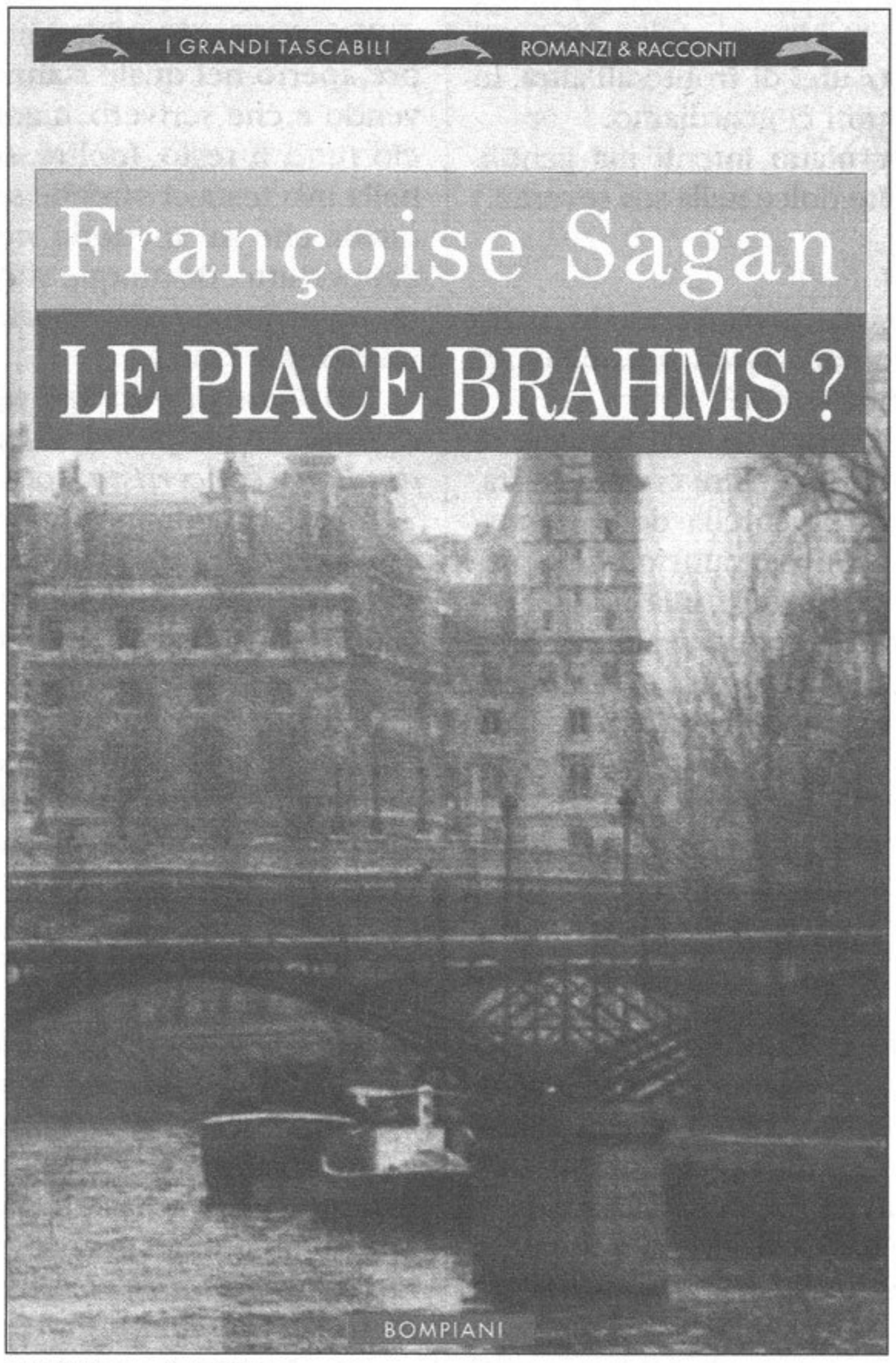
COLLOQUI SUL NOSTRO TEMPO
*Giovanna Marini*, intervista di Maria Jatosti p. 2
*Giampiero Neri*, intervista di Ennio Abate p. 9

BIANCIARDI
Velio Abati, *Bianciardi nostro coetaneo* p. 16

ATTRAVERSO IL CONFINE
Anna Maria Farabbi, *Passando il confine: uno sguardo tra la poesia portoghese e la poesia brasiliana* p. 22
Ken Bugul, *Vivere una doppia cultura*, intervista di Velio Abati e Walter Lorenzoni p. 29
Jean Luc Nancy, *I "sensi" della filosofia*, intervista di Roberto Borghesi p. 36
Karolina Krizova, *Autori italiani nella Repubblica Ceca* p. 38

RIVISTE
Gabriella Solari, *"Leggendaria". Guardare il mondo con gli occhi delle donne* p. 40

SPECOLA
Francesco Paolo Memmo, *Pratolini e l'Ovra* p. 45



Edizione del 1995

## Colloqui sul nostro tempo

# Giovanna Marini

*Intervista di Maria Jatosti*

Al 29 civico di Marianna Dionigi ci arrivo in orario miracolosamente perfetto, un pomeriggio assolato e ventoso di una Roma di vicoli strozzati, di stradine barricate, divieti barriere e baluardi, tappeti bulgari e cavalli di frisia e improvvisati slarghi, epifanie, prodigi tra il cupolone sontuoso di cirri e il torvo palazzaccio, in una corona di ricchi palagi forensi e botteguccce muffe e brulicare di passanti ingrugniti scalzati, sospinti, strattonati da un traffico pertinace, anfanante e rissoso. Il trascorrere gonfio e limaccioso sotto i ponti del vecchio fiume non ce la fa a portarsi via i veleni di questa città maestosa e malata. Scendo, pago – tenga il resto, buongiorno – incalzata da suoni/voci isterici, entro. Nell'androne a volte acute altissime, non trovo il portiere, lo ingombrano energumeni intenti a sgombrare, spostare traslocare improbabili cantinelle e suppellettili. L'ascensore è bloccato. Rischio di arrivare con l'acqua alla gola e sfiatata. Interno sette, primo piano, scala larga, silenziosa. Buia.

Ci siamo.

(Sul palco del primo maggio a San Giovanni in quella scalmana festosa di gente bandiere canti colori, lei m'era parsa più piccola, più fragile.)

Separate da un tavolino basso, una di fronte all'altra, in mezzo il registratore, i miei appunti ci guardiamo.

(Gli occhi di Giovanna mi scrutano intenti ma gentili. Parafrasato Montale penso: un volto dolce nella sua severità.)

Prendo fiato e comincio.

*Partiamo dalla tua formazione artistica...* (Un inizio banale. Una poltrona bassa e scomoda.) *Alla musica ci sei arrivata per vocazione o per tradizione?*

La mia formazione è classica. Vengo da una famiglia di musicisti. Mio papà era musicista. Mia madre era musicista. Lei e sua cugina suonavano con la sorella della nonna, musicista anche lei, e andavano al Conservatorio, che è proprio a due passi. La mamma di mia madre, mia nonna, era la dodicesima di dodici figli. In questo palazzo abitava tutta la famiglia, tutte le sorelle, le non sposate, tutte qui insieme. Il mio bisnonno, che era pittore e ingegnere idraulico, un giorno, alla fine dell'Ottocento, vide questa casa, gli piacque e la comprò. Io qui ci sono cresciuta. È una casa immensa, ma ora l'abbiamo divisa. Mi sono ritagliata un paio di stanze per me, e mi bastano. In realtà ci stanno i miei figli. Io vivo in campagna, a Monteporzio. Ma allora stavamo tutti insieme, una grande famiglia.

(Mi guardo attorno, la stanza è disadorna, casuale, ha un'aria di raccogliticcio, di sgombero, non somiglia all'esterno imponente, severo, con le sue volte, i soffitti altissimi, la scala prelatizia, i ferri battuti dell'ascensore antico e lustro. Sul tavolo ricoperto da un tappeto troneggia il "Risico". Un gioco che furoreggiava tra gli intellettuali di sinistra e ultra negli anni Settanta, a Milano... Sto seduta in punta a una maxi poltrona tipo frau, tutta protesa in avanti, a favore del registratore, e cerco di immaginarmi Giovanna bambina in queste stanze, seduta ore e ore al pianoforte in uno sciamare di nonne, zie, sorelle...)

*Dunque sei romana, di nascita e di discendenza.* (Dai tratti somatici, così alta, chiara, imponente e vagamente severa, sembrerebbe piuttosto nordica, magari lombarda.)

Sì, sono romana e mio nonno era calabrese.

*Quindi Sud, o meglio Centro-Sud.*

Già. Per tornare al discorso della mia formazione, io ho seguito la strada di famiglia, secondo i sogni di mia madre... Fortunatamente accadde un fatto che... Dico per fortuna perché a sei anni mi sentivo già condannata a fare la pianista e la pianista di successo, naturalmente, perché non puoi mancare un'aspettativa simile, e quindi ero molto preoccupata. A dieci anni mi venne un miracoloso dolore al braccio, violentissimo, e dovetti smettere di suonare. Per me fu una benedizione. Poi, quando avevo tredici anni, mio fratello si ruppe una gamba e i miei gli regalarono una chitarra per farlo divertire.

*C'è sempre di mezzo un provvidenziale incidente a scompigliare le carte.*

Sì. Siccome la chitarra la presi subito io e cominciai a suonarla, e siccome in casa mia le cose o si fanno sul serio o non si fanno per niente, mi mandarono a scuola. Prima a lezione privata, e poi, quando al Conservatorio si aprì il primo corso di chitarra classica, a Santa Cecilia.

*E a Siena. So che alla Chigiana hai suonato con Segovia.*

Sì. Ho fatto due anni di perfezionamento con lui.

*E siamo alla grande domanda: che cos'è la musica per te? Che spazio occupa nella tua vita, anche mentalmente?*

Mentalmente moltissimo. Per forza. Io ho un canale sempre aperto nel quale stanno le note di quello che sto scrivendo e che scriverò, mentre con l'altro canale parlo, faccio tutto il resto. Inoltre, se non ci pensassi io, la musica nella mia testa ci sarebbe sempre comunque, mi riferisco a quella che mi mettono nei negozi, negli aerei, nei cessi, dappertutto, dovunque vada in giro... È un bombardamento, un'invasione insopportabile. Quindi il canale musicale mi riempie la vita.

*Tentiamo di tracciare un percorso cronologico a grandi linee. Le tue prime esperienze sono esperienze individuali, da concertista, solista...*

Infatti. Ho cominciato come chitarrista classica, ma non ero soddisfatta di quello che facevo. Stare sempre sola, mi stancava molto. All'epoca ero già sposata, in seguito sono venuti anche i bambini. Poi entrai in un gruppo rinascimentale, nel quale suonavo il liuto. Ma, nel '60, le cose cambiarono. Harold Bradley aveva fondato a Roma il Folkstudio e io ci andavo sempre a suonare la mia musica. Ma intanto ascoltavo gli irlandesi e li invidiavo per le cose bellissime che cantavano. Fu così che cominciai a cantare anch'io. Roba inventata che fingevo di aver raccolto in giro per le campagne romane. In realtà erano mie composizioni o pezzi di musica classica in cui mettevo due parole scritte in fretta prima di andare al Folkstudio. Un giorno ci capitò Roberto Leydi il quale mi invitò ad andare a Milano a sentire quello che stavano facendo con Liberovici e gli altri.

*Ti riferisci all'esperienza del Nuovo Canzoniere?*

Esattamente. Nel '62 ci andai. Li ascoltai e ne rimasi colpita. Per me quella era pura avanguardia; non avevo mai sentito niente del genere

*La loro era una ricerca molto connotata politicamente, socialmente, molto a sinistra, ricordo...*

No. Quello che producevano e che Leydi mi fece sentire non era propriamente politico in sé. Politico era l'uso

che ne facevano gli organizzatori, soprattutto Gianni Bosio, allora direttore delle edizioni "Avanti!" nelle quali Leydi e il suo gruppo confluivano. In quello che sentii non c'era gran che di politico; si trattava di canti di lavoro, di cui non ascoltavo le parole e di conseguenza non capivo mai di cosa parlassero.

*Se non politico in senso stretto, c'era comunque un grande impegno sociale nel loro lavoro.*

Sì. Ed era questo che mi piaceva, la socialità. Non avevo mai sentito parlare di queste cose. Invece, per quanto riguarda l'uso strategico di quei canti, per meglio dire la loro collocazione politica, fu determinante lo spettacolo *Bella ciao* che portammo a Spoleto.

*Al Festival dei due mondi? E come siete stati accolti in un ambiente così selettivo?*

Malissimo. Probabilmente, quando ci hanno invitati a cantare si aspettavano *Quel mazzolin di fiori che vien dalla campagna,* ma i canti popolari non hanno nulla a che vedere con *Quel mazzolin di fiori.* Anche se non parlano esplicitamente di politica, sono eseguiti da voci talmente diverse, talmente particolari, talmente contadine, che questo era già di per sé un affronto in una piazza come quella. Fu uno scandalo. Gridavano, urlavano "Viva l'Italia". Ci hanno detto di tutto.

*A proposito delle voci diverse, del modo di cantare dei contadini, così gutturale, mi sono sempre chiesta come facciano a ottenere quell'impostazione particolare. Insomma, ci vuole una speciale disposizione o preparazione, o è un fatto naturale?*

No, non c'è niente di naturale. È un modo tramandato. Quando cantano, loro non vanno mai in testa con la voce. Al nostro ascolto sembra che la voce nasca in gola e si fermi qui, al palato. Giustamente tu hai fatto il gesto di toccarti le corde vocali. La voce non va in testa. Si ferma prima. È un fatto logico. Un'esigenza pratica. Poiché si canta all'aperto e poiché si tratta di un tipo di canto che la gente non paga di certo per andarlo a sentire, bisogna per forza cantare molto forte. Anche quando si cantavano al chiuso, nelle chiese, questi canti dovevano essere molto forti.

*Allora, esiste anche da noi una tradizione di canti popolari eseguiti nelle chiese?*

Ah, sì sì. Certamente esisteva nel secolo VI o VII, non posso esserti precisa sulle date. La Chiesa vedeva che nei grandi carnevali si cantava nelle piazze, allora ebbe l'idea di aprire le porte al canto. Ma, non esistendo materiale adatto, il prete intonava "Deus unicus altissimus" e il popolo rispondeva "Quanto son buone le fragole a primavera"... Poi, piano piano, la Chiesa formò i suoi scrittori di testi, ma si tratta di processi lentissimi nel tempo.

*Si può azzardare un paragone con il gospel, o non c'entra?*

Sì che c'entra, perché in entrambi i casi si tratta sempre di un canto contadino, di un canto di lavoro. La partenza è la stessa. In America, la gente maltrattata, sfruttata, massacrata, ecc., cantava sui campi di cotone. Allora gli era quasi negato perfino il diritto di andare in chiesa. In Italia, dove la Chiesa aveva lo strapotere, dove stradominava, non si sarebbero mai sognati di fare dei canti con un testo religioso. "Jordan's river is chilly and cold, a-kills the body but not the soul" è uno dei testi più conosciuti. Del resto, i canti religiosi in Italia esistevano, i canti devozionali, ma siccome non erano in linea, non erano dogmatici, la Chiesa non li gradiva e per ben due volte li ha proibiti.

*Riprendiamo il filo da Milano.* (È sempre da Milano che si comincia o si ricomincia. A Milano, in quegli anni c'ero anch'io e ascoltavo le stesse canzoni, di Liberovici e Amodei. Le conoscevo a memoria, le cantavo con Luciano e con Marcello, insieme a quelle di Brassens e di Mouloudji...) *A Milano, dicevamo, hai incontrato il gruppo del Nuovo Canzoniere e hai scoperto il canto sociale, hai preso coscienza di una realtà diversa...*

L'esperienza di Spoleto, e soprattutto il grande scandalo che ne seguì, mi fecero capire che i giornali di destra erano contro di noi, e quelli di sinistra a favore. Allora mi sono resa conto che ci collocavamo inevitabilmente in senso politico. Fino a quel momento non sapevo nulla di queste cose. Insomma capii che c'era anche un lavoro sociale da fare, che bisognava partecipare. Non si cantava nelle sale di concerto ma nelle feste politiche, oppure nei manicomi, per i pazzi. Era il tempo in cui si cominciava a parlare della legge Basaglia. Oppure si andava al Nord, a cantare insieme alle mondine in lotta. Ricordo la volta che ci sdraiammo tutte sulla ferrovia per bloccare i treni... Le cantate impegnate ormai erano più di quelle non impegnate. Ma i testi io non li scrivevo. La terminologia politica mi dava fastidio, non la trovavo poetica. Però cantavo i canti degli altri.

*E la tua musica, l'avevi abbandonata?*

Oh, no, scrivevo. Componevo per me una musica quasi classica alla quale adattavo o un testo che mi piaceva o uno inventato. Scrissi a quel tempo delle lunghe ballate e volevo farle conoscere perché sapevo che era ciò che mi rappresentava di più; mi sembrava che quello e non altro dovessi far sentire. Purtroppo, la gente che mi chiamava a cantare voleva *Bella ciao*, voleva le canzoni politiche, e allora io cantavo le canzoni politiche ma in mezzo, a sandwich, ci infilavo le mie ballate, come *Vi parlo dell'America*...

*A proposito dell'America. Come ci sei finita laggiù? E in una città così chiusa, esclusiva come Boston... È stata una tua scelta?*

No. Fu per mio marito. Lui era fisico nucleare e noi lo seguimmo con tutta la famigliola. Ci siamo stati due anni, a Boston.

*Da Boston alle mondine del vercellese, ai contadini del Salento, ai pastori di Orgosolo, il salto è quasi acrobatico... Come nasce la tua ricerca sul campo?*

Tutto è cominciato proprio nel '68 quando ci siamo sentiti maturi per abbandonare la provocazione politica rappresentata dalle canzoni e passare ognuno alla sua forma di espressione. Il nostro '68 lo avevamo già fatto nel '64, col famoso *Bella ciao*. Dopo c'erano state un mucchio di discussioni, e il gruppo si era sparpagliato: ciascuno faceva i propri spettacoli. Io cantavo le mie ballate, ecc. Fu nel '68 che andai in Puglia a fare la mia prima ricerca personale in Salento. E ancora ci torno. Ancora ho amici là...

*Hai lavorato anche altrove? In Lucania, Basilicata, per esempio? Mi chiedevo che tipo di rapporto hai avuto con Ernesto De Martino e con i suoi fondamentali studi su Sud e magia, ecc.*

Un rapporto illuminante. Tra l'altro, a De Martino abbiamo intitolato il nostro Istituto di ricerca che adesso sta a Sesto Fiorentino ma che prima era a Milano. Quando ho iniziato la mia ricerca, De Martino lo avevo già incontrato. Era una persona straordinaria. Io ne ero ammiratissima. Come lui parlava io pensavo: "Questo è uno che ha ragione. Questo è il tipo di persona che ha ragione comunque, qualunque cosa dica". Invece so che è stato criticato, messo in

discussione, ma per me aveva, *ha*, ragione. Lui possedeva l'intelligenza che illuminava la sua enorme anima. Insieme a Diego Carpitella, ha animato tutti noi studiosi e ricercatori. Purtroppo, è morto quasi subito, nel gennaio del '65. Nel frattempo ero divenuta molto amica di Carpitella. Lo incontravo quasi tutti i giorni al Conservatorio, dove insegnava. Con Diego siamo rimasti grandi amici negli anni. La musica ci univa molto.

*Com'è stato per te passare dalla tua formazione, dall'importante tradizione familiare di musicista colta a una musica così diversa, per così dire "naturale"? Come riuscivi a conciliare il mondo raffinato, classico, di appartenenza con la tradizione popolare orale? Quale processo, che tipo di operazione hai dovuto compiere? Si può parlare, anche in riferimento ai tuoi contatti con De Martino e Carpitella, di interesse antropologico, sociologico, archeologico?*

No, niente di tutto questo. Io non sono un'antropologa, non sono nemmeno un'etnomusicologa, sono una musicista. Nessun processo, nessuna operazione. Per me si è trattato della scoperta pura e semplice di una musica interessante. Per prima cosa, questa musica così diversa ho provato a trascriverla. Il lavoro di trascrizione ti porta in un campo minato, di semiologia musicale, perché non esistono i segni per segnare questo modo di cantare. Nei congressi che Carpitella organizzava ogni anno si discuteva e si affrontava spesso il problema. Era evidente che si trattava di musica orale e che bisognava in qualche modo lasciarla tale, ma noi non siamo una cultura orale, di conseguenza, chi continua ad insegnarla come me ha bisogno di trascriverla. Per cui la trascrizione diventa il momento essenziale. Anche se nell'ascoltare il pezzo sono più le persone che le note ad interessarmi. Poi, una volta a casa, riascoltandolo, mi interessa il modo di trascriverlo.

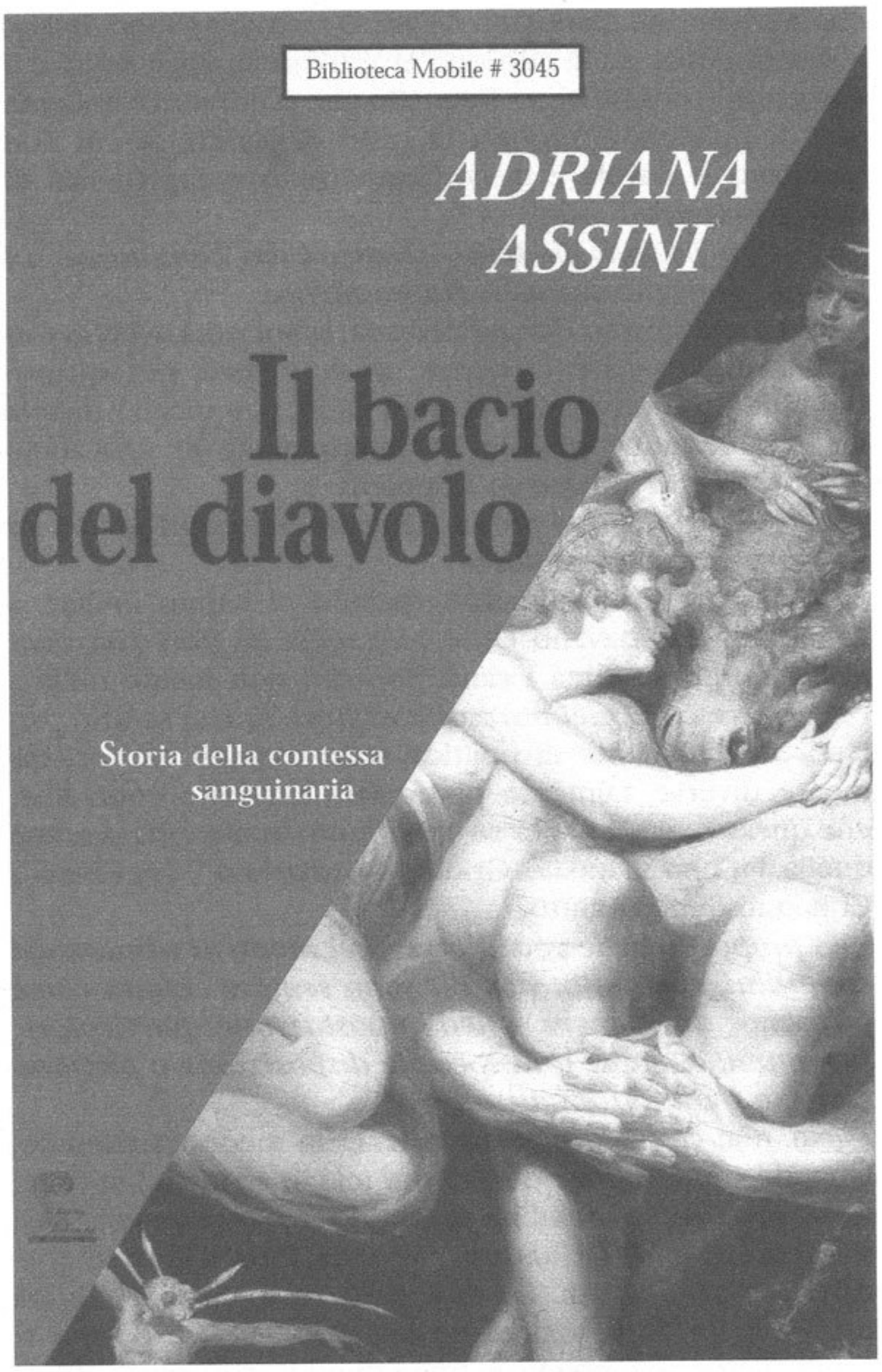
*In fase di trascrizione, in che modo, in che misura intervieni?*

In nessun modo. No, non intervengo assolutamente. Cerco di aderire il più possibile. Naturalmente, il risultato non è ri-cantabile. In principio, avevo scelto addirittura di trascrivere su carta millimetrata per arrivare più vicina possibile all'altezza dei suoni, per indicarli in modo preciso. Esistono molti studi in materia, portati avanti dagli americani, dagli italiani, dagli ungheresi, ecc. Quanto a conciliare la mia formazione musicale con questi pezzi... be', se non avessi avuto cultura musicale non mi sarei mai accorta del loro interesse, non avrei avuto gli strumenti per accorgermene. I profani che li ascoltano con l'orecchio abituato alla musica classica, anche leggera, cioè a una musica sempre su scala, non percepiscono che quella è un'altra scala o se lo percepiscono lo percepiscono confusamente, come una stonatura, insomma non riescono a dire di che altra scala si tratti. Ma chi è musicista se ne accorge, lo sa, ed è allora che può scattare in te quell'interesse che ti porta ad appassionarti a questo genere di musica.

*Quello che noi percepiamo, come dici tu, come una stonatura, sono dei cosiddetti cali?*

No. Sono altre scale, altri suoni. Io li chiamo "suoni scelti". Ed è lì che bisogna lavorare. Insegnare ai ragazzi a percepire, riconoscere questi suoni scelti. Noi siamo molto razzisti nell'ascolto. Tutto quello che non entra nella nostra cultura, non solo non ci piace, ma lo escludiamo come qualcosa che non ci è propria, non ci appartiene.

*Un atteggiamento che vale per le culture in generale, per tutto, direi...*




Spring, 2004

Certo, per tutto. Però nella musica si fanno danni peculiari, perché si toglie a questa cultura così precisa che è il canto di tradizione orale il proprio specifico.

*Si può datare nel tempo l'esistenza, la nascita di questo tipo di canto?*

Esiste da sempre. Da quando la gente canta. Infatti, ciò che mi sforzo di far capire a coloro che pensano che questo modo di cantare derivi dal canto gregoriano è che, al contrario, è il gregoriano che parte da quello. Sia nel Lazio che in Sardegna esistono tuttora dei modi di cantare che troviamo descritti nei libri di storia della musica, e che mai avremmo pensato di trovare. Tuttora ci sono dei vecchietti che cantano secondo quella scala. Il fatto è che non si è mai sovrapposta un'altra cultura alla loro. O queste persone non hanno la televisione, oppure l'ascoltano distrattamente e così si produce il fenomeno opposto: la loro cultura non riesce ad essere scalfita da questi altri suoni.

*È una sorta di fortunato, felice isolamento, beati loro... Va bene. Questa è la storia, la teoria, ma tu, in concreto, nella pratica professionale, come hai saldato la dicotomia tra due mondi così lontani? Quante difficoltà hai incontrato?*

Poche, per quanto riguarda lo studio e la trascrizione, moltissime per l'esecuzione. Ciò che faccio nei concerti è di difficile collocazione perché non è musica classica ma non è nemmeno musica contemporanea. Il termine con-

temporaneo implica sempre una ricerca sperimentale, che non mi interessa. Ciò che scrivo lo scrivo con imposto classico, rifacendomi ai miei studi di composizione. Il mio è un modo contrappuntistico, melodico, poliarmonico, poliaccordale, politonale, cioè passo da una tonalità all'altra: piccole cose, che non si possono davvero definire musica moderna. Però, quando col quartetto cantiamo le mie composizioni seguiamo le regole espressive del canto popolare, della tradizione orale. Allora lì avviene una simbiosi che disorienta, che risulta strana a chi ascolta. La gente pensa che sia musica popolare, invece è musica scritta da me e anche se fosse popolare, è comunque ri-trascritta.

*Nel tuo caso, credo, non si può parlare semplicisticamente, banalmente di contaminazione, un fenomeno molto diffuso e direi quasi di moda nella produzione musicale contemporanea che risente di suggestioni e di influssi diversi, di culture diverse...*

No, no, no non è questo, non è questo. La mia è musica scritta su strutture assolutamente classiche e eseguita con stilemi della cultura di tradizione orale. Comunque, alla fine resto sempre schizofrenica, perché non posso dimenticare di essere una musicista che compone anche musica da film, da teatro e che la scrive per un'orchestra. In quel caso sono assolutamente classica. Devo dire, però, che la mia schizofrenia si va pian piano smussando, anzi, posso dire che si sia finalmente risolta, con la formazione del quartetto vocale...

*Con Francesca e le due Patrizie?*

Sì. Con loro cantiamo musica contemporanea scritta da me, anche se inseriamo alcuni canti popolari, sempre però completamente riscritti, a partire dagli stilemi della tradizione orale. Sì, posso dire di essermi finalmente ri-consociata, di aver trovato in questa confluenza il mio modo di essere.

*So che stai lavorando alle* Ceneri di Gramsci. *Dopo* La meglio gioventù *e dopo* Partenze, *la tua cantata, ancora Pasolini. A parte il comune interesse per il mondo contadino e per il dialetto, quali sono le affinità tra voi? Che importanza ha avuto il tuo rapporto con lui? Ti va di parlarne?*

Non lo definirei un vero rapporto. All'inizio era una conoscenza piuttosto superficiale, favorita dalla frequentazione del salotto romano di Adele Cambria. Io suonavo la chitarra, lui veniva e si chiacchierava. Ora si parla di amicizia, ma non è vero. Io ero molto ammirata di lui, ma quando lo vidi la prima volta non sapevo nemmeno chi fosse. La mia ignoranza, a quel tempo, era assoluta, scandalosa: me ne rendevo conto e mi giustificavo con il fatto di aver studiato dalle suore. Ricordo, e me ne vergogno ancora adesso, che gli chiesi se si interessava di musica popolare, figurati che lui aveva appena pubblicato *Il Canzoniere italiano*. Comunque, non si offese, come avrebbe fatto chiunque altro in un salotto pieno di intellettuali, di intellighenzia. No, non si offese. Stava lì a spiegarmi una quantità di cose, forse perché sentiva che ero un'ignorante, certo, ma che uscivo fuori da un mondo tecnico, quello della musica, e a lui i tecnici piacevano; infatti era curioso, mi chiedeva un mucchio di particolari e quando glieli spiegavo si appassionava e si divertiva. Era simpatico. "Invece di suonare perché non canti?" mi diceva. Ma questo è successo un paio di volte, non di più... Non si può parlare di vera amicizia.

*Ma poi, negli anni '60 vi siete ritrovati?*

Sì, più di dieci anno dopo, nel '68, ci siamo ritrovati a Venezia, alla Mostra del cinema, quando si contestò. Lui aveva in concorso *Theorema*. Furono otto o dieci giorni da pazzi. Ci facemmo un sacco di risate. Fu molto divertente. Poi ci siamo rivisti in occasione di elezioni, non ricordo più se fosse il '72 o il '75. Pasolini fece una dichiarazione di voto, ed io ero con lui. Sul "Camion" di Quartucci, il regista, facemmo un giro di propaganda elettorale, tutti insieme.

*Nel '68?*

No, con Quartucci era nel '75, e non so perché Pasolini accettò. Era già disperato. In quell'occasione abbiamo avuto modo di parlare un po' di più e lui mi chiese molto timidamente se volevo mettere in musica alcune poesie de *La meglio gioventù*. Me ne citò un paio e per fortuna le conoscevo. Questa volta ero preparata. E poi morì. Allora ho letto tutto di lui, gli *Scritti corsari*, tutto, e sono rimasta colpitissima. Mi sono detta: mammamia, avrei potuto domandargli questo, dirgli quest'altro... È terribile come non ci si renda conto che la gente non è eterna! Dopo, a posteriori, quei nostri incontri acquistarono uno spessore che prima non mi sembrava avessero.

*Tu hai musicato anche il Pasolini dialettale. Come hai fatto con il furlano?*

Me lo sono dovuto studiare. Come aveva fatto lui, del resto, che ammetteva di averlo studiato sul dizionario. Quello era il dialetto, il mondo, di sua madre e Pasolini sosteneva che bisognava parlare la lingua materna.

*Buttitta diceva: la lingua dî patri.*

Perché Buttitta è siciliano. Noi diciamo la lingua delle madri. E così, per riuscire a capire *I turcs tal Friul,* del quale ho scritto le musiche per la regia di De Capitani, ho dovuto studiare, proprio come aveva fatto lui.

*Il furlano è un dialetto particolarmente musicale, ritmico?*

Non so dirti se è musicale, ma mi pare di sì. Comunque, è un'altra lingua. Molto bella, molto interessante, perché ha poche radici, poche parole che si possono dire in tanti modi diversi, a seconda di come le inserisci nel contesto. Prendi, ad esempio, il famoso "mandi", il modo in cui la gente si saluta. Uno pensa che voglia dire "comandi", invece no, significa "nelle mani di Dio", e si usa come buongiorno.

*Una contrazione, una sintesi. Sia che si tratti della lingua delle madri di Casarsa o del greco antico del teatro, delle tragedie, come ti poni di fronte a un testo letterario? A un testo poetico? Hai musicato versi, opere dei massimi poeti, da Dante a Shakespeare a Leopardi, per non parlare di Eschilo, Euripide, Aristofane, Molière, Goldoni, Montale... Perché proprio Montale e non Ungaretti, per esempio? Che cosa te lo fa preferire?*

Montale mi piace moltissimo. Il suo verso è quello che scorre più rapidamente in musica, che diventa immediatamente musica. Ungaretti molto meno. Leopardi, anche, lo amo molto. Come li affronto? Li leggo, li leggo, li leggo finché non viene fuori uno schema armonico, melodico, che si possa ripetere in qualche modo. Coi greci ho fatto una gran fatica. I greci sono bellissimi. Ho fatto più tragedie io che... Ho cominciato con *le Troiane*, prima al Festival di Avignone e poi a quello di Amburgo...

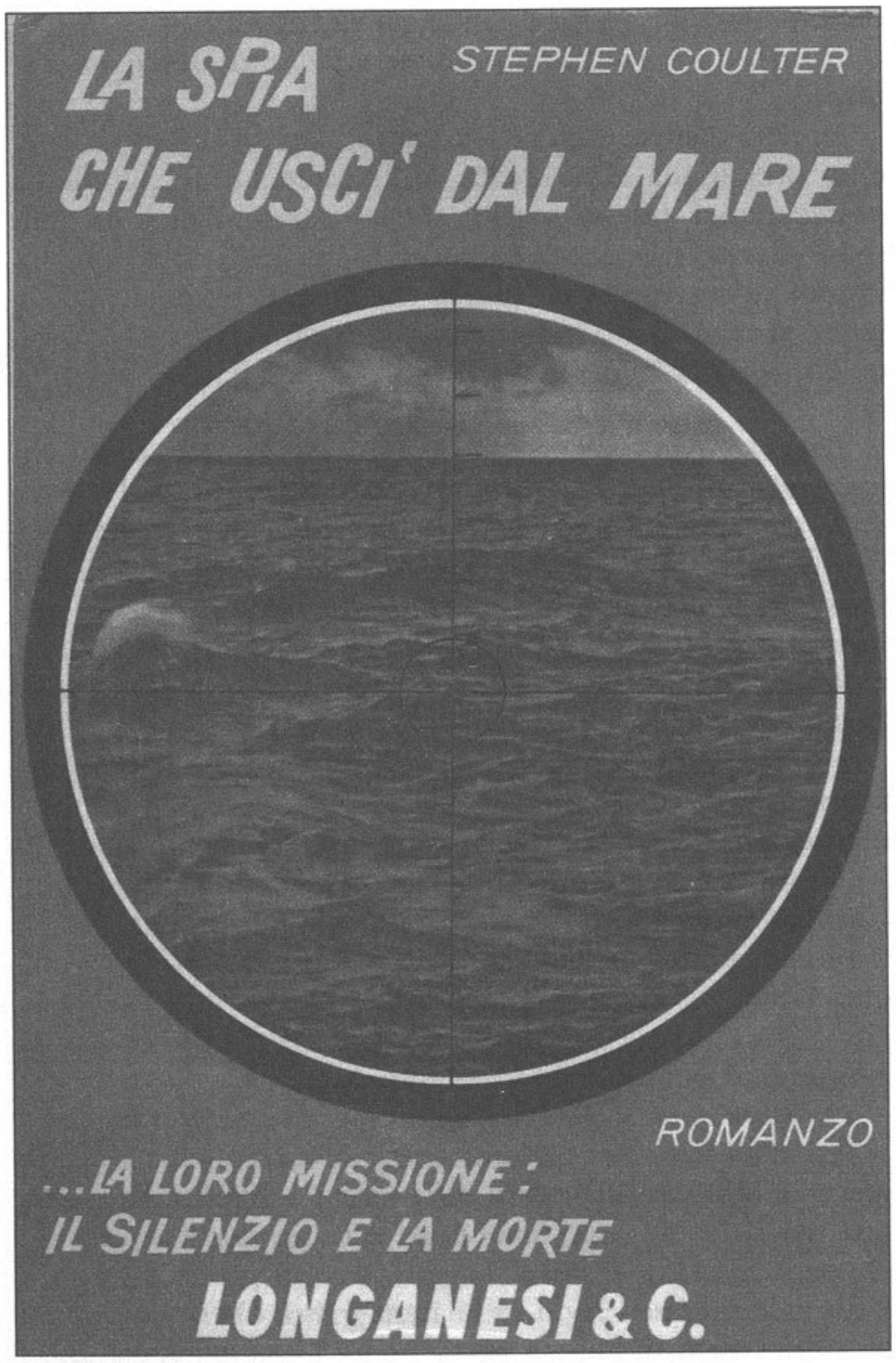
*Dove hai vinto il premio Ubu della critica, se non sbaglio...*

Sì. Poi ho fatto *Ion*, ho fatto *Antigone* a Losanna e al Teatro greco di Siracusa, *L'Oresteia* tutta intera, replicata due volte, una per il Teatro reale fiammingo e l'altra per il regista De Capitani. Ho fatto *Elettra*... Leggo i testi in greco, li leggo, li leggo, li leggo finché non viene fuori il ritmo. Però i registi mi dicevano: metti in musica i cori, i cori. E qui cominciavano i guai perché i cori non hanno un ritmo ricorrente. Cioè, ogni

verso ha un ritmo a sé e questa indipendenza mi fuorviava completamente. Ma come, mi dicevo, non erano tutti lì che ballavano e cantavano? Poiché era questo che pensavo e che dicevano tutti, e invece non era così, non era possibile, perché ogni verso ha un ritmo differente, e alla fine si può arrivare a presupporre che il coro fosse una lunga melopea che partiva col primo verso e andava fino in fondo. Allora mi sono comportata di conseguenza. E i "miei" cori sono diventati dei canti difficilissimi da studiare, da eseguire; infatti sono lunghissimi e assomigliano molto al gregoriano. Comunque, io sono convinta che in origine si trattasse di canti rituali, probabilmente cantati insieme con il pubblico. E come la messa gregoriana che uno, a furia di cantarla fin dall'infanzia, finisce per saperla a memoria, così i cori greci, alla fine, dovevano conoscerli tutti. Questo penso io. Che fossero materia di studio nelle scuole. Insomma, doveva esserci qualcosa del genere, altrimenti sarebbe stato impossibile ricordarli perché, come ho detto, ogni verso ha un ritmo a sé.

*Un' impresa immane, suppongo; un grande impegno... Ma ciò che mi interessa sapere circa il rapporto con il testo, anche se in parte mi hai già risposto, è se la messa in musica rappresenta, in generale, un lavoro meccanico, automatico, di trasposizione, un processo diciamo a carta carbone, o se nel tuo caso segui il suono, il ritmo del verso, della sillaba, della parola.*

Seguo il suono delle parole. Il suono, mai il senso, perché quello è fuorviante, ti fa scrivere della musica banale…




Edizione del 1965.

*Con un brutto effetto naturalistico, didascalico...*

Certo, didascalico. Cioè, se le parole sono tristi usi una tonalità minore, e così via. Per carità! Invece, soltanto seguendo il suono delle parole, delle sillabe, alla fine arrivi al risultato. Però ci vuole molta pazienza, bisogna abbandonarsi e scrivere i suoni che scaturiscono dalle parole, anche se a volte ti sembrano insensati; poi, a forza di rileggerli, risuonarli, piano piano il senso affiora, e questo è il momento più bello. Adesso sto lavorando su Oscar Wilde, *Il carcere di Reading* e *De profundis*, e da poco, come si diceva prima, ho incominciato anche a mettere in musica *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini.

*Invece, per quanto riguarda comporre musica da film e musiche di scena, come tu hai fatto moltissimo, il discorso, il metodo cambia, non è vero?*

Sì, molto. Quella delle tragedie greche è un'esperienza eccezionale; i registi coi quali ho lavorato erano sperimentali, tutta gente che esigeva un anno di prove e che non rientrava nel teatro "normale" dove generalmente ti chiedono le frasette musicali, e fammi un accompagnamentino qua, uno là, una virgola, un sottofondo... Tuttavia, non si deve disprezzare neanche questo modo di fare musica: è tutta scuola. Io ho fatto anche questo, abbastanza, e mi è servito, tipo *L'école des femmes*, *Il bacio della donna ragno* con Mattolini, una cosa per Manuela Kustermann...

*E Lerici, Fo, Marivaux, le coreografie, Feydau...*

Feydau? Ah, sì, *La pulce*, di Corsini. Insieme abbiamo fatto anche *Casanova*, *Pantalone*, *I due sergenti*.

*Per il cinema è lo stesso? Mi viene in mente la* Thérèse Raquin *di Cobelli... Com' è stato lavorare con Gian Carlo Cobelli?*

Cobelli è un regista importante. Mi piace molto lavorare con lui. *Teresa Raquin,* tutta per voci l'ha voluta. Abbiamo fatto parecchie cose insieme: recentemente il *Woyzeck*, ora faremo *I bassi fondi* di Gorki. Cobelli è un uomo intelligentissimo, colto, bravo. Certo, con lui è più faticoso, devi stare molto attento, devi lavorare molto. Insomma, certi registi, sono parecchio impegnativi.

*Maselli è uno di questi? Pare che tu abbia avuto un rapporto molto importante con lui, quasi trentennale. Come ti sei trovata? Com' è il suo modo di lavorare? E lui è, come appare, un intellettuale illuminista, cerebrale e distaccato?*

No, non è affatto così. Anzi, il contrario. È appassionato e coinvolgente. Lavorare con lui è molto bello. Ho musicato quasi tutti i suoi film e mi sono trovata benissimo. È un uomo simpatico, pieno di *sense of humour*, intelligente, colto, divertente, paradossale, spiritosissimo; fa parte dell'antica intellighenzia romana, nipote di Pirandello, legato ai D'Amico, ecc. È stato un bambino prodigio e a Roma, insieme alla sorella Titina, che è una grande pittrice, hanno partecipato alla storia degli intellettuali impegnati politicamente a sinistra. Citto mi ha insegnato il teatro, mi ha insegnato l'opera, mi ha insegnato il fascino di queste cose. Mi ha insegnato anche molto sul cinema. E soprattutto mi ha insegnato l'attenzione nella sensibilità: se c'erano delle piccole cose che non andavano, io naturalmente me ne accorgevo, lo sentivo, ma tendevo a minimizzare, Citto, al contrario, non le considerava inezie, ma delle voragini, delle tragedie; e non cedeva, ti faceva sudare sette camicie, finché non arrivavi al risultato che intendeva lui. E questo mi ha insegnato molto.

*Immagino che questo non accada spesso tra regista e autore della colonna sonora. Penso che di solito il regista si affidi con fiducia al compositore che ha scelto.*

Infatti è così. In altri casi io facevo il mio lavoro per conto mio, e loro si affidavano completamente, salvo poi a dirmi: non mi piace, come ha fatto Manfredi.

*Nino Manfredi, in* Café express, *di Nanni Loy?*

Precisamente. Manfredi mi disse: Cocca me ce vedi? La vedi 'sta faccia mia co' sta musica? Me pare proprio oribbile, 'na robba sinfonica. Io ciò bisogno de sòni leggeri, d'er clarinetto, de 'na chitara, se no me se copreno le battute. La faccia mia è una faccia povera... Così mi diceva Manfredi. Io avevo fatto tutta una cosa tipo opera buffa del Settecento, con molto divertimento. Il film si prestava, c'erano gli elementi dell'opera buffa, con Salce e quell'altro che sembravano il gatto e la volpe...Tutti personaggi molto caratterizzati. Ma lui, niente, la trovava "oribbile". Ce mettemo er maranzano, ce mettemo. Ce mettemo er tamburo, 'na chitara, insisteva. A me sembrava che si buttasse via un'occasione e cercavo di spiegarglielo.

*Comunque, era Manfredi, non il regista. Ma Nanni Loy, come la pensava in proposito, che diceva*?

Loy taceva. Sornione. Io ridevo, lo accusavo, gli dicevo: traditore, vigliacco... Ma lui zitto. A meno che non fossero segretamente d'accordo e facessero come i due carabinieri: uno attacca, l'altro consola.

*Forse in segreto voleva anche lui il maranzano e la chitara, chissà. Certo che in una quarantina d'anni di attività musicale, tra concerti, teatro, cinema, dischi, insegnamento, ne hai maturate di esperienze, ne hai fatto di lavoro... Questo mi riporta alla domanda centrale: che cos'è, che cosa è stata la musica dentro la tua vita?*

Be' è il mio lavoro. La musica dentro la mia vita è il mio lavoro. Ci penso dalla mattina alla sera. Quando avevo i figli piccoli un po' meno, ma molto lo stesso. Appena dormivano mi precipitavo a scrivere. Per fortuna avevo una mamma disponibile che usciva dal Conservatorio e mi prendeva i bambini, li teneva lei, me li portava solo ad allattare, mentre io scrivevo. Mi piaceva moltissimo scrivere musica e suonare. E non smettevo mai di pensare.

*Tua madre. I tuoi figli. Ma il marito in tutto questo?*

Mio marito, come ti dicevo, è un fisico nucleare. Ha sempre pensato ai suoi neutroni, alle sue cellule, quindi... E poi alla fine ci siamo separati, ma per altri motivi, perché sul piano del lavoro andavamo benissimo, ognuno completamente preso dal proprio. Forse anche troppo. Quindi direi che la musica nella mia vita è stata determinante per tutto. Poi la fondazione della Scuola di Testaccio...

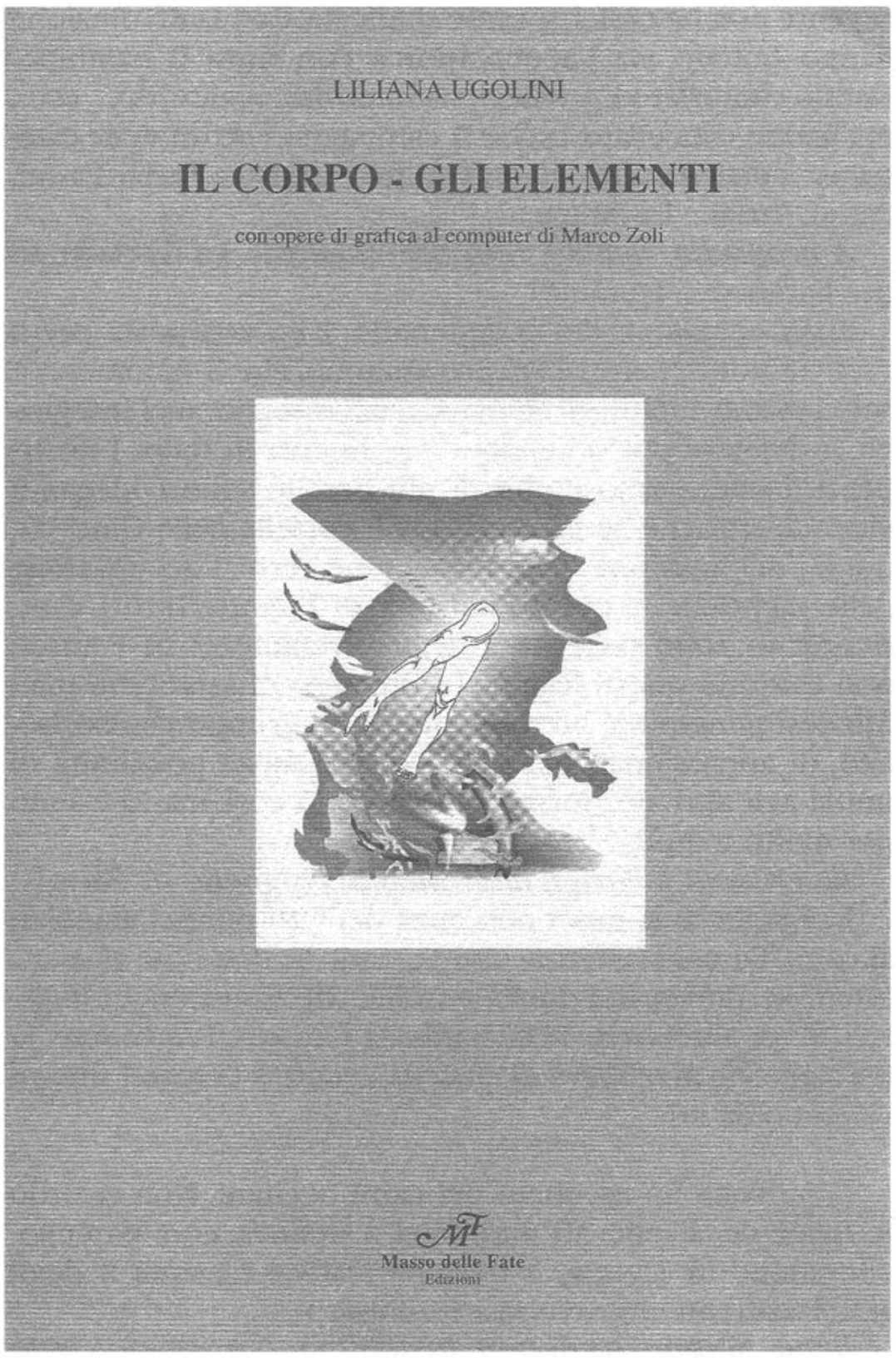
*La Scuola popolare di musica? Una creatura tua...*

No, no. Un'iniziativa nata ad opera di parecchi. Non ero sola. Adesso sono rimasta solo io dei vecchi, ma all'inizio, nel '75, eravamo un gruppo. Era pieno di gente: Schiaffini, Colombo, Gaslini...

*Giorgio Gaslini il jazzista? Di Milano?*

Sì, lui. All'epoca insegnava a Roma: Fasano lo aveva chiamato al Conservatorio, ma le cose non andavano bene. Mia madre faceva da quinta colonna e mi raccontava le manovre per buttarlo fuori. Vinse la maggioranza, quelli che non volevano il jazz nel tempio di Santa Cecilia. Peccato, perché era stata una buona idea, quella di Fasano. Allora occupammo la casetta di via Galvani per farne una scuola e quella che era una zona assolutamente degradata, diseredata, oggi, grazie alla nostra iniziativa, è diventata un Greenwich village.

*A via Galvani? Sai che da bambina ho abitato a via Galvani?* (Dalle finestre vedevo il Monte dei Cocci, dove andavamo a giocare coi miei fratelli e a guardare le partite della Roma con mio padre). *Ma ora la Scuola non è più lì.*




Edizione del 1996

No: da via Galvani, di fronte al Teatro Zero, ci hanno spostati a via Monte Testaccio e al vecchio mattatoio. Abbiamo due sedi.

*Quanto ha contato la Scuola nella tua storia?*

La Scuola è stata, ed è, importante, anzi importantissima, perché mi ha insegnato a insegnare...

*Tu insegni anche a Parigi. In Francia sei famosa, hai fatto tante cose, anche in teatro. Ci passi molto tempo?*

Fino a qualche mese fa, sì. Adesso non più. Ho chiuso. Il pendolarismo con Parigi mi stava uccidendo. Però ci ho insegnato per molti anni. Ho fatto anche tanti viaggi di ricerca con gli allievi, francesi e italiani abbinati. Riempivamo perfino due pullman.

*In che rapporto sono, i francesi, con la musica popolare? Hanno una tradizione orale anche loro?*

Purtroppo no. Ovvero ce l'avrebbero, ma la misconoscono perché non hanno avuto il fenomeno che abbiamo avuto noi. In Europa non c'è stato l'equivalente, nemmeno con Bela Bartok. Io comincio a convincermi che aver avuto dei De Martino, dei Calvino, dei Carpitella, dei Liberovici, dei Pogliotti, degli Jona, degli Amodei, questi grandi, tutta questa truppa di gente che ha unito le tradizioni orali all'impegno sociale, alla politica, sia un fatto tipico e unico dell'Italia. Questa cinghia di trasmissione creata dagli intellettuali ha prodotto una coscienza civile molto forte tra i musicisti e i ricercatori italiani, e i ragazzi questo lo sentono. In Francia – dove, come ti dicevo, ho insegnato per diversi anni – i ragazzi venivano a frotte, perché in Francia

la gente non ha radici, si sente sradicata. Con la Rivoluzione hanno buttato via l'acqua sporca con tutto il bambino. Hanno cancellato i privilegi, sì, fraternité, egalité, ecc., ecc., ma hanno cancellato anche la campagna, i diritti della campagna, i dialetti, tutto. Hanno unificato tutto a Parigi. Parigi, Parigi, Parigi... Insomma...

*A proposito, nell'89, non hai musicato* La Déclaration des Droits de l'Homme*?*

Sì, in occasione del bicentenario. L'ho composta per il Festival Roma/Europa. Dicevo, dunque, che il fenomeno è solo italiano. Infatti, gli allievi ai quali insegno, anzi insegnavo, in Francia, poi vengono a fare ricerca in Italia. I nostri pezzi li interessano molto di più perché sono collegati a vicende storiche. Io gli dico: qua è Portella della Ginestra, qui è l'occupazione delle terre, qui è Terni, l'occupazione delle fabbriche, e qui è l'Italsider di Taranto. Tutti i canti ricordano, sono collegati a degli avvenimenti. In Francia, non esistono questi legami. In Bretagna ci sarebbero ma i francesi pensano ai bretoni come a un gruppo chiuso, isolato, di appassionati del loro folklore senza possibilità di unirsi agli altri. Be', forse ora non è più così, ma lo è stato per molto tempo.

*La Francia è Parigi, la grandeur, l'orgoglio di Parigi...*

L'orgoglio e la misconoscenza dei fatti politici associati ai canti. Di conseguenza, non legando le due cose non c'è interesse, non scatta quella scintilla che è scattata in Italia. I francesi avrebbero l'Occitania, la Corsica, l'Auvergne, la Bretagna: ne avrebbero di cose da andare a cercare! Invece vengono da noi.

(Una volta ho ascoltato dei canti occitani. Non ricordo in quale occasione. Mi pare fossi a Genova, con Marcello, comunque in Liguria, a qualche festival insieme a degli amici teatranti che vivono a Toulouse.)

*Bene. Stiamo andando benissimo. C'è ancora una domanda che volevo farti e che riguarda il potere terapeutico, catartico, della musica... Secondo te è così?*

Sicuramente. La musica ha avuto sia l'uno che l'altro. Il potere catartico nelle tragedie, nell'opera lirica, e il potere terapeutico per esempio nei tarantolati, nel Sud d'Italia.

*Taranta. Tarantella. Tarantola. Tarantolati. Torniamo a De Martino...*

Già. Ma il potere terapeutico la musica lo ha comunque, anche senza parlare dei tarantolati. Io lo vedo a scuola, a Testaccio. Vengono molti ragazzi, alcuni anche decisamente non facili, che nella musica si risolvono, riescono a sciogliersi.

*Ma c'è un uso scientifico della musica in questo senso?*

Sì. Esiste la musicoterapia, ma in Italia è poco studiata. Più i francesi, gli svizzeri si sono dedicati a questa pratica.

*Perché da noi no? Come si spiega?*

Secondo me perché in Italia la musicoterapia è un fatto naturale. Non c'è bisogno di studiarla. In Italia si canta ancora abbastanza. C'è il piacere del canto. Negli altri paesi la gente non è abituata a cantare. In realtà, all'estero esistono molti cori, però non con le caratteristiche di quelli usati in Italia, con le confraternite, che sono cori nati dal basso, diversamente da quelli dove c'è un maestro tal dei tali che istruisce e dirige. Sono cori nati per la funzione, che hanno una funzione precisa. Le confraternite cantano tutti quei canti devozionali che la Chiesa proibisce a causa dei testi non dogmatici. C'è un grande controllo da parte della Chiesa sui testi cantati, e proprio sotto papa Roncalli, che pure era un grande papa aperto e illuminato, il Concilio ecumenico secondo ha vietato ancora una volta i canti devozionali, i cui testi non erano controllati da parte della Chiesa, e ha istituito la nuova liturgia cantata, composta da musicisti tuttora viventi. Si tratta di una serie di canti artificiali, privi di qualsiasi adeguata ricerca musicale, nei quali si sente l'ansia di rispettare l'ortodossia nei testi. Sforzandosi di seguire i concetti che devono assolutamente essere espressi, questi canti risultano difficili, spesso contrari allo svolgersi melodico naturale, e la gente non li canta volentieri. Per concludere e rispondere alla tua domanda, la musica è terapeutica, molto terapeutica. Comunque, è assodato che cantare fa bene allo stomaco.

*Allo stomaco? Allora io che sono una dilettante del canto, che canto sempre, da sempre, dalla mattina appena mi sveglio, non dovrei avere certi problemi...*

Infatti. E non è tutto. Cantare non fa bene solo allo stomaco, ma al cuore, allarga la respirazione, dispone in qualche modo all'ottimismo.

*Che non è poco, nelle acque buie che attraversiamo... E tu? L'esercizio della musica, del canto ti ha messo al riparo dalla storia, dagli avvenimenti, dai fatti che hanno caratterizzato il nostro secolo: le tragedie, gli stravolgimenti, le trasformazioni drammatiche? Da tutta la tua vicenda personale, direi da tutta la tua vita, o almeno da un certo punto in poi, grazie a degli incontri determinanti, emerge un impegno forte, costante.*

Devo dire che se sono cresciuta sul piano della consapevolezza di quello che succede e che mi succedeva intorno, lo devo soltanto al mio incontro con il Nuovo Canzoniere, senza il quale non avrei saputo niente. Quando ho conosciuto il gruppo c'erano appena stati i fatti di Reggio Emilia, i morti cantati nella canzone di Fausto Amodei, e poi la caduta del governo Andreotti. Insomma, i fatti storici io li ho imparati dalle canzoni. Anche quelli più antichi: "il monarchico Bava", "gli alberi della libertà" della fine del '700, ecc. li ho imparati dalle canzoni del popolo, non dai libri. Dopo andavo a guardare sui libri per vedere come vi erano raccontati. Sono le canzoni che te le insegnano certe cose. Perché scopri che l'interesse di questa musica proviene più dall'interesse per le persone... Mi piace, a questo proposito, ricordare sempre un episodio. A casa mia, quando stavo per avere un bambino, avevamo una donna di servizio, come si diceva allora. Si chiamava Nicoletta, era abruzzese, talmente piccola che non arrivava nemmeno al piano superiore del frigorifero. Nicoletta non sapeva né leggere né scrivere. Mio marito ed io, che eravamo ancora su posizioni molto borghesi, ci siamo detti: ma come si fa? Qui arrivano telefonate, messaggi di lavoro importanti, e lei non sa scrivere, non sa leggere la lista della spesa... Così fui costretta, con molto dolore, a mandarla via. Quando glielo dissi, Nicoletta emise una specie di lungo lamento, qualcosa che se l'avessi sentita oggi l'avrei subito registrata, trascritta... Voglio dire che il valore di Nicoletta, che allora ignoravo assolutamente, ho imparato a conoscerlo più tardi, attraverso le note che una Nicoletta poteva emettere e che per me erano fonte di studio, di interesse, di ri-esecuzione; insomma, fonte di lavoro e di vita. Questo per dirti che la mia passione per queste persone è nata in seguito, quando ho cominciato a sentire i loro canti, a unire ai canti le persone, e ho scoperto che le persone erano più interessanti dei canti. Chissà quante cose mi avrebbe raccontato Nicoletta! Chissà quante ballate avrei potuto scrivere dai suoi ricordi e dai suoi racconti, per vederla da un punto di vista biecamente egoistico.

*Però ne avrai incontrate di Nicolette sul tuo cammino!*

Ne ho incontrate tante. Ho passato la vita a incontrare Nicolette e credo che mi sia venuto tanto insegnamento da loro, molto più di quanto non si possa supporre. Non mi sono mai avvicinata a queste cose attraverso i libri. Carpitella trovava divertente che io arrivassi al suo mondo da un altro mondo e credo che a me divertisse il fatto che, al contrario, lui arrivasse a quel mondo, a quella ricerca, dal proprio mondo, perché lui era nato a Pantelleria e aveva fatto il percorso opposto al mio. Era arrivato al mio mondo, cioè al Conservatorio, attraverso il mondo della musica di tradizione orale. Questo ci rese molto amici, molto affettuosi. Ora non c'è più neanche lui.

(Neanche lui. Quanti vuoti. Che tremendi vuoti. È questo che ci dà il senso della morte.)

*E oggi, come vivi la nostra epoca, le cose che accadono nel mondo, giorno per giorno, l'attualità?*

Osservando. Per fortuna si può sempre osservare.

*E come ti sembra quello che osservi?*

Mi sembra brutto. Mi sembra bruttissimo. Però continuo a guardare quello che succede, ad ascoltare quello che la gente dice, quello che la gente canta, a riflettere su quello che si può ancora insegnare nelle scuole: quanto lavoro c'è da fare! Tutti, ognuno nel proprio campo.

*Credi che ci sia spazio per questo? Io vedo che, a fronte della totale stupidità, della totale volgarità che ci aggredisce e ci sommerge da ogni parte, esistono forze, talenti, professionalità, creatività che stentano a manifestarsi, a trovare spazio, ad emergere, a mettersi in luce, che, insomma, non hanno nessuna possibilità di esistere, meno che mai resistere. Cosa si può fare, secondo te?*

I talenti hanno sempre fatto fatica ad affermarsi. Ora di più. Ora è peggio. Sempre peggio. Non ci sono spazi, non ci sono possibilità. È tutto pianificato. Non c'è speranza. Forse, ogni tanto, come in tutte le cose, si creano delle sfilacciature, delle crepe, delle smagliature attraverso le quali per errore passa qualche grande talento. Ma per uno che ce la fa ce ne sono troppi che vengono buttati a mare. Però questa situazione così triste e precaria ha prodotto anche qualcosa di positivo. Dei piccoli miracoli. Da qualche anno si stanno creando una quantità di associazioni libere, nemmeno giuridiche. Giorni fa ne ho visitata una di handicappati, a Roma, sulla Prenestina, alla ex Snia Viscosa, dove abbiamo fatto un concerto. È un'associazione libera nella quale la gente si incontra, sta insieme in un capannone, si fa da mangiare, chiacchiera... Ecco, queste piccole realtà, in mezzo a tanti ostacoli e disagi di ogni ordine e tipo, rappresentano una boccata di ossigeno, una speranza. Noi le chiamiamo associazioni culturali, in realtà sono dei veri luoghi di resistenza a questo terribile monopolio che inghiotte tutto, e non solo in Italia. Noi in Italia siamo soltanto un piccolissimo specchio di quello che sta accadendo nel mondo. È in atto un progressivo impossessarsi da parte di una metà – la metà nella quale noi stiamo – dell'altra metà del mondo.

*Diciamo anche di un terzo verso i due terzi.*

Giusto. E questo progressivo espandersi dell'ingiustizia sta creando in noi tutti uno stato di frustrazione, di colpevolezza, di impotenza.

*Come si esce da questo disagio? C'è margine per la speranza, secondo te?*

Sì, io credo che non si debba mai smettere di sperare. Come dice Gramsci, bisogna esercitare l'ottimismo della volontà contro il pessimismo dell'intelligenza, altrimenti non vedo come se ne possa uscire. Paradossalmente, io spero nelle catastrofi naturali. Lo tsunami che mesi fa ha travolto il Sud-Est asiatico mi ha fatto pensare. Abbiamo provocato talmente tanti disastri! La natura, poi, fa la sua parte anche lei, non dico di no. Ma ogni volta ci mette di fronte ai danni che noi abbiamo causato. Bisognerebbe imparare a correre ai ripari in modo radicale, profondo, duraturo.

Forse bisogna imparare a non dover arrivare al punto di dover correre ai ripari. A sconfiggere il male prima. Le parole pesano. Sono pietre. Ma Giovanna sorride affabilmente. Si alza a sistemare le pieghe immaginarie di un tappeto ai nostri piedi. Mi alzo anch'io. È passata un'ora. Siamo in perfetto orario. Lei deve curarsi la voce e correre a Testaccio, alla "sua" scuola, dove per quattro ore si darà tutta ai ragazzi, agli allievi.

La lascio ai suoi gargarismi e mi ritrovo fuori, nel groviglio di strade, che già annotta. Raggiungo la piazza, oltre i giardinetti, alle spalle del Palazzaccio. Salgo sull'autobus 87, vuoto al capolinea, e in settanta, ottanta minuti sarò a casa. Un po' più preoccupata. Un po' più ricca.

## Notizie biobibliografiche

Nata a Roma, si diploma in chitarra classica al Conservatorio di Santa Cecilia nel 1959 e si perfeziona con Andres Segovia. Per qualche anno suona il liuto con il "Concentus Antiqui" del maestro Quaranta.

Negli anni Sessanta scopre il canto politico e sociale e la storia orale cantata. Con lo spettacolo *Bella Ciao* del '64, inizia la sua ricerca di canti popolari regionali nonché la collaborazione con il Nuovo Canzoniere Italiano. Canta con i cantautori politici Ivan Della Mea, Gualtiero Bertelli, Paolo Pietrangeli, ma anche con Giovanna Daffini (dalla quale impara l'emissione vocale e il repertorio), il Gruppo di Piadena, i Pastori di Orgosolo, con il poeta Peppino Marotto (da cui apprende l'arte del racconto, dell'improvvisazione) e con tanti altri cantori e cantastorie a cui deve molto.

Con l'Istituto Ernesto De Martino, porta avanti la raccolta di canti di tradizione orale che studia e trascrive e arrangia inventando un sistema di notazione musicale che le permetterà di trasportare la memoria cantata sul palcoscenico. Con lo spettacolo *Ci ragiono e canto*, diretto da Dario Fo, cresce il suo gusto del teatro, dell'affabulazione teatrale. Dal '65 al '74 compone e interpreta da sola, accompagnandosi con la chitarra, lunghe ballate che raccontano la sua esperienza, da *Vi parlo dell'America*, *Viva Voltaire e Montesquieu*, *I treni per Reggio Calabria*, all'*Eroe*, ecc.

Nel 1974, insieme a Giancarlo Schiaffini, Michele Iannaccone ed Eugenio Colombo, fonda a Roma la Scuola popolare di musica di Testaccio. Dal '79, con *La grande madre impazzita*, affronta la scrittura per strumenti e voci. Seguono: *Il regalo dell'imperatore* (1983), il *Requiem* (1985) e l'oratorio *La déclaration des Droits de l'Homme* (1989). Parallelamente, oltre ai numerosi seminari che tiene in Italia e all'estero, continua l'insegnamento dell'etnomusicologia applicata al canto di tradizione orale italiano, sia presso la Scuola di Testaccio che, dal 1991 al 2000, presso l'Università di Paris VIII – Saint Denis.

Nel 1976 crea il Quartetto Vocale per il quale ha composto molti madrigali e molte "Cantate" tra cui: *Correvano coi carri*, *Sibemolle*, *La Cantata del secolo breve*, ecc.

Ha lavorato molto per il cinema, componendo per Loy, Maselli Pietrangeli e Gianikian, per il teatro (soprattutto tragedie greche) e per la danza contemporanea.

Ha composto numerosi oratori, poemi sinfonici e opere, fra cui: *Pour Pier Paolo*, dodici liriche dalla *Meglio gioventù* di Pasolini, il *Concerto per Leopardi*, *La Bague Magique*, ecc.

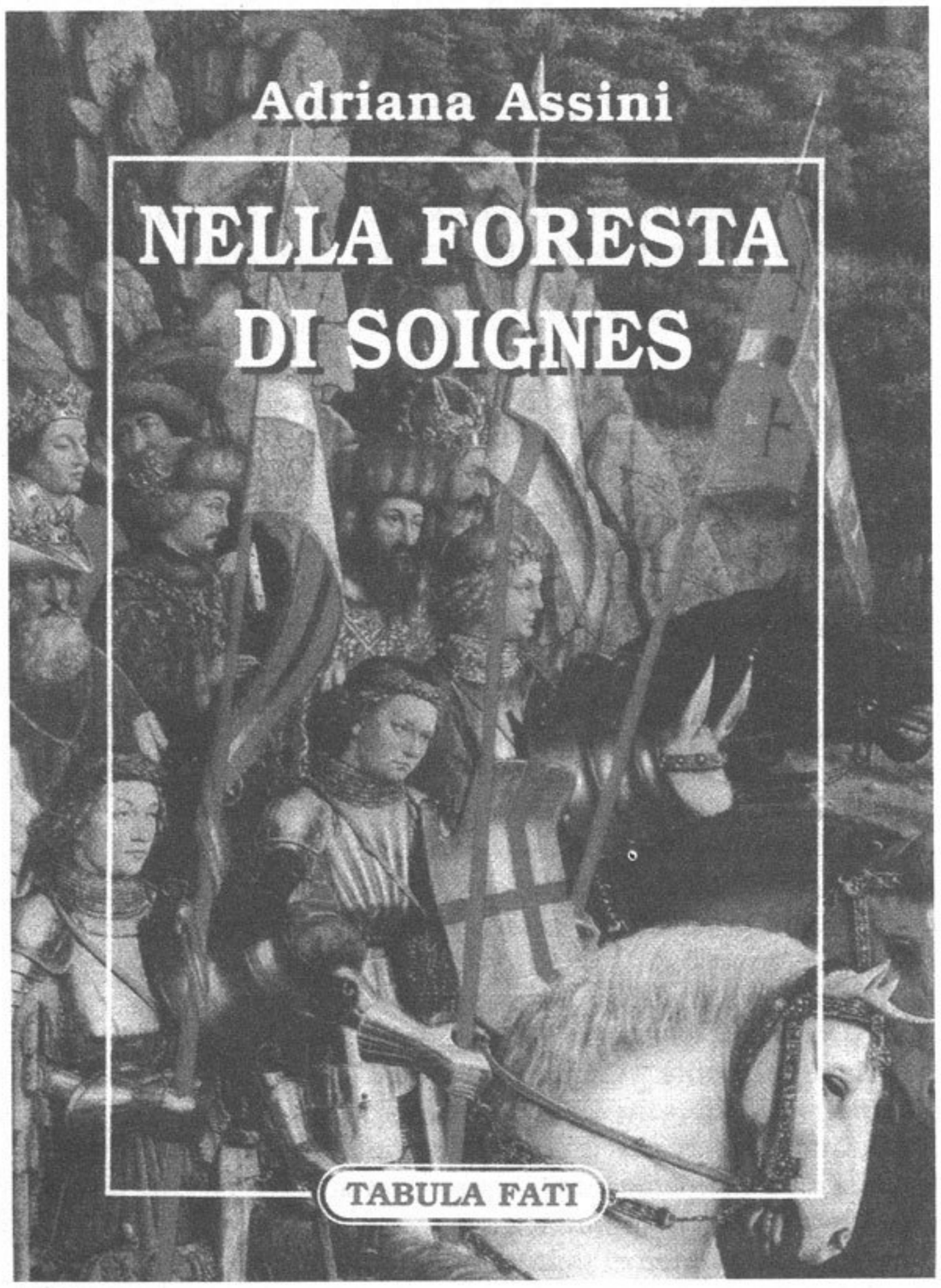
DISCOGRAFIA

Lp 33 giri

*Lu Picurare*, Dischi del Sole;
*La disispirata*, Dischi del Sole;
*Bella Ciao*, Dischi del Sole;
*Ci ragiono e canto*, Dischi del Sole;
*Vi parlo dell'America*, Dischi del Sole;
*Chiesa Chiesa*, Dischi del Sole;
*Lunga vita allo spettacolo e Viva Voltaire e Montesquieu*, Dischi del Sole;
*La Nave e La Creatora*, Dischi del Sole;
*La Vivazione*, Dischi Vedette Records;
*Controcanale 70*, Dischi del Sole;
*L'eroe*, Dischi del Sole;
*I treni per Reggio Calabria*, Dischi del Sole;
*La grande madre impazzita*, Dischi del Sole;
*Correvano coi carri*, Dischi del Sole;
*Cantate de tous les jours*, Le Chant du Monde;
*Le cadeau de l'empereur*, Le Chant du Monde;
*Pour Pier Paolo*, Le Chant du Monde.

Cd

*Giovanna Marini*, Le Chant du Monde;
*Troyennes*, Sowarex Bruxelles;
*Cantate profane*, Ed. Mus. Auvidis Records;
*La vie au-dessus et au dessous de mille mètres*, Ed. Mus. Auvidis Records;
*Déparis*, Ed. Mus. Auvidis Records;
*Oresteia*, Sowarex Bruxelles;
*Musiche di scena*, Dischi Nota - Valter Colle;
*Sibemolle*, Dischi Nota - Valter Colle;




Edizione del 2001

*Requiem*, I dischi di Angelica;
*Le chant de la terre*, Quartetto Giovanna Marini e Micrologus, Opus 111;
*Fogli volanti, canti di lotta raccolti da Giovanna Marini*, arrangiati per banda e coro - Scuola Popolare di Musica di Testaccio, I Cd del Manifesto;
*Il fischio del vapore*, con Francesco De Gregori;
*Buongiorno e buonasera*;
*Passioni*.

PUBBLICAZIONI

*Italia quanto sei lunga*, Milano, Mazzotta, 1974;
*Modi Urbani e modi contadini*, proprietà dell'autore, 1976;
*La grande madre impazzita*, Roma, Napoleone, 1979;
*Cantata Profana*, Roma, Sapere 2000, 1990;
*Modi di tradizione orale*, Parigi, Arpège, 1997;
*Concerto per Giacomo Leopardi*, Bologna, Ut Orpheus, 1998;
*Sibemolle*, proprietà dell'autore, 1999;
*Il canto della terra*, con edizione Opus 111, Parigi, 1999;
*Una mattina mi son svegliata*, Milano, Rizzoli, 2004.

# Giampiero Neri

## *Intervista di Ennio Abate*

***Da** quando ti ho conosciuto - saranno un quattro anni - ti ho sempre pensato come un uomo di indole contemplativa.*

Sì, sono sempre stato un contemplativo, un uomo poco portato all'azione e molto di più alla meditazione. Riassuntivamente potrei dire un pigro.

*E come s'è costruita questa tua indole?*

Sulla scorta di letture meditative. Per esempio, di pensatori orientali come Lao Tse e Milarepa. Ma le letture hanno solo consolidato l'indole preesistente poco portata al dinamismo, piuttosto casalinga e introspettiva.

*E nella tua infanzia? Suppongo che ci siano state anche lì delle spinte in questa direzione.*

Prima di amare i libri ho amato soprattutto gli animali. Ne ho avuti anche in regalo. Una volta mi è stata regalata una tartaruga. Sono stati regali importanti nella mia vita d'allora e successiva. Sì, di questa mia indole c'è una radice nell'infanzia: l'osservazione degli animali non prevede di correre ma piuttosto di riflettere.

*E poi il bambino possiede grande forza d'immedesimazione e vivacità di sensazioni.*

Certo. Mio padre aveva dei conigli. E anche dei piccioni viaggiatori, che non ho mai amato, per la verità. I gatti sì. Purtroppo non ho avuto la possibilità di tenere un gatto in casa, mi sarebbe piaciuto enormemente. Avrei voluto, ma mia madre era contraria e non ha favorito questa mia passione.

*Nella tua poesia in genere e anche nel tuo ultimo libro,* Armi e mestieri, *mi ha sempre colpito la resa concisa del processo che precede la scrittura e che suppongo complesso. Pochi versi, a volte ridotti ad un titolo. Prendiamo* Natura, *p. 11: "Da un camminamento / sotto la volta degli alberi / si arrivava a un recinto. / Si erano rialzati due vitelli / dal loro letto di paglia / una strana luce / passava tra le foglie." Di solito concentri un tema che potrebbe occupare capitoli e capitoli, occultando il suo complesso spessore emotivo, esistenziale e storico.*

Posso dire questo: intanto parlo di cose che mi hanno

molto colpito. Nella poesia che citi, per quanto possa sembrare poca cosa vedere due vitelli che si erano alzati dalla loro posizione di riposo, per me è stata un'emozione. L'emozione era data dal fatto che dal colore del mantello di questi vitelli, che era di un bel marrone caldo, e da una luce strana, dorata, che filtrava attraverso gli alberi in quel momento, ho avuto l'idea di un'apparizione, come di una vita che sorgesse in mezzo agli alberi. Insomma, io questi vitelli li ho ammirati nella loro bellezza. Sono anche animali belli. Noi siamo abituati a vederli e li consideriamo forse poco dal punto di vista estetico, però un vitello è un bell'animale. Sicché in questa piccola radura nel bosco, dove questo tale teneva i vitelli per farli crescere, io ho avuto un'emozione estetica. Certo nel renderla in poesia sono sempre attirato dalla sintesi.

*Questo fatto e questa emozione, che tu esprimi in poesia con poche parole, fanno parte però di una catena di eventi, che precedono e seguono. Tu, magari a distanza di tempo, ritorni su quest'insieme o solo sull'emozione? T'interessa tutta la catena oppure solo il frammento?*

M'interessa la catena, ma la mia non è un'osservazione fine a se stessa. S'innesta in quella più generale dei rapporti conflittuali che ci sono nella vita. Noi siamo immersi in una conflittualità permanente. È una conflittualità tra le specie ed è una conflittualità nella stessa specie, tra i soggetti della stessa specie. Quella tra le diverse specie è più evidente nei contesti naturali. In effetti, in città è difficile essere sbranati da un leone. Ma l'uomo tende a nascondere questa verità. La rimuove, come se non ci fosse. In realtà questo buonismo è assolutamente falso. Non c'è una pace universale, ma c'è una guerra universale.

*Mi sembra di capire che la catena tu la riconduca esclusivamente alla natura, alla legge della natura che presiede agli eventi che tu osservi. Ma non vorrei spostare il discorso sul piano filosofico e allora preciso la mia domanda: a te interessa la catena degli eventi in quanto possibile base di una narrazione? Non mi pare. Tu non tendi a fare "romanzo" anche se nelle cinque sezioni di* Armi e mestieri *s'intravvede una storia per frammenti e che – se tu volessi – potrebbe essere distesa anche in ampi capitoli. E allora, secondo me, "si vedrebbe dell'altro". Ma non mi pare che ti sia mai venuto in mente di fare un poema o di narrare una "storia".*

No, di fare il narratore proprio no. Anzi, per quanto mi abbiano dato l'etichetta di "poeta architettonico" (è la tesi di Raffaeli), mi manca la capacità di strutturare una storia vera e propria. Io sono colpito dall'attimo, dal momento, dal gesto. Il gesto è uno, è un momento. La mia storia si concentra su quel momento. Anche in pittura mi è sempre piaciuto un ritratto non finito. Ad esempio, quei ritratti che magari cominciano a penna e finiscono a matita e che lasciano parti inconcluse. Ne sono sempre stato incantato.

*I romanzi, le storie t'attirano di meno.*

Mi attirano per frammenti. Non tanto l'opera complessiva.

*Allora, rispetto a tuo fratello, che è stato invece un narratore, hai avuto anche una differente sensibilità artistica?*

Certamente. Mio fratello m'ha detto una volta: "Sai qual è la differenza fra noi due? Tu t'entusiasmi per quello che non capisci". Sottintendendo che lùi s'entusiasmava per quello che capiva. Effettivamente è così, non ho niente da obiettare. Io sono portato per la zona misterica, più enigmatica, in cui la ragione non ce la fa, non basta e ci vuole chissà.

*In questa tua ultima raccolta poetica il titolo di una sezione è diventato quello complessivo. Perché?*

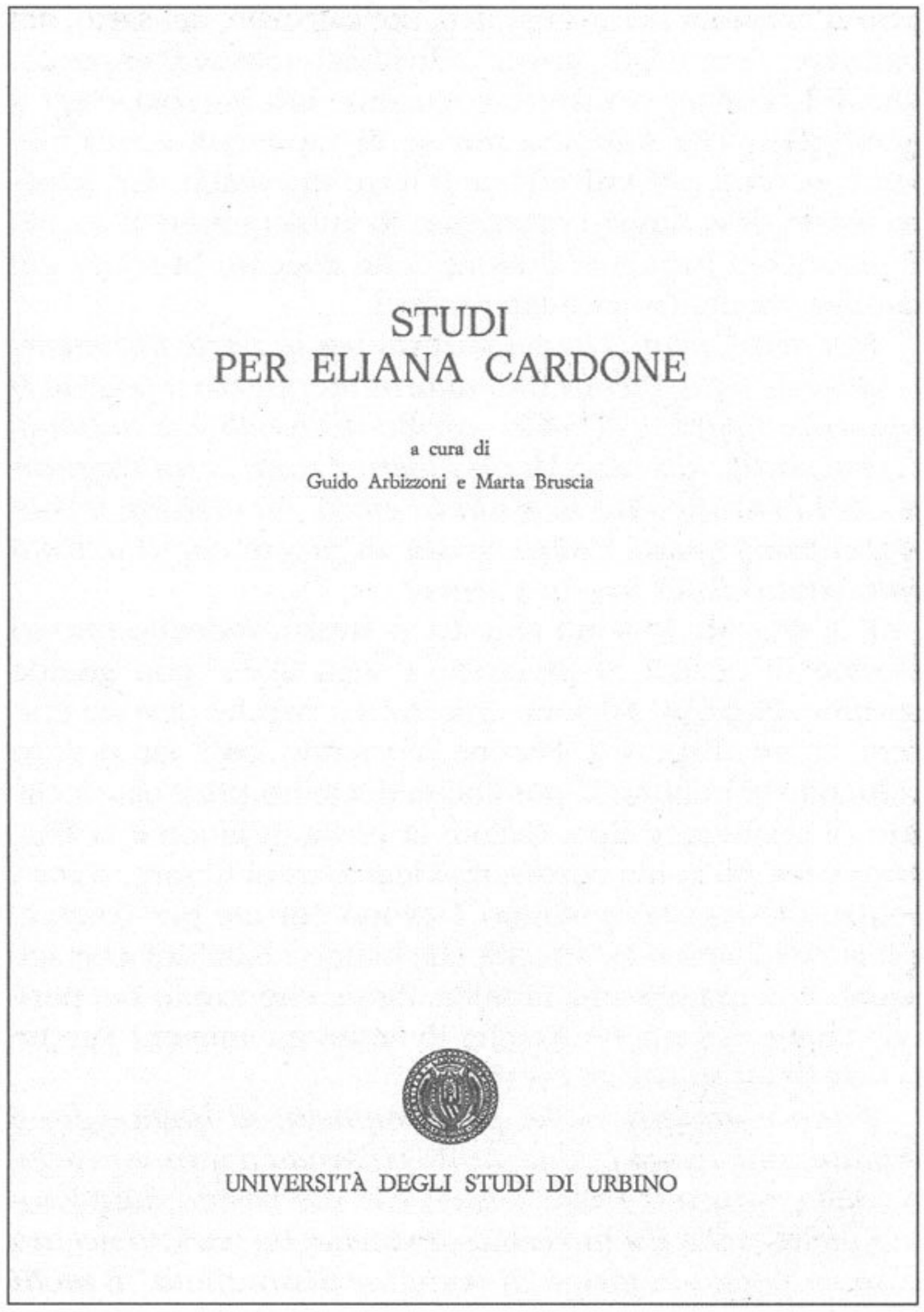
*Armi e mestieri* è un titolo importante per me, perché si rifà al motivo per cui io scrivo; e cioè alla presenza di questa conflittualità vitale. Anche perché io sono segnato dalla violenza, che da una parte mi attrae e dall'altra mi fa vedere il suo aspetto orrido. Su di me agiscono entrambe queste cose. Da una parte due persone che litigano mi attraggono... In fin dei conti penso che questa violenza riproduca in estrema sintesi il principio del mondo della vita, che è di violenza. Niente succede senza violenza. Neanche l'insalata riccia cresce senza violenza. Deve farsi largo tra altri tipi di insalata che vorrebbero sostituirsi ad essa. Il *polemos* è la legge più importante della vita. Quindi *Armi e mestieri* è per me importante per questo. In fondo può essere una parafrasi di *Guerra e pace* di Tolstoj. Ma a me è venuto in mente semplicemente per una deformazione del titolo "Arti e mestieri". I mestieri sono le attività che si fanno in tempi di pace, per vivere. Anche se pure la guerra si fa per vivere.

*Distruggendo una parte della vita, quella di altri.*

E anche la nostra. Se no che guerra sarebbe?

*Purtroppo... Pensando ai mestieri o alle attività economiche in generale, bisognerebbe poi capire quanta "guerra" vi sia già implicita. "Mestieri" è però un termine di epoca preindustriale.*

Ma sono anch'io preindustriale. Il secolo in cui mi riconosco non è certo il 2000. È il Novecento e anche più indietro. A parte il fatto che sono nato nel primo quarto del Novecento, come esperienze lavorative ho in mente pro-




Edizione del 1989

prio il mestiere del maniscalco, del calzolaio, del sarto, del barbiere. Erano tutti lavori individuali, mestieri appunto. Quelli io conoscevo davvero. Quando ero ragazzo, c'era il maniscalco, che sollevava nuvole di vapore, di acqua bollente, perché, per raffreddare il ferro di cavallo che, appena uscito dalla forgia, era ardente, lo immergeva nell'acqua. E ho ancora in mente l'odore dello zoccolo bruciato del cavallo, che tra l'altro a me piaceva.

*Hai detto prima che sei portato per la parte più misteriosa della vita. Prendiamo allora* Intermezzo *a pagina 9 di* Armi e mestieri: *"Quello stormo di uccelli / si abbatteva vociante / sui rami di un albero / come a un traguardo. / Ma era un'altra la posta in gioco, / a dirigere il volo impetuoso." Quale l'altra "posta in gioco" che il dettato immediato della poesia sottace?*

È la vita. Me lo sono chiesto io stesso, vedendo questo stormo di uccelli. Si precipitava sugli alberi con grande strepito. Pi, pi, pi! Mi sono chiesto: ma perché devono correre come disperati? Ebbene, correndo così tanto, loro riducono al minimo la possibilità di essere presi da cacciatori di qualunque tipo. Quindi la posta in gioco è la vita. Loro corrono come correvano i legionari di Cesare, come i soldati di Alessandro Magno. Devono correre per vincere. Gli animali hanno la velocità che hanno i bambini, che agiscono con grandissima rapidità. Tant'è che vanno nei pericoli anche per quello. Perché lo fanno gli animali? Perché la velocità li sottrae al cacciatore.

*Tanto è dunque netta, per semplicità di linguaggio e d'immagini, la tua poesia, tanto rimanda a una concezione della natura coi suoi misteri e le sue vastità inesplorate e metafisiche. Un tuo critico, Pusterla, ha parlato nel tuo caso di "poesia in forma di voragine dissimulata". E molti altri insistono su mistero e enigmaticità. Diffido di quanti ti tirano fin troppo in questa direzione, ma devo riconoscere che tu – e l'hai detto prima – non ti sottrai.*

Sì, concordo con queste interpretazioni. In effetti nel mio lavoro ci sono molte immagini che le confermano.

*È vero. La tua mente contemplativa seleziona immagini ora aurorali ("...ha luogo una mutazione / come di vita nascosta che venga alla luce", p. 13) ora segni – comunque incerti – della divinità nella natura (ad esempio, in* Mimesi, *p. 14: "Delle figure e dei fregi / si osservano sulle ali delle farfalle /... / sono una varietà di mimetismo / l'immaginario occhio di Dio che guarda").*

Sì, in questi passi c'è un distacco dall'osservazione naturalistica. Parlo appunto dell'immaginario occhio di Dio che guarda ma non interviene e lascia che le cose vadano così. Purtroppo abbiamo un Dio che si disinteressa delle cose umane, come pensavano i Greci. E come li rappresentò il "maestro di Olimpia" nel frontone dove Apollo guarda impassibile mentre sotto di lui si svolge una battaglia di centauri. È un esempio della grande arte dei Greci conservato al museo di Olimpia.

*Ma quest'impassibilità della divinità non ti turba?*

Certo, però devo accettarla. Non mi piace. Non mi convince, però, l'idea di una divinità che intervenga per salvare me e non un altro. Mi va ancora di meno. Quando ero un bambino, mia madre mi diceva: "Ringrazia Dio che tu non sei così". Ed io pensavo: "E quell'altro, chi deve ringraziare?" Allora Dio sarebbe ingiusto. Abbiamo un Dio che non interviene nelle cose umane. Quindi, sì, noi possiamo pregarlo perché ciò può dar sollievo a noi. Ma i miracoli, quelle cose lì, non mi appartengono. Non appartengono all'idea che io ho di Dio. Io professo un vago teismo. Non penso che il mondo si sia fatto da solo. Penso che ci sia questo Mistero abissale della creazione, perché d'altra parte c'è un sistema di ordine. Anche la violenza, anche il male ha una sua ragion d'essere, una sua necessità. Per esempio, per dirne una, sono stati fatti degli esperimenti: in un'isola hanno tirato via i lupi, per cui la popolazione erbivora, i cervi che erano lì, si sono moltiplicati. E poi cos'è successo? Che morivano di fame, perché ce n'erano così tanti che mangiavano tutto; e dopo non c'era più niente da mangiare. Anche una legge del più forte ha una sua ragion d'essere, è vitale.

*Ma solo all'interno di un'economia naturale, sulla quale il lavoro dell'uomo stenta ancora a intervenire.*

Certo, all'interno di un'economia in cui l'uomo non interviene o interviene poco, perché l'uomo è capace di scompaginare la natura.

*Passiamo dal tema della natura a quello della storia. Quale possibile storia è contenuta in* Armi e mestieri*?*

È la storia del mio paese, che prende i personaggi del mio paese.

*Di tutta la storia del paese scegli alcuni personaggi e alcune vicende?*

Dei frammenti, appunto. L'anziano assicuratore è solo uno dei personaggi. Un altro personaggio è la casa, che "era passata indenne / dalla guerra e dopoguerra / come la salamandra nel fuoco" (p. 32). Un altro era l'amico del padre. Un altro la donna che esce come figura danzante fra gli sparuti autocarri dei Tedeschi in ritirata (p. 60). È un episodio che ricordo benissimo. Lei era uscita pensando che fossero arrivati gli Americani. Aveva in mano un fiore, un gambo lungo, una rosa. Ha fatto così: è uscita come una furia, ha roteato un po' il fiore e poi l'ha lanciato sul camion. Questa è stata la scena che io ho visto dalla mia finestra, perché lei aveva il negozio proprio di fianco alla mia casa. Era un camion di tedeschi impolverati. Uno di loro ha preso il fiore e l'ha lasciato cadere fuori dal camion. Senza cambiare faccia. È stata una cosa molto drammatica. Non ha detto niente. Lei, mentre ha lanciato il fiore, ha capito. È un episodio di fine aprile del 1945.

*Si tratta di microstorie più che di storia o no?*

Sì, sono quelle microstorie a cui guardo con attenzione. In fin dei conti, per fare un esempio, come ci viene raffigurato Confucio? Non mentre è lì sulla cattedra che spiega, ma nella vita quotidiana. Confucio entra in un tempio e si rivolge al custode del tempio e vuole da lui spiegazioni. Quando escono, uno dei discepoli gli dice: "Ma, maestro, tu sei un esperto dei riti, come mai ti sei rivolto al custode per sapere qual è il rito di questo tempio?" E lui risponde: "È questo il rito." Voglio dire che dalle cose minime vengono fuori quelle interessanti e anche grandi. Non certo dagli eventi più ufficiali. È molto più interessante il cavallo del Missori (la statua di bronzo al garibaldino Giuseppe Missori ora nella omonima piazza a Milano), quel ronzino con la testa abbassata, che il cavallo impettito di Vittorio Emanuele II (in piazza Cairoli sempre a Milano).

*La poesia sulla donna "venuta fuori dal negozio" mi pare una critica sotterranea alla Liberazione e alle sue mitologie. La critica non è esplicita e mi pare inserita come un dettaglio minimo nell'ultimo verso: "ma erano Tedeschi in ritirata". Tu dai in poesia il frammento e tieni per te nella memoria il "resto": la tragedia storica che hai vissuto da giovane e sulla quale la tua memoria continua tuttora a lavorare. Solo forzandoti, aggiungi qualcosa di più a "commento", come è avvenuto adesso nel nostro colloquio. Ma il lettore di oggi, specie giovane, non*

*solo fatica ad entrare nel sostrato storico della tua poesia, ma rischia di ignorarlo. Posso permettermi di dire che mi pare un modo di non andare fino in fondo, di essere reticente sulla storia? Forse c'è per te – credo – quasi un'impossibilità a narrarla in maniera distesa. Perché?*

È vero, perché in fin dei conti sai...

*Preferisci mantenerla così, alludervi soltanto? Proprio alcuni giorni fa Rossanda su "Il Manifesto" scriveva che "non tutto quel che si è vissuto si può riprodurre". Lo diceva a proposito di Auschwitz, ma mi pare che potrebbe valere anche nel tuo caso.*

Sì, appunto. I motivi del mio silenzio sono molteplici. In ogni caso sono convinto che non si viene a capo di niente, che narrare in modi più espliciti non serve. O si centra il fatto emotivo anche nel suo mistero...

*Ma così lo accentui questo mistero.*

Sì, lo assecondo.

*Non insisto. Ma allora che compito affidi alla scrittura?*

Il compito di oggettivare la mia esperienza, di descriverla senza giudicarla, di riportarla. Poi giudicheranno gli altri. Avranno delle sensazioni. È importante che la poesia abbia come modello Omero, che non dice se i Greci avevano ragione o meno. La poesia dev'essere il più possibile oggettiva. Deve essere tale, come dice Dante, "sì che dal fatto il dir non sia diverso" [*Inferno*, XXII, 12] o seguire il consiglio di Puškin: "Descrivi e non fare il furbo". Giudicare sarebbe fare il furbo, perché o sei dentro nel momento oppure, se giudichi col senno del poi, fai ridere. Col senno del poi sono piene le fosse. Cosa m'interessa che hanno avuto ragione i cesaricidi o Cesare? Conta poco chi aveva ragione. Anzi importa niente. Importano i fatti. Poi giudicherà Dio. Non certo gli storici. I grandi storici devono vedere i movimenti come se fossero un fiume, come se fosse un mare. Non giudicare. Giudicare lo fa il parroco. Io non rivendico niente. Anzi mi chiedo: "eravamo colpevoli?" Non rispondo: "No". E non per niente. Perché penso che eravamo colpevoli. Però sono colpevoli anche quelli che vincono. A me interessava dire questo.

*A differenza di molti che a mio parere "coccolano" l'enigmaticità della tua poesia, penso che in essa gli eventi storici dell'Italia nel corso del Novecento abbiano una presenza fondante, anche se non li metti in primo piano. E mi meraviglia che i tuoi critici non scavino questo aspetto e i tuoi estimatori lo sorvolino come fosse secondario. Questa storia è tragica e dura ma bisognerebbe guardarla in faccia più di quanto si è fatto finora. E penso a quanto è avvenuto di recente in Sudafrica, dopo la conclusione del regime di* apartheid. *Lì hanno tentato di far emergere l'esperienza di odio e di sopraffazione, la parte più oscura e violenta del conflitto che ha contrapposto bianchi colonialisti europei e neri. Hanno imboccato con coraggio la via della ricerca della verità, del dirsi le verità storiche* possibili. *Mi chiedo se il nostro passato – quello di un fascista o quello di un comunista – non debba essere scavato ancora con più rigore.*

Secondo me sì. E sono convinto che l'unico motivo per cui io scrivo è la storia. In me prende le forme della natura, ma è sempre la storia che m'interessa.

*Volevo osservare però due cose a proposito del rapporto fra storia e natura che mi pare presente nelle tue figure di animali emblematici. Quando parli dell'allocco che "si adatta naturalmente / alle necessità", della civetta che riscatta il "suo dimesso destino" di notte, del lavarello che "si adatta alla profondità", noto innanzitutto uno slittamento dal naturale all'umano (storico), perché tu dici che l'allocco "nel suo lavoro paziente / si riconosce" o che la civetta "ha smesso la sua parte di zimbello" o che il lavarello "ha la testa piccola come di chi deve pensare poco". E a me pare che tale slittamento riduca in primo luogo l'"oggettività" della descrizione (come accadeva agli autori dei bestiari del Medioevo). Ma, in secondo luogo poi, mi chiedo cosa succederebbe se questi animali-emblemi, invece di prendere – come tu dici – "le forme della natura", prendessero (o riprendessero) le forme della storia?*

È vero che in queste figure l'oggettività si riduce. Esse sono infatti metafore del nostro vivere. Qualche critico ha pensato a degli autoritratti in maschera. Io concordo.

*Adesso una curiosità filologica, che pure ha un suo significato profondo: l'uso del verbo all'imperfetto, che in questa raccolta ricorre tantissimo.*

Sì, è vero. Ma l'imperfetto è il tempo per eccellenza della parlata lombarda. Non ho mai sentito un mio familiare dire "cadde" ma sempre "è caduto". Uso il passato remoto solo in alcuni momenti. Ad esempio, a proposito di Corso Donati: "e un altro colpo nel fianco e cadde in terra" (*Teatro naturale*, p. 25). Però, subito dopo, torno all'imperfetto: "e in immensum cadendo messer Corso / prese la forma di un nome / stavo per dire un vuoto torricelliano / mi aveva preso guardandolo / tra numerose iscrizioni".

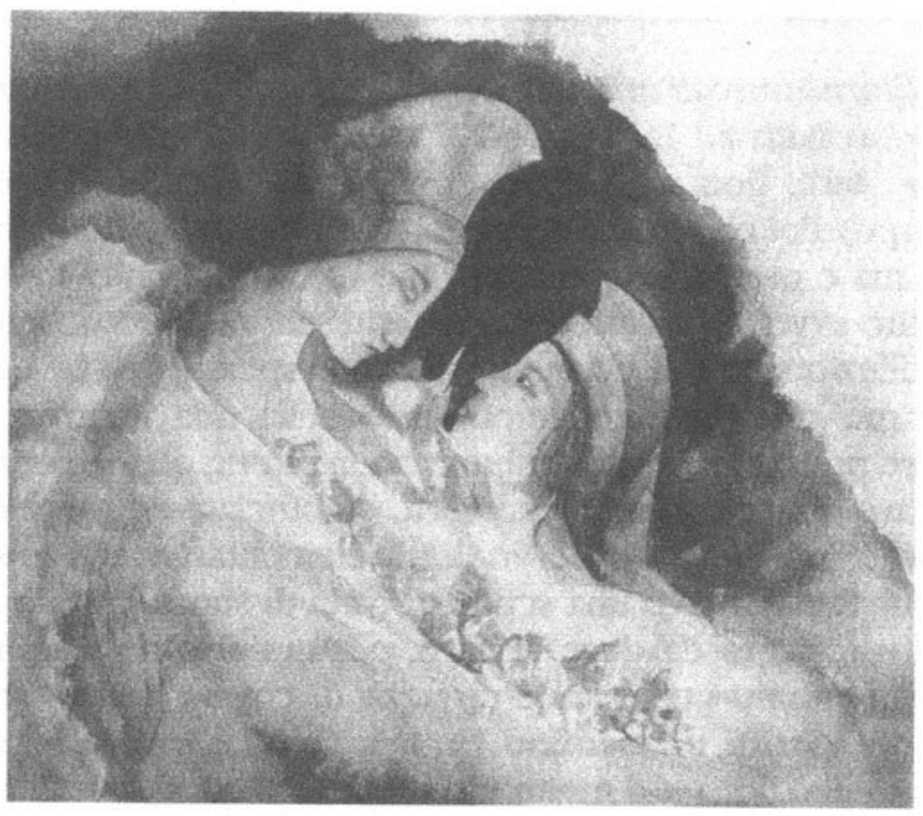
*L'imperfetto è anche il tempo della durata.*

È un tempo malinconico, che non taglia, che trattiene, come un basso continuo.

*È il tempo fisso della memoria.*

Certo.


Adriana Assini

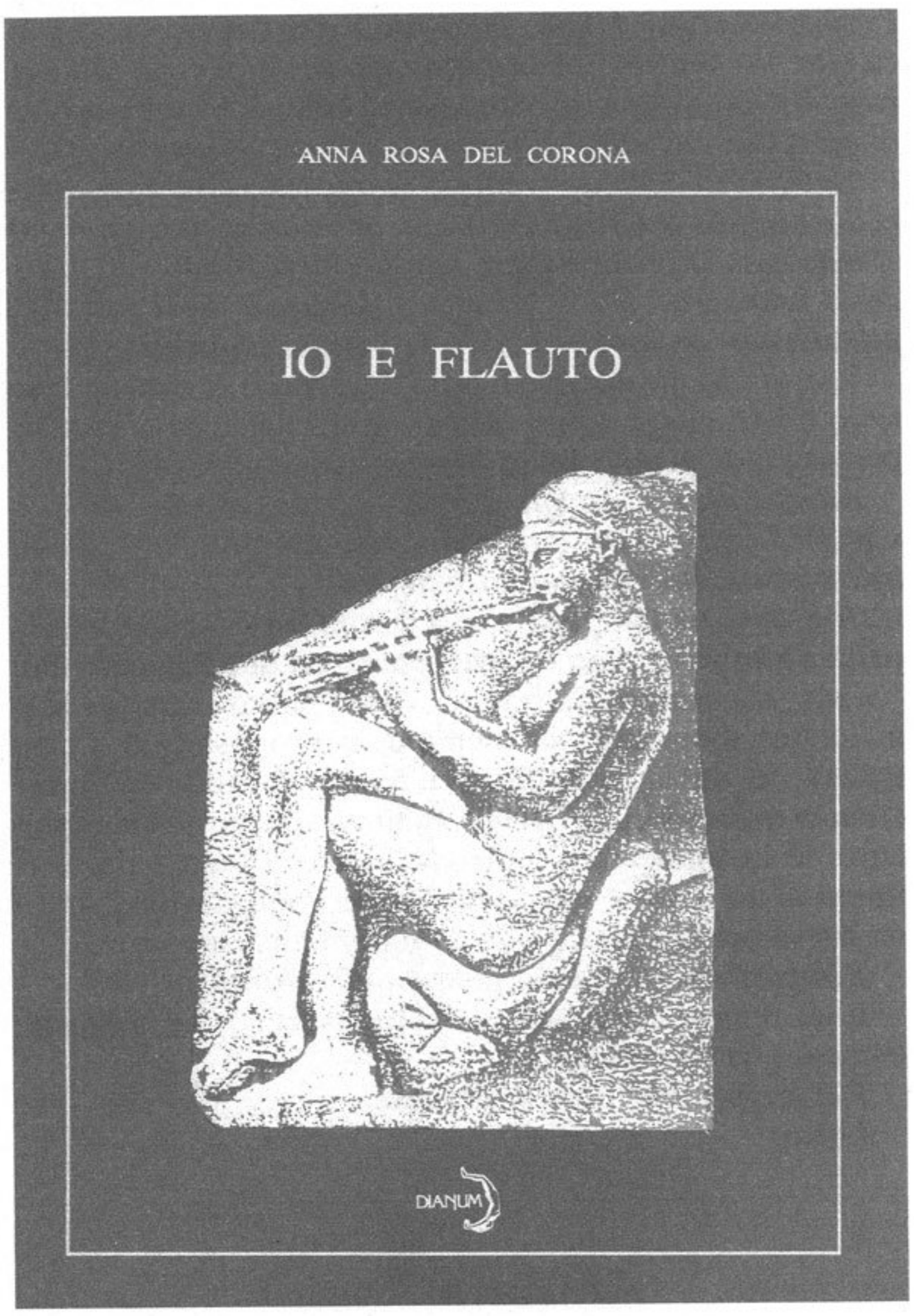


L'inchiostro e le parole

Collana **Le schegge d'oro** *(i libri dei premi)*

IL CLUB degli autori

Edizione del 2002




Edizione del 1992

*Ritorniamo all'infanzia e agli anni della tua formazione.*

Sono nato ad Erba nel 1927. Sono stato figlio unico per sette anni, fino a quando è nato mio fratello Giuseppe (Peppo). Poi c'è un altro fratello, che aveva un anno meno di me, ma è morto a un anno. Come tutti i figli unici mi sono sentito avvolto dall'affetto, dalle cure dei miei; e anche dalla predilezione di mia nonna, a cui penso spesso, perché è stata per me una presenza importante nella mia infanzia. Mio padre parlava poco, per cui non ho avuto un dialogo con lui. Parlavo di più con mia madre. Ho cominciato ad avere degli amici all'età di nove, dieci anni. Alle elementari ne avevo avuti pochi. Frequentavo una scuola privata di suore, che non era molto distante da dove abitavo, per cui rientravo subito a casa. Avevamo una grande terrazza, di cui ho parlato anche nei miei scritti, un giardino. Un mio cugino, Sandro Frigerio, è stato una presenza molto viva. I miei ricordi di questi primi anni sono però piuttosto confusi e non significativi.

*E le tue prime letture?*

Mio padre era un lettore e un collezionista di libri di storia e di letteratura. Questa sua passione l'ha ereditata soprattutto mio fratello. Mia madre mi leggeva qualche giornaletto per ragazzi. Ho letto i fumetti: "Gordon", "Mandrake". Mi piacevano molto. Mi colpiva soprattutto "Gordon". I disegni erano molto belli e le storie erano fantastiche. Appena ho potuto leggere autonomamente - questo è capitato nelle medie, che allora erano le magistrali, divise in quattro anni di "magistrali inferiori" e quattro di "magistrali superiori", quindi un ciclo di otto anni come credo ancora oggi - ho approfittato della libreria di mio padre. E proprio nella sua libreria ho trovato i *Ricordi entomologici* del Fabre. Potrà sembrare strano - avevo 12-13 anni - che un ragazzo li leggesse. Sta di fatto che Fabre è un grande narratore e non per niente Erasmo Darwin il vecchio, il padre di Carlo, l'aveva soprannominato l'"Omero degli insetti". Era una lettura attraente, piacevole. Nel frattempo frequentavo la scuola.

*A scuola come ti andava?*

Ero uno studente piuttosto scarso. Con una buona memoria, ma con grandi difficoltà di carattere settoriale. Ad esempio, il disegno per me era una vera ossessione. Non riuscivo a tenere in mano la matita. Disegno geometrico: peggio che andar di notte per me. La matematica: altra bestia nera dei miei primi anni di scuola.

*Tra gli insegnanti c'è stato qualcuno che ti ha influenzato più degli altri?*

In questo periodo ho avuto la fortuna di avere come professore d'italiano un intellettuale come Luigi Fumagalli, che abitava a pochi chilometri da Erba, a Arosio (Inverigo) e aveva propensione per l'arte. Scriveva anche, con poco successo purtroppo. In ogni caso era impegnato sul fronte della letteratura. E lui mi ha dato anche l'idea dello scrittore. L'ammiravo molto per la sua eloquenza, e anche per le sue stranezze d'artista. Qualche volta ci faceva lezione all'aperto, nei giardini pubblici, cosa insolita allora. Non era certo un conformista, per cui mi ha fortemente influenzato. Era anche un uomo di grande apertura mentale, assolutamente non fazioso. Poi è arrivata la guerra. Durante la guerra, verso la fine del '43, lui ha partecipato alla Resistenza nel Partito d'Azione, pur essendo stato prima fascista fino a quando la guerra non ha assunto le caratteristiche del disastro. Mi ricordo una sua frase: "Sono stato fascista finché il fascismo non è diventato hitlerismo". Un'altra sua frase, ad esempio, era che rispetto alla guerra civile bisognasse essere o di qui o di là, o da una parte o dall'altra, ma non agnostici. Bisognava prendere posizione. Come membro del Cln era stato anche messo in prigione a Como. Cosa che allora era pericolosa, non tanto perché lui avesse delle responsabilità precise, ma perché potevano esserci attentati fatti da altri e possibilità di rappresaglie prendendo i detenuti dalle carceri. Ecco, questo è stato per me il personaggio più importante nella mia adolescenza. Il nostro rapporto si è poi trasformato in amicizia, quando ormai io ero impiegato in banca e mi ero sposato. Lui è morto nel 1980, a settant'anni. Era del 1910. C'erano 17 anni di differenza fra me e lui. Quando si è giovani sembrano tanti.

*Parlando del tuo insegnante di riferimento, hai già introdotto nel discorso dei fatti storici. Tu sei nato e vissuto in modo per così dire "naturale" in un ambiente fascista. I tuoi amici e coetanei erano fascisti, no?*

Ma allora non si parlava di politica. E poi a me pare di poter dire che il fascismo ha avuto parecchie anime, a seconda di dove si è radicato. Se nella campagna, a sud di Milano, ha avuto una connotazione di tipo agrario coi contadini che stanno sotto e gli agrari sopra, da noi, non essendoci latifondo, il fascismo era piuttosto borghese. Quindi non si verificarono quegli attriti, lotte di classe...

*Dalle tue parti non accaddero mai episodi che fecero nascere qualche critica nei confronti del regime?*

No. La vita era tranquilla. C'erano gli aderenti al Fascio o i consenzienti. I dissidenti si contavano sulla punta delle dita e venivano considerati per lo più degli eccentrici. Per quanto possa ricordare io, non ci furono episodi di violenza. E poi ero nato nel '27. Ero giovane. Fino alla campagna d'Africa del '35 c'era un vasto consenso. Mi ricordo vaga-

mente la raccolta delle fedi, che è avvenuta in chiesa. Ed io, anche dopo la guerra, ho continuato nelle mie convinzioni. Semmai, la critica che ho fatto è stata di carattere generale, sulla libertà di parola principalmente.

*Ma da studente non raccoglievi notizie sull'andamento della guerra? A scuola non se ne parlava? Non c'erano voci contrarie?*

Facevo il liceo a Como. E ricordo che una volta sul tram c'era un mio amico, un certo Tomaso Grossi, che mi diceva genericamente: "Eh vedi, gli uomini vogliono la libertà". Non capivo bene a cosa si riferisse, ma credo che mi abbia dato un primo segno di un modo di pensare diverso su certe questioni. Allora le mie idee coincidevano con quelle del governo. Non c'era nessun attrito. E poi io allora non avevo idee politiche precise. Mi limitavo ad una certa stima, un'ammirazione per Mussolini.

*Allora il trauma dell'uccisione di tuo padre in un agguato di partigiani dev'essere stato per te ancora più traumatico?*

I due partigiani che hanno ferito mio padre – lui è morto dopo cinque giorni all'ospedale – non lo conoscevano. Non erano della zona. Non ricordo cosa ho provato allora. Soprattutto dolore. Avevo sedici anni. Sentivo mia madre che piangeva. Ricordo queste sue lamentazioni ad alta voce. Io non riuscivo a provare odio. Si odia chi può essere individuato. Né loro, credo, odiassero particolarmente mio padre. Sì, odiavano l'emblema, quello che lui rappresentava politicamente.

*Si è poi capito perché avessero scelto come bersaglio tuo padre? C'erano dei motivi?*

Mio padre era un notabile della zona e in quel periodo era stato nominato commissario prefettizio a Bosisio Parini, per esempio, e in un altro posto vicino, a Monguzzo. Lui ci andava in bicicletta, finito il lavoro in banca (era procuratore di banca), quando doveva partecipare a qualche decisione riguardante il Comune.

*Tu non hai mai sentito il bisogno di indagare su questa vicenda?*

No. Personalmente non ho mai voluto. Nella mia disgrazia sono stato preservato dal ridurre la guerra fra due campi opposti a una cosa personale, a un fatto privato. L'ho vista come uno scontro cruento fra due fazioni. Nella mia mente da una parte c'erano i partigiani e dall'altra i fascisti. Essi non si conoscevano.

*E quando si è profilata la sconfitta? Come hai reagito di fronte alla caduta del fascismo?*

Non so dire cosa ho provato. Uno stordimento. Una sorpresa. Credevamo alle famose armi segrete. E poi pensavamo ai Tedeschi come se avessero una forza quasi illimitata. In effetti li hanno fermati soltanto Tito e i Russi a Stalingrado. Sì, allora ho provato uno stordimento. E poi c'era la paura di essere uccisi. Non avevo neanche il tempo di pensare a quello che succedeva. Mi ricordo che proprio il 26 aprile, uscendo di casa, ho visto una scritta che diceva: "Mancia competente a chi vede un fascista sorridere". Questo era il clima drammatico di quei momenti. Poteva succedere che ti uccidessero per strada. Comunque alla fine della guerra la mia famiglia si è trasferita a Varese. Lì ho fatto l'ultimo anno di liceo e a giugno sono stato promosso. Eravamo nel '47.

*E dopo il liceo?*

C'è stata una forte svalutazione della lira. Non si poteva vivere, per cui s'era imposta per me la necessità di lavorare. Il lavoro l'abbiamo trovato nella stessa banca di mio padre, che mi ha subito assunto. Sono entrato in banca nel '47, a vent'anni, e sono uscito nel '95.

*Hai lavorato sempre nella stessa banca?*

No. Ho cambiato quattro banche per motivi di carriera. Nei primi vent'anni come impiegato d'ordine. Nei secondi vent'anni come addetto alle pubbliche relazioni.

*E quando hai cominciato a scrivere?*

Verso i trent'anni, dopo un periodo in cui mi sono interessato di musica (suonavo la chitarra, ho studiato anche alla Scuola musicale di Milano). Mio fratello aveva già cominciato a scrivere per suo conto e frequentava l'ambiente del "Verri", in cui era diventato segretario. Anch'io, che avevo avuto sempre passione letteraria, ho cominciato a scrivere.

*Per imitazione di tuo fratello?*

No. Certo c'era uno stimolo in più. Però lui scriveva prosa. Aveva cominciato anche con qualche poesia che m'aveva fatto leggere e che per la verità mi piaceva, ma non aveva quelle caratteristiche di novità, di forza e di originalità che sono importanti per scrivere poesia. Era perciò passato alla prosa, più consona alle sue possibilità. Io invece ho cominciato subito con la poesia.

*Ti eri posto il problema di pubblicare?*

All'inizio avevo dato a mio fratello alcune poesie che a lui piacevano. Le ha fatte vedere a Porta, il quale non era tanto convinto. Poi le ha date a Alfredo Giuliani che abitava a Roma. Lui ha detto: "No, le poesie di Pontiggia non mi piacciono. Ma quanti anni ha questo Pontiggia? Comunque lasciamolo lavorare". Queste ultime parole mi sono rimaste impresse. Pensavo a un successo rapido e, visto che a


Maria Rosaria Rozera

Vita da ricomporre

Naufrago in bilico tra poppa e prua,
cerco la giusta rotta
alla riflessa luce della Luna.
Prigioniera delle mie tempeste,
accolgo il canto delle parole
che il vento porta da lontani approdi
e mi lascia al confine dell'attesa.
Le sovverto, le disfo, le ricompongo.
Placo, così, l'ansia all'umile fonte
della Poesia.

Prefazione di
Rodolfo Tommasi

Edizioni Helicon

Edizione del 2004




Edizione del 2004

Peppo piacevano queste mie prime poesie, pensavo che avrebbe potuto pubblicarle sul "Verri". Invece ero stato bocciato.

*Come hai reagito?*

Ero molto contristato, però ho pensato: ora mi concentro, lasciamo perdere la pubblicazione. Lavoro e basta. E infatti mi sono concentrato sulla scrittura. Per un certo periodo di tempo ho avuto come interlocutore sempre il Peppo, che d'altra parte si rivolgeva a me per verifiche, correzioni, ecc. Poi sono andato avanti da solo.

*E quando sei arrivato alla pubblicazione?*

Il primo libro, che è *L'aspetto occidentale del vestito*, l'ho pubblicato a 49 anni. Ma il mio primo editore è stato Giancarlo Majorino, che mi ha pubblicato sulla rivista "Il Corpo" nel '64. Avevo 37 anni. Quindi dopo sette anni di lavoro, di solitudine.

*In quel periodo di lavoro solitario seguivi il dibattito letterario?*

No. Ero completamente fuori dagli ambienti letterari milanesi e nazionali. Addirittura, quando è uscito il libro che ha avuto successo – intanto me l'aveva chiesto addirittura Raboni e io non pensavo di pubblicarlo perché non era ancora finito, ne ha parlato Giudici sul "Corriere della Sera" e poi ho avuto molte altre recensioni – io ero in banca a lavorare. Non facevo nessuna vita di relazione. Degli scrittori conoscevo solo Majorino. Poi il Peppo aveva fatto vedere il mio lavoro a Sereni, il quale l'ha fatto uscire sul primo numero de "L'Almanacco dello Specchio". Però io Sereni non l'ho mai frequentato.

*E come mai non ti facevi vivo neppure con Sereni?*

Non avevo curiosità per il mondo dei letterati.

*E cosa t'incuriosiva invece? Da cosa eri occupato?*

Dalla vita in generale.

*Ma allora in cosa consisteva la vita per te?*

Consisteva nel vivere con mia moglie, coi miei figli. Sono sempre stato fuori da questi ambienti di letterati. E anche le mie letture mi spingevano a rimanere fuori. Ho sempre avuto una diffidenza delle riunioni. Poi, quando sono uscito dal lavoro in banca e ho cominciato a partecipare a qualche lettura e poi anche alla vita pubblica, mi sono reso conto che davvero sono più le spine che le rose. Invidie e meschinerie non mancano. A partire da una certa epoca, il primo che si è interessato molto al mio lavoro e nel '72 sul "Ragguaglio Librario" ha scritto una critica e poi è venuto a trovarmi ed è diventato mio amico è stato Cucchi. Anceschi ne aveva parlato nel '70, Raboni nel '71.

*Ti hanno giovato queste critiche?*

Mi hanno aiutato psicologicamente.

*Da quanto mi dici devo pensare che mai, e soprattutto da quando hai cominciato a lavorare in banca, ti sei interessato di politica?*

In un certo senso di politica non mi sono *mai* interessato. Ma in un altro senso io di politica vivo, perché continuamente polemizzo contro le false informazioni e la faziosità.

*Ma questo più che vivere di politica a me pare vivere una contraddizione interiore. È come se tu fossi ancora immerso emotivamente in quel periodo della tua giovinezza, nel suo mito e ti ritrovassi poi disarmato in un'epoca che ti sembra la sua completa negazione. La tua esperienza di uomo maturo, sconfitto dalla storia ("soccombente" come dici) è in attrito col tempo in cui vivi. Come ti gestisci questo attrito fra due epoche storiche che a me pare tremendo?*

Sì, sono stato per molto tempo in attrito con la storia successiva di questo paese.

*Mi fai venire in mente una poesia di Fortini che ha colto questo dramma dello scontro tragico tra due epoche e due modi contrapposti di sentirle, riconoscendo però la comune sostanza umana dei contendenti. Senti: Quel giovane tedesco*

*Quel giovane tedesco*
*ferito sul Lungosenna*
*ai piedi d'una casa*
*durante l'insurrezione*
*che moriva solo*
*mentre Parigi era urla*
*intorno all' Hôtel de Ville*
*e moriva senza lamenti*
*la fronte sul marciapiede.*

*Quel fascista a Torino*
*che sparò per due ore*
*e poi scese per strada*
*con la camicia candida*
*i modi distinti*
*e disse andiamo pure*
*asciugando il sudore*
*con un foulard di seta.*

*(da Franco Fortini,* Una volta per sempre. Poesie 1938-1973, *Torino, Einaudi, 1978).*

Anche Fenoglio, uno scrittore che ammiro molto, ha saputo rendere omaggio ai combattenti delle opposte fazioni.

## Notizie biobibliografiche

Giampiero Neri (pseudonimo di Giampiero Pontiggia) è nato a Erba nel 1927 e vive a Milano. Ha pubblicato le seguenti raccolte di poesie: *L'aspetto occidentale del vestito* (Milano, Guanda, 1976), *Liceo* (Palermo Parma, Acquario-Guanda, 1986) e *Dallo stesso luogo* (Milano, Coliseum, 1992), confluite successivamente in *Teatro naturale* (Milano, Mondadori, 1998). Più recentemente ha pubblicato *Erbario con figure* (Faloppio, Lietocolle, 2000), *Finale* (Olgiate Comasco, Dialogolibri, 2002), le quindici prose de *La serie dei fatti* (Faloppio, Lietocolle, 2004) e *Armi e mestieri* (Milano, Mondadori, 2004).

**Bianciardi**

# Bianciardi nostro coetaneo

*Velio Abati*

**1**. Di fronte a un ipotetico interlocutore che, mettendomi alle strette, mi chiedesse di dire in poche parole perché Luciano Bianciardi m'interessa, risponderei così: perché la sua scrittura nasce sempre da una tensione polemica verso il presente. So che questo mio non sarebbe un pensiero originale – Cassola già lo disse nel 1972 –, né certo questo assillo è esclusivo di Bianciardi, se è Leopardi – per dirne solo uno, benché grandissimo – a scrivere "ben ch'io sappia che oblio / preme chi troppo all'età propria increbbe", dove lo scontro ingaggiato con il presente pare addirittura ipotecare per sempre il lettore futuro. Riconosco infine, per sgomberare il campo da malintesi, che i risultati dell'arte sono quelli propri delle azioni umane: non possono confondersi con le loro intenzioni. Tuttavia tale genesi conserva la sua rilevanza, per la scelta tematica e per il posizionamento dello scrittore. Credo poi che in questo modo egli entri in consonanza con una condizione storica specifica dello scrittore la quale ancora oggi continua a riguardarci.

Detto in breve, Bianciardi compie la sua esperienza narrativa pubblica nell'arco dei due decenni dell'"età dell'oro" del capitalismo mondiale, dal Cinquanta al Settanta. Personalmente è stato spinto all'emigrazione milanese perché chiamato a far parte del gruppo d'intellettuali che ha dato vita alla "grossa iniziativa" della Feltrinelli, ovvero è stato tra i primi "ragionieri" – come diceva sarcasticamente – dell'industria culturale italiana. Scelte e condizioni di vita, che l'hanno portato prima al licenziamento poi alla forsennata attività traduttoria in coppia con la compagna di vita, Maria Jatosti, gettandolo in uno stato di precarietà, smarrimento del senso, ansia, ricattabilità mostratisi poi tipici dell'intellettualità di massa. Il fatto notevole è che il suo trovarsi fuori posto è avvenuto immediatamente, in piena fase espansiva del capitalismo, molto prima che le strette neoliberiste degli ultimi due decenni abbiano messo a nudo tanto la vastità quanto la devastazione dei meccanismi regressivi voluti dalla classe dominante.

È precisamente per questo che oggi il giovane lettore scopre e ama la pagina bianciardiana come quella di un fratello: perché è, in senso proprio, un suo coetaneo.

**2**. La scrittura di Bianciardi, fin dalle prime apparizioni pubbliche, ha la netta connotazione d'intervento politico sulla contemporaneità. Uso con intenzione l'ambiguo termine "scrittura", perché arduo è distinguere il discrimine tra genere giornalistico e invenzione letteraria. Anche gli anonimi curatori del volume rizzoliano che a cinque anni dalla morte misero insieme alcuni scritti sparsi con il titolo *Il peripatetico e altre storie*, inclusero racconti veri e propri e articoli di giornale per alcuni dei quali sicuramente non c'era intenzione d'inventiva letteraria ma anzi obbedivano a una spinta documentaria e riflessiva, per quanto la qualità letteraria dei risultati segua poi – mi sembra – sue autonome gerarchie. La prima prova in volume dell'autore è l'inchiesta a due mani con Cassola, *I minatori della Maremma*, ma si torni a leggere le pagine attribuibili a Bianciardi, per aver prova della loro nitida qualità letteraria. Tale confusione di generi non è certo possibile, per esempio, per il "compagno di barella" Cassola.

Mentre dico "contemporaneità", il lettore di Bianciardi si spazientirà, avendo ben in mente tutta la produzione garibaldina e risorgimentale, che fa indubbiamente perno sul meno autobiografico dei suoi romanzi, *La battaglia soda*. Tuttavia si deve tener presente la temperie, familiare, regionale e storica in cui l'autore si è formato, per la quale l'epopea garibaldina costituiva un elemento culturale ben vivo, attualizzato del resto dalla lotta antifascista, per la

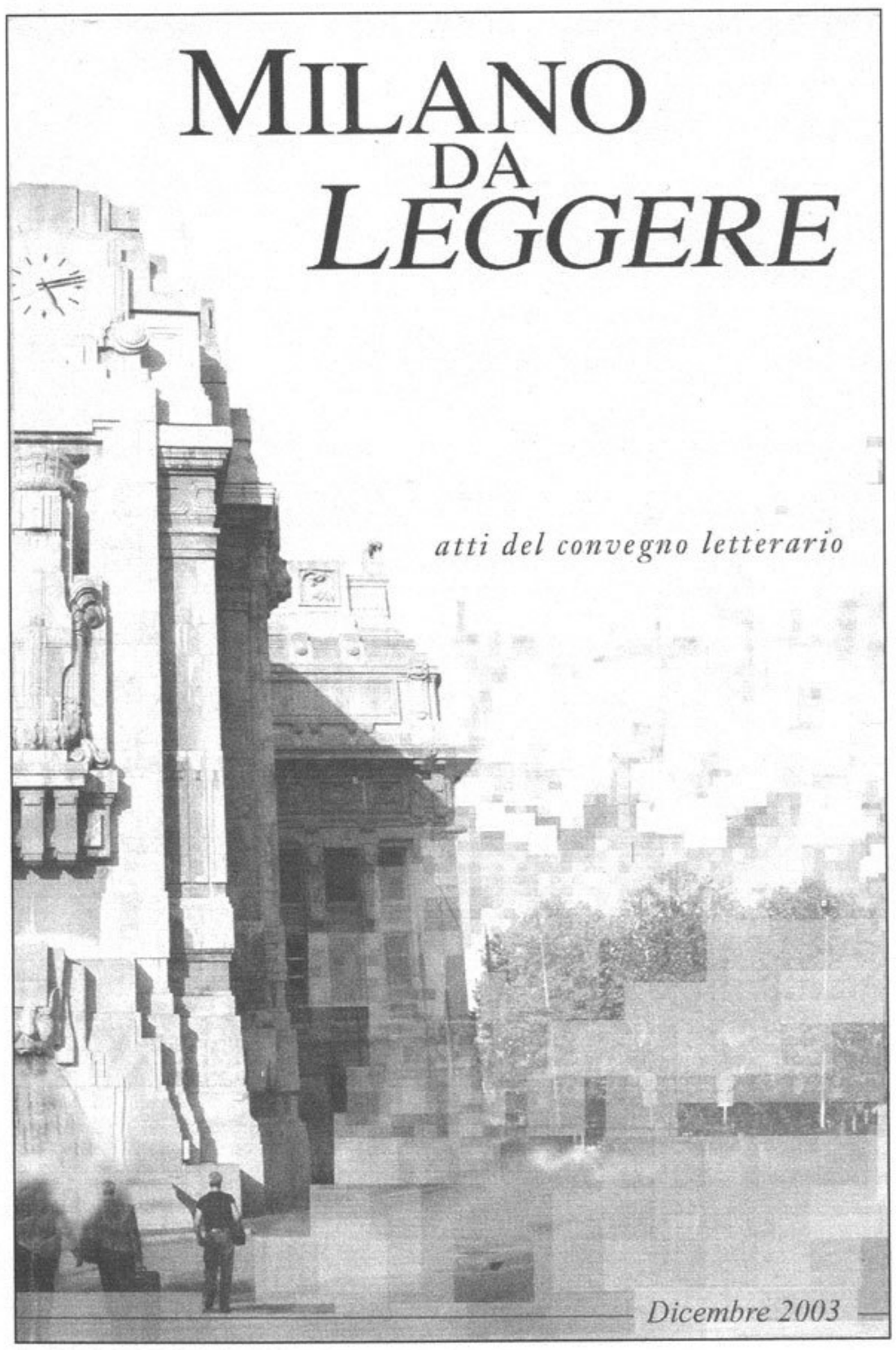


Edizione del 2004

quale il confronto con la formazione dello stato unitario era elemento non secondario di riflessione sull'attualità politica e culturale. C'è poi un ulteriore elemento, più privato, più intimamente connesso con la fucina dell'intellettuale e dello scrittore.

Inoltre Bianciardi è narratore della prima persona, per l'impiego tecnico e per il consistente, diffuso autobiografismo. Dei nove volumi d'autore (ivi compreso l'appena postumo *Garibaldi*), esulano dalla narrazione in prima persona solamente i divulgativi *Da Quarto a Torino* e *Daghela avanti un passo!* e ovviamente la biografia dell'eroe risorgimentale, là dove tutte le prose pubblicate nel già citato *Peripatetico* e nella *Solita zuppa*, curato successivamente dalla figlia, sono invece in prima persona.

L'invadenza dei temi autobiografici è una costante altrettanto ricorrente. Il personaggio che dice io sceglie il grado basso del volenteroso ben intenzionato così da porre meglio in risalto i calci negli stinchi, le irrisioni, i cinismi, il grottesco di chi gli sta intorno. Una tavola dei temi e delle situazioni ricomporrebbe il ritratto di un intellettuale comune costretto a fare i conti con lo stravolgerglisi, per dir così, "sotto mano", dei valori in cui aveva creduto nella formazione in provincia: la diffusione della cultura come sua democratizzazione, la crescita economica come miglioramento della qualità della vita, l'organizzazione politica come emancipazione collettiva delle classi subalterne. Per questo la sua penna passa dall'ironia grossetana al sarcasmo e al grottesco milanese. Tuttavia il personaggio narrante non ce la fa a giocare solo sul negativo, ad accontentarsi della preterizione, così la tensione utopica sbuca in piccoli miti contrappuntistici come accade nella pagina della *Vita agra* che inneggia al "cristianesimo disattivistico e copulatorio" o, più spesso, nella ricostruzione di una Grosseto a misura d'uomo. Ecco, la miseria della politica che l'eroe bianciardiano vede intorno a sé, l'impotenza beffarda in cui è costretta la sua funzione intellettuale, l'alienazione insensata e meschina cui è ridotta la vita collettiva, interamente consumata nella prestazione economica, trovano il loro contrappasso nello slancio garibaldino, che costituisce – questo intendevo sopra dire – l'altro mito personale dell'autore. Certo è significativo che allorché dal registro documentale di *Da Quarto a Torino*, o di *Daghela avanti* Bianciardi passa a quello più propriamente inventivo della *Battaglia soda*, la scelta vada proprio a cadere non su un episodio eroico, ma su una pagina ingloriosa, la sconfitta di Magenta, mentre il personaggio principale è costretto all'inazione dall'incapacità del re e dei generali piemontesi. La soggettivizzazione narrativa ha dunque riproposto le impotenze del suo autore.




Regione Lombardia, 2004

3. Perché intenzione politica della scrittura e soggettivismo autobiografico sono due aspetti congiunti? Per due motivi in parte opposti. Per un verso perché agisce in Bianciardi l'urgenza della scelta – più morale che politica, più istintiva che ragionata – da cui sono state segnate le generazioni state giovani tra la fine del fascismo e la guerra. Se ne riconosce, per dire, la presenza nello stesso Cassola, o nel più "francese" Fortini che l'ha saputa rappresentare e interpretare a livelli strenui, si vede affrescata nella ponderosa *Guerra civile* di Pavone. Il nostro autore la nomina nella lettera al "Contemporaneo":

> Nel mio caso hanno ragione i badilanti, e hanno ragione i minatori, hanno torto i latifondisti, e ha torto la Montecatini. Basta muoversi appena un poco, vedere come questa gente vive (e muore) e la scelta viene da sé. Sui libri si troverà, semmai, la conferma di quel che si è visto e di quel che si è deciso (*Il peripatetico*, p. 221).

Una scelta cui è stato inflessibilmente fedele, radice autentica dell'inconciliabilità con il mondo che l'ha condotto alla morte. Non trovo parole migliori di quelle fortiniane, per chiarire la rilevanza politica del dato nudamente biografico, del gesto irrimediabilmente individuale:

> Un momento, in particolare, è stato per molti decisivo: quello successivo all'armistizio dell'8 settembre 1943. Quando uno si trova senza poter comunicare con nessuno, senza alcuna informazione sicura, costretto a dover prendere decisioni da cui dipenderà la sua pelle, oltre a quella degli altri, allora esperimenta a che si deve obbedienza. Ti trovi a compiere un atto supremo di vanità e nello stesso tempo di umiltà totale: "la mia coscienza mi dice che devo fare questo" (Franco Fortini, *Morale, il nome privato della politica*, in *Un dialogo ininterrotto*, p. 330).

Una "vanità" che ha spinto un'intera generazione di giovani antifascisti a disprezzare – come anche Bianciardi ha fatto – il ritiro, sotto il fascismo, nelle ragioni di famiglia dei loro padri.

Per un altro verso, l'unione di intenzione politica e autobiografismo è invece dovuta, nel caso di Bianciardi, alla sua precoce esperienza dell'anonimia dell'intellettualità di massa, ovvero alla propria irrilevanza sociale. A proposito di

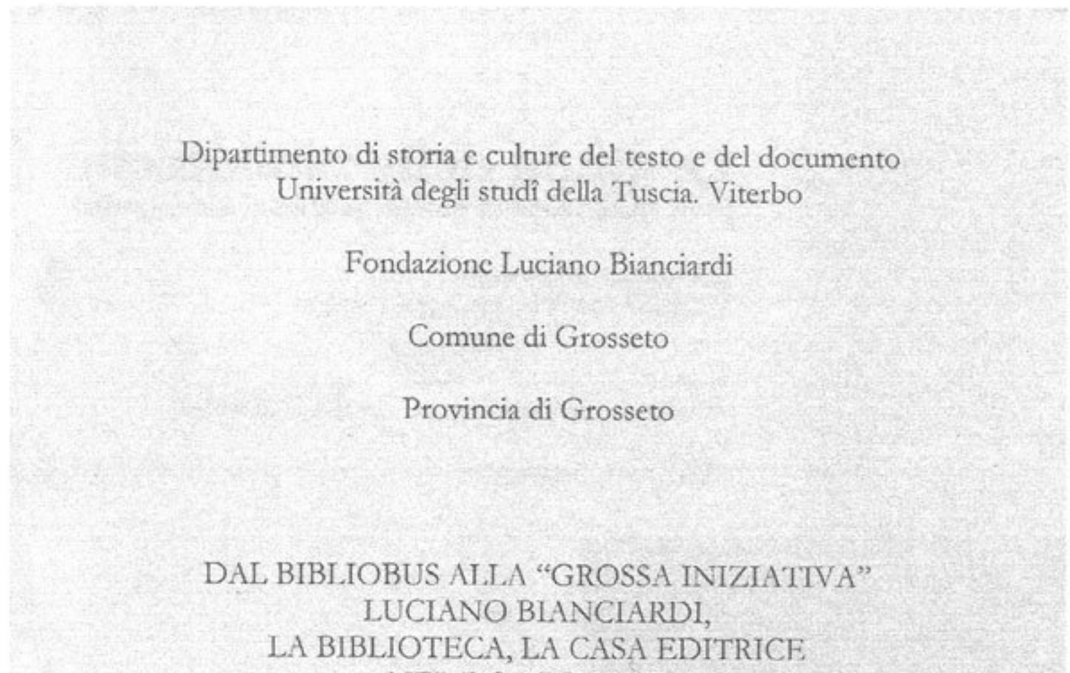
quella resistenziale, Pavone ha parlato con buoni argomenti, ricorrendo a Bloch, di "generazione lunga", ma Bianciardi certamente non le appartiene, perché a Milano si è visto subito gettato nella distruttività del capitalismo maturo. Qui se scrivere è un gesto politico, di comprensione, di denuncia, d'intervento, la realtà che si riesce a vedere non va oltre quella delle vicinanze immediate. La claustrofobia pervadente in molta narrativa d'ambientazione milanese, così opposta alle pagine bianciardiane dei *Minatori* e a certe descrizioni grossetane, trova qui la sua genesi. D'altra parte, se la scrittura deve stare dalla parte dei badilanti e dei minatori, come può un qualunque intellettuale di massa ricollegarsi a coloro se nelle sue giornate non li incontra più, se il partito è diretto da tosacani o da burocrati? La fedeltà alla scelta diviene un azzardo privato o, se vogliamo, un diario personale. La stessa separazione di generi tra scrittura giornalistica e invenzione letteraria cede il campo a una scrittura rasoterra, in cui la materia tende alla biografia e la riflessione alle convinzioni personali.

Questo approdo mi sembra collegato a ragioni storiche molto forti, solo oggi, anzi, venute in piena luce. Basta pensare alla riduzione delle organizzazioni politiche a comitati elettorali, allo spappolamento e colonizzazione della comunicazione sociale operato dall'industria dei mass media, da tempo sottoposta a spaventose concentrazioni. Il tutto entro un drammatico rovesciamento della crescita economica dell'età dell'oro, per cui è diventata esperienza sociale diffusa la precarizzazione delle condizioni di lavoro e di vita, fenomeni di degrado e di selezione economica aggrediscono ormai con prepotenza la scuola e l'università, dunque i luoghi della scolarizzazione diffusa del secondo Novecento, i presupposti stessi dell'intellettualità di massa della quale Bianciardi è stato fratello maggiore. Per questo, malgrado certe connotazioni esteriori legate alla società opulenta, al burocraticismo dei partiti che la collocano in un'epoca conclusa del nostro passato recente, la narrativa bianciardiana costruisce un campo dello scrittore e modelli di scrittura vitalmente attuali: l'accentuazione soggettivistica, l'autobiografismo, la mescolanza di generi e la predilezione per le forme tradizionalmente minori quali il diarismo, l'articolo, la lettera.

**4**. Se andiamo a vedere come l'istinto narrativo dell'autore ha reagito alle condizioni storiche indicate, se insomma cerchiamo di cogliere il timbro suo proprio del soggettivismo di Bianciardi, ci si presentano due elementi: la reiterazione di alcuni nuclei che potremmo chiamare mito-biografici e la messa in scena della voce narrante.

Va da sé, ma è bene esser chiari, che l'autobiografismo è tutt'altro che cronaca, intimamente sottoposto a continua reinvenzione. L'incauto lettore che volesse usare la pagina come documento cadrebbe nei continui sgambetti mistificatori, tanto più insidiosi perché vero e verisimile si cambiano continuamente le parti. È questa una condizione primigenia della scrittura, esercitata dalla voce narrante sull'autore storico come sui suoi familiari, amici, conoscenti occasionali. Lo sa bene Bianciardi per i ripetuti ricorsi in tribunale e lo sanno benissimo persino gli intimi, per le deformazioni con cui si vedono rappresentati: riconoscibili eppure intollerabili.

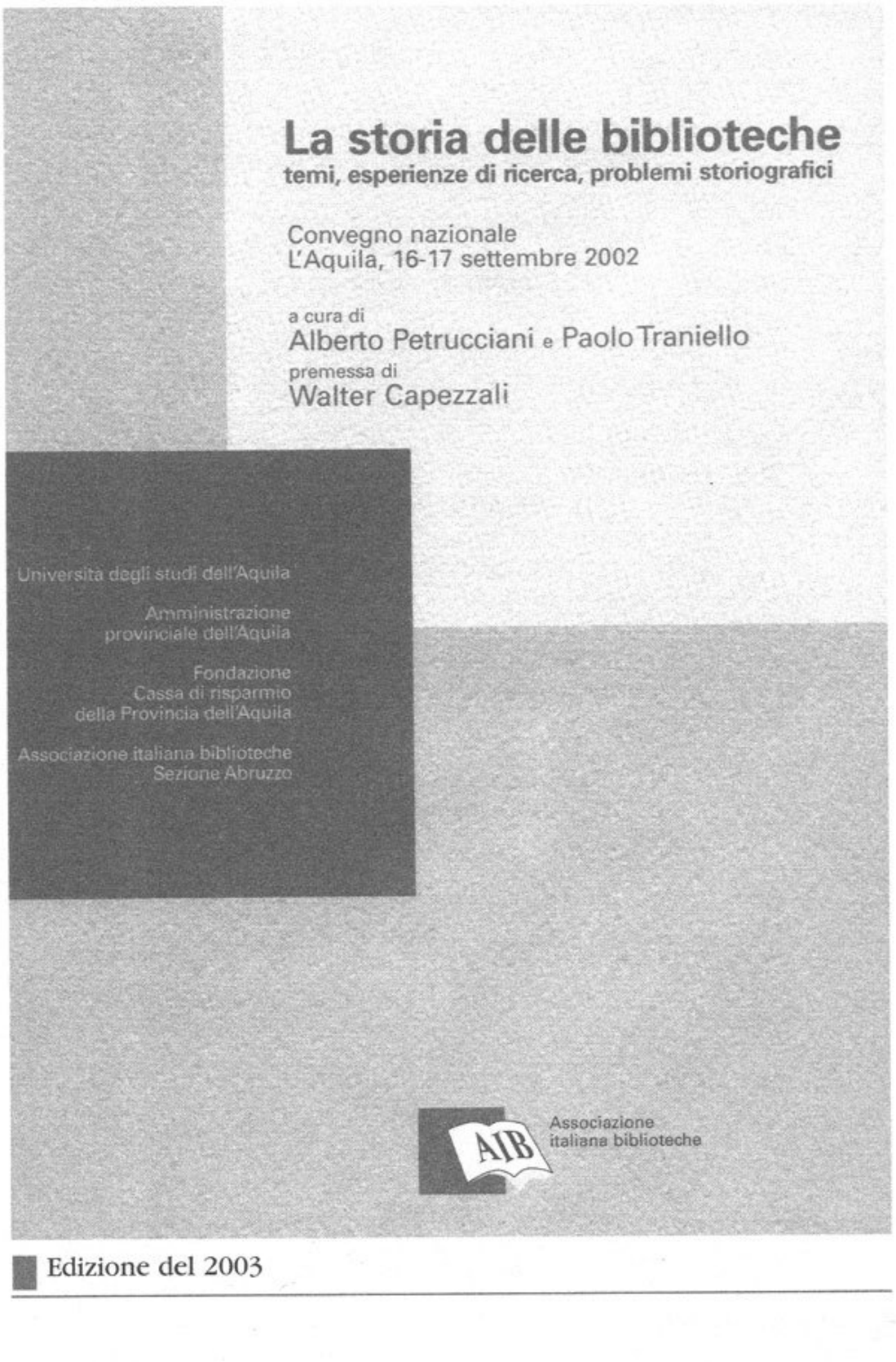
I nuclei mito-biografici sono ora emergenze socio-politiche, come i minatori e lo scoppio della miniera, ora paesaggi come Grosseto, Milano, Ribolla, ora persone, come Rosini, Betti, Anna, ecc.; oppure sono miti storici, in realtà *senhal* di una sorta di biografia del possibile (o del necessario): fra tutti e per tutti Garibaldi. Ne presento qui, a scopo illustrativo,




Edizione del 2004

solo uno. È utile però, per una migliore intelligenza del fenomeno, premettere che l'autore obbedisce a un particolare *modus operandi*. Analisi ravvicinate condotte per *I minatori* mostrano che Bianciardi tende alla scrittura di getto, non alla elaborazione metodica, per cui il nucleo biografico è riscritto, piuttosto che variato. L'esempio che presento interessa un'ampia estensione cronologica, dalla *Vita agra* al *Viaggio in Barberia* fino all'ossessivo *Aprire il fuoco*: il mito di nonna Albina. La prima esposizione è piuttosto ampia

> Oltre tutto, perfettamente bianco non sono neppure io. Pochi lo sanno, ma la trisavola della mia bisnonna era, né più né meno, la Bella Marsiglia, e se ne andava a far pinoli quella mattina del settembre 1799 quando i saraceni presero terra e devastarono tutta la contrada. Ventisette donne portarono a bordo di forza, quei pirati, e prima fra tutte le venustà la Bella Marsiglia. Così bella che il sultano Alì ad-Kurtz la elesse favorita, e i figli presero il nome del padre, anche dopo tornati in Italia, fondando il casato degli Accorsi, come appunto si chiamava mia nonna Albina.
>
> E nonna Albina – sotterrò il Guidi, nel quattordici, lui che tre mogli aveva già accompagnato al camposanto, dopo che ebbe popolato la Maremma di una mezza settantina di figlioli legittimi e no – la signora Albina, così alta, solenne, vestita di nero, quando fermava me bambino per strada e mi offriva il tamarindo, ogni volta mi prometteva un bel regalo, appena da Fez le fossero arrivati i quattrini dell'eredità, che era ferma in tribunale per la causa. Come posso avere io dunque pregiudizio contro i mori, se per linea materna un poco moro sono anch'io? (*La vita agra*, p. 31).




La seconda è più concentrata sul dato familiare, ma quasi inalterata nei particolari

> Così, all'improvviso, salta fuori l'ultimo nesso, dimenticato, fra me e la Barberia. Nonna Albina. Morì che io avevo sette anni, ma rammento che ogni volta, incontrandomi, mi pagava da bere un tamarindo e mi ripeteva che giù a Fez noi dovevamo incassare un'eredità. Dunque, se questa Fez fosse sul nostro itinerario, si potrebbe vedere un po' a che punto siamo con quei quattrini. Non a caso nonna Albina era alta e mora, mora mia madre, mori tutti i miei zii, e sono moro anch'io (*Viaggio in Barberia*, p. 4).

La terza allarga di nuovo ma con gravi compressioni ellittiche

> Almeno rivenisse Dragutte dalla Barberia a desolare queste contrade coi suoi mori baffuti, che già sin da quei tempi impiantarono la democratica consuetudine di marocchinare tutto quello che trovavano, cioè le vergini, le coniugate con prole, le vedovelle, le nonne e persino qualche capostazione, sembra. La guerra è guerra. E io stesso, se ci penso bene, che cos'altro sono se non il risultato d'una di queste scorrerie barbaresche, visto che discendo, per li rami materni, dalla celebrata Bella Marsilia, la quale ebbe la marocchinazione, non senza suo profitto, dai pirati saraceni sui lidi maremmani nell'anno del Signore 1799? (*Aprire il fuoco*, p. 18).

Il nucleo mito-biografico obbedisce alla dinamica della reiterazione entro il macrotesto dell'insieme narrativo. Nel caso specifico, la reiterazione procede accompagnata dalla *variatio*, meglio, si produce per concentrazione e reinvenzione linguistica.

**5.** La seconda nota individuante, dicevo, è la messa in scena della voce narrante, continuamente flessa in una gestualità mimica che accompagna la narrazione. La teatralizzazione è ottenuta con il ricorso ad alcuni espedienti: la prima persona, l'appello frequente ai lettori, l'adozione del "tu" generico, l'impiego di una sintassi che arieggia il parlato per la tessitura di analessi, iterazioni, esibizione di tic verbali, ecc. Si aggiungano l'iterazione anche a distanza di parole e frasi, la costruzione a spirale dell'intreccio narrativo, incastonato da lunghe digressioni, che enfatizzano la massa di artifici retorici di tipo fatico. Tale esasperazione è certamente connessa con la centralità del soggettivismo biografico e insieme obbedisce a un movimento intimo dello scrittore, di cui è nota la predilezione per l'etimo, il neologismo, le variazioni nei registri regionali, sociali, specialistici, l'amore per i calchi, le contraffazioni e così via.

In varie e però sempre veloci prese di posizione egli ha testimoniato la sua ammirazione per Verga. Il collegamento tra i due scrittori non è di per sé evidente, ma se c'è un terreno di confronto è proprio sul rilievo della voce narrante. Alla coralità dei *Malavoglia* fa da *pendant* minimo l'io narrante di Bianciardi. La ben nota rilevanza dell'indiretto libero dell'uno trova un eco nel ricorso alla stessa tecnica dell'altro. Esempi si possono attingere ovunque, ma soprattutto ampia è la gamma sulla quale il fenomeno è giocato.

Si va dal normale indiretto libero con cui la voce narrante ingloba un personaggio terzo, come nel primo capitolo della *Vita agra*, in un capoverso in cui la voce, gradatamente sfumando, si allontana dalla narrazione oggettiva:

> Certe sere mi raccontava dei tempi di Franz Joseph, l'imperatore alto, baffuto, col mantello bianco in groppa a un cavallo bianco, il giorno che venne a far visita ai suoi bravi sudditi italiani del Sudtirolo, e capitò anche al paese di lei, in Val di Fiemme. Dietro il suo cavallo venivano ufficiali bellissimi, tutti bianchi anche loro e col pennacchio, ben diritti in sella – il bustino portavano, questi ufficiali austriaci, per slanciare la figura – e al paese non si era mai veduta una festa così. Era un gran bell'uomo l'imperatore Franz Joseph, altro che quel gambecorte d'un italiano che avevano messo dopo la sua morte, e che lassù non si era mai fatto vedere (*La vita agra*, p. 20).

Nella *Casa al mare*, trovo un caso in cui l'indiretto libero, appena marcato dai due punti, viene impiegato per riferire, in presa diretta, l'esito del lavoro traduttorio della voce narrante:

> Era una bellezza starmene seduto a picchiettare sulla macchina da scrivere, col tavolo davanti alla finestra, e là fuori tutto quel verde inondato di sole: l'attentato di Sarajevo, l'ultimatum della Serbia, le nazioni europee che una dopo l'altra, nel giro di pochi giorni e fra l'incredulità generale, entrarono in guerra, la neutralità dell'Italia (*Il peripatetico*, p. 85).

Altre volte addirittura, in una sorta d'impiego metanarrativo, si fa ricorso all'indiretto libero per riferire i pensieri della voce narrante stessa, sdoppiata tra il presente narrativo e vicende passate, come avviene nella sinuosità di questo passo, di nuovo della *Vita agra*:

> Se non trovo lavoro, come faccio? Certo, alla fine del mese, e per sei mesi, i soldi dello stipendio c'erano, ma

> finiti i sei mesi? Facevo a mente la somma: l'affitto, i quattrini a Mara, la luce, la rata dei mobili, l'altra del vestiario, perché m'ero dovuto comprare un cappotto, una giacca e due paia di calzoni, tutto a rate. Restavano i soldi per campare tutto il mese, forse, calcolando mille e cinquecento lire al giorno, ma le sigarette ci entravano? E se poi da qualche parte sbucava un debito dimenticato, buttando all'aria i miei conti? (*La vita* agra, pp. 132-133).

**6**. Ma l'artificio che forse più di altri segna la "mimica" della voce narrante è l'iterazione. Numerosi i casi (li attingo volutamente da una raccolta curata dalla figlia, *Chiese escatollo*, perché composita e di amplissima escursione temporale) di riprese contigue di singole parole, in posizione sintattica chiastica: "mestieri aperti a tutti, e a tutti consigliati" (p. 56), "Non è mai troppo tardi per pensare al tuo domani. Domani…" (p. 57), "non avremo i comunisti al potere. I comunisti al potere…" (p. 248). Ma non mancano i parallelismi anaforici, le iterazioni a distanza anche di nessi sintagmatici: "a quella tradizione che va dal Michelet al Febvre il Tenenti deve anche la capacità e il coraggio intellettuale, non comune" (p. 45): "Tenenti, che aveva dimostrato una capacità e un coraggio davvero non comuni" (p. 46); "hanno attaccato col dire comprate oggi pagherete domani" (p. 50): "Comprate oggi, pagherete domani. Oggi appunto è arrivato" (p. 52). Se indaghiamo nei testi narrativi più ampi, incontriamo l'iterazione anche a grande distanza. Non mi riferisco tanto ai casi d'impiego – pur marcati – di perifrasi, per dir così, grammaticalizzate, come "il malefico conte" o "l'eroe dal cappelluccio tondo" in *Daghela avanti un passo!*, quanto a invenzioni occasionali. Maria Pia Betti, in sede di presentazione del suo progetto di concordanze dell'opera in volume




Il Mio Amico, 2003

di Bianciardi, ha già messo in evidenza un curioso rinvio ironico dello scrittore a una notazione hegeliana sul mestiere di calzolaio. Nel primo capitolo della *Vita agra*, nel mezzo d'una gustosa descrizione delle comode scarpe cardinalizie il narratore osserva: "noialtri laici, funestati dalle punte strette e tigliose delle scarpe che fabbricano in serie non sulla forma del piede, ma sulla Fussgestalt, certi calzolari hegeliani" (p. 11), verso la fine del penultimo capitolo, compare imprevedibile, impietosamente allusiva l'iterazione: "è una marcia, aritmica e aggobbita, con le scarpe hegeliane che fanno male" (p. 195). Anzi, come già osservato da Betti, l'iterazione travalica il perimetro del romanzo per affiorare in *Aprire il fuoco*: "Gestorben anche tu, come il povero Otello, come lo scarparo hegeliano" (*Aprire il fuoco*, p. 47), né si tratta certo di un'eccezione come subito ci squaderna l'iterazione dell' *incipit* dei due romanzi: "Tutto sommato io darei ragione all'Adelung" (*Aprire il fuoco*, p. 7): "Tutto sommato io darei ragione al povero Ponzani" (*La vita agra*, p. 7).

Nell'illustrare l'iterazione del nucleo mito-biografico, sopra ci siamo imbattuti in un processo di concentrazione linguistica e narrativa. La stessa spinta porta l'autore a processi iterativi più ravvicinati che spesso sboccano in gustose concrezioni lessematiche, come nel caso del Cristo predicante:

> Mangiano, bevono e cantano, stanno a sentire la conferenza e appena buio, sempre lì sull'erba, come capita capita, fanno all'amore. Il conferenziere si è tirato in disparte coi suoi dodici assistenti. (*La vita agra*, pp. 175-176).

Oppure delle segretarie milanesi:

> Se invece la donna vuole essere, oltre che sessuata, efficiente, e sui tacchi a spillo ci va di premura, di prescia, di fretta insomma, allora lo spostamento del baricentro provoca una scossa sgraziata che si scarica sulle gote e le fa sconciamente vibrare.
>
> Le vedevo ogni mattina, queste vibratrici di gote (*La vita agra*, pp. 118-119).

O i clienti di un supermercato:

> scendono uomini e donne con gli occhi arsi dalla febris emitoria, che non vedono nulla, ti urtano coi gomiti, ti travolgono insieme a loro verso il bottegone.
>
> […] Vendono e comprano ogni cosa; gli emitori hanno la pupilla dilatata (*La vita agra*, p. 190).

Talvolta tale procedimento dà vita a neologismi come nel caso di Giangiacomo Feltrinelli, che per via della professione di grossista di legname del padre, viene nella *Vita agra* anglizzato in Timber Jack. Dopo due occorrenze ai capitoli 2 e 4, "il padrone moro Timber Jack che si fa pagare la pigione persino dalle tigri" (p. 33), "sulla poltrona padronale del padrone Timber Jack" (p. 74), ecco la coniazione neologistica:

> Di qui sarebbe nata la solidarietà, di qui il modo della riscossa, un milione e mezzo di formiche umane da stringere e scatenare contro i torracchioni del centro, contro i padroni mori e timbergecchi (*La vita agra*, p. 105).

Naturalmente è contemplato anche il caso inverso, con effetto sospensivo, di un uso incomprensibile per ellitticità che solo l'iterazione successiva s'incarica di chiarire. Ne do un esempio proprio connesso ai prelievi ora impiegati:

> Ma tu, moro, mi stai a sentire?

> A questo m'ero dunque ridotto? A chiedere aiuto al moro? (*La vita agra*, pp. 31-32).

E solo più avanti, dopo per altro un'iterazione digressiva ancora ellittica, si chiarisce:

> Se dicevo moro, poco fa, intendevo di fatto il padrone, la sua anima nera; il padrone che impunito strangola le mogli, e sempre va in giro portandosi dietro l'anima nera – ben più nera della sua – del critico che lo insuffla e gli mette le pulci nell'orecchio. Il moro dei drammoni, intendevo, il moro padrone che sbandona i putei negli orfanotrofi, che fa rinchiudere i consanguinei nei manicomi, che ogni mattina telefona al mago per l'oroscopo, compra un cavallo da corsa e licenzia dieci persone per far pari coi conti, intendevo il padrone moro Timber Jack che si fa pagare la pigione persino dalle tigri (*La vita agra*, p. 33).

È forse il caso di osservare conclusivamente che l'iterazione offre il vantaggio dell'enfasi, sovente colloquiale, ai fini della messa in scena della voce narrante

> "tecnica del cosiddetto 'tormentone', cioè di ripetere di continuo uno stesso tema, per farlo entrare nella fantasia del lettore. È una tecnica che si usa particolarmente nel cinema, ma anche nella vita quotidiana ci si fa ricorso. È l'Iterazione" (*Chiese escatollo*, p. 335)

come dell'impiego mimetico della ricorsività biografica. Per non parlare del potere evocativo più profondo e oscuro: la ripetizione, nel suo meccanismo talvolta ostentato e amaramente sorridente, è anche coazione, la coazione a ripetere che sempre più attanaglia la voce narrante.

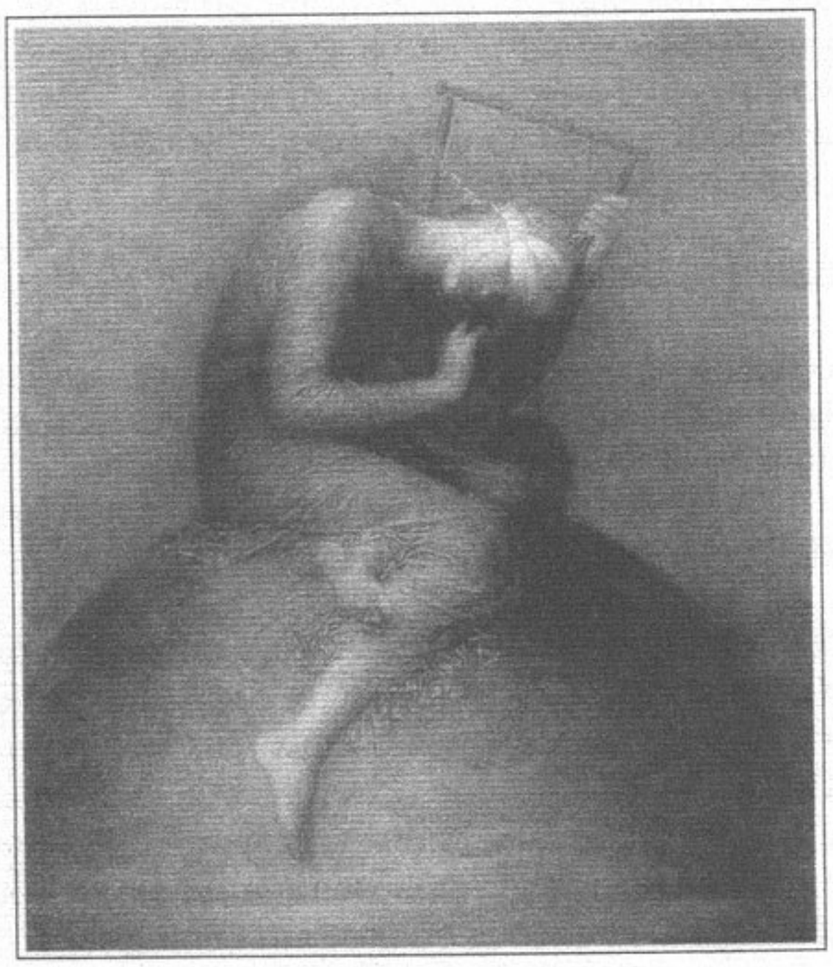
## Bibliografia


Luciano Bianciardi
*Aprire il fuoco*, Milano, Rizzoli, 1976.
*Chiese escatollo e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, a cura di Luciana Bianciardi, Milano, Baldini & Castoldi, 1995.
*Il peripatetico e altre storie*, Milano, Rizzoli, 1976.
*La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962.
*Viaggio in Barberia*, Torino, Edt, 1997.

Franco Fortini
*Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Boringhieri, 2003.



Laura Rainieri



NESSUNO
HA POTUTO SPOSARCI

Prefazione di *Maria Grazia Lenisa*

BASTOGI

Collana di Poesia *Il Capricorno*

Edizione del 2001


## Attraverso il confine

# Passando il confine: uno sguardo tra la poesia portoghese e la poesia brasiliana

*Anna Maria Farabbi*

> *Da più di quindici anni non collaboro ad una rivista. Fu una scelta di rigore, concentrazione: decisi un passo indietro per ritirarmi in una terra estrema di lavoro. Privilegiando l'ascolto.*
> *Questa mia finestra, oggi, è un atto politico. Consacra l'ascolto dell'alterità. Del farsi ponte per costituire, sostenere, porre in luce una possibilità di passaggio, di incontro.*
> *Voglio che lo straniero entri nella nostra casa e si presenti da solo, con il suo dirsi, con il suo lavoro tra i palmi.*
> *Sia chiaro: io qui non ci sono.*
>
> *anna maria farabbi*

### L'intervista: Vera Lúcia de Oliveira

*Nel 1983, dal Brasile sei arrivata in Italia con una borsa di studio del Ministero degli esteri. Avevi appena pubblicato un libro di poesie nel tuo paese. Qui, ti sei sposata e hai scelto di continuare il tuo amore nella scrittura, oltre che scrivendo e pubblicando poesia, lavorando come ricercatrice alla Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Lecce, insegnando Lingua e letterature portoghese e brasiliana e Storia della cultura brasiliana. E quindi rimani, in un certo qual modo, portatrice della tua origine culturale e linguistica. Residente a Perugia, lavori a Lecce, nella spola*

*tra due lontanissimi continenti. Che cosa significa per te la responsabilità didattica, linguistica ed espressiva, del portare la tua origine? E come la vivi in questo enorme triangolo spaziale e culturale: Perugia Lecce San Paolo?*

Per me insegnare e fare ricerca significa moltissimo. La mia passione è sicuramente la poesia, ma insegnando non mi allontano da questo primo amore. Mi piace dunque insegnare, lo faccio con entusiasmo e credo che gli studenti se ne accorgano. Poi è bello parlare della mia lingua, paragonarla a quella italiana e alle altre lingue latine, in una facoltà dove ci sono studenti che arrivano con un bagaglio culturale formato da diverse idiomi. Alcuni sono dei veri poliglotti. Quindi si impara molto da questo lavoro. Molti di loro hanno inizialmente idee stereotipate sul Portogallo e sul Brasile, diffuse in modo superficiale dai mezzi di comunicazione di massa. Io parto da questi luoghi comuni e comincio a smontarli, a corroderli, in modo che siano gli stessi studenti a percepire quello che c'è dietro alle immagini contraffatte da ideologie di vario genere. E questo nei vari settori, dalla musica alla letteratura, dalla storia alla politica. C'è un grande interesse verso la lingua portoghese in questo momento nel mondo, non solo perché è una delle lingue più diffuse, parlata nei vari continenti da più di 200 milioni di persone, ma anche perché è una lingua di culture e letterature diversissime fra di loro, come quelle portoghese, brasiliana, mozambicana, angolana, capoverdiana e altre ancora. Tutto questo interessa molto agli studenti, che vedono nell'area lusitana vivacità culturale, artistica, sociale, politica, economica. A Lecce ho circa 200 studenti che seguono i corsi di Lingua portoghese e letterature portoghese e brasiliana. Quest'anno ho organizzato un seminario dedicato alla cultura brasiliana che è stato un grande successo, con l'aula magna sempre strapiena di studenti. Poi mi piace anche il Salento, una regione molto bella e anch'essa vivace, sotto tutti i punti di vista. Lì c'è una grande curiosità, una fame di cose nuove, un desiderio di conoscenza che non trovo a Perugia, per esempio, dove le persone sembrano un po' assuefatte alle cose. Se si propone una conferenza, un concerto, un recital a Lecce, stai sicura che avrai sempre un pubblico interessato e attento. Invece, è capitato a Perugia che molte volte ho assistito a commoventi recital di grandi poeti fatti di fronte a una decina di persone appena. Non so perché ciò avvenga. Forse i leccesi, più isolati, valorizzano di più le opportunità che hanno di arricchimento culturale. Vivo in questo triangolo, come dici, sono nomade da quando sono nata. Da bambina, mio padre si spostava con tutta la famiglia per lavoro da una città all'altra nella regione di São Paulo. Ogni mio fratello è nato in una città diversa. Mi ricordo di queste varie case provvisorie e credo che questo senso di precarietà mi sia rimasto dentro. Non mi piace accumulare cose, ho la sensazione di diventare pesante, di non poter più camminare. Bisogna essere come la lumaca che si costruisce una casa alla sua misura, né troppo piccola, né troppo grande, perché lei la deve trasportare sempre con sé.

*Nostalgia, necessità di appartenenza, esilio o effettivo senso di estraneità. Queste dinamiche inquiete agiscono tutte sotto l'incombenza di un sentimento di sradicamento, di una violenza costretta e procurano disagio ma anche lucidità di lettura. Te ne senti contaminata? Come li elabori, anche concretamente nel tuo quotidiano?*

Non vedo violenza nel cambiamento, almeno non nel mio, non generalizzo. Le rondini migrano per sopravvivere

MARIA ROSARIA ROZERA

## L'abecedario di un calendario

Dattiloscritto inedito

e mi sono sempre identificata un po' con questi animaletti. In una poesia ho scritto: "ammalarsi è sognare l'utero". E molte volte io sogno l'utero perché mi ammalo non di nostalgia, ma di *saudade*, che è diverso. La *saudade* è un ritorno al passato, un recupero della memoria che si proietta sempre nel futuro, una nostalgia non della felicità avuta e perduta, ma una nostalgia di essere felici ancora, anzi una speranza di esserlo. Nonostante il tema del dolore sia sempre presente nella mia poesia, come ogni essere umano, cerco la gioia, la luce. Se ritorno spesso al dolore come tematica viscerale ed esistenziale, è solo perché non lo capisco né lo posso sopportare. Non posso accettare il dolore attorno a me; ovunque c'è gente infelice e questo non mi lascia vivere tranquilla. Come potrei, se l'empatia è un mio modo di entrare in contatto con il mondo? Quanto al senso di estraneità, se prima era un disagio, nel senso che mi sentivo straniera ovunque, sia in Italia, sia nel mio paese, dove non vivo più da diversi anni, sebbene ci ritorni sempre, oggi ho imparato a utilizzare questo sentimento in poesia. L'estraniamento nasce dal non riconoscere le cose e le persone, dal sentirsi alieno o dal percepire il mondo come alieno. Ebbene, in poesia, questo è un sentimento ricorrente. La sua essenza è l'epifania delle cose, il vederle nascere dinnanzi a noi, sgorgare sempre nuove, sempre come se fosse la prima volta. Così vivo, ad esempio, il bilinguismo, che mi permette di "deautomatizzare" le parole, le espressioni e riscoprirle nuovamente. Andare da una lingua all'altra, da una realtà all'altra è un arricchimento. Non è una cosa facile, sicuramente, ed è anche rischioso questo

continuo nomadismo, ma mi porta lucidità, come tu dici. Lucidità nel vedere dentro e fuori di me.

*Lo stare in continua mobilità spaziale e culturale procura interiormente una capacità di distanza esistenziale, una misura ironica e autoironica relativizzante tra il sé e il mondo? Il bilinguismo è in fondo per te vivere la contemporaneità e, nello stesso tempo, il distacco da tutto?*

Come ho detto prima, la mobilità aiuta a percepire meglio la realtà, perché impari a paragonarla ad altre, a relativizzare le cose. Se cominci a vedere tutto da questa prospettiva, percepisci che i valori fondanti sono altri. Succede spesso con i miei studenti che partono per l'Erasmus. Quando tornano sono diversi e me lo dicono. Una volta uno studente mi ha detto che era tornato differente da quando era partito, che vedeva molte più cose ora, ma che le persone non si accorgevano di quanto era cambiato. E lui soffriva per questo. Gli ho solo detto che conoscere non è facile, la conoscenza è scomoda, perché crea un distacco, talvolta anche ironico o autoironico fra te e la realtà. Quanto al bilinguismo, non divide, ma unisce le parti della mia anima. Ogni lingua si è trovata il suo spazio e ci sono cose che mi piace dire in portoghese, altre in italiano. Il bilinguismo mi permette di abitare tutta la mia persona, utilizzando strumenti diversi. Per esempio, talvolta sogno in portoghese cose che erano rimaste nascoste dentro. Sogno in portoghese, perché l'italiano non mi avrebbe aperto quella porta. Altre volte succede l'esatto contrario. Così uso le lingue come chiavi di accesso all'anima.




Edizione del 1970

*Esiste nella tua interiorità e nella tua poesia un vuoto palpitante da cui si genera dolore, amarezza, slacciamento? Vuoto cantante, che si canta, come un'assenza da chi o cosa?*

Un vuoto o un pieno, non so ancora definirlo. Come ho detto precedentemente, ho un sogno dell'utero, del momento di massima epifania, del momento in cui l'essere si concepisce e si automodella. Allo stesso tempo, è il momento di completa armonia, di assenza di dolore cosciente. Penso che questa nostalgia abiti sempre dentro di noi. Per questo ho scritto quel verso citato sopra, vedendo la malattia come desiderio di tornare indietro, al momento che precede la nascita. La nascita è la conoscenza del dolore, che non ci abbandona mai. Ogni momento di crescita da allora è anche crisi, rottura, rinascita. E tutto questo non si verifica senza sofferenza. Anche la coscienza e la conoscenza fanno parte di questo percorso. Da qui, da questo nodo che è la vita, mi sgorga la poesia. Non so come né perché, ma è nata con me, l'avevo nell'anima da sempre. E mi visita ogni tanto, come un'ospite scalpitante, raramente si ferma a lungo. Ha sempre fretta di andare via.

*Entriamo nella letteratura brasiliana. Hai collaborato alla realizzazione dell'ottima antologia di poesia straniera portoghese e brasiliana de La Biblioteca di Repubblica. Testo utilissimo per usufruire di una mappatura ampia che espone anche autori e autrici contemporanee. Di questo immenso paesaggio di nomi e opere quali indicheresti come essenziali per cominciare un viaggio assolutamente particolare?*

Questo è un mondo vastissimo. La stessa antologia riunisce, per questioni editoriali e di spazio, due universi totalmente distinti. Una cosa è la poesia portoghese, che riflette un modo di essere, di pensare, un'altra cosa è la poesia brasiliana, specchio anch'essa di un universo totalmente differente. Le letterature di lingua portoghese sono poco conosciute in Italia, il che è un peccato. I miei studenti si appassionano a questo universo e mi dicono: come ho fatto fino ad oggi a vivere senza conoscere Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Sophia de Mello Breyner, Florbela Espanca, Cesário Verde, Carlos Drummond de Andrade? E lo dicono con sincerità, ne sono certa. Per avvicinarsi a questo mondo della lusofonia, io inizierei con le *Cantigas* galego-portoghesi del tredicesimo secolo. Sono i primi testi lirici della letteratura portoghese e ci aiutano a comprendere molto dell'anima lusitana. Nascono allora sentimenti e termini che poi identificano un popolo. Non mi fermerei sicuramente a questo periodo. Andrei alla prosa di un Fernão Lopes, nel Quattrocento, e poi, nel Cinquecento, a un infelice e grandissimo poeta come Camões, a un Bernandim Ribeiro, così sensibile alla psicologia femminile, a un lirico come Sá de Miranda. E poi, via, attraverso tanti grandi poeti, fino al Novecento, fino alla molteplicità solitaria di Fernando Pessoa e fino a Mário de Sá-Carneiro e il suo salto generoso nel mistero della poesia che lo portò al suicidio. Il Portogallo è un paese di poeti, e non è un caso che i portoghesi amino la poesia in modo viscerale.

Dei brasiliani, partirei dal Seicento, da un ironico e pungente Gregório de Mattos e Guerra e poi, nel Settecento, dai poeti arcadi, divisi fra due mondi, fra la madrepatria nella quale si erano formati, avevano studiato, e il paese che avevano nel cuore, il Brasile, dove erano nati e cresciuti. Passerei poi al Romanticismo, soprattutto a Gonçalves Dias, uno dei più grandi di ogni tempo, a Castro Alves, a Álvares de Azevedo. Omettendo tanti e tanti altri, arriverei

alle mie grandi passioni del Novecento, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Neto, Lêdo Ivo, Ferreira Gullar, Carlos Nejar. E non parlo delle generazioni successive o dei giovani poeti. Ho anche tradotto tanti di questi autori in italiano e mi piace stabilire così un ponte triangolare, o quadrangolare, fra Italia, Portogallo, Brasile e paesi africani di lingua portoghese.

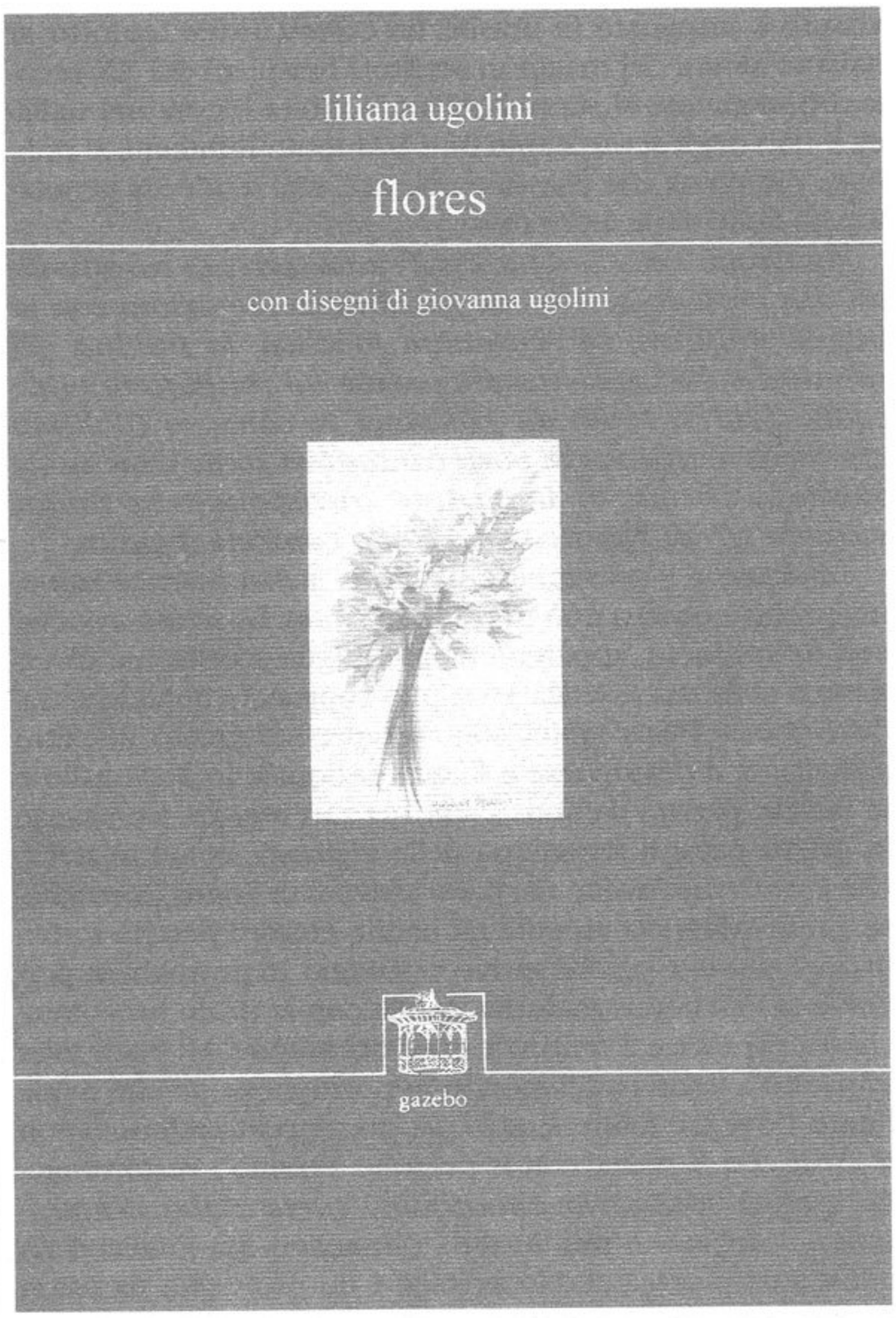
*La letteratura brasiliana e portoghese ha un'identità definibile, con ingredienti caratteristici ed essenziali?*

Sono completamente distinte, nonostante siano due letterature che si esprimono nella stessa lingua. Ma è poi vero che sia la stessa lingua? Sono due varianti, con le proprie specificità, dello stesso idioma. La letteratura portoghese è intimista, gli scrittori di questo paese sono particolarmente portati allo scavo interiore, allo sviscerramento, talvolta radicale, che ha conseguenze drammatiche. Non è un caso che molti dei poeti portoghesi siano morti suicidi. Il viaggio è verticale. Come si spiegherebbe altrimenti un poeta come Fernando Pessoa che aveva sempre paura di impazzire perché si è moltiplicato, ha allargato la capacità di percezione di un individuo e di un poeta fino a perdersi quasi in questo gioco pericoloso e vitale? D'altra parte, la letteratura brasiliana nasce come ricerca di identità di un paese che si stava formando. Nasce con il desiderio di conoscenza di una terra, di un popolo. È più sociale che psicologica, è legata alla geografia e alla storia, è concreta e quotidiana. È femminile e barocca allo stesso tempo, materna e tellurica, perché i brasiliani hanno bisogno di sentire la propria terra come paese, patria. Essendo arrivati da tanti luoghi, da continenti diversi, per loro è essenziale il senso di identità e di cultura condivisa. Queste due letterature non sono però compartimenti stagni. La stessa lingua permette un intercambio proficuo, interpenetrazioni, cortocircuiti, mutazione e genesi di nuovi filoni in cui tutto si mescola.

*La scrittura femminile, sia per la letteratura brasiliana che portoghese, è stata sacrificata rispetto a quella maschile? Ha subito problematiche di pubblicazione, di esposizione, di diffusione? E attualmente?*

C'è un movimento di valorizzazione della scrittura femminile, ma molto meno forte che in Italia. Non penso che ci si preoccupi molto, e neanche io lo faccio, di letteratura maschile o femminile. Ci sono grandi scrittori che hanno scritto così al femminile da essere stupefacenti nella loro capacità di introspezione della psicologia della donna. E lo stesso si può dire per le donne, nei confronti degli uomini, sebbene in tutto l'occidente le donne siano arrivate più tardi alla letteratura. Conta però, in questa interpenetrazione di psicologie e ruoli fra uomini e donne, la disponibilità e il reale desiderio di conoscenza e dialogo con l'altro. È chiaro che una donna ha problematiche e sensibilità diverse e questo si riflette nella sua opera, nella sua arte. Ma non sono mai andata a cercare questa "diversità", non l'ho mai coltivata, essa è intrinseca, è un dato di fatto. La questione, inoltre, per me, non è se una donna in Brasile può scrivere o pubblicare. La questione è, in molte regioni e in molti contesti, se può vivere, se può crescere senza violenza, se può andare a scuola, se può educare i figli con dignità. Sono realtà drammatiche in molti casi e questo, sì, mi interessa. E mi coinvolge vedere come molte donne riescono in situazioni difficili a mantenere la propria umanità a dispetto di tutto. Il rapporto fra donne in questi contesti è molto forte e solidale.

*Quanto è diffusa la cultura italiana nel tuo paese di origine? Puoi evidenziare qualche nome?*




Edizione del 1994

L'Italia è molto presente in Brasile, perché c'è stata una fortissima immigrazione dalla fine del XIX secolo fino agli anni Sessanta del XX secolo verso questo paese. E ancora oggi, molti giovani italiani scelgono di andare a vivere e lavorare in Brasile. Ci sono intere regioni formate da discendenti di quegli italiani – São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul – partiti con la promessa di trovare in Brasile un pezzetto di terra da coltivare. E sono riusciti, con tanto lavoro, a costruire una nuova vita, si sono integrati, fanno parte dell'identità multiculturale del Brasile odierno. Questi nipoti e pronipoti oggi cercano di recuperare rapporti perduti nel tempo, apprendono la lingua italiana, vengono a conoscere il paese dei nonni e bisnonni. Ma oltre a tale fatto congiunturale, l'Italia interessa ai brasiliani per la sua cultura, la sua lingua, la sua letteratura, l'arte, le bellezze naturali. L'Italia è un vero mito in Brasile, un mito colto. Un viaggio in Italia è sempre pensato come un viaggio di arricchimento culturale e la lingua italiana è coltivata dagli intellettuali ed è molto presente. Gli autori più conosciuti sono i classici di ogni periodo, a cominciare da Dante, Petrarca, Boccaccio, Leopardi. C'è tuttavia molta curiosità per poeti e scrittori del Novecento, come Eugenio Montale, Umberto Saba, Edoardo Sanguineti, Pier Paolo Pasolini. Anche i crepuscolari hanno influenzato gli scrittori brasiliani, soprattutto Sergio Corazzini così amato da Manuel Bandeira. E Giovanni Pascoli e naturalmente Luigi Pirandello e Italo Svevo, Primo Levi, Italo Calvino. Non dimentichiamo poi il rapporto con Ungaretti, che ha

vissuto e insegnato in Brasile, ha conosciuto e tradotto in italiano alcuni dei maggiori scrittori brasiliani del XX secolo. Ultimamente si sta pubblicando molta letteratura italiana e uno degli scrittori più noti è Antonio Tabucchi. Si pubblica più prosa che poesia e questa è una tendenza generalizzata nelle varie letterature.

*Entriamo nella lingua. Puoi raccontarci la caratterialità del portoghese e le sue possibili coniugazioni con la lingua italiana? La sensualità fonetica, la fluidità del suono che rimanda costantemente ad un piacere orale comunicativo, tanto da gemmare in canzone (l'ultima grande generazione di poeti cantautori come Vinicius de Moraes). C'è qui in Italia una corrispondenza simile, secondo te? Mi riferisco anche alla canzone d'autore.*

L'italiano e il portoghese hanno la stessa matrice latina, ma proprio questo può trarre in inganno. Lo stesso avviene con lo spagnolo, apparentemente lingua sorella, ma diversissima nella sua essenza. Lo si può constatare quando si traduce poesia. I "falsi amici" sono sempre in agguato. Rispetto all'italiano, il portoghese è lingua nazionale in Portogallo e in Brasile, parlato da nord a sud, nei vari registri. Non esiste in questi paesi il fenomeno della diglossia, come in Italia, che è presente invece nei paesi africani di lingua portoghese. In un'intervista recente mi hanno chiesto perché scrivo in portoghese e perché scrivo in italiano. In portoghese perché è la mia lingua materna, quella con la quale ho cominciato a pensare e a sentire le cose del mondo. Mi piace aver imparato a nominare il mondo in portoghese, poiché è una lingua dove c'è molto spazio per un rapporto affettivo con le cose, con la realtà, con le persone. Persino i verbi vengono usati al diminutivo: *amarzinho, quererzinho, dormindinho*. L'italiano è più austero, più aulico. Ma l'italiano ha quest'aura poetica che lo avvolge e mi piace che sia l'altra lingua della mia interiorità. Le due lingue convivono e ci sono cose, come ho detto, che posso dire solo in portoghese, altre che posso dire solo in italiano. Ci sono parole, espressioni, assolutamente intraducibili da una lingua all'altra. Il rapporto con le lingue è comunque molto complesso. L'anno scorso ho scritto due libri, dopo un lungo periodo senza nessun verso. A gennaio ho scritto in italiano la raccolta *Verrà l'anno*, e a maggio *No coração da boca*, in portoghese. Dovrei riflettere sul perché abbia scritto la prima in italiano ma so di aver scritto la seconda in portoghese perché queste voci le avevo sentite in questa lingua.

*I tuoi ritorni in Brasile, dall'83 ad oggi, segnano per te dolore o gioia? Come sono cambiate le condizioni socio-culturali di San Paolo?*

I miei ritorni segnano dolore ma segnano anche gioia. Ritorno tutti gli anni e attendo con ansia questo momento. Eppure, come ho detto, mi sento straniera anche lì, come ovunque, parafrasando Fernando Pessoa. Amo il mio paese d'origine in maniera profonda, con la rabbia molte volte di chi vorrebbe cambiare ciò che non va, ciò che è ingiusto. Le condizioni socio-culturali di São Paulo, la mia regione, non sono le peggiori del Brasile. São Paulo è lo stato più ricco, il più industrializzato e sviluppato del paese. Non mancano però, anche lì, le evidenze di una distribuzione di ricchezze fra le più ingiuste di questo mondo. Mi sono formata in questo contesto ed è evidente che questo mi abbia segnato. Ho cominciato a scrivere proprio per capire quella che era la mia realtà. Città linde e belle circondate da quartieri poverissimi, popolati in parte da ex-piccoli contadini che hanno perduto la loro terra, spesso scacciati dai grandi latifondisti. Chi ha un minimo di sensibilità non riesce a rimanere indifferente a questa realtà tanto drammatica. Abitavo anch'io in un quartiere di periferia, zona intermedia fra la città ricca e la città povera, e sono cresciuta a contatto diretto con questi problemi. Vedevo attorno a me uomini in condizioni di povertà assoluta che lottavano ostinatamente per sopravvivere, uomini che a trent'anni erano vecchi. Da bambina credevo che tutto il mondo fosse suddiviso in quartieri ricchi ed in quartieri poveri, e immaginavo che se uno avesse continuato a camminare, dal centro verso la periferia, avrebbe trovato sempre più miseria e dolore, all'infinito. E volevo capire il perché di tutto questo. Lo domandavo ai miei genitori, ai miei professori. Così ho cominciato a scrivere. Lo scrivere aiutava a capire la realtà, ad analizzarla. E volevo parlare di quel mondo, raccontare le storie che conoscevo, volevo raccontare della gente che mi sembrava forte e bella nonostante l'incredibile indigenza nella quale viveva. Prima scrivevo brevi racconti, oppure scrivevo e basta: domande e risposte, per me stessa, per capire. La poesia invece mi ha dato la possibilità di esprimermi con la massima concentrazione e la massima incisività. E volevo incidere sulla mia realtà. Anche se più tardi ho scoperto che la poesia ha possibilità minime di incidere sul mondo.




Edizione del 1959

*Torneresti ad abitare lì e perché?*

Sì, senza dubbio. Il Brasile è un paese stupefacente, dove puoi trovare e vedere di tutto, dalle brutture di certe periferie disumanizzate di Rio o di São Paulo a città e quartieri talmente belli che non sembrano veri, come Ouro Preto, Mariana, Sabará, Salvador, la stesso Rio de Janeiro. E non parlo solo del fisico, del geografico, parlo anche dell'umano, del sociale. La gente brasiliana è una gente "sofferta", che ha una gran voglia di felicità. Chi ascolta il samba per la prima volta, pensa sempre ad una musica molto gioiosa, con un ritmo avvolgente che sembra invitare alla spensieratezza. Eppure, basta analizzare i testi di questa musica per vedere che il samba è una filosofia di vita, una musica che serve ad esprimere ogni tipo di stato d'animo, ogni gradazione di sentimento che va dalla rabbia al dolore, dalla gioia alla speranza e all'utopia. Il samba non è affatto una musica leggera e così è la cultura brasiliana nella sua essenza. I grandi problemi vengono espressi soprattutto attraverso la musica, la danza. La musica esorcizza il dolore, ma la musica serve per riflettere, per approfondire gli argomenti, i problemi. Per questo non esiste separazione fra poesia, letteratura e musica. Grandi cantautori sono bravi scrittori, come Chico Buarque e Caetano Veloso, e ottimi poeti sono grandi cantautori, come Vinicius de Moraes. Fra le tante cose che mi mancano in Italia, c'è soprattutto questa magia della musica vissuta con il corpo e con l'anima ad eccezione di pochi grandi artisti, come Fabrizio De André.

*Puoi parlarci del tuo lavoro di traduttrice? In che modo la traduzione influisce nella tua scrittura poetica?*

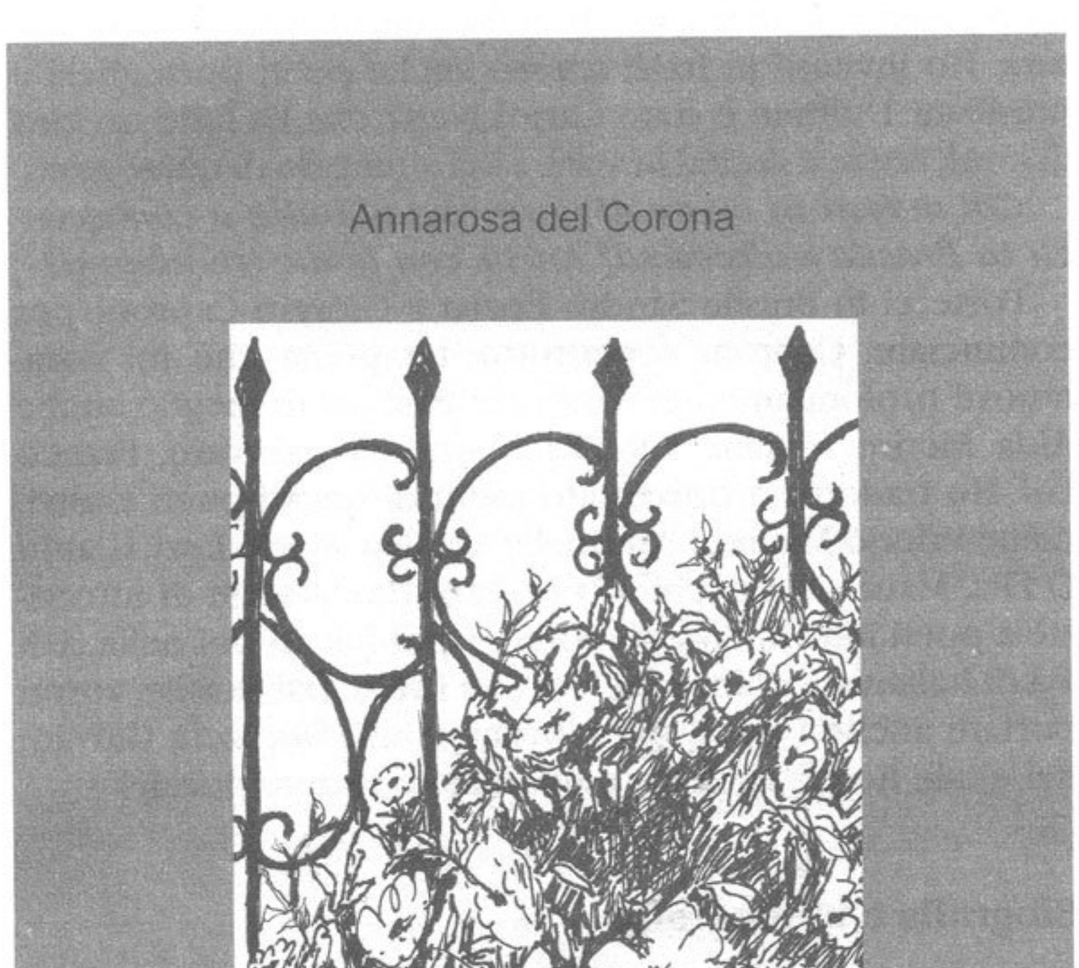
Io traduco solo ciò che avrei voluto scrivere, come afferma Manuel Bandeira. Cioè traduco poeti con i quali ho affinità. Non potrei tradurre mai un poeta totalmente diverso né un poeta che non amo e che non sento. Perché tradurre per me non è un lavoro, è una ricerca e una scoperta. È incredibile come la traduzione sia la più grande prova a cui può essere sottoposta una poesia. Se resiste alla traduzione, se respira anche nell'altra lingua, è una vera poesia, completa nella sua intima correlazione fra forma e significato. Ho visto molte poesie svuotarsi, sgonfiarsi come un palloncino, se appena provi a trasporle in un altro idioma. Questo avviene talvolta perché la forma ha la supremazia sul significato. E la forma non si traduce, si reinventa, si ricrea. Qui entra il traduttore con la sua sensibilità e anche la sua conoscenza delle due lingue. Bisogna cercare di provocare nel lettore di arrivo lo stesso stupore che il testo ha provocato nel lettore originale. Questo è il miracolo della traduzione, che realizza una cosa apparentemente impossibile.

*Il tuo ultimo libro, di cui riportiamo alcune poesie, ha un titolo profondo:* No coração da boca. *Puoi illuminarlo nel suo significato e spiegare come è diventato in italiano* Nel cuore della parola*?*

È un titolo intraducibile in italiano e per forza si è dovuto adattarlo. In portoghese è più immediato però, meno letterario. Comunque, *Nel cuore della parola* può essere una buona alternativa, perché in questo libro io parto dal presupposto che le parole abbiamo un cuore, che le voci abbiano un'anima. Ho raccolto queste voci che avevano urgenza di arrivare a me e ad altri, voci che avevo sentito nel tempo e che mi erano rimaste impresse. Di tante persone mi erano rimaste le voci, ma lì c'era un vissuto, talvolta una solitudine, un dolore che il tempo non cancella.

*C'è in questa tua ultima opera una tensione narrativa, proiettiva, nel portare figure altre e delinearne le sostanze, oltre l'io poetico, sotterraneo e scrivente?*

Sì, è vero, c'è una tensione narrativa molto forte. La tradizione orale del raccontare storie in Brasile è molto viva. Anche oggi, con la televisione, non è scomparsa, perché i brasiliani amano molto riunirsi e passare ore a parlare, a "jogar conversa fora", come si dice. E in queste ore passate insieme, molto tempo è dedicato al racconto di vicende personali, di fatti recenti o meno, di lunghe storie talvolta piene di pathos e magia. Anch'io amo raccontare storie, mi hanno sempre detto che ho una certa vena narrativa, sebbene prediliga la poesia come forma di espressione artistica e letteraria. I primi testi che ho pubblicato sono racconti con i quali ho vinto i miei primi premi letterari. Ho scritto allora circa quindici racconti, tutti premiati. Eppure non so dove siano finiti, li ho persi forse quando mi sono trasferita in Italia. E non mi interessa ricercali, appartengono ad un altro momento, ad un altro periodo della mia vita. Tuttavia, in questo libro ho sentito l'urgenza di dare spazio a figure, come ho detto, che erano dentro di me, alcune dall'infanzia. Di parlare di loro ma non con la mia voce o con le mie parole. Ho preso in prestito le loro parole, ho rubato le loro voci e loro mi perdoneranno per questo, perché l'ho fatto per desiderio di farli rivivere nel momento in cui hanno espresso un senso forte della loro esistenza, o una mancanza di senso, il che è anch'esso molto doloroso. Alcune persone si riconosceranno in queste poesie, ma esse sono un insieme di volti, anime e corpi che porto con la tenerezza e la pena che sono parti dell'amore. Non rinnego queste voci, anche la sofferenza serve per vivere. Un grande poeta portoghese, Mário de Sá-Carneiro ha affermato che i poeti sono creature assai paradossali, perché




Edizione del 2001




Edizione del 1997

estraggono poesia da tutto: "scenari, pensieri, dolori, gioie, tutto gli si trasforma in materiale artistico", nulla viene perso o sprecato. Così è per me e pare che solo così la vita abbia un senso, che solo in questo ascolto essa acquisisca spessore e possa elevarsi: in canto armonioso per alcuni o in un rovescio di canto, un canto inceppato, un canto interrotto, un canto rimasto in gola, nel cuore della bocca.

*In una tua intervista rilasciata a Loredana Magazzeni accennavi al tuo lavoro attraverso parole logore, per la loro vivificazione. Puoi approfondirci, anche con esempi?*

Lavoro con la lingua di tutti i giorni. Non abbellisco i miei versi con parole rare, cercate nei dizionari, mi interessa il discorso condiviso dalla comunità. Non per appiattire la poesia, ma per estrarre poesia dalla vita, dalle parole di ogni giorno. Per me la lingua è qualcosa di fisico, io sento in bocca le parole, hanno un sapore, un volume, un odore, una concretezza. La lingua però viene spesso degradata quando usata senza senso, senza rispetto dell'altro. A me piace ridare dignità alla lingua, alle parole che sembrano logore, perché nessuno ci fa più caso, ripetute tante volte. Io ci faccio caso. In Italia, o anche in Brasile, mi piace molto ascoltare, ascoltare e "rubare" parole. Vado in giro sempre con l'orecchio pronto a carpire voci e parole che poi diventano mie, anzi sono mie perché anch'io le avevo pronunciate tante volte senza aver capito che erano dense, pesanti di un vissuto e di una memoria mie e altrui.

*A che cosa stai lavorando attualmente?*

Faccio tante cose ultimamente. In Brasile uscirà fra poco un'antologia dei miei libri pubblicati in Italia. È un ritorno a casa, in un certo senso, perché in questi anni ho pubblicato più in Italia che in Brasile. Poi, ho un libro inedito in italiano, *Verrà l'anno*, già premiato a Bologna, che vorrei pubblicare. Non ho scritto quasi nulla ultimamente. Ho avuto dei mesi molto stressanti all'Università e così la poesia in questo periodo mi ha abbandonata. Sto traducendo anche un poeta, Antonio Carlos Secchin, e vorrei pubblicarlo il prossimo anno. Poi, faccio critica e sto preparando uno studio di *Sagarana*, l'opera di esordio di Guimarães Rosa, uno dei più grandi scrittori di lingua portoghese. Inoltre, sto organizzando, per agosto, insieme all'Università di São Paulo, un convegno internazionale nell'ambito dei rapporti Italia/Brasile, sulla questione della nostalgia e dell'identità nella traduzione, convegno che si realizzerà a São Paulo.

*Ci sono possibilità di scambi relazionali e artistici tra scrittori contemporanei brasiliani e portoghesi e quelli italiani? Pubblicazioni, reading di poesia, collaborazioni? Compi tu stessa questi ponti a doppia corrente?*

In effetti, ci sono molte possibilità. Ho detto che stiamo organizzando un convegno in Brasile sulla traduzione. Per questo evento, ho invitato Franco Loi, Antonio Prete e Carlo Augieri, fra tanti altri studiosi di tante parti. Ci tenevo molto ad avere la partecipazione di un grande poeta e la scelta è caduta su Loi, anche perché è un poeta sempre alle prese con la questione della traduzione nelle sue stesse opere. Mi piace, come già detto, essere nella confluenza fra varie culture. Ho invitato in Italia spesso anche poeti portoghesi e brasiliani. L'ultimo è stato Carlos Nejar, che ha fatto un giro di conferenze e recital in varie città a maggio di quest'anno.

*Chi avresti in cuore di portare dall'Italia a conoscenza in Brasile e viceversa? Anche con le tue traduzioni?*

Porterei in Brasile Sandro Penna e Giorgio Caproni, per cominciare. Caproni soprattutto, un poeta che mi commuove profondamente. Vorrei far conoscere meglio anche Alda Merini, Viviane Lamarque, Andrea Zanzotto, Franco Loi. Ho tradotto o presentato molti di questi poeti e altri, come Valerio Magrelli, Antonella Anedda, Mario Luzi, Gianni D'Elia, Maurizio Cucchi. Ho realizzato una serie di interviste a poeti italiani contemporanei, pubblicati poi nella rivista di italianistica "Insieme", di São Paulo. Dal Brasile, vorrei portate anche i poeti più giovani, come Donizete Galvão, del quale ho già tradotte e pubblicato alcune poesie.

**Biografia e bibliografia**

Vera Lúcia de Oliveira, nata a Cândido Mota (São Paulo – Brasile), insegna Letteratura portoghese e brasiliana alla Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Lecce. Recentemente ha tenuto corsi anche all'*Universidade Estadual Paulista*, in Brasile.

Si è laureata in Lettere all'*Universidade Estadual Paulista* e in Lingue e letterature straniere moderne all'Università degli Studi di Perugia. Nel 1997 ha concluso il dottorato di ricerca in Iberistica presso le Università di Napoli e di Palermo.

È autrice di numerosi lavori su poeti contemporanei pubblicati in riviste italiane e straniere. È stata premiata in diversi concorsi di poesia e narrativa ed è rappresentata in

varie antologie, come *Veia Poética* (São Paulo, 1981), *Água I* (São Paulo, 1981), *Cinque Terre* (La Spezia, 1988), *David 1958-88* (Marina di Carrara, 1989), *Collages* (Roma, 1989), *Premio Nazionale di Poesia Sandro Penna* (Perugia, 1991), *Antologia da Nova Poesia Brasileira* (Rio de Janeiro, 1992), *Bambini* (Perugia, 1993), *L'odore dei limoni* (Perugia, 1994), *Enquanto houver vida viverei* (São Paulo, 1996), *Memorie in valigia* (Santarcangelo di Romagna, 1997), *Parole oltre i confini* (Santarcangelo di Romagna, 1999), ecc.

Ha pubblicato i seguenti libri:
*A porta range no fim do corredor* (poesia), São Paulo, Scortecci, 1983;
*Geografie d'Ombra* (poesia), Venezia, Fonèma, 1989;
*Pedaços / Pezzi* (poesia), Cortona (Arezzo), Etruria, 1992;
*Tempo de doer / Tempo di soffrire* (poesia), Roma, Pellicani, 1998;
*La guarigione* (poesie), Senigallia (Ancona), La Fenice, 2000;
*Uccelli convulsi* (poesia), Lecce, Piero Manni, 2001.
*Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro* (saggio), São Paulo, Unesp e Edifurb, 2002.

## Poesie

### A arrumação

construir uma casa é como pôr ordem no mundo
arrumo um tijolo ele fica onde eu ponho
sou eu que escolho o tijolo eu que assento a massa
se pudesse também que tudo eu pudesse arrumar
não ficava com esse apertação na alma não moço
eu arrumava o mundo que Deus me perdoe
até melhor do que ele

### Rassettare

costruire una casa è come rassettare il mondo
sistemo un mattone lui resta dove lo metto
sono io che scelgo il mattone io che preparo la calce
se potesse che tutto io potessi sistemare
non avrei questa stretta al cuore no
rassetterei il mondo che Dio mi perdoni
perfino meglio di lui

### A Sicília

quando nos via chegar já me mandava na cozinha
o tacho de doce de laranja estava no lugar
eu abria a panela pesada e sentia o cheirinho
daquela terra que ela sempre lembrava
as laranjas ao sol ardente brilhavam
eu sentia o sabor do peso daqueles pomos
dentro da minha alma eu acariciava a terra
querendo levar um pouco dela para fora dela

### La Sicilia

quando ci vedeva arrivare mi mandava subito in cucina
la casseruola col dolce d'arancia stava al suo posto
aprivo la pentola pesante e sentivo l'odorino
di quella terra che lei sempre ricordava
le arance al sole ardente brillavano
sentivo il sapore del peso di quei pomi
nella mia anima io accarezzavo la terra
volendo portarne un po' fuori da lei

### O quintal

o quintal era como o útero da mãe
lá ficava quieta no coração das coisas
tudo tinha um pulmão e ela respirava
o vento entrava de manso
balançava um pouquinho as mangueiras
ela subia nos galhos olhava as folhinhas
se mexendo o céu azul espiando
o que ela estava fazendo

### L'orto

l'orto era come l'utero della madre
laggiù se ne stava quieta nel cuore delle cose
tutto aveva polmoni e lei respirava
il vento entrava piano piano
scuoteva un pochino le piante di mango
lei saliva sui rami guardava le foglioline
che si muovevano il cielo azzurro spiava
ciò che lei stava facendo




Edizione del 2001

**GOTEIRAS**

a chuva batia na janela gelava
a casa no quarto a mãe enxugava
as goteiras punha panelas por toda parte
a chuva parecia que fazia buracos
tanto ia batucando lentamente
no coração da gente

**GOCCIOLARE**

la pioggia batteva sulla finestra gelava
la casa nella stanza la madre asciugava
il gocciolare metteva pentole per ogni dove
la pioggia sembrava fare buchi
tanto batteva lentamente
nel nostro cuore

# Vivere una doppia cultura*

*Ken Bugul*

Intervista di Velio Abati e Walter Lorenzoni

*Come hai cominciato a scrivere?*

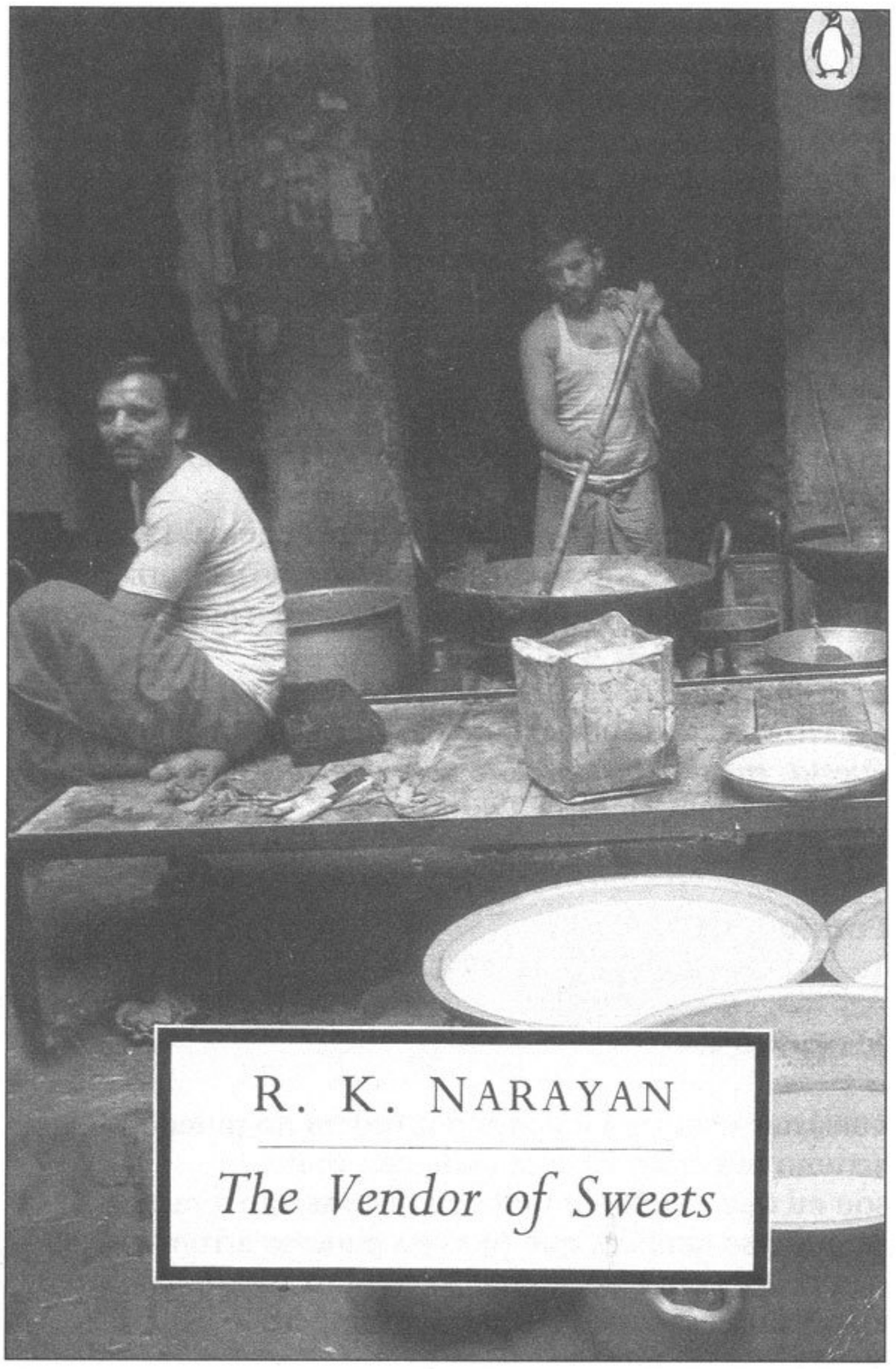
Ho cominciato quando ho avuto bisogno di dire ciò che avevo vissuto e non potevo tenerlo per me, mentre avevo l'impressione che non avrei trovato nessuno che avesse il desiderio o il tempo di ascoltarmi. Allora ho comprato un quaderno e ho cominciato a scrivere. Mano a mano che scrivevo, sentivo come un'evacuazione totale di tutto quel vissuto.

*Scrivere è stato dunque per te un'attività legata all'esperienza personale, familiare?*

Si deve parlare di vissuto, piuttosto che di esperienza: il libro delle mie esperienze lo scriverò un giorno. Di un certo vissuto della mia vita, di una certa parte della mia vita, non potevo parlarne senza riferirmi a chi mi è stato accanto, perché non ero sola. Ho vissuto in una famiglia, ho conosciuto i compagni della scuola, ho incontrato persone nella vita, dunque non potevo parlare di me senza riferirmi agli altri. Io però non ho scritto sugli altri. Ho scritto su me, su ciò che avevo vissuto e conosciuto.

*Mi sembra che tu parli di un doppio sradicamento. Prima l'allontanamento dal Senegal per la cultura e la lingua francese; poi il rifiuto dell'Europa: "sei africana".*

Quando sono andata a scuola, ero la sola bambina di tutta la mia famiglia ad esserci andata. Avevo assimilato – il programma scolastico nell'epoca coloniale era un programma coloniale d'assimilazione – un'altra cultura che non mi ha allontanato dalla mia famiglia, dove sono rimasta fino all'università, ma mi ha fatto nascere domande su alcune pratiche tradizionali dei miei posti. Così mi ha inevitabilmente messo ai margini perché ero una ragazza che era andata a scuola, in una famiglia nella quale nessuna c'era stata. Leggevo, conoscevo una cultura d'altri luoghi che mia madre e le mie sorelle ignoravano. Questo mi metteva nella condizione di vivere, diciamo così, una doppia cultura: quella della mia terra più quella occidentale, che nel periodo coloniale ci era imposta come nostra. La politica coloniale francese era una politica d'assimilazione, mentre altrove c'è stata una di sfruttamento. Così, quando sono




Edizione del 1983

arrivata in occidente, pensavo che potevo integrarmi. Ho provato il primo shock, quando mi si è detto che invece ero differente perché ero nera e venivo dall'Africa.

*Quali sono le ripercussioni letterarie e linguistiche di questa doppia condizione?*

La mia lingua materna, lo wolof, non è una lingua scritta. Le lingue scritte che ho imparato sono il francese, lo spagnolo, l'inglese e il fiammingo. Ma all'università, quando ho studiato lingue, ho iniziato a imparare a scrivere con l'alfabeto latino la fonetica dello wolof, mia lingua materna. L'ho studiato solo un anno perché poi sono andata in Belgio dove non c'era questa possibilità. Lo wolof non è una lingua, è un dialetto, che non posseggo nella scrittura, nella fonetica. Io scrivo in francese perché è quella che padroneggio meglio. Ma quando la scrivo, è una lingua che ha una dinamica che si adatta al mio universo culturale. I professori, i ricercatori dicono che non è il francese conosciuto da tutti i francofoni, perché il modo con cui utilizzo la lingua rispetta non l'universo francese, ma piuttosto quello della mia cultura e della mia maniera di pensare una frase, di descrivere un'atmosfera.

*Quali sono stati i punti di riferimento nella tua formazione? Ci sono stati scrittori o correnti culturali cui ti richiami?*

No, perché cominciando a scrivere, la mia pretesa non era di diventare una scrittrice. Era un'evacuazione, l'espressione del vissuto. Non volevo uscire da me, ma guardare dentro me stessa. Il mio scopo non era di diventare una

scrittrice. Non ho pretese letterarie, semplicemente la pretesa di evacuazione terapeutica. Dopo, il manoscritto può rimanere in un cassetto.

*La cultura italiana, sebbene contrappuntata nella sua storia dai dialetti interni, finisce per identificarsi con la nazione italiana. Tu, invece, per quanto francofona, non sei francese. Come convivi con questa doppia dimensione?*

Non c'è una cultura francese. La cultura è una questione d'atmosfera. In Senegal ci sono dei senegalesi che non sono della mia regione, che non sono nati nel mio villaggio, nella mia famiglia, non hanno avuto i genitori che ho avuto io. Per me la cultura è la corte della nostra casa, è ciò che ho sentito come l'odore, il cibo che preparava mia madre, i tessuti che produceva. Questa per me è la cultura. Ci sono dei senegalesi con i quali non ho niente a che vedere nel comportamento e anche nella maniera di parlare, anche nell'alimentazione: non si può dire che abbiamo la stessa cultura. Cultura non è attribuire a un paese qualcosa. In Italia c'è il Rinascimento, pittori che io amo, in Francia ci sono delle epoche che amo e altre che non amo. Padroneggiare una lingua… se io avessi vissuto qui padroneggerei l'italiano e avrei scritto in italiano. Che problema c'è? Io padroneggio la lingua che ho appreso e quando la utilizzo non mi sento alienata in rapporto al francese della Francia né alla Francia. Questa lingua mi permette di poter esprimere delle cose che sono proprie della mia famiglia, della mia casa, di tutto il vissuto, dunque questo non crea problemi. Soprattutto per chi come me non ha la pretesa di essere una scrittrice. Per cui non mi chiedo come utilizzo questa lingua. La utilizzo come un'essenza che ho sviluppato nel mio proprio universo, nella mia propria famiglia. Quando invece si dice francofonia, è politica. È stata un'invenzione politica: i francofoni hanno una letteratura francofona. Ma quando si dice letteratura francofona gli autori che scrivono in francese non sono contenti. Se si fa letteratura, si fa letteratura, ma perché dire la francofonia? Se ne fa una questione politica, economica, geografica, una questione culturale. Ma per strada non s'incontra una parola francofona. Si scrive in francese con uno stile che è proprio di ciascuno.

*Puoi parlarci del rapporto tra la tua produzione e la tua biografia?*

Io ho scritto tre libri che hanno parlato di certi aspetti della mia vita. È un progetto di scrittura complesso. Il mio primo libro è uscito quando avevo 35 anni e non ho parlato di tutta la mia vita, ma di un punto che era molto importante, che ho voluto romanzare, perché non è un'autobiografia pura. Successivamente mi si è chiesto di continuare a scrivere, perché hanno detto che scrivendo questa parte della mia vita ho mostrato di saper scrivere un romanzo e dunque ho continuato a scrivere. Ma quando avrò finito di dire le cose che devo dire, finirò anche di scrivere, perché non ho la pretesa di essere scrittrice.

*Ci puoi parlare della letteratura senegalese odierna?*

Rifiuto l'approccio che porta a parlare di letteratura senegalese o d'altro paese. La letteratura non ha scrittori senegalesi. La letteratura è universale. Ci sono scrittori senegalesi, italiani, francesi, americani, ecc. Il Senegal era la capitale dell'Africa occidentale francese. È situato all'estrema punta dell'Africa dell'ovest. Dunque la Francia ha scelto il Senegal come la capitale dell'Africa occidentale che comprendeva colonie come il Mali, la Nigeria, il Ciad, la Costa d'Avorio, il Dahomey, la Mauritania, il Togo, il Benin, ecc. Dunque in quanto capitale aveva tutte le istituzioni. La




capitale del Senegal si chiamava Saint Louis, come il re Luigi IX. L'amministrazione si trovava a Dakar, nel Senegal. Dunque tutti gli africani anche degli altri paesi, delle generazioni più vecchie, avevano compiuto i loro studi nel Senegal, perché è lì che ci sono state le prime scuole e così via. Per gli interessi coloniali tutte le grandi città come Saint Louis e Dakar erano considerate dei comuni francesi. Qui le persone hanno avuto un accesso all'educazione e all'istruzione da quando le scuole francesi sono state costruite, per cui sono emersi scrittori molto precocemente, anche prima del presidente Senghor. Infatti si dice sempre che il Senegal ha molti scrittori: ci sono molti scrittori, in rapporto al paese che è molto piccolo.

Dunque da questi che hanno rispettato la lingua francese nel suo classicismo, si è passati alle nuove generazioni non originarie di un quadro comune ma provenienti dall'interno del paese, come me, che avevo avuto accesso alla scuola. Queste nuove leve hanno cominciato a scrivere non in una lingua alienata, assimilata, bensì sentendo la lingua come mezzo per esprimere la proprie sensazioni. Quando si usa una frase ci sono delle parole francesi, ma che cos'è parlare? È tradurre dall'universo delle proprie sensazioni. C'è ora una nuova generazione di giovani scrittori con molte donne. Si possono fare i nomi di Fatou Dioma, Aminata Zania, Khady Sylla. Ci sono delle giovani scrittrici che non sono state colonizzate, che sono nate negli anni Sessanta o Settanta e che non conoscono l'esperienza coloniale, sono giovani alle prese con i problemi contemporanei, che usano la lingua con un ritmo nuovo, completamente differente da quello che hanno avuto i Senghor, gli Ousmane Soce Dioj o più tardi le Ken Bugul e le loro gene-

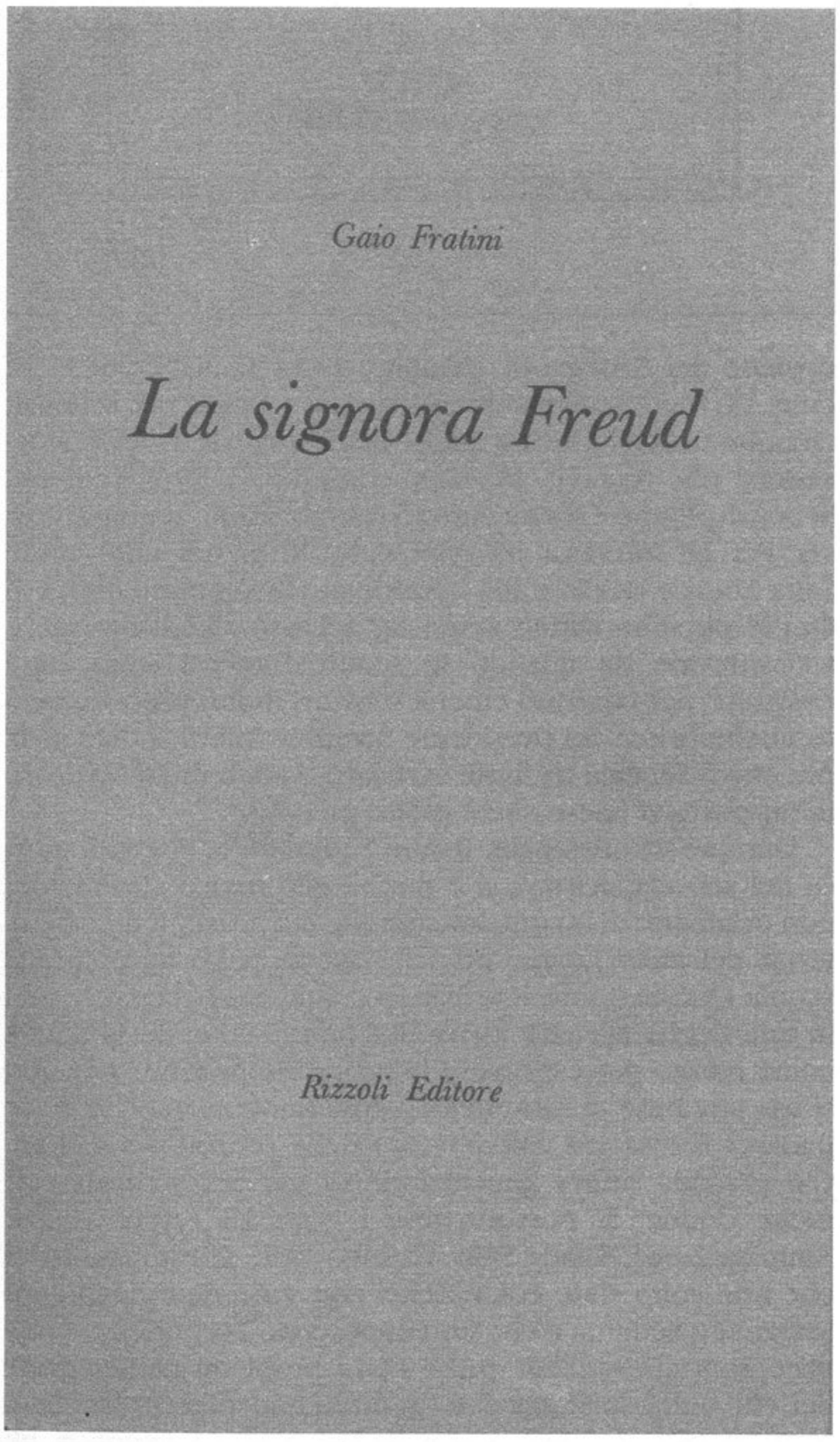
razioni. Sono scrittori, sono creatori. Non dicono "siamo senegalesi", d'altra parte non vivono in Senegal. La letteratura si è evoluta dal periodo coloniale. Gli scrittori del periodo coloniale hanno costituito due categorie. Dopo l'indipendenza ci sono state scrittrici come Aminata Sono Fall, Maniama Bâ, ecc. Ci sono più scrittrici che scrittori. Questa è la generazione di mia madre. Io non so se collocarmi nella generazione di mia madre o in quella nuova, perché ho una scrittura libera. Oggi ci sono scrittori che abitano lontano e che sono d'origine senegalese. Dunque c'è un grande dinamismo nella creazione, nell'attività letteraria.

*Ci vuoi parlare del tuo impegno nelle organizzazioni africane sui temi della donna e del bambino?*

Mi sono occupata dei programmi di pianificazione familiare, dei problemi dei giovani e della condizione femminile. Era un'attività di lavoro. Cercavo un lavoro nel campo della pianificazione familiare. L'organizzazione nella quale lavoravo è un'organizzazione internazionale che ha la sua sede a Londra, e che aveva programmi di pianificazione familiare nella regione africana. Lavorando mi sono subito resa conto che parlare di pianificazione familiare in Africa era qualcosa che le persone non comprendevano. Perché non c'era un problema di limitazione delle nascite: l'Africa è un continente immenso con molte risorse e sottopopolato. Ciò che interessava era non la limitazione ma la distribuzione delle nascite, per una migliore salute della madre e del bambino. Dopo il '70-'75 quando ci sono stati molti movimenti delle donne e l'anno internazionale della donna del 1975, mi si parlava dell'emancipazione femminile, mi si diceva che le donne devono avere l'informazione, che devono avere delle attività produttive e delle entrate per guadagnarsi da vivere. Così lavorando ho visto che le donne avevano semplicemente bisogno di essere organizzate nelle cooperative. Non si trattava di sollecitarle a lavorare per avere delle entrate, perché non facevano che questo. Tradizionalmente le donne sono nei campi, sono nel mercato, commerciano, le donne devono occuparsi dell'alimentazione, dell'educazione, del vestire. Dunque se andiamo a dire loro dovete lavorare, ci rispondono "non si fa altro!". Invece bisognava aiutarle a organizzarsi, amministrarsi, a trovare il mercato per migliorare e sviluppare il lavoro che facevano e che non era valutato, che non era stimato. Le donne lavoravano molto, ma non conoscevano i sistemi del risparmio, dell'accesso al credito, alle opportunità. Dunque questo lavoro mi ha fatto meglio comprendere l'Africa, perché prima io pensavo ai molti problemi dell'Africa come un'occidentale, nel modo che mi era stato insegnato. Quindi quando sono andata sul terreno ho detto "ah, non è la stessa cosa". Ho imparato molto. Per esempio i problemi dei giovani. Ci sono molti giovani che non hanno terminato i loro studi, perché i loro genitori non hanno mezzi sufficienti per gli studi superiori, oppure perché non ci sono sufficienti scuole tecniche, scuole di formazione. Dunque molti andavano a far parte della cosiddetta dispersione scolastica, che bisognava inserire in un circuito d'apprendistato, o di lavoro, o di cooperazione ricevendo così la loro educazione sui problemi della vita familiare, della sessualità e della riproduzione umana. Più conoscono, meglio padroneggiano la fertilità e la fecondità.

*Prima parlavi dell'esistenza di diverse generazioni di scrittori dell'Africa occidentale. Ci vuoi dire qualche altra cosa sulle loro differenze?*

È una questione di tempo. Oggi non si scrive più sul periodo coloniale. Io stessa m'interesso dei problemi della migrazione, della mondializzazione, dei problemi filosofici, intellettuali, di Dio, ecc. Gli scrittori delle prime generazioni scrivevano sul periodo coloniale, sui movimenti di liberazione per l'indipendenza, in seguito una nuova generazione ha parlato delle disillusioni dell'indipendenza, dunque abbiamo avuto scrittori come i congolesi, che hanno scritto molto sulle disillusioni, perché prima c'erano stati molti ragazzi che erano andati alla scuola e avevano utilizzato le conoscenze per combattere la colonizzazione. È una teoria bolscevica, secondo la quale bisogna padroneggiare il sapere per combattere. Dunque erano persone molto impegnate politicamente. Ottenuta l'indipendenza gli scrittori hanno vissuto la disillusione del neocolonialismo. La generazione susseguente, la mia, ha parlato del degrado dei valori tradizionali, dello sviluppo, dell'emancipazione ecc. Attualmente per l'ultima generazione non si può parlare delle disillusioni del periodo coloniale, dei movimenti di liberazione, perché non li riguardano. È una generazione che prende posizione sui problemi contemporanei, che siano dell'Africa o del mondo, perché attualmente il mondo è totalmente unificato. Non si può parlare dell'immigrazione dicendo "sono i neri che sono arrivati": quando arrivano, perché sono del sud, come avviene que-




Edizione del 1964

sto? Sono i problemi contemporanei. Ciascuna generazione di scrittori scrive in rapporto alla sua epoca. Da questo nasce la differenza. Questo non impedisce che le vecchie generazioni che sono ancora in vita siano interpellate, perché essendo in vita possono sempre parlare anche dell'epoca contemporanea. Ci sono scrittori come Fatou Dioma o Aminata Zania la cui stessa maniera di scrivere mostra un altro approccio, un altro modo di maneggiare la lingua francese, perché il linguaggio è più contemporaneo, più giovane. È un linguaggio hip hop, non è più il francese.

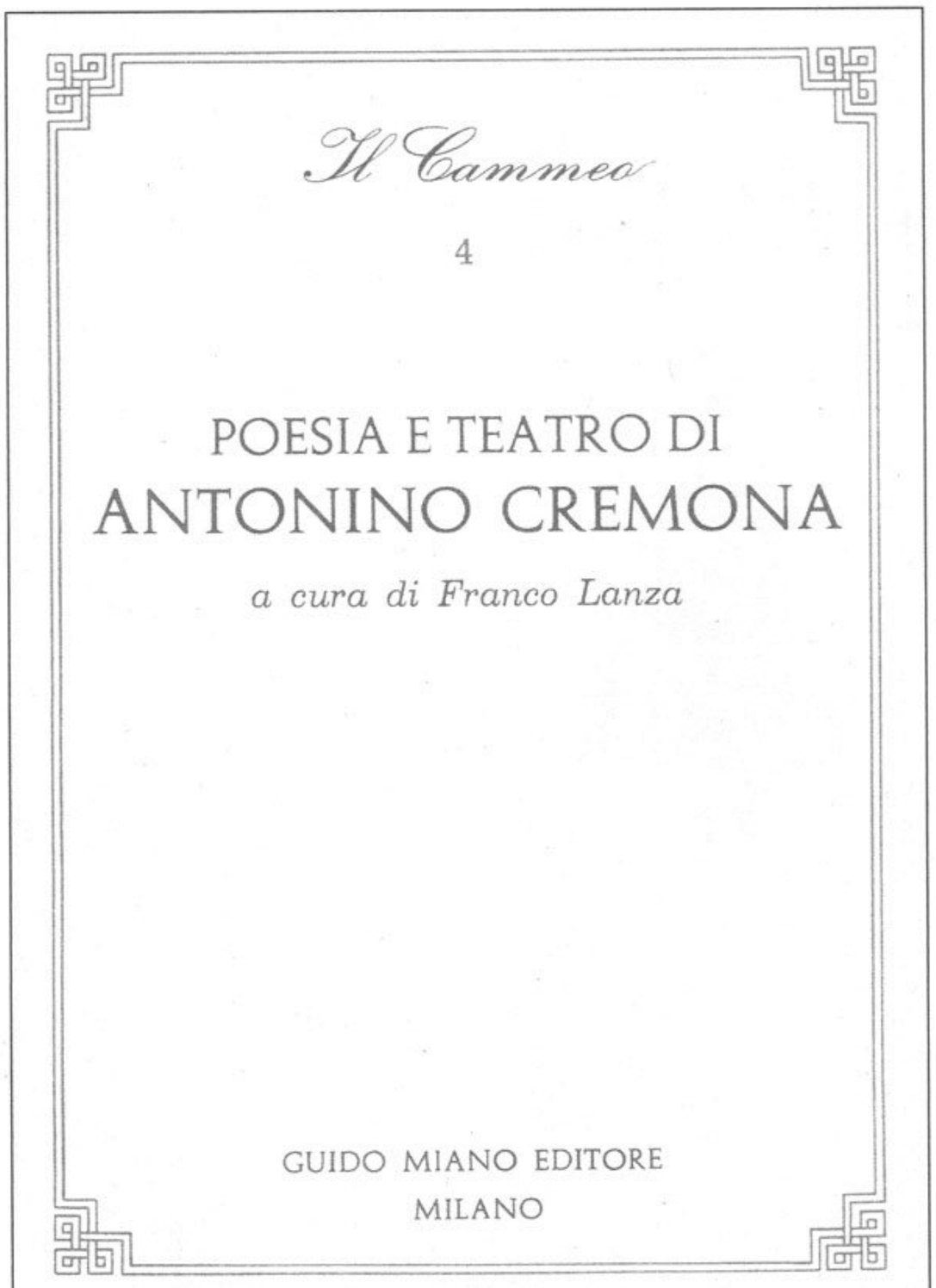
*Qual è il paese che ha meglio accolto la traduzione della tua opera?*

Forse gli Stati uniti. Hai l'impressione che sia un universo, perché ci sono tutti i popoli del mondo. Forse perché ci sono molti afroamericani. Inoltre è un paese nuovo, ci sono persone venute da altri paesi che sono ancora in vita. Dunque avevano già una loro cultura e poi sono andati in un mondo nuovo che doveva adattarsi e forse creare una nuova cultura. Per questo ci sono giovani maggiormente interessati alle questioni d'identità, al rapporto tra persone di orizzonti diversi, rispetto a vecchi paesi come la Francia, che non si pongono questioni d'identità. Forse: cerco di comprendere. Si sa per esempio che gli Stati uniti, fra tutti i paesi del mondo, è il paese dove escono più libri, vi si possono studiare tutti i libri del mondo, dunque c'è interesse per gli scrittori. Se si ha l'opportunità di essere tradotti e d'essere studiati nelle università, ci si apre un grande universo. Io penso che ci sia interesse perché maggiori sono i problemi d'identità. Gli Stati uniti sono un gran paese d'immigrati, tutti lo sono: i neri, i portoricani, le persone dell'America del sud, gli italiani… sono immigrati ma sono americani. Forse la questione dell'identità, del sapere chi io sono è molto più acuta in questo paese nuovo, che ha appena due secoli e mezzo di storia. La popolazione è più aperta ai libri, come le persone della mia generazione che si sono poste delle domande d'identità. E forse anche perché ci sono molti professori africani dal momento che c'è una grande fuga di cervelli africani verso gli Stati uniti. E in effetti i neri americani, usciti dall'Africa, hanno incontrato problemi di razzismo, di diritti civili, d'integrazione. Forse è per questo che i miei libri hanno più fortuna negli Stati uniti.

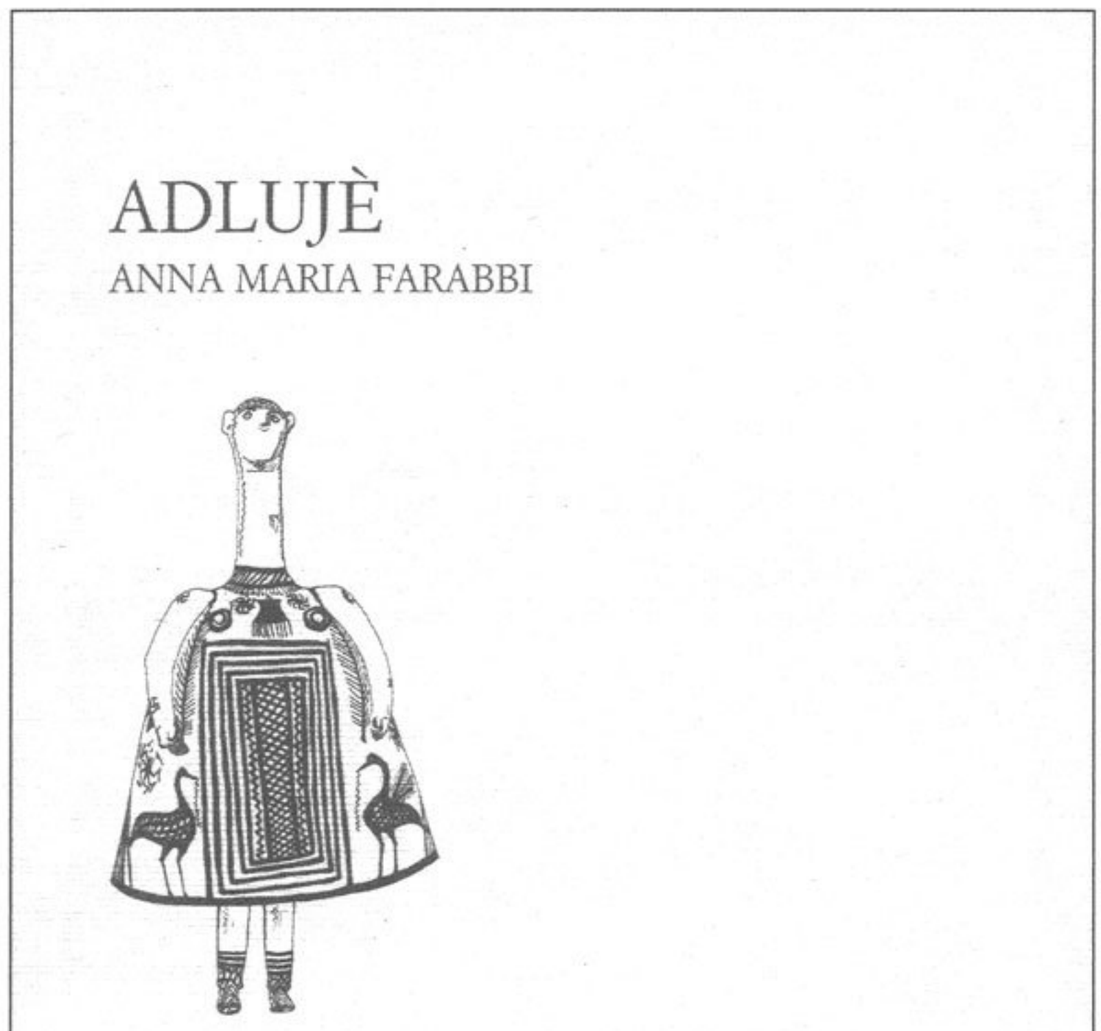
*Ci vuoi parlare della donna africana, sia nella letteratura che nella società?*

Io penso che la donna africana sia come la donna italiana. Quando viaggio nel mondo intero vedo che tutte le donne sono uguali: devono darsi da fare per la casa, per la spesa, in cucina, in ufficio, la donna è così. Ma l'immagine che l'occidente, tutto l'occidente, non solo l'Italia, ha dell'Africa e soprattutto della donna africana è sempre la stessa: un'immagine lasciva, coloniale. Sono sempre immagini stereotipate di un'Africa povera, affamata, dove si vedono gli occidentali che vanno raccogliendo soldi, si mostra qualcuno buttato là, morto vicino a un altro sdraiato. Sono miliardi le immagini negative veicolate, di un paternalismo mal riposto, religioso, al fine di giustificare come ricevere denaro per andare a far qualcosa in Africa. Ma in Africa le persone sono contro, perché qui spazzano molto denaro mentre non arriva la centesima parte al beneficiario, cioè a colui che attira la mobilitazione di questo denaro. Viaggiano in aereo, affittano le case, acquistano le macchine climatizzate, hanno le assicurazioni... Fanno venire dai loro paesi molte televisioni per mostrare qualcuno accanto a una donna mal messa con un bambino denutrito, ecc. In Africa si spende e spande ma non si mostra la dinamica degli uomini e delle donne dell'Africa. Si mostra tradizionalmente la donna africana sovraccaricata, ma lo è come in Europa. Quando incontro le mie amiche vedo che sono come la donna africana. Invece non si mostrano mai le immagini positive dell'Africa. Per questo il 2005 è stato scelto dall'Africa per farne l'anno dell'Africa: forse a partire dal 2006-2007 l'Africa potrà mostrare le sue immagini positive. Nel 2005 ciascuna settimana è consacrata a un paese, di modo che i giornalisti, gli scrittori, i commercianti, gli avvocati mostrino attraverso foto, reportage televisivi, interviste che l'Africa non è soltanto ciò che si dice, che soprattutto non rimpiange i contribuenti occidentali, che offrono il loro denaro per aiutare gli africani e che agli africani non arriva.

La donna africana è una donna dinamica, perché chi è responsabile dell'educazione, della salute, del vestire è responsabile della vita. E come la vita non si ferma, dal momento che tutti i giorni si deve mangiare, tutti i giorni vestirsi. Le donne sono una dinamica permanente. Ci sono donne molto istruite, grandi scienziate, grandi scrittrici, grandi avvocate. Non si fanno mai reportage alla Fao in Italia, per mostrare le scienziate agronome che fanno ricerche, si mostrano sempre le donne affamate del Sudan, dell'Etiopia, la guerra del Congo. Se si mostrasse un po' si contribuirebbe a cambiare i rapporti, di modo che non siano più rapporti paternalisti, ma di partenariato per aiutare una certa regione povera, perché ce ne sono dappertutto. Sono le immagini stereotipate che falsano l'immagine dell'Africa. Se si guardano le grandi imprese, le manifat-




Edizione del 1986




Edizione del 2003

ture europee, in Italia, in Francia, in Svizzera, in Belgio, in Inghilterra, in Cina, in Indonesia, in Turchia, negli Emirati arabi, a Singapore il 90% della ricchezza gira intorno alla donna: il mercato dei tessuti, il mercato alimentare. Se io mangio maccheroni in Benin o in Senegal sono gli stessi di qui, ma non si vede questo. Questo non si mostra mai.

*Ci vuoi parlare della migrazione dal punto di vista da noi troppo presto dimenticato dell'emigrante?*

Le persone non partono in un viaggio ininterrotto, ma si muovono per tappe progressive. Non si dice "si parte quel giorno". Prendiamo un emigrante qualsiasi. Sto proprio scrivendo un libro su questo. Dopo aver lasciato il suo villaggio, arriva cercando a Dakar. Qui ci sono degli emigrati che sono riusciti bene, si vede che hanno molti soldi. Sente dire che ci sono addirittura miliardi di euro che scorrono a ritroso il flusso dell'emigrazione per tornare in Africa. Allora comincia a chiedere a questo e a quello, chi è stato in Italia, chi nella Spagna, chi gli dice "la Spagna è un buon posto"... Questo progetto di scrittura si chiama *La pièce d'or*, perché una famiglia arriva a ipotecare la sua moneta d'oro.Tra chi lascia il Senegal, qualcuno ottiene direttamente il visto di turista. Quando un immigrato affitta una camera, paga 10 notti. "Quando vai in Italia – gli si dice – quando guadagnerai del denaro arriverai a 6 mila euro.Tu vai in vacanza…". Ma questo non è per tutti. Gli altri dal Senegal all'Italia possono impiegare anche 3 anni, perché vanno in Mauritania, lavorano un po', guadagnano dei soldi, tentano intanto dei progetti per andare in Marocco. Arrivano in Marocco, lavorano là. Cercano gli affiliati alla mafia, perché la mafia non è solo italiana, è mondiale. La filiera mafiosa, che si è sviluppata negli ultimi 15-20 anni, indica loro che possono lavorare in Marocco, nel nord del Marocco. Vanno verso la frontiera, vanno a Tangeri. A Tangeri cercano l'occasione per passare. Dunque tu hai lasciato il Senegal almeno due anni prima d'arrivare. Non si tratta di persone che partono in massa, come si vedeva in Europa durante la guerra: i treni pieni di italiani o spagnoli o portoghesi che arrivavano nelle stazioni con le loro valige, verso l'America, per cercare una migliore condizione di vita. Partono invece così: alcuni passano dal Marocco, altri dal Mali, altri ancora arrivano fino al Benin e dal Benin passano per la Nigeria, salgono per la Libia e poi dalla Libia cercano di venire in Italia. Dunque è un lungo cammino nero prima di arrivare in Italia.

Magari tra di loro ci sono coloro che sono riusciti, come i "vu cumprà" che hanno costruito case, che hanno belle macchine, ecc., mentre il vicino vede i propri figli disoccupati. Ci sono medici che sono disoccupati, ci sono medici che lavorano nei ristoranti, perché ci sono troppi problemi, non ci sono i mezzi, ecc. Ecco che allora si comincia a dire "bisogna partire". Si guarda il vicino che è riuscito, perché ha la sua casa, ha acquistato i mobili, ha piccoli mezzi, che so, il commercio di macchine d'occasione. Intanto in casa tutti cercano nei giornali qualche notizia di lavoro. "Bisogna partire", ci si ripete l'un l'altro e cresce il numero di coloro che lo vogliono. Intanto crescono i rischi per cui si muore nel Mediterraneo. Quando sono stata in Marocco e stavo prendendo un volo, sono stati espulsi dei senegalesi. Nell'aereo le persone borbottavano scandalizzate perché si erano trovate di fronte all'oltraggio, hanno preso posizione e sono arrivate alla conclusione che è un orrore. Se si guardano le statistiche attuali, si vede che l'emigrazione verso l'Europa ha cessato di crescere. Le persone cercano l'America e l'Asia. Ma rimane un mezzo, come in altri tempi, per migliorare la condizione di vita. Dunque non è mal vista in Senegal. Si deve aggiungere poi il fenomeno delle immagini televisive. È come un curioso rovescio della medaglia: più si trasmettono immagini attraverso la televisione, più si fa prendere coscienza della realtà, ivi compreso il bisogno di cercare altrove. Quando nell'Africa del sud avvenne la fine dell'apartheid, molti africani partirono verso quell'eldorado. Io ho un'amica scrittrice, bianca dell'Africa del sud, che ha scritto un libro per mettere in evidenza l'immigrazione dalla Zambia, dall'Angola, dal Congo, dal Senegal e da paesi in guerra e come poi sia sorto il razzismo. Africani neri del sud hanno ucciso altri africani, con le solite motivazioni: "sono troppi, prendono il lavoro, guadagnano il nostro denaro, ecc.". Attualmente, a differenza degli anni Settanta, non è più solo un'emigrazione economica, è un'emigrazione per la libertà. Ci sono cinesi, srilanchesi e da tutti i paesi del mondo. Lo stesso fenomeno si trova da noi. In Senegal, il presidente della repubblica ha detto di essere obbligato a reagire all'immigrazione cinese. Ha cominciato a chiudere i bordelli, perché aprivano bordelli per far venire delle cinesi e per far festa con le giovani di colore, quindi il governo è stato obbligato a reagire.

*Perché il romanzo che stai scrivendo si chiama La pièce d'or?*

Perché la famiglia ha preso questa moneta d'oro, la fortuna tramandata. Questa moneta d'oro da cinque dollari che porto al collo apparteneva a mia nonna. Quando nel '60 è morta l'ha data a mia madre, che a sua volta, prima di mori-

re, nell'85, l'ha donata a me, dunque devo conservarla sempre. In seguito la voglio dare a Yasmine. È l'estremo bene della famiglia, che deve essere conservato. Ora, le persone disperate arrivano fino a prendere la moneta d'oro per darla a pegno e per dire "proviamo con questa a scommettere qualcosa per partire, per il viaggio". Nel libro che vado scrivendo il signore che ha dato in pegno la moneta d'oro è morto sulle coste del Mediterraneo, nell'Africa del nord.

*Ci vuoi parlare della tua provocazione: "l'Africa deve morire"?*

È in rapporto alla mondializzazione, perché attualmente l'Africa è sempre di più un grande mercato, un enorme mercato. I letti su cui dormiamo noi gente dell'Africa, continente che produce il legname utilizzato dalla maggior parte del mondo per fare i salotti, ci vengono inviati dall'Italia. Nel mio villaggio, oggi se ti si sposa una ragazza, devi acquistarle una camera dall'Italia: il letto, l'armadio, lo specchio, i cassetti, il comodino con le abat-jour, gli specchi... In tutti i piccoli villaggi, per sposarti oggi devi prima farti una sala che viene dall'Italia! Ti costa un occhio! E allora non è di legno, ma di falso legno ricoperto di formica. Guarda ciò che si mangia! Abbiamo il miglio, il mais ma sempre di più si mangiano solo prodotti importati, prodotti conservati. I paesi vengono a fare la fiera dell'Italia a Dakar, dove si mostra ciò che l'Italia produce. Vi si acquistano l'olio d'oliva, i maccheroni, gli spaghetti, perché l'Africa è un grande mercato. Di conseguenza si lascia il nostro cibo, si lascia il nostro legno, si mettono in disoccupazione i nostri artigiani. Se la ragazza del mio villaggio vuole una camera dell'Italia, il mobiliere artigianale che si riduce a fare ora? Trova da fare solo il letto per me, perché non ci sono che io a voler dormire in un letto fatto da un artigiano in un legno magnifico, pesante, secondo le nostre regole d'arte. Così gli artigiani non lavorano perché tutte le ragazze vogliono i letti venuti dall'estero. Noi produciamo il cotone. Nel Benin è la prima risorsa, nel Mali è l'oro bianco! E noi importiamo i tessuti sintetici, in poliestere, che vengono gettati sul nostro mercato, contemporaneamente si prende tutto il cotone e si porta all'occidente, perché qui le persone vogliono dormire nelle lenzuola di cotone, i francesi vogliono i vestiti di cotone! Così noi che produciamo il cotone dormiamo in lenzuola sintetiche, fatte con gli scarti di raffinazione del petrolio. È assurdo! Perché non si torna a consumare il nostro cotone, il nostro legno, a mangiare i nostri cibi? Attualmente, se gli artigiani fanno qualche cosa, parte per l'occidente. "Morire" significa rinunciare a tutto questo. E essere almeno come eravamo prima.

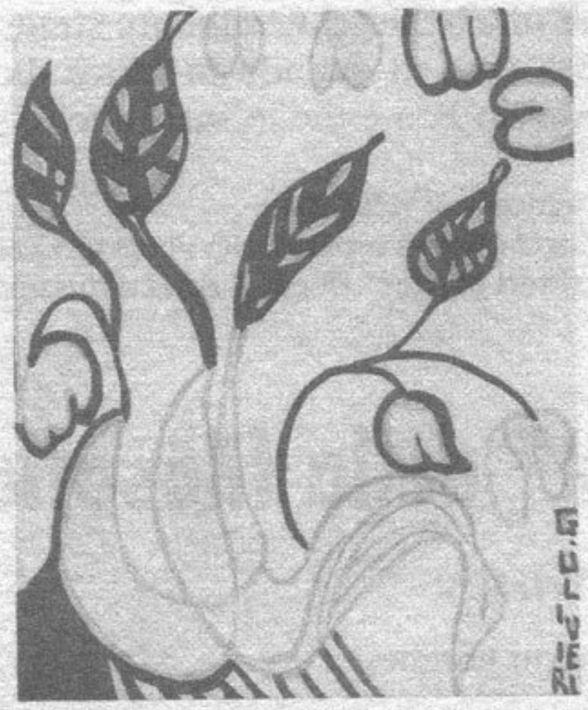
*Questa tua idea è condivisa dalle nuove generazioni, quelle che tu dicevi della globalizzazione?*

Sì, perché sono problemi contemporanei. È la stessa emigrazione che alimenta questo fenomeno come la sua percezione. I "vu cumprà" che sono in Italia, quando tornano, per mostrare che sono riusciti nella loro emigrazione, portano con sé le cose che avevano in Italia. La nuova generazione è formata, evoluta, educata come in Europa. Oggi il problema della mondializzazione investe anche i governanti, i dirigenti, che hanno fatto delle corbellerie per non essersi resi conto, come poi sono invece stati costretti a fare, che anche organismi come l'Organizzazione mondiale della sanità non si sono fatti rispettare a causa del liberalismo economico. E continuano a non farsi rispettare. Certi paesi come gli Stati uniti violano i regolamenti dell'Oms. Quindi il gioco è intorbidito, perché se si dice che c'è il liberalismo economico, io voglio disporne come credo, che so, dei diamanti che produco. Invece si continua a imporre pesi e comandi. Voglio dire che la mondializzazione non è seria, se ad avvantaggiarsene sono coloro che già stavano bene e se i poveri divengono sempre più poveri! La televisione, come dicevo, conta molto. Tu per quanto piccolo puoi avere in casa un decoder, che costa 130 euro. Così ricevi le immagini che vuoi. Dunque si informano più persone. Tieni presente che in Africa per ogni persona che ha la televisione, ce ne sono almeno altre 20 che vanno a guardarla. E in più è in crescita il liberalismo dei media. Attualmente in Africa ci sono radio private, televisioni private, moltissime.

Si affaccia un timore a cui bisogna fare molta attenzione. Un numero crescente di africani ce l'ha con l'Europa, con gli occidentali. Vi contribuisce anche il linguaggio certo non normale che si impiega verso i miei amici: se da voi sono "vu cumprà", come volete che da noi... Si avverte una violenza latente, perché sempre di più le differenze tra gli sviluppi sono flagranti. Dunque le persone cominciano a reagire contro la mondializzazione. La mondializzazione ha un aspetto positivo, perché i beni, la cultura devono essere condivisi, dal momento che siamo tutti esseri umani. Ma se questo è a nostro svantaggio, le persone non sono d'accordo. Parlavo questi giorni ad un'amica del cantante del Mali che ha com-

LAURA RAINIERI

LA NOSTRA SPADA,
LA PAROLA



Il Caprifoglio

IBISKOS EDITRICE

Edizione del 1997

posto una canzone rap: "voi dite, immigrati: / non va bene / non va bene. / Bisogna venire / e non partire! / Non ci si muova!". È molto ballabile, eh! In Africa nera i rappisti veicolano i maggiori messaggi di protesta e di rimessa in questione. E come i rappisti quei giovani che li ascoltano vedono le cose meglio di noi, che diciamo "ma no, sai, la vita, il destino…". I giovani sono molto più impegnati e sono molto più al corrente di quello che accade, grazie al movimento dei rappisti, alla musica hip hop: "dentro là / il bianco là è un cane / ma che si crede / che il mondo sia per loro / non va che sia così…", non so più continuare, perché sono una vecchia… Ho paura, perché con questo ritmo si possono creare quanto meno delle violenze, dei rapporti di violenza tra i popoli e io credo che questo non sia bene.

*Che cosa ti piace di più dell'Italia che conosci?*

Quello che conoscevo a casa mia, prima di venire in Europa, è stato prima di tutto il Rinascimento, molto noto in Africa, dove si insegnava a scuola. Siccome sono molto sensibile all'arte e amo la pittura, anche prima di venire amavo questo periodo. Appena sono venuta per la prima volta, a Mantova, ciò che mi ha colpito di più è stato il cibo. È delizioso! Quando ho avuto la pancia piena ho cominciato a guardare le persone e ho trovato che siete belli. Perché in generale in Italia le persone sono slanciate, hanno gli occhi neri, i capelli neri e poi siete chiacchieroni, come i senegalesi. Siete un po' come degli africani, che sono belli, molto belli. Quando poi ho cominciato a visitare, ciò che ho amato sono le chiese dell'Italia: le pitture, i lavori…

Tutte le fedi in Dio hanno permesso l'aprirsi, l'esplosione proprio del genio artistico dell'uomo. Dunque è questo che mi ha colpito. Dio è stato utilizzato dagli uomini per conoscere e esprimere l'immaginazione creativa dell'uomo. Contrariamente a ciò che accade oggi, che Dio è contro l'aborto, contro il condom, ecc. Dell'Italia conosco Mantova, Grosseto, Firenze. Firenze la conoscevo anche attraverso il canale televisivo "Arte", che giusto due mesi fa ha fatto delle trasmissioni terribili e magnifiche sul Rinascimento dei Medici. Trovo che la Toscana è una regione magnifica, di una bellezza veramente straordinaria. Mi è capitata la stessa cosa di quando in Africa dicevo sempre che amavo Umberto Eco e me lo sarei anche sposato.

* Traduzione dal francese di Velio Abati.
La scrittrice Ken Bugul è stata l'ospite scelta per la terza edizione del progetto culturale "Scrittori di pace", di cui si parla diffusamente alla pagina 8 della rivista.

# I "sensi" della filosofia

## *Jean Luc Nancy*

Intervista di Roberto Borghesi

*"Wer aber meiner Art ist, der entgeht einer solchen Stunde nicht: der Stunde, die zu ihm redet": Jetzo erst gehst du deinen Weg der Grösse! Gipfel und Abgrund – das ist jetzt in Eins beschlossen! Du gehst deinen Weg der Grösse: nun ist deine letzte Zuflucht worden, was bisher deine letzte Gefahr hiess!*
*Du gehst deinen Weg der Grösse: das muss nun dein bester Muth sein, dass es hinter dir keinen Weg mehr giebt!*
*Du gehst deinen Weg der Grösse; hier soll dir keiner nachschleichen! Dein Fuss selber löschte hinter dir den Weg aus, und über ihm steht geschrieben: Unmöglichkeit.*
*(Friedrich Nietzsche,* Also sprach Zarathustra, *III,* Der Wanderer*)* *

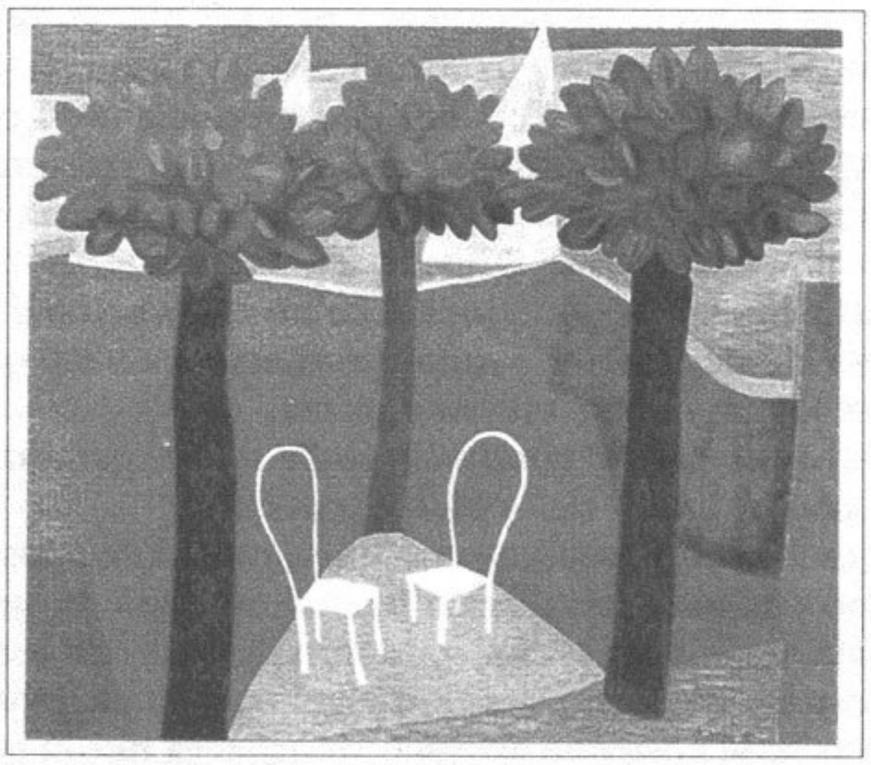
*Jean Luc, potresti tratteggiare, in poche parole, una tua immagine per i lettori del "Gabellino", al di là del fatto che sei un filosofo? Per esempio: quali sono i tuoi poeti italiani preferiti? E quale è la tua percezione di Pasolini del quale ricorrono i trent'anni dalla tragica morte?"*

I miei poeti italiani… questo non ha senso, poiché io non leggo in italiano, se non in modo maldestro. Tradotti, amo Zanzotto, Dante, Pavese… E di recente il numero doppio di "Po&esie" sulla poesia italiana, in cui ci sono dei gioielli! Ad ogni modo, l'Italia mi sembra molto generosa in fatto di poesia, molto più della Francia o della Germania. Quanto a Pasolini, che dire? Mi accontenterò di dire: *Teorema.* Questo film straordinario riassume per me la forza della meditazione di Pasolini, la sua forza e la sua tensione straziante, il suo terribile rigore, la sua capacità di giocare con i simboli e le narrazioni in una maniera insieme la più semplice, la più apparentemente ingenua pure, per lasciare intendere un pensiero il più difficile, il più aspro e il più sovrano. Le lacrime della serva sepolta viva: ecco le lacrime di Pasolini, ecco la sua visione.

*In* Chroniques philosophiques, *tu racconti*: *"Il giorno*

Maria Rosaria Rozera

La mia eclissi



Lietocollelibri

Edizione del 2001

*in cui ero trasportato in una ambulanza, un portantino mi domanda la mia professione. Subito dopo disse: 'La filosofia, questo le deve bene dare un aiuto in quello che le sta capitando'". Ebbene, posto che l'infermiere abbia ragione, non credi tu che sarebbe una buona idea fare trovare sui banconi delle farmacie anche Platone e i suoi "compagni"? (Al tema della "salute" toccano per esempio già* Logodaedalus, *e* L'oblio della filosofia *o anche* L'intruso, *e* Il senso del mondo*).*

D'accordo, vendiamo Platone in farmacia: Derrida ha indicato il cammino! Sì, il portantino aveva ragione, la filosofia è un aiuto, ma è un aiuto inutile e che ci aiuta solamente se noi sappiamo che è inutile. Solo allora comprendiamo fino a che punto l'inutile ci è di aiuto! Non sto giocando. La filosofia non ci procura consolazioni come si suppone che faccia la religione; essa ci aiuta a non ricevere alcuna consolazione.

*Cosa pensi della "popolarità" della filosofia? Per esempio della sua diffusione nei supermercati? Nel tuo* In cielo e sulla terra *il discorso filosofico è rivolto innanzi tutto a dei bambini.*

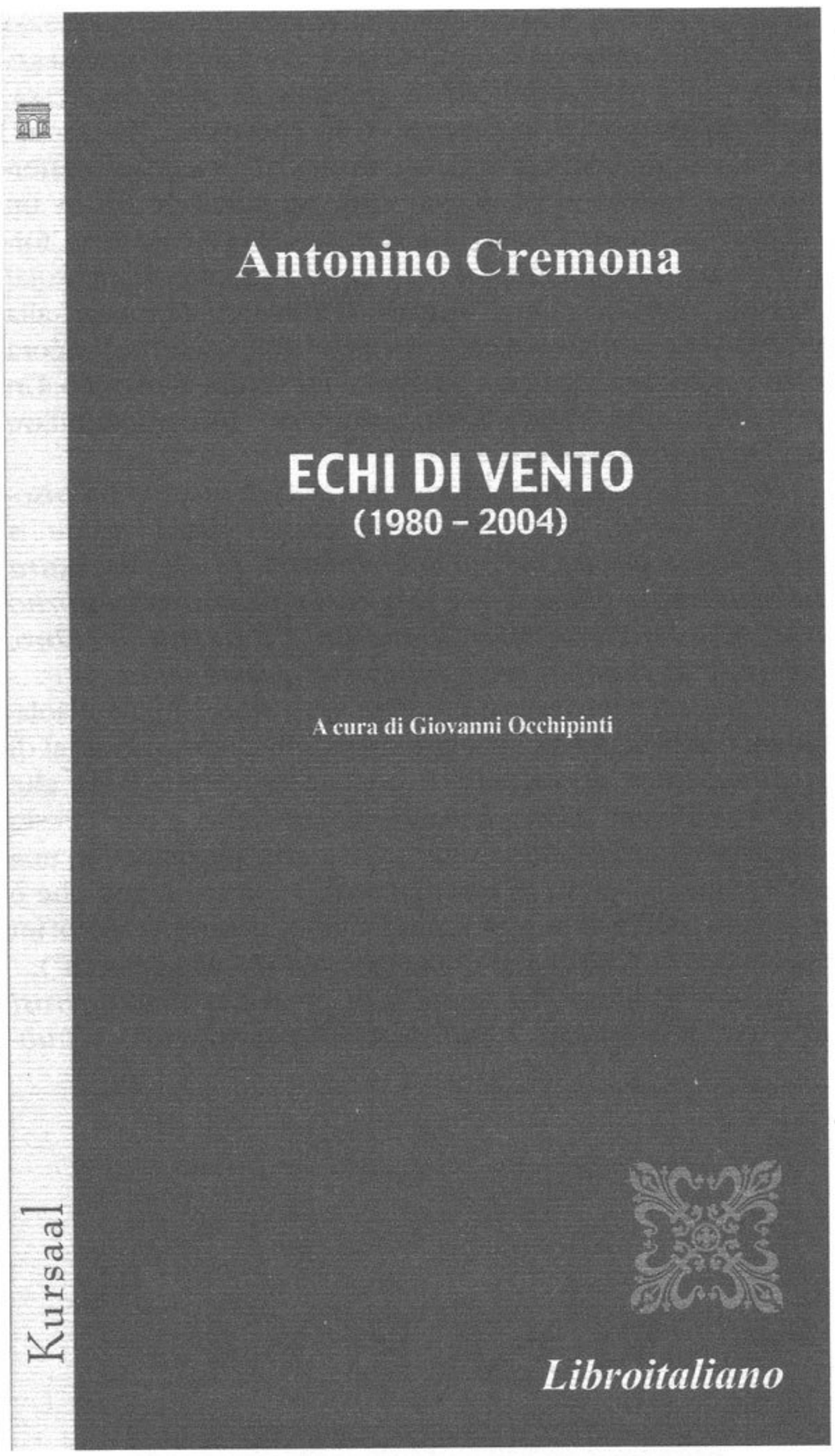
La filosofia circola per tragitti invisibili. Non è vendendola nei supermercati né parlandone ai fanciulli che la si rende più "popolare": è facendo della filosofia nel modo più serio possibile, ossia ascoltando il discorso del mondo. Allora, il lavoro del filosofo si diffonde lentamente, silenziosamente, in modo informale. In ogni modo, se ascolta il mondo, il filosofo non pensa altro che quello che pensa il mondo: non quello che crede, né le sue opinioni, né le sue evidenze, ma un pensiero inconscio, lo stile secondo il quale un'epoca, uno stato del mondo, sta sperimentando il senso, la verità. Ogni epoca in effetti come pure ogni parte del mondo, ogni "territorio" geofilosofico pensa in modo inconsapevole o semi-cosciente (non si tratta di Freud qui, o meglio si tratterebbe piuttosto in lui di un "subconscio") una certa disposizione dei "valori", degli affetti, delle significazioni, delle attese, dei timori… La filosofia presta la voce e la forma a questo pensare, non fa altro, in un certo senso; essa lascia parlare il mondo.

*In effetti, quale è lo stato di salute della filosofia in questo inizio di millennio? Precisamente di quella francese e di quella italiana, in particolare? Quale consiglio daresti ai giovani prossimi filosofi (magari non giovani di età, ma di entusiasmo) che si apprestano al "lavoro", oltre a leggere i giornali, come consigliava Hegel?*

La salute della filosofia? Non esiste. Essa è sempre in sofferenza, sempre "paziente" di sé, del proprio desiderio, ma è questa inquietudine che la fa vivere. Io non ho consigli da dare. A ciascuno spetta di farsi filosofo.

*A Hegel tu hai dedicato per lo meno due libri notevoli e alcuni saggi ed Hegel è comunque sommessamente presente in tutta la tua opera. Se non si può prescindere dall'opera hegeliana e se la decostruzione si è misurata apertamente con essa, che cosa gli deve e a che punto siamo noi oggi con Hegel, che tu hai scritto non essere affatto un pensatore "totalitario"?*

Hegel riassume per me questa inquietudine di cui ho appena detto. Egli non smette mai di pensare la uscita da sé dell'assoluto, del soggetto, dello spirito o della coscienza. Egli pensa il relativo, il contingente, l'esterno, l'inconscio, la notte, la morte, non come i momenti di risorse del negativo, ma come là dove si deve "soggiornare", come dice lui stesso. Hegel è uno sguardo che resta aperto nell'oscurità e che si sforza non già di vedere, ma di pensare quello che




Edizione del 2005

significhi essere senza una visione ("vision"), e come ciò sia la verità. In questo senso, Hegel è il primo dei nostri contemporanei e continua a indicare la necessità che ci tocca affrontare. Hegel non pensa più all'interno di un orizzonte di presenza né di evidenza: è il primo ad avere squarciato l'orizzonte. Certamente, è pure legittimo dimostrare il contrario, il pensiero del sistema, della compiutezza, dell'essere in-sé e per-sé: è corretto, ma è secondario, superficiale, fuorviante. Hegel esige di essere letto in modo hegeliano: secondo una esigenza infinita che è proprio la sua.

*Quale ruolo gioca nella tua riflessione un filosofo come Spinoza, presenza discreta, ma assai costante nel tuo percorso? E Nietzsche?*

Non ho avuto la fortuna di misurarmi sul serio con Spinoza nei miei studi, e dunque ho fatto poco riferimenti a lui. Tuttavia per me egli è come l'altra faccia dello stesso Hegel di cui ho appena detto: esige anch'egli di tenersi di fronte all'invisibile, che per lui non é il negativo ma la sostanza divina o la gioia. È il filosofo del pensiero in atto, assolutamente in atto e mai in potenza. È il filosofo dell'essere in ogni istante nell'atto, nella effettività del rapporto con l'assoluto (con "dio o la natura"). Essere in un atto che

ha in se stesso il proprio fine ("la beatitudine è l'esercizio della virtù, non la sua ricompensa"), e anche questo è hegeliano. Ciò è senza dubbio in generale la filosofia stessa, come in Platone; o in Cartesio o in Nietzsche. Nietzsche, lui, è il grande testimone: il testimone della medesima affermazione, questa volta senza sottrarsi possibile né in un "sapere" né in una "virtù". Ma si tratta della stessa cosa, formulata nei termini "Nessun sottrarsi! Nessuna scappatoia! Nessun premio per il nostro denudarci dinnanzi alla verità!" Ma questo furente mettere sull'attenti è ancora esso stesso una virtù, un coraggio, un valore filosofico. Un po' troppo eroico ancora, senza dubbio… Bisogna dubitare dell'eroismo filosofico!

*Trovo la tua affermazione:"Ma questo mondo ha bisogno di verità, non di consolazione" assai affine a Nietzsche; e questo mi porta a chiederti in quale misura tale posizione abbia a che fare con il tuo lavoro intorno alla "decostruzione del cristianesimo". Il tuo ultimo libro, che vede la stampa, verte intorno a questo tema.*

Il cristianesimo, nel suo fondamento, non è una consolazione: è al di là della consolazione e della disperazione, al di là di sapere e non-sapere. Il cristianesimo proclama che l'uomo ha la sua misura nella dismisura divina, e che questa dismisura è nel mondo come uno scarto permanente, una sfida, e una esigenza di essere attenti a questo segno che è il "divino" nell'uomo, o in mezzo a esso, attraversandolo: un segno che non ha segno ("un signe qui n'a pas de sens").

*La tua bibliografia segnala la presenza di numerosi libri scritti a quattro o più mani. Hai cominciato a pubblicare appunto con un libro su Lacan scritto con Philippe Lacoue-Labarthe e poi c'è il più recente* Iconographie de l'auteur *firmato con Federico Ferrari. C'è qui più di una coincidenza; una esigenza filosofica? (*Il senso del mondo *termina con "dialoghi";* Essere singolare plurale*: capitolo XII). Non sono questi "fatti" frutto della tua riflessione intorno al "noi" e del dibattito di questi ultimi decenni intorno alla "comunità"? Non è un paradosso che un libro che tratta del concetto di autore sia firmato a quattro mani?*

In effetti i libri sono scritti a dieci, venti o cento mani. Non si è mai soli nella riflessione né nella scrittura. L'individuo è poca cosa. Io non sono che un crocevia o un nodo di pensieri, di testi, di gesti giunti da altrove. Un filosofo non può mai pensarsi come il "soggetto" dei suoi libri. Il soggetto è il mondo.

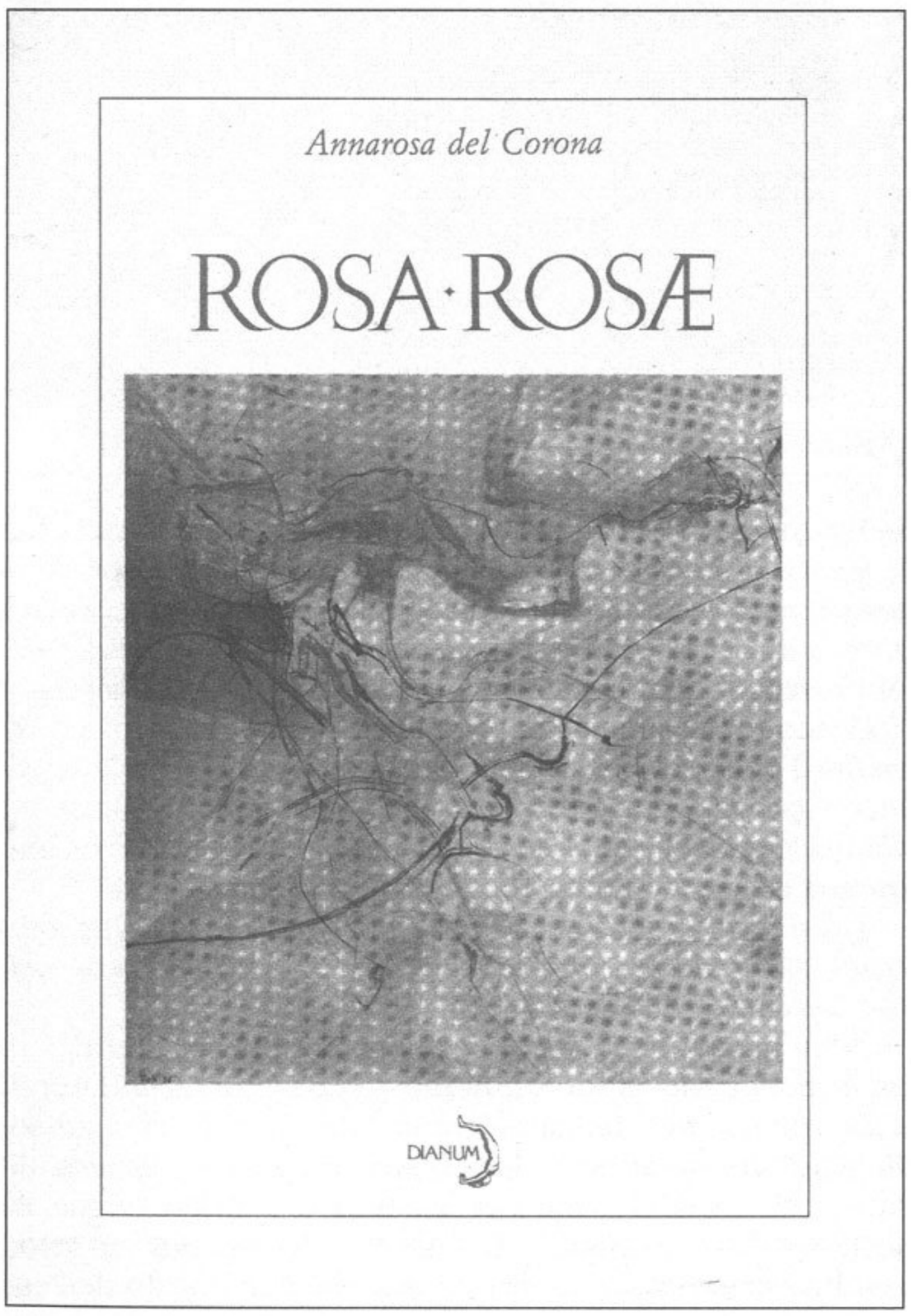
*Derrida, di cui soffriamo la recente assenza , il quale ti ha dedicato uno dei suoi libri più corposi e teoretici, nella sua ultima intervista ha dichiarato: "non si è ancora incominciato a leggermi […] Ci sono, certo, molti ottimi lettori (qualche decina nel mondo) […] quindici giorni o un mese dopo la mia morte, non resterà più nulla"; questo rinvia press'a poco a quello che, in ultimo, sosteneva Hegel a proposito della sua comprensione, sul letto di morte: non vi è che uno che ha capito e questo uno non ha capito. Come possiamo aggirare questo pessimismo e ricominciare, per continuare, come sempre a leggere Derrida? (Nietzsche augurava una interpretazione piuttosto che una spiegazione:"Ausdeutung, nicht Erklarung").*

Non è pessimismo, senza dubbio, sebbene Derrida fosse in effetti scoraggiato, spesso, dalla scarsa comprensione che incontrava. È un senso acutissimo del fatto che mai, di quanto uno sperimenti nella sua riflessione, mai quello che presagisce del senso di ciò che lo fa pensare può essere raggiunto da un altro. È vero: non si finisce mai di riflettere su quello che Platone, Spinoza, Hegel hanno pensato. Noi sappiamo però che questo va sempre al di là di tutto quello che noi pensiamo di essi. Perchè ciascuno pensa al di là del pensabile, senza il quale non penserebbe. Jacques (permettimi di chiamarlo in questo modo) era consapevole fino a soffrirne, fino all'esagerazione, all'eccesso di questa eccedenza in lui del pensiero, della impossibilità di stare in equilibrio su questa cima che lo faceva pensare.

*Infine (e grazie di cuore per la tua generosa cortesia), Jean Luc, domanda sempre banale, ci puoi anticipare qualche cosa dei tuoi programmi prossimi per l'Italia?*

Provo sempre un grande piacere a essere in Italia, e sono dispiaciuto di essere stato spesso impedito di venirvi a causa della mia fragile salute. Spero l'anno prossimo di poter venire a Venezia, a Roma e a Napoli, a Milano anche e a Palermo… amici mi hanno invitato, spero di poter venire.

* "Ma chi è fatto come sono fatto io non sfugge a una tale ora: all'ora che gli dice": Adesso soltanto tu ti incammini sulla strada della tua grandezza! Cima e abisso – queste due cose sono adesso racchiuse in una sola!
Tu ti incammini sulla strada della tua grandezza: è diventato ora il tuo estremo rifugio ciò che è stato fin'ora il tuo estremo pericolo!
Tu ti incammini sulla strada della tua grandezza: questo deve essere il tuo migliore coraggio, che dietro di te non ci sia più nessuna strada!
Tu ti incammini sulla strada della tua grandezza; qui nessuno deve strisciarti dietro! Il tuo piede stesso ha cancellato

Edizione del 1997

il sentiero dietro di te, e sopra esso sta scritto: impossibilità" (Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, traduzione di Sossio Giametta).

# Autori italiani nella Repubblica Ceca

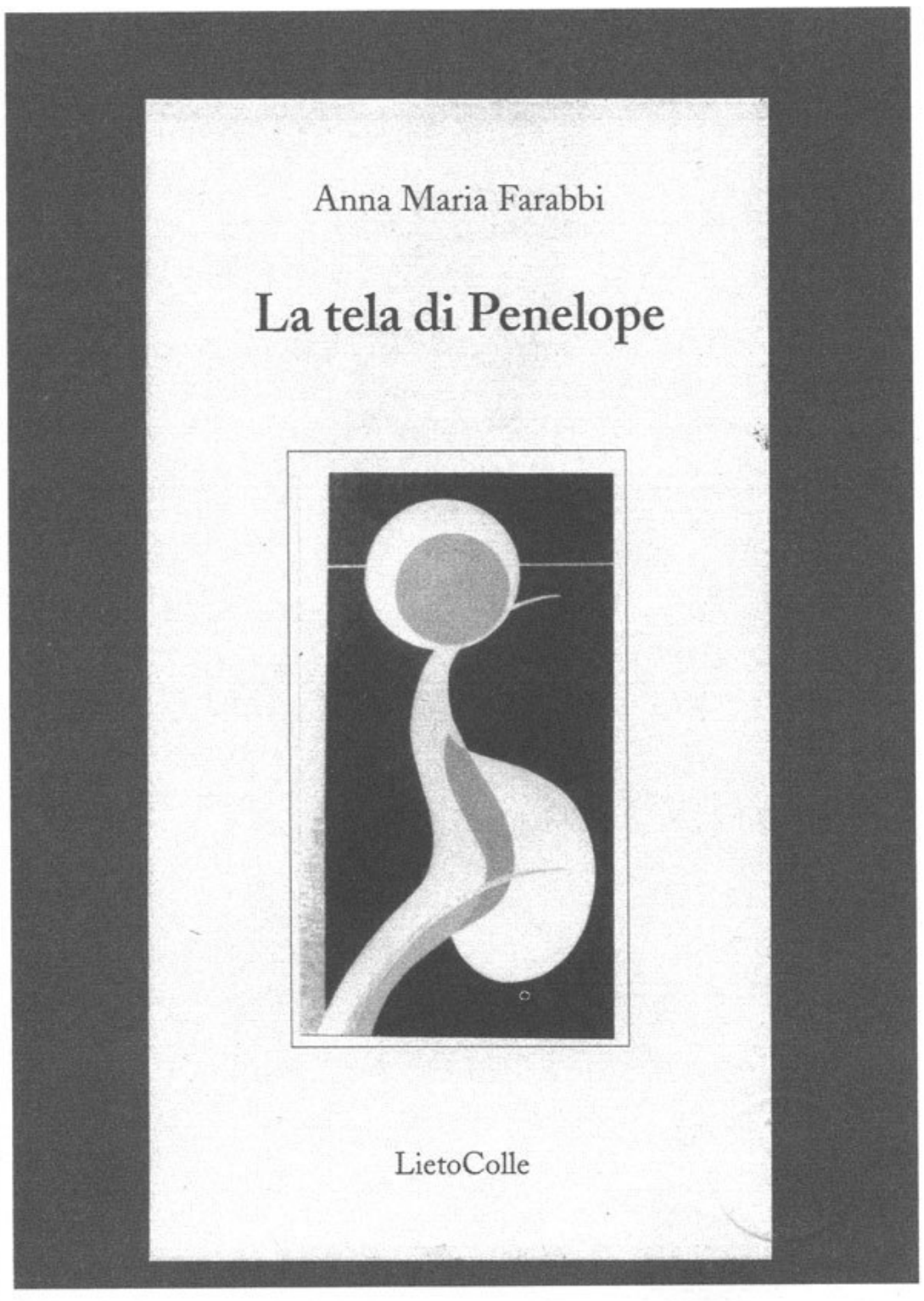
*Karolina Krizova*

L'italianistica non ha una vita facile nella Repubblica Ceca. Va considerato che le lettere italiane sono da sempre eclissate dalla fama di quell'arte italiana strettamente legata ai mezzi visuali d'espressione, quale l'arte figurativa, l'architettura, e recentemente anche il cinema. Inoltre, la letteratura italiana stenta a guadagnarsi lo spazio in un ambiente culturale in cui predominano tradizionalmente, oltre alle lettere nostrane, le letterature anglosassone, francese, mitteleuropea e russa.

Attualmente sono tre le università nella Repubblica Ceca presso cui è possibile conseguire la laurea in italianistica: a Praga, a Brno e a Olomouc. In ciascuna di esse l'italianistica si inserisce nell'ambito del dipartimento di lingue e letterature romanze, e ha una tradizione diversa, essendosi formata come indirizzo di studio in diversi periodi storici. Gli inizi degli studi italianistici a Praga e a Brno risalgono, infatti, al secondo dopoguerra (nonostante i singoli tentativi, fatti a Praga già verso la fine dell'Ottocento), mentre l'italianistica di Olomouc nasce negli anni Novanta.

Il 1989 fa da vero spartiacque nella storia contemporanea dell'italianistica. Prima dei cambiamenti politici, studi di filologia occidentale erano invisi al potere cecoslovacco per motivi ideologici, dal momento che potevano aprire il varco a varie opinioni "nemiche" di stampo "imperialista" (nonostante quel certo *feeling* che correva fra i comunisti cecoslovacchi e quelli italiani, almeno fino al 1968). Tali studi non venivano vietati, bensì ostacolati: il *numerus clausus* era molto basso (per esempio a Brno venivano ammessi all'italianistica cinque studenti ogni due anni), gli studenti erano costretti a studiare l'italianistica in abbinamento con un'altra materia, non scelta, però, facoltativamente, ma secondo le indicazioni obbligatorie del Ministero d'istruzione pubblica. Inoltre, la non competitività della valuta cecoslovacca rendeva piuttosto difficili nuovi acquisti di libri dall'estero, perciò i fondi bibliotecari rimanevano limitati, arricchendosi di volta in volta tramite una donazione (spesso operata dell'Istituto italiano di cultura); l'unico giornale italiano accessibile nel paese era ovviamente *L'Unità*, ed entrare in contatto con la lingua parlata era possibile solo tramite le non numerose borse di studio, offerte dal Ministero degli esteri italiano.

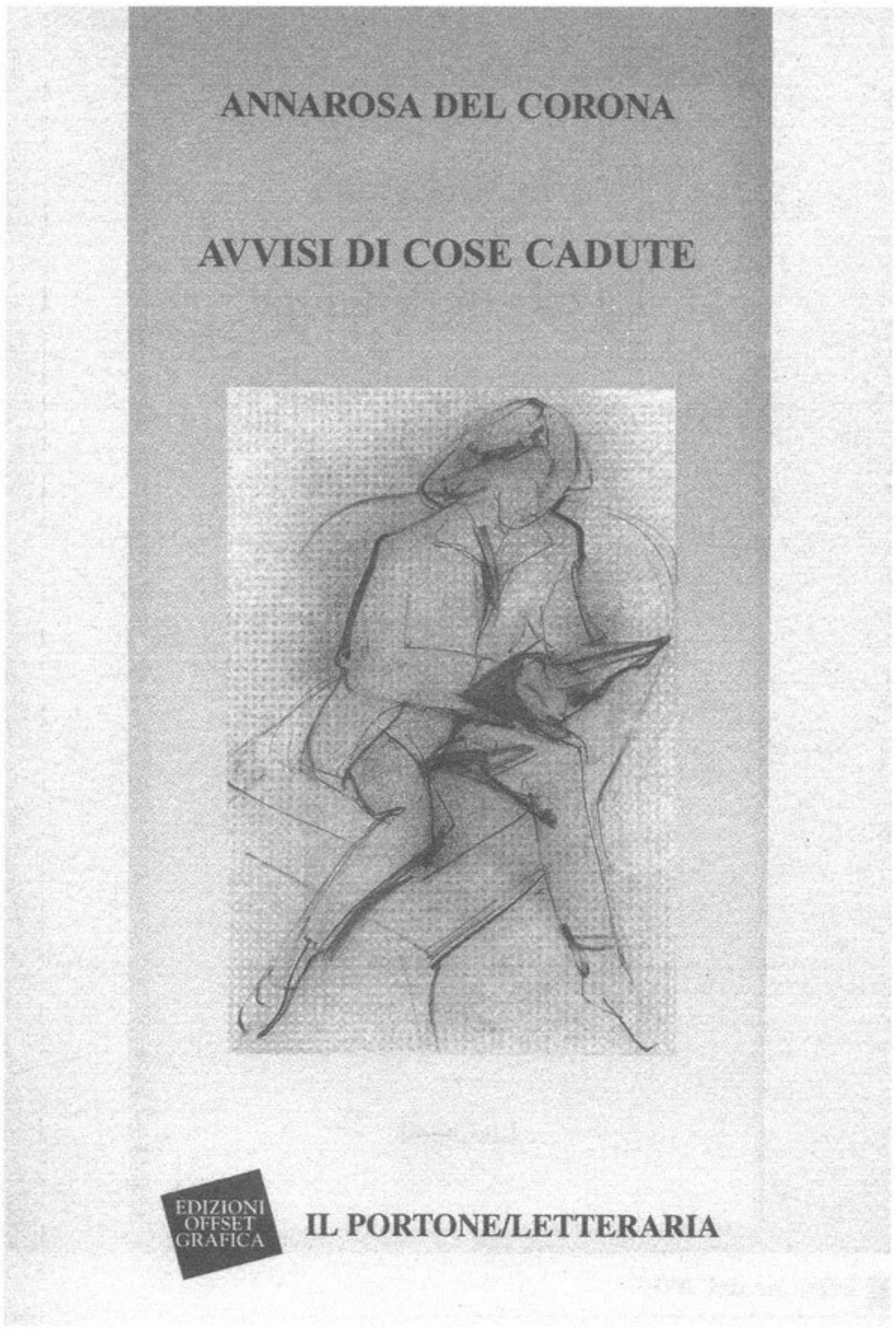
Nel 1989 crollarono tutti gli ostacoli ideologici, ma purtroppo non quelli economici. Anzi, dopo pochissimi anni di euforia divenne chiaro che sarebbero stati essi a determinare il futuro carattere dell'italianistica nella Repubblica Ceca. Negli anni '90 le università finalmente ottennero una parziale autonomia da parte del Ministero d'istruzione pubblica, e questo fatto trovò subito un riflesso sul loro *budget* (gli studi universitari sono tuttora gratis, le sovvenzioni statali vengono distribuite alle università soprattutto in base al numero degli studenti). Ne conseguirono ristrutturazioni all'interno delle




Edizione del 2004

università, delle singole facoltà e infine dei dipartimenti, accompagnate da una nuova organizzazione di studio che fosse conforme al trend "europeo" (l'introduzione dei corsi di laurea breve e del sistema dei crediti). Oggi motivazioni economiche richiedono che venga aumentato il numero degli studenti: in altre parole, è in corso il passaggio da un'università elitaria a quella di massa. Alcuni dipartimenti, come quello di Praga, oppongono ancora resistenza a questa nuova tendenza, mentre altri, come quello di Brno, cercano di adeguarvisi. Difficile dire quale sia la via giusta, visto che qui si scontrano, idealmente, due tendenze che si dispiegano, rispettivamente, una in direzione verticale e una in orizzontale. Nel primo caso si punta cioè sul mantenere un alto livello di studi, ripristinando il modello tradizionale di studi filologici che, richiedendo notevoli abilità e sforzi intellettivi, è inevitabilmente accessibile a pochi; tuttavia tale modello risulta, in queste condizioni, economicamente insostenibile. La seconda direzione mira invece a diffondere in modo esteso le basi d'italianistica, offrendo tanti "corsi di avviamento", senza poter permettersi il lusso di approfondire più di tanto, e rischia dunque di trasformare gli studi italianistici in uno studio di lingua pratica, accompagnato da nozioni di elementi di cultura.

I grandi cambiamenti non si limitano, però, solo allo stato degli studi d'italiano; essi coinvolgono anche il modo di recepire la letteratura italiana. Nei decenni precedenti al 1989, opere rappresentative di forse tutti i grandi autori del Novecento italiano furono tradotte in ceco, anche se di nessuno scrittore venne pubblicata l'opera completa. Una relativa "accondiscendenza" del regime socialista verso la letteratura italiana fu dovuta alle già menzionate simpatie




Edizione del 1999

(attenuate, ovviamente, dopo il 1968), ma anche al tentativo di compensare una minore apertura a letterature considerate più "pericolose" (con quella anglosassone in prima linea). Sta di fatto che la scelta del titolo da tradurre veniva condizionata dalla misura della sua potenziale eversione ideologica. Sotto questo aspetto, soprattutto la letteratura italiana del dopoguerra, di stampo realista o neo-realista, veniva accolta senza grossi problemi. Tanto è vero che lo scrittore italiano più conosciuto è stato, per parecchi decenni, Alberto Moravia, apprezzato molto per il suo atteggiamento critico nei confronti della classe borghese e assunto quasi a posizione di un autore di realismo socialista. Sia chiaro che le sue opere più lette sono sempre state *La ciociara* e *La romana* (per "l'attenzione prestata al proletariato"), mentre *Gli indifferenti* rientrano tuttora fra le opere moraviane poco diffuse e quasi sconosciute. Una simile ricezione parziale, perciò deformata, toccò anche a Italo Calvino. L'ambiente ceco è ben predisposto alla letteratura fantastica e favolosa; vanta del resto alcune raccolte ottocentesche di fiabe ceche che tuttora fanno parte della cultura nazionale. Per questi motivi Calvino fu visto come un autore affine: furono accolte bene le sue *Fiabe italiane*, nonché i romanzi de *I nostri antenati*, letti e interpretati come opere di fantasia, seppure raffinatissima (la stessa cosa vale anche per le *Cosmicomiche*. *Marcovaldo*, addirittura, subì un'esplicita trasformazione in un libro per bambini. I romanzi "semiotici" di Calvino, invece, contrastavano troppo alla dominante corrente marxista o pseudomarxista (basti ricordare che lo strutturalismo fu messo al bando), perciò furono tradotte in ceco solo dopo il 1989 (*Se una notte d'inverno un viaggiatore* uscì solo nel 1999 e fu salutata come un'opera di indiscutibile ingegno, anche se la pubblicazione ritardata di 20 anni impedì allora di contestualizzare bene il romanzo e riconoscerne la portata innovativa).

La stessa affinità culturale che fece accogliere bene nella Repubblica Ceca il Calvino fantastico determinò pure il successo dei racconti di Dino Buzzati; il loro tanto discusso aspetto kafkiano si inserisce qui in un dibattito più articolato sulla tradizione letteraria del fantastico e dell'onirico. A completare il quadrunvirato degli italiani più conosciuti è ovviamente Umberto Eco; il suo *Nome della rosa* fu tradotto nel 1985, dal regime fu ritenuto ideologicamente innocuo e dai lettori apprezzato come un ottimo romanzo giallo e storico (e come tale contribuì forse a incanalare l'interesse del pubblico ceco verso la letteratura dei generi).

Mentre si può dire che fino al 1989 i redattori delle case editrici cercarono, entro certi limiti, di lavorare un po' sistematicamente, in modo da mediare al lettore ceco un panorama sulla letteratura italiana moderna e contemporanea, in tempi più recenti la situazione si è fatta caotica e la scelta dei titoli da tradurre risulta spesso casuale. Nel giro di 15 anni si è ovviamente imposto nel paese il mercato delle lettere con tutti suoi tratti caratteristici, conferendo alla letteratura italiana un posto minore rispetto a quella anglosassone o francese. Forse l'unico a destare un vero interesse è perciò Primo Levi, autore "riscoperto" negli anni Novanta: i suoi temi e il suo destino personale consuonano con la coscienza tuttora inquieta della Repubblica Ceca che visse gli stessi orrori di guerra e solo ad Auschwitz perse 44.000 cittadini di origine ebrea. I nuovi narratori degli anni Ottanta (Busi, Del Giudice, Pazzi) non suscitano invece un grande interesse del pubblico ceco, e i "bestseller" italiani della Tamaro o di Baricco passano quasi inosservati. Tirando le fila, pare banalmente che i lettori cechi, messi a confronto con la letteratura italiana, prediligano oggi soprattutto i libri-documento, e se leggono altri autori lo fanno "per caso", scegliendo in prima linea il genere (cioè il romanzo storico o giallo), e solo in seconda linea un autore italiano (Vassalli, Camilleri). Non ci rimane che auspicare che gli studi d'italianistica riescano a plasmare nuovi lettori e studiosi che sappiano destare nel pubblico ceco l'interesse per il meglio della letteratura italiana contemporanea.

## Riviste

# "Leggendaria". Guardare il mondo con gli occhi delle donne

*Gabriella Solari*

"Leggendaria. Libri, letture, linguaggi" è una rivista di grande ricchezza sia per la qualità e diversità dei percorsi tematici trattati nel corso degli anni, sia per la sua capacità

di interrogare il mondo alla luce di sensibilità e percezioni tutte particolari.

Nata nel 1986 come supplemento mensile alla storica testata "Noidonne", diventa autonoma nel 1997 e da allora si è ritagliata uno spazio di rilievo in quel panorama culturale che privilegia lo spirito critico sul presente; un pensiero assunto dal punto di vista delle donne ma con un approccio multiculturale, multidisciplinare e intergenerazionale.

Sotto la direzione di Anna Maria Crispino, giornalista e critico letterario, è il prodotto del lavoro collettivo di un gruppo di scrittrici, storiche, docenti universitarie e insegnanti, provenienti da ambiti disciplinari diversi ma unite dalla stessa curiosità, dall'amore per la ricerca e dalla passione per la conoscenza.

Ogni numero si presenta suddiviso in sezioni. Si apre con la rubrica *Tema* dedicata agli scenari politico-culturali di una realtà in continua trasformazione (le guerre e il terrorismo, le dinamiche del mondo globalizzato ecc.); segue *Primopiano*, che presenta l'analisi di figure di grandi scrittrici oppure indagini su tematiche particolari (dal mondo yiddish alla storiografia politica, dal rapporto tra testo e lettura al fenomeno delle donne kamikaze) e *A/Margine* in cui vengono trattati eventi ed iniziative come mostre, rassegne teatrali, cinema. Una sezione di particolare interesse è *Under 15*, curata da Stefania Sergio, che propone riflessioni su libri per giovani lettori e lettrici. Grande spazio è infine riservato anche alle *Letture* con un'ampia selezione di testi, segnalazioni di libri diversi per struttura e contenuto ma in cui è evidente la volontà di recuperare e raccontare storie ed esperienze tutte al femminile.

Dal 2001, una volta l'anno, "Leggendaria" si occupa anche di un luogo geografico, storico, letterario e simbolico (Torino, Roma, Il Sud) e propone uno Speciale articolato su due fascicoli: uno con brevi saggi, l'altro con racconti, poesie e articoli: un osservatorio inedito per leggere una città, la cui topografia si fonda su percorsi e orizzonti esperienziali distinti, "ciascuno con un proprio campo di memoria e narrazione". Nel numero 40/41 (ottobre 2003) dedicato a Torino, Luisa Ricaldone ha, ad esempio, proposto 17 racconti e poesie per narrare la sua *Ville Lumière*, densa di storia e di memoria, una città in cui le donne hanno avuto un ruolo attivo nella storia politica e culturale dell'ultimo secolo. Lo stesso discorso vale per il fascicolo su Roma (numero 34/35, ottobre 2002) che contiene una piccola antologia di testi inediti di scrittrici romane e che si apre con un intervento di Anna Maria Mori sulle donne romane, le uniche capaci di raccontare la realtà viva di un mondo, dalla anonima postina "che scarpina tutto il giorno per riuscire ad infilare la pubblicità del supermercato nelle cassette della posta" alla più famosa Giulietta Masina "con il suo vestire compostamente antiquato" (pp. 10-11).

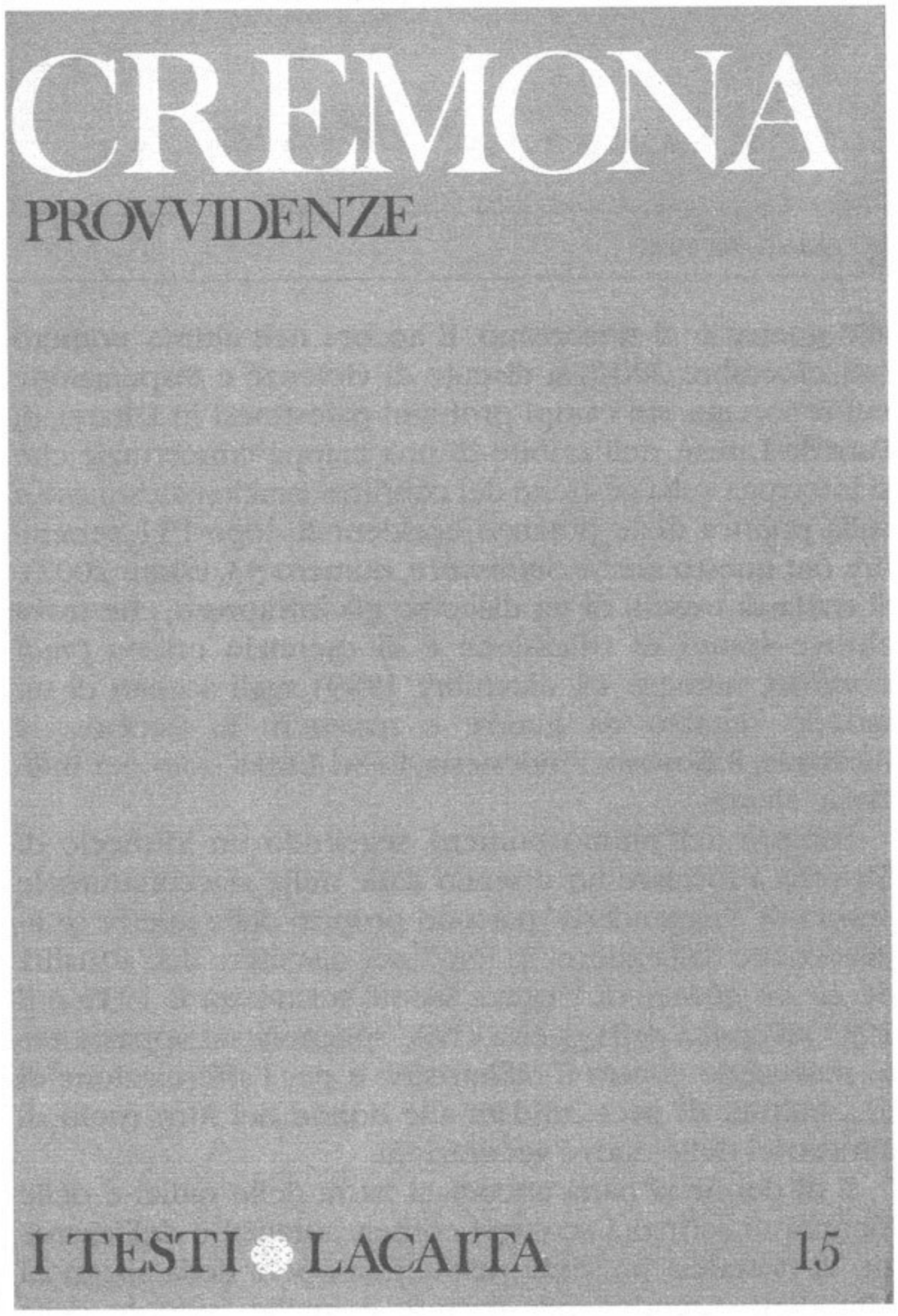
Questa attenzione alla "soggettività femminile" è del resto una delle direttrici forti della rivista, animata dalla volontà di far emergere il valore della differenza, il senso dell'identità, l'interlocuzione con l'alterità, la diversità di genere.

"Leggendaria" offre così una patrimonio di voci, di linguaggi, di modalità comunicative ed espressive di un universo altro da quello maschile. Un universo da scoprire attraverso la rilettura delle opere di grandi artiste e scrittrici del passato (ad esempio Virginia Woolf, Elsa Morante, Marguerite Yourcenar o George Sand) o di autrici afroamericane dimenticate dalla storia letteraria (come Frances Harper o Zora Neale Hurston), gli studi sulla storia delle donne, le inchieste sulla condizione femminile in Algeria o in Iraq (vedi numero 14, aprile 1999 e numero 37, febbraio 2003).

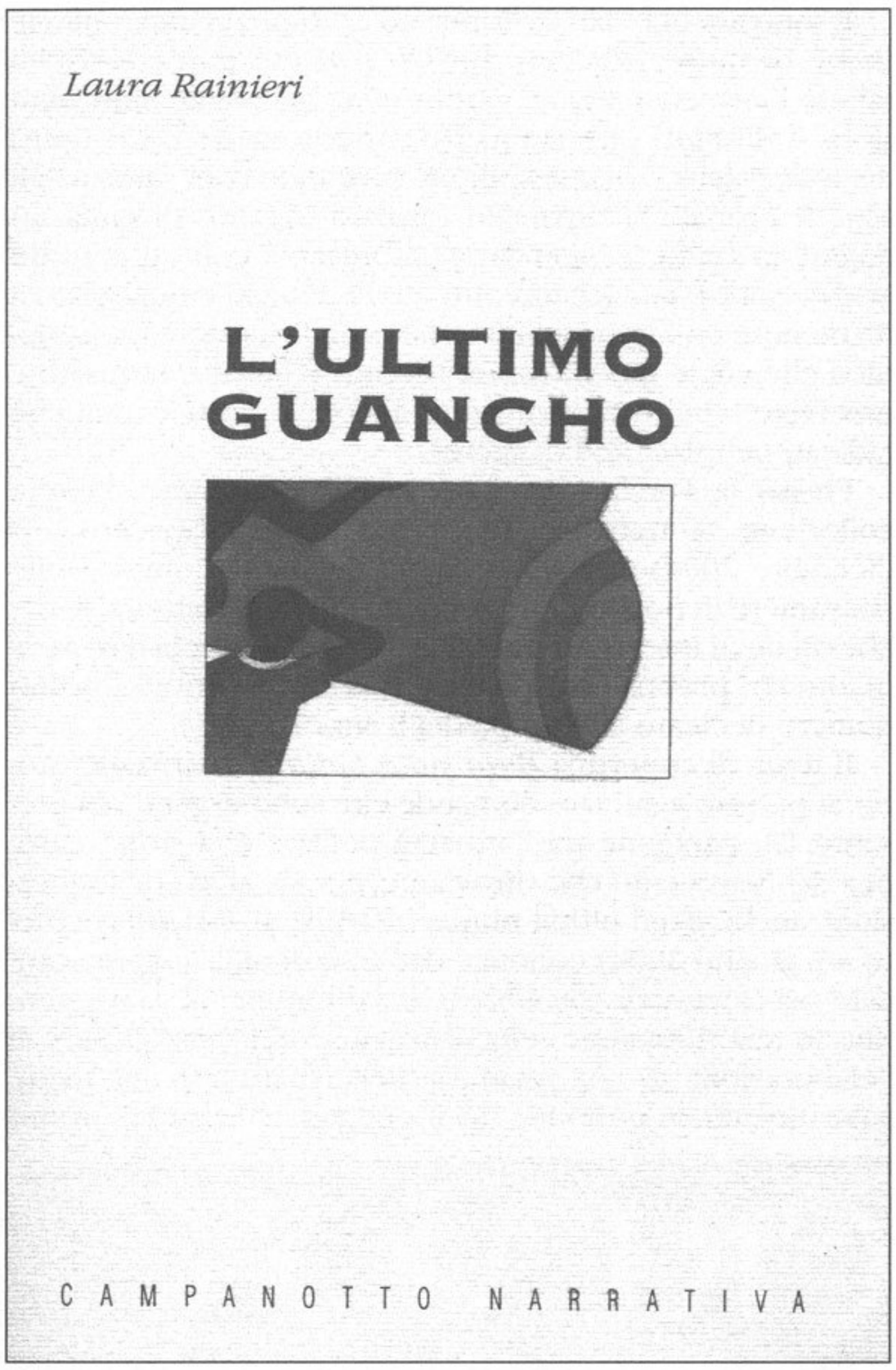
E sono ancora volti di donna ad accompagnarci lungo le trame di questi racconti. Particolarmente efficace risulta infatti l'intreccio tra le parole e le bellissime immagini (foto e disegni) che fanno da corredo ai testi. Un tratto distintivo della rivista è appunto la grande cura riposta agli aspetti formali. Stampata in formato in-folio, di circa 40 pagine in giallo, "Leggendaria" si presenta con un corredo grafico sobrio ed elegante, attento ai dettagli e finalizzato a mantenere un "rapporto materiale con la lettura". Un periodico che vuole quindi essere toccato, sfogliato, annusato e osservato, che si accompagna ancora a gesti e pratiche radicati nel piacere di leggere.

Presso la Fondazione Bianciardi è conservata l'intera collezione. Si tratta di 48 fascicoli (marzo/aprile 1997-dicembre 2004) e di alcuni Speciali. Poiché è impossibile riassumere in poche righe la vastità dei temi trattati e la ricchezza degli interventi pubblicati, ci piace percorrere alcuni itinerari proposti dalla rivista a partire proprio dal primo numero dedicato all'Europa degli anni Trenta.

Il tema di copertina *Buio sulla politica* guarda alla storia, al passato a cui fare domande che sono urgenti nel presente. Un paragone tra l'attualità politica e la storia europea del Novecento che ritroviamo, per un gioco di connessioni, anche negli ultimi numeri. Parlare di *Torture* (numero 45, giugno 2004) conduce dall'Iraq di oggi, con lo scandalo nel carcere di Abu Ghraib, alla dittatura cilena o argentina, in una riflessione sulla distruzione del senso di sé, sull'elaborazione di una memoria dell'esperienza, ma anche sulle dinamiche profonde del mondo globalizzato di fronte




Edizione del 1977




Edizione del 1998

alle guerre e al terrorismo. E ancora nell'ultimo numero (48, dicembre 2004) si discute di violenze e disperazione nel reportage, sui campi profughi palestinesi in Libano, di Patrizia Larese, nell'ambito di una mappa concettuale che si interroga sulla gestione del conflitto israelo-palestinese e sulla politica delle potenze occidentali dopo l'11 settembre (su questo anche *Settembre*, numero 33, estate 2002). Si tratta di tasselli di un discorso già intrapreso, che trova altrove spunti di riflessione e di esercizio critico (vedi *Conflitti,* numero 18, dicembre 1999) sugli scenari di un mondo segnato da guerre e massacri: la Cecenia, la Birmania, il Kosovo, l'Indonesia, lo Sri Lanka, solo per indicarne alcuni.

Sempre nell'ultimo numero, seguendo un intreccio di fili volti a formare un disegno dalle mille sfaccettature, le autrici di "Leggendaria" partono proprio dalle guerre (e in particolare dalla guerra in Iraq), per discutere dell'attualità de *Le tre ghinee* di Virginia Woolf, scritto tra il 1935 e il 1937 all'epoca della guerra civile spagnola: un appassionato messaggio contro il militarismo e per l'affermazione di una cultura di pace affidata alle donne nel loro ruolo di educatrici delle nuove generazioni.

E di donne si parla ancora, si narra delle radici e delle identità di scrittrici scozzesi contemporanee o dell'esercizio di nostalgia presente nell'ultima opera della spagnola Almudena Grandes, per passare a quelle "signore della penna" del primo Novecento, come Clelia Romano Pellicano, apprezzata dai suoi contemporanei ma poi scomparsa dal mercato e dalla memoria. Tuttavia l'affresco più bello e completo è dedicato a George Sand, a conclusione delle celebrazioni per il bicentenario della nascita organizzate in Francia. Una figura eccentrica, controversa, complessa quella di Aurore Dupin, capace di reinventare se stessa, di essere radicata nella sua epoca e nel contempo di essere anticipatrice di idee e modelli che saranno fatti propri dalle generazioni successive.

Anche in queste pagine ritroviamo pertanto un circolo di rimandi tra passato e presente, tra le generazioni, tra il privato e il pubblico, tra le culture, tra il maschile e il femminile. Si tratta di richiami incrociati, connaturati all'anima della rivista, il segno distintivo della sua fisionomia che fanno di "Leggendaria" "un paesaggio mosso, un intrigo di linee e di segni, con cupole e finestre e archi e campanili e alberi contro un cielo di parole e di idee" (numero 48, cit., p. 47).

## La scheda

Bimestrale. Nata come supplemento a "Noidonne" diventa una pubblicazione autonoma nel 1997.

Direttore responsabile: Anna Maria Crispino; redazione e amministrazione: Via Trebio Littore, 3 - 00152 Roma.

Tel. 06 58885924; e-mail: leggendaria@supereva.it; sito web: www.leggendaria.it

La rivista è stampata da Graffiti, Via Catania 8, Pavona-Roma. È distribuita in libreria: Emilia Romagna, Mantova, Ancona; prezzo di copertina: € 7; abbonamento annuale ordinario € 30.

## L'intervista: Anna Maria Crispino

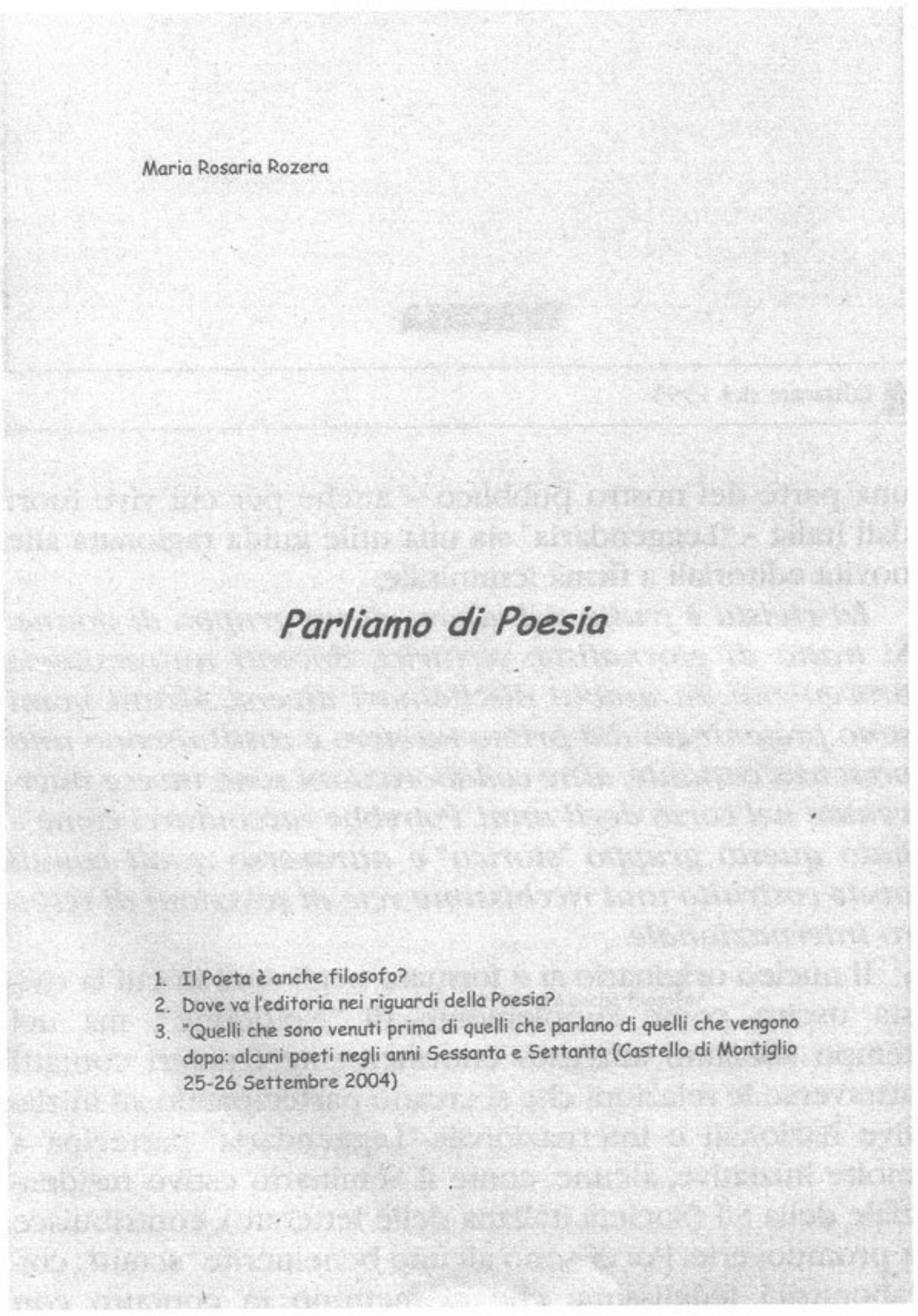
*"Leggendaria" nasce come supplemento alla rivista "Noidonne" e nel 1997 diventa una testata autonoma. Sarebbe interessante ripercorrere le occasioni della sua nascita, i motivi ispiratori, ma anche i momenti che hanno caratterizzato la sua vita editoriale a partire dal 1986. Ce ne vuol parlare?*

Bisogna tornare indietro, a che cosa è stata "Noidonne" nel panorama dell'editoria italiana, nel/per il movimento delle donne italiane - che, per inciso, è stato e resta uno dei casi più consistenti e interessanti d'Europa - e nel/per la sinistra italiana. Nato come foglio clandestino alla fine degli anni Trenta tra le donne della Resistenza italiana in esilio in Francia, poi strumento di collegamento tra le resistenti clandestine in Italia, dopo il 1943 comincia a uscire a Napoli e poi a Roma, tra incredibili difficoltà - anche, per pensare soltanto ai problemi pratici, per il mero reperimento della carta. Nei decenni successivi, mentre in Italia le organizzazioni femminili cattoliche e della sinistra (socialiste e comuniste) sono protagoniste di battaglie e dibattiti che riflettevano in modo non scontato la "spartizione di campo" tra Democrazia cristiana e Partito comunista italiano, attraverso i movimenti femminili cattolici e l'Unione donne italiane (Udi), "Noidonne" era il settimanale dell'Udi ma anche un giornale per le "famiglie" della sinistra, come e forse più di "Vie Nuove". L'Udi fu certamente più coraggiosa e lungimirante della commissione femminile del Pci - maggiormente legata all'ortodossia della linea del Partito -; già negli anni Sessanta il suo giornale, "Noidonne" appunto, proponeva temi come la rivendicazione per gli asili nido, il "maschilismo" degli uomini di sinistra, il tema dell'aborto (ricordo, un'inchiesta che fece scal-

pore: *Figli, quanti ne vogliamo, quando li vogliamo*). In quegli anni, "Noidonne" vendeva fino a 400.000 copie alla settimana, sotto la direzione di donne di primissimo piano, come Miriam Mafai. L'impatto del femminismo a partire dalla fine degli anni Sessanta e lungo tutti gli anni Settanta fu a mio avviso fortemente traumatico per "Noidonne": le giovani femministe – alcune figlie di quella generazione che aveva fatto la Resistenza –, ragazze nate negli anni Cinquanta, mettevano in discussione l'intera strategia dell'emancipazione in nome della "liberazione": il quadro di riferimento non era più – simbolicamente – la donna "sfruttata" da emancipare (compatibile con l'ortodossia marxista, sebbene temperata, del Pci italiano) ma un soggetto che faceva perno sulla sua subalternità per "decostruire" – come avrebbero poi teorizzato le filosofe della differenza, da Luce Irigaray a Adriana Cavarero fino a Rosi Braidotti – il soggetto occidentale, sedicente neutro e astratto. E insieme a questo, della "Donna" come prodotto del "discorso" di una tradizione di pensiero occidentale che affondava le sue radici nel pensiero classico greco – ma in Italia anche, in modo meno riconosciuto, nella tradizione patriarcale delle culture mediterranee, che oggi vediamo di nuovo fortemente all'opera nel mondo arabo sotto la copertura dei dettami religiosi. Fu una svolta epocale, foriera di uno scontro, a mio avviso, di livello politico altissimo, nel merito e nel metodo, da cui l'Udi e il femminismo (che pure si articolava in molti differenti filoni) uscirono però entrambi profondamente modificati. Fu il decennio in cui si combatterono, e vinsero, le battaglia per la legge sul divorzio, quella sull'aborto, quella sui consultori e in cui entrò in vigore il nuovo codice di famiglia. Una vicenda – lo dico qui tra parentesi, ma è un nodo centrale – che anche la recente storiografa sugli anni Settanta non riesce a tenere nel quadro di analisi generale, viziata com'è, anche nei casi migliori, dalla pertinace e non innocente forma mentis per cui le donne e le loro pratiche sono seconde, laterali, poco influenti nella determinazione di un processo politico, economico, sociale o culturale. Meritevoli, al più, di un capitolo "a parte", appunto. Questa lunga, necessaria premessa per dire che quando agli inizi degli anni Ottanta (vivevo ancora a Napoli) fui contattata da "Noidonne" per una grande inchiesta ad un anno dal terremoto del 1980, il giornale per il quale mi trovai a lavorare era molto diverso da quello degli anni '50-'60, ma anche da quello degli anni '70: aveva retto l'onda d'urto del femminismo ed era sopravvissuto, ma era, in qualche modo, una creatura di incerta identità. Come l'Udi, d'altronde, che in preda ad un forte travaglio interno assunse la decisione – letteralmente "inaudita" – di auto-sciogliersi come organizzazione e di riorganizzarsi in forme più simili a quelle del movimento femminista. Si sancì così – per l'Udi e per "Noidonne" – il definitivo taglio del cordone ombelicale con il Pci). Siamo nel 1982-83, molto in anticipo, quindi, dalla "svolta" di Occhetto alla Bolognina. Un taglio che riguardò anche il sostegno economico al giornale, tanto che "Noidonne" dopo qualche anno dovette chiudere (fu ospitata come supplemento settimanale da "Paese Sera" per alcuni mesi) per poi riaprire in forma ridimensionata: un mensile, e con l'arduo compito di trovare il suo mercato (che non era più quello garantito dai "movimenti di massa" di area Pci) e i suoi mezzi di sostentamento pubblicitari. In questo contesto – per tornare al personale – io che ero tra le fondatrici del femminismo a Napoli, collegata alla rete dei collettivi che nei primi anni Settanta avevano fatto riferimento al "Manifesto" – quindi estranea alla tradizione e alle pratiche del Pci – mi trovai gradualmente sempre più coinvolta, da femminista, in un'impresa che mi apparve come una vera sfida, politica e giornalistica: contribuire a far vivere una testata delle donne con una lunga e assai nobile tradizione in un contesto tutto da ridefinire. Quella sfida, per me, si concretizzò essenzialmente nella saldatura tra politica e cultura. In un lavoro di relazione intenso e appassionante con le altre donne della redazione (mi ero intanto trasferita a Roma), la cultura, e in particolari i libri e la lettura – una pratica che era stata centrale nel "romanzo di formazione" del femminismo – presero sempre più spazio nel giornale. Nella seconda metà degli anni Ottanta, "Noidonne" pubblicava due o tre inserti l'anno *Per leggere* (4, 6 poi 8 e 12 pagine). Di qui, l'idea di un supplemento: nel 1986 presentai il progetto – che inizialmente doveva chiamarsi "Elsa", in omaggio alla Morante – e che poi sarebbe diventato "Legendaria", sei numeri l'anno. Dieci anni dopo, quell'inserto aveva trovato il suo pubblico, non sempre e non tutto coincidente con le lettrici di "Noidonne": di qui la decisione consensuale di un distacco della "figlia" dalla "matrice", che cambiò formato e veste grafica (ma non, nei primi anni, la nota distintiva del colore giallo) diventando "Leggendaria": una scommessa contro ogni pronostico, che oggi è arrivata al numero 50.

*Quando è nata "Leggendaria" come si è collocata nel panorama delle riviste italiane? Rispondeva ad una esigenza di lettura e di discussione sentita dalle donne, e non solo?*

La rivista ha avuto da subito l'ambizione di essere una vetrina e un luogo d'incontro di quelle inedite figure fem-




Dattiloscritto inedito

minili che il femminismo ha prodotto: donne spesso molto colte, ma anche molto appassionate di un lavoro intellettuale che un tempo si sarebbe detto "militante", fatto cioè di forte impegno di studio e ricerca in quel doppio movimento di decostruzione del sapere dato e di fondazione di una struttura di pensiero profondamente radicato in una soggettività "sessuata", dentro e fuori i luoghi della produzione e trasmissione di questo stesso sapere (scuole, università, editoria). In più, volevamo che "Leggendaria" non fosse una rivista autoreferenziale - che servisse cioè a "parlarci tra noi" - ma ad alto tasso di comunicazione. L'indicazione ossessivamente ripetuta al momento di chiedere un articolo - dalla recensione breve al saggio o alla rassegna - è stata in questi anni: nessuna tesi preconcetta, aprire domande più che dare risposte, e massimo spessore di conoscenza espresso in un linguaggio il più possibile "accogliente", che trasmetta la passione per l'oggetto trattato e non "intimorisca" le non specialiste, o le più giovani. Mi pare che oggi "Leggendaria" sia un rivista con un suo profilo specifico molto marcato sia rispetto alle altre riviste delle donne, sia nei confronti delle altre testate culturali o letterarie sedicenti "miste" (cioè fatte da uomini e donne). Credo anche che assomigliamo molto al nostro pubblico: donne colte e impegnate, ma anche semplici appassionate della lettura, con una tendenza all'aumento delle giovani e di quella ancora troppo esigua fascia di uomini che sono curiosi di noi, e della nostra lettura del mondo. Ma naturalmente condividiamo con le altre riviste culturali italiane quella fragilità "imprenditoriale" che è provocata da un mercato che sembra fatto apposta per chiudere ogni spazio alle imprese editoriali piccole e in qualche modo difficilmente collocabili nella trama tradizionale di riferimento.

*"Leggendaria" è una rivista che ha proposto negli anni una straordinaria ricchezza di temi, esaminati con una sensibilità tutta femminile. Leggere "Leggendaria" è come seguire un gioco di rimandi, una trama di connessioni tra passato e presente, tra le generazioni, tra le culture; una tessitura che rinvia ad un disegno dalle mille sfaccettature ma dove tutto si salda nella tensione verso la realtà e nel bisogno di guardarla con occhio interlocutorio e mai definitivo proprio perchè mutevole è il mondo in cui viviamo. Ritiene che questa mia "lettura" risponda allo spirito della pubblicazione?*

Sì, e la ringrazio per questa lettura, che coglie un aspetto che mi sta molto a cuore: la convinzione che ciascuna e ciascuno di noi in quanto soggetto umano è un soggetto politico - nella definizione che ne dà Hannah Arendt - cioè una singolarità incarnata e pensante che ha la responsabilità di conoscere, giudicare, agire. E conoscere significa non attestarsi su delle certezze acquisite, ma riformulare continuamente le domande per "interpretare" il mondo, il reale e il simbolico, anche quando ci appare angoscioso e incomprensibile, insensato o estraneo. Per dirlo in altre parole, a circa settant'anni dalla pubblicazione di *Le tre ghinee* di Virginia Woolf, come donne non possiamo più rivendicare alcuna estraneità, perché siamo nel mondo e dentro quel "corteo di uomini colti" che lei poteva ancora guardare da lontano.

*Quali sono, secondo lei, i punti di forza della rivista?*

È difficile per me dirlo. Credo, come dicevo in precedenza, che funzioni la formula massima sapienza+massima attenzione al linguaggio. Poi, la scelta del *Tema* non è mai casuale: riflette la necessità di alternare monografie tematiche, con l'urgenza di riflettere dal nostro punto di vista su temi di scottante attualità come è avvenuto spesso, negli ultimi anni, sulla guerra. Mi pare inoltre che almeno per una parte del nostro pubblico - anche per chi vive fuori dall'Italia - "Leggendaria" sia una utile guida ragionata alle novità editoriali a firma femminile.



Edizione del 1995

*La rivista è frutto del lavoro di un gruppo di donne. Si tratta di giornaliste, scrittrici, docenti universitarie provenienti da ambiti disciplinari diversi. Alcuni nomi sono presenti sin dal primo numero e costituiscono una presenza costante, altre collaborazioni sono invece intervenute nel corso degli anni. Potrebbe raccontarci come è nato questo gruppo "storico" e attraverso quali canali avete costruito una ricchissima rete di relazioni di respiro internazionale.*

Il nucleo originario si è formato negli anni in cui la rivista usciva come supplemento di "Noidonne", ma nel tempo abbiamo allargato enormemente i nostri contatti attraverso le relazioni che si creano partecipando ad iniziative nazionali e internazionali. "Leggendaria" partecipa a molte iniziative, alcune, come il Seminario estivo residenziale della Sil (Società italiana delle letterate), contribuisce a promuoverle. Poi ci sono alcune benemerite "scout": collaboratrici fedelissime che ci mettono in contatto con autrici straniere segnalandoci libri o articoli usciti su rivi-

ste all'estero. Inoltre, accogliamo proposte e le vagliamo con molta cura. E ancora, incoraggiamo la scrittura di giovani studiose o appassionate, che possono mettersi alla prova nella scrittura (ma siamo a volte molte severe, facciamo anche riscrivere i pezzi dopo dettagliati lavori di editing). Quando lavoriamo ad un *Tema*, l'intento è incrociare sguardi e punti di vista anche molto diversi, quindi cerchiamo le persone giuste: è accaduto di recente, ad esempio, per il numero sulle *Italiane d'America* (46-47/2004), per il quale abbiamo dovuto mettere in piedi una vera e propria nuova rete di contatti con gli Stati uniti. Ma n'è valsa la pena: quel numero di "Leggendaria" è stato presentato anche a New York, e i rapporti che abbiamo creato restano un patrimonio per la rivista.

*Come è articolato il lavoro redazionale di "Leggendaria"? La scelta degli interventi da pubblicare è fatta collettivamente? Organizzate incontri periodici di discussione?*

Nel passato facevamo più spesso riunioni allargate a tutte le collaboratrici (quelle romane) ma ora la diffusione della posta elettronica ci consente fitti e densi scambi di opinioni per cui le riunioni sono più distanziate nel tempo.

*Per quanto riguarda la distribuzione quali sono i canali che utilizzate? Riuscite ad essere presenti su tutto il territorio nazionale*?

Abbiamo un distributore nazionale, che ci porta in quasi tutte le librerie che hanno un settore riviste. Ma è un'impresa disperante: la distribuzione è costosissima, le librerie sono maldisposte perché le riviste costano meno dei libri e occupano più spazio. Inoltre, la rete nazionale è piena di buchi, e spesso al Sud è difficile arrivare perché le librerie sono poche e in qualche caso poco puntuali nei pagamenti, e quindi il distributore interrompe la fornitura… Per noi, come penso per tutte le altre riviste italiane, la distribuzione è forse il problema più grave. Per fortuna, Internet ci consente in parte di recuperare: negli ultimi anni, sono in aumento le richieste dirette. E ci sono gli abbonamenti.

*Come sappiamo ogni testo è inscritto in una materialità che guida l'interpretazione, i gesti e le pratiche di lettura. La grande cura riposta agli aspetti materiali di "Leggendaria" tiene conto di questa riflessione sul rapporto tra testo, come oggetto fisico, e lettura?*

Sì, curiamo quasi maniacalmente la fattura grafica di "Leggendaria", perché pensiamo che valga la pena di difendere la cultura materiale dell'oggetto scritto, un piacere al tatto, oltre che alla vista.

*Nella terza di copertina degli ultimi numeri leggo che "Leggendaria è un paesaggio mosso, un intrigo di linee e di segni con cupole e finestre e archi e campanili e alberi contro un cielo di parole e idee". Per concludere, ci vuol commentare queste parole così suggestive?*

Sono parole riferite al disegno che Marina Cianetti ha fatto per la nostra campagna abbonamenti per il 2005: Marina, oltre che artista squisita, è una colonna di "Leggendaria", e il suo tratto interpreta ogni volta in modo originale quello che la rivista nel tempo è diventata. Io le chiedo il disegno senza darle indicazioni, lei me lo fa, io lo guardo e cerco di dire a parole quello che lei ha espresso con la matita. E so che ha sempre ragione lei nel suo sentire. Perché sa, succede una cosa strana: io lavoro ad ogni parte del giornale, lo "faccio" materialmente dall'ideazione alla messa in pagina, passo tre giri di bozze, ma poi quando il nuovo numero arriva dalla tipografia, mi pulisco la mente e lo leggo da cima a fondo. E ogni volta ci trovo di più di quello che ci ho messo: il mosaico dell'insieme è una sorpresa anche per me. Ma forse non per Marina, che negli anni è passata da un albero dei libri ben radicato al suolo, ad un Vesuvio in eruzione, fino al paesaggio mediterraneo che ci racconta per quello che siamo oggi.

## Specola

*Sempre Garibaldi, giungendo in un posto nuovo, saliva sul punto più alto che gli riuscisse d'arrivare, e di lì specolava la campagna circostante.*

*Luciano Bianciardi*

# Pratolini e l'Ovra

*Francesco Paolo Memmo*

La prima cosa da dire, a proposito del libro di Mauro Canali (Mauro Canali, *Le spie del regime*, Bologna, Il Mulino, 2004), è che, a giudicare dalle anticipazioni e dalle interviste rilasciate nel settembre del 2003, quando sembrava imminente l'uscita del libro (si veda per tutte quella a Mirella Serri, *Pratolini l'ultima spia. Pagato dal fascismo fino al '43*, in "La Stampa", Torino, 10 settembre 2003, p. 25), si era autorizzati a pensare che Vasco Pratolini ne fosse il protagonista assoluto. Ora che il libro è uscito – e Canali continua a dare interviste sul "caso Pratolini" – risulta che allo scrittore toscano sono dedicate, su un totale di quasi 900 pagine, tre pagine e mezza. Un'inezia. Un nulla. Sulla presunta spia dell'Ovra, Canali nulla dice di quanto già non si sapesse, anzi dice ancora di meno perché ancora meno ne sa. Per cui si crea una situazione paradossale: tutto ciò che Canali dice su Pratolini, nel suo libro, è – sia pure con qualche inesattezza – vero, ma proprio perché è vero, sono sbagliate tutte le considerazioni che ne ricava: non tanto nel libro (cosa mai si può dire in tre pagine e mezza!) quanto, appunto, nelle temerarie interviste che concede.

Cominciamo allora col mettere, per quanto è possibile, le cose in chiaro. Innanzitutto, non a Canali spetta il "merito" di aver scoperto l'appartenenza di Pratolini all'Ovra: "assunto nel dicembre del 1939, pose termine alla sua collaborazione agli inizi di febbraio del 1940". Mi dispiace deluderlo, ma si tratta di una storia vecchia di quasi sessant'anni, più volte riaffiorata. Non c'era bisogno che andasse a compulsare archivi italiani ed esteri, come dice nell'intervista a Duccio Moschella (*Pratolini collaboratore dell'Ovra. Le prove nei documenti*, in «La Nazione», Firenze, 28 ottobre 2004): "Stavo facendo una ricerca complessiva sul fenomeno delatorio quando ho incontrato il nome di Pratolini nel fondo dell'Alto Commissariato". Quale magnifico scoop!

Forse Canali è davvero convinto di essere stato lui a scoperchiare il "caso Pratolini". Se lo è, è perché egli nulla conosce (neppure oggi) non dico delle opere, ma neppure della biografia dello scrittore che vorrebbe mettere alla gogna.

Fosse venuto da me, gli avrei offerto io qualche testimonianza e qualche documento (non è così che deve lavorare uno storico? Ricercare testimonianze e documenti), gli

avrei fatto risparmiare chissà quanto tempo e gli sarei stato persino più preciso sulle date (che per uno storico dovrebbero essere importanti). Perché è vero, sì: Pratolini "appartenne" all'Ovra, e addirittura per un periodo leggermente più lungo di quello che Canali suppone: per la precisione, dal 12 dicembre 1939 al 18 marzo 1940.

Come faccio a saperlo? Lo so perché per me Pratolini non è solo un "nome", e ne conosco la storia (la storia, come uno storico dovrebbe sapere, non è fatta di "nomi" ma di persone: ognuno con la propria storia). E perché possiedo, come ho detto, alcuni documenti: che volentieri, ripeto, avrei messo a disposizione di Canali, se Canali me li avesse chiesti.

Quelle che circolarono all'inizio del 1946 non furono solo voci, come suppone Canali. Furono, evidentemente, denunce: tant'è vero che Pratolini subì un regolare e pubblico processo (come non accadde a molti altri, credo); e non – si badi – per aver fatto parte dell'Ovra in quel periodo, ma addirittura successivamente, e cioè "per avere, dopo l'8 settembre 1943, collaborato col tedesco invasore, favorendolo nei suoi disegni politici, col far parte dell'Ovra". Evidentemente l'autore della denuncia voleva andar giù pesante.

Nel corso del processo venne fuori tutta la verità: e che cioè Pratolini era stato iscritto all'Ovra per il periodo che si è detto, e per i motivi che Canali può leggere nel dispositivo di sentenza – sentenza ovviamente assolutoria, e richiesta dallo stesso Pubblico ministero – che qui di seguito trascrivo:

"REPUBBLICA ITALIANA / In nome del popolo Italiano / La Sezione Istruttoria della Corte d'Appello di Firenze / Riunita in camera di Consiglio, composta dai sig. 1° Dr. Florenzano Francesco – Presidente; 2° Dr. Biondi Emilio – Consigliere; 3° Dr. Fucci Guido – Consigliere / ha pronunciato la seguente / SENTENZA / nel procedimento penale a carico di PRATOLINI Vasco di Ugo e di Casati Nella nato il 19.10.1913 in Firenze ivi residente, Via Mannelli 91 / IMPUTATO / del delitto preveduto e punito dagli artt. 5 D.L.L. 27 Luglio 1944 n. 159 in relazione all'art. 58 C.P.M.G. per avere, dopo l'8 settembre 1943, collaborato col tedesco invasore, favorendolo nei suoi disegni politici, col far parte dell'O.V.R.A. / Letti gli atti – Inteso il relatore e viste le richieste del P.M. / OSSERVA / A seguito di denunzia da parte della Questura di Firenze, di Pratolini Vasco, per aver fatto parte a scopo di lucro dell'O.V.R.A VIII Zona di Firenze, si procedette in formale per collaborazionismo ai sensi dell'art. 5 D.L.L. 27.4.1944 n° 159 in relazione all'art. 58 C.P.M.G. – / Dalle indagini praticate dalla Questura di Firenze e Roma nulla è emerso a carico del Pratolini che fu iscritto all'O.V.R.A. dal 12 dicembre 1939 al 18 marzo 1940 quando fu licenziato avendo dovuto trasferirsi alla capitale per ragioni di lavoro. Senza che poi si sia dovuto alcun che eccepire sulla sua attività politica. / Attraverso gli elementi forniti dallo stesso imputato è emerso che la sua iscrizione all'O.V.R.A. non fu volontaria ma coartata e cessò di appartenervi quando si allontanò da Firenze senza farvi più ritorno. / Nessuna forma di collaborazione è rimasta accertata non solo in quanto è emerso il contrario che cioè il Pratolini militò nelle file dei combattenti clandestini, mentre in precedenza, pur essendo un esponente di un gruppo di pubblicisti fascisti, mantenne sempre indipendenza di idee ed equilibrato giudizio. / Non essendo pertanto nulla emerso a carico del Pratolini il medesimo deve essere assolto con formola ampia ai sensi dell'art. 152 C.P.P. / P. Q.M. / Su conforme richiesta del P.M. / Dichiara chiusa l'istruttoria formale e visti gli artt. 152, 378 C.P.P., 12 D.L.L. 5.10.1945 n° 679 dichiara di non doversi procedere a carico di Pratolini Vasco per il fatto di cui è rubrica perché il fatto non sussiste. Firenze li, 12 Gennaio 1948".

Trascrivo anche la requisitoria del Procuratore generale della repubblica di Firenze:

"Il Pratolini è stato denunziato perché come risulta dagli atti trasmessi all'Ufficio del P.M. presso la Sezione Speciale della Corte di Assise di Firenze, dall'Alto Commissario per le Sanzioni contro il Fascismo, ha fatto parte della polizia politica – O.V.R.A. – dal 12.12.1939 al 18.3.1940 giorno in cui fu licenziato avendo "dovuto trasferirsi alla capitale per ragioni di lavoro".
Su di un tale periodo in cui fu in forza nelle file della polizia politica nessun altro elemento oltre tali generiche informazioni è stato raccolto, anzi la Questura ha riferito che nessuno ha avuto da eccepire alcun che sulla sua attività politica e che il prevenuto gode ottima reputazione.
Comunque sul sospetto che egli avesse potuto, dati tali precedenti, aver collaborato col tedesco invasore, l'istruttoria, fondata appunto sugli elementi di cui sopra si è detto, fu formalizzata allo scopo di arrivare ad un effettivo accertamento delle responsabilità politiche dell'odierno prevenuto.
L'istruttoria formale – soprattutto per merito dello stesso Pratolini che ha desiderato che fosse chiarita ampiamente la sua posizione dato che, per la popolarità da lui acquistata, ben meritatamente, per i suoi ultimi fortunati lavori, molto si parlava del suo passato politico – si è effettivamente risolta in modo del tutto liberatorio per lui.
Per quanto la sua adesione all'OVRA, per soli tre mesi, il Pratolini ha spiegato come effettivamente siano andate le cose, e come ad essa egli sia stato indotto non per volontà propria, ma perché pressato, in modo da non potersi esimere, da una richiesta a lui fatta in forma ricattatoria, ed appunto, per questo, non solo egli non fece alcuna informazione di rilievo ma cercò il momento opportuno per togliersi da quelle file in cui egli, praticamente ed ideologicamente, sentiva di non poter militare.
Egli prese così occasione di un suo trasferimento a Roma per sottrarsi a tale incarico, ed infatti la polizia prese atto di un tale trasferimento come abbiamo veduto, senza più ricercarlo.
Che egli poi sia stato infatti un informatore di nessuna importanza lo dimostra proprio, appunto, il fatto che egli venne licenziato senza che lo si ricercasse in Roma, dato che non era certo possibile che egli potesse sfuggire, se elemento di grande utilità, all'occhio e all'attenzione degli uffici Politici della Questura.
Quanto poi al fatto che gli uffici politici della Questura siano andati a cercare proprio lui per farlo aderire all'OVRA, ciò deriva da questo: che effettivamente egli fu per un certo periodo fascista ed esponente di un gruppo di pubblicisti fascisti pur avendo mantenuto, anche in tale veste, indipendenza di idee e di punti di vista.
Ed il prevenuto ha anche ampiamente spiegato quella che è stata la sua attività sotto un tale profilo, ed insomma il suo dramma in quel periodo, dramma che è stato un po' quello di tutti i giovani intellettuali cresciuti all'ombra del Fascismo.
Comunque tutto ciò non riguarda questa causa perché tutto ciò, comunque, non può rivestire alcun estremo di reato.
Per quanto poi attiene alla ipotizzata accusa di collaborazionismo a carico del prevenuto la compiuta istruttoria non solo non ha accertato alcun elemento di responsabilità a suo carico ma addirittura ha accertato che il Pratolini fu un attivo militante delle file dei combattenti clandestini e quindi egli dovrà essere assolto con la formula più ampia. Un tale assunto non ha certo bisogno di alcuna dimostrazione stante le pacifiche resultanze processuali.
L'istruttoria formale è completa.
p. q. m.

Visti gli artt. 371, 378, C. P. P. 12 D. L. 5.10.1945 n. 679
chiede
alla Sezione Istruttoria presso la Corte di Appello di Firenze di dichiarare chiusa la formale istruzione e di dichiarare con sentenza di non doversi procedere a carico di Pratolini Vasco, per il fatto a lui in epigrafe ascritto, perché il fatto non sussiste.
Firenze li, 7 gennaio 1948".

Canali potrebbe obiettare che questa è la verità giudiziaria, ma che la verità storica è altra cosa. Verissimo. Ma a chi voglia cercare la verità storica, il libro di Canali non serve. A una giornalista che gli ha obiettato che Pratolini lavorò per l'Ovra, ma "si trattò d'una breve collaborazione, e non sappiamo in quali termini" (Simonetta Fiori, *Spie. Tutti i delatori a libro paga del regime fascista*, in "La Repubblica", Roma, 22 ottobre 2004), Canali ha risposto: "L'amico Alessandro Parronchi, al quale Pratolini nel febbraio del 1946 confessò d'aver preso dei soldi dall'Ovra, è intervenuto recentemente nella polemica assicurando che 'Vasco non fece nulla di male'. Ma come si fa a dirlo?".

Canali risponde con una domanda piuttosto singolare per uno storico. Ho sempre pensato, infatti, che questo compito spetta agli storici. Ce lo dovrebbe dire lui che cosa ha fatto Pratolini per l'Ovra, quale sia stata la sua "attività delatoria" (così lui la chiama). Ha inviato rapporti? Se sì, di quale tenore? Chi è finito nei guai per causa sua?

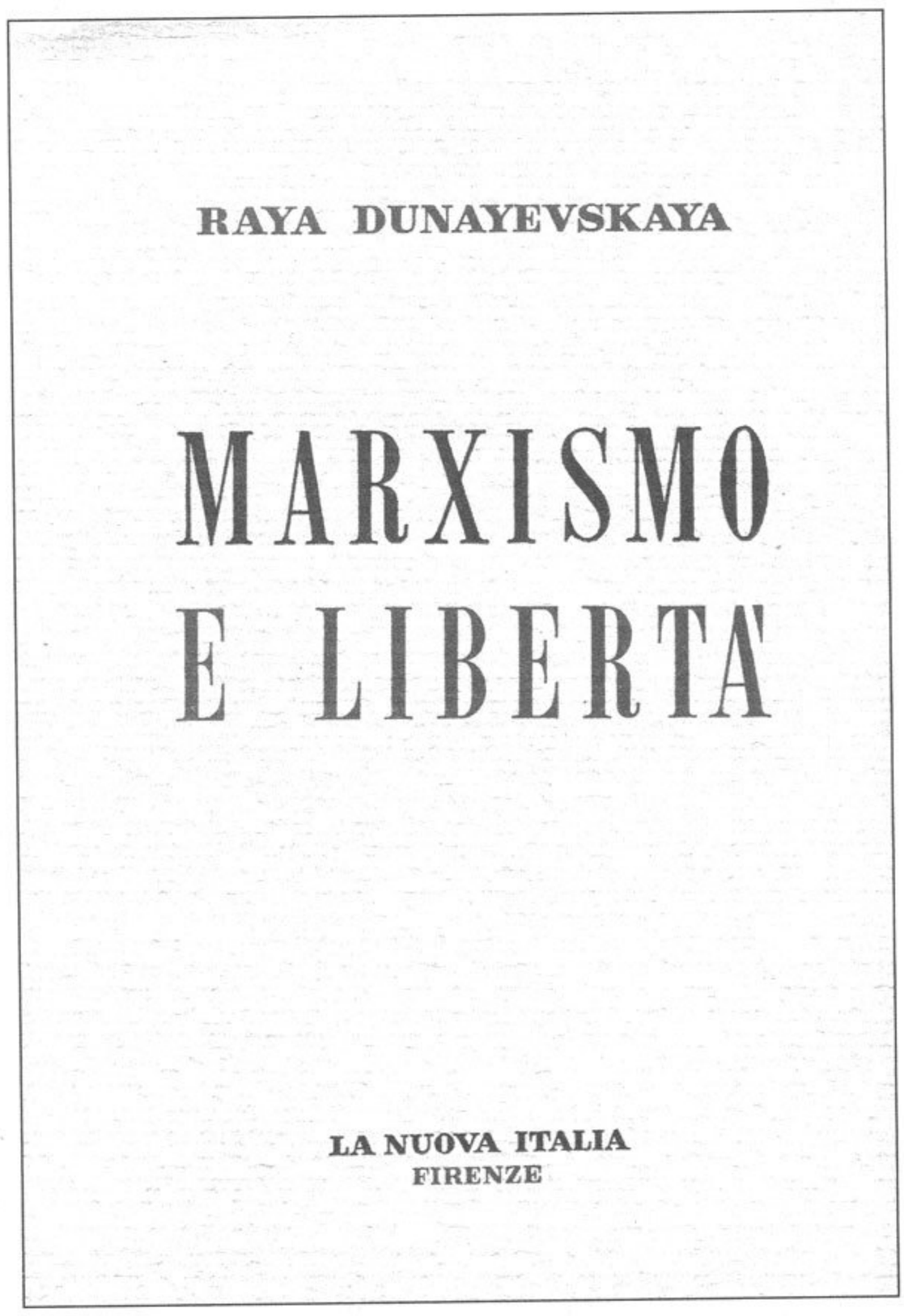
Di tutto ciò, nel libro di Canali non c'è nulla. Perché Canali nulla ha trovato e nulla avrebbe potuto trovare. Questa, invece, sarebbe stata la vera novità del libro: informarci sulla "attività delatoria" di Pratolini, sulla base di documenti concreti (che è quanto, giustamente, lui pretende dai cosiddetti "negazionisti" del "caso Silone": i quali, dopo l'uscita di un precedente libro di Canali, "non hanno presentato documenti alternativi a sostegno delle loro tesi". Potrà dire lo stesso di me?). In mancanza di ciò, rimbalzo io a Canali la sua domanda – non sull'appartenenza di Pratolini all'Ovra (che non è, come si è visto, una notizia) ma sulla sua "attività delatoria" (che sarebbe la vera notizia): "Come si fa a dirlo?".

Canali, da diligente studioso, promette (o minaccia) nella citata intervista alla "Nazione": "la ricerca va avanti". Si tratta – dice – di un difficile lavoro di decrittazione, in cui bisogna combinare certi nomi con certe cifre. Alla Serri, veramente, più di un anno fa, aveva detto il contrario, e cioè che possedeva le "relazioni scritte". Perché non le ha pubblicate?

In ogni caso, non posso che augurargli buon lavoro. Nell'attesa, lo invito a leggere *Allegoria e Derisione*: che cita, ma non ha mai letto; o, se lo ha letto, non l'ha capito (altrimenti non potrebbe affermare che Pratolini "cercò sempre di rimuovere questa macchia dal suo passato"). Così come lo invito a ripensare quel passo della lettera di Pratolini a Parronchi che lui stesso riporta. Scrive Pratolini: "Io ho la coscienza tranquilla, mi pento soltanto, e amaramente, di avere allora ceduto a uno spirito di avventura, credendo, con leggerezza estrema, di 'fare bene' senza tener conto delle conseguenze, allorché la chiarezza della mia azione sarebbe stata indimostrabile". E chiosa Canali: "È chiaro [...] che l'ingresso tra i confidenti dell'Ovra non fu dettato, come ha voluto pietosamente far credere l'amico Parronchi, dalle condizioni di miseria, ma, come scriveva il diretto interessato, da 'spirito di avventura' e dalla convinzione ideologica di operare a favore del fascismo, cioè di una causa che sentiva sua". Così interpreta Canali il "credendo di 'fare bene'": fare bene alla causa del fascismo! Nel 1939! Rifletta meglio. Anche aiutandosi, se del caso, con un'ulteriore lettura: quella degli articoli che Pratolini scriveva, in quel periodo, sui giornali fascisti a cui collaborava. Sono un po' difficili da capire, ma con un po' di sforzo ci si riesce, posso assicurarlo.

Io non sono uno storico. Canali lo è. E allora, visto che ci interessiamo entrambi alla stessa faccenda, pongo io a lui qualche domanda: perché Pratolini comincia a collaborare con l'Ovra proprio nel dicembre del 1939? Cosa era successo nei mesi precedenti? E perché dopo solo pochi giorni fugge (letteralmente fugge) a Roma? Compito di uno storico sarebbe anche quello di formulare delle ipotesi rispetto ai fatti, persino sui fatti che non ha scoperto lui.

Tralascio di parlare dei sussidi ricevuti dal Minculpop (altro vecchio discorso), che non c'entrano con l'appartenenza all'Ovra. Canali dice che l'ultimo sussidio porta la data del 10 ottobre 1943. È vero. Ma a me risulta che l'ultimo assegno non fu mai incassato. È vero? Se è vero, può immaginare Canali il perché? Glielo chiedo semplicemente per un motivo: perché, nella citata intervista a Mirella Serri, egli ha detto che, in seguito alle sue scoperte (!) vien da pensare che le pagine di Pratolini sulla Resistenza siano "frutto di invenzione romanzesca" (come a dire che la sua partecipazione alla Resistenza fu meramente virtuale). E questa affermazione, questa sì, è veramente vergognosa e imperdonabile.



Edizione del 1962