

## IL FOGLIO BRUCIA

*Corre come corre il cavallo bianco della morte.*

*Ho passato la vita fra i libri*

*senza scriverne uno*

*pochi libri ho letto dal principio alla fine perché pioveva la cenere*

*allungavo la mano i fogli bruciavano*

*silenziose parole cadevano*

*la primavera non è mai troppo lontana.*

*Non isolarsi ma ascoltare. Ascoltare.*

Roberto Roversi

### Apertura

4 L'AMORE PER LE PAROLE  
*Intervista a Giorgio Amitrano*

8 LA STRATEGIA DEL TRADURRE  
*Intervista a Gino Scatasta*

12 DOMINARE LA FORMA  
*Intervista a Bruno Persico*

16 CAIO FERNANDO ABREU  
*Martedì grasso*

18 L'AVVENTURA  
DI TESTO A FRONTE  
*Intervista a Franco Buffoni*

### In pratica poesia

22 NESSA O'MAHONY  
*Tre poesie*

24 CIARAN COSGROVE  
*Tre poesie*

26 FABIO PUSTERLA  
*Epigrafi per A. R.*

28 ROBERTO DEIDIER  
*Libro naturale*

30 GIANNI NADIANI  
*I sens di' cvèl*

32 CLAUDIO DAMIANI  
*Il tempo*

34 ELISA BIAGINI  
*Le ossa corte*

### Interviste

36 GIANNI D'ELIA  
*La lingua delle cose*

42 ANDREA LIBEROVICI  
*Il ritmo delle parole*

46 MIRCO DE STEFANI  
*Il Galateo armonico*

### Discussioni

51 CANNIBALI: COSA BOLLE  
IN PENTOLA?  
*interventi di Giancarlo Sissa  
e Giulio Mozzi*

### In pratica narrativa

54 MAURIZIO ASCARI  
*Un amico per Roberto*

58 PIERSANDRO PALLAVICINI  
*Weekend e Settimana  
Enigmistica*

64 GIANPIERO VALENTE  
*Intervista ad un'ala di riserva*

71 Info Altreve

# Editoriale Pulpiti

Il tempo è ancora più vorace dei giovani scrittori italiani. Si mangia le nostre vite, lascia lisce bianche al posto dei giorni. Per questo siamo arrivati, noi di Versodove, un po' in ritardo sulla data di uscita. Perché il tempo cannibale si mangia da solo e ci concede bocconi magri, e perché un po' ci mette a disagio - lo confessiamo candidamente - pensare, costruire, sudare una rivista come questa con troppa fretta, troppa attenzione al calendario.

Tutte queste righe per scusarci del ritardo e spiegarvi che, in compenso, abbiamo la convinzione di aver partorito (eh sì, il travaglio è sempre tanto...) un numero ricco e interessante, pieno di cose da leggere e rileggere. L'apertura è una lunga cavalcata sui percorsi e le ragioni del tradurre, raccontati da alcuni traduttori che hanno avuto la pazienza di rispondere alle nostre domande. Nomi eccellenti, come quello di Giorgio Amitrano (traduttore in terra italiana della giovane, famosa scrittrice nipponica Banana Yoshimoto), nascosti persino fra i balloon di un fumetto, come Gino Scatasta, o alle prese con la scoperta della giovane narrativa brasiliana, come Bruno Persico. Torna l'angolo dedicato alla poesia irlandese, con due voci che ci sembrano particolarmente interessanti, suggeriteci come sempre dall'amico Robero Bertoni. La sezione riservata ai poeti italiani è particolarmente ricca e composita; ci permettiamo qui di ringraziare tutti i poeti presenti, per la loro disponibilità e per averci regalato testi di grande intensità: un grazie particolare va a Roberto Deidier e Fabio Pusterla. Grazie anche a Melchiorre Di Giacomo, grande fotografo americano (le sue opere sono esposte al Moma di New York) e grande amico della bellezza e della poesia, che ci ha regalato alcuni suoi folgoranti sguardi. Thanks, Maestro...

Torna anche la nostra trasparente passione per la musica, con due densi incontri a personaggi che hanno lavorato con poeti a noi molto cari (Sanguineti e Zanzotto), ovvero Andrea LiberoVICI e Mirco De Stefani. C'è pure del pulp, in questo numero (non troppo crediamo, anche per i gusti dei meno appassionati al genere). C'è un intervento di Giancarlo Sissa e c'è, proprio sull'argomento "generazione cannibale", una risposta di Giulio Mozzi. Una piccola tessera che ci siamo sentiti di aggiungere al dibattito (si dice ancora così) che ha fatto bollire il pentolone culturale italiano, sul fornello della giovane letteratura, in questi ultimi mesi. La polemica tout court non ci interessa più di tanto, i pulpiti ancora meno (siamo, lo sapete, poco cattedratici...), ma quando piovono sermoni - anche se stimolanti - meglio sempre metterli a confronto, sentirli tutti. Dall'intervento di Sissa mi permetto, senza entrare nel merito, di estrarre un motivo che sarebbe interessante sviluppare in futuro: non sarà che il vero "romanzo" di questi ultimi vent'anni in Italia lo hanno scritto i poeti, più che i narratori? Meditate, amici, meditate. E scrivete, che il dibattito ci piacerebbe farlo anche a colpi di lettere, fax o e-mail, sui temi accennati in queste pagine della rivista.

Più dei pulpiti a noi di Versodove interessano di sicuro i palpiti. Quelli che ci hanno provocato, ad esempio, due delle interviste che pubblichiamo in questo numero. Mi riferisco a quelle a Gianni D'Elia e Franco Buffoni, dove circolano fermenti, idee, emozioni, palpiti intellettuali. Difficile sentir parlare D'Elia e Buffoni di poesia e traduzione senza emozionarsi, senza sentire il bisogno di approfondire i concetti, di tornare a coltivare nello stesso orticello teoria e prassi, poesia e poetica. La freschezza e il calore di quei colloqui purtroppo la carta non riesce a ritrasmetterlo, dovete fidarvi della nostra testimonianza. Ma l'interesse profondo delle suggestioni e delle idee che abbiamo trascritto, quello sì che resta, si sedimenta. L'idea, ad esempio, nell'intervista a D'Elia - e che ritorna in quella a Buffoni - che la poesia debba liberarsi del mito estetizzante di se stessa per tornare a parlare con libertà e capacità comunicativa, per tornare a nutrirsi di vita e a nutrire la vita. Senza perdere la propria identità, accettando anche sfide difficili (il richiamo a Leopardi e all'impoetico), ma uscendo dal ghetto, "dandosi una mossa", proprio come dice D'Elia. Trasformando i pulpiti in palpiti.

Stefano Semeraro



# L'amore per le parole

## Intervista a Giorgio Amitrano

**Per quali motivi hai deciso di studiare una lingua come il giapponese?**  
Non è stata una vocazione folgorante. Inizialmente c'era stata la passione, nei primi anni del liceo, per gli scrittori della beat generation. Leggendoli avevo scoperto lo

**GIORGIO AMITRANO è laureato in lingua e letteratura giapponese presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Attualmente vive e lavora a Roma, dove insegna letteratura giapponese all'Isiao. Tra le sue traduzioni dal giapponese: Nakajima Atsushi, Cronaca della luna sul monte (Marsilio, 1989). Banana Yoshimoto, Kitchen, 1991; Sonno Profondo (solo il racconto omonimo), 1993; Lucertola, 1995 (tutti Feltrinelli). Murakami Haruki, Tokyo Blues (Feltrinelli, 1993). Miyazawa Kenji, Una notte sul treno della via Lattea e altri racconti (Marsilio, 1994). Kajii Motojirō, Sotto l'albero di ciliegio e Accoppiamenti (Il Giappone, XXIX, 1990). Con Cesare Garboli ha ritradotto Il lutto si addice a Elettra, di O'Neill. Sta traducendo, per Feltrinelli, Amrita, sempre di Yoshimoto Banana.**

**di Francesca Bianchi**

ero ragazzo mi divertivo con altri amici a tradurre poesie dall'inglese, come pure i testi delle canzoni di gruppi pop e rock. Poi è capitato che all'università mi interessassi di letteratura e, avendo questa esperienza con l'inglese, ho cominciato a tradurre qualche racconto breve dal giapponese. Successivamente ho pubblicato alcuni di questi racconti su Linea d'ombra e su una rivista di orientalistica. La Marsilio li ha notati e mi ha chiesto di farne un libro. Si intitola *Cronaca della luna sul monte*, l'autore è Nakajima Atsushi. Il libro è andato bene, ha avuto una seconda edizione e recensioni positive. Io ho continuato la vita di sempre senza pensare di fare il traduttore. Poi è arrivato *Kitchen*, mi è piaciuto molto e ho pensato di tradurlo. L'ho proposto a Feltrinelli che ha accettato di pubblicarlo e da quel momento ho continuato.

**Quindi hai iniziato a tradurre ancora prima di laurearti e sei entrato immediatamente in questa professione, anche se non la vorresti fare per tutta la vita?**

Penso che vorrei continuare a tradurre. Però non necessariamente facendone la mia prima e unica occupazione. Comunque, per rispondere alla tua domanda, sì, ho cominciato a tradurre prima di laurearmi. Prima però ho dimenticato di dire che, precedentemente ai libri dal giapponese, avevo tradotto dall'inglese alcune opere di filosofia e religione tibetana per Ubaldini. Ho collaborato anche a una traduzione del *Libro tibetano dei morti* dal tibetano. Lo ammetto, a leggere il mio curriculum sembra che io sia destinato a tradurre, ma ho anche altre idee per la testa. Oltre a tradurre, ho anche sempre scritto saggi, racconti e poesie. Penso che, per uno scrittore, la traduzione sia un ottimo modo per nascondersi. Questo perché per-

mette di giocare con la scrittura e di misurarsi sia con il lavoro, la disciplina, che con tutto il mondo della scrittura, ma nascondendoti dietro uno scrittore, dietro l'inventiva di un altro. A mio avviso è un buon mezzo per chi non ha il coraggio di tuffarsi in prima persona nell'avventura dello scrivere.

**Quali sono le difficoltà maggiori che incontri nel tradurre una lingua composta da ideogrammi piuttosto che da semplici parole?**

Magari il giapponese fosse composto solo da ideogrammi! Mettici anche due alfabeti, anzi tre, includendo quello latino che è ormai parte integrante del loro sistema di scrittura, più i caratteri cinesi, che non possono neanche essere considerati ideografici in senso stretto. I problemi sono tanti ma, per la verità, di solito non è la scrittura a mettermi in crisi, quanto la struttura della frase e del periodo. Perché l'ordine delle parole è completamente diverso da quello italiano. E se le parole compaiono in un ordine diverso, anche le emozioni hanno un diverso ordine di apparizione. Per questo è difficile, adattando il testo giapponese alla sintassi italiana, conservare la sua suspense interna.

**Ma se le emozioni hanno un diverso ordine di apparizione, come cerchi di trasportarle il più fedelmente possibile nella nostra lingua? A cosa rinunci del testo originale?**

Forse è presuntuoso dire che cerco di non rinunciare a nulla. Cerco di esprimere quello che è dentro il giapponese usando la nostra lingua, rispettando quanto è scritto nel testo originale. Questo del cambiare qualcosa nella struttura della frase è un problema risolvibile... che cerco e spero di risolvere. Naturalmente trasforo entro certi limiti la frase, per adattarla

**«Perché l'ordine delle parole in giapponese è completamente diverso da quello italiano.**

**E se le parole compaiono in un ordine diverso, anche le emozioni hanno un diverso ordine di apparizione»**

all'italiano. Ma tento di ricostruirla il più fedelmente possibile. Vorrei trasmettere tutto dell'originale.

**Parliamo di Kitchen, di Banana Yoshimoto. La tua traduzione è stata la prima a livello mondiale. Puoi raccontarci come è avvenuto il tuo incontro con la letteratura di Banana e perché hai voluto far conoscere al nostro pubblico questa sua opera?**

Un'amica giapponese me lo aveva consigliato. L'ho comprato e letto in un pomeriggio, me ne sono innamorato e ho deciso di tradurlo. Mi sembrava esprimesse una sensibilità che esisteva anche da noi e che nessuno aveva ancora raccontato. Era mia intenzione proporlo a Einaudi, perché pensavo sarebbe potuto piacere a Natalia Ginzburg. Non la conoscevo personalmente, ma pensavo di riuscire a contattarla. Invece mi è capitato di incontrare Adriana Boscaro, curatrice della collana dei classici Marsilio, casa editrice presso cui avevo già pubblicato Atsushi. Proprio quel giorno Adriana aveva parlato con Feltrinelli che era alla ricerca di autori giapponesi giovani e interessanti da poter pubblicare. Lei ho parlato di Banana e lei ha fatto il mio nome alla Feltrinelli. Tempo dopo la casa editrice mi ha chiesto di fare una scheda informativa. Ne ho mandata una in cui parlavo di *Kitchen* e dell'autrice, spiegando tutte le ragioni per cui, a mio parere, avrebbe potuto avere successo. La Feltrinelli ha accettato, anche se non subito; ci hanno messo alcuni mesi, hanno chiesto pareri ad altre persone. Poi, alla fine, hanno deciso di farlo.

**Dopo aver tradotto tanti libri di Banana, non ti senti ingabbiato nel ruolo di traduttore preferito per un solo autore? Non esiste il pericolo di arrivare a odiare l'au-**

**tore che hai tradotto per tanto tempo?**

Sarebbe bene precisare che non ne ho tradotti tutti i libri. *Tsugumi* e due racconti contenuti in *Sonno profondo* sono stati tradotti da un giovane nipponista, Alessandro Garavini. Non mi sento ingabbiato, per il semplice fatto che ho continuato a tradurre anche altri autori. Anzi, cerco di alternare un libro di Banana a un libro di qualcun altro, proprio per non esserne imbrigliato. Poi, oltre agli autori che traduco, ci sono quelli che leggo, che studio, su cui scrivo, e anche loro mi aiutano a non essere troppo assorbito da Banana.

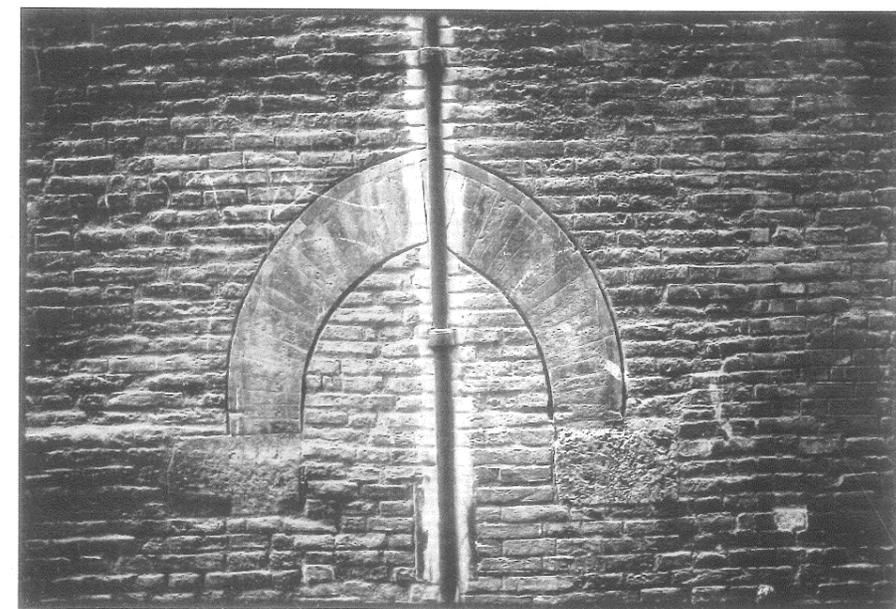
**Quali sono i vantaggi e gli svantaggi del tradurre un autore contemporaneo?**

Credo che cambino a seconda delle persone. Io amo leggere i classici, ma mi attira di più lavorare sul contemporaneo. So-

no molto legato al presente, mi piace trovare nei libri da tradurre tracce di luoghi di Tokyo che conosco, di film che ho appena visto, di canzoni che ho ancora in testa. Tradurre un autore vivente ti dà la possibilità di incontrarlo.

**Non pensi che a tradurre un solo autore si rischi di immedesimarsi troppo nella sua scrittura e di perdere in obiettività?**

No, non credo. Anzi più si entra nella sua testa e, dal punto di vista della traduzione, meglio è. Credo che entrare dentro la mentalità e lo stile di un autore sia una cosa positiva. Solo che bisogna farlo per tutti gli autori, non solo per uno. Quindi essere sempre un po' mimetici. E quando si traduce Banana, scrivere in italiano come scriverebbe lei se fosse italiana, ma fare la stessa cosa anche per gli altri. Per esempio, Murakami (autore di *Tokyo blues*, edi-



to da Feltrinelli, ndr) ha uno stile a mio avviso molto diverso da quello di Banana e credo di averne reso la differenza.

**Quanto fa comodo a un traduttore poter conoscere o, almeno, poter dialogare con l'autore che si sta traducendo?**

Per quanto mi riguarda, conoscere Banana, ad esempio, mi è stato utile nel lavoro di traduzione di *Lucertola*, perché ho potuto chiederle dei chiarimenti. Comunque, dialogare con l'autore che si traduce può essere interessante, utile, a volte illuminante, ma non si deve dipendere da lui.

**Hai appena ricevuto il premio Isola di Arturo-Elsa Morante 1996 per la traduzione di *Lucertola*. Una bella soddisfazione dunque, ma qual è il rovescio della medaglia? Raccontaci gli splendori e le miserie della tua professione.**

Il premio fa parte ovviamente della categoria splendori, in cui rientrano anche i momenti di esultanza quando si risolve un problema che sembrava inestricabile, o quando incontri qualcuno che ti parla con entusiasmo di libri che senza di te non avrebbe potuto leggere, o ancora quando sei in aereo o in treno e il viaggiatore seduto accanto a te legge un libro che hai tradotto, e vorresti dirlo ma ti godi questo piacere in silenzio... Le miserie arrivano quando sei giovane e sconosciuto e qualche redattore senza scrupoli manipola il tuo testo senza darti diritto di replica; quando un tuo collega è accoltellato dagli integralisti islamici per aver tradotto Rushdie e sei costretto ad ammettere che i terroristi riconoscono l'importanza del traduttore molto più degli editori.

**Sarebbe interessante addentrarsi almeno un poco in questo particolare aspetto...**

In primo luogo l'importanza del lavoro del traduttore non è riconosciuta, anche se recentemente se ne parla molto di più che un tempo. Soprattutto dagli editori. Secondo me i lettori sono più avanti degli editori e spesso sono anche più avanti dei critici letterari. Voglio precisare che non faccio un caso personale, dato che col successo di *Kitchen* e per altre ragioni ho, nel tempo, instaurato un ottimo rapporto con le case editrici con cui collaboro. Però penso che tanti altri traduttori più bravi di me abbiano maggiori difficoltà proprio perché non hanno questa "forza contrattuale". Mi rattrista che il lavoro di traduttore sia ancora così poco apprezzato e riconosciuto. Sono convinto, e potrei portare molti esempi, del fatto che l'esito di un libro straniero è in stretto rapporto con la qualità della traduzione. Ma questo gli editori non lo capiscono. Pensano che, se un libro funziona, andrà bene anche con una traduzione mediocre. Subito dopo viene l'aspetto economico. Il lavoro del traduttore è uno dei peggiori pagati nel campo dell'editoria. Probabilmente perché esiste ancora l'equivoco per cui il lavoro intellettuale viene considerato una forma di volontariato... Il confronto con il Giappone è molto interessante. Lì la figura del traduttore è apprezzata e riconosciuta. I nomi dell'autore e del traduttore sono in copertina e sul dorso del libro, e hanno la stessa grandezza; nelle pubblicità i due nomi hanno lo stesso peso. Insomma non c'è nessuna situazione in cui i due nomi non abbiano uguale risalto. Inoltre il traduttore ha dal 6 al 10 per cen-

to sui diritti del libro che ha tradotto. Diritti in misura più o meno uguale all'autore, credo. In Giappone è perciò possibile vivere di traduzioni anzi, è possibile diventare ricchi, traducendo. Cosa che per noi è semplicemente fantastica.

**Quale è stata l'ultima traduzione che hai portato a termine?**

Ho appena finito di ritradurre, dall'inglese e per il teatro, insieme a Cesare Garboli un cupo dramma di O'Neill, *Il lutto si addice a Elettra*, di cui esisteva una vecchia traduzione. Ronconi, che ha messo in scena la pièce, ha chiesto espressamente una nuova traduzione.

**Hai riguardato la vecchia traduzione prima di iniziare il lavoro, oppure hai preferito non controllarla per evitare "appigli" con il passato?**

Ho guardato la vecchia traduzione in più di un'occasione, perché mi incuriosiva vedere come il traduttore avesse reso determinate cose. Naturalmente, quando si guarda una traduzione preesistente di una determinata opera, il problema non è quello di non lasciarsi influenzare, bensì il contrario. Perché ci si vuole distinguere a tutti i costi dalle traduzioni già esistenti.

**Come è stata l'esperienza di tradurre con Garboli?**

Mi ha insegnato moltissimo, Garboli è un traduttore di genio.

**In che senso ti ha insegnato moltissimo?**

Non avevo mai tradotto per il teatro e non prestavo particolare attenzione al problema di come una battuta del testo sarebbe poi suonata in palcoscenico. A volte proponevo una traduzione di una certa frase, che a me sembrava ben riuscita, e Cesare me la bocciava. Diceva "Pensa a come risuonerebbe a teatro, detta dall'attore". Mi ha insegnato prima di tutto questo, cioè il senso della battuta da pronunciare e non da leggere. Mi ha esortato a prendermi certe libertà, a osare di più.

**Che differenze hai trovato nel tradurre dall'inglese anziché dal giapponese?**

Un paio di anni fa avevo già tradotto un libro di uno scrittore americano, William Weaver, che è il traduttore di Gadda, di Calvino, di Eco. Weaver mi ha chiesto di tradurre un suo romanzo giovanile, *Una tenda in questo mondo*, pubblicato da Baldini & Castoldi (con il mio nome sbagliato). Facendo quella traduzione, che era la prima dopo tanti testi giapponesi, ho constatato quanto tradurre sia sempre difficile anche se la lingua su cui lavoriamo è più vicina alla nostra. Le difficoltà cambiano, ma ce ne sono sempre. La differenza che ho sentito di più a livello personale in-

vece, è che mi diverto di più a tradurre dal giapponese. È una sfida: ci vuole più inventiva, bisogna cercare più soluzioni, anche se i problemi di fondo sono gli stessi.

**Ritorniamo un attimo indietro.**

**Dopo O'Neill hai iniziato a lavorare a qualcosa d'altro?**

Dopo questo "strano interludio" ho ripreso una traduzione di Banana, a cui lavoro già da tempo. Un libro lunghissimo, si intitola *Amrita* e uscirà quest'anno.

**E dopo *Amrita*?**

Ho in programma un volume dei Meridiani su Kawabata e un altro Murakami, un autore che mi piace molto. Poi... dovrei pubblicare un libro mio.

**Ci puoi raccontare qualcosa del tuo libro, allora. È un romanzo?**

Sarebbe quasi impossibile per me scrivere un romanzo. Per una ragione molto semplice: lavoro molto con la traduzione e non ho tempo. Riesco a trovare del tempo fra una scadenza e l'altra per un racconto. Il libro comunque non ha ancora un titolo. Probabilmente, alla fine sceglierò il titolo di uno dei racconti.

**Come ti trovi ad affrontare un testo che è solo tuo? Ti senti addosso più responsabilità?**

No, sento addosso più responsabilità quando traduco un testo di un altro.

**Pensi di risentire nella tua scrittura dello stile di qualcuno degli autori che hai tradotto?**

Credo di no. Però temo già che, quando uscirà il mio libro, qualcuno ci troverà l'influenza di Banana. Ma sono già preparato, me lo aspetto. Da parte mia non vedo questa influenza. Sembra strano, dopo averci lavorato tanto. Però in qualche modo, quando lavori tanto su un autore, entra dentro di te, incide in profondità, no? E allora, proprio per questo te ne liberi, come un'esperienza bruciante e purificante.

**Un traduttore traduce solo ed esclusivamente perché è innamorato del testo che ha davanti?**

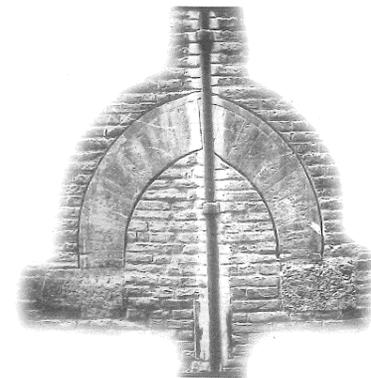
Non sempre. A volte capita che ci venga proposto di tradurre qualcosa che non ci piace particolarmente. Però scopriamo che è comunque stimolante farlo, si imparano delle cose. Per dirlti: O'Neill non è uno scrittore che io ami, ma è stato un confronto interessante.

**Ma per te scrivere è più creativo che tradurre?**

Devo dire la verità: penso sia più creativo scrivere le proprie cose.

**Per quale motivo?**

Non c'è dubbio che tradurre sia un lavoro creativo, però è un lavoro e una creazione all'interno di qualcosa già esistente. Invece quando si scrivono le cose proprie, si ha veramente il potere totale su quello



che si sta facendo. Se scrivendo un racconto seguo un personaggio per pagine e pagine e, a un certo punto, decido che questo personaggio non mi piace, lo cancello, come se non fosse mai esistito. Quando traduco non posso cancellare nemmeno una parola, quindi è chiaro che è più creativo scrivere cose che mi appartengono totalmente.

**Sembra quasi che tradurre ti carichi dell'energia necessaria alla scrittura...**

Su questo Natalia Ginzburg ha scritto delle pagine bellissime, che puoi trovare nella collana einaudiana "Scrittori tradotti da scrittori". La Ginzburg, nei testi tradotti e presenti in quella collana, parla del tradurre. Spiega cosa vuol dire, per uno scrittore, quel periodo in cui sospende il lavoro per tradurre opere di altri e quanto sia importante e rigenerante. Solo che il mio caso è opposto al suo. Io scrivo negli intervalli, mentre lei traduceva negli intervalli.

**Secondo te, il modo in cui un traduttore interpreta un testo passa anche attraverso le sue letture pregresse?**

Sì, perché più hai letto più possiedi un vocabolario largo e un'elasticità mentale che ti fa trovare molte possibili combinazioni. Bisogna avere sempre un'attitudine aperta alla combinazione dei termini... Soprattutto, bisogna amare molto le parole.

**Come lavori sui testi che traduci?**

Prima leggo una volta il testo dall'inizio alla fine, poi lo metto su un leggio da tavolo che posiziona accanto al computer e comincio a scrivere. Attorno ho i vocabolari, i dizionari dei sinonimi, sono circondato dalla mia biblioteca. Questo perché, nei momenti di difficoltà, ho idea che se apro un certo libro a una determinata pagina, mi potrà venire l'ispirazione per tradurre. Lo faccio perché sento che quanto sto andando traducendo in quel momento è in rapporto con tante altre cose che ho intorno. Ma ci sono anche i momenti in cui ho delle difficoltà, per cui telefono ad amici giapponesi, chiedendo come va interpretata una certa frase; oppure telefono a amici italiani, chiedendo loro se alcune parole che ho usato funzionano veramente nel contesto del discorso. Poi, alla fine, uno fa sempre di testa sua, però è anche bello coinvolgere gli altri.

**Fai molte stesure?**

Sì, faccio molte stesure perché mentre traduco correggo continuamente. Ho molti ripensamenti. Non è che scrivo solo quando sono sicuro della traduzione, ci lavoro sopra molto. Poi faccio una prima stesura in cui cerco soprattutto di tradurre il libro a me stesso. Da lì, pian piano, ci lavoro sopra, correggendo a penna e riportando le

«Non riesco a scrivere qualcosa di mio, anche dopo aver tradotto una sola pagina, perché la traduzione mi risucchia tutta l'energia»

correzioni sul computer. Di solito faccio due, anche tre stesure. Poi lavoro ancora sulle bozze. Lavoro moltissimo sulla traduzione. E non è mai abbastanza, perché quando esce il libro, quando lo vedi stampato, ti accorgi che qualcosa l'avresti potuta migliorare, oppure c'è una ripetizione di troppo. Insomma, la perfezione è irraggiungibile. Bisogna cercare di fare del proprio meglio, e rassegnarsi ai difetti.

**Hai mai avuto da parte delle case editrici il supporto di un supervisore, di un redattore, che ti aiutasse nella revisione?**

Di solito sì. In Feltrinelli ho una redattrice che legge molto attentamente la mia traduzione e mi fa molte osservazioni pertinenti. Difendo sempre il mio lavoro, è vero, e a volte mi oppongo ai cambiamenti. Ma ci sono casi in cui mi viene fatto notare, ad esempio, che alcune espressioni potrebbero essere migliorate, e se sono convinto le miglioro volentieri. Penso che sia importante in questo essere aperti. A volte, ci si affeziona un po' troppo a qualcosa che abbiamo scelto di tradurre in un determinato modo. Allora, se qualcuno ci fa notare che non funziona, bisogna avere anche l'umiltà di accettare la critica e correggere. Ma riconoscere i propri errori è difficile quasi quanto avvicinarsi alla traduzione perfetta. ■

## PROGETTO PER UNA ANAGRAFE DEI TRADUTTORI

Libro utile e interessante questo *Progetto per un'anagrafe dei traduttori*, stampato dall'Istituto poligrafico e zecca dello stato per conto dell'Ufficio centrale per i beni librari, le istituzioni culturali e l'editoria del Ministero per i beni culturali e ambientali, trentaduesimo titolo della collana "Quaderni di libri e riviste d'Italia", diretta da Angela Padellaro, curato dal SITL (Sindacato Italiano Traduttori Letterari). Utile sicuramente ai traduttori, ma anche agli editori poiché vi troviamo, oltre a un sostanzioso repertorio dei traduttori letterari europei dall'italiano e in italiano, anche un elenco delle associazioni di traduttori letterari dell'UE, una proposta di regolamentazione per la traduzione di un'opera letteraria, il Codice deontologico approvato dall'Assemblea dei soci SITL e gli indirizzi dei collegi europei dei traduttori letterari. Interessante, almeno per noi "non addetti", per una serie di scoperte. I traduttori letterari sono ben organizzati in tutta Europa, sotto l'egida del CEATL (Consiglio Europeo delle Associazioni di Traduttori Letterari); non contenti di stupirci, hanno creato dei luoghi in cui al traduttore vengo-

no offerte condizioni ottimali di lavoro (alloggio, apparecchiature informatiche, confronto con colleghi, scrittori e consulenti): si chiamano Collegi europei dei traduttori letterari, e gli autori che lavorano con i loro traduttori sono ospitati gratuitamente (i traduttori, presentando un contratto di traduzione, possono ottenere borse di soggiorno erogate dalla CEE). Ce n'è uno anche in Italia, a Procida, a cui ho telefonato con un forte senso di gioia e gratitudine. Mi dicono che sono aperti tutto l'anno tranne luglio e agosto, che la sistemazione è in appartamento, che bisogna avere tradotto almeno 5 libri per associarsi al SITL; per quanto riguarda il libro, mi informano che non è in commercio e che bisogna richiederlo a loro oppure al Min.ro beni culturali-Divisione editoria e che hanno intenzione di ampliare l'anagrafe inserendo altre schede-traduttori nel loro sito internet.

— A.T.  
Per info: SITL-Collegio di Procida  
Via Vittorio Emanuele 142-80079 PROCIDA (NA)  
Tel. 081/8960240  
fax 081/8101212 e-mail: sitllcoll@mbox.vol.it

# La strategia del tradurre

## Intervista a Gino Scatasta

**A** scorrere l'elenco delle tue traduzioni, dalla poesia fino ai fumetti supereroistici, sembra di vedere dietro le tue scelte una filosofia contraria a quella di Masolino D'Amico, che descrive il traduttore come chi traduce il

testo solo per amore verso di esso.

Più che di filosofia parlerei, nel mio caso, di strategia del tradurre. Sarebbe molto bello tradurre per passione, ma il mercato editoriale è tale che te lo puoi permettere se sei un ricco ereditario o solo dopo molti anni di lavoro. Io potrò permettermelo solo fra molti anni. E spesso ho la sensazione che anche un lavoro iniziato per passione, per il fatto stesso di essere un lavoro con date di consegna e tutto il resto, la faccia svaporare rapidamente. Naturalmente si può aprire poi una fase fruttuosa di amore tranquillo e reciproco, con sporadici guizzi di lussuria, ma la passione iniziale è comunque scomparsa. Certamente, quando si inizia a tradurre per mestiere di passione ce n'è ben

poca e quella che eventualmente resiste viene sottoposta a dure prove: all'inizio traduci quello che ti danno da

tradurre e il più delle volte si tratta di cose che nessun altro ha voluto. È pur vero che il mercato editoriale dopo qualche anno ti permette una certa libertà di movimento nell'ambito delle traduzioni. Si tratta ovviamente di qualcosa che il traduttore ricerca per proprio conto, proponendosi con l'esperienza fatta a case editrici i cui gusti coincidono con i suoi. Il lavoro del traduttore è fondamentalmente noioso e un po' maniacale perché si fa da soli, davanti a un testo su cui stai per mesi, tutt'al più con dei vocabolari e un computer, che non sono una grande compagnia. Un metodo che ho elaborato, e per questo ho parlato all'inizio di "strategia", è quello di tradurre cose molto diverse fra loro. Non tutto quello che ho tradotto mi interessava particolarmente; alcune cose mi interessavano per la loro ricerca linguistica o per il loro contenuto, altre ancora per un semplice motivo economico, di altre avrei fatto volentieri a meno. Ma tradurre al momento mi dà da vivere e mi sembra logico privilegiare i lavori meglio remunerati, anche se lievemente atroci.

**Scegliere testi che non interessano è dovuto anche all'esercizio del tradurre, per poter cioè lavorare su determinati aspetti della lingua?**

Inizialmente sì. È stato un lavoro preparatorio che ho frequentato molto. Per quanto mi riguarda, ho lavorato traducendo testi e confrontando le mie pagine con quello che era già stato tradotto e pubblicato. Oggi non saprei dire nemmeno quali testi ho utilizzato per questo tipo di lavoro, ricordo che usavo i più disparati o quelli di cui conoscevo e stimavo il traduttore.

Sono esercizi che ho fatto per anni e che poi ho dimenticato. Li ho dimenticati ma, nel più classico atteggiamento Zen, li utilizzo. Cioè non mi pongo dei problemi teorici, né passo ore a cercare la resa migliore per una frase o un'espressione: traduco e basta, tutt'al più metto un asterisco e ci torno dopo. Però hai bisogno di questo lavoro iniziale alle spalle perché tradurre possa diventare il più possibile automatico e si sviluppi un'educazione a tradurre che, istintivamente, ti faccia individuare la scelta più adeguata.

**Per quale motivo, a tuo avviso, si decide di fare il traduttore e non lo scrittore o il critico letterario?**

Può capitare che queste figure si sommino. Il lavoro del traduttore, a differenza di quello dello scrittore o del critico letterario, ti permette di guadagnare in tempi relativamente brevi. In questo senso può essere visto come un modo per fare pratica con la scrittura, prima di intraprendere un'attività più "pura". Poi si può continuare a fare il traduttore tutta la vita perché ci si prende gusto o per abitudine. Se decidi di fare il traduttore, però, è difficile che la sera ti metta a scrivere. Perché arrivi alla fine della giornata abbastanza nauseato e anche perché, a pensarci bene, fare il traduttore non è proprio una scelta. In realtà ti capita, ti proponi perché cerchi un lavoro, ti accettano e cominci a farlo... Dopo un po' diventa una scelta, ma è una scelta quasi obbligata: entri nel giro delle traduzioni e mentre traduci un libro devi averne pronto subito un altro se vuoi continuare a vivere di questo lavoro. Lo scrivere inteso in modo creativo invece, è più spesso una scelta.

«Non tutto quello che ho tradotto mi interessava particolarmente; alcune cose mi interessavano per la loro ricerca linguistica o per il loro contenuto, altre ancora per un semplice motivo economico, di altre avrei fatto volentieri a meno»



**Dopo una giornata passata in compagnia del testo da tradurre, dici che risulta difficile mettersi a scrivere "creativamente". Questo vale anche per le letture?**

Ho sempre letto molto, quindi non provo particolare difficoltà a leggere anche se ho passato il giorno a tradurre. Temo invece che se ci si mette a scrivere dopo aver passato ore e ore a tradurre si finisce col ripetere lo stile o le idee dell'autore tradotto o comunque a essere influenzato troppo da lui, sempre a causa di quel rapporto tormentato fra testo e traduttore di cui ho già parlato. Nella lettura, il rapporto fra testo e lettore, per quanto si tenda di recente ad attribuire a quest'ultimo un ruolo più attivo, è comunque sibi-

lanciato dalla parte del primo. Al secondo resta l'opzione fondamentale di chiudere il volume.

**Il modo con cui un traduttore interpreta un testo, passa attraverso le sue letture?**

Ogni traduzione risente in certa misura della persona del traduttore, e le letture che questi ha fatto possono saltare fuori nei momenti più impensati.

**Il testo tradotto è dunque un testo autonomo, ricreato dalla traduzione e dalla sensibilità del traduttore, anche per il diverso uso della scrittura e della lingua?**

Questo è un aspetto più visibile nella poesia che nella narrativa. Una poesia può essere tradotta all'infinito. La poesia permette una maggiore libertà in-

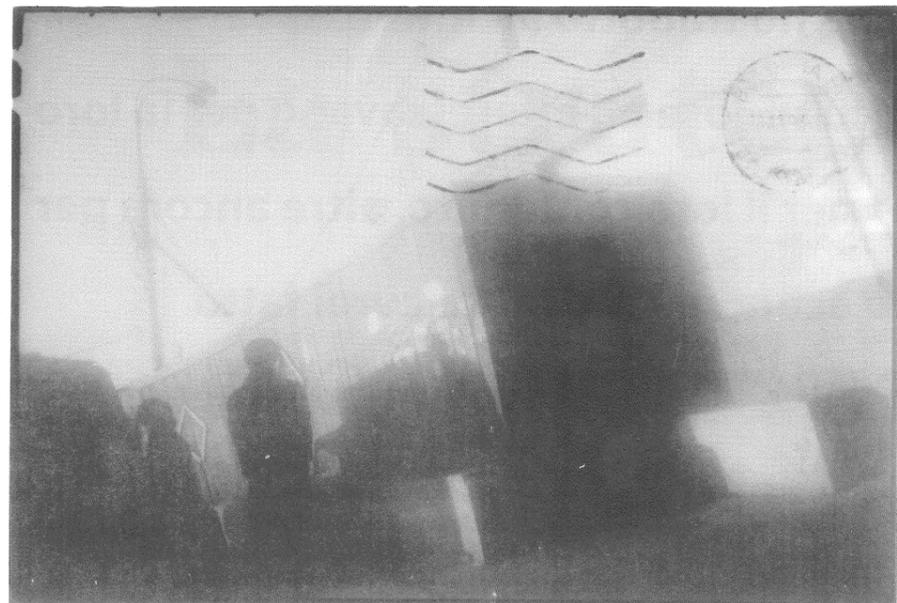
terpretativa, in quanto il testo originale ne fa scaturire per forza degli altri. Nella narrativa si perde molto questa libertà, perché il testo originale fa da ancora. In ogni caso è legittimo dire che anche un testo narrativo può, nella traduzione, essere interpretato e perciò risultare nuovo ed essere dotato di una certa autonomia. Inoltre il rapporto con il testo originale è sempre di tipo revisionistico, nel senso che il traduttore lo manipola, lo dispone come meglio crede per dargli una forma che gli pare accettabile. Direi che il traduttore "trasparente", ovvero la possibilità che il testo da tradurre passi indenne attraverso la sensibilità di chi traduce per uscirne in una forma perfetta, è un'utopia, non so neppure quanto auspicabile.

**Il traduttore ha più bisogno di apparato tecnico o di sensibilità, quando traduce?**

Ha bisogno di un apparato tecnico di base che deve dimenticare di possedere. È chiaro poi che se parliamo di sensibilità, questa varia a seconda della traduzione, della maggiore o minore sintonia che hai con il mondo dell'autore che stai traducendo. Per esempio io traduco poca poesia, perché ho problemi a confrontarmi con questa forma letteraria. Non ne sono un grosso lettore, preferisco il racconto breve, al limite preferisco tradurre una poesia di tipo narrativo piuttosto che una di tipo lirico. Non mi è letteralmente possibile tradurre una poesia di quest'ultimo tipo, non ce la faccio, non la capisco.

**Tradurre un testo implica un allargamento nel campo della propria esistenza e della propria coscienza?**

Dipende da quello che fai nella vita. ▶



In realtà è chiaro che traducendo ampli la tua coscienza e la tua conoscenza, ma questo è vero anche se leggi Cronaca vera, perché qualsiasi cosa tu faccia amplia la tua conoscenza. I film di Alvaro Vitali hanno ampliato la mia conoscenza più della traduzione di un testo di storia economica.

**Giorgio Caproni, uno dei massimi poeti italiani e traduttore di poeti francesi, ha detto che la prosa è sempre traducibile, mentre la poesia lo è ma pagando un ben forte e fallimentare tasso di sconto. È un'affermazione che può valere anche per la prosa contemporanea?**

Penso sia una affermazione più vera per quanto riguarda la poesia, oltre che ovviamente per un certo tipo di prosa poetica. Credo che nella prosa il ritmo, l'allitterazione, il verso, la musicalità siano tutti elementi meno importanti che nella poesia. Se salti una allitterazione in un romanzo non se ne accorge nessuno, non è neanche detto che sia un effetto voluto dall'autore. Nella poesia se c'è è perché l'autore voleva ci fosse. Nella poesia c'è

questo senso della perdita; cioè la traduzione perde rispetto all'originale, ma in una traduzione riuscita c'è il compenso di un'autonomia che il testo tradotto arriva ad assumere, di una maggiore creatività che viene concessa al poeta, mista a una maggiore responsabilità. C'è però anche un altro aspetto. Se prendiamo gli autori americani tradotti da Vittorini e da Pavese su cui si è fondata una generazione intera di traduttori e di lettori, ci rendiamo conto almeno oggi che sono spesso traduzioni fatte male. Però sono traduzioni che ci hanno fatto conoscere il mondo degli scrittori americani del Novecento. Forse non erano grandi traduzioni, ma non per questo quei libri impedivano di ricevere impressioni molto forti. Dico questo perché, a mio avviso, anche in una brutta traduzione qualcosa di un libro passa, viene trasmesso. Insomma ci sono bruttissime traduzioni più divertenti dell'originale. E parlare della sacralità della traduzione, della sua oscurità, è importante e affascinante, ma a un certo punto bisogna piantarla con le astrazioni.

**Ti sembra che la traduzione di un testo comporti irrimediabilmente l'impovertimento della lingua?**

È vero per autori che hanno una lingua già molto ricca. In autori del genere, infatti, raramente si raggiunge un confronto con il testo che non sia perdente. Se si traducono autori come Henry James, che hanno nei loro testi una musicalità unica, ci si rende conto di quanto sia difficile renderli in un'altra lingua. Anche i migliori traduttori, con rare eccezioni, finiscono per cadere sui testi di Henry James, proponendo un italiano spesso poco leggibile. A volte può capitare il contrario. Cioè, autori dallo stile abbastanza piatto possono diventare grandiosi in traduzione. L'esempio classico è Edgar Allan Poe, che in America non veniva assolutamente preso in considerazione ma tradotto da Baudelaire, in Francia è assunto al rango di grande autore. La stessa cosa capita a molti autori contemporanei americani, sconosciuti in patria ma con buone traduzioni all'estero, che da noi diventano famosi con un buon lancio pubblicitario. Non credo molto in una giustizia superiore, in campo editoriale.

**Come lavori sui testi che traduci? Ciascuno ha un metodo di traduzione personale. Ci sono quelli che, come me, debbono tradurre tutto insieme e in fretta e quelli che devono lavorare con calma e con molto tempo a disposizione. Dipende molto dal carattere... Insomma ci sono quelli che funzionano meglio sotto pressione e quelli che danno il massimo senza l'angoscia delle scadenze. Io sono uno di quelli che lavora sotto pressione e preferisce rivedere tutto con calma.**

**Per inquadrare meglio il tuo modo di lavorare, con il libro di Tim Parks che hai tradotto per Adelphi, come ti sei mosso?**

Prima di tutto ho letto una lunga serie di articoli sulla lavorazione della pietra mandatimi dall'autore, per entrare nella terminologia che lo stesso Parks usa nel romanzo. Ho cercato di appassionarmi al romanzo, che mi era comunque già piaciuto a una prima, frettolosa lettura, ma è chiaro che passan-

do otto, dieci ore al giorno a tradurlo scatta inevitabilmente una identificazione con l'autore. Inizii cioè a vedere il mondo secondo il suo filtro, ed è un bene per il lavoro. Nel lavoro iniziale che faccio per ogni testo è compreso anche il controllo, tramite vocabolario, di ogni parola su cui ho anche il minimo dubbio. Poi faccio due, tre riletture, a seconda del testo.

**In quanto tempo traduci un romanzo, ad esempio quello di Parks?**

Non saprei dirlo, perché dal momento in cui leggo per la prima volta un testo a quello in cui lo traduco possono passare anche anni. Nella pratica traduco una media di dieci pagine al giorno, arrivando a venti in rari momenti di splendore creativo. La revisione invece occupa un tempo indefinito, che non dipende sempre dalla velocità con cui hai tradotto il testo. A volte dipende da motivi esterni, da altri impegni, non inerenti alla scrittura o alla traduzione. Insomma non so dire quanto impiego realmente a tradurre un testo. Con il romanzo di Parks ho lasciato il testo a riposare per un mese, prima di riprenderlo in mano. È un modo di procedere che mi permette Adelphi e che, nella maggioranza dei casi, non accade. Anche perché, se devo lavorare con testi che devono uscire in tempi brevi e in periodi precisi dell'anno, come nel caso di *Asimov Gold* della Bompiani, lasciar decantare la traduzione è praticamente impossibile. Da Adelphi si lavora generalmente con progetti editoriali a lungo termine. Poi è possibile che capitino episodi come quello di un istant book sulla guerra del Golfo. Al Mulino lo hanno fatto di corsa, ma il libro è uscito ugualmente a conflitto finito, e la fretta ha fatto sì che in un capitolo da me tradotto apparisse un improbabile "Le alture del Golem" invece che "del Golan". Svista madornale di cui nessuno si era accorto, tranne a libro già uscito l'autore (che comunque si è divertito molto). Generalmente è possibile o perfino obbligatorio rivedere le bozze, ma in questi casi il tempo trascorso tra la consegna e le prime bozze spesso è fin troppo, non si ricorda più il motivo delle scelte fatte.

**I tuoi strumenti di traduttore? Uso un Sansoni quattro volumi, più una marea di dizionari per lo slang cui metto mano soprattutto per i fumetti. In più un Oxford dictionary; una Enciclopedia britannica e il dizio-**

nario dell'Enciclopedia Britannica; un dizionario di slang storico; un paio di dizionari tecnico-scientifico e tecnico-medico. Uno economico. Qualche Garzantina, uno Zanichelli. Infine il computer.

**Quante revisioni fai di un testo, quando e in quanto tempo?**

Come minimo faccio due riletture. La prima a caldo, l'altra alla fine del lavoro. A volte arrivo a tre o quattro riletture, se posso rivedere anche le bozze. Ma sulle bozze intervengo molto poco, tranne che in casi clamorosi. Forse anche per stanchezza, perché dopo un po' che lavori su di un testo non ne puoi veramente più.

**Quanto è importante un revisore per la migliore riuscita di un testo?**

Al traduttore dà una certa sicurezza, perché sa che la sua parola non è l'ultima, e può demandare una serie di cose al revisore. La posizione del revisore è un po' difficile, nel senso che la versione che tu licenzi sarai quella che verrà pubblicata...

**Anche se poi il nome del revisore non compare mai nel colophon dei libri...**

No, non compare, a meno che gli interventi sul testo non siano veramente rilevanti. In Adelphi, però, e in misura minore anche in altre case editrici, il testo revisionato torna ancora una volta al traduttore, che decide se approvare o meno quanto è stato indicato dal revisore. Esiste anche un revisore consigliere, come quello Adelphi, che lavora con traduttori di cui ha una certa fiducia, per cui sa che le loro scelte possono essere discutibili dal punto di vista stilistico, ma non da quello formale. Questo revisore dà generalmente dei consigli e nient'altro. Esiste invece un revisore che, testo originale alla mano, controlla la traduzione parola per parola. Quindi anche nell'ambito del lavoro di revisore esistono sfumature molto diverse che determinano un diverso rapporto con il traduttore, che va dalla collaborazione alla totale indifferenza.

**Quando è possibile, hai contatti con l'autore di cui stai traducendo il romanzo?**

Di solito sì. Le case editrici che sono in contatto con l'autore spesso fanno in modo di metterti nelle condizioni di colloquiare. Spesso molti autori chiedono di rivedere i propri testi, anche se non sempre sanno l'italiano. Molto spesso, come mi è accaduto con un romanzo di Coover, è il traduttore che ha bisogno di delucidazioni

da parte dell'autore. Nel caso specifico, Coover aveva scritto un romanzo sul gioco del baseball, con molti termini tratti dalla teoria del gioco che lui aveva dimenticato, perché il libro risale a oltre vent'anni fa. In questo caso è stato lo stesso autore a lasciarmi carta bianca. Un'altra volta invece, per la traduzione di un testo di Ignatieff per il Mulino, ho scritto all'autore una lunga lettera con tutta una serie di dubbi che avevo su quanto andavo traducendo, ma non ho mai ricevuto risposta. Per la cronaca Ignatieff è un canadese di origine russa, del gruppo di Granta e amico di Chatwin. Altro esempio è quello di Tim Parks che conosce l'italiano, ha tradotto Calvino, Tabucchi e Calasso, insegna traduzione in un istituto universitario milanese e leggerà sicuramente la mia traduzione. Non ti nascondo che sono alquanto terrorizzato.

**Pensi che nell'ambito dell'editoria italiana la figura del traduttore sia importante oppure che venga trattata male, sia economicamente che culturalmente?**

Direi che è trattata male. Mi dicono che all'estero va meglio, ma non ho mai approfondito molto la questione.

**Eppure non dovrebbe svolgere un ruolo importante, proprio perché portatrice di una comunicazione fra lingue differenti?**

Dubito molto di definizioni come queste. Il traduttore è importante come molte altre persone che operano nel mondo della cultura. Anche un buon correttore di bozze è importante, come anche un buon consulente editoriale.

**E come ti spieghi il fatto che molte persone, in Italia, vogliono intraprendere questo mestiere?**

Perché, specie tra gli studenti (me compreso, quando ero giovane e pieno di illusioni), c'è una visione mitizzata del mondo editoriale. Si pensa che una casa editrice sia un luogo dove si produce cultura, ma è un pensiero idealizzato. Bisogna entrarci per capire che vi si fa un lavoro di ufficio, in cui la promozione culturale costituisce solo un aspetto. Di conseguenza, specie all'inizio, avendo una visione parziale del lavoro in una casa editrice, fare il traduttore può sembrare gratificante, far credere di essere al centro di un universo culturale di importanza nazionale. Cosa che risulta vera solo in parte anzi, spesso in minima parte. ■

«I film di Alvaro Vitali hanno ampliato la mia conoscenza più della traduzione di un testo di storia economica»

# Dominare la forma

## Intervista a Giorgio Amitrano

**C**ome sei arrivato a tradurre i racconti di Caio Fernando Abreu?

Ho iniziato da solo, senza sapere se le mie traduzioni sarebbero state pubblicate, non ho finalizzato subito il lavoro alla pubblicazione. Se ci fossi riuscito bene, altrimenti sarebbe stato un esercizio sulla lingua che mi sarebbe tornato ugualmente utile. Ero rimasto entusiasta in Abreu del modo di scrivere e di raccontare le emozioni che scaturiscono dagli incontri e dalle relazioni interpersonali. Notavo anche la sua capacità di mettere ogni parola al posto giusto. La scrittura di Abreu è come un mosaico. Comunque, ho cominciato traducendo alcuni racconti. Nel frattempo ero riuscito ad avere l'indirizzo di Abreu; gli scrissi, dicendo che avevo letto alcuni suoi racconti e che mi sarebbe piaciuto tradurli. Lui rispose informandomi che da noi era già stato tradotto un suo libro e mi invitò a contattare l'editore, ovvero Zanzibar. Lo feci, ma senza ricevere mai risposta. Nel frattempo avevo iniziato una fitta corrispondenza con Abreu. Nell'estate del 1994 mi telefonò da Parigi, dicendo di aver avuto alcune divergenze con la traduttrice di *Dov'è finita Dulce Veiga*, e che lui stesso voleva fossi io a

tradurre il suo prossimo libro. Mandò un fax all'editore, chiedendo espressamente questo. Solo allora mi contattò l'editore; ci incontrammo a Milano e la cosa andò in porto. Si può dire che tutto è nato da varie coincidenze, ma anche dalla mia ostinazione. Pensa che telefonai anche all'agente letterario di Abreu a Francoforte, che dopo aver ascoltato il mio resoconto, mandò un fax alla Zanzibar. Nel fax segnalava che in Italia c'era una persona interessata a tradurre i testi di Abreu. Dopo tutto questo iniziammo a decidere, con Zanzibar, i racconti da pubblicare. Io stesso proposi alcuni racconti da inserire in questa raccolta.

**Li hai proposti prima all'autore per l'approvazione o direttamente alla casa editrice?**

Direttamente alla casa editrice. Per fare *Molto lontano da Marienbad*, Zanzibar si era basata su due antologie di Abreu apparse in Francia. Zanzibar ne aveva fatto una selezione, alla quale proposi di aggiungere altri due racconti: *Superstiti* e *Dopo l'agosto*, che Abreu mi mandò in forma di manoscritto, chiedendomi un parere. Decisi di inserirlo a chiusura del libro, Abreu fu d'accordo. In realtà avevo proposto anche un monologo interiore molto bello, *Natura viva*, però lo spazio era quello che era.

**Una domanda stupida: sei laureato in lingue?**

Sì, in inglese e tedesco. Il portoghese, come vedi, non c'entra niente con i miei studi. È una lingua che ho scoperto in seguito.

**In che modo hai iniziato a studiare il portoghese?**

Ho iniziato a studiarlo sistematicamente nella casa in cui vivevo, a Crema, usando il testo con cassette dell'Assi-

mil. Ma lo stimolo iniziale me lo ha dato un amico colombiano, Fernando Arenas, che oggi è docente di portoghese all'università di Minneapolis. Mi spediva cassette di musica brasiliana e portoghese. Mi sono avvicinato alla lingua attraverso la musica.

**La musica, le canzoni, sono uno dei contatti più forti che si possano stabilire con una lingua diversa dalla nostra...**

Un contatto che mi ha entusiasmato: il fado di Amália Rodriguez, le canzoni rivoluzionarie di José Alfonso. Poi, quando ho lavorato in Germania nell'università di Trier c'era un letterato di portoghese e io ne ho approfittato frequentando alcuni corsi. Quell'anno ho ricevuto anche una borsa di studio per un corso estivo, a Lisbona. Da lì è partito veramente tutto. In un secondo tempo ho scoperto il Brasile. Anche questa scoperta è avvenuta tramite persone che ho conosciuto, direttamente o attraverso contatti epistolari. Tutto questo "lavorio" attorno alla lingua è durato fino a che non mi sono recato il Brasile, cinque anni fa. Lì, un amico brasiliano mi parlò di Caio Fernando Abreu, lo definì un autore assolutamente da conoscere, mi regalò due libri. Sull'aereo lessi il racconto che verrà pubblicato su questo numero di *Versodove*, e ne rimasi folgorato. Feci immediatamente il paragone con Tondelli. Mi venne in mente la similitudine tra lo stile di Abreu, la sua provenienza, le tematiche su cui scriveva, e l'esperienza letteraria di Tondelli che all'epoca conoscevo bene. Durante quel viaggio in Brasile avevo letto *Rimini*. Leggendo subito dopo *Dov'è finita Dulce Veiga*, mi venne da paragonarlo proprio a quel romanzo. Mi sembrava praticamente

«Mi venne in mente la similitudine tra lo stile di Abreu, la sua provenienza, le tematiche su cui scriveva, e l'esperienza letteraria di Tondelli. *Dov'è finita Dulce Veiga*, mi sembrava un *Rimini* visto in chiave brasiliana, perché ci sono tutti i motivi dominanti che Tondelli ha usato nel suo libro»

un *Rimini* rivisto in chiave brasiliana, perché ci sono tutti i motivi che Tondelli ha usato nel suo libro: il giallo, la storia romantico-kitch, il pathos...

**Per la traduzione: hai fatto una stesura preliminare che hai mandato all'autore?**

Traducevo e organizzavo la stesura preliminare dei vari racconti al computer, cercando di lasciare un po' di tempo fra le traduzioni per guadagnare un minimo di obiettività rispetto al testo. Quindi costruivo la prima stesura, tentando di dimenticare l'originale. Anche perché spesso si incappa nel pericolo di fare traduzioni che non abbiano una propria autonomia, che siano troppo modellate sul testo originale. Dopo aver corretto i racconti li ho mandati a Zanzibar, che ha fatto una prima revisione e me l'ha rispedita a Lisbona, dove abitavo in quel periodo. Io ho ricorretto il testo una seconda volta.

**In questa parte di elaborazione del testo, non hai avuto contatti con Abreu?**

No. Mi ricordo che quando ci incontrammo alla Fiera del libro di Francoforte, nel 1994, avevo una serie di domande da fargli. Erano parti all'interno dei racconti che non riuscivo a capire, oppure citazioni da canzoni che non ero stato capace di individuare - anche perché Abreu lavora molto con la musica e con le canzoni, che cita tantissimo nei suoi racconti. Ci siamo messi in un angolo per un quarto d'ora, tra il casino che puoi immaginare. C'è stato un confronto diretto con Abreu su alcuni punti, però l'aiuto più grande nel tradurre e nel comprendere quei testi, è venuto da alcuni amici brasiliani. Anche perché il linguaggio che Abreu usa è molto colloquiale, ricco



dello slang della sua terra. Dato che Abreu proviene da una regione del sud del Brasile, il Rio Grande do Sul, avevo bisogno di persone che venissero da lì e che, possibilmente, conoscessero l'autore, quindi sapessero qual era il significato di una determinata parola o di una certa espressione. Grazie al cielo ebbi fortuna. A Bruxelles incontrai Euclides, un amico brasiliano originario di Porto Alegre, cioè della stessa regione di Abreu. Ho concepito alcune traduzioni sui prati del Parc du Cinquante-naire di Bruxelles. Io e Euclides ci siamo letti con certissima pazienza i racconti di Abreu e lui mi spiegava le cose che non capivo. In fondo, è stato come sostituire il rapporto più stretto che avrei potuto avere con l'autore.

**Abreu è morto di recente...**

Sì, è morto di AIDS nel febbraio del 1996.

**Ma anche se l'autore non è più in vita e la Zanzibar è passata alla Giunti, vorresti portare avanti la traduzione dei racconti?**

Diciamo che quello che ho intenzione di fare, è di chiedere a persone che vivono in Brasile con cui ho già alcuni contatti e che hanno conosciuto l'autore, di darmi una mano. Inoltre ci sono professori universitari a Rio de Janeiro, o il mio amico di Bruxelles o, ancora, altre persone residenti in Italia che hanno avuto contatti con Abreu, che conoscono il panorama socio-culturale in cui è nata la letteratura di questo autore. Ad esempio Júlio César Monteiro Martins, uno scrittore di Rio che ora vi-

ve a Lucca e che io conobbi a Lisbona. Con lui ho presentato *Molto lontano da Marienbad* a Bologna, in febbraio. Cioè, se avessi dubbi chiederei alle persone che lo hanno conosciuto, che conoscono la sua letteratura. Volevo andare ancora una volta in Brasile e rimanerci per alcuni mesi, in modo da acquisire di mestichezza con i luoghi in cui ha vissuto e lavorato Abreu e conoscere un po' di gente. Questo perché stare in un luogo e contattare le persone che lo hanno conosciuto, oltre a vivificare la lingua, potrebbe risolvere molti dei problemi legati alla scrittura di Abreu. Molte cose si potrebbero risolvere anche in questo modo. Voglio dire che, per conoscere bene quello che Abreu ha scritto, bisognerebbe leggere in modo enciclopedico la cultura brasiliana. La sua cultura era veramente enciclopedica, basta leggere gli articoli scritti per alcuni giornali brasiliani, non so quanti nomi vengano citati al loro interno, di persone che lui ha conosciuto ma di cui tu non sai nulla. Per farti un esempio, un professore universitario di Rio de Janeiro, Renato Gomes, mi ha svelato che la persona cui è dedicato *Sergente Garcia*, questa Luisa Felpuda, era un famoso travestito di Porto Alegre, a cui Abreu si è ispirato per creare il personaggio del racconto, la Isadora. Sono informazioni difficili da avere. Devi parlare con qualcuno che le sappia, altrimenti non ti arriveranno mai e

«I racconti di Abreu mi avevano catturato a tal punto che non ho finalizzato immediatamente il mio lavoro alla pubblicazione»

perderai, a mio avviso, un messaggio importante.

**Quindi l'approccio ad Abreu è stato molto passionale, pensi che sia il metodo migliore per tradurre?**

Penso che se una persona ha la fortuna di tradurre dei testi in cui si identifica, si riconosce e dei quali capisce effettivamente il linguaggio, le strutture che sottendono al linguaggio, bene, credo che questo conferisca più valore al suo prodotto. Perché in fondo è come se fosse un'opera tua. Chiaro, non è sempre possibile avere la fortuna di tradurre testi nei quali ci si riconosce e con i quali si entra in sintonia. Ma questo non esclude che un traduttore debba essere in grado di affrontare sempre un lavoro.

**Ti è capitato di lavorare in maniera meno passionale su altri testi di narrativa?**

Gli unici altri testi di narrativa che ho tradotto per ora sono i due racconti dall'inglese per l'antologia edita da Stampa Alternativa, *Uomini su uomini*. Lì mi sono meno identificato con la scrittura. Erano due racconti brevi, uno per autore, con due linguaggi diversi. Credo che anche questo abbia impedito una identificazione. Da questo punto di vista li ho affrontati in modo più professionale, cercando comunque di calarmi nel testo. La differenza con la scrittura di Abreu è stata però scioccante, anche in relazione alla produzione finale.

**Ti piacerebbe fare il traduttore come mestiere?**

Sì, vorrei fare il traduttore a tempo pieno, ma il mercato italiano non lo permette. Le traduzioni sono pagate male ed è difficile avere lavoro se non sei già conosciuto. L'inizio è molto duro, non permette di programmare un'attività a livello professionale. Conosco il traduttore tedesco di Tondelli, lì la situazione è completamente diversa. In Germania il traduttore ha uno status molto più dignitoso, viene considerato per quel che è: un professionista. Questo ragazzo, Hinrich Schmidt-Henkel, vive di traduzioni, traduce dall'italiano, dal norvegese e dal francese. In Italia, da quello che ho potuto sperimentare, per chi non è conosciuto e vuole entrare in questo campo non esiste un canale, deve praticamente costruirselo e possono passare anni. Per non parlare dell'aspetto economico, veramente infimo...

**È una cosa molto strana se ci pensi, visto che in Italia si traduce tantissimo...**

Mi farebbe molto piacere se i traduttori italiani dessero vita ad una associazione

per la tutela dei diritti della categoria, come già accade, ad esempio per gli interpreti con l'Assointepreti. Solo che in Italia è molto difficile associarsi quando ci sono in ballo interessi di tipo economico o concorrenziale.

**Hai provato a proporre nomi di nuovi scrittori brasiliani a qualche casa editrice italiana?**

Sì, ma senza successo. Anche se il Brasile è una fucina letteraria incredibile. In Italia non ci si rende conto di questo, anche perché siamo fissati sui soliti nomi, come Jorge Amado o Paulo Coelho. Ma esiste una quantità di scrittori molto validi e forse anche più significativi di altri, che ormai hanno fatto il loro tempo. Anche perché i giovani scrittori si portano dentro le tensioni del Brasile di oggi e le contraddizioni della modernità.

**Anche dopo il successo di critica ottenuto con *Molto lontano da Marienbad* non hai avuto risposte?**

A quanto pare... Ho avuto contatti con Einaudi, anche lì ho proposto alcuni nomi, ma senza risultati. Ho avuto un contatto con Giunti, perché volevano portare avanti il discorso della Zanzibar su Abreu. Ma la cosa si è infossata. A questo punto, pur volendo lavorare ancora su Abreu, non so a chi rivolgermi. A meno che qualche casa editrice, di sua spontanea volontà, non decida di pubblicarlo e di chiedere la mia collaborazione. È strano che un autore che ha molto da dire, conosciuto e apprezzato, ritorni nell'oblio.

**Pensi che questo si possa addebitare all'omosessualità di Abreu?**

Non credo proprio. Anche perché, in Italia, libri sull'argomento ce ne sono parecchi, e molti hanno una scrittura meno raffinata di quelli di Abreu. Penso che l'unico problema per questo autore sia di non essere conosciuto negli ambienti giusti. Probabilmente questo è accaduto perché Zanzibar era una piccola casa editrice.

**Quali caratteristiche renderebbero Abreu uno scrittore apprezzato dal pubblico?**

Chiunque sia interessato al Brasile e alla sua letteratura, trova in questo autore un esempio di scrittura legata alla realtà di quella terra. Abreu ha fatto nei suoi libri una analisi della realtà, filtrata attraverso personaggi e situazioni. È riuscito a catturare quelle pulsioni e quelle dinamiche della società brasiliana che vanno al di là dei personaggi, dando un quadro generale di quanto accade in Brasile nelle grandi metropoli, oggi. In

secondo luogo, sono le tematiche che Abreu affronta e che colloca nella vita quotidiana delle grandi città, tipica del Brasile ma anche dell'Europa, a renderlo interessante. Perché quello che viene raccontato di San Paulo, Rio de Janeiro o Porto Alegre si muove sulla stessa lunghezza d'onda di quanto avviene o può avvenire a Parigi, Londra o New York. È il carattere universale della scrittura di Abreu a renderlo interessante. È uno scrittore che non racconta una realtà esotica.

**La costruzione dei periodi, delle frasi, in Abreu non consente al lettore di adattarsi. Come ti sei comportato per mantenere questi elementi nella traduzione?**

Questi che indichi sono elementi molto forti nella scrittura di Abreu. Io ho cercato di rispettare molto il suo modo di fare scrittura, che è un modo soprattutto musicale. Ho cercato di rispettare il ritmo della frase, o di ciascuna unità di significato. All'interno di questo "livello fonico", ho cercato di mantenere gli stessi accenti. Inoltre ho cercato di comprendere dove Abreu desiderasse comunicare qualcosa di preciso con la struttura della frase, e cosa volesse comunicare. Se mi accorgevo che una frase in italiano stonava, volevo dire che non ero riuscito a provocare l'emozione che lui desiderava. Non sempre è stato possibile rimanere fedeli, ma ci ho provato. Per noi italiani è comunque una fortuna, perché la nostra struttura linguistica si avvicina molto a quella brasiliana.

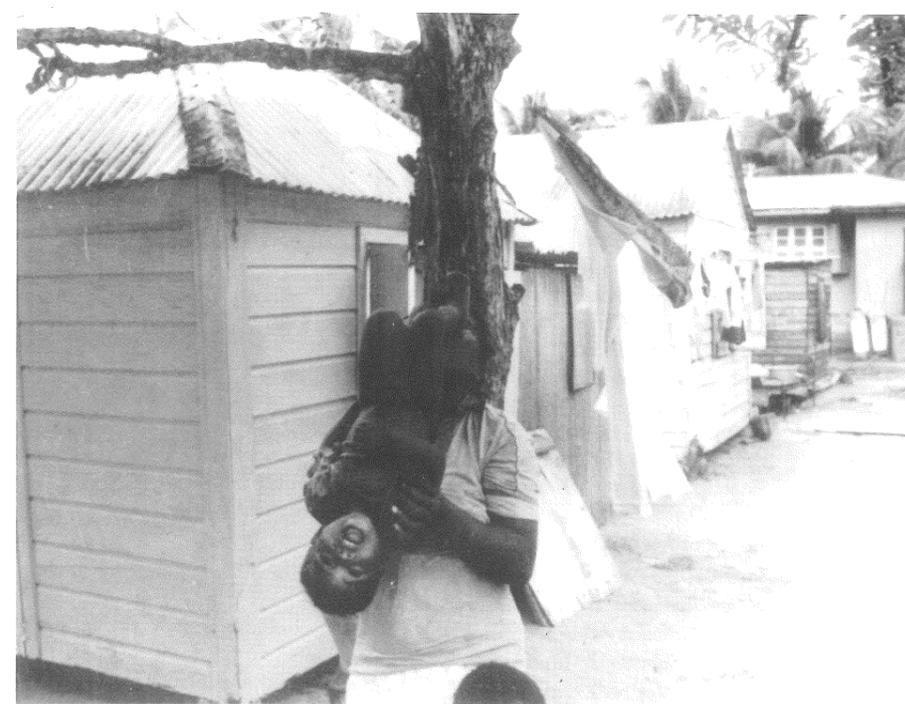
**Cosa hai dovuto perdere nella traduzione?**

Alcune sfumature, i colori di certe espressioni brasiliane che hanno particolari connotazioni di registro, mutano immagini da campi semantici non direttamente contigui. Per esempio, se un personaggio dice ad un altro "Você é gostoso" per manifestare il proprio interesse fisico-affettivo, coinvolge nell'aspetto erotico anche il senso del gusto. Ora è chiaro che la traduzione "Tu mi piaci" o "Quanto sei bello" perde una connotazione fondamentale.

**Come mai, conoscendo il tedesco, non hai provato a tradurre autori di questa nazionalità?**

Sarebbe molto bello proporre autori tedeschi, ma non l'ho mai fatto perché è da pochissimo che mi sto occupando di questa letteratura, esattamente da quando ho iniziato a fare il lettore per Bompiani.

**Quali sono gli autori che hanno influenzato la tua vita e quelli che**



**invece hanno influenzato il tuo modo di tradurre?**

In assoluto, Tondelli. Mi ero dimenticato di dire che, per tradurre alcune parti di *Sergente Garcia*, a suo tempo mi sono letto per l'ennesima volta *Altri libertini*, redigendo contemporaneamente un minidizionario di slang da lui usato in quel libro. Ho usato moltissimo la lingua di Tondelli per tradurre Abreu. Mi ha influenzato lo stile di Tabucchi, ma anche Lawrence e i poeti metafisici inglesi.

**Per quale motivo hai preferito tradurre narrativa e non poesia?**

Perché la poesia è un tipo di linguaggio che so di non dominare appieno. È una operazione talmente complessa tradurre poesia che non mi darebbe mai soddisfazione. La narrativa, e in particolare il racconto, è più consona ai miei ritmi. Non so se accetterei, dovessero mai propormi di tradurre un libro di poesia. Penso proprio di no. Riesco a dominare meglio il racconto, e penso sia importante per una migliore riuscita della traduzione dominare la forma.

**Pensi sia più creativo tradurre o scrivere?**

Penso che la creatività nella traduzione sia molto guidata, hai già dei parametri assegnati entro cui puoi e devi muoverti, si tratta di trovare il giusto compromesso fra quello che tu vuoi dire e quanto l'autore ti lascia dire. Ma è un esercizio stimolante, a livello intellettuale.

**Lavorando come insegnante di lingue, come riesci a trovare il tempo da dedicare alla traduzione?**

Dipende molto dalle priorità. Spesso tradurre è una necessità fisiologica, è un bisogno che senti dentro. È un po' come il bisogno di scrivere. Ma questo ragionamento lo faccio per quanto riguarda Abreu, perché è un autore verso cui sento molte affinità.

**Quante ore dedicavi alla traduzione di Abreu?**

Non più di due, tre ore al giorno. Anche perché, con i tempi lunghi che avevo a disposizione, potevo permettermi. Non avevo l'assillo della consegna. Quindi per me era come un hobby, fatto in maniera molto rilassata. Lavoravo al computer in università, tornavo a casa, stampavo e rileggevo quanto avevo tradotto. Potevo anche passare intere serate a rileggere e correggere. Non mi pesava, cercavo di mantenere viva l'attenzione al testo.

**Quali sono i tuoi strumenti di lavoro?**

Il dizionario dei sinonimi, poi il dizionario di italiano. Pochissimo il dizionario dal portoghese.

**Riesci a dare una definizione della figura del traduttore oggi in Italia?**

Bella domanda. Forse è un folle. Considerato il modo in cui lavora, l'ambiente per cui lavora, le gratificazioni che ha. È sicuramente un folle. ■

# Caio Fernando Abreu

## Martedì grasso

(a Luiz Carlos Góes)

**Caio Fernando Abreu (1948-1996)** fa parte di quel congiunto di scrittori denominati "urbani" che, dopo aver assistito all'insediamento della dittatura militare nel 1964, alla repressione dei movimenti studenteschi del '68 e alla rapida e disordinata industrializzazione del paese, hanno contribuito al nascere, negli anni Settanta e Ottanta, al "Nuovo Racconto Brasiliano" ispirato alla realtà dei grandi centri cittadini. Profondamente calato nel suo tempo, ha attivamente partecipato alla vita letteraria e sociale di quegli anni, vivendo tra Porto Alegre, Rio e São Paulo, lavorando come redattore per giornali e riviste culturali, scrivendo per il teatro e pubblicando le prime raccolte di racconti, alcune delle quali gli valsero riconoscimenti ufficiali e ampi consensi di critica. I personaggi dei suoi racconti sono esseri tormentati dalle incongruenze del vivere, voci monologanti che reagiscono alla pressione esercitata dal sociale affermando la propria individualità interiore e cadendo spesso in una solitudine o in una forma di pazzia che è più estraniamento che non malattia. La loro attitudine è quella di chi non è in grado di fingere e non può far altro che abbracciare con sincerità il proprio destino. Abreu scandaglia le zone profonde del loro animo fino al momento esatto in cui prende corpo un'emozione, che poi accompagna nel suo evolversi con la tenacia di un biografo. Oltre a Molto lontano da Marienbad (1995), di Abreu in Italia è stato pubblicato il romanzo Dov'è finita Dulce Veiga (1993), ambedue editi da Zanzibar.

Il presente racconto, inedito in Italia, è tratto da Morangos Mofados ("Fragole con muffa"), del 1982, una raccolta dove i racconti della prima parte si incentrano sulle illusioni perdute con l'avvento della dittatura militare, sulla solitudine e sulla sconfitta, riscattate poi nella seconda sezione da personaggi in atteggiamento di sfida, di affermazione della propria identità. Martedì grasso presenta molti elementi propri della scrittura di Abreu: l'intensità delle immagini e delle emozioni, la specularità dei personaggi, che sembrano sempre ricomporre un'unità perduta, la presenza quasi ossessiva del religioso e del magico mutuato dalla cultura africana, una scrittura fluida in cui la voce del narratore si confonde con quella dei personaggi.

Alcuni racconti della raccolta sono stati successivamente presentati in versione teatrale a São Paulo e a Rio de Janeiro.

Traduzione di Bruno Persico

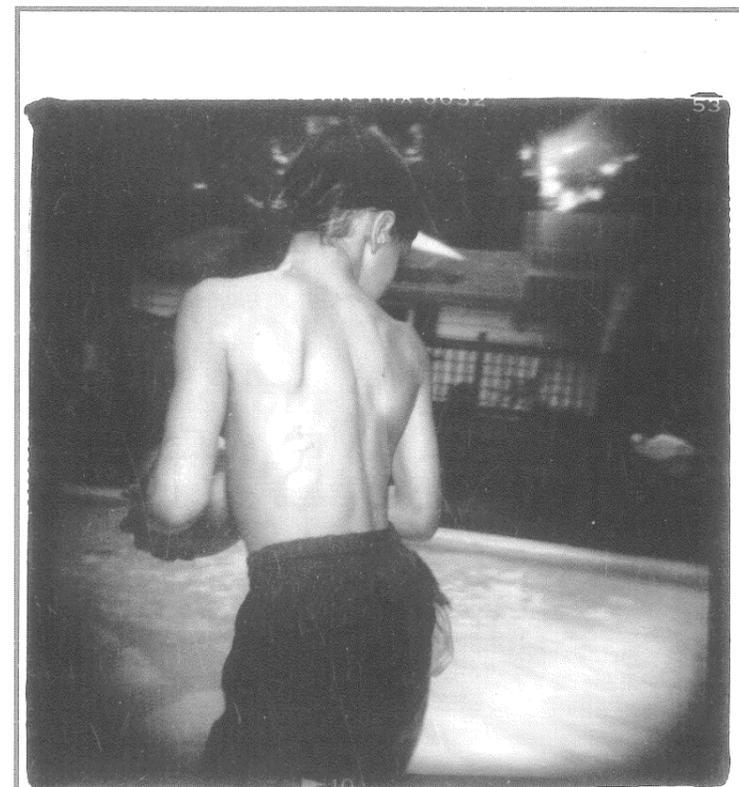
D'un tratto cominciò a ballare elegante e leggiadro, avanzando verso di me. Mi guardò fisso negli occhi, una ruga tesa tra le sopracciglia e un accenno di sorriso per chiedere il mio assenso. Feci un cenno col capo, anch'io quasi sorridendo, la bocca impiestrata di tanta birra tiepida, vodka con coca-cola, whisky nazionale, gusti che neanche io riuscivo a distinguere dai tanti bicchieri di plastica passati di mano in mano. Portava un tanga bianco e rosso, Xangô, pensai, lansã, brillantini sul volto, Oxalá, braccia per aria, Ogum di umbanda, e il suo ballare elegante. Un movimento che partendo dai fianchi e passando per le cosce scendeva giù fino ai piedi, quindi lo sguardo cadeva in basso, e il movimento saliva poi di nuovo attraverso la cintura, fino a giungere alle spalle. Prese a scuotere la testa, ogni volta più vicino. Ero sudato fradicio. Tutti erano sudati, ma io non vedevo nessun altro all'infuori di lui. Lo avevo già visto, non lì, ma tempo fa, non sapevo più dove. Avevo girato talmente tanti posti. Anche lui aveva l'aria di chi di posti ne avesse girati molti. Chissà, forse in uno di quei posti. Qui o là. Ma non ce ne saremmo ricordati così, senza parlare. Il fatto è che parole non ce n'erano. C'era solo il movimento, il sudore, il mio e il suo corpo che si avvicinavano e non chiedevano nient'altro che quell'avanzare sempre più l'uno verso l'altro.

Quando mi fu di fronte ci fissammo negli occhi. Adesso ballavo anch'io, accompagnando il suo movimento, così, fianchi, cosce, piedi, sguardo verso il basso, far risalire il movimento fin sulle spalle attraverso la cintura, poi scuotere i capelli bagnati, alzare il capo e

guardarsi in viso sorridendo. Accostò il suo tronco sudato al mio. Avevamo molti peli, noi due. I nostri peli fradici si strofinavano. Lui tese la mano aperta e la passò sul mio viso. Disse qualcosa. Come?, domandai. Mi piaci, disse. Non sembrava frocio, proprio no: solo un corpo, per caso di un uomo, invaghito di un altro corpo, il mio, per caso di uomo anche lui.

Io tesi la mano aperta, la passai sul suo viso, dissi qualcosa. Come?, domandò. Mi piaci, dissi. Ero solo un corpo, per caso di un uomo, invaghito di un altro corpo, per caso di uomo anche lui.

Desideravo quel corpo di uomo che ballava sudato e elegante, lì, di fronte a me. Ti voglio, lui disse, io dissi ti voglio anch'io. Ma ti voglio adesso, in questo istante, disse, ed io ripetei anch'io, anch'io ti voglio adesso. Il suo sorriso si fece più aperto rivelando i denti bianchissimi. Passò la mano sul mio ventre. Passai la mano sul suo ventre. Si strinse a me, ci stringemmo l'uno all'altro. Le nostre carni dure avevano peli in superficie e muscoli sotto la pelle. Ahil, ahil, disse qualcuno in falsetto, e schizzò via. Intorno ci guardavano tutti. La sua bocca socchiusa si stava avvicinando alla mia. Pareva un fico maturo quando lo si incide con la punta del coltello sulla estremità più rotonda e gli si sguscia la polpa, lentamente, ed appare l'interno rosato. Lo sapevi, dissi, che il fico non è un frutto, ma un fiore che sboccia di dentro. Come?, urlò. Il fico, ripetei, ma non aveva importanza. Si infilò la mano nell'inguine e trasse due pastiglie in una bustina metallica. Ne prese una e mi porse l'altra. No, dissi, voglio restare lucido, a qualsiasi costo. Ma ero completamente partito.



STEFANO SEMARARO  
Via CAIROLLI, 192  
BOLOGNA, ITALY  
40121

AIR  
MAIL



Dio sa come avrei voluto quella pallina calda venuta da mezzo i suoi peli. Tirai fuori la lingua, ingoiai. La gente intorno ci urtava di continuo, così tentai di proteggerlo col mio corpo, ma, ahil! ahil, ripetevano urtandoci, froci! Andiamocene via, lui disse. Uscimmo colando sudore da mezzo il salone, i brillantini sul suo volto scintillavano in mezzo alle grida.

Froci!, si sentiva ancora, e già i nostri visi erano colpiti dalla fredda brezza marina. La musica era un interminabile tum-tum-tum di piedi e tamburi battenti. Mirai verso il cielo e guarda! gli indicai le Pleiadi, solo quanto riuscivo a vedere, la forma di una racchetta da tennis. Ti prenderai un raffreddore, disse, con la mano intorno alle mie spalle. Forse fu lì che mi accorsi che non stavo portando maschere. Ricordai di

aver letto da qualche parte che il dolore è l'unica emozione che non usa maschere. Non era dolore, il nostro, ma quello che stavamo sentendo in quel momento, non so neppure se fosse allegria, neanche esso usava maschere. Allora pensai lentamente che era proibito o pericoloso non usare maschere. La sua mano mi strinse la spalla. La mia gli afferrò la cintura. Seduto sulla sabbia, dall'inguine magico tirò fuori un pezzetto di carta, uno specchio rotondo, una lametta da barba. Battè quattro strisce, ne sniffò due, e mi porse il biglietto da mille arrotolato. Inspirai a fondo, una in ogni narice. Leccò il vetro, bagnai le gengive. Butta lo specchio a lemanjá, mi disse. Lo specchio brillò roteando nell'aria, e mentre accompagnavo il suo volo con lo sguardo ebbi il terrore di ritornare a guardarlo in viso.

Perché se si chiudono gli occhi, quando li si riapre il bello diventa brutto. E viceversa. Guardami, ordinò. Lo guardai.

Stavamo brillando, noi due, mentre ci guardavamo sulla sabbia. Ti ho già visto da qualche parte, amico, disse, ma forse è un'impressione della mente. Non ha importanza, dissi. Non dir niente, fece lui, poi mi abbracciò forte. Guardai il suo viso da vicino, visto così non era né bello né brutto: solo pori e peli, un volto-verità che guardava da vicino un volto-verità, il mio. La sua lingua mi liscio il collo, la mia penetrò nel suo orecchio, poi ambedue si impastarono bagnate. Come due fichi maturi schiacciati l'uno contro l'altro, i semi rossastri che schioccavano in un rumore di denti contro denti.

Ci levammo i vestiti, poi rotolammo nella sabbia. Non ti chiederò il nome, né l'età, il telefono, il segno, l'indirizzo, disse. Il suo petto nella mia bocca, la punta dura del mio pene nella sua mano. Se anche mentirai ti crederò, risposi, come si canta nelle vecchie marquette di carnevale. Rotolammo fino al punto in cui le onde si frangevano, per far sì che l'acqua lavasse e levasse il sudore e la sabbia dai nostri corpi. Ci stringemmo l'uno contro l'altro. Volevamo restare stretti così perché ci completavamo in quel modo, il corpo di uno la metà perduta del corpo dell'altro. Era così semplice. Ci distaccammo un poco solo per vedere meglio come erano belli i nostri corpi nudi di uomini distesi l'uno accanto all'altro, illuminati dalla fosforescenza delle onde del mare. Il plancton, disse, è un animaletto che brilla quando fa l'amore.

E brillammo.

Ma vennero verso di noi, ed erano in molti. Scappa!, gridai tendendo il braccio. La mia mano afferrò uno spazio vuoto. Un calcio alla schiena mi fece balzare in piedi. Lui rimase a terra. Gli stavano tutti intorno. Guardando in basso, vidi i suoi occhi spalancati e senza colpa alcuna in mezzo agli altri visi. La sua bocca madida affondò in una massa oscura. Avrei voluto prendergli la mano, proteggerlo col mio corpo, ma senza volerlo mi ritrovai da solo a correre sulla sabbia bagnata, e quelli tutti intorno, molto vicini. Chiudendo gli occhi, come in un film, riuscivo a vedere tre immagini sovrapposte. La prima il suo corpo sudato, che ballava e veniva verso di me. Poi le Pleiadi, a forma di racchetta da tennis, nel cielo là in alto. E infine la lenta caduta di un fico maturo e il suo spiacchiccarsi al suolo in mille pezzi sanguinolenti. ■

# L'avventura di *Testo a fronte* Intervista a Franco Buffoni

**P**otresti raccontarci come è nata l'idea di una rivista specialistica nel campo della traduzione, tentando anche un bilancio di questi otto anni di lavoro?

Circa dieci anni fa sentivo fortemente la necessità di una maggiore fusione e coerenza all'interno del mio lavoro intellettuale.

Ero impegnato sul doppio versante della scrittura creativa poetica, da un lato, e della ricerca in un dipartimento di scienze del linguaggio, dall'altro; percepivo la mancanza di un denominatore comune, un luogo di sintesi tra le due branche del mio operare. Lo trovai dapprima organizzando un convegno su "La traduzione del testo poetico" a Bergamo, nel marzo del 1988, quindi - l'anno successivo - dopo fitti incontri e scambi

epistolari con vari maestri, da George Steiner a Cesare Segre a Emilio Mattioli, fondando *Testo a fronte*.

Un primo motivo di soddisfazione consiste oggi nel verificare la puntualità delle uscite, ogni semestre, marzo e ottobre, a partire dal 1989. Duecento pagine a numero, equamente ripartite tra teoria e pratica. Sempre cercando di non eccedere con gli scritti teorici, ma gli autori fondamentali da proporre anche in Italia sono davvero numerosi!

**Ci pare sia un'esperienza editoriale unica nel suo genere, e non solo in Italia.**

Nelle altre nazioni europee e nord-americane esistono da decenni varie testate dedicate alla traduttologia; in Italia nulla,

assolutamente nulla di specifico e di periodico. Tant'è vero che persino ottimi traduttori di poesia, quando vengono indotti a riflettere sul loro lavoro, citano quasi esclusivamente Benjamin e Mounin. Come se dopo non fosse accaduto più nulla. Grazie anche a *Testo a fronte*, mi sembra che la situazione vada migliorando. Occorre, in pratica, divulgare anche in Italia i rudimenti di una nuova scienza: la traductologie o Uebersetzungswissenschaft. La traduttologia, appunto. Il fatto è che in Italia il dibattito teorico sulla traduzione è partito con anni di ritardo rispetto ad altri paesi, quali Germania, Francia o Stati Uniti, dove da decenni esistono riviste accademiche che trattano di traduttologia; l'unicità di *Testo a fronte* nel panorama europeo e non solo, consiste nel fatto che essendo l'idea partita da un poeta, inevitabilmente la questione "poesia" e la questione "traduzione" appaiono come protagoniste a pari dignità.

**La rivista vanta un comitato scientifico prestigioso, ma si avvale anche della collaborazione di importanti poeti, nella veste di traduttori.**

In questi anni è stato fondamentale l'apporto di Emilio Mattioli, filosofo dell'estetica di scuola anceschiana, che con me e Allen Mandelbaum costituisce il comitato direttivo. Comunque la rivista ha anche nel suo comitato scientifico nomi molto prestigiosi. Aderirono subito, con entusiasmo, non solo gli accademici (e ricordo i compianti Gianfranco Folena, Luciano Anceschi, Franco Fortini, oltre a Maria Corti, Giuseppe E. Sansone, Tullio De Mauro, Agostino Lombardo, Jacqueline Risset) ma anche i maggiori poeti italiani (da Mario Luzi a Giovanni Giudici a Piero Bigongiari a Maria Luisa Spaziani) e, in anni più recenti, Valerio Magrelli, Gianni

D'Elia e altri. Tutti hanno accettato di accompagnare alle anticipazioni dei loro "lavori in corso" come poeti-traduttori un commento, magari non rigorosamente "scientifico", ma sempre illuminante sul loro "fare" poesia e, soprattutto, sul loro fare poesia traducendo.

**Nello specifico, com'è strutturata la rivista?**

Ogni numero viene strutturato in modo abbastanza organico. Al saggio teorico di apertura (abbiamo ospitato, tra gli altri, Apel e Szondi, Bernan, Etkind, Wandruska) e alle anticipazioni dei lavori di traduzione dei grandi poeti-traduttori, seguono sempre l'autoritratto di un traduttore-poeta (con versioni, sia dall'italiano che in italiano) come, fra quelli che abbiamo ospitato, Hans Raimund e Bernard Simeone, Ludovica Koch, Angelo Maria Ripellino curato da Alessandro Fo... A esso segue il lavoro di due o tre giovani autori, un ripescaggio storico (Berchet, Cervantes, M.me de Stael, Foscolo, Bruni, Dryden), un quaderno di traduzione con una quindicina di versioni scelte di vari autori contemporanei o del passato, in italiano o dall'italiano, recensioni, segnalazioni e qualche servizio di cronaca letteraria. Sul numero 10, per esempio, abbiamo pubblicato le traduzioni inedite che Pound aveva elaborato dai testi del giovane poeta italiano Saturno Montanari, morto ventitreenne sul fronte albanese nel '41; nel numero 4 l'inedito di Coleridge, traduttore del sonetto CCIX di Petrarca.

**Hai accennato allo spazio dato ai lavori di giovani traduttori...**

In effetti *Testo a fronte*, sia per i contributi critici sia per quelli poetico-traduttivi, non è solo una vetrina per nomi affermati. Anzi, le sorprese più belle a volte vengono proprio da giovani laureati o dottorandi che, magari, non hanno mai pubbli-

«L'unicità di *Testo a fronte* nel panorama europeo e non solo, consiste nel fatto che essendo l'idea partita da un poeta, inevitabilmente la questione "poesia" e la questione "traduzione" appaiono come protagoniste a pari dignità»



cato in precedenza. Noi badiamo soltanto all'originalità e alla qualità del lavoro.

**Su quale linea teorica si colloca *Testo a fronte*?**

Per quanto riguarda la nostra posizione teorica, in sintesi, posso dire che, sulla linea indicata da George Steiner e da Gianfranco Folena, che ha fatto parte del comitato scientifico sino alla sua scomparsa, siamo convinti che la traduzione di poesia, prima che un esercizio formale, sia un'esperienza esistenziale intesa a rivivere l'atto creativo che ha ispirato l'originale. Intendiamoci: nessuno pretende di ignorare l'immenso patrimonio scientifico che decenni di speculazione in ambito formalistico, strutturalistico e semiotico sono oggi in grado di fornirci.

Tuttavia è innegabile che nei decenni scorsi l'assoluta egemonia di tali discipline mise in ombra e talvolta irrisse alla possibilità di riflettere su tematiche di ordine traduttivo, nell'ottica della filosofia dell'estetica. *Testo a fronte* intende conti-

nuare a porsi al centro del dibattito tra i due ambiti, nella convinzione che non possa esistere teoria senza esperienza storica; accettando quindi anche gli assiomi della linguistica teorica (almeno quelli dei linguisti intelligenti), ma soltanto se in costante rapporto dialettico con le teorie generali della letteratura e dell'ermeneutica filosofica. Fondamentale, per noi, è il riconoscimento di dignità artistica per il testo tradotto, in virtù del quale viene anche valorizzato il momento della ricezione, ovvero della risonanza culturale che una traduzione, in quanto testo autonomo, sortisce sul pubblico. A questo punto sono destinate a cadere le classiche antinomie "fedele/infedele", "letterale/libera", "fedele alla lettera/fedele allo spirito", "contenutistica/stilistica" e altre, perché sono costruite sull'equivoco che, da un lato, consegna la poesia al dominio dell'ineffabile e quindi dell'intraducibile (questa, detta in sintesi, era la posizione crociana) e,

dall'altro, considera veicolabile soltanto un contenuto: che è pura astrazione.

**Un punto importante nel tuo lavoro di traduttore e di critico ci pare quello legato alla definizione di traduzione "di rispetto", che tu collochi tra la definizione di traduzione "di servizio" e quella "di poesia" che proponeva Fortini...**

Nella traduzione che propongo di definire "di rispetto", tutti gli elementi dell'originale appaiono resi con la correttezza della discrezione da un poeta che decide di servire veramente il testo. Troppo spesso le traduzioni definite "di poesia" finiscono per essere solo una narcisistica esercitazione di un poeta su un dato testo, mentre le traduzioni "di servizio" suonano sovente come le parole di una canzone, o di una romanza, private deliberatamente di quella musica che ne è parte consustanziale. La traduzione di servizio pare dire "non ho altre ambizioni che quella di servirti a capire". In realtà mira a distruggere non solo la ragione d'essere in versi del testo, ma tout court la sua ragione d'essere. Inoltre, quello che è importante capire è che la traduzione di un testo poetico è deperibile e nella sua deperibilità trova le ragioni che ne giustificano l'esistenza rispetto all'originale. Se pensiamo a come un giovane italiano riesca a cogliere Shakespeare tradotto da Agostino Lombardo più facilmente del coetaneo inglese... E lo stesso vale per Dante nelle traduzioni di Creagh, o Risset. Si tratta, in effetti, di un delle più evidenti manifestazioni di dicotomia tra lingua eterna e lingua nel tempo.

**Quindi tradurre è un tentativo di interpretare, attraverso un'altra lingua, il proprio tempo?**

Da Saussure a Jakobson, questo secolo ha ▶

«Nell'ottica  
della intertestualità,  
la traduzione di poesia  
finisce davvero con  
l'essere il rapporto  
tra due poetiche:  
quella dell'autore  
tradotto e quella  
del traduttore»

insegnato che l'atto di lettura è comune e sempre un atto di interpretazione e di traduzione, fatalmente destinato a fare scaturire solo alcune delle potenzialità insite nel testo. Ci ha insegnato anche, che ogni atto di lettura modifica sempre, inevitabilmente il testo, volgendolo a nuove prospettive. Attraverso l'operazione del tradurre, una cultura, una lingua crede forse di dare voce a un'altra civiltà culturale, a un'altra lingua, ma in realtà sta principalmente dando voce a se stessa, offrendo ai lettori di riconoscere in un altro modo la loro collocazione nella storia.

**Rispetto alle lingue che ormai molti conoscono e che consentono al lettore di accedere direttamente al testo, non credi che ormai ci sia spazio solo per la traduzione "di servizio"?**

Partendo dall'ovvio presupposto che gratifica maggiormente capire con qualche difficoltà nella lingua straniera piuttosto che senza sforzo in una traduzione, ciò che serve al lettore italiano di poesia francese, inglese o spagnola, è forse soltanto un buon glossario a fronte, o una fedele traduzione di servizio. Non serve che il traduttore riproduca alcun valore estetico dell'originale, serve che metta in grado il lettore di rintracciare facilmente nel testo originale gli originali valori estetici. Ma il discorso cambia nel caso di lingue poco frequentate, o dotate di strutture sintattiche - se non addirittura di alfabeti - diverse.

Leggendo Tagore o poesia cinese contemporanea o poesia erotica africana, il testo a fronte può essere apposto unicamente per curiosità. E la traduzione "di poesia" diviene una necessità irrinunciabile per gustare la bellezza del verso. Il lettore si affida totalmente al traduttore, ai suoi ritmi, alle sue valenze estetiche.

**Tornando a *Testo a fronte*, di cosa vi state occupando ora?**

Attualmente, come redazione, stiamo lavorando principalmente in due direzioni. Anzitutto in quella della presentazione al pubblico italiano del fondamentale dibattito francese tra Meschonnic e Ladmiral su *sourciers* e *ciblistes*. Quindi intendiamo approfondire i termini teorici della nostra proposta legata al concetto di intertestualità, individuando il punto di equilibrio tra la nozione di intertestualità quale appare negli scritti di Julia Kristeva (ripresa da Bachtin) e la definizione di poetica desumibile da Aneschi come "la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare, indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali". Nell'ottica della intertestualità,

la traduzione di poesia, al di là dell'immagine molto accattivante che la configurerebbe come una lunga "citazione", finisce davvero con l'essere il rapporto tra due poetiche: quella dell'autore tradotto e quella del traduttore.

**È un terreno d'indagine molto affascinante...**

Come direttore responsabile ho notato che soprattutto tra i giovani studiosi la nostra impostazione critica è analizzata e discussa con vivissimo interesse. E anche tra i poeti affermati noto, rispetto a dieci anni fa, una maggiore consapevolezza critica, aggiornata nell'autoanalisi del proprio lavoro. A riguardo mi piace citare quanto recentemente ha scritto Gianni D'Elia in guisa di premessa alla propria versione dei *Nutrimenti terrestri* di André Gide, apparsa presso Einaudi nella collana "Scrittori tradotti da scrittori".

Da poeta, D'Elia vi esprime con acutezza un altro dei punti cardine della nostra ricerca teorica: l'importanza, per un traduttore, di operare partendo dall'avantesto, quindi cogliendo tutti quei "suggerimenti" che, con le successive correlazioni nel corpo dell'originale prima stesura, l'autore inevitabilmente ci fa pervenire. D'Elia afferma che occorre volgersi ad una "adesione simpatica, non tanto al testo finito e compiuto, quanto alla miriade di cellule emotive che lo hanno reso possibile; come tentare di ripercorrere la trama germinativa, con una fiducia che nessun linguista ammetterebbe, perché essa non precede soltanto il soggetto ma il linguaggio; l'esperienza di un sentire che è appunto fiducia in un dono di "contagio", contagio controllato, giorno per giorno inoculato, fino a interagire con le ragioni più profonde del proprio fare". Posizione che idealmente si accosta alla definizione di poetica di Luciano Aneschi citata prima.

**Da Luzi a Giudici a Magrelli, da Bigongiari a Zanzotto a D'Elia, sono davvero numerosi i poeti italiani apparsi sulle pagine di *Testo a fronte* come poeti traduttori. Cosa credi spinga un poeta a confrontarsi con la traduzione?**

Al di là delle ovvie risposte concernenti il lavoro su commissione, o la necessità di tenere i "muscoli" in esercizio senza rischiare direttamente la pagina bianca, credo vi sia l'urgenza, per ogni vero poeta, di verificarsi costantemente, anche in una lingua altra rispetto alla propria lingua madre. Quasi che la poesia rendesse indispensabile una sorta di confronto superiore in una lingua di riferimento. Per Zanzotto, per esempio, ho l'impressione sia il latino, o magari anche il dialetto.

**La rivista è stata affiancata da alcuni anni da altre proposte editoriali, anch'esse molto interessanti.**

Sì, nel 1991 *Testo a fronte* ha figliato due collane editoriali, una di saggistica - I saggi di *Testo a fronte* - e una di letteratura creativa - I testi di *Testo a fronte*. La collana di saggistica ha pubblicato opere di approfondimento delle tematiche della rivista, quali *I luoghi del tradurre*, sul moto ritmico e l'assetto melodico, di Giuseppe Sansone, o *Proust: dall'avantesto alla traduzione*, in cui Lorenzo De Carli, in linea con l'impostazione teorica di cui si diceva, invita a considerare il testo di partenza come un oggetto dinamico comprendente l'avantesto. Cioè l'insieme dei materiali precedenti la stesura definitiva dell'opera (per la *Recherche* si tratta, ovviamente, dei *Cahiers*). Molto ben accolti sono stati *L'orologio di Noventa* di Franco Brevini (uno studio in cui la dinamica lingua-dialetto viene esaminata, da Pascarella a Marina a Noventa, fino a narratori quali Cassola, Pasolini, Fenoglio e Mastronardi, con uno straordinario capitolo dedicato a Firpo e Montale) e *Il manuale del traduttore letterario* di Friedmar Apel. Infine ricordo *La costanza del vocativo* di Gian Mario Villalta, una splendida lettura della "trilogia" di Andrea Zanzotto, *Il galateo in bosco*, *Fosfeni e Idioma*, con particolare attenzione al rapporto tra lingua e dialetto; la monografia di Fabio Scotto su Bernard Noel e la mia su *I racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer, che sono scritti in poesia e sono tutti tradotti da altre lingue, tranne due (curiosamente, gli unici rimasti incompiuti). La prossima uscita sarà un libro fondamentale di Friedmar Apel, *Il movimento del linguaggio*, che abbiamo anticipato sulla rivista nei capitoli essenziali.

**Ci pare che il lavoro critico di Apel proponga riflessioni molto interessanti, che sono anche alla base dell'impostazione teorica di *Testo a fronte*...**

Sì, ed è importante ricordare come nell'altro suo libro da noi tradotto, *Il manuale del traduttore letterario*, proprio nel capitolo iniziale Apel si esprima molto criticamente nei confronti del grande traduttore ceco Jiri Levy, osservando come anche quanti considerano la traduzione come arte, sovente si attengono a definizioni normative o ideali. Per avvalorare la propria critica, Apel riporta queste due citazioni dall'opera capitale di Levy apparsa nel 1963 nell'ambito dello strutturalismo praghese e subito divenuta patrimonio comune dell'Europa colta nella versione tedesca, *Die Literarische Uebersetzung. Theorie einer Kunstgattung* (1969). La prima dice che lo scopo del lavoro di tradu-

zione è quello di mantenere, cogliere e trasmettere l'opera originale (il suo messaggio), non è mai quello di creare un'opera nuova e che non abbia un antecedente; lo scopo della traduzione è riproduttivo. La seconda che, quando diciamo che la traduzione è una riproduzione e che tradurre è un processo originale e creativo, noi diamo una definizione normativa e diciamo come la traduzione debba essere fatta. Alla definizione normativa corrisponderebbe la traduzione ideale. Quanto più è debole la traduzione, tanto più essa si allontana da questa definizione. Quindi Apel afferma che la problematica di una simile definizione si acuisce in Levy poiché egli tenta di concepire la traduzione come "genere artistico". Il concetto di genere però ha senso solo quando presenta la dialettica forma-contenuto, mentre in Levy - come nella maggior parte delle teorie traduttologiche della linguistica - il messaggio appare fondamentalmente come una invariante. Il suo concetto di traduzione si espone così alla stessa argomentazione con la quale la critica della conoscenza, dimostra l'impossibilità della riproduzione in senso stretto. Il traduttologo poi conclude affermando che non stupisce come quegli approcci al problema di natura scientifico-letteraria, fondati su una visione storica, definiscano il concetto di traduzione in modo più aperto e soprattutto più dinamico. Con lo svantaggio che i criteri di definizione sono spesso difficilmente afferrabili. Di fronte a un attacco critico di tale portata, *Testo a fronte* decise che l'unica via transitabile, e didatticamente efficace, fosse quella illuministica della "spiegazione". La imboccammo ribadendo la bontà delle tesi di Apel, in particolare del suo essersi collegato a Berman nella rivalutazione delle teorizzazioni romantiche (contro la cecità, a riguardo, per esempio, di Mounin) e del suo concetto di "movimento" del linguaggio, all'interno del quale si configura il concetto del tradurre letteratura come un processo dinamico, che vede costantemente in moto nel tempo anche il cosiddetto testo di partenza, in un continuo rapporto poetico con la lingua e la poetica del traduttore.

**Cosa invece è stato proposto nella collana de I testi di *Testo a fronte*?**

In questa collana sono usciti sino ad oggi venti titoli tra prosa poetica (*Il diario dello sguardo* di Bernard Noel; *Il giovane macedone* di Pascal Quignard), ripescaggi di classici (*Poesie* di Tommaso Campanella) e *Quaderni di traduzione*. Naturalmente quella dei "quaderni" resterà una nota dominante, vista l'ottima accoglienza che

hanno avuto i volumi di Luciano Erba (*Dei cristalli naturali e altri versi tradotti 1950-1990*) e di Nelo Risi (*Compito di francese e d'altre lingue 1943-1993*).

Poi vi sono i *Quaderni di poesia contemporanea straniera*, con testo a fronte e esaurienti apparati critici. Abbiamo pubblicato un *Primo quaderno inglese*, comprendente quattro tra i maggiori poeti viventi di lingua inglese: Tony Harrison, Geoffrey Hill, Seamus Heaney e Charles Tomlinson, un *Primo quaderno austriaco*, con cinque poeti, e un *Quaderno svedese*, con otto autori.

**Perché avete scelto la formula dei quaderni collettivi?**

La scelta è motivata dal fatto che altrimenti sarebbe impossibile riuscire a dare in un arco di tempo ragionevole un'immagine esauriente di quali siano i maggiori poeti contemporanei di una letteratura europea. Invece con due "quaderni" o una antologia, questo è possibile. Ogni autore ha a disposizione una cinquantina di pagine: in pratica si tratta di un selected poems per ciascuno. Ciò non toglie che si possano seguire anche vie più tradizionali, ed è quello che abbiamo fatto pubblicando i volumi singoli di tre poeti estremamente interessanti nel panorama europeo: il francese Bernard Simeone, l'austriaco Hans Raimund e l'irlandese Michael Hartnett. Quest'ultimo, tra l'altro, è già in partenza un poeta bilingue, perché compone alternativamente testi in inglese e in gaelico. E permane anzi, si accresce l'interesse per le lingue cosiddette minori o periferiche. Al punto che una delle nostre uscite più impegnative e criticamente apprezzate è stata l'*Antologia di poesia basca contemporanea*, un volume di oltre trecento pagine comprendente quaranta autori. In pratica si tratta del più ampio panorama di poesia basca del Novecento: una assoluta novità non solo per l'Italia, anche perché il testo a fronte di partenza solo per metà è in castigliano, l'altra metà è in basco. Infine desidero ricordare l'iniziativa del Centro italiano di poesia e traduzione, nato in collaborazione con l'Assessorato alla cultura della provincia di Parma e Marcos Y Marcos. Il Centro è ormai da tre anni una realtà permanente presso il Palazzo ducale di Colorno, e la rivista *Testo a fronte*, ogni semestre, vi organizza seminari di traduzione tra i maggiori poeti europei viventi, cercando di valorizzare, oltre all'opera dei grandi maestri, anche quella delle generazioni più giovani. Lo scopo è quello di fare incontrare tra loro i poeti inducendoli a tradursi in presa diretta, se è il caso anche con la mediazione linguistica di conoscitori professionali di entrambe le lingue coinvolte. ■



# Nessa O'Mahony

## Immagini in movimento

**D**ublinese, nata nel 1964, Nessa O'Mahony ha pubblicato su rivista in Irlanda e in Inghilterra. Ha studiato inglese e giornalismo, lavora presso una compagnia di assicurazioni. "Come Eliot", le dico scherzando quando me lo comunica; lei scherzando risponde: "E come Wallace Stephens e Kafka." Nel corso della nostra conversazione, compare un quarto, importante autore, Patrick Kavanagh, al quale la O'Mahony si sente particolarmente legata in termini di riferimento culturale e di modelli nella tradizione irlandese.

**Nota introduttiva e traduzioni di ROBERTO BERTONI** Le chiedo anche che cosa significhi essere poetessa in Irlanda; mi risponde che, se oggi è confortante notare una più ampia e significativa presenza di voci femminili, soprattutto Paula Meehan, ma anche Medbh McGuckian, Rita Ann Higgins e Nuahle Ní Dhomhnaill, un ambiente mutato e più esaltante che in passato, e più aperto alla scrittura femminile, lei nondimeno, la O'Mahony, pur cosciente dell'importanza di tutto ciò, non definisce la propria

opera tanto in termini di scrittura di donna, quanto di donna e, più in generale, di persona che scrive. Autrice di situazioni urbane, ma anche di un rapporto tra presente e passato, e tra città e campagna, inserita in tal senso nell'ultima onda di poeti dublinesi della modernizzazione, che vive con sentimento di presenza e ironia, con partecipazione e distacco, con senso di attivazione e di inferno, sostiene che la poesia non ha per lei un fine di denuncia o politico. "Si tratta" dice, "di guardare paesaggi o di trovare altre cose di rilievo per te stessa e che desideri condividere con altre persone; il mio approccio è personale: posso solo scrivere di ciò che è importante per me in quanto individuo, suscitare una reazione. Non faccio della filosofia." Immagini in movimento, le sue poesie, scritte con prevalente regolarità metrica e assonanza di lessico: dalla loro apparente quotidianità iniziale emergono inquiete situazioni e fili di mito. (Ringraziamenti a Shirley D'Ardia Caracciolo per la sua revisione di queste traduzioni in bozza.)

### THE ONE I DIDN'T TAKE

I snapped a thousand different poses,  
wolf-wide grins against a bank of roses,  
shoulder clasps on wooden gates,  
arty shots of introspective states.

So what was it that froze my finger  
on the button when the sunlight lingered,  
spinning golden fibres out of silky brown  
that russet-deepened where hair met the down

sheathing your neck and back like gossamer?  
Knowledge that my covert stare  
would fix your image for a longer time  
than any camera lens or clumsy rhyme.

### I AMN'T GETTING OLD...

This aching thumb is just  
an aberration,  
pain lingering for the summer  
because it had no place to go;  
innocent, I'm sure,  
of arthritic design.

### QUELLO CHE NON HO PRESO FOTOGRAFANDO

Ho scattato mille diverse pose,  
ampi ghigni da lupo con sfondi di file di rose,  
abbracci di spalle su spalle davanti a cancelli di legno,  
artistiche inquadrature di stati di introspezione.

Cos'è che sull'otturatore mi ha allora gelato il dito,  
quando la luce solare ha indugiato, per trarre filati  
di fibre d'oro da castano sericeo, acceso in rossastro  
più fondo dove sfumavano i tuoi capelli in peluria

che rivestiva collo e dorso come una ragnatela sottile?  
La conoscenza che il mio sguardo occulto avrebbe  
fissato  
la tua immagine per un periodo più lungo che quello  
di qualsiasi obiettivo fotografico o di ogni rima  
impacciata.

### NO CHE NON STO INVECCHIANDO

Questo pollice sofferente è solo  
aberrazione,  
dolore che si sofferma durante l'estate  
poiché non aveva luoghi nei quali recarsi,  
è innocente, lo so con certezza,  
di ogni progetto artritico.

It's just another confirmation  
that I am my mother's daughter,  
like the way my mouth  
sets tight and crooked  
when I have to back the car,  
or how I pour for strangers  
with a dedicated air...  
Why I can't stand concrete  
and would go for miles  
to see a bit of green.

Although it's only natural  
that I've learned my mother's habits,  
I wonder if free will must always fail  
to pass the genetic test.

### DANTE DANCING

We're cheery lot, us lost souls,  
our smiles stretched wide  
with grim determination  
as our eyes keep up a constant scan  
on all horizons for the contact  
that will change our lives.

We've staked a lot to get here;  
street cred at the door  
where the blank-faced Cerberus  
ignores our protestations  
that we knew the owner  
in the days he ran the garden centre  
(before that trouble with the  
apple tree).

Once inside, triumphal entry  
clouded by the yellow haze  
of beer and expectation rising  
from the bodies crammed around us.  
We burrow forward,  
taking three steps back  
for every one we wrestle  
from the jealous, heaving throng.

Until we reach our final resting place,  
the last remaining barstool  
where we drape our coats (and bodies)  
at the most enticing angle  
and wait for fate to bring us  
remission or our last reward.

È solo conferma ulteriore  
che sono figlia di mia madre:  
come il modo nel quale la bocca  
mi si serra in una smorfia inclinata quando,  
guidando, metto la retromarcia,  
o come quel mio riversare attenzioni  
su sconosciuti con aria di dedizione.  
È conferma che come lei non sopporto  
il cemento: farei varie miglia  
pur di vedere del verde.

Anche se è naturale  
il mio avere appreso abitudini da mia madre,  
mi chiedo se inevitabilmente sempre il libero arbitrio  
debba produrre esiti negativi all'esame genetico.

### DANCING DANTE

Siamo un insieme allegro, noi anime perse  
con ampi sorrisi estesi  
e risoluta determinazione,  
gli occhi tenuti in costante ispezione  
di ogni orizzonte a innestare  
il contatto che ci cambierà la vita.

Abbiamo rischiato parecchio a venire qui,  
noi gente in, all'ingresso  
dove il Cerbero dal viso vacuo  
ignora le nostre proteste  
di aver conosciuto il padrone  
ai tempi che era gestore del centro di giardinaggio  
[prima dello scompiglio inerente  
al melo].

Penetrati all'interno, entrata trionfale  
rannuvolata dalla foschia gialla  
di birra e di aspettative sorgenti  
dai corpi che ci si affollano attorno.  
Diamo un affondo in avanti,  
facendo tre passi indietro  
per ognuno dei passi che si conquistano  
in lotta con la gelosa, pulsante ressa.

Finché si raggiunge il finale riposo,  
l'ultimo sgabello da bar che è rimasto:  
lo tappezziamo dei nostri cappotti [e dei corpi]  
con la più seducente angolazione  
e restiamo in attesa che il fato ci porti  
la remissione o l'ultima ricompensa.

# Ciaran Cosgrove

*Complessità dei fenomeni e complessità della lingua*

**N**ato nel 1950, Ciaran Cosgrove, originario del Nord Irlanda, ha vissuto in Spagna e in Messico; è docente presso l'Università Trinity College di Dublino; ha pubblicato saggi sulla letteratura latino-americana e poesia in riviste oltre che nel volume *Lassoed Suns* (Dublino, Montezuma, 1988). Gli rivolgo tre domande: cosa significhi per lui scrivere poesia, quale senso attribuisca all'essere poeta in Irlanda e quali poeti rilegga con maggiore frequenza.

"La poesia" mi risponde, "è aspirazione verso una forma di espressione concisa, compressa; ed in quanto tale è maggiormente in grado della prosa di esprimere *pattern* semantici polivalenti; gli aforismi mi interessano per la medesima caratteristica di compressione; la poesia consente una stratificazione molteplice dei significati."

**Nota introduttiva e traduzioni di ROBERTO BERTONI**  
Ci troviamo così subito nell'ambito polisemico del moderno, in cui ulteriormente Cosgrove si addentra, spiegando che "una delle conseguenze dello scrivere poesia è che con la sua intrinseca densità e complessità acuisce la capacità di rispondere alle situazioni; vanno di pari passo la complessità dei fenomeni e la complessità della lingua".

Non riconosce come propria la tendenza di molta poesia irlandese a radicarsi in "un senso dei luoghi" (cita in proposito la precisazione di "dettagli geografici di Seamus Heaney"); vede al con-

trario nella propria poesia una "tendenza verso l'astrazione, il non essere in generale radicata nella specificità dei dettagli" e aggiunge: "non ritengo mi si possa definire 'poeta irlandese'; il fatto che vivo in Irlanda è geograficamente accidentale". Cita parecchi poeti di diverse culture e lingue tra le quali opera: Villon, Baudelaire, Haussmann, Neruda, Vallejo, Holub, Montale, William Carlos Williams, Larkin; ma ritiene che "gli influssi formativi fondamentali" sulla propria produzione poetica siano stati quelli di Eliot e di Yeats" i quali, "sebbene io sia in contrasto con i loro punti di vista politici" di carattere conservatore, "si pongono in un positivo rapporto di negazione nei confronti della cultura dominante, e questo è importante." Di Eliot sottolinea "non tanto il verso libero, quanto l'aspetto filosofico, che impone di pensare in termini di pluralità e di una molteplicità di stili". Di Yeats indica "il verso scolpito, la complessa struttura metrica, da cui nasce una carica emotiva orientata su tutta una varietà di motivi e idee".

Nella poesia di Cosgrove si trovano un gusto per la leggerezza entro schemi metrici articolati e densi, la fuga dalla banalità, il senso di realtà fondato su un testardo scontro-incontro con le possibilità della lingua, entro, però, una cornice comunicativa, cosciente che il mondo reale e il mondo del linguaggio si intersecano e si formano a vicenda.

*(Ringraziamenti a Shirley D'Ardia Caracciolo per la sua revisione di queste traduzioni in bozza.)*

## PARADOX

They are mad who see it all  
and do not call things  
by their name.

We are mad who see it all,  
and seeing it,  
cannot speak.

They are mad who see it all,  
and seeing it,  
cannot see.

We are mad who see it all,  
and seeing it,  
are told we're mad.

## PARADOSSO

Folli sono coloro che capiscono tutto  
e che non chiamano  
le cose per nome.

Folli siamo noi che capiamo tutto  
e, pur capendo,  
non possiamo parlare.

Folli sono coloro che capiscono tutto  
e, pur capendo,  
non possono capire.

Folli siamo noi che capiamo tutto  
e, pur capendo,  
ci viene detto che siamo folli.

## RAPACCINI'S DAUGHTER

She marked time with a demon's hoof  
And upset the poise of summer,  
She took as her guide the demon's cleft rule  
That quelled the angelic murmur.

Her friends she forsook one by one,  
Her gaze knew only her shadow,  
A shadow cast long on a desolate beach  
As sunlight fled from the meadow.

I who loved her began to fear  
That she was loved by a devil.  
Her world was dark as the darkest abyss,  
Her flowers were the flowers of evil.

## THE LOST CHANCE

Island man and women, we pirouette  
And miscommunicate endlessly,  
Striking poses, sending bleeps of meaning  
In Ursprache the rest will surely understand,  
Like some faded Blanche who mistakes the beam  
In her eye for a paramour's loving spot.

So when I so willingly heard your woe  
And eased myself concerned beneath its weight,  
It's true I felt for your particular slight,  
But more, I wished not to let the moment go  
With all its attendant movement smiles,  
Cub indices, the commissure of lip and lip,

Your homespun voice, those special vowel sounds:  
The way we Northerners provoke wry smiles  
With our "out" that sounds like Cockney "8"  
And our "round" that is "raw end" said quick.  
Malcontents, we sat face to face, pondering,  
The irremediable Northern Irishry.

What wise person said of words that they conceal,  
Do not facilitate emergence  
Of the undertow, the other glistening  
Half-perceived moiety that subtends the shell  
Of our public speech, that speech that would not say  
"I would pulverize your brittle innocence"?

How is it you did not call my bluff,  
Say that soft words may cover soft deceptions,  
Advocate the sharp consonantal gore,  
The serrated truth-telling of those in love?  
Instead, we both held our fire, unmentioning  
Gangrenous time, the lost chance, just one more.

## LA FIGLIA DI RAPPACCINI

Segnò il tempo con zoccolo di demone  
e turbò l'equilibrio dell'estate,  
si scelse a guida la fessa regola del demone  
che soffocò angelici sussurri.

Abbandonò gli amici uno a uno,  
il suo sguardo solo conobbe la sua ombra,  
un'ombra allungata su desolata spiaggia  
quando il sole tolse la luce all'erba.

Io che l'amavo cominciai a temere  
che fosse amata da un essere infernale.  
Il suo mondo era oscuro come il più scuro abisso,  
i suoi fiori erano i fiori del male.

## L'OCCASIONE MANCATA

In piroette noi, uomini e donne dell'isola,  
ci fraintendiamo a non finire, posando,  
lanciando ultrasuoni di senso in Ursprache  
che gli altri certo capiranno come una Blanche  
svanita, che scambi l'abbaglio nel suo occhio  
per il bagliore negli occhi di un suo amante.

Così, quando tanto ben disposto ho sentito il tuo  
lamento  
e mi son lasciato andare preoccupato dal suo peso,  
è vero: quel particolare tuo disprezzo l'ho condiviso,  
ma soprattutto non ho voluto perdere il momento  
con tutti i movimenti correlati, i segnali  
da cucciolo, i sorrisi, la commessura di labbra e  
palpebre,

la tua voce casereccia, le vocali tutte speciali:  
i sorrisetti che noi del Nord Irlanda provochiamo,  
come in italiano un pugliese "atto" viene preso per un  
"etto",

un "mamma" veneto se detto in fretta è un "m'ama".  
Insoddisfatti, seduti faccia a faccia, meditavamo  
noi, irrimediabile genia irlandese del Nord.

Quale savio ha detto che le parole occultano  
anziché facilitare l'emersione  
della risacca, l'altra luccicante  
semipercepita metà sottesa al guscio  
del nostro eloquio pubblico, quell'eloquio che non dirà:  
"In polvere ridurrei la tua fragile innocenza"?

Perché non hai scoperto il mio bluff  
e non hai detto che soffici parole coprono sottili  
inganni,  
né hai invocato la ferita aspra delle consonanti,  
l'accuminato dire la verità di chi si ama?  
E invece, noi due trattenemmo il nostro fuoco,  
tacemmo  
la cancrena del tempo, l'occasione mancata, anche  
quella.

# Fabio Pusterla

## Epigrafi per A. R.

EPIGRAFI PER ARMAND ROBIN\*

\*  
 Nessuno pareva seguire, tra i concittadini,  
 i gemiti della notte, l'incrociarsi  
 di ordini e menzogne che edificavano i giorni,  
 le catene. Solo l'insonne  
 vaga nell'etere senza lasciare la sua stanza,  
 registra ogni misfatto. Sfilano sopra le nubi  
 i volti cerei delle parole d'ordine,  
 le false addizioni degli assassini.  
 Generali plumbei guidano lunghe colonne  
 d'autocarri,  
 trasportano notizie velenose, fiale d'odio  
 verso l'alba disfatta dei giornali,  
 bottiglie di latte rancido,  
 pasticche di catrame. Ai loro piedi  
 dormono greggi di schiavi, preziosissime  
 scorte di carne umana. Una rugiada  
 sottile imperla le fronde degli alberi, la brezza  
 dei sogni male indotti smuove i rami; oh, miei  
 ridicoli  
 potenti nemici mortali: io ascoltavo  
 attento ogni vostra parola.

\*  
 Che bisognava davvero, dicevano. Che l'innocente  
 o l'infame sono due nomi di una cosa sempre  
 uguale,  
 questioni di strategia. Sotto le loro case  
 c'erano buie le stalle dei capretti,  
 le tavole sanguinolente.

\*  
 Durante i miei lunghi ascolti  
 sentivo le margherite  
 chinare la testa pazienti  
 sul flusso delle radici:  
 la terra nera che infossa.  
 Zolla su zolla dispensa  
 un alito greve, profondo.  
 Le voci dei miei poeti  
 salivano sempre dal basso,  
 parlavano dal fondo.

\*  
 Uscire, sono uscito. Ma da dove?  
 Niente mobili, libri, neppure una donna  
 restava: tutto rubato, incamerato altrove.  
 E fuori, lo stesso dentro: spoglio.  
 Così ho corso per qualche giorno,  
 mi avete perso di vista.

\*  
 Embolo o manganello? Inedia o malattia?  
 La gara è appassionante, almeno per me.  
 Forza, guardiamo dietro il prossimo angolo,  
 non priviamoci dell'ultima sorpresa.  
 Commovente anarchia.

\*Armand Robin (1912 - 1961) è nella cultura italiana poco più di una rapida allusione montaliana (nel breve saggio Porticello di Giacomo Prampolini). La lettura della sua credo unica traduzione (La falsa parola e Scritti scelti, a c. di A. Chersi, Salorino, L'Affranchi, 1995) mi ha spinto a percorrerne l'opera. Poeta di valore diseguale, traduttore infaticabile da una trentina di lingue, lo scomodo e insonne intellettuale anarchico inventò negli anni di guerra e di occupazione la professione di "ascoltatore radiofonico". Trascorrevva le notti ascoltando le varie radio, stilando poi dei bollettini riassuntivi che vendeva ai servizi segreti e persino al Vaticano; esperienza che si ritroverà poi nel suo volume La fausse parole. Dopo aver denunciato il tradimento della rivoluzione da parte dello stalinismo (suo lo splendido poemetto Lo Stalin), i crimini nazisti (nel '43 invia alla Gestapo un'autodenuncia intitolata Lettera indesiderabile n. 1), i compromessi e le menzogne della sinistra ufficiale, Robin vive solitario e emarginato nel clima del dopoguerra. Nel marzo del 1961, dopo che i suoi mobili e i suoi libri sono stati confiscati per debiti (e le precarie condizioni economiche l'hanno obbligato a rinunciare al previsto matrimonio), abbandona la sua mansarda e scompare per due giorni. Riapparirà, morto in circostanze poco chiare, nell'infermeria di un carcere.

Fabio Pusterla è nato a Mendrisio nel 1957, vive a Lugano. Ha curato l'edizione critica delle opere narrative di Vittorio Imbriani (Milano, 1992-1994). Ha tradotto poesie di Philippe Jaccottet, poi raccolte nel volume *Il barbagianni, l'ignorante* (Einaudi, 1992). È autore di tre libri di poesia: *Concessione all'inverno* (Bellinzona, 1985), con cui ha vinto il Premio Montale ed il Premio Shiller, *Bocksten* (Marcos y Marcos, 1989) e *Le cose senza storia* (Marcos y Marcos, 1994). È redattore della rivista di letteratura Idra.

BREVE RIEPILOGO

Veniva con le nuvole, talvolta, un richiamo  
 o forse un fischio invitante: più in là. Sul lago  
 tremolava  
 un fumo incomprensibile, una musica quasi  
 perfetta,  
 e dentro quel *quasi* bisognava arrischiare. Dai  
 boschi  
 scendevano acque scoscese, appena spiovute. Poi:  
 l'effluvio di fungaia, la pista suicida  
 segnata tra i rovi dallo sterco di un mulo.  
 A voler salire davvero tra i massi, lungo una certa  
 strettoia  
 si poteva arrivare persino a un alpeggio sconvolto  
 dove un uomo in canottiera allevava maiali.

FURIA DI NINA NEI PRESSI DI MODENA

E io non sono niente di tutto questo.  
 Voi lo sarete: voi.  
 Sarete sordi, sarete muti, sarete ciechi.  
 Sarete una spiegazione.

TRENI, PRIMAVERE, SIBILI

Treni in partenza, ancora: sono giorni  
 così, senza ragione o pietà. Solo convogli  
 spariti troppo in fretta, uccelli morti  
 stesi sulle rotaie.  
 Per salutarne uno più amico degli altri  
 abbiamo gettato dal ponte uno stelo nell'acqua,  
 detto ciao alla pozzanghera gelata.  
 Pochi mesi fa. E adesso, se viene  
 crudele una primavera bellissima  
 che non sa nulla di nulla,  
 che inturgida le lamburde, gonfia le traversine,  
 e se l'annuncia un alto volo di poiane,  
 tu fai lo stesso un sogno sibilante.

A NINA CHE HA PAURA

Gli scricchiolii notturni e quel silenzio  
 irreali: foglie, voci lontane, uno sciacquo  
 forse di grossi pesci nel lago. Anche la luna  
 che passa ha la sua voce  
 lunare, di capra gialla. Ed è il tuo turno,  
 stavolta, di vegliare  
 su me, sul mio respiro  
 che ogni poco svanisce nel buio.  
 Ma non pensarci, se puoi,  
 non preoccupartene;  
 so troppo bene cos'è svegliarsi di notte,  
 tendere invano l'orecchio, maledire  
 il nulla che ti attornia,  
 un muro inerte.

ISLA PERSA

Crepacci la circondano, le smorfie  
 raggelate del ghiaccio che si sgretola. Dall'alto  
 franano sordi blocchi di granito.  
 E se un camoscio, o uno stambecco troppo  
 audace,  
 si avventurasse sui costoni e con uno scarto  
 nervoso scivolasse sulle pietraie in un gorgo di  
 luce,  
 qui sarebbe inghiottito e nessuno lo saprebbe mai.  
 Attrae però la tinta verdeazzurra,  
 come di mare all'alba.

# Roberto Deidier

## Libro naturale

### ESPLORAZIONI DI SPENDER

Nella nostra nudità, nudità silenziosa  
Sta la mente nuda. Stelle e passato si mostrano  
Tra colonne di ossa. Domani  
Soffieranno via ogni volontà.  
L'universo, a pollici, minuti, riempie  
Le lingue scavate. Nome e immagine s'accendono  
In parola, in forma. Il sole e la storia sanno  
Di esistere, vivendo l'esistenza uccide.

In giro di notte sull'orlo della terra  
Omunculi, pulsare di sangue e respiro,  
Soli nel loro isolarsi, s'accompagnano  
Per l'ultimo viaggio senza meta e data,  
Dove nudi sotto la nudità, sotto ciascuno  
È solo nulla chiunque aspetti  
L'affollata solitudine della morte.

\*  
Poiché siamo quel che siamo, che dovremmo essere  
Se non quel che siamo? Siamo, abbiamo  
Sei piedi e settant'anni per vedere  
La luce e poi lasciarla per la tomba.  
Non siamo mondi, no, né infinità,  
Le nostre lapidi non stanno che a provare  
Nell'invenzione del consorzio umano  
Noi stessi, il respiro, amore e morte.

Costruiamo una torre e sfreccia alta  
Dall'orlo della terra fino al cielo  
Su e giù in uno stagno di stelle,  
S'innalza e si dilegua per ridurre  
Il vuoto tra il modo che è negli occhi  
E più in là quello della luce, in lontananza.

\*  
Uno è il testimone per cui l'intero  
Sa che esiste. Nella spirale del sangue,  
Battendo sotto il sonno, lì muove il diluvio  
Di stelle, battaglie, polo oscuro e glaciale.  
Uno è tutto quel che non è. Cavalcano i suoi sogni  
Morti antenati. Gli spazi  
Oscillano sotto le costole. In ogni cosa, uno è uno.  
Io che dico io chiamo l'occhio io  
Che è lo specchio delle cose che riflettono  
Solo se stesse. Io muoio.

Il mondo, quel che è visto, sarà ancora,  
Su quest'occhio stanno vasti riverberi  
Ma sono io che passo, passo via.

\*\*\*

Sale il gioco della tensione allo scoperto  
se i rumori dalla strada s'appropriano  
di brevi improvvise paure.  
Ma sia un campanello di bicicletta  
a oltrepassare la soglia intemporanea  
della distrazione, o il folle nel cambio delle marce,  
lo schiocco elettrico dei fili del tram,  
da più lontano vengono,  
insistenti come la sete,  
la sirena che avverte il turno nuovo,  
il fischio dell'ultimo treno per il lido.  
Resiste nella monotonia l'accusa ai giorni  
per questo facile lasciarsi a un'indolenza  
che solo adesso rivela il nascondiglio.  
Sullo schermo un cielo che non fa rumore.

### IL TERRITORIO

So di vivere in luoghi che riconosco a stento  
Quando ogni sera m'accosto allo stesso segnale  
E qui al volante mi ricordo quale stagione  
Vado vivendo per quanta luce mi riflette:

Sicure sono solo le sagome più strane  
Parate d'improvviso lungo la corsia,  
Ombre sulla retina di cani mal scampati  
O guizzi di gatti e i loro campi di battaglia

Al cielo delle costellazioni e delle antenne.  
Così il cervone sul passetto a mezzo agosto  
Con la lingua alla ricerca di un più sano oriente  
E sopra Termini le capriole dei rondoni

A stormi incrociati sulle nostre migrazioni.

### LE PIETRE STRETTE

a Corrado Pandolfo

Impronte, queste cercavo, non orme  
O un sibilo nascosto,  
Ma la traccia di qualcuno già passato,  
La sua lenta geometria animale,  
Movimento e battito  
Sopra un suolo residuo di castagno,  
Foglie cadute, il letto duro della roccia.  
Pensai il paese che le pietre segnavano,  
La metamorfosi annunciata del sentiero  
Oltre la radura,  
Mi coricai in un'altra intimità  
Senza accorgermi, solo imparando.

### LA VERANDA

Oltre il vetro ancora una finestra,  
Doppia soglia tra me e le gru a mezz'aria  
E gridi di operai nel pomeriggio.

Sette piante crescono in veranda,  
Ciascuna sta a un patto diverso,  
Luce propria ad ogni grado del sole.

Si chiude l'arco delle ultime ore,  
S'apre il pensiero. Oltre i vasi  
Al davanzale si ascoltano rumori

Di cucina, voci piccole e il passeggio  
Veloce dei guinzagli sul viale,  
Ignaro. Resistono le piante.

Ma gioco di parte, e so l'amaro  
Dei giorni disuguali, e quanto  
Sia amaro anche un ritorno troppo amato;

Mentre cerco alla parole un'altra casa,  
Più fragile e più vera,  
Non ho quell'accordo, quell'attesa

Sicura.

### MURO DEL SUONO

Il piede in cammino sotto il sole  
Porta in sonno la congiura di un ritorno:  
La fatica che passa i calendari  
Quando si sfogliano i numeri  
È forse questa, o la spinta sul pedale  
Mentre l'aria resiste anche in pianura  
Ieri e oggi, sul tuo solo percorso.

Quale sia la tua velocità,  
Ricorderai le insegne, i paesaggi,  
I muri scrostati e le preghiere  
Di chi ha messo tavola per te,  
Il ghigno che accompagnò una sosta illecita:

Con lo sguardo di chi ha veduto piano  
O la voce esausta del commesso viaggiatore,  
Terrai tutto questo per difenderti a notte  
O legherai un peso alla lingua,  
Confonderai le carte che hai disposto,  
Andrai a dormire chiudendo la porta?

\*\*\*

La nostra corsa prosegue come una nascita lenta,  
come la pianta s'alza sulla sua radice  
e ogni sera ci riporta alla stessa casa.

Dal gruppo si è staccato un atleta fuori gara,  
le ultime antenne sono già sparite;  
la nostra corsa prosegue come una nascita lenta.

# Giovanni Nadiani

## I sens di' cvél (*I sensi delle cose*)

...text is all around you.

\*  
un'eria arzira la fa durmir  
tot cvent i pasaròt

l'armor di Tir  
l'inzurlès e' vent

*Un'aria leggera fa dormire tutti i passerì.  
Il rumore dei Tir assorda il vento.*

\*  
al finestar avèrti al respira  
al stori di' treno ch'pasa

i finistren di treno  
i gverda 't j oc la televisiòn

*Le finestre aperte respirano le storie dei treni che passano.  
I finestrini dei treni guardano gli occhi della televisione.*

\*  
i fil dl'eltra tensiòn  
i frez la luz

la mofa la cres  
int i cantòn dal cis

*I fili dell'alta tensione friggono la luce.  
La muffa cresce negli angoli delle chiese.*

\*  
al lamir di' container  
agli apèja e' dè

i spunciòn de' porch spinos  
i s'è spunté 't al gom d'una machina

*Le lamiere dei container accendono il giorno.  
Gli aculei del riccio si sono spuntati nelle gomme di una macchina.*

\*  
la sera l'arlus  
't la coda d'un jet

un pipistrèl intavanè  
e' chèsca 't l'udor di' chèc

*La sera riluce nella coda di un jet.  
Un pipistrello ubriaco cade nell'odore di acacia.*

\*  
dal furmigh a mònta masa  
al sposta la cusèna

dal tet ad chèrta al s'anèga  
't al pscol dla piazza

*Formiche a mucchi spostano la cucina.  
Tette di carta annegano nelle pozzanghere della piazza.*

\*  
e' fes-cia la sirena  
ins l'autostrè

e' svintajè d'un elicotar  
e' suga la sverna

*Fischia la sirena sull'autostrada.  
Lo sventolio di un elicottero asciuga il fieno.*

\*  
i zambeld i fa e' selt in lóng  
tra i rivel di' fos

i cingoli d'un caterpillar  
i s-ciaza la not

*I rospi fanno il salto in lungo tra le rive dei fossi.  
I cingoli di un caterpillar schiacciano la notte.*

\*  
i cvirc dal fabrich  
j arbol un timpurel

a là da par li la cverza  
l'à da tni böta al saet

*I tetti delle fabbriche ribollono un temporale.  
Là da sola la quercia deve far fronte alle saette.*

\*  
la rezna dal banchin  
la s'màgna i nom inamuré

a l'óra di' viel  
e' cerla i cellulari

*La ruggine delle panchine divora i nomi innamorati.  
All'ombra dei viali cinguettano i cellulari.*

\*  
dal tor dj acvedot dla basa  
i sturàn i spèca e' vol

i campanil dal volt  
i sona a mort

*Dai serbatoi degli acquedotti della bassa gli storni spiccano il volo.  
I campanili a volte suonano a morto.*

\*  
agli altalén de' zarden  
agli è da par lò la matèna

tra al tel di règn dal siv  
e' dondla la gvaza

*Le altalene dei giardini sono da sole alla mattina.  
Tra le ragnatele delle siepi dondola la rugiada.*

\*  
al fil di pé l dla luz  
al n'è mai drèti

al rundinen a n'al s'a ferma  
brisa ins i fil dla luz

*Le fila dei pali della luce non sono mai dritte.  
Le rondini non si fermano sui fili della luce.*

\*  
agli ond de' mer al sgrinfègna  
e' sabiòn dla spiaggia

i ses frangiflutti pianté 't e' mer  
i ven da la muntàgna

*Le onde del mare graffiano la sabbia della spiaggia.  
I sassi frangiflutti piantati nel mare provengono dalla montagna.*

\*  
u n'gn'è piò al stasòn  
i mulen i mesna not e dè

i séch vut de' mangimi  
u j coi la zobia mani tese

*Non ci sono più le stagioni, i mulini macinano notte e giorno.  
I sacchi vuoti del mangime li raccoglie il giovedì Mani Tese.*

\*  
i computer j apeia  
e' dè zà grând

al parol al s'gavegna  
a e' lon de' bur

*I computer accendono in pieno il giorno.  
Le parole si districano al lume del buio, nella penombra.*

# Claudio Damiani

## Il tempo

\*  
 La parte nuova del cimitero dove è sepolto mio  
 padre  
 - che era così brutta - ora è diventata molto meno  
 brutta  
 - guarda che cosa può fare il tempo -,  
 prima era troppo nuova e stonava,  
 il pavimento era troppo lucido e sembrava adatto a  
 un bagno pubblico,  
 ora, un po' invecchiato, è quasi accettabile  
 - in alcuni punti crescono anche delle piante tra le  
 piastrelle.  
 Anche le scale di travertino sono meno brutte.  
 La parte vecchia che era bellissima  
 ora è troppo trascurata.  
 Le tombe di famiglia a tempio, in stile  
 neoclassico,  
 che erano sempre chiuse, ora sono aperte  
 e sembrano devastate.  
 Sulla tomba di mio padre il cespuglio di mirto  
 che avevamo paura che non prendesse  
 è diventato enorme  
 e copre quasi interamente un'altra tomba che sta  
 davanti a lui  
 tanto che non si legge il nome di chi v'è sepolto.  
 Nessuno s'è preoccupato di questo,  
 forse quel morto non ha più nessuno tra i vivi,  
 forse, se qualcuno c'è, s'è dimenticato di lui.  
 Forse quel mirto non è cattivo a crescere così,  
 lui vuole crescere e basta, ognuno è così  
 - è per questo che è così veloce il tempo -,  
 non fai a tempo a voltarti e ecco quel rametto mezzo  
 secco  
 che sembrava proprio impossibile che prendesse  
 è diventato enorme.  
 Forse al morto senza nome non dispiace che sia così,  
 se nessuno viene più a trovarlo ha però un mirto  
 così bello vicino  
 che lo consola con la sua ombra.

\*  
 Mi sembrava tanto antico quel tempo  
 e invece è tanto moderno  
 anche se la guerra c'era stata da poco  
 (poco più di dieci anni)  
 come il tempo che intercorre tra adesso  
 e quando cominciavo a scrivere *Fraturno*, nell'84,  
 e adesso mi sembra che è tutto chiaro  
 e non devo più rivedere il patio  
 e il ghiaio davanti e il muretto, con l'orto, e le case  
 che già nella mia memoria vedo rotte,  
 già cominciano a spezzarsi gli spigoli,  
 sul ballatoio degli uffici cresce l'erba,  
 nel giardino i sassi delle airole non ci sono più.  
 Non ho bisogno di ricordare queste cose, ma è dolce  
 sdraiarsi sopra il muretto nel cielo caldo di giugno,  
 è così azzurro, è bianco,  
 le fronde degli eucalipti sono verdi,  
 non sono ancora magre, del colore della terra,  
 e l'odore dolce nell'aria mi circonda.  
 I fiori degli eucalipti ancora vagano nell'aria.  
 Alcune nuvole, bianche, passano nel cielo.  
 Anche sembra di sentire l'odore del mare.  
 Si sente il rumore dei camion  
 che trasportano il minerale.  
 È un tempo così recente e nuovo,  
 i camion non hanno più la faccia triste  
 ma hanno già la faccia allegra,  
 l'Italia sta dimenticando la guerra  
 e tutti sembrano allegri.  
 Un operaio ha comprato una macchina americana.  
 Le farfalle bianche volano a coppie,  
 ci sono anche delle farfalline piccole, viola,  
 così umili, ma belle, e non vorrei averle prese  
 e aver rovinato le loro ali.  
 Le persiane sono nuove, sono verniciate da poco  
 ma se guardo un pezzo di persiana che presi anni fa  
 quando il villaggio era già diroccato  
 mi sembra nuova, non mi sembra più vecchia.  
 Di tante cose che mi sono intorno  
 è come se tutto fosse avvenuto adesso  
 eppure sembrasse tanto lontano.  
 Le galline razzolano sparse,  
 a sera dovranno rientrare nel pollaio.  
 I fichi d'India maturano.  
 I cavalli che di giorno, alle stalle, mi facevano paura  
 si addormentano anche loro?

Claudio Damiani è nato a San Giovanni Rotondo nel 1957. Vive a Roma dall'infanzia. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Fraturno* (Abete, 1987), *La via a Fraturno* (*Secondo quaderno italiano*, Guerini e Associati, 1992), poi confluita in *La mia casa* (Pegaso, 1994). Un suo testo teatrale, *Il rapimento di Proserpina*, è stato rappresentato a Roma nel 1986. Ha curato: *Almanacco di Primavera, Arte e poesia* (L'Attico Editore, 1992), in collaborazione con Fabio Sargentini, e *Orazio, Arte poetica, con interventi di autori contemporanei* (Fazi, 1995). Nel 1996 ha vinto il Premio Dario Bellezza. È stato tra i fondatori della rivista *Braci* (1980/1984).

### SUL MONTE BELLO

Qui su questa rupe dove sono giunto  
 non viene mai nessuno.  
 C'è un castello diruto  
 dal quale si domina su uno spazio ampissimo.  
 I sentieri erano chiusi.  
 È strano che non salga nessuno.  
 Le spiagge sotto sono piene di gente,  
 le strade sono percorse da infinite macchine,  
 tutta l'isola brulica di gente,  
 ma qui, in questo posto splendido  
 non viene nessuno, e io sono solo,  
 sulla torre più alta mi distendo, e prendo il sole.  
 Per quanto la massa possa crescere  
 ci sarà sempre spazio per la solitudine,  
 per l'uomo che abbraccia da un solo punto le cose,  
 e capisce che solo la gentilezza c'è data  
 e che la vita vale viverla  
 per essere gentili,  
 rovesciando perfettamente come un guanto  
 l'egoismo in cui siamo nati.  
 Ho quasi le vertigini, disteso  
 sopra la torre più alta a strapiombo  
 sul mare azzurro.  
 Le pietre bianche mi fanno compagnia,  
 tutte rotte a pezzetti, come se un sommovimento  
 della terra avesse scosso il castello  
 e avesse sparso le pietre.  
 C'è un muro con finestre ad arco ed edera  
 giovinetta che sale virente  
 come fosse stata messa ad arte.  
 Ho la sensazione che tutto sia distrutto  
 e tutto sia intero, perfetto.

\*  
 Tu fosti tanto cattiva con quell'uccellino  
 appena nato, caduto dal nido,  
 io fui cattivo a sterilizzarti  
 e in tante altre occasioni.  
 Fummo cattivi entrambi.  
 E adesso tutti e due siamo distesi sul letto,  
 io scrivo, tu ti stiri e dormi.  
 Quell'uccellino l'hai straziato, finché poi è morto.  
 Eppure le tue forme sono belle,  
 ora sei in pace, sembri quieta,  
 come il mare quando è quieto,  
 ma il giorno dopo s'alzano i cavalloni  
 e tutto distruggono dove passano.  
 Vedo una donna che mi strazia  
 e una donna che io ho straziato.  
 Entro in un giardino, ci sono are sparse,  
 la luce filtra dai rami e colpisce spigoli  
 d'erba appena nata verde.  
 Tu mi sei accanto, dietro di noi è un mare  
 che luccica azzurro.  
 Sembriamo quieti.  
 Chiunque tu sia, m'è impossibile non starti accanto,  
 vorrei morire vicino al tuo corpo,  
 andando insieme senza sapere che mi sei accanto  
 e non possiamo separarci.

\*  
 Ripenso adesso a come amai interamente  
 quand'ero ragazzo,  
 e a come ero sicuro che il mio amore era un angelo,  
 a come anch'io ero un angelo,  
 a come eravamo uguali  
 (ma lei era più uguale di me).  
 E adesso non dico: tutto questo è falso  
 perché la vita è diversa, la vita mi ha cambiato;  
 adesso invece dico: era tutto vero.  
 Nasciamo angeli e interamente amiamo,  
 con tutto il cuore del nostro amore ci innamoriamo  
 come dei bambini che non conoscono il mondo  
 e interamente moriamo.

# Elisa Biagini

## Le ossa corte

\*\*\*

Coperte, asciugamani, tovaglioli,  
federe, tovaglie e poi presine,  
ci facciamo una trincea  
con questa roba,  
visto che non la merito  
che ho ferito di nuovo  
e per questo aggiungi un tic alla collezione  
e perdi diottrie  
gli occhi ormai acini marci;  
non tieni più un ago in mano  
formeresti il tracciato del mio cuore,  
non più fiori, animaletti o greche.  
Questi panni che non mi copriranno  
perché sola nel letto  
perché con troppe uova nella pancia,  
sono muro,  
fortezza,  
intera rocca,  
un fossato di lenzuola nuove.

\*\*\*

Sotto i castagni raccogli i ricci  
per una tua corona  
dei giorni feriali,  
e ti ci togli lo smalto con quel sangue;  
i ricami, gli orli, il punto a croce  
chilometri di roba:  
perduta con quei fili  
tra i castagni  
giri in tondo da anni  
su una sedia,  
hai il tuo bozzolo duro come schermo  
e nessuna finestra.

\*\*\*

Porgi i denti di sotto  
da lavare,  
come fosse una santa reliquia,  
un'altra protesi,  
con le parole in muschio, gli spinaci.  
Metto i guanti  
ma non sono protetta  
dal riflesso del bianco ritrovato,  
dal metallo che regge la collana  
e buca i guanti e le dita  
come caldo.  
Mi fai questo sorriso e i denti ora  
sono bianchi e seccati come rotule.

\*\*\*

Tu non dimentichi le facce  
e i nomi  
o i chili d'argento nel cassetto,  
ma scordi i polsi e le mie vene torte  
per il sangue ritornato troppe volte,  
questa mia pelle che più non si colora.  
Quell'argento è zavorra,  
le posate,  
tiene noi qui e fa segni profondi nel parquet  
fa rotaie,  
dalla porta nella stanza  
e viceversa:  
«là fuori è sempre buio: non andare».

\*\*\*

Mi mostri le ferite, da soldato  
la tua battaglia  
contro un'altra te che ti consuma  
negli occhi, nelle ossa  
nella pelle  
che ha tagliato i tuoi tendini da tempo,  
il filo tutto intero che ti tiene,  
palombaro che più non risale.

\*\*\*

Adesso vuoi che tocchi le fratture  
un alfabeto braille,  
vuoi che le tocchi  
dopo le lastre, le ricette e i punti.  
Dammi i tuoi occhiali  
perché separi il bianco da quell'osso  
e vada dritta al ferro,  
al tuo pensiero.

\*\*\*

Leggero masochismo  
se continui a stirare senza l'asse,  
e la tinozza è la stessa,  
la cava del disordine.  
Stirare,  
sciogliere via gli impicci  
fare l'ordine  
che ami soprattutto:  
è fermare la decomposizione  
per unire le punte dei colletti  
e svolgere i polsini come bende.

\*\*\*

Se adesso la pelle è la busta del pane  
un tempo burro  
senza forma,  
bianca luce  
non le macchie di foglie di tè nella bustina,  
non le maglie delle vene,  
solo il bianco  
e lo scuro sputato dalle ombre,  
dalle macchine,  
dai denti:  
le tue spalle ferme  
e le sue mani.

\*\*\*

Le ossa torneranno in una scatola  
forse quella che usi per i fili  
o i biscotti,  
oppure in una scatola da scarpe  
numero 37,  
per le ossa corte e le vertebre:  
finiranno sotto il letto con i tronchi,  
o ci farò orecchini  
da usare tutti i giorni  
e averti accanto ai denti.

\*\*\*

Parlando di parenti  
gli occhi tristi,  
che vi sono comuni  
gialli come l'olio di frittura,  
s'aprono e specchiano:  
un figlio nato con le mani avanti  
per la vista della mano di una morta,  
una lucertola giù per la schiena  
che lascia il grande male  
e poi t'ingoi la tua lingua con un guizzo.  
La mano sismica che indica  
facce di colonnelli  
di donne spente dai parti e dal busto  
che pressa il respiro e la fuga  
(e penso al tuo, buccia rosa,  
una protesi ormai fusa col tuo corpo)  
e anche i cani in queste foto sono tristi.  
E penso a te,  
a quest'album nero di carta moschicida,  
tutti i tuoi denti il giorno delle nozze  
il vostro abbraccio  
troppo stretto nel largo della piazza,  
(e la linea sottile d'oppressione  
va dal cappello giù  
alla riga nera delle calze).  
Ripenso al suo busto, al tuo busto  
e al mio fegato su un foglio di carta oleata.

# La lingua delle cose

## intervista a Gianni D'Elia

GIANNI D'ELIA vive a Pesaro, dove è nato nel 1953. Ha esordito come poeta nel 1980 con la raccolta *Non per chi va* (Roma, Savelli), a cui hanno fatto seguito *Febbraio* (Ancona, Il lavoro editoriale, 1985); *Segreta* (Torino, Einaudi, 1989); *Notte privata e Congedo della vecchia Olivetti* (Torino, Einaudi, 1993 e 1996).

Ha tradotto poeti simbolisti francesi nel Taccuino francese (*Edizioni di Barbablù*, 1990) e *I nutrimenti terrestri di André Gide* (1994), sempre per Einaudi.

Ha fondato e diretto la rivista *Lengua* e collaborato come critico di poesia con il quotidiano *Il Manifesto*.

Gli anni giovani (*Ancona, Transeuropa*, 1995), riunisce una sua trilogia narrativa.

di Stefano Semeraro

Vorremmo partire da un concetto che hai espresso in un tuo intervento al festival de l'Unità di Modena la scorsa estate. Se ricordiamo bene, riflettendo sulla situazione della poesia in Italia, hai detto che "i poeti dovrebbero darsi una mossa". Parlando con i ragazzi, con i giovani interessati alle dinamiche culturali, ci sembra in effetti che oggi non ricevano grandi stimoli dai poeti.

Poche sere fa, presentando un'antologia, ho letto una pagina molto bella di Henry Miller, tratta dal saggio critico su Rimbaud *Il tempo degli assassini*. Miller si lancia in una filippica contro i poeti contemporanei, sostenendo che in realtà scrivono per se stessi, che non hanno un rapporto con quello che lui chiama "l'uditorio", che hanno abdicato al loro vero compito, al loro vero luogo: i poeti avrebbero finito col rinunciare al cuore, all'emozione e anche a tradurre in simboli un sentimento molto forte del reale. La sua è una critica alla iperletterarietà, o alla chiusura dentro il ghetto letterario. L'esempio-Rimbaud sta invece a significare un sacrificio, un'azione della poesia. Ho riproposto queste pagine per dire che noi non dovremmo più parlare di poesia parlando di poesia, ma parlando di altro. Pasolini, ad esempio, costruiva un discorso sulla poesia parlando della realtà anche più impoetica o lontana, cercando di inoltrarsi con il pensiero dentro la contraddizione, quindi criticando la "religione" della poesia che mi sembra si stia un poco ricostituendo. Fra i miei difetti c'è forse un velleitarismo che mi deriva dal periodo dell'impegno politico, da una formazione che era extraletteraria - saggistica, forse, ma non letteraria. Questo tipo di vel-

leitarismo è però un modo di rispondere a un'impasse, a una crisi, a un'insoddisfazione, ma dando la croce addosso a se stessi, prima che agli altri. Dico "bisognerebbe darsi una mossa", ma non so cosa significhi in realtà. Potrebbe voler dire provare a scrivere cose che abbiano un senso oggi, da soli, contando solo sul proprio lavoro, sul rapporto col reale; cercando di scrivere per capire, e di capire per scrivere...

Ma cercando di essere più poeti o meno poeti?

Troppo poeti nel senso di un'autocircoscrittura del discorso poetico a se stesso; troppo poco poeti nel senso dell'incapacità di uscire dalla gratificazione, per quanto miserrima, perché tale è in Italia la gratificazione di chi scrive versi. Mi pare che qui da noi alla poesia non sia assegnato più, non voglio dire il successo, ma nemmeno il prestigio o quello strascico di prestigio che nelle generazioni precedenti ancora persisteva. Sta diventando una sorta di affermazione o di autoaffermazione, seppure in un ambito molto piccolo, che ha a che fare con le "carriere" della poesia: il pubblicare su riviste o con case editrici più o meno grandi. Però mi pare che anche nella discussione tutto ruoti attorno a un lamentarsi su "l'editore che non ci pubblica"... Noi, cioè io con qualche altro amico, fra fine anni Settanta e primi anni Ottanta, avevamo il sogno di costruire una rivista - che poi è stata *Lengua* - che, infischandosene molto delle istituzioni così com'erano, cercava i propri "maestri" o la propria linea, dalle parti di quello che aveva significato *Officina*. C'era però ancora uno strascico di entusiasmo ideologico.

«Dico "bisognerebbe darsi una mossa", ma non so cosa significhi in realtà. Potrebbe voler dire provare a scrivere cose che abbiano un senso oggi, da soli, contando solo sul proprio lavoro, sul rapporto col reale...»

Come si può uscire dall'autoreferenzialità? Versodove prova a farlo "contaminandosi", andando a cercare in altri distretti appigli e alleanze... Per uscire dall'autocircoscrittura, insomma, bisogna cercare di uscire dal proprio "giardino", o cercare di coltivarlo al meglio?

Bisognerebbe, naturalmente avendone la forza e l'energia, se si sente questa strettoia, allargarla; magari, contaminarla con la canzone, col teatro, con la musica, ma senza rinunciare all'essenza di fondo della poesia. E io direi proprio di insistere in maniera

singolare, individuale, sull'autointerrogazione della propria scrittura, perché non è più il tempo delle scuole, delle cordate, dei gruppi.

Ti piace la poesia che si legge adesso?

Viviamo un periodo anche abbastanza ricco. Ci sono ancora i maestri delle vecchie generazioni che stanno dando cose interessanti. Poi c'è la generazione di mezzo, i quaranta-cinquantenni, che mi pare non manchi di voci: Cucchi, Viviani, e ci metto dentro anche Magrelli, sebbene sia più giovane. Inoltre ci sono i dialettali, che noi con *Lengua* abbiamo particolarmente cu-

rato. Negli anni Ottanta le cose migliori son venute da lì: da Loi, da Baldini, da Scatagliani. Infine ci sono i giovani o i giovanissimi attorno alle riviste, attorno anche a progetti editoriali come quello di Guerini, poi passato a Crocetti, dei "Quaderni Italiani". Semmai il discorso è trovare una collocazione, un riferimento che vada al di là della semplice plaquette, dell'antologia o del libro... Voglio dire: qual è il contesto della poesia? Non può essere la poesia stessa. Viviamo in fondo ancora dentro il mito del linguaggio poetico, di ascendenza simbolista, e da dentro questo mito abbiamo sposato letteralmente anche tutta la concezione della linguistica che c'è nata sopra. Io sento il bisogno di un ripensamento, di qualcosa di nuovo; per dirla in termini un po' rozzi, di un ritorno al referente, che mi pare fondamentale per poter discutere di poesia in maniera non solo linguistica. Che un poeta lavori sul linguaggio lo trovo scontato, altrimenti non mi ci metto neanche a discutere; però mi deve dare qualcosa di nuovo, un taglio di lettura del reale, una visione del mondo con cui confrontarmi, inventata nella forma, che nasca da una rielaborazione, o addirittura da uno sprofondamento della forma. Oggi manca chi abbia il coraggio, non dico di gridare ma anche semplicemente di sussurrare - però con fermezza - che si può benissimo passare a una nuova fase della cultura poetica. Senza rinunciare al mito della forma, però riconoscendo che è stato anche un grosso limite, così come in passato c'è stato il mito dell'extralinguistico, dell'extraletterario o, se vuoi, della realtà. E io preferisco il mito della realtà al mito della poesia o del



foto di Fabio Mantovani

**«Questa delle  
“gioventù cannibali”  
è uno stereotipo,  
è una fase, come  
diceva Gramsci,  
di senso comune  
che produce folklore,  
e questo nuovo  
folklore è il  
minestrone  
di cui si nutre  
oggi la discussione  
sociologico-letteraria»**

► linguaggio. Credo nell'emozione che diventa parola passando attraverso il corpo e quindi segna con il proprio ritmo, con il proprio bioritmo, la metrica. E crea continuamente corpi metrici nuovi, che sono la rivoluzione in atto della lingua. Occorre ritornare - e questa era un po' l'idea che avevamo all'inizio, con *Lengua* - a un pensiero fisiologico della forma. Ribadire che la terzina dantesca o l'endecasillabo dantesco erano un passo cognitivo, che aveva a che fare con una durezza di orizzonte cognitivo e quindi imponeva forme più serrate, che mantenevano un riferimento a quello che si diceva e si voleva dire. Dante, cioè la

concezione della lingua, del volgare, come lingua materna, e Leopardi, ovvero la concezione della poesia come lingua naturale. L'incrocio tra questi due poli come tradizione e come pensiero è ancora tutto da ripensare.

**Nella copertina del tuo ultimo libro la prima parola è, non a caso, "l'impoetico"...**

Sì, e mi è stato anche molto criticato. Qualcuno (Niva Lorenzini, ndr) acutamente mi ha detto "Perché? Non esiste l'impoetico", che è una critica giusta. Ma rispondo che nell'ambito della letteratura di oggi (dove domina il "poetese") è ancora legittimo parlare di impoetico in chiave ideologica. È vero che tutto è poetico, non esistono parole o cose impoetiche che non possano diventare oggetto di poesia. La mia intenzione e la mia sfida era proprio quella, cioè di riuscire a fare poesia su una strada, su un metrò, sul telefono, su formule o slogan, su visioni o percezioni degli interni o degli esterni della città. In fondo la mia ossessione è la lingua delle cose, più che la lingua delle parole.

Mi sembra che la realtà, oggi, parli una lingua delle cose che ancora la poesia italiana stenta ad afferrare. È cambiata, questa lingua delle cose, e naturalmente impone anche alla lingua delle parole - alla lingua delle parole poetiche - un ricambio nel rapporto tra testo e contesto, senza però rinunciare alla tradizione, per quello che può essere di efficacia del testo, cioè: memorabilità, esattezza, concentrazione.

**Nel fenomeno della "gioventù cannibale", per quanto riguarda la narrativa, si avverte proprio questa lacerazione. Lì la visione del reale non è fondata sull'esperienza e sembra non esserci una tradizione, una capacità di muovere le parole secondo una metrica che possa declinarle come esperienza della scrittura. Allora, forse il giardino della poesia continua a mantenere vivo il rapporto fra esperienza e esperienza della scrittura, mentre il successo commerciale cade su ipotesi narrative che sembrano sfaldarsi...**

Questa delle "gioventù cannibali", è uno stereotipo, è una fase, come diceva Gramsci, di senso comune che produce folklore, e questo nuovo folklore è il minestrone di cui si nutre oggi la discussione sociologico-letteraria. L'esperienza sembra coincidere con

un tipo di immaginario filmico, quindi uno si chiede: ma di cosa parlano, costoro? Ovviamente nessuno pretende il documentario. Però certamente si chiede una riconoscibilità che non può essere fittizia, frutto di un immaginario del vissuto, o di un vissuto immaginario, che è ancora peggio. Mi riferisco ad esempio ad un film come *Crash*, tra l'altro anche molto cupo, già altra cosa rispetto alla letteratura di carta. Non è più possibile avere un rapporto diretto, neppure con questi prodotti. Penso alla profezia di Adorno: non è l'oggetto, ma qualcosa che si presenta nel rapporto col soggetto, nel contesto di un processo di socializzazione dell'opera, che porta a una diffidenza, a una critica. E mi pare fosse proprio Brecht a dire che non è la diffidenza che uccide la letteratura, ma la mancanza di diffidenza. Di fronte ai fenomeni "pulp" non si può andare con una mancanza di diffidenza.

**Può essere la poesia, questo strumento di diffidenza?**

La poesia, per riprendere la battuta iniziale, deve darsi una mossa in questo senso: innanzitutto non dovrebbe interdirti più niente; se resta fuori e si concentra come territorio di una resistenza, credo che perderà, nel senso che perderà il lettore e l'idea di una comunicazione rinnovata, di una capacità di tenere il basso e l'alto insieme, di tenere l'orrore del mondo e il bisogno d'armonia che c'è dentro le forme, come una promessa offerta continuamente al lettore. Perché quell'armonia della rima obliqua o quelle ferite degli *enjambement* nella poesia sono il segno di lacerazioni che si suturano continuamente in questo tessuto e direi anzi, che promettono un'armonia nella forma stessa, da dentro una disarmonia specchiata, da dentro un pensiero che si fa, che si rende capace di accogliere nella lingua la lacerazione. Il nuovissimo è tutto già noto e tutto già bruciato. Invece il "nuovo" è già più difficile, è il famoso "nuovo" baudelairiano, quel tentativo, partendo magari da forme apparentemente tradizionali, di trasmettere la violenza delle idee.

**Ci sono tentativi, nella narrativa italiana, di lavorare sul linguaggio, come hai fatto tu con *Gli anni giovani?* Un libro scritto "in presa diretta" con gli eventi dal 1977 in poi, con questa apertura ad una lingua che non è poesia né prosa, ma che si allarga "dantescammente", e il cui**

► 39

Lyuba Bortolani  
Monica Marchesini  
Vittoriano Masciullo  
Claudio Melchior  
Elio Talon

# ICEBERG

**Q**uesto inserto raccoglie i testi dei cinque giovani scrittori segnalati dalle commissioni di Poesia e Narrativa per *Iceberg '96*, il concorso che il Comune di Bologna - Settore cultura, attraverso l'attività dell'Ufficio promozione giovani artisti, bandisce ogni due anni, precedendo idealmente l'edizione della Biennale giovani artisti dell'Europa e del Mediterraneo. Con l'inserto ospitato in questo numero della rivista di letteratura *Versodove*, che lavora nel settore della promozione di giovani scrittori italiani, il Comune di Bologna intende dare uno spazio concreto a quegli autori che si sono segnalati per le loro capacità, sia nel campo della poesia che in quello della narrativa. *Iceberg '96* giunge così, con la sua terza edizione, ad ampliare gli spazi e le opportunità da offrire a tutte le discipline artistiche e a tutti gli artisti che gravitano nel Comune di Bologna, senza dimenticare le partecipazioni offerte nei vari circuiti, siano essi locali, nazionali o internazionali. Per quanto riguarda la scrittura, questo inserto mostra quanto variegato sia il mondo dei poeti e dei narratori presenti nel territorio bolognese, ferme restando le caratteristiche peculiari di culture formatesi in altre parti d'Italia. Le due commissioni per Poesia e per Narrativa si sono confrontate con gli scritti di 88 partecipanti, imbastendo in seguito, con alcuni dei segnalati, un rapporto di proficua collaborazione proprio sui loro scritti. Il materiale qui presentato riveste quindi una duplice importanza: non solo infatti le commissioni hanno giudicato e scelto i selezionati e i segnalati, ma anche (specie per quanto riguarda Poesia) lavorato, suggerito e consigliato, cercando di dare ancora più corpo alla loro scrittura, senza sopraffarla. Quanto leggerete nelle prossime pagine è quindi un lavoro di confronto, per quanto minimo, stimolato e proposto da *Iceberg* come ulteriore offerta ai suoi artisti.

Buona lettura.



Ljuba Merlina Bortolani è nata a Bologna il 13 novembre del 1980. Frequenta il terzo anno presso il liceo classico "L. Galvani". È stata segnalata nell'ambito della sezione poesia del concorso Iceberg '96, indetto dal Comune di Bologna. Nello stesso anno è prima classificata al concorso di poesia Cara beltà del liceo Malpighi, partecipa a una serata di lettura poetica nell'ambito del programma I cortili a Modena, ottiene la menzione "speciale giovani" all'XI Concorso nazionale di poesia di S. Vito al Tagliamento.

III  
Ti credi uno stregone, sei un bastardo, ma l'ammiccare delle tue falangi non placa certo i mari delle donne, li gonfiano i tuoi remi da codardo.

Se sei tu centro ti voglio perforante per quanto ho riso già dei tuoi sofismi, risparmia prendi questa mora audace, che sia l'ombra al tuo corpo tonante.

Prova a cantare ora o, se ti riesce, prendere a pugni Urano sul portone. (certo ben poco razional tenzone).

IX  
Io come bandiera aperta, vorace dei tuoi alti occhi. Cingi il mio capo di corone, di voci e melagrane fragili. Sacerdotessa di culti senza fango. Avremo letti di sandalo, e anfore di cera, morbidamente forgiate per scioglierci ancora. E, prima che muti la luna, lasciami divorare a grandi morsi il tuo collo; ché mi batta nel petto ogni volta che scorgo un anello, una piazza, un canto, una goccia di vento, ogni notte, per ogni corpo diverso dal tuo.

# Lyuba Bortolani

X  
Jack di cuori, re, asso... picche. Peccato che la dama l'abbia io. Vorresti fosse solo una partita spada nel fodero e soldi nel cappello, ma la tua lingua sa ch'è incantamento. Sgoccioleranno poi stagioni e vento, ma come stella o frutto ormai spaccato dovrai al fin cader, capitolato.

XII  
Tra tanta frutta io mi farò mela, di qualche mela io sarò la più rossa, per la vendetta fatta maturare. Tra tante schiene sarò unica dama, di molti maschi astratta incantatrice, ad ogni labbro apparirò gentile. Tu, distratto mammifero cornuto, mi fingerò lontana dal tuo cuore, dolce, ti annienterò con uno sputo.

XV  
Perché son nata dama e non puttana? arco puntato sempre alle galassie, e mai troppo misterici gli amplessi di questa astratta onda partigiana.

Perché non son caduta ai tuoi ginocchi? veste calata, per fermare lame; cercavo solo foglie, intrecci al rame, dove Delirio custodisse i tocchi.

(Perché tu uomo sei così mortale?)

Ma se son nata Dea come fornace, allora tutto posso alle tue mani, mutare solchi, domarli come cani, portarti al cuore, a fioritura audace.

(Imparo già ad amar l'Immolazione).

XVI  
Se in Vita posso solo essere saggia vorrei tenerti al collo come fede, alla memoria tua di giochi paggio, e luna a gloria come passo al piede.

Ho un cuore-tango da domare a scatti, a folli schiume da gettare in versi, fin quando dura l'incanto dei tuoi salti, da ramo a lingua, sconforto dei diversi.

Se ho un corpo antico a pizzi e traduzioni, dammi i ricordi dei tuoi anni ombrosi, tutto quel sale a tenere fazioni, le corna a pezzi dei tempi focosi.

E vetro, mani e morsi in tradimento per quella fronte-acqua: come un bimbo.

V  
C'è un autunno che spacca i vestiti - Già - e parlavamo di seccare le rose.

Maria mi dice che c'è un'esistenza, pluriforme, diversa dalla mia; io la guardo e mi sembra un romanzo.

E Stefania mi preserva dal convesso, professa la sua estetica furente.

Trecce... correvamo a ingozzarci di cielo - crudo - crudo il tuo petto, tamburo di battaglia, cruda la nota che mi rifilavi umanamente arguta e destinata.

E Franz mi riporta l'anello per rivendicazione sul suo mondo... poi, poi, quindi, quando (bronzo risonante) non lo controlli più l'incastro mi ricongiungo allo scaleno incontro dei tuoi punti, ancora labirintica infinita Imperatrice.

Vittoriano Masciullo è nato a Roma nel settembre del 1968, risiede dal 1988 a Bologna, dove ha studiato giurisprudenza. È stato segnalato nel concorso Iceberg '96, organizzato dal Comune di Bologna. Love letters, composta quasi interamente tra il 1995 e il 1996, è il titolo della sua ultima raccolta.

NEMA STRUJE  
(Non c'è luce)  
I piatti sporchi nel lavello i passi di ghiaia giù di sotto le tende impolverate e gli spari attutiti dai vetri la nostra moquette è marrone: nessun sorriso all'orizzonte. Fuori è freddo e oggi non c'è molto da comprare ieri hanno sparato sulle verdure in piazza gli altri dicono che la gente l'ammucchiano per i giornalisti ma quelle erano solo foglie di lattuga e pezzetti di patate.

Prima abbiamo litigato per niente ma aveva questa voglia improvvisa e allora ho fatto finta di gridare anche io. Prima di uscire mi ha guardata come dire "sì, sto attento".

I piatti sono in ordine adesso ore che aspetto i vicini litigano tra un po' scenderà la luce altra non ne abbiamo.

# Vittoriano Masciullo

1915  
È questo verde sereno dei monti affacciati sull'Agro, è questo Autunno di mare che non mi riesce d'immaginare scuro, nonostante la fatica di quest'ultimo vivere, che mi fa ora addormentare tranquillo. Ma se con un sorriso, mi riuscisse di vincere questo freddo vi parlerei, come dirvi che l'ho certo vissuta questa vita, che l'ho sperata quando vi era solo da sperare e che l'ho stanata quando era tempo di caccia,

come dirvi che nessuna tristezza mi coglie impreparato, che al di là delle banalità dei nipoti che si fanno nonni nessun rimpianto o storia incompiuta scorgo alle mie spalle. E se avrò ben riposto le parole del mattino con cui ho nutrito le mie solide fedi si scioglierà in me anche questa leggera febbre che mi tiene qui. Se i miei occhi potessero guizzare, ora, ancora una volta come foste uccelli serali vi coglierei tutti a mirare la sera che viene a baciarmi la fronte.

UN GIUDICE  
a Paola M.

Piace scoprire non cambiate le persone che furono belle ai miei occhi e all'idea di vita che il tempo trascorso ha fatto di me. E tu che ora stai col pensiero alla Trinacria imperfetta mi sembri bella com'eri di goffa solitudine e rassegnata irrequietezza con i capelli bianchi che non nascondi ma vorresti far sparire. E se il rivederti è anche il partire verso nuova terra comune non so se ciò che regola gli incauti incontri calcoli i destini diversi l'impossibilità di dirsi tutto il resto l'indicibile, l'ormai perso.

APPASSENDO FURONO METAFORA...  
Appassendo furono metafora chiara, semplice; sfogliandosi, di giorno in giorno per ogni momento del giorno furono finale di partita diminuendo cantabile e largo dall'incedere fermo e gentile furono diniego e sorriso tournée di schiena, diniego e sorriso. Furono gli usi e i giochi, che diminuendo per frequenza e intensità fecero della loro assenza un involucro d'aria per cui nessuno di noi seppe ubbidire a cuor leggero all'ordine della ritirata.

PER SEGRETO  
C'è un periodo della vita in cui si diventa solo ciò che si è stati e poi nulla più sono le acque addolcite dagli sguardi degli amanti sono le parole sospese tra i petali che settembre non vedono sono labbra increspate dalla brezza degli anni quello che si spedisce e ciò che ritorna al mittente senza spiegazioni e ti dice non sei così splendido come credevo. E allora lentamente il passato cosparge il tempo d'immagini e annuncia il suo arrivo.

Claudio Melchior è nato a Udine nel 1971 e vive a Bologna dove si sta laureando in Scienze politiche. Collabora con varie compagnie teatrali fra cui il Teatro Alato di Bologna. Collabora con quotidiani e riviste per le sezioni dedicate al teatro e alla letteratura.

\*\*\*  
o soi lât sù pe mont, ìr sere  
la val e jere cuvierte di lûs, l'imbrunì,  
e pareve cuvierte di fen,  
cun la nêv lassù insomp e la tiere  
glaciade e mole  
come la int <sup>1</sup>

\*\*\*  
e mentri 'o soi chi  
e 'o ciali il nûl su la campagne furlane  
grise come lis credis  
che a cuviergin lis montagnis  
e mintri 'o soi chi  
e lis màchinis a corin come il taramot  
viers la slovenie viers l'austrie  
e i ucej a chantin sènze fasi viodi  
e il sun dal friûl al è un chan  
ch'al bae a vueil tal ciment  
al è il polvar blanch da lis chasis  
al è un rumôr ch'a si pierd tal vueil  
frêd e dâr, come i muarts

o voi cul pinsir in chest friûl  
ch'al è dabon tai confins dal mond  
cognosût  
dulà la int e vîv sènze domandasi il parcè  
dulà i chans a vain bessòls ta lis covis di  
polvar  
dulà lis ghalinis a manghin anchemò  
frucons di pan  
e i fruts a van tal curtil plens di sporc  
cun in boche tiere  
e peraulis sènze vòs

come la signore diana  
ch'e smagris davanti dai vòj  
e charece la ghate sul palment de cuisine  
cun la piel dal vis ch'e mùr planc  
pojâns al cuel e a lis venis  
e e mude colôr  
in transparince

# Claudio Melchior

un cimitieri pai vîvs  
al è il bielvedè di grado  
ch'al è sòl une puarte sul daûr da la  
lagune  
che da chi no è plui di une poce stuarde  
in cui i vîvs a contratin il lôr pensà  
cu lis spongis e i grancs e il savalon  
cu lis moschis e il polvar de tiere  
e i chans ch'a vuachin di lontan

il friûl al è une chase in costruzion  
cul ciment anchemò davanti dai vòj  
e il polvar dai trapins lassât par tiere

mentri la vòs e bale dentri lis stancis  
vuedis  
par ricuardanus che nie al è nestri  
la lûs e ven dentri la domenie da ogni  
balcon  
dure come la lûs dall'ospedal lontan  
a smarì il nâs, il cuel e la muse de int  
ch'e è dute dispierdude  
sot a chest cîl, blanc di glace e di agns <sup>2</sup>

\*\*\*  
Un vècio sènze vòj  
al mene la int a cialà lis sòs mans  
ch'a tremin sènze reson sul muret di  
glerie de cjase  
al mene i vòj di duch chei ch'a passin sui  
siei vòj  
cun le morsele rosse di vin e gruesse di  
piel

sentât suntune viele chadree di len  
cul cûl fat di stope dute fate sù  
al stâ cuntun baston curv ta sinistre  
e la diestre ch'e treme simpri sul muret  
cjavêi blancs cuntun cuf un pôc lung  
ch'al jes dal chapiel pal vint  
al mene la int a stâ mal, mintri che passe,  
cun l'aghe che i cole dai vòj  
e la vòs ch'e vai cussì planc  
che scuasit no tu la sintis <sup>3</sup>

<sup>1</sup> sono andato sulla montagna, ieri sera/la valle era coperta di luce, l'imbrunire./pareva coperta di fieno./con la neve là sopra e la terra scongelata e molle/come la gente

<sup>2</sup> e mentre sono qui/e guardo le nuvole sulla campagna friulana/grigia come le rocce/che coprono le montagne/e mentre sono qui/e le macchine corrono come il terremoto/verso la slovenia verso l'austria/e gli uccelli cantano senza farsi vedere/e il suono del friuli è un cane/che abbaia a vuoto nel cemento/è la polvere bianca delle case/è un rumore che si perde nel vuoto/freddo e duro, come i morti/vado col pensiero in questo friuli/che è davvero ai confini del mondo conosciuto/dove la gente vive senza domandarsi il perché/dove i cani piangono da soli nelle cucce di polvere/dove le galline mangiano ancora briciole di pane/e i bambini vanno nel cortile pieni di sporco/con in bocca terra/e parole senza voce/come la signora diana/che dimagrisce davanti agli occhi/e accarezza la gatta sul pavimento della cucina/con la pelle del viso che muore piano/appoggiandosi al collo e alle vene/le cambia colore/in trasparenza/un cimitero per i vivi/è il belvedere di grado/che è solo una porta sul retro della laguna/che da qui non è più di una pozza storta/in cui i vivi contrattano i loro pensieri/con le spugne e i granchi e la sabbia/con le mosche e la polvere della terra/e i cani abbaiano da lontano/il friuli è una casa in costruzione/con il cemento ancora davanti agli occhi/e la polvere dei trapani lasciata per terra/le mentre la voce balla dentro le stanze vuote/per ricordarci che niente è nostro/la luce viene dentro la domenica da ogni finestra/dura come la luce dell'ospedale lontano/a sbiancare il naso, il collo e il viso della gente/che è tutta sperduta/sotto a questo cielo, bianco di ghiaccio e di anni

<sup>3</sup> Un vecchio senza occhi/porta la gente a guardare le sue mani/che tremano senza motivo sul muretto di ghiaia della casa/porta gli occhi di tutti quelli che passano sui suoi occhi/con la guancia rossa di vino e grossa di pelle/seduto su una vecchia sedia di legno/col culo di stoppa tutta arrotolata intorno/sta con un bastone curvo nella sinistra/e la destra che trema sul muretto/capelli bianchi con un ciuffo un po' lungo/che esce dal cappello per il vento/porta la gente a stare male, mentre passa./con l'acqua che gli cade dagli occhi/e la voce che piange così piano/che quasi non la senti

Elio Talon è nato a Caorle (VE) nel 1970. Attualmente studia e lavora a Bologna, dove ha partecipato ad alcune serate di lettura. Sue poesie sono state pubblicate sulle riviste Origini, Private, Versodove e Zero in condotta.

\*\*\*  
Drio el punèr ghe xe ancora  
el seghèr vecio  
el ga el tronco ormai consumà  
e i dixè de tajarlo  
tagliatelo - dicono  
perché non sanno  
quanto miele c'era dentro  
co jero un putèl  
e no' gavevo corajo  
de 'ndar vissin  
dove le api lasciavano  
il cuore dolce dei fiori  
i fiori de l'arxene  
E vederlo cussì - ch'el trema  
al minimo soffio de vento  
ch'el se ostina a far foje senza paura  
me vergogno  
de a so voja de crèsser  
fin ch'el ciel lo pol baxàr  
e con grazia amorosa lo bacia  
grassia che ghe piaxe tanto

1-3. Dietro il pollaio c'è ancora il vecchio salice, ha il tronco ormai consumato  
8-10. quando ero bambino e non avevo coraggio di andare vicino  
13-14. dell'argine. E vederlo così - che trema  
16. foglie senza  
18. della sua voglia di crescere  
19. finché il cielo lo può baciare  
20. grazia che gli piace tanto

\*\*\*  
Un gesto minimo comporta sempre  
un compromesso - il sorriso che scappa  
Gli alabastri in fila  
e le colonne - quante bianche  
Ho un dispiacere per le cose lasciate  
nella mia infanzia  
gò fame - cossa ghe xe  
e risa e pianto le corse che liberavano  
dalla paura - le corse all'angolo più chiaro  
Respirando piano si mette a fuoco  
il mondo

# Elio Talon

\*\*\*  
Non fingo di essere ignorante  
sono davvero ignorante  
e par cavarme sta ignoransa de dosso  
gò bisogno de parlar  
co a pansa e col cuor  
in diaèto ciaro - più che in inglese  
e se la gente mi dà tregua  
è perché una lingua ce l'abbiamo tutti  
che aspra e provocante ci apre  
gli occhi - come balconi sull'aia  
quella che io spazzo ad Ottava Presa  
tra il cascinale e l'argine  
l'arxene forte che abbracciando  
me desgròpa - tuti i campi  
streti in gòa

\*\*\*  
Mi non so nascondere e robe  
parché aprirle al sole  
ha il sapore della vita  
Dio ingrùmati tu per me  
per il mio corpo rùxine de l'inverno  
Che con l'aria chiara  
e i prati pieni - Mi non posso proprio  
Devo piangere insieme agli alberi  
e buttarle fuori le foglie  
che fracca dentro  
da far paura e anche mal  
Devo vederne la larghezza  
e il colore tenero nella luce  
da goderne  
come se pol goder  
de un putèl o de na putèa  
cresciuta piano piano nella pancia

1-2. Non so nascondere le cose, perché  
5. ruggine  
10. che spingono  
15-16. come si può godere di un bambino o di una bambina

\*\*\*  
Le sono germogliati  
i chicchi di grano in pancia  
E non ha parlato  
Con le foglie in gola  
non si può  
Oh se le ha lasciate fare  
le hanno preso il corpo come terra  
Ascoltatela  
come si ascolta un campo di spighe  
vibrare incontro all'estate  
vibrare  
e non arrivare a vederla

\*\*\*  
Il letto era l'unico spazio  
curarmi le unghie  
- l'unico passatempo  
Ho piegato le mie aspirazioni  
ed ho iniziato a tagliare  
- Si inizia sempre dal basso  
per ristabilirsi - un equilibrio  
o qualcosa che gli assomigli  
ci si può lavare  
per un po' di pace  
ci si può mettere  
la crema sulle botte  
- I riccioli -  
li ho sistemati con le dita  
ed ho smesso di parlarmi perché  
non si poteva restare in due  
a misurare la differenza

\*\*\*  
I ghe dava bote ai fiòl  
li pestava come cani  
pexo dei cani  
Non c'era rispetto né calma  
quella che serve a crescere  
L'innocenza si piega facilmente  
e le canzoni  
sono tutto ciò che può entrare  
nella mente de un putèl  
E invece no  
ricordo ancora i loro denti  
e le urla  
Ricordo la mia paura  
e quella di mia madre  
a me paura de star drito  
col cuor a bàter forte in gòa  
e na voja granda  
de farme largo  
largo come el sol  
a rider sora el mar

1-3. Davano botte ai figli, li picchiavano come cani, peggio dei cani  
9. di un bambino  
17-20. e una voglia grande di farmi largo, largo come il sole a ridere sopra il mare

# Monica Marchesini Summerwork

*Monica Marchesini è nata a Roma nel 1968, vive e lavora a San Giovanni in Persiceto, Bologna. Laureata all'Università di Bologna in Lettere Moderne, ha frequentato nel 1996 il corso per esperti in comunicazione multimediale. Svolge l'attività di archivistica.*

**Adesso è notte.** È così silenziosa la notte qui nello zuccherificio, anche con le scariche improvvise dei sassi che rotolano giù dal forno a calce, la radio accesa nella postazione dello scarico e il fruscio dell'acqua sparata dai cannoncini contro le montagne di bietole sul piazzale: quelle del purgatorio, come dice Biagi, l'ingegnere, il capo del turno A. Quando lavoro cerco di non guardare mai verso l'alto. Saranno più di cinquanta, sessanta metri di ponteggi, scale di ghisa e altri corridoi stretti come questo. No, non posso leggere, devo guardare la lancetta. È il mio lavoro quello di controllare le presse. Guarda sempre la lancetta delle presse: se passa il segno rosso forse si blocca la polpa nei condotti, o si intasa tutto il giro delle fettucce per via dell'acqua che le fa scorrere su quei nastri, sotto e sopra la grata. La lancetta deve stare sempre sui cinquanta, non una tacca di più non una di meno. Così mi ha detto Biagi. Le luci sono sempre accese nella fabbrica e là fuori il fumo bianco sale, mentre tutto si muove piano, rallenta. Anche la lancetta delle presse è bloccata lì, sui cinquanta, anche la luna. Potrei leggere, mi dico, così non mi addormento.

**Emma** mi telefona che sto dormendo. Mi sono appena messo a letto, dopo il turno di mattina. Sono così stanco che non ho nemmeno mangiato. Non glielo dico e lui inizia come fa sempre, senza chiedermi come sto. "Hei, Tino" dice. "Ci verresti a Riccione, questa sera? Ci sono la Sandra e la Giusy

da rimorchiare in disco" così dice. "Non sono Tino" gli rispondo. "Ok" fa lui, conciliante. "Ma il papino ti presta la BMW o no, per stasera?" "Non lo so." Mi prendo un attimo. Mio padre è fuori, ha detto che non torna prima di sabato, e la BMW è ferma in garage, minacciosa e nera come un enorme insetto. Mi prendo un attimo, rallento, giro intorno alla domanda. "Che giorno è oggi?" gli chiedo. "È giovedì, cazzo" esclama lui. "Ci siamo fottuti il Ferragosto, vuoi segarti anche stasera?" Poi, più insistente "Allora? Ce l'hai o no?" "Forse."

"Che cacchio vuol dire, forse." "Sono stanco e domattina" qui faccio una pausa tattica. "Domattina devo rientrare prima delle sei." "Ok, il solito Tino, peggio per te. Te la saluto io la... Sandra, non è vero?" A quelle parole non ci capisco più. "Ah, allora va bene" dico d'impulso. "Ma alle due io vado via. Voi fate quello che volete, io alle due schiodo." Dall'altra parte della linea sento Emma che sbuffa, teatralmente. "Ma che ti credi, anche noi lavoriamo domattina" dice.

**Parcheggio** in piazza della Rocca, ancora più squallida quando è completamente vuota, come questa sera. Non c'è ancora nessuno. Guardo l'orologio del cruscotto, penso che tra otto ore devo essere di nuovo allo zucchero. Una coppietta si sta strusciando sulla panchina di fronte. Penso ancora, che non bacerei mai la mia ragazza su una panchina davanti a un parcheggio, se avessi una ragazza. Vedo un'auto che svolta nella piazza e punta dritta verso la mia. Emma scende per primo e tira su il sedile per aiutare chi sta dietro. Li vedo muoversi nella luce fioca che irrorà la piazza, ma non li riconosco. Sono in quattro e vengo verso la BMW. Io sto ancora seduto dentro, come se non li avessi visti arrivare. Cerco solo di capire chi è la Sandra. Emma poggia la mano a palmo aperto contro il parabrezza della BMW. "Ciaaaa!" dice, accompagnando quel saluto con una smorfia della bocca. Toglie la mano dal cristallo, vedo l'impronta delle sue dita svanire come al rallentatore. Vorrei scendere, ma loro si infilano subito den-

tro l'auto, mentre Emma scivola sul sedile alla mia destra. Cerco di voltarmi per vedere che faccia hanno gli altri. "Ciao" dicono le ragazze. Fanno brevi risatine impacciate, non mi danno la mano. Decido che è meglio risparmiarmi i contorcimenti fra i poggiatesta. Vide si è piazzato a fianco delle ragazze, proprio dietro Emma. La Sandra è vicina allo sportello, alle mie spalle. Si è fatta i capelli color prugna.

**La gomitata di Vide** mi arriva dritta sul braccio. "Così anche quest'anno sei allo zucchero?" chiede. Annuisco con un gesto rassegnato del capo. Dico "Alle presse, come l'anno scorso." "Dove non fai un cazzo?" "Beh, devo stare attento." "Seh, stai attento" fa lui con aria di sufficienza. Poi "Sai che abbiamo fatto noi, oggi?" Mentre lo dice dà una pacca sulla spalla di Emma, cerca la sua faccia. Emma rimane con lo sguardo fisso in avanti, dondolandolo la testa come per incitarlo a continuare. "No" gli dico, senza aspettarmi niente di grandioso. "Beh, allora senti." Vide aspetta ancora un poco, per guadagnare anche l'attenzione della Sandra e della Giusy, che fino a quel momento hanno parlato tra di loro. Poi comincia. "Un tizio stamattina ha fatto un marone grosso così. Quello della manutenzione dei condotti dove passa il sugo, che poi finisce a farsi bollire... Beh, non va ad aprire il rubinetto della soda caustica prima di chiudere quello della polpa?" "Soda che?" chiedono le ragazze. "Sì" dice Vide. "Per pulire i tubi dalle incrostazioni, le schifezze insomma, a ogni cambio turno... Beh, due tonnellate di passata da buttare, penso io. Porto in laboratorio quella roba e il ph è schizzato alle stelle. Lo dico al capoturno, e sapete che dice quel porco? Dice, quando si butta niente. Capito? Soltanto che io avevo già aperto il condotto per farla uscire quella porcheria, e quel bastardo... Beh, abbiamo dovuto chiamare l'autospurgo." "Quello della merda" precisa Emma, e se la ghigna tutto solo. "Sì, proprio quello dei pozzi neri" dice Vide. "Immaginate chi si sta pappando il

ketchup adesso, quello uscito dalla botte della..." "Dai, che schifo, basta!" lo blocca Giusy. "È stato davvero stronzo, però" dice la Sandra e nessuno parla più.

**Della Sandra Emma e Vide** avevano detto che stava lavorando alla frutta. Che il caporale le urlava contro davanti a tutti, per farle fare una figura del cazzo, perché ormai se n'era accorto che lo faceva apposta. Ma a lei non poteva importare di meno. Ne aveva abbastanza di quel sole puntato sulla testa, come un mitra, fino a quando non decideva di tramontare, e della polvere, dei graffi sulle braccia e di quell'odore di selvatico sulle foglie, che si attaccava alla pelle e non andava via nemmeno dopo tre docce. Non le importava di niente e di nessuno, aveva detto: appena finito il mese non l'avrebbero più rivista in quell'inferno. Ci fossero rimasti loro, le loro pere e gli alberi, impalati, crocifissi uno dopo l'altro, senza via di scampo.

Le pere col puntino nero sul culo andavano buttate nella cassa degli scarti, le avevano detto. Lei invece aveva continuato a metterle in quella foderata di carta blu, belle grosse com'erano, ancora bagnate di rugiada, colla pennellata di rosso maturo su un fianco che parevano scoppiare di salute invece che morire putrefatte nel giro di qualche giorno. Chi l'avrebbe mai detto. E se almeno una fosse finita nel piatto di suo padre, sai che bello.

**"Belli i soldi, nevrero Tino?"** Vide mi lancia un'altra gomitata. Stronzo, penso, e cerco di sistemarmi sul sedile in una posizione più difesa. "Tino?" chiedono le ragazze. "Non ti chiami Carlo?" Emma si sbilancia sul sedile e mi ride addosso, anche lui non riesce a voltarsi tutto indietro. "Vuoi che glielo diciamo?" mi chiede, ma lo sappiamo che tanto lo farebbe ugualmente. "Fa come ti pare" dico io. "Una sera, a casa sua" inizia Emma, guardando davanti a se un punto oltre il parabrezza. Poi aggiunge complimentoso "Sapete, ha una casa..." "Una casa come?" chiedono la Sandra e la Giusy. "Uno sballo... Comunque, gli accordi erano di fare... Sapete quei festini, tipo orge." Mi sgomitava e si tira su il labbro scoprendo la punta della lingua. "E quando arriva il più bello, dico, quando si poteva concludere, lui che fa? Che fa?" "Che fa?" ripetono le ragazze. "Dice facciamo un gioco. Un gioco, capite? Accende tutte le luci e ci fa fare un gioco." "Che gioco?" chiedono le ragazze e si esibiscono in una serie di risolini impacciati.

"Già, brave, che gioco" le scimmietta Emma. "Un gioco cretino anzi, il gioco del Cretino. Si dovevano seminare le carte sul tappeto, e il primo che prendeva su l'asso di bastoni era un cretino, capito? Un cretino!" "Ok, va bene, basta." Lo interrompo, perché detta come la dice lui mi sembra di esserlo stato davvero, un cretino. "Non credere di essertela cavata" riprende Emma, e si contorce verso gli altri, dice "Siamo tutti in debito di un'orgia da questo ragazzo. Intesi?" Tutti si mettono a ridere. Anch'io. Aspetterete un pezzo, penso.

**È stata la Sandra** a decidere, lei le conosce tutte le disco, a Riccione. Dice che hanno appena riaperto quella a Gabicce, sulla collina. Non la Baia, quell'altra, quella che prima si chiamava, in quel modo... Sì, l'Eden Rock, sempre sulla strada, ma più in alto ancora.

**"E tu ti fai un culo così per un cavallo?"** le chiede Giusy. Non la vedo, ma deve avere la faccia perplessa. "Io credevo che era perché..." "Perché mi hanno segato, lo so" la interrompe seccamente la Sandra. "No, non è solo per quello" aggiunge e fa un sospiro lungo, tirato. "È stato dopo, quando gli ho detto che non sapevo se ci sarei tornata, all'Università. Così lui si è incazzato, figuratevi, e mi ha detto, tra le altre, che se lo volevo ancora il mio cavallo dovevo mantenermelo, da solo. Coi miei soldi, la paghetta. Figurati!" "Hai del fegato" le dice Giusy. "Io non l'avrei fatto."

**Giusy lavora alla Capanna**, a raccogliere le ordinazioni tra i tavolini. D'inverno la Capanna resta chiusa, perché è fatta di bambù e non c'è riscaldamento. Non le piace granché quel posto, ma è dietro casa, e c'è il parcheggio sempre semivuoto, perché ci vanno solo i ragazzini senza la patente e i vecchi che non hanno voglia di guidare la macchina lontano. Tutto per una fetta fresca di cocomero, già tagliato da Gianni. Così lei può mettere la macchina dove vuole. Ma c'è un tipo che non può proprio sopportare, ha detto. Viene lì quasi tutte le sere con donne sempre diverse. Se ne sta seduto a un tavolino con la camicia aperta fino all'ombelico e le sue donnine attorno. Gianni le aveva detto che non lo poteva mandare via perché pagava. E quello, con la sua faccia da suino, a trincare birra, spuma e vinello, e sudare sotto le ascelle: uno schifo. La sera prima, ha detto la Giusy, gli si era avvicinata per portare il conto, lungo come tutto il tempo che era stato lì a romperla, come se ci fosse stato solo lui, a Ferragosto. Lui ha sganciato il centone. Lo faceva sempre, se lo sfilava dalle bra-

ghe e lo buttava sul tavolo. Doveva averne un mucchio di centoni, quello. Non l'aveva guardata neanche. Quello guardava solo la fica che lo accompagnava, e rideva, e non se ne andava. Restava sempre ancora un'ora o di più, dopo aver pagato il conto, a lasciare la tipa colla sua mano da mollusco. Giusy ha detto, che lo faceva apposta, che si divertiva a vedere lei e Gianni, quando ormai non c'era più nessuno, che chiudevano tutto e non avevano il coraggio di cacciarlo via, perché pagava, sempre.

**Sandra è sparita** senza che me ne sia accorto, Vide sembra piuttosto rotto. Se ne sta seduto al bancone e prende piccoli sorsi di un liquido scuro da un bicchiere che rigira tra le mani. L'avevo vista dieci secondi prima che gli scostava la mano dal suo fianco. Io stavo appoggiato allo sgabello del banco, tre metri più in là. Non volevo guardarla troppo fisso, mi voltavo ogni tanto a contemplare le bottiglie allineate dietro il barman. Il barman era un ragazzino insipido che seguiva il pezzo rap con la testa, e mi guardava come se la mia di ordinazione fosse nel novero delle cose che dovevano accadere. Ma non mi andava di bere, dovevo guidare. La Giusy era lì dietro, sul divano, ed Emma le stava quasi del tutto addosso. Come non ci fosse nessuno intorno.

Vide adesso beve da solo, e fuma anche. Penso a quello che aveva detto in macchina, dei nostri lavori. Che quando la gente che se la spassa in vacanza si chiede cosa facciamo noi, a casa, bisogna rispondere con una di quelle parole che fanno trendy, come lo stage, il master, il workshop, o che so io. Che cazzo di lavoro stagionale, summerwork dovevamo dire. Penso che è una stronzata, ma da usare. Alla decima occhiata insistente del barman, schiodo dal banco e faccio un giro attorno alla pista. Poi salgo i gradini che portano alla terrazza in alto, quella con la panoramica sul mondo. Ballano anche lì: sul palco due ragazzi di colore si stanno strusciando contro una colonna. È pieno di donne che guardano in alto, verso quei due che si dimenano tutti. Dò un'occhiata veloce e faccio per tornare giù, quando vedo la Sandra seduta a un tavolino, sola. Mi dico che questa è l'occasione per parlarle.

**Dalla terrazza si vede lontano.** Si scorge tutto il giro di costa, da Rimini fino a Vallugola, e la curva del promontorio che finisce sugli scogli delle Marche e poi in mare. Sembra di vedere una spalla senza testa poggiata lì e dimenticata da Dio. Un tutto di argilla, enorme, che pare si debba sciogliere in acqua prima dell'alba. "Manca solo la luna" ha detto Sandra. Poi mi ha guardato. Aspettava dicessi qual-

cosa, ma non mi è venuto niente, ho avuto paura.

Sto pensando ancora a come comportarmi che lei dice "Non ho mai visto una discoteca così strana. E il mare di notte, non sai dove finisce se non fosse per le stelle." Sandra ha guardato verso il cielo. "È come quando incontri la persona giusta" ha detto. "Non ti importa più niente delle altre. Non è vero?"

Non so perché, ma ho sentito la gola stretta come in una morsa. Anzi, so il perché. Schiarisco la voce, dico la prima cosa che mi viene. "Sì, credo che sia così" ho detto.

"Penso che non c'entra la bellezza" ha continuato lei. "Cioè, c'entra fino a un certo punto. Ma poi, se ti capita una mela marcia, prima o poi te ne accorgi. Non è così?" ha insistito. Non so che cosa stesse cercando di dire, né perché lo stesse dicendo proprio a me. Poteva anche dirlo a uno qualunque su quel terrazzo, o al bicchiere che teneva in una mano, o alla sigaretta che le ciondolava nell'altra.

"Anzi" ha detto, "una pera marcia!" E ha iniziato a ridere. Poi ha guardato dritto avanti a sé per alcuni lunghissimi istanti, come non ci fossi, ed è tornata a fissarmi. Ha detto "Non è una stronzata che pere belle e grosse, che hanno avuto tutto dalla vita, solo perché sono state punte da un insetto debbano essere buttate via? Dovresti vederlo, è un puntino piccolissimo, devi farci l'occhio per accorgerti che c'è." Ha guardato dentro al bicchiere, come per trovarlo nel fondo, l'insetto.

"Forse è come con le persone" ho detto. L'ho detto così, senza un motivo preciso. Sentivo di doverlo dire e basta. Sandra ha aspettato un momento. Poi è stato come se le si fosse illuminato il viso, come se avesse capito tutto. "Vuoi dire le persone come me?" ha chiesto.

Non ho saputo aggiungere altro, come al solito. Cretino, ho pensato e sulla vetrata, improvvisa, è apparsa una goccia d'acqua.

**Sono ancora lì** a capire come aggiustare le cose che vedo la Sandra alzarsi, dire qualcosa e allontanarsi veloce in direzione delle scale. Mi alzo anch'io mentre inizia a piovere fitto e la seguo. La riprendo tra la gente che inizia ad avviarsi verso l'uscita della discoteca, non vedo gli altri. Sono tutti spariti. Saranno fuori ad aspettarci, penso.

Si è alzata un'aria gelida, spiffera giù dal terrazzo scoperto, percorre tutte le scale e ci investe in pieno. Si sente che la pioggia sta venendo giù forte. I ballerini scendono dal terrazzo che sono tutti fradici, parlano un inglese fitto, fra di loro ridono per qualche sciocchezza che non riesco a capire. Con la Sandra ci mettiamo in coda per uscire. Lei non dice più niente, si stringe tra le braccia le spalle nude. Neanch'io

parlo, ma sento di avere stampato sulla faccia un sorriso idiota che non desidero, almeno non in questo momento.

**Fuori, sotto la tettoia della discoteca,** mi sento perso, non so dove sono gli altri. Dico a Sandra che vado a cercarli, di andare verso l'auto. Le do persino le chiavi. Lei dice che vuole restare dentro, ma ormai la gente è sfollata dal locale e i buttafuori stanno iniziando a chiudere. Allora dico a Sandra che l'accompagno alla BMW. Siamo quasi arrivati che vedo Emma la Giusy e Vide, che ci aspettano sotto il pino dove è parcheggiata l'auto. Ci salutiamo frettolosi, sono inzuppati fradici come noi. Guardo l'orologio e sono già le tre.

**Il resto accade troppo in fretta.** Come sempre, quando piove. Sembra che tutto vada più velocemente, più confuse le parole più veloci i gesti, e si fa fatica a ricordare. Ma c'è la faccia della Sandra che non scorderò più.

Siamo tutti dentro la BMW mentre provo ad accendere per la decima volta. Non parte, la bastarda. "Dài" incita Emma. "Non possiamo restare qui tutta la notte!" "Hai qualche idea?" dico io, provocando. "Sì che ce l'ho un'idea" dice Emma quasi a farmi dispetto. "Facciamoci dare un passaggio, fino a Cattolica. Da lì prendiamo il primo treno per Bologna. Dài, forza, usciamo!"

Forse era l'idea migliore, forse l'avrei detto anch'io. Esco con loro, senza ribattere. È la Giusy che mette fuori il pollice.

Quella che si ferma è una Mercedes bianca. Si ferma quasi subito, con una frenata liscia, sotto la pioggia ora meno insistente. Io sono lì, dietro la Giusy e gli altri che si sono fatti più vicini alla macchina. Vedo la Giusy che si china, poi si tira su di scatto e fa come per allontanarsi. Vedo che si volta verso la Sandra coi capelli che le grondano acqua dentro il collo del giubbotto e le dice: "Cazzo, mi sembra il ciccone." Poi non sento più niente, solo Emma che dice nervoso: "Dài su andiamo!" Salgono tutti, io e Sandra restiamo per ultimi. Il tipo grasso vestito di chiaro che è al volante, dice che non ne vuole uno di più a bordo, che con la ragazza sono già in cinque e che devo cercarmi un'altra auto. "Dài non possiamo..." dice la Sandra. La ricordo bene la Sandra, e la sua faccia, che si volta verso di me e dice "Dài non possiamo..."

Ma poi vedo che la tirano dentro e chiudono la portiera e partono, col suo viso che guarda, non ne sono sicuro però, ancora verso di me, perché adesso la pioggia che viene giù è di nuovo tanta, come se non avesse mai piovuto prima, dall'inizio del mondo.

Penso che devo trovare un telefono, che devo avvertire lo zuccherificio, che non riesco a dare il cambio in tempo. Devo av-

vertire quello del turno di notte che non mi stia ad aspettare, che chiami il capo. Avverti Biagi, penso, sì, sveglialo adesso che è contento. Scendo giù a piedi, prego di trovare una cabina prima che faccia giorno. Sono bagnato fradicio, peggio dell'uomo in lavatrice di quella pubblicità.

**Mi trovo in fondo** alla curva che gira attorno la collina e quello che vedo è un'auto della polizia, ferma per traverso, sul bordo della scarpata. Col faretto gli agenti stanno illuminando qualcosa giù, fra gli sterpi e le pietre. Riesco a vedere la carcassa di una Mercedes e intorno le giacche arancioni del pronto soccorso. Sento il cicalino della radiotrasmittente, la voce del poliziotto è distaccata, formale, snocciola alcune generalità, dei nomi, delle date, capisco che non c'è più niente da fare.

Resto lì fermo a guardare, fino a che le due ambulanze vanno via a sirene spente, coi lampeggianti blu che piroettano nel buio. Resto a guardare tutto mentre penso, guardo e penso che devo chiamare il ragazzo del turno di notte. Continua a piovere a dirotto, ma lo devo avvertire. Invece resto lì, a guardare, fino alla fine.

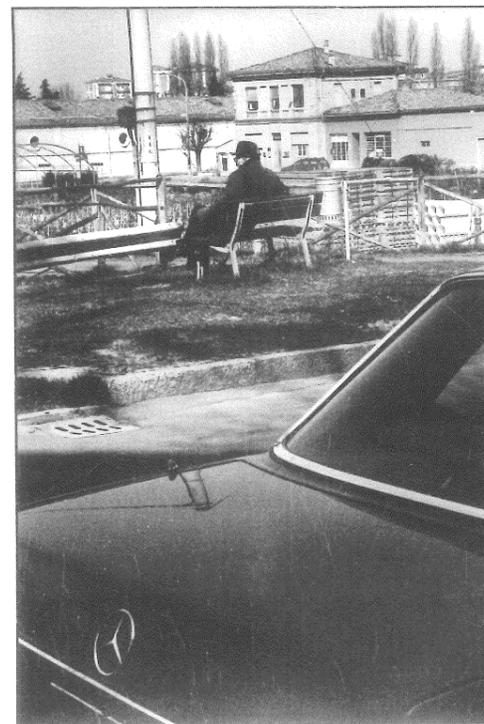
**Nessuno di noi poteva immaginarlo.** Quando siamo partiti si vedevano le stelle e la luna, che era quasi piena. Lo ricordo bene, perché la Sandra in macchina ha detto "Guardate, c'è la luna piena. Sul mare sarà bellissimo." Io le ho risposto che mancava ancora un giorno, perché fosse piena. Lei era rimasta in silenzio, poi era saltata su la Giusy che aveva cambiato discorso raccontando delle sue venti carte di mancia.

Il ciccone le aveva dato centomilalire, alla cassa Gianni le aveva dato il resto. Sessanta carte, di resto, per la precisione. Il ciccone non lo aveva mai guardato il resto, e non guardava mai nemmeno il conto, se era per quello. E comunque non sganciava mai una lira di mancia. Così quella volta se l'era presa da sola, la mancia. Venti carte, tutte in una volta, e il ciccone le aveva pure fatto un sorriso quando gli aveva riportato il resto meno le ventimila. Non li aveva nemmeno guardati, i soldi. E allora aveva sorriso anche lei.

La Giusy ha detto che le spettava, le spettava di divertirsi anche a lei, almeno per una volta. Vi pagherò da bere, ha detto. E si è messa a ridere.

Era lì che stava ancora ridendo che la Sandra, come fosse stata altrove per tutto il racconto, ha detto che avrebbe voluto saperle anche lei tutte quelle cose sulla luna e le stelle, i nomi, voleva dire, ma che non aveva costanza per impararli. E che tutte le cose che iniziava a fare non riusciva a finirle.

Io ricordo di averle detto "Hai tutto il tempo che vuoi." ■



**ritmo è lo stesso dell'esistenza. Come è riuscito a prodursi questo romanzo che riflette soprattutto la storia, la memoria di una generazione con cui si continua a dialogare nonostante il suo fallimento?**

Proprio per quello che abbiamo detto fino adesso riguardo all'allargamento cognitivo della poesia e alla possibilità di andare oltre le ripartizioni dei generi, vorrei sottolineare che quel libro è stato ignorato dai poeti, dai narratori e dalla critica: Filippo La Porta nel suo compendio sulla narrativa degli ultimi quindici anni non lo cita neppure, e non cita nemmeno *1977 o Infernuccio itagliano*. Non perché abbia, credo, qualcosa di personale nei miei confronti, ma perché l'idea dello sfondamento dei generi non passa assolutamente a livello critico e, prima di tutto, a livello editoriale, dove nessuno è disposto a rivedere le sue categorie e i suoi pregiudizi. Anche la mia traduzione dei *Nutrimenti terrestri* di Gide andava in questa direzione di poetica dello sfondamento dei generi. Ma ancora oggi le committenze editoriali e, addirittura, le poetiche, escludono dall'orizzonte d'attesa libri non previsti, libri che alternino prosa a poesia o che siano una poesia in forma di prosa non per un'idea solo "musicale", ma per una ragione profonda di ampliamento

dello sguardo sull'esperienza. Oltre al silenzio sotto il quale vengono fatte passare certe opere aperte, come nel mio caso, cioè quello di un poema narrativo che dura vent'anni, che ha tre riscritture e che ha questo modo di darsi e di organizzarsi, c'è il fatto che questi giovani, una volta "arrivati", quindi intervistati, dichiarano che il loro modello è stato Tondelli, forse per il bisogno di fornire un riferimento più accreditato. Ricordo che la Ballestra mi disse "Ho capito che se poteva fa", dopo ch'ho letto *Infernuccio itagliano*". Brizzi, al telefono, mi disse: "Sto leggendo *1977*, bello! Voglio scrivere anch'io un romanzo senza punteggiatura". Questo lo dico non con presunzione, anche perché la Ballestra nel suo primo libro usò un pezzo, in esergo, di *Infernuccio*, ma per cercare di capire come mai i modelli citati per la prosa sono sempre nomi accreditati e non magari nomi fuori linea come nel mio caso, quando so benissimo che le mie prose sono servite di base al laboratorio di Transeuropa per la scrittura di Brizzi e della Ballestra. Il "se poteva fa" era proprio l'idea di portare nel letterario il parlato, di rigirare in forma di gergo, per me di gergo ideologico, una prosa che era oramai ridotta a qualcosa di poco più o poco meno che sentimentale, giovanilista... Di lavorare molto sul livello dell'espressio-

nismo linguistico, che è segno del conflitto col mondo e non una cosa tanto per fare, come dimostrano di credere i "cannibali". È il modo del grande espressionismo tra Otto e Novecento: nel linguaggio passava il conflitto tra l'io e il mondo.

**Prima parlavi del laboratorio di Transeuropa; rispetto al lavoro del poeta credi che il laboratorio abbia un valore, oppure il poeta deve lavorare da solo?**

Penso che oggi ci sia bisogno di laboratori di lettura creativa, più che di scrittura creativa. Qualcuno si è già cominciato a farlo: l'anno scorso a Pesaro, per esempio, ho curato una serie di letture critiche di poeti tra Otto e Novecento (Leopardi, Pascoli, Saba, Pasolini, Montale, Caproni, Penna, Gozzano, Fortini e Sereni), quest'anno sui poeti francesi. Sono stupito perché ci sono 250-300 persone che vengono ogni volta, e non si tratta di corsi abilitanti. Persone di ogni tipo, che vengono anche da fuori città; si vede che c'è interesse. Questi poeti hanno parlato del loro paese, del mondo, quindi non si discute solo di poesia ma anche di alterità, di rapporto col mondo, di tutte quelle cose di cui la poesia parla, oltre che di se stessa. Parlando del gruppo di scrittori che attorno a Transeuropa è cresciuto anche sotto le mani di Canalini, non volevo essere presuntuoso. Volevo soltanto dire che cose mie e anche cose di altri sono state lette da costoro; non c'è stata solo l'elaborazione di Tondelli, sennò non si capirebbe il passaggio dagli anni Ottanta agli anni Novanta; c'è stato qualcuno che ha tentato qualcosina, in questo alveo di mezzo, anche se poi è rimasto nell'ombra. Il mio lavoro in versi invece è stato più seguito.

Poi sarà il tempo a dire se *Gli anni giovani* è un libro che resta oppure no, se l'idea del poema narrativo, che è stato tentato anche da altri poeti, è solo un'idea compulsiva mia, se facevo meglio a non scrivere.

**Sul discorso critico pesa anche l'involuzione accademica dell'avanguardia...**

Per esempio *Gli anni giovani* è un libro in cui c'è un'idea dello sperimentalismo "a caldo", che parte dal crogiolo pulsionale, emotivo. La sua idea di forma risente di tutta una serie di strappi che nella poesia in versi non avevano quasi diritto di cittadinanza. Direi che ne *Gli anni giovani* è finita la parte "selvaggia" della mia poesia, ▶

mentre la parte più "educata" è rimasta nei versi. Baudelaire dice, spiegando a un amico *Lo spleen di Parigi*, che sono ancora *I fiori del male*, con più particolari, più libertà e più sarcasmo.

**Questo si riallaccia a quanto dicevamo prima sulla poesia che, se vuol fare dei passi avanti, non deve negarsi nulla...**

Innanzitutto oggi occorrerebbe un lavoro, anche critico, che consentisse agli autori di dialogare e dar loro la forza anche per tentare certe cose; perché si va avanti insieme: creazione, critica, poetica. È il lavoro, il movimento reale del pensiero letterario che può ricevere forza e darla.

Se invece continuiamo con i discorsi sull'autonomia del significante, o sull'autoreferenzialità letteraria, o sul mito del linguaggio poetico come unico orizzonte d'attesa, o su quella che Pasolini chiamava la riduzione della vita morale alla vita estetica... La pretesa di contrapporre all'estetica un'antiestetica, alla forma una antiforma ha portato all'impasse della neoavanguardia, dove al linguaggio si è contrapposto un antilinguaggio e al mito della "Parola assoluta" del simbolismo si è contrapposto il mito del "Linguaggio pulviscolare e assemblato". L'apertura a tutti i materiali certo faceva implodere il linguaggio letterario insieme agli altri linguaggi, ma in realtà la ricostituzione, l'idea che ci si trovasse di fronte a un testo di poesia e non di fronte a un articolo di giornale, era dato dall'istituzione che diceva "questa è poesia, tu sei un novissimo o un vicino al novissimo". Adirittura se uno non scriveva in versi metonimici non era manco pubblicato, negli anni 60...

**È curioso come in fondo sia una forma di riduzionismo e di autoreferenzialità anche quella di certa narrativa giovane, che si muove all'interno di stereotipi filmici o fumettistici.**

Ho dato a Roversi un articolo per Rendiconti perché sono stato attaccato da un paio di editoriali di Baldus, Gruppo '93, e anche su Liberazione da Biagio Cepollaro, il quale sosteneva che la mia è una poesia vecchia, anni Cinquanta, che ignora l'avanguardia. L'articolo che ho dato a Roversi, epurato di qualsiasi discorso personale, si intitola *Avanguardia, malattia senile del classicismo*. Sostiene la tesi che dal Barocco in poi ha trionfato un'idea di autosufficienza del linguaggio. Avanguardia e classici-



simo non li vedo poi così contrapposti; stringendo, uno ha il mito della forma, l'altro ha il mito dell'antiforma. Sono entrambe poetiche della parola che finiscono nell'aridità. I "cannibali", per esempio, si leggesse *Petrolio*, non tanto le parti che sono andate per la maggiore ma proprio il pensiero radicale contenuto in quel libro ostico, sul mistero, sul segreto della realtà. I "cannibali" in realtà spacciano il senso comune come nuovo folklore, facendo finta che noi si debba far finta che son cose nuove. Mentre sono cose vecchissime, che il cinema ha già bruciato.

**Passando alla tua esperienza di traduttore, in che modo hanno agito, o agiscono, su di te poeti o romanzieri e in che modo hai agito sui testi che hai tradotto?**

Mi viene in mente il primo verso di quella poesia del *Congedo: E tu leggi il libro che ti legge...* È così: il libro ti legge dentro, e ci sono dei libri che hanno i tuoi stessi cromosomi. La mia maniera di tradurre è stata una gran complicità con questi scrittori, soprattutto francesi, leggendo i quali mi sembrava di ritrovare, non dico delle cose mie, ma un'emozione che ho cercato di tradurre.

**Raboni sul Corriere della sera ha criticato il fatto che tu ti fossi posto come "un autore che traduce un altro autore"...**

C'è un'aristocrazia delle opere da cui uno spera di poter attingere, e quel capolavoro giovanile che sono i *Nutrimenti* indubbiamente ne fa parte. Però c'è anche una democrazia degli

autori, per cui quando vivi con un autore per un anno e mezzo diventa quasi un tuo fratello; questo anche quando vado a trovare Luzi, o Roversi. Tra gli autori, sia i vivi sia i morti, si instaura quello che vorrei definire un amore, e l'amore è qualcosa di non gerarchico. Poi la collana Einaudi si chiama "Scrittori tradotti da altri scrittori"!

**Il rapporto tra chi traduce e chi è tradotto è soprattutto un atto critico estremamente raffinato e complesso, una distanza che permette la dialogicità tra le due lingue. Spesso invece dentro molte traduzioni non c'è atto critico...**

...In realtà, io ho tradotto poco, un quaderno di poesie in una decina d'anni, che poi ho raccolto nel *Taccuino francese*. Le avevo tradotte per mio piacere.

L'unico testo in cui ero in sospetto e un po' distante era il *Cimitero marino* di Valéry, che ho cominciato a tradurre dall'ultima sestina. È stata una lotta, anche per la poetica che c'è dentro: un testo stupendo, però atteggiato all'apice o forse già nella parabola di discesa del simbolismo. Le altre traduzioni sono nate invece da una complicità, da suggestioni, anche come esercizi di costruzione della mia lingua poetica.

I *Nutrimenti* e questo *Spleen di Parigi*, sono stati lavori ben diversi; due libri interi, un "dover" tradurre, anche se poi li ho scelti io. Ed è stato bello tradurre il sentimento della consapevolezza di sé, della singolarità anonima

## «Avanguardismo

### e classicismo

### non sono così

### contrapposti;

### stringendo,

### uno ha il mito

### della forma,

### l'altro ha

### il mito

### dell'antiforma.

### Sono entrambe

### poetiche

### della parola

### che finiscono

### nell'aridità»

che c'è in Gide, che mi piace proprio come messaggio vitale; oppure l'esplorazione dei vinti dentro la città moderna al costituirsi della sua lingua, che è l'atteggiamento di Baudelaire che perimetra Parigi, con la sua Senna, raccontando figure, occasioni, fatti. Un libro così importante e ancora così da pensare. L'onestà di scendere dentro di sé, un rapporto duro perché non c'è un sentimento di carità come dato di partenza, ma c'è la *pietas* come dato d'arrivo. E addirittura c'è un pensiero che passando attraverso l'umano non è più un pensiero antropocentrico. Tutto questo non lo avevo capito leggendolo, l'ho capito traducendolo. Fondamentalmente penso che la traduzione debba avvenire così, co-

me traduciamo le emozioni che abbiamo in noi, i pensieri, ancora confusi, in parole, concetti, idee. È un continuo tradurre l'emozione per acquisirla, un continuo tradurre il sentimento in un orientamento, la passione in un'ideologia. Pasolini ha insegnato a tanti, a tutti, molte cose, tra cui una fondamentale: che la poesia non è storia di forme, ma storia di idee e contraddizioni, che c'è tutto nella poesia, non si può ridurla all'estetica.

Quando scriviamo una poesia, cosa cerchiamo di fare se non di fissare, di tradurre il nostro sentimento che si sta facendo in parole, la nostra visione del mondo in parole, lo sguardo in parole? Quando invece si traduce da una lingua a un'altra lingua bisognerebbe - è questa la mia idea di traduzione - regredire al momento dell'emozione che ha generato quelle parole; rifare l'esperienza, per tradurre veramente. Per cui per tradurre *Le soleil* di Baudelaire bisogna fare una lunga passeggiata sui pavé sconnessi e capire che quando l'autore dice "traballo sulle parole come sui pavé", vuol dire veramente quella cosa. Questo urtare del passo... Anche l'idea di una metrica che sembra tranquilla e in realtà è sprofondata, ha continui abbassamenti... Così nel

tradurre poesie in cui passa un'esperienza, l'appello è a essa, non soltanto alla parola che la traduce.

**Qualcuno potrebbe obiettare che non si tratta di un procedimento molto razionale...**

Per me è molto affascinante che la traduzione non sia solo una cosa razionale, ma anche qualcosa di magico: la chance, o il rischio di riuscire, o di provare almeno a tradurre quell'esperienza, quell'emozione del mondo che è diventata parola. Per cui quando tu leggi uno scrittore, in fondo leggi un modo di essere nel mondo. Quello che leggi ti serve per vivere, per capire delle cose...

Le cose vere si fanno anche con questo rischio di cadere in una "mistica" della realtà delle cose. Però preferi-

sco correre questo, di rischio, piuttosto che quello di una mistica linguistica o di una mistica verbalistica e basta. Per formazione, per il mio sentimento del mondo, mi è estranea. Nel senso che sono sicuro che il mondo potrebbe vivere benissimo anche senza poesia scritta.

L'importante non è che ci siano dei libri stampati, ma che l'esperienza poetica del vivente, venga fatta. Noi dobbiamo assolutamente distinguere tra le emozioni e le parole. Oggi mi accorgo che la poesia, nella mia vita, è al posto di un sentire che non riesco a sentire. Vorrei sentire di più, vorrei sentire davvero il sentire e arrivare alla parola dal sentire; ma faccio il cammino opposto. Perché? Perché l'epoca è schizofrenica, ha rovesciato il rapporto tra la vita e il linguaggio; ha attribuito al linguaggio una funzione vitale e salvifica, quando semmai è un trampolino per ritornare al sentire e scrostarlo di tutta la letteratura e di tutte le falsità che ci stanno sopra. Questo è ciò che ho capito fino ad ora.

Anche questo poema, che sto scrivendo dal '92, mira a mettere in dialogo queste questioni. Alla fine del Novecento siamo arrivati al punto in cui i poeti sono stati espropriati della poetica. L'orizzonte in cui si muovono è stato definito dall'accademia, ai poeti è consegnato il ruolo di giullari - che poi a chi importa più di far divertire con la poesia? La poesia si deve muovere in coordinate che le sono state assegnate, non può più lavorare a un proprio pensiero poetico-critico, perché non le è riconosciuto. Invece direi addirittura che questa componente speculativa è materia di canto, cioè è oggetto poetico. Il difficile è proprio questo: non far "cadere" il testo nel momento in cui immetti nel testo stesso una fortissima componente di prosasticità. Però noi abbiamo un esempio, per difenderci. Fra due anni cade il bicentenario della nascita di Giacomo Leopardi e *La ginestra* è un punto di riddiscussione dell'intera storia della poesia italiana. La poesia italiana è andata in direzione antiginestra: ci sono stati dei tentativi marginali di seguire quella direzione, che come sappiamo Croce definiva "non poesia". Per non fare la figura dei mistici, diciamo allora che il comparto stilistico della *Ginestra* è per noi il punto di domanda, la grande questione forme-contenuto da cui ripartire. ■

# Il ritmo delle parole

## intervista ad Andrea Liberovici

ANDREA LIBEROVICI ha studiato al Conservatorio di Venezia e di Torino, si è diplomato alla scuola di recitazione dello Stabile di Genova ed ha seguito un corso di canto con Cathy Berberian. Ha pubblicato quattro lp (Oro, Liberovici, Pranzo di famiglia e Rap). Ha lavorato in teatro con registi come Giancarlo Sbragia, Marco Sciaccalunga e Glauco Mauri, per il quale ha realizzato anche le musiche di scena per il Don Giovanni. Come regista teatrale, prima della doppia collaborazione con Sanguineti (Rap e Sonetto, un travestimento shakespeariano), ha firmato gli spettacoli Prologhi, melologhi ed epiloghi, Canzoni e Concerto per la scena.

di Fabrizio Lombardo

**Prima di tutto vorrei chiederti come è nata questa collaborazione con Sanguineti...**

Casualmente, aiutata da una serie di coincidenze fortunate. Ci siamo conosciuti circa un anno e mezzo fa, in un cinema. Eravamo andati tutti e due a vedere *Nostra signora dei turchi* di Carmelo Bene, e lì mi è stato presentato. Sanguineti aveva già lavorato con mio padre. Tra l'altro l'ultimo suo lavoro, prima che mancasse, era stato proprio su un testo di Sanguineti. Quindi il mio nome già lo conosceva. Lui è stato molto gentile, molto affettuoso. Io l'ho invitato ad un mio concerto e lui è venuto a sentirmi. Poi, quando sono andato a trovarlo in università, gli ho proposto di scrivermi un rap. Pensavo ad un rap di due o tre minuti. Ma, avviata la collaborazione, ci siamo trovati bene e mi ha proposto di sviluppare l'idea, di ampliarla sino a farne uno spettacolo intero. Sanguineti ha detto pubblicamente di avermi traviato, di avermi portato sulla "cattiva strada" della musica alta, o comunque in un contesto diverso da quello della canzone che avevo frequentato sino ad allora, spingendomi a realizzare uno spettacolo come questo.

**Quanta importanza hanno avuto nella realizzazione di questo spettacolo i lavori, le collaborazioni di Sanguineti con Berio e con tuo padre? Ti hanno influenzato? Hai avvertito la necessità di riascoltarle, di confrontarti con loro?**

Molte cose le conoscevo già. Ma sicuramente molte cose sono andate a riascoltarle con un'attenzione maggiore. Quasi studiandole. Fino a che mi sono imposto di non riascoltarle più perché mi terrorizzavano. Sono opere talmente belle, talmente importanti, che se mi fossi posto in competizione con

esse non sarei riuscito a fare nulla. Ho preferito condurre il mio lavoro come lo sentivo. E in questo mi ha aiutato molto Sanguineti che mi ha dato fiducia, dicendomi di seguire le mie sensazioni, le mie intuizioni. Ad un certo punto del lavoro mi sono ritrovato in profonda crisi, nel senso che in un testo così complesso non sai mai fin dove puoi osare, dove puoi intervenire, modificare, rompere il verso, perché la musica te lo chiede; Sanguineti, dandomi piena fiducia, mi ha aiutato molto. Poi c'è da dire che le influenze che uno subisce sono davvero tante e non sempre evidenti che è molto difficile capire da dove ti possono essere arrivate. Quello che però ne risulta alla fine, è figlio di tanti elementi, ma è essenzialmente tuo.

**Nella pratica, come hai lavorato sul testo?**

Operativamente il lavoro si è svolto in questo modo: Sanguineti mi dava del materiale che a lui sembrava adatto per questo progetto basato sul sogno, io cominciavo a lavorarci sopra, per esempio ripetendo anche venti volte una frase che mi piaceva e cominciando a campionarla, a romperla, a modificarla. Preparavo dei blocchi che, non appena mi sembravano finiti, gli facevo sentire e lui mi dava il suo parere. Sanguineti mi ha sempre incoraggiato a manipolare i suoi scritti. L'unico divieto è stato quello di non cambiare le parole, per il resto mi ha lasciato libero di intervenire in vari modi: con ripetizioni, ma anche con degli spostamenti. Mi dava dei segmenti di testo, che io ho tagliato per inserirli in altre zone del testo, facendo proprio una sorta di "taglia e incolla".

**L'idea centrale di questo testo è quella del sogno, perché questa scelta?**

**«Sanguineti mi ha sempre incoraggiato a manipolare i suoi scritti. L'unico divieto è stato quello di non cambiare le parole, per il resto mi ha lasciato libero di intervenire in vari modi: con ripetizioni, ma anche con degli spostamenti»**

Intanto perché, e lo sto capendo adesso in modo più profondo, amo e credo in un certo tipo di teatro che potremmo chiamare di poesia, anche se è una parola che può essere fraintesa facilmente. Diciamo un teatro astratto, non aristotelico. Non mi interessa che ci sia per forza una storia dietro...

**Proprio nel testo dello spettacolo una voce dice "Non c'è nessuna storia più, ormai", quindi la frase di Sanguineti chiarisce una poetica che è anche la tua...**

Direi di sì. Anche se per me che scrivo musica è un poco più complesso. Certo è che siamo alla fine del Novecento e qualcosa questo secolo ci deve pur aver detto. Qualche cosa ci deve aver dato. E se questo qualcosa si è già rivelato nell'arte visiva, è entrato nella musica, ci deve essere anche a teatro. Ci sono dei linguaggi, come per esempio il videoclip, che sono importanti e che fanno ormai parte del nostro patrimonio culturale, non possiamo fare finta che non esistano. I nostri stessi ritmi di percezione delle cose sono cambiati. Uno "Shakespeare" di cinque ore non può più essere proposto, perché lavoriamo, viviamo e percepiamo con altri ritmi. Per questo le storie non mi interessano più: è nella sintesi estrema che dobbiamo cercare di ricreare la stessa forza.

**Mi stavi parlando del motivo per cui hai scelto di lavorare sul tema del sogno.**

Avevo intenzione di scrivere una cosa sul sogno, ancora prima di incontrare Sanguineti, usando e sfruttando il quartetto d'archi, da poter poi manipolare e campionare. La scelta del quartetto d'archi nasce dal fatto che con gli archi si può lavorare sui microintervalli: al contrario del pia-

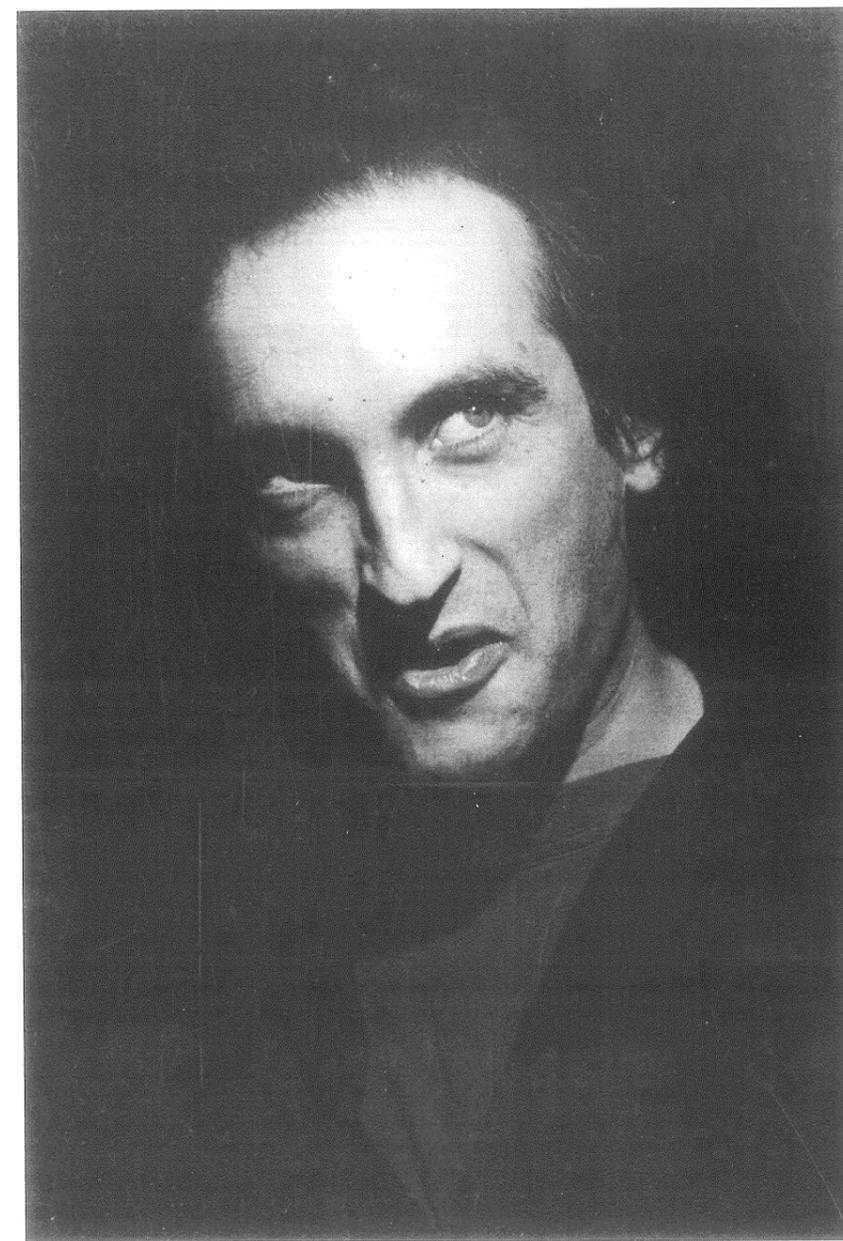


foto "l'obiettivo"

spostamenti»

noforte che al massimo ha dei semitoni, l'arco può utilizzare intervalli più brevi, come il quarto di tono e anche meno, e il parlato ha questi stessi scarti, questi intervalli minimi. A me interessava lavorare su questa affinità del parlato con le possibilità espressive del quartetto d'archi, sul tema del sogno. Quando poi ho incontrato Sanguineti, mi ha fatto scoprire che lui aveva scritto una cosa per quartetto d'attori, sul sogno, *Traumdeutung*, nel 1965. L'affinità

fa anche Carmelo Bene, per esempio. Anche se lui si serve di materiale preesistente. Io stesso musicalmente mi sono "autoplagiato", cioè ho scritto dei frammenti per quartetto d'archi che poi ho fatto eseguire, per registrarli. Poi li ho campionati, li ho stravolti, reinventati, e li ho usati come pezzi, come frammenti per la composizione dello spettacolo. Ho lavorato sul montaggio di questi elementi, di questi suoni, straniandoli dalla loro essenza iniziale.

pezzo musicale. Si tratta solo di trovare il ritmo che questa frase ha dentro, e svilupparlo in senso verticale e orizzontale, cioè di dargli gli armonici, le armonie, le atmosfere; è stato un po' come vestire una persona già bella. Con questo non voglio dire che sia stata una passeggiata anzi, è stato un lavoro faticoso, durato quasi un anno, ma sicuramente il tipo di testo che Sanguineti mi ha dato ha contribuito a rendere unitario il risultato finale.



era troppo forte per non decidere di lavorare su quel tema.

**Vedendo lo spettacolo ho avuto l'impressione che una parte fondamentale la giochi il montaggio, un montaggio che - e probabilmente la scelta di non raccontare una storia ha il suo peso - fa i conti col caso, e si diverte ad essere governato da esso.**

Sanguineti mi disse una cosa che a me piace moltissimo e che mi ha chiarito molto le idee anche per questo lavoro, ossia che il montaggio in realtà è forse l'ultima o una delle ultime forme artistiche interessanti. L'arte è nel montaggio, nella composizione di elementi diversi, non più magari di un concerto per orchestra ma di un concerto per attori, voci e immagini. Ed è quello che

**Accennavi prima al fatto che si rischia, lavorando su un testo, di rendere predominante la musica sul testo, o viceversa. L'impressione che ho avuto è stata quella di una grande compattezza dello spettacolo, senza che un elemento sopravanzasse l'altro.**

Anch'io, che temevo questo, alla fine ho sentito una grande compattezza. Ma in questo mi ha aiutato molto lavorare con Sanguineti. O meglio, sul testo di Sanguineti, nel senso che ci sono già nel suo modo di scrivere, nel suo stile degli elementi così fortemente musicali e ritmici che riescono ad unirsi alla musica con molta facilità. Ti faccio un esempio: "Adesso incomincio che ti dico che l'ho visto/subito", già mentre la dici ha una sua forza ritmica, è già un

**È forse un'impressione sbagliata, ma lo spettacolo - a parte il titolo e una certa struttura ritmica del testo - musicalmente, si rifà più ad esperienze musicali e di contaminazione europee - penso a cose come gli Einstürzende Neubauten, gli ultimi Tuxedomoon, ma anche la techno e il trip hop inglese - che al rap vero e proprio, cioè quello americano...**

Questo è vero. Quello che interessava del rap, a me ma anche a Sanguineti, era il fatto che è, molto più che altri generi musicali degli ultimi decenni, dal punk al grunge, un genere aperto, che ha inconsciamente dentro qualche cosa di molto antico, è il "recitar cantando". Ed è un modo molto diretto di comunicare, di stare insieme. È un lin-

**«Quello che interessava del rap, a me ma anche a Sanguineti, era il fatto che è un genere aperto, che ha inconsciamente dentro qualche cosa di molto antico, è il "recitar cantando"»**

guaggio, secondo me, molto legato al teatro, al teatro musicale in particolare. Inoltre, per il fatto di utilizzare i campionatori, usa la musica concreta. Ha qualcosa di molto vicino alla musica contemporanea. Rende popolare cose che fanno parte del patrimonio di certa musica colta contemporanea. Su certi lavori di Ice T si possono trovare delle sonorità non molto lontane da quelle che usava Berio trent'anni fa, per esempio in *Visage* per voce sola di Cathy Berberian, manipolata. E queste sonorità si ritrovano tranquillamente in certi dischi di rap attuali, mentre non le si ritrova

nel grunge, nel punk o nel pop. Il rap usa suoni grezzi per poi manipolarli. Inconsciamente è molto più vicino a John Cage di quanto si possa pensare. Quindi è molto "contemporaneo". La chiave fondamentale con cui ho lavorato per scrivere la musica di questo spettacolo è proprio questa: il rap inteso come parlato/cantato, che utilizza suoni preesistenti. Perché simulare un rap americano quando c'è già chi in Italia lo fa e sicuramente meglio di me? Del rap mi suggestionava invece la sua grande libertà di poter rubare ed usare tutti i linguaggi, la capacità di contenere tanti elementi che appartengono al passato, ai tanti passati, facendone tuttavia un qualcosa di attuale.

Proprio Sanguineti mi faceva notare che il Novecento è stato l'unico secolo in cui si è avuto questo grande divario, questo distacco totale tra la musica alta e la musica popolare. Nei secoli precedenti, i grandi compositori riprendevano elementi della musica popolare - Mozart riprendeva per esempio le pavana e le reinventava, le ampliava. In questo secolo Bartók ha ripreso cose dalla musica popolare e così Berio con le *Folk songs*. Ma sono episodi, rimasti all'interno della musica colta. Io non so se la mia musica può essere definita colta o popolare, io vivo questa schizofrenia, perché a me può piacere moltissimo Kurt Cobain - e riconosco in quello che ha fatto cose grandissime - o Prince, come possono piacermi moltissimo Ligeti o Cage. Mi trovo proprio in mezzo a queste due correnti.

Qualche giorno fa ho visto un film molto bello, *September songs: la musica di Kurt Weill*, che iniziava con una dichiarazione del compositore tedesco che mi trova totalmente d'accordo: "Non esiste musica colta o musica popolare, esiste solo musica bella e musica brutta". Io spero di essere dalla parte della bella...

**Mi sembra di capire che musicalmente le tue influenze sono davvero molto varie e diverse...**

Certo, ascolto di tutto, dalla techno al punk, passando per la musica colta. Adoro un genio come Prince, e mi piacciono molto, anche prima che diventassero di moda, gli Smashing Pumpkins, o P.J. Harvey. Ho amato i primi Cure... C'è però un fatto: lavorando dentro ad un linguaggio ne capisci, ne metabolizzi, anche gli aspetti tecnici, ne scopri i trucchi e ridimensioni un poco certi miti, certi personaggi. Scopri quanto c'è di falso, di costruito e che, a parte pochi gran-

dissimi, i miti non ci sono. Mentre da ragazzino si è portati ad amare chiunque ti dà un'emozione.

**Hai in progetto di lavorare su altre cose di Sanguineti?**

Io spero di continuare a lavorare con Sanguineti. I suoi lavori mi sono sempre piaciuti, anche prima di conoscerlo. E ora spero che questa collaborazione prosegua. Un nuovo spettacolo che ha per titolo *Sonetto*, tratto dai sonetti di Shakespeare tradotti, reinventati e rimaniolati da Sanguineti e musicati da me, è andato in scena l'11 febbraio di quest'anno, al Carlo Felice di Genova. Per noi è stata un'occasione molto importante. In scena ci siamo sempre io ed Ottavia Fusco.

**E con altri autori?**

Sono ancora talmente coinvolto dal lavoro sul testo di Sanguineti che mi è davvero difficile pensare ad altri testi, ad altri autori. Più lavoro sulla sua poesia, più mi si rivelano elementi nuovi, che mi aprono possibilità inconsuete. Quindi faccio molta fatica a leggere altri poeti. Prima parlavamo del montaggio. Ecco, quello che trovo incredibile nella poesia di Sanguineti è proprio questa sua capacità di dosare, di mischiare e montare insieme, tanti elementi diversi.

**La tua formazione, sia musicale che teatrale...**

Ho frequentato il conservatorio, che però non ho finito; ho pubblicato due dischi, uno a quindici anni, uno a diciassette anni, rock, abbastanza duro, poi ne ho fatto uscire un altro circa quattro anni fa di canzoni che non ebbe alcun successo, ma che a me non dispiaceva. Sicuramente c'erano molte cose da mettere a posto, ma non era mio il controllo del lavoro, infatti è per questo che ho mollato quel tipo di ambiente. Ci sono troppe persone che pretendono di dirigere e determinare le tue scelte artistiche. Mi sono diplomato alla scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova. Poi ho fatto dieci anni di teatro classico, ho lavorato con Glauco Mauri, con Giancarlo Sbragia, con alcuni Teatri stabili. E in teatro ho ripreso il mio rapporto con la musica. Ho cominciato a comporre le musiche di scena per alcuni spettacoli, per esempio con Mauri, ed altre cose. *Rap* è per me un punto di arrivo e spero anche un punto di partenza, perché sono riuscito a unire quelli che sono i miei due grandi amori: la parola e la musica. ■

# Il Galateo armonico

## intervista a Mirco De Stefani

MIRCO DE STEFANI, medico e musicista, a cominciare dal 1987 ha composto tre "rappresentazioni musicali",

Il Galateo in Bosco (1988), Fosfeni (1990), Idioma (1993),

su testi tratti dalla trilogia poetica di Andrea Zanzotto.

La trilogia musicale, recentemente presentata in concerto presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia,

è distribuita dalla casa discografica Rivaalto.

L'organico varia di opera in opera, ma comprende sempre una voce recitante a cui è affidata la dizione dei testi poetici.

Alcune poesie, in genere quelle in dialetto ma non solo, sono lette da Andrea Zanzotto.

Mirco De Stefani ha cominciato a studiare musica da piccolo, con Eugenio Fontebasso, che era stato anche il maestro del bambino Zanzotto.

Al tempo degli studi universitari, a Padova, ha studiato privatamente con Wolfgang Dalla Vecchia, ultimo anello di una catena che, risalendo nei secoli, porta a Palestrina e alla Scuola romana.

di Sonia Minen

In una recente intervista radiofonica, in cui sei stato invitato con Andrea Zanzotto, presentando il tuo Idioma, hai parlato della "zona franca", spazio o "vuoto intermedio" che si deve creare fra poesia e musica perché possa esserci un contatto fra le due, ma nei modi della collaborazione e non della sopraffazione...

Certo, fra poesia e musica non ci deve essere sopraffazione. I due ambiti devono rimanere vicini, ma separati: come due magneti con lo stesso polo che, per quanto strettamente accostati, non hanno la forza di toccarsi. Zanzotto ha formulato anche il concetto di "alone": ogni poesia (specialmente la sua, così magmatica, così concentrata), ogni verso, ogni parola, emanano una specie di energia che crea attorno alla poesia stessa un alone. In questo alone, e non nel corpo della poesia, va ad inserirsi la musica, per portare alla mente, al cuore, quello che la poesia dice ma non dice del tutto. La musica, insomma, assorbe quella energia, quella forza interna alla parola, e va forse dove la poesia, che "non vorrebbe saperne" di idiomi "ma pur vive e muore in essi", vorrebbe andare: verso il "fuori-idioma".

Nel mio lavoro c'è una violenza minima che viene fatta al testo. La poesia rivendica la sua indipendenza, la musica anche; è molto difficile, ma quello che deve essere raggiunto è un certo equilibrio, anche se precario, anche se instabile, fra autonomia e dipendenza delle due forme.

Hai composto su testi preesistenti, assolutamente autonomi rispetto al tuo progetto. Tuttavia il tuo poeta è qui, facilmente raggiungibile. Come hanno

influito la sua presenza, la sua amicizia, sul tuo lavoro?

Da questo punto di vista non c'è stata fra noi nessuna collaborazione. Niente di quello che ho fatto è stato discusso fra noi. Delle mie scelte, del mio lavoro sui suoi versi, Zanzotto ha saputo sempre e soltanto alla fine. L'amicizia maturata negli anni è un completamento, un importante contatto umano; ma per la mia musica non sarebbe stata indispensabile. Al limite avremmo potuto non incontrarci mai.

Da ragazzo, nonostante le nostre famiglie si conoscano da sempre, Zanzotto era anche per me come per tutti qui, a Pieve di Soligo, il Professor. Quando feci ascoltare al mio maestro, Dalla Vecchia, le mie prime cose su poesie di Zanzotto, mi disse che ci eravamo trovati. Io dico che ci siamo trovati prima ancora di conoscerci. E la cerniera fra noi due è stato questo luogo in cui viviamo.

Per poco, per molto poco, la mia infanzia, negli anni dal '60 al '65, ha potuto vedere la fine di quel mondo che lui ha conosciuto nella sua. Ci siamo trovati lì. Oggi lo vedo percorrere nei campi le stesse stradine che percorrevo da bambino; allora l'ambiente era ancora sopportabile.

Tu hai composto anche su altre poesie di Zanzotto, oltre che su quelle della trilogia. Che cos'è per te questa poesia?

Negli anni in cui ho vissuto a Padova, dove studiavo medicina, lontano da questo piccolo mondo e dal suo dialetto (Padova non è lontana, ma lo era abbastanza per me, abbastanza perché sentissi uno strappo), ho preso coscienza dell'esistenza di un mio paesaggio. Nella poesia di Zanzotto, che

«Ogni poesia, ogni verso, emanano un'energia che crea attorno alla poesia stessa un alone.

È qui, e non nel corpo della poesia, che va ad inserirsi la musica, per portare alla mente, al cuore, quello che

voi dentro queste figure di luce trasgredienti  
coesi || inappellabilità ||  
come que! fulminato azzurro-baratro-nord.

la poesia dice, ma non dice del tutto»

Fra le prime cose sue che ho musicato c'è una lirica da *Elegia* e altri versi in cui si legge: "così sei, vera pietra e vera terra/che arresta e stringe al muro i paesaggi..."

Nel libretto di presentazione al tuo

*Galateo*, dici che l'incontro con la poesia di Zanzotto ti ha aiutato a maturare una tua idea di serialità.

Qual è questa idea?

La tradizione musicale in cui mi sono trovato ad operare vede contrapporsi i "seriali", come Schönberg e Webern, e i "tonali", come Stravinskij e Bartók. Fino agli anni Settanta la serialità occupava tutta la scena musicale, era un procedimento quasi obbligato. Ma i suoi vincoli hanno un che di assurdo e di pedante: non si capisce perché la serie debba sempre essere composta di dodici note, potrebbe essere di sedici, o di qualsiasi altro numero. Realizzando la mia trilogia, mi sono accorto che era possibile estendere il concetto di serie a tema o idea musicale che subisce nella sua verticalizzazione un certo numero di polarizzazioni e ibridizzazioni di tipo armonico. Questi incisi

cominciavo a leggere, ritrovavo quel paesaggio. Vi trovavo anche tutto un lessico, un vocabolario scientifico, della medicina, della fisica, della biologia, che nel frattempo andavo maturando con i miei studi. Questo è stata fin dall'inizio per me la poesia di Zanzotto: un riavvicinamento a casa.

melodico-armonici fungono da reticoli generatori dell'intera costruzione musicale, garantendo una coesione interna e una continua libertà di sviluppo, al di là di qualsiasi procedimento di tipo meccanico-combinatorio-statistico. Forse i concetti di "variazione polifonica infinita" e di "flusso illimitato di scelte combinatorie" possono in qual-

► che modo rendere il carattere di questo processo compositivo, fluttuante fra inconscio (insie-mi infiniti di possibilità) e coscienza (scelta e organizzazione delle idee).

**Perché hai definito queste tue composizioni "rappresentazioni musicali"?**

La domanda tocca il problema più generale della "rappresentazione mentale", e dell'impossibilità di descrivere esattamente attraverso il linguaggio, se non per metafore, la maggior parte dei processi mentali: il linguaggio musicale può essere considerato una descrizione metaforica dell'attività della mente. La "rappresentazione musicale" è l'insieme di isomorfismi che la musica, nel suo stesso farsi, viene a individuare con la poesia, dopo che questa è stata appunto introiettata come "rappresentazione mentale". È il concetto, caro a Zanzotto, di "musica intelligibilis", o di "musica alla mente", il cui suono, come armonia di noumeni, non ha una vera e propria concretizzazione sonora. Si pensi all'Arte della fuga di Bach. Questa idea di rappresentazione, poi, assume diverse sfumature nelle tre sezioni della trilogia.

**Quali sono?**

Nel *Galateo*, percorso da una vena fabulistica, la "rappresentazione" è "realizzazione spazio-temporale", quasi montaggio cinematografico, allestimento teatrale, coreografia con musiche di scena... La prima poesia, nella raccolta poetica e nella composizione, appartiene proprio a questa vena; l'ho scelta perché mi piaceva questa immagine di circo come confusione, caos, esibizione. In *Fosfeni*, il mondo tellurico, animale e vegetale del *Galateo* si conforma in cristalli di silicio. La "rappresentazione" è intesa in senso "logico-matematico": la realtà è, per così dire, inglobata in un modello astratto, per cui le figurazioni musicali si presentano spesso come elementi di una sintassi autonoma rispetto alla componente isomorfa della

poesia. In *Idioma*, infine, storia e antropologia sono le problematiche dominanti; la precarietà dell'esistenza e della cultura umana è raffigurata nella contrada, nel ricordo delle figure care degli scomparsi: la "rappresentazione" è rievocazione, eco prolungata nella memoria di immagini suggerite dal "tempo" della poesia, ricerca di sincronie profonde tra testo e musica. Giorgio Pestelli, nella sua presentazione di *Idioma*, ha sottolineato l'importanza per il compositore di entrare nel "tempo" del poeta, facendolo collimare il più possibile con il proprio tempo interiore.

**Qual è la funzione di Daniela Zorzini, la voce recitante della tua trilogia?**

Ho cercato di definire il procedere della voce recitante come movimento di esplorazione su un crinale sottoposto a forze destabilizzanti. La voce attraverso le strutture della partitura a volte dominandola dall'alto, a volte precipitando nei recessi più profondi, in un turbolento gioco di rifrazioni e rimandi con le polifonie musicali e gli interventi dei solisti vocali.

**Zanzotto, in una sua nota autobiografica per l'Autodizionario degli scrittori italiani, dice che i tre momenti, non cronologici, della sua trilogia sono nati "da un unico nucleo, poi articolatosi... Nella forma quasi di un campo rotante, in cui tornavano linguaggi e paesaggi, elidendosi o potenziandosi a vicenda."**

Anche nella mia trilogia c'è qualcosa di simile. Qui, tutte le serie e i temi che appaiono in *Galateo* ritornano a specchio in *Fosfeni*: Questi due specchi poi, si compenetrano in *Idioma*.

**Questo somiglia un po' a ciò che Stefano Agosti dice a proposito della trilogia: Galateo e Fosfeni sarebbero le due ante di un dittico e Idioma la predella.**

Sì, certo. Si sa che Zanzotto aveva pensato, all'inizio, ad un'unica opera; la trilogia che ora leggiamo è il frutto di una

storia compositiva molto complessa, fatta di anticipi e ritorni. Nel mio caso non c'è stato questo andirivieni: ho composto seguendo passo passo l'opera. Però, anche nella mia composizione si possono seguire dei percorsi non cronologici: si può benissimo partire da *Idioma* e arrivare a *Galateo*, per esempio.

Il mio *Galateo* ha anche un'altra analogia con quello di Zanzotto. Il *Galateo* poetico è un "terreno" su cui tanta parte della nostra maggiore o minore letteratura ha lasciato i suoi sedimenti: la tradizione del sonetto, il *Galateo* di Giovanni della Casa, il poema in dialetto pavano di Niccolò Zotti, i versi del poeta locale Moretti, la presenza di Comisso.

Lo stesso si può dire della mia composizione, dove ci sono dei rimandi, diretti e indiretti, a molti momenti della storia della musica: ci sono accordi tratti dal *Concerto in Re* di Stravinskij, ci sono spunti tratti dal *Quartetto N. 4* di Bartók; c'è una piccola serie che si rifà ad una pavana di William Byrd, compositore inglese del tardo '500; ci sono lacerti di pseudo gregoriano; il sestetto d'archi rievoca *Verklärte Nacht* di Schönberg... Questo coacervo di materiali, poi rielaborati, rispecchia quella pluristratificazione culturale e letteraria di Zanzotto.

**La critica ha parlato, a proposito del Galateo di Zanzotto, di alto manierismo culturale...**

Quel manierismo può trovare il suo corrispettivo nella mia composizione, se si tiene presente che alla base di tutto c'è pur sempre Bach. Alcune sezioni del *Galateo* sono organizzate secondo lo schema barocco della passacaglia, cioè di un elemento ostinato che ritorna, variato, nel tempo. Addirittura l'ultimo pezzo, (*Lattiginoso*), nella sua prima parte è una specie di canone variato, in cui il tema passa da uno strumento all'altro ogni volta salendo di un tono. Questi ed altri artifici che si richiamano idealmente alle regole del barocco, cui corri-

«Si potrebbe fare

questo paragone:

come la poesia di

Zanzotto esplora il

mondo, la mia musica

esplora la sua poesia,

questo mondo

secondo»

sponde il manierismo letterario, sono fatti convivere, non senza asperità e stridori, e fino all'autoironia, con elementi della modernità, e con procedimenti di più libero sviluppo.

**E per Fosfeni e Idioma?**

Per *Fosfeni* più che la dimensione temporale, storica, conta la dimensione spaziale. Mentre in *Galateo* vince una certa linearità, in *Fosfeni* la struttura è piuttosto quella del reticolo; l'idea è quella del circuito in rete. L'inizio di *Idioma* è un concentrato dei temi precedenti, una specie di big bang, di sussurrata esplosione iniziale messa alla fine (anche per questo è possibile quell'ascolto a ritroso di cui si diceva). Il tema suonato dalla tromba, ad esempio, è un tema di *Galateo*, tratto dalla pavana; modificato, ricompare qui e si intreccia con temi provenienti da *Fosfeni*. Questo andare e venire nel tempo e nello spazio ci dice molto anche su quel caos che è nel bosco: per me tutta la trilogia è un bosco, un oceano, una foresta in cui passo e mi perdo.

**Come hai scelto le poesie per le tue "rappresentazioni"?**

Ho cercato di creare all'interno di questo bosco dei percorsi possibili: le tracce che mi hanno guidato sono i versi delle poesie, le cui possibilità di interpretazione sono infinite. Una volta scelta la prima poesia, però, anche l'organico era scelto, e questo ha condizionato inevitabilmente le scelte successive: ho, appunto, seguito la mia pista. Non si tratta di vie maestre naturalmente, perché questi sentieri possono sviare da un momento all'altro: in *Galateo*, ad esempio, la presenza del canto con richiamo a tonalità antiche (il soprano che canta i versi di Niccolò Zotti) svia, porta fuori rispetto al primo brano. Nel caos boschivo convivono l'organizzazione umana e vegetale, i disastri storici ed ecologici, e anche il grande disastro della modernità, quello del linguaggio. Il linguaggio, sia poetico sia musicale, è sperduto, non sa più che strada prendere. Il bruco-poeta di (*Lattiginoso*), ultimo pezzo dei due *Galatei*, che ha scavato e scavato, non sa come e dove andare.

**Ma in quel finale c'è anche un'aspirazione alla risalita, su su fino alla cima frondosa degli alberi...**

Sì, c'è un'aspirazione ad uscire dal basso, a salire su un ipo-

tetico albero o campanile e guardare dall'alto. C'è un importante aspetto didattico nella poesia di Zanzotto. Dei risultati sono stati raggiunti, un ciclo si chiude: ma la ricerca va comunque avanti.

**Secondo la figura della spirale ermeneutica.**

Esatto. Nella fine noi sentiamo ancora un'eco dell'inizio, ma i due punti non coincidono. Ogni stadio rimane provvisorio. L'esperienza della trilogia è stata seguita dalla messa in musica di *Pasqua di maggio*, con la quale ho intrapreso un'altra strada: ho creato una suite di madrigali, eliminando la voce recitante. A sua volta questa soluzione ha lasciato il posto ad altre.

**E Zanzotto, che cosa pensa di questo tuo lavoro sui suoi versi?**

Zanzotto è contento di non essere stato usato. Si diceva prima della minima violenza che viene fatta al testo: ebbene, se vogliamo parlare in termini medici, non si tratta di vivisezione, né di autopsia; qualcosa di vivente viene indagato con metodi non invasivi, viene interrogato, se ne fa l'anamnesi. Il testo poetico viene scosso senza essere distrutto.

**Si tratta dunque di una specie di terapia. È Barbieri, nel libretto di presentazione a Galateo, a parlare del musicista come terapeuta del poeta. La stessa poesia, per Zanzotto, è anche questo, terapia: Apollo presiede alla poesia e anche alla medicina, lo dice nell'intervista a Giuliana Nuvoli.**

Sì, penso che la musica possa avere questa funzione per la poesia che sceglie. Ma bisogna fare molta attenzione: pharmakon vale medicina, ma anche veleno. Una dose troppo debole è inutile, una troppo forte uccide. Si torna a parlare dei difficili rapporti fra poesia e musica, e della necessità di trovare una giusta via di mezzo.

**Che cosa si ricava da questo ascolto, da questo scuotimento? Che cosa guarisce o cura la terapia?**

La risposta è complicata. Quando registrammo *Galateo*, la voce recitante e la musica erano su due piste diverse. Ascoltammo la musica e tutto funzionava, anche senza voce recitante. Con la voce recitante, però, il contenuto si illuminava, veniva dato alla musica quell'indirizzo razionale che le manca e che la parola poetica può in qualche modo indicare, se adeguatamente interrogata.

**Pensi che il linguaggio musicale sia più libero di quello poetico?**

No. In origine musica e poesia costituivano un unico linguaggio, il melos, sopravvissuto in Occidente fino al canto gregoriano; poi è avvenuta la separazione definitiva e l'evoluzione della musica come sistema autonomo. Il linguaggio musicale, come quello poetico, è apparentato con i linguaggi del sogno e del mito, in cui la struttura delle relazioni è più importante dei termini (o contenuti) delle relazioni stesse. Poesia, musica e danza sono dei metalinguaggi, dei sistemi di comunicazione paralinguistica o analogica, in cui opera la forza dei processi inconsci e domina il carattere del gioco. E come in ogni gioco, anche nella composizione ci sono delle regole da rispettare. Quando si sviluppa una certa linea, una certa modalità di composizione, si sono già creati dei limiti, che in un altro momento potranno e dovranno essere superati, ma che in quel momento costituiscono la legge compositiva. Le possibilità, all'inizio, sono infinite, anche se una prima selezione la fanno le conoscenze e l'ambiente del musicista. Ma una volta che il testo musicale ha assunto coerentemente e omogeneamente una forma, è impossibile mo-

**«Fra poesia e musica non ci deve essere sopraffazione. I due ambiti devono rimanere vicini, ma separati: come due magneti con lo stesso polo che, per quanto strettamente accostati, non hanno la forza di toccarsi»**

► dificarla. Non potrei musicare diversamente questi testi.

E nel momento della scrittura, che cosa è importante per te, della poesia?

Per me sono molto importanti il numero di parole di un verso, il numero di lettere di una parola, gli spazi bianchi. È importante la sonorità particolare delle poesie scelte.

Non tutte le poesie si prestano ad essere musicate.

E l'architettura, l'aspetto visivo

della poesia di Zanzotto, come hai cercato di restituirla?

Si può capire guardando la partitura. Nella poesia *In un XXX anniversario*, ad esempio, il coro evidenzia la ripresa di quegli inizi di verso e di strofa, *O voi, Oh, Oh, Oh*, che anche dal punto di vista grafico hanno un grande rilievo. Nella stessa poesia, quelle enigmatiche barrette verticali ho cercato di restituirle con degli accordi stretti. La parola "coesi", che è nel testo, trova un nuovo appoggio in queste note che sono effettivamente coese. Sono tutte cose di cui un musicista deve tenere conto, altrimenti il rapporto con il testo poetico diventa assurdo, gratuito.

Si potrebbe dire, dunque, che con il tuo lavoro hai cercato di ricreare la struttura, o qualcosa di omologo alla struttura del testo poetico?

Sì, è proprio così. Ed è uno dei tanti possibili modi di avvicinarsi alla poesia. È una fantasia di avvicinamento alla poesia di Zanzotto. Una maniera di ronzarle intorno.

Questo ricorda ancora quello che la critica, e lo stesso Zanzotto, dicono della sua poesia: che gira attorno a un centro, a un vuoto... Petrarca, e poi Mallarmé, per Zanzotto, sono i poeti che più sono rimasti fedeli a questa idea di poesia come ipnotico girare attorno a un centro. E la poesia del Petrarca, il sonetto (il sonetto "infamia e mandala" che nel *Galateo zanzottiano* si fa verso, riga di un *Ipersonetto*), l'endecasillabo, sono ingredienti importantissimi della nostra tradizione di intonazione della parola poetica; tanto che petrarchismo e madrigale musicale, nel '500, sono due fenomeni indissolubili. Le premesse del vostro connubio sono state poste molto tempo fa...

La storia della musica occidentale è anche la storia dei suoi rapporti con la poesia. La sperimentazione che ho avviato attorno alla poesia di Zanzotto è stata una ricerca delle possibili corrispondenze (grafiche, semantiche, numeriche), delle possibili strategie compositive (organizzazioni formali e timbrico-contrappuntistiche) che in qualche modo potessero creare uno stretto intreccio con il testo poetico. Per Zanzotto, la lezione del Petrarca (che sapeva cantare e

suonare il liuto) ripresa dilatando a dismisura il campo di osservazione e di possibilità, si compendia proprio in questo infinito girare e rigirare attorno a un centro virtuale in continuo movimento. Le orbite attorno a questo centro hanno un tracciato necessariamente caotico, imprevedibile. Le strutture del sonetto, l'endecasillabo, le corrispondenze fonico-allitterative; così come i campi armonici, i parallelismi contrappuntistici, i palindromi, sono delle isole d'ordine in un oceano di relazioni apparentemente disordinate. Queste tracce di ordine, di organizzazione, di corrispondenze reciproche sono i punti d'incontro che permettono alla musica di insinuarsi negli interstizi, nel parenchima della parola per accrescere le potenzialità espressive.

Questa poesia che tratti con le tue terapie, e di cui scopri il processo creativo, che rifai attraverso gli isomorfismi e le omologie e analogie, è anche la tua guida nel labirinto del mondo: nonostante le sue dichiarazioni di impotenza, di ignoranza, nonostante il suo procedere strisciante, a tastoni, nel buio...

Sì, la mia musica è una forma di interpretazione. E la poesia di Zanzotto è per me guida, alto insegnamento, come lo è per tutti coloro che si dedicano al suo studio e alla sua lettura. Si potrebbe fare questo paragone: come la poesia di Zanzotto esplora il mondo, la mia musica esplora la sua poesia, questo mondo secondo. Allo stesso tempo il viaggio nella poesia di Zanzotto, depositaria di uno scibile immenso, è un viaggio nel mondo reale, in questo mondo in cui viviamo.

...nel mondo in cui il poeta ci invita a "durare tra le albe", che "faranno/ verità della nostra menzogna". E tanto altro andrebbe citato, tutta l'*Ecloga IX*, o quei versi da *Vocativo*: "Oh come, come vi parlerò?/ Ma forzo il cuore, forzo gli occhi a accendersi,/ ad accendere vita."

O questi, da *Idioma*: "(è) come se noi e i nostri ricordi/ ma più i nostri presenti/ si unissero senza appello, ma non sotto imperio./ ma in induzioni di ragionamenti/ che non lo saranno mai più, per aver raggiunto/ pacatamente (e insegnandolo) gli elementi". ■

# Cannibali: cosa bolle in pentola?

[Interventi di Giancarlo Sissa e Giulio Mozzi]

F A R C A S O A L C A S O  
d i G I A N C A R L O S I S S A

L'attenzione riservata al più recente dibattito "culturale" relativo ad alcuni fenomeni dell'attuale narrativa nazionale, lascia chiaramente intendere come il pubblico dei lettori italiani sia in realtà ancora molto lontano dal saper distinguere la "qualità letteraria", che può o meno essere riconosciuta come propria a una certa opera (romanzo, racconto, raccolta di poesie, saggio, ecc.), dal "caso letterario". Non sarà quindi forse inutile indicare alcuni di quelli che i lettori meno sprovveduti, meno ingenui o più accorti (non molti purtroppo, a quanto sembra) hanno imparato con raccapriccio ad avvertire come indicatori del "caso letterario".

Quando, ad esempio, Alfonso Berardinelli e/o Alfredo Giuliani si mettono a Cianciare di avanguardia; quando si comincia (o si continua) a parlare di scontro generazionale; quando tribù più o meno definite di "giovani scrittori" si presentano in gruppo, ma non accettano di definirsi e riconoscersi come appartenenti allo stesso; quando questa nostra povera lingua italiana, già sufficientemente bistrattata da certo giornalismo, viene usata per delineare stereotipi vuoti di contenuto; quando si rende necessario il consulto di un antropologo, di un sociologo, di uno psichiatra per capire cosa sta dietro la tale opera letteraria; quando la supposta autorità proveniente dalla casta degli intellettuali (di solito in Italia mediocemente di sinistra) viene usata per avallare o comunque supportare tramite recensioni, dibattiti televisivi, happening "culturali", la tale opera letteraria, ecoche die-

tro la stessa, appunto, sta puntualmente il nulla. O nulla comunque che riguardi la qualità letteraria.

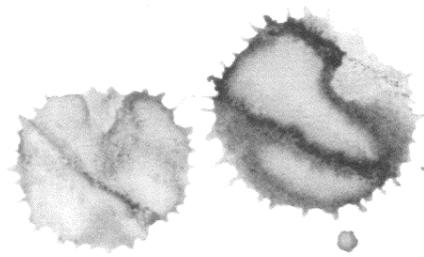
Allora si tratta, evidentemente, di una operazione commerciale. Semplice. Vuota. Banale. Inoffensiva per chi abbia imparato a diffidare di quelle che potremmo chiamare "promozioni ad oltranza" (!), (quelle che, insomma, se ne parli pure male, basta che se ne parli) e che di solito (anzi puntualmente) riguardano il prodotto romanzo, o racconto.

È questo il caso di una recente "bufala" che la casa editrice Einaudi ha voluto proporre al pubblico italiano alla modica cifra di lire 13000 (ora, non è che con 13000 lire oggi si possa fare granché in effetti, ma se le avete spese, come me, per acquistare *Gioventù cannibale* sapete già che le avete spese male, molto male, e che avreste fatto meglio, molto meglio, ad offrire l'aperitivo a un amico o a un'amica). Occuparsi nella fattispecie della qualità letteraria di questa antologia sarebbe, per chiunque abbia superato senza troppi problemi l'esame di terza media, un atto vile: un po' come prendere a pugni la nonna o buttare una bomba in un asilo all'ora della merenda.

Non ci soffermeremo quindi su questo. Ci soffermeremo invece sulla delirante prefazione del simpatico Brolli Daniele, il quale ci informa per altro di una quantità di cose che non avremmo tutti sospettato, tipo che "moralismo e ipocrisia sono complici" e che "il loro lega-

me indissolubile governa l'universo del pregiudizio", che "il moralista conferma la propria integrità morale accusando gli altri di una volontà nociva per le persone e per l'intero complesso sociale" o, ancora, che il cinema di Mario Bava, Lucio Fulci, Dario Argento e fumetti come Diabolik, Kriminal e Satanik "hanno trasmesso all'immaginario italiano l'idea che per tutto c'erano due volti, che nell'è promesse del benessere c'era in agguato la devianza". L'originalità e la genialità di queste intuizioni non sfuggiranno, credo, a nessuno, e anzi noi cogliamo l'occasione per complimentarci col Brolli Daniele riguardo il background culturale del quale può vantarsi (!). Non riusciamo tuttavia a capacitarci di come abbia anche solo potuto pensare che il grande Céline (posto a contorcersi in epigrafe) potesse, pure dal buio, accondiscendere alla valanga di cazzate che precede una serie di racconti di autori diversi, accomunati tutti da una straordinaria pochezza stilistica, da una catatonica immaginativa a dir poco opprimente, da una inconsistenza letteraria

**Nella giovane narrativa italiana (si dice così?) c'è del pulp, molto pulp, pure troppo, secondo alcuni. Fra questi Giancarlo Sissa, poeta che abbiamo già ospitato su Versodove è del quale pubblichiamo qui un piccolo pamphlet (o pulphlet?) vigorosamente anticannibale. Gli risponde Giulio Mozzi, ripulendo, con la sua rigorosa dentatura critica, gli ossicini di una polemica che ultimamente ha divorato le pagine culturali italiane. Ma se a qualcuno rimanesse qualche altro boccone da sputare: avanti...**



«Qualche lettore resiste, si volge altrove e scopre finalmente che in Italia dal 1980 in poi le opere letterarie vere, quelle per le quali si può parlare di "qualità", quelle che dicono, quelle che se lette e frequentate potrebbero davvero condurre il lettore a una soglia significativa, le hanno scritte i poeti»

► davvero indisponente. Quanto poi alla "svolta dell'immaginario" che questi racconti vorrebbero annunciare, i casi sono tre: o Brolli è stato ingannato e ha letto racconti diversi da quelli poi pubblicati, o ha preso una cantonata di quelle che ci faranno sorridere a lungo, oppure mente sapendo di mentire, e si prende gioco del lettore disarmato. Affermare poi che questi racconti sono sostenuti da un ritmo "fino a divenire la forma insopportabile di un rumore" ci sembra possibile solo a patto di riconoscere che a questo "rumore" segue una altrettanto insopportabile puzza.

Del resto si capisce bene che a questi "giovani" autori piacerebbe molto inquietare o, come dice il Brolli, "infastidire", e potremmo anche giustificarli se ci riuscissero. Il dramma è che non ce la fanno. Vorremmo confortarli, consolarli, ma come si fa? Gli orrori che stampa e televisione ci propinano quotidianamente superano di gran lunga la loro dozzinale immaginazione (e, fra l'altro, dovrebbero stimolare un ben diverso tipo di impegno!). La verità, e sarebbe proprio ora di dirla, è che gli "scrittori" italiani sono sempre, e da sempre (salvo rarissime eccezioni) in ritardo. Arrivano dopo, come il codino del maiale dopo che il maiale è passato. Per forza devono accontentarsi di "detriti di senso" e

di linguaggio, di motivetti televisivi.

Le operazioni commerciali dell'editoria italiana (qui parliamo della Einaudi, ma non bisognerebbe scordare tutte le altre case editrici che nell'ambito della produzione nazionale ci hanno recentemente spacciato per capolavori delle vere e proprie sciocchezze) vorrebbero impunemente camuffare i problemi enormi della narrativa italiana incoraggiando un dibattito culturale finto, vuoto. C'è stato bisogno che lo dicesse il mite Riotta, via satellite da New York (nel corso della terza, dico terza, puntata che L'altra edicola ha voluto dedicare al presente "caso letterario"), che "lo scontro fra generazioni letterarie è come Lazio-Roma, è divertente, ma non è cultura", ed è toccato a Lodoli ricordare alla tribù che "la scrittura è un atto privato". Ed è un fatto, comunque, che da almeno quindici anni in Italia, per quanto attiene alla narrativa, si scrivono solo cose misere, quando non addirittura indecenti (salvo "silenziose" eccezioni, e Lodoli stesso ricordava Anna Maria Ortese). E non c'è scontro generazionale o avanguardia che tenga (poi, avanguardia di chi? di che?), la narrativa italiana è nuda, ha freddo, corre a cercare un cappottino che le doni, un cappellino stravagante per farsi notare, delle scarpine col tacco che facciano rumore quando cammina per gli studi televisivi. Niente da fare. Resta quel che è. Poca cosa. L'enorme, potentissimo apparato composto da stampa, televisione, critici, giornalisti, intellettuali, editori, attua mille sforzi per promuoverla, ma non ce la fa a ingannare tutti. Qualche lettore resiste, si volge altrove, nelle librerie cerca il reparto poesia e scopre finalmente che in Italia dal 1980 in poi le opere letterarie vere, quelle per le quali si può parlare di "qualità", quelle che dicono, quelle che se lette e frequentate potrebbero davvero condurre il lettore a una soglia significativa, le hanno scritte i poeti.

Si leggano, o si rileggano, i libri di Valerio Magrelli (recentemente raccolti in una antologia, assolutamente non promossa, anzi non "promozionata", dalla stessa Einaudi), si leggano certi libri di Gianni D'Elia, *Fedi nuziali* e *Numi di un lessico filiale* di Ferruccio Benzoni, *Altre educazioni* e *Istmi e chiuse* di Eugenio De Signoribus, i libri di Giovanni Giudici, *Meteo* di Andrea Zanzotto, e ancora Paolo Bertolani, Franco Loi, Cosimo Ortesta Giampiero Neri, molti altri. Sarebbe se non altro un tentativo di sottrarsi

alle strumentalizzazioni del "mercato letterario", di opporsi al "bisogno indotto" dall'industria editoriale, di denunciare l'operazione perversa per cui l'opera viene presentata come geniale a priori anzi, "a prescindere", solo perché deve essere venduta.

È così che al lavoro artigianale e silenzioso si contrappone la grancassa di Mangiafuoco, il pentolame luccicante delle telepromozioni, la stagnola colorata del cioccolatino. Poco importa poi se invece della cioccolata uno trova un cubetto di merda. E il romanzo? Nel frattempo, dov'è il romanzo? Siamo sicuri di non averlo perso per strada in questo bailamme di citazioni, banalità, scopiazzature, spazzature? E se fosse già stato scritto? Se fosse già passato e non ce ne fossimo accorti? Se chi aveva in sé il romanzo avesse invece deciso di scrivere versi, magari proprio per sottrarsi all'inquinamento massmediale, pubblicitario, editoriale?

Alla supponenza dei "giovani" narratori si contrappone, di fatto, il costante esercizio di umiltà dei poeti, più consapevoli (per forza di cose) della fatica tutta artigianale dello scrivere... la poesia è un varco nell'indifferenza, non conosce la fretta... è come una preghiera (non importa di quale credo o religione), basta, vi si creda o meno, a rendere possibile il possibile... in questo senso non conosce ansia, è silenziosa e certa, paziente e vera... Eccoci dunque costretti a ringraziare gli editori, e chi collabora con loro, per non aver mai "promozionato" la poesia (e li preghiamo di continuare a occuparsi d'altro). Noi, manipolo di disgraziati, poeti in mutande e canottiera, retroguardia del genere umano, non ci avete ancora fregati, sappiatelo. Noi si resiste, si lavora, si spediscono missive, nel tempo. Si spegne in noi il vostro circo.

NB: Terminata la stesura del presente intervento mi conforta, e sconforta al tempo, leggere su Tuttolibri del 21 novembre 1996 la seguente dichiarazione di Stefano Giovanardi (curatore assieme a Maurizio Cucchi del recente meridiano Mondadori *Poeti italiani del secondo Novecento*): "Le nuove generazioni hanno lasciato il territorio dell'opposizione per emigrare in quello del mercato. Producono narrativa di consumo istantaneo, per rispondere alle strategie commerciali dei grandi editori; non poesia, che chiede per sé il tempo, l'attenzione; e magari il silenzio". ■

## BREVE INVITO AL PENSIERO di GIULIO MOZZI

Giancarlo Sissa dice una sciocchezza quando scrive: "Occuparsi della qualità letteraria di questa antologia sarebbe un atto vile". I casi sono due: o si argomentano le proprie opinioni, o non si argomentano. Se Giancarlo Sissa vuole dire che *Gioventù cannibale* fa schifo, è pregato di argomentare il perché e il percome. C'è differenza tra critica, pettegolezzo e insulto. La violenza verbale non serve a niente; o, se si vuole, fa il gioco di chi ha voluto gestire questo libretto come un caso letterario.

Ora, io non ho nessunissima intenzione di difendere *Gioventù cannibale*. Dentro c'è un racconto che mi è sembrato bello (*Cose che io non so*, di Matteo Galiasso); c'è un pezzo di Aldo Nove che somiglia a tutte le altre cose di Aldo Nove (e quindi mi incuriosisce, mi intriga, e in fondo non mi convince); e tutto il resto mi pare piuttosto scarso. Tranne *Seratina* di Nicolò Ammaniti e Daniela Braccaccio, mi pare che tutti gli altri racconti siano tentativi di fare della scrittura di genere o della parodia della scrittura di genere. Ora, la scrittura di genere è quella che ha più contenuto strettamente tecnico: nei racconti di *Gioventù cannibale* c'è generalmente parecchia imperizia tecnica. *Seratina* è invece tecnicamente ben fatto ma, come dire, è una delle cose meno interessanti che sia capitato di leggere ultimamente. Il *ben fatto* non basta: di per sé è nulla.

Ciò detto, vorrei dire cinque cose a proposito del pezzo di Giancarlo Sissa e d'altro.

1. Quando dice che "il pubblico dei lettori italiani" gli sembra "ancora molto lontano dal saper distinguere la «qualità letteraria», mi pare che Giancarlo Sissa faccia confusione tra i comportamenti del pubblico e ciò che si legge sui giornali e/o si vede in televisione. Io sono molto convinto che non bisognerebbe mai dimenticarsi dei dati di vendita. Nell'anno letterario 1996, *Gioventù cannibale* non è poi una cosa così importante (è stato molto più importante, sia per sforzo promozionale sia per risultato di vendita, *E l'alluce fu* di Roberto Benigni: stessa casa editrice, stessa collana). Il *pubblico cannibale* è piuttosto piccolo.

2. Quando dice che "(...) quando si rende necessario il consulto di un antropologo, di un sociologo, di uno psichiatra per capire cosa sta dietro la tale

opera letteraria (...), ecco che dietro la stessa sta puntualmente il nulla", implicitamente Giancarlo Sissa afferma che dietro la *Ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust, della quale si sono occupati psichiatri, sociologi, antropologi e inoltre musicologi, semiologi, storici del costume e quant'altro, ci sta puntualmente il nulla. Io ritengo di aver capito che cosa voleva dire Giancarlo Sissa, ma sarei stato più felice se Giancarlo Sissa avesse detto quello che voleva dire in una forma meno infelice.

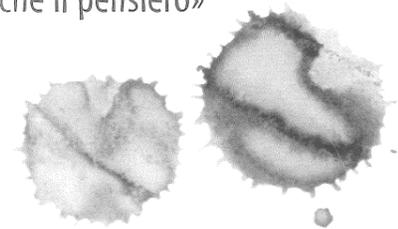
3. Quando parla di "operazione commerciale... semplice... vuota... banale... inoffensiva" Giancarlo Sissa dimentica che le operazioni commerciali non sono mai stupide. Quando si decide che l'avversario è stupido, si ha perso. L'avversario invece merita tutta la nostra stima, la nostra attenzione e, diciamo pure, la nostra invidia. È mia impressione personale (che quindi vale da qua fin là) che oggi ci sia molto più pensiero nelle teste degli operatori editoriali che nelle teste dei cosiddetti scrittori. Ragazzi, qui c'è bisogno di teoria. Diamo pure per buono che l'apparato composto da stampa, televisione, critici, giornalisti, intellettuali, editori" sia "enorme, potentissimo"; la domanda è: che cosa ci possiamo fare? Gli scrittori costituiscono una *élite senza potere*, che cosa possono fare contro questa cosa che Giancarlo Sissa ci descrive come una sorta di Moloch?

4. Intanto, non devono fare come hanno fatto i poeti. Io sono convinto che la vera vita della lingua italiana sia nella poesia, e radicalizzerei l'opinione di Giancarlo Sissa dicendo: in questo secolo la poesia ci ha salvati (la poesia e, aggiungiamo, Primo Levi). Tuttavia non posso non vedere che proprio negli ultimi quindici anni la poesia è stata espulsa dal mercato (non si trova nelle librerie, non si ristampa ecc.) ossia è stata sottratta al pubblico; e ho la spiacevole sensazione che i poeti abbiano (spesso) accettato la situazione. Ora, accettare di stare fuori dal mercato (o: scegliere di stare fuori dal mercato) significa accettare (o scegliere) di stare a parlar da soli in una stanza chiusa. Io rifiuto questa condizione. E non ho voglia di maledetismi alla Mario Bava, del tipo "noi, manipolo di disgraziati, poeti in mutande e canottiera, retroguardia del genere umano" e così via. Questo atteggiamento mi sembra privo di scopo.

5. Quindi ancora: che cosa possono

fare gli scrittori? Secondo me, devono mettersi a pensare. Io sono molto convinto che Severino Cesari e Paolo Repetti, ideatori e gestori per Einaudi del *progetto cannibale*, abbiano più pensieri in testa di tutti i loro cannibali messi insieme: e il problema è qui. È un problema di potere, senz'altro: ma i cosiddetti scrittori e poeti non hanno altre armi che il pensiero. Vent'anni fa i *nuovi narratori* non esistevano; dobbiamo dire grazie a Gianni Celati e a Pier Vittorio Tondelli che se li sono inventati dal nulla, che hanno creato possibilità e opportunità. Oggi invece essere un *giovane scrittore* è quasi un privilegio, comunque una facilitazione. Insomma, ogni giovane scrittore ha un pochettino di potere. Ora: dimentichiamoci di questo potere, che non ci appartiene e che abbiamo *solo in affitto* (caro) dall'industria, e cerchiamo di usare il potere che abbiamo: la scrittura, il pensiero. A me non sembra un potere da poco. (Per finire: probabilmente nella testa di Giancarlo Sissa c'è, da qualche parte, un'idea forte di letteratura. Avrebbe fatto meglio a esplicitare quella, piuttosto che scrivere questa sparata). ■

«Io sono molto convinto che Severino Cesari e Paolo Repetti, ideatori e gestori per Einaudi del progetto cannibale, abbiano più pensieri in testa di tutti i loro cannibali messi insieme: e il problema è qui. È un problema di potere, senz'altro: ma i cosiddetti scrittori e poeti non hanno altre armi che il pensiero»



# Maurizio Ascari

## *Un amico per Roberto*

MAURIZIO ASCARI, *anglista, ha tradotto Henry James (Breve viaggio in Francia, EDT, 1991; Racconti italiani, Einaudi, 1991; La musa tragica, Einaudi, 1996), Jack London e L.P. Hartley. Si interessa all'epoca vittoriana, al romanzo poliziesco e anarchico, ai viaggiatori stranieri in Italia (La Futa: una strada nella storia, L'inchiostro Blu, 1991). Suoi racconti sono apparsi su Il Michelangelo (numero 2, 1994) e il Racconto (numero 4, 1993).*

foto di Fabio Mantovani

Era la fine di giugno, quando ci trasferimmo in un altro quartiere di Milano. I proprietari dell'appartamento avevano cambiato zona perché nel palazzo erano venute ad abitare due famiglie di extracomunitari, così il prezzo, secondo mio padre, era decisamente basso. Ora avevamo un grande appartamento al primo piano, con tre camere da letto: in una dormivano i miei, in una io, e l'altra ospitava i miei giochi. Era una stanza con due finestre, un grande tappeto di pelo bianco, un cesto di paglia con dentro le mie cose, e in un angolo l'asse per stirare. Avevo ottenuto il permesso di attaccare alle pareti i poster di due calciatori, e la mamma aveva fatto incorniciare un puzzle di Mordillo. C'erano due balconi, con dei vasi di rosmarino e di basilico. Anche se faceva caldo, nel cortile non c'erano bambini; in effetti ce n'era solo un altro in tutto il palazzo, su al terzo piano, ma era al mare con la nonna. Avrei dovuto aspettare la fine dell'estate per conoscerlo. A volte giocavo da solo in giardino con la palla, poi mi sedevo e spiavo le formiche nelle crepe tra l'asfalto e il muro di cinta, o me ne andavo in casa a guardare la TV.

Conobbi Marco un giorno che pioveva. Mia madre e io eravamo usciti dal supermercato sotto una pioggia battente. Mentre aspettavamo l'autobus, con un ombrello troppo piccolo e circondati da borse di plastica simili a grandi funghi, un'auto rossa accostò al marciapiede.

"Volete un passaggio?" disse la donna al volante, piegandosi leggermente per aprire lo sportello di destra. Mia madre fece segno di no con la testa, ma con un attimo di esitazione, come se in fondo non le dispiacesse affatto togliersi di lì.

"Ma così vi inzuppate" esclamò l'altra. "Su, salite in macchina" insisté, aprendo completamente lo sportello.

Fu così che mia madre fece amicizia con Susanna, e io conobbi suo figlio Marco.

"Ti piacciono le tartarughe?" mi chiese Marco mentre eravamo in auto. "Perché io a casa ne ho due."

Prima di lasciarci sotto casa Susanna mi disse: "Vieni a trovare Marco, domani? Così potrai vedere le tartarughe."

Il giorno dopo andai nella villetta dove abitavano proprio con l'intenzione di vedere le tartarughe, ma si erano nascoste in giardino e non fu facile trovarle. Riuscimmo a scovarne solo una sotto la canna dell'acqua, che stava avvolta a ciambella ai piedi del muro. Giocammo a palla e guardammo la tv per tutto il tempo.

Marco era il mio primo amico nel quartiere; forse, finita l'estate, saremmo stati in classe insieme. Sua sorella si chiamava Jessica, e aveva sei anni. Era una bambina magra, coi capelli rossi e le efelidi. Marco era più robusto, e aveva i capelli castani. Suo padre viaggiava sempre per lavoro. Lo vidi la prima volta il fine settimana in cui andammo a Livorno, per visitare la Amerigo Vespucci. Io e Marco decidemmo che da grandi ci saremmo arruolati in marina. Marco mi chiese se avrei avuto paura a salire in alto come le vele e io risposi di no, ed era vero. Mi divertii molto quel giorno, anche se Jessica frignava per un nonnulla.

Al ritorno in macchina, i genitori di Marco non dissero una parola. Prima di partire avevo sentito suo padre gridare: "Te l'ho già detto che è finita, e da un pezzo, perdio!"

Di qualunque cosa si trattasse, non



era davvero finita. Lo capii da ciò che mia madre disse a mio padre una sera, dopo aver passato mezz'ora al telefono. Susanna aveva trovato qualcosa nella valigia del marito, di ritorno da un viaggio di lavoro, e aveva pianto una notte intera.

Marco e io andavamo spesso a giocare nel parco. A volte Susanna, che di notte faticava a dormire, ci chiedeva di portare Jessica con noi - per riposare in pace, diceva. Facevamo volare gli aquiloni lungo una collinetta, guardavamo i grandi che giocavano a basket, o tiravamo calci al pallone. Jessica, che non era capace di far nessun gioco, piangeva e ci spintonava, oppure si metteva in un angolo a strappare le margherite del prato.

Spesso Susanna ci dava i soldi per il gelato; lo compravamo sempre alla stessa baracchina del parco, poi ci sedevamo a mangiarlo su una staccionata tutti e tre in fila.

Una volta a Jessica il gelato cadde per terra. Non la finiva più di piangere e

**«Ora avevamo un grande appartamento al primo piano, con tre camere da letto: in una dormivano i miei, in una io, e l'altra ospitava i miei giochi»**

diceva che ne voleva un altro, ma non avevamo abbastanza soldi, così io e Marco fummo costretti a riaccompagnarla a casa per chiederli a sua madre. Quando riuscimmo finalmente a comperarglielo, Jessica gli diede un morso e lo gettò via.

Un pomeriggio arrivai alla villetta, e dalla porta d'ingresso balzò fuori una testa quadrata, massiccia, coperta di rughe, con una bocca schiumosa. Saltai all'indietro per la paura di quella mostruosità.

"Non fare il fifone" disse Marco, divertito. "È il cane di mio zio. Gli ha insegnato a azzannare chiunque entra in casa, se non c'è lui. Ma non preoccuparti, gli ha detto di obbedirmi. Si chiama Spike."

Giocavamo in giardino col cane, quando la madre di Marco si affacciò alla finestra e ci gridò di andare al parco perché lei non riusciva a dormire. "E portate Jessica con voi ogni tanto" aggiunse. "Non mi va di vederla sempre in casa."

Fu così che ci trovammo nel parco con quel cane grande e goffo, che trottava davanti a noi guardandosi intorno,

e annusava continuamente le aiuole e faceva i suoi bisogni sfacciatamente, su ogni albero. Al parco ci divertivamo a lanciare una palla da tennis o un pezzo di legno più lontano che potevamo. A volte il cane ce li riportava, e a volte non voleva più lasciarli.

Fu mentre lo inseguivamo per recuperare la palla che Spike si nascose dietro una siepe, ai confini del parco, e noi ci accorgemmo di un grande buco nella rete. Oltre la recinzione si vedevano un cortile e un capannone abbandonato. ►

"Ehi, facciamo gli esploratori!" disse Marco.

Jessica aveva paura e io tacevo. Ma lui aggiunse: "Tanto abbiamo il cane. Lasciate che qualcuno si avvicini e vedrete che gli succede."

Il primo a passare fu Spike poi, uno alla volta, Marco, io e Jessica, che ci mise una vita presa com'era dalla paura di vedere il proprio vestito che si impigliava e si strappava nella rete. Marco le disse che l'avremmo lasciata lì da sola se non si sbrigava, e lei ci raggiunse di corsa.

Doveva trattarsi di una fabbrica o di un magazzino. Aveva diverse finestre su un solo lato, chiuse alla meno peggio con delle assi. Il terreno attorno era coperto di vetri, l'asfalto era tutto crepato e qua e là spuntavano mazzi d'erbacce e fiori di un giallo intenso, ma non ti veniva voglia di prenderli su.

"So io dove siamo" disse Marco. "Me ne hanno parlato il Mezzetti e un altro mio amico. Loro ci sono già venuti, e un giorno hanno rotto un vetro con un sasso." Poi ci spiegò: "Hanno messo le assi perché non entri nessuno." Ma girato l'angolo ci accorgemmo che le tavole fissate a una portafinestra giacevano a terra divelte. I loro aculei rugginosi puntati verso il cielo.

"Entriamo da qui" comandò Marco.

La prima stanza prendeva luce dalla portafinestra, ed era vuota. Nel pavimento di linoleum blu mancavano alcuni riquadri. Sui muri era inciso il nome d'una squadra di calcio, e sotto, in grande: FIGLI DI PUTTANA.

Jessica cominciò a lamentarsi. "Voglio andare a casa, voglio andare dalla mamma," piagnucolò.

"Buona, sta buona!" le gridò Marco,

e lei giù lacrime come un torrente.

Il cane si avvicinò incuriosito, e cominciò ad abbaiare. Qualche minuto dopo eravamo di nuovo nel parco, e Spike annusava una cagnetta, mentre Marco lo tirava violentemente per il collare.

Quella sera papà e mamma mi portarono a mangiare la pizza, e passammo con la macchina davanti al parco: "È qui che venite a giocare?" chiese sua madre.

Risposi di sì, muovendo la testa.

"È un bel parco. Voglio venire anch'io uno di questi giorni, magari con Susanna."

Andammo in un posto all'aperto, ed eravamo felici, noi tre. Non sapevo se ero più felice con loro o con gli amici. In fondo non me lo chiedevo neppure, perché la felicità non ha nome. Ma c'erano i pensieri, e i pensieri hanno un nome, e uno spazio, uno spazio ristretto, un po' come quando sei nell'ascensore e non puoi uscire. E quei pensieri erano sempre di più, sempre più spesso, e a volte capivo - non senza paura - che tutto stava cambiando. Poi però una voce, una mano, un oggetto mi riportava lì dove era il mio posto: tra le cose, le persone, gli alberi, dove c'era il sole e pioveva, ma c'era sempre qualcosa intorno che mi parlava, e non mi sentivo solo.

Il giorno dopo tornai dai miei amici. Mamma non voleva che ci andassi sempre. Diceva che Susanna era stanca, che per lei era un momento difficile, che noi non la lasciavamo mai in pace. Diceva che dovevano venire anche loro da me, e perché non pote-

vamo giocare lì nella mia stanza, o giù in giardino, magari? Le dissi che saremmo andati al parco, come il giorno prima, e che là ci divertivamo. Disse: "Non prendete niente dai bambini più grandi. Mi raccomando. E non dare confidenza a nessuno, non dare confidenza a nessuno, okay?" Feci di sì con la testa, e mi chiusi dietro la porta. Le scale facevano odore di detersivo, ed erano lucide come il marmo bagnato. Scendevo i gradini a due a due per sporcarli il meno possibile, voltandomi con un colpevole piacere a guardare le impronte che mi lasciavo dietro. Scomparivano subito, come quando si soffia sui vetri. Arrivato al piano terreno vidi la signora che puliva. Mi chiese come mi chiamavo. Glielo dissi senza pensare.

"Lo sai che anch'io ho un bambino della tua età? Una volta te lo porto, così giocate mentre pulisco." Annuii con indifferenza, stavo già pensando alle esplorazioni che ci aspettavano quel giorno, con un brivido di piacere.

Quando suonai al cancello della villetta, Marco si proiettò di corsa fuori dalla porta, con Jessica che lo seguiva poco dietro.

"Oggi stai a casa!" le gridò.

"E invece no!" rispose lei. "Altrimenti lo dico alla mamma."

"Non puoi venire con noi. Andiamo in quel posto che ti fa tanta paura, e questa volta non ti riporto a casa se piangi."

"E io non piango."

"Non ci credo."

"E invece è vero."

"E invece no."

Jessica prese un sasso da terra e lo tirò al fratello, mancandolo di gran

lunga. Risultato: due minuti dopo correavamo verso il parco tutti e tre. Trovammo il buco nella rete, ci avvicinammo al capannone, ed entrammo.

"Se ti metti a piangere ti do un pugno" disse Marco a sua sorella.

"Io non piango" rispose lei, seria.

"Vedremo" commentò il fratello, cercando di copiare alla meglio il sorriso di incredulità che aveva visto negli adulti.

Senza aspettarci, Spike traversò una porta. L'entrata si affacciava su un corridoio semibuio, su cui si aprivano altre porte. Sentivamo i nostri cuori battere con un ritmo lento e profondo. Jessica prese il fratello per mano, ma la presenza del cane che entrava e usciva dalle stanze bastò a rassicurarci. I primi due locali erano bui, in quello successivo filtrava un po' di luce da uno spiraglio tra le assi. Anche il corridoio, verso la fine, si faceva più chiaro; l'ultima porta metteva su una scaletta in metallo che scendeva nel capannone vero e proprio, illuminato da grandi lucernai.

Da una intelaiatura di travi a mezz'aria pendevano cavi elettrici neri. L'angolo del magazzino più vicino alla scala era occupato da una cascata di pallet. Nell'angolo opposto c'era una montagna di scatoloni, zepi di polistirolo. Spike scomparve dietro gli scatoloni, abbaiando. Avvicinandoci, scoprimmo che tra i contenitori e il muro restava libero una specie di passaggio.

Fu lì che trovammo, sparse per terra, alcune riviste dall'aspetto malconcio. Una era rimasta aperta alla pagina centrale.

"Non hai mai visto com'è fatta una donna?" chiese Marco, guardandomi in faccia.

Jessica fece cadere su di noi una pioggia di polistirolo, che aveva raccolto da uno scatolone.

"Va' a giocare per conto tuo" le ordinò Marco.

"Voglio vedere anch'io" disse lei.

"Se adesso ci lasci in pace, stasera prima di andare a dormire giocherò con te a mamma e papà" le propose abilmente Marco.

"Per cento minuti?" replicò Jessica.

"Per cento minuti" rispose lui.

A Jessica dovette sembrare una promessa vantaggiosa, perché se ne tornò ai cubetti di polistirolo, che cominciò a disporre per terra, tracciando un vago disegno.

Marco e io cominciammo a sfogliare la rivista. C'erano fotografie di uomini e donne tutti nudi, cosa che non accadeva mai nella realtà, se non sotto la doccia; e poi facevano strane smorfie e strane cose, come in certi film, ma qui non si davano i baci.

Marco sollevò un'altra rivista, e me la aprì davanti. Ciò che avevo provato in quegli istanti non mi era nuovo; ma non era mai stato così forte. In quel momento, però, mi prese una specie di malessere allo stomaco, e volevo fuggire da quel luogo.

"Andiamo a casa, è tardi" dissi io.

"Dov'è che vuoi andare?" fece Marco, con un tono che non gli conoscevo. "Se sei un mio amico resti qui; altrimenti sei un pisciasotto."

Cercai di correre via, Marco mi fu immediatamente addosso. Insieme rotolammo a terra.

"Jessica, porta qui il cane!" gridò Marco alla sorella, che aveva alzato la testa verso di noi. Jessica, che non aveva dimenticato la promessa di Marco,

fu accomodante, e corse dietro a Spike.

"Dopo che avrai fatto un bocchino a un cane nessuno ti vorrà più per amico!" disse Marco.

Un attimo vedevo sopra di me la luce intensa dei lucernai, e l'attimo dopo sentivo l'odore della polvere sul pavimento. Nel frattempo Jessica, che aveva afferrato il guinzaglio di Spike, si sforzava di trascinarlo verso di noi. Ero quasi riuscito ad alzarmi, quando Marco esclamò "Qua, Spike!", e il cane ci fu addosso in un baleno. Sentii il suo respiro farsi vicino, e un filo di bava colarmi sul volto. Marco rise forte e con la mano cercò di spalmarmi la saliva sulla guancia; ma Jessica rovesciò su di noi la solita pioggia di polistirolo e il cane, incuriosito dal gioco, la seguì. Mi scrollai Marco di dosso e corsi verso la scaletta. Lo sentivo mentre chiamava a gran voce il suo bulldog, sgolandosi inutilmente.

Fui più veloce di Marco, e vidi passare intorno a me la scaletta, il corridoio, la stanza dal linoleum blu, il cortile, la rete metallica, gli arbusti fitti del parco, i prati ondulati, le strade, il viottolo dietro casa e finalmente il cancello del mio giardino.

Suonai alla porta, venne ad aprire mia madre. Indossava dei guanti di gomma arancione, e scappò subito, senza degnarmi nemmeno di uno sguardo. Lo scroscio dell'acqua in bagno mi disse che stava sciacquando qualcosa nella vasca. Volevo lavarmi, ma non entrai in bagno. Andai in cucina, aprii il rubinetto del lavello, e ci ficcai sotto la faccia. Forse così avrei cancellato quel pensiero che aderiva alla mia mente, più vischioso e osceno della saliva di un cane. In quel giorno di strane scoperte, sentivo che non avrei voluto crescere.

Mia madre entrò in cucina. "Ti stai lavando?" chiese. Si tolse i guanti di gomma e li posò sullo schienale di una sedia, uno sopra l'altro. Avvicinandosi al lavello aggiunse: "Allora, questo pomeriggio non fai merenda?"

"Non ho fame" risposi senza guardarla.

Lei non sembrò farci caso. Mi porse uno strofinaccio pulito, io ci immerse la faccia e strofinai con forza.

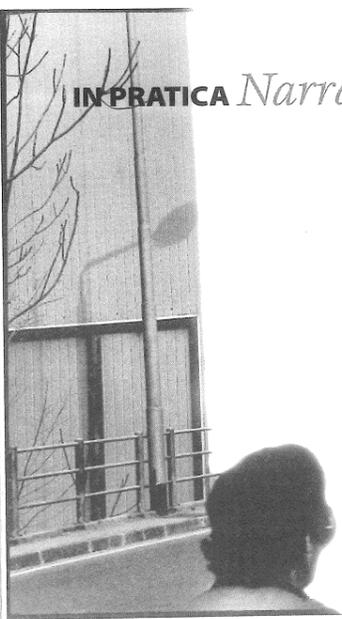
"Quando ne hai voglia, ti ho comperato la Nutella" mi disse e: "Vi siete divertiti tu e Marco?"

Sentii la voce uscirmi strozzata. "Siamo andati al parco" dissi, guardandola.

Lei mi sorrise con dolcezza, "Sono contenta che tu abbia trovato un amico". ■

«Sentii il suo respiro farsi vicino, e un filo di bava colarmi sul volto. Marco rise forte e con la mano cercò di spalmarmi la saliva sulla guancia»





# Piersandro Pallavicini *Weekend e Settimana Enigmistica*

PIERSANDRO PALLAVICINI è nato a Vigevano nel 1962. Laureato in Chimica, lavora come ricercatore presso il Dipartimento di Chimica Generale dell'Università di Pavia... ma dedica notti e fine settimana a furiose sedute di lettura e scrittura. Negli ultimi dieci anni si è occupato di musica e fumetti, lavorando per numerose riviste di settore, alcune delle quali inimmaginabili. È tuttavia particolarmente orgoglioso di un paio di sceneggiature realizzate per Tiramolla. Oggi, più sobriamente, collabora alla rivista *Pulp* ed alla collana *Ritmi della casa editrice Theoria*.

foto di Fabio Mantovani

La mamma ha questa casa a Rapallo, sopra il paese, a dieci minuti a piedi dal lungomare. Ci si è trasferita da un paio d'anni, appena dopo che è morto mio padre. Ha venduto l'appartamento di Vigevano - dove aveva sempre abitato con lui - ha dato via mobili, quadri, cose d'antiquariato. Ha venduto tutto quello che le ricordava suo marito e la loro vita in comune e ha preso questo appartamento al mare.

Quella domenica aveva invitato me e mio fratello a pranzo da lei. Da quando se ne sta lì, la vediamo una volta ogni due mesi. L'ultima era stata sotto Natale e adesso eravamo già arrivati alla fine di febbraio. Un bel periodo. Ma lei sta bene anche da sola, per quel che ne so io. Ha il suo telefono, la sua televisione da 36 pollici, l'abbonamento a TelePiù. Fa questi pranzi una volta ogni tre mesi. Non credo che sia una brutta situazione, alla fine dei conti, la sua. E ultimamente è diventata anche appassionata di enigmistica. Ci passa delle ore. Non che sia un drago. Voglio dire: se la cava con le parole crociate, i rebus e cose tipo le sciarade. Niente di più. Ma ci passa delle ore, questo è l'importante. Ha tanto di quel tempo che l'importante è riuscire a farlo andare.

Restava sottinteso che nell'invito era compresa la famiglia di mio fratello. Il Sergio è sposato da undici anni. Lui e sua moglie, la Piera, hanno questi tre bambini pestiferi. Luca Fabio e Michele. Hanno tra i cinque e i nove anni, per quel che riesco a ricordare (ho rinunciato a tenere a mente l'età giusta: è mio fratello che mi telefona sempre per tempo, quando si avvicina uno dei loro compleanni).

Quando ci eravamo sentiti, io e la mamma, la settimana prima, avevamo fissato il pranzo per l'una. Lei mi aveva fatto sapere che il Sergio sarebbe andato su presto, entro le dieci. E che io potevo arrivare quando mi pareva.

Mia mamma lo sa benissimo cosa provo per quei bambini. Sarà perché io non ne ho mai avuti e non sono abituato. Ma va sempre a finire che nel giro di un'ora mi mandano in confusione, è regolare. Mi mandano in confusione e io m'incazzo. Anche se quello che mi dà veramente fastidio, quello che mi fa incappare sul serio, è che mio fratello e la Piera, alla fine dei conti, se ne fregano di loro e del fastidio che possono dare.

Presto o tardi che dovessi arrivare a Rapallo, la mattina dell'invito mi sono svegliato alle cinque. Tanto per cambiare. Da quando con mia moglie abbiamo rotto, un anno fa, non riesco più a fare una vera dormita.

È un fatto nervoso, credo. O dormo profondamente, il che capita ormai una volta ogni morte di vescovo, oppure, se mi sveglio, non c'è verso che mi riesca a riaddormentare. Mi vengo subito in mente certe cose. Comincio a pensare a quando stavamo insieme. Al pomeriggio che mi ha detto che c'era quell'altro. Un collega di mia cognata. Vedovo, con due bambini.

È a quel punto che comincio a partire. Certe volte mi manca anche il respiro. È a quel punto che mi devo alzare.

Da un paio di mesi ho persino cambiato casa. Ho cambiato anche il letto. Adesso sto in un monolocale alla periferia est di Milano. Uno di quei palazzi anni Ottanta in fondo a viale Monza. Dormo in un divano letto da una piazza e mezzo comprato all'Ikea. Ho pro-

«E ultimamente è diventata anche appassionata di enigmistica. Ci passa delle ore. Non che sia un drago. Voglio dire: se la cava con le parole crociate, i rebus e cose tipo le sciarade. Niente di più. Ma ci passa delle ore, questo è l'importante...»

vato a fare anch'io come mia mamma: non ho più niente intorno, adesso, che mi ricordi la persona con cui stavo. Ma continuo ad alzarmi alle cinque e a fare quel certo tipo di cose che mi fanno sentire a posto, prima che venga il momento di andare al lavoro. Pulizie, più che altro. Lavaggio biancheria. Un po' di ginnastica. Poi c'è l'ufficio e la sera mi do da fare per vedere qualche amico. Andiamo al cinema in centro, ogni tanto ci buttiamo in discoteca, oppure vediamo un concerto. Non me la passo male, alla fine dei conti.

È solo la notte, che mi fa sentire sperduto.

Ma il giorno dell'invito era domenica, no? Un giorno di festa. Bisognava pur fare qualcosa di diverso, mi sono detto io.

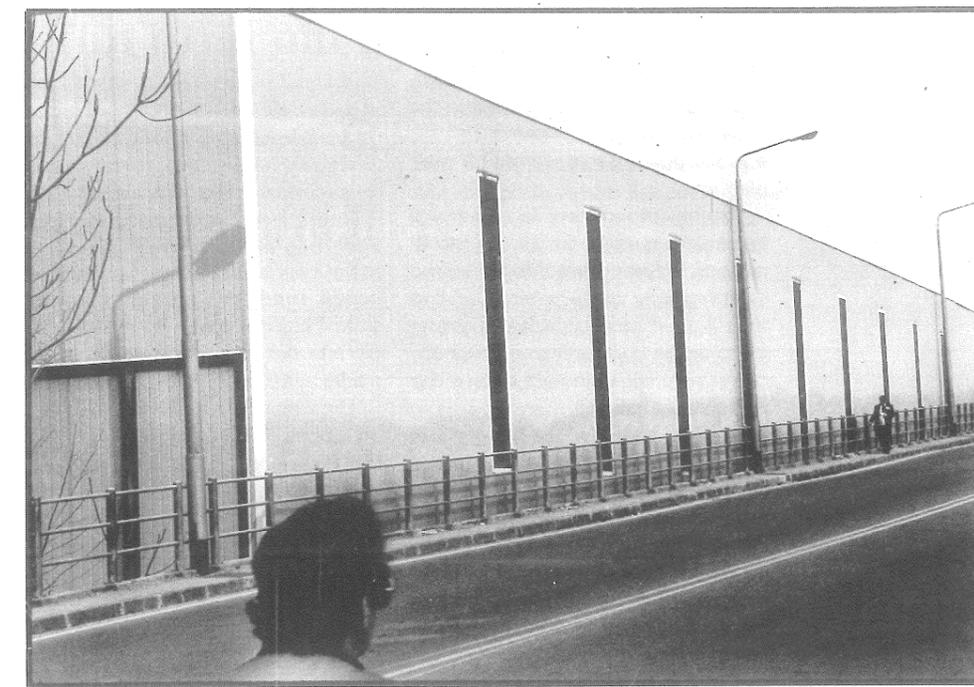
Così ho deciso di essere al massimo, per prima cosa. Niente trascuratezze, davanti alla mamma. Mi sono fatto una doccia, la barba e mi sono pettinato per bene - fissante, phon e tutto il resto -. Ho preso della biancheria pulita, mi sono infilato uno dei miei completi buoni e mi sono concesso anche una spruzzata di profumo extra.

Poi sono uscito di casa che erano appena le sette. L'idea era di fare una sorpresa alla mamma: arrivare presto e aiutarla a organizzare il suo pranzo. Magari darle anche una ripulita alla casa. Mio fratello ed i suoi non la pensano così. Arrivano, i bambini fanno questa mezz'ora d'inferno, poi escono tutti quanti per gli affari loro e tornano cinque minuti prima che sia pronto. Lasciano tutto sulle spalle della mamma. E a me invece, guarda un po', ogni tanto va di farle sentire che ha vicino il suo bravo figliolo.

A quell'ora faceva ancora quasi buio. Il cielo era nuvoloso e minacciava acqua. Non era un giorno da gite, quello. Non c'era un'anima, per strada. Così ho attaccato la mia radio e mi sono messo a spingere sull'acceleratore.

glie è come se l'affitto e le spese mi fossero raddoppiate. Senza contare quello che mi è costata la separazione. Mi sa che la mamma mi considera vicino alla soglia di povertà, ormai!

Non che possa scialare troppo, que-



Passata Genova, mi sono concesso una sostarella all'autogrill. Sono andato alle toilettes, ho preso un caffè e poi mi sono fatto un giro attraverso il mini-market. Volevo trovare qualcosa da portare alla mamma. Per telefono lei si era raccomandata che non portassi niente. Ci aveva insistito. Lo so da dove arriva, questo suo atteggiamento. Sono separato, sto in un appartamento da solo. Senza lo stipendio di mia mo-

sto è vero. Ma non sto neanche così a terra da non poterle portare un regalino, quando mi invita. Le lascio a mio fratello, queste cafonate. Mi sono studiato per bene tutti gli scaffali del mini-market, ma non avevo individuato granché, alla fine. Così ho provato a fare un giro anche nella zona degli alimentari e davanti allo scomparto refrigerato ho avuto una specie di illuminazione. La noce di prosciutto al pepe!

## «Passata

**Genova mi  
sono concesso  
una sostarella  
all'autogrill.  
Sono andato  
alle toilettes,  
ho preso un  
caffè e poi mi  
sono fatto un  
giro attraverso  
il minimarket»**

È una cosa che mi ha sempre incuriosito, fin da ragazzino. Andavamo in vacanza al mare coi miei, ci fermavamo all'autogrill e io e mio fratello, ogni volta, strepitavamo per farcela comprare.

È questo prosciutto più o meno rotondo, delle dimensioni di un grosso melone. Tutto ricoperto di pepe nero. Non so perchè, ma ci sono sempre morto dietro. Un salume *rotondo*, voglio dire. Ma mai che ce l'avessero preso. In albergo mica lo possiamo portare, ci diceva la mamma. E non me lo sono mai comprato nemmeno dopo, nemmeno quando mi sono sposato e sono andato a stare con mia moglie. Questo è l'incredibile. Ho sempre continuato a rimandare. Ogni volta, non mi sembrava l'occasione giusta. O forse era il costo elevato, non so. Fatto sta che col passare degli anni è diventata una delle mie piccole ossessioni, qualcosa che alla fine mi faceva persino un po' di paura. La noce di prosciutto al pepe. Deciditi a comprarla e vedrai che succederà qualcosa, pensavo.

Quella domenica mi sono detto che con tutto quello che mi era già successo, non poteva andare peggio. Che anzi: se fosse successo qualcosa, qualunque cosa, allora non poteva essere che in meglio. Ho preso la noce più grossa e sono corso a pagare, prima di cambiare idea.

Il prosciutto costava la bellezza di quarantacinquemila lire. Ho dovuto tirare fuori la carta di credito. Ma volevo essere squisito, con la mamma. Lei, con tutte le sue preoccupazioni. Così ho preso anche una Settimana Enigmistica dallo scaffale vicino alla cassa e l'ho aggiunta al totale.

Sono arrivato a Rapallo che erano neanche le nove. Faceva freddo. S'era rasserenato ma faceva freddo. Ho parcheggiato proprio davanti al condominio della mamma e sono andato subito a citofonare. Avevo infilato il cappotto, ma dopo il bel calduccio della macchina tremavo. C'era quest'aria tagliente, che veniva su dal mare. La mamma non rispondeva. Per un istante ho pensato che il Sergio fosse già arrivato e fossero tutti usciti a fare un giro sul lungomare. Ma ho dato un'occhiata alla strada e la station wagon di mio fratello non si vedeva. Ho suonato di nuovo. Forse la mamma sta cucinando, ho pensato. Friggendo, per esempio. Non avrebbe sentito niente, dalla cucina, con una padella in piena azione. Allora ho premuto il pulsante per qualche secondo. Ma niente. Me ne stavo lì al

freddo, con la mia noce di prosciutto sotto il braccio, dentro il suo sacchetto di carta dell'autogrill. Tremavo e mia madre non apriva.

Ho cominciato a preoccuparmi, a quel punto. Ho cominciato a pensare brutte cose. Non ci vedevamo da Natale, erano passati due mesi. Cosa non può succedere, a una persona della sua età, in due mesi? Ho dovuto ricordarmi che in fondo ci eravamo sentiti venerdì, per calmarmi. Al telefono mi era sembrato tutto a posto. Ma quando ho suonato di nuovo, avevo le mani sudate. E ho deciso di insistere sul serio. Di tenere il pulsante premuto e di rimanere così anche per un mezz'ora, se fosse stato necessario.

Non ci è voluto così tanto, per fortuna. Dopo un paio di minuti - ma a me stava già venendo su il panico - la serratura del portone è scattata. Non che avesse risposto qualcuno, ma la serratura è scattata. Io sono salito per le scale due gradini alla volta, col cuore in gola. La porta dell'appartamento di mia mam-

ma era socchiusa. C'era la catena di sicurezza.

Lei se ne stava dentro, a spiare il pianerottolo.

"Mamma, ma non mi sentivi?" le ho detto, col fiatone.

Ha tolto la catena, mi ha fatto entrare. "Ma che ore sono?" ha chiesto, con la voce impastata. "Mamma, sono già le nove" le ho risposto io "È un quarto d'ora che suono. Com'è che non rispondi?"

Lei si è stretta nelle spalle. Indossava la sua vestaglia scozzese. Le ciabatte rosa di spugna. Era tutta spettinata. Dovevo averla tirata giù dal letto.

L'ho abbracciata. Ho sentito quel suo odore di vecchia - un odore che non aveva, fino a un paio di anni prima - e a momenti mi mettevo a piangerle sulla spalla.

"Mamma, mamma" ho mormorato. "Sai che mi hai fatto preoccupare?"

Lei si è tolta dal mio abbraccio. "Volevo dormire un po' stamattina. Sergio ha telefonato ieri sera che arriva alle dieci e mezza. Ho preso una pastiglia e ho messo questi per non sentire le campane della messa del Duomo."

Mi ha mostrato qualcosa che fino ad allora aveva tenuto stretto in mano. Tappi di cera per le orecchie.

Ma la cosa mi suonava strana. La mamma è sempre stata una che alle sette di mattina è già in azione.

"Insomma, ti ho disturbata" le ho detto. "Insomma, ti ho fatto proprio una bella sorpresa del cavolo, mamma."

Lei si è stretta nelle spalle un'altra volta. "Fa niente. Tanto mi dovevo alzare tra neanche un'ora" ha detto, sbadigliando.

Poi siamo entrati in cucina, con l'idea di farci un caffè. La mamma si è messa ad armeggiare con la caffettiera. Io me ne stavo lì, in piedi, con ancora su il cappotto e la sensazione di aver commesso un errore madornale. Guardavo il lavandino pieno di piatti e bicchieri, una pentola sporca sul fornello e mia mamma, di spalle. Mi sembrava ancora più vecchia e striminzita di Natale. La stavo a guardare con la mia noce di prosciutto nel sacchetto, sotto il braccio. Non mi sembrava più una buona idea, l'averla portata. Non mi sembrava più una buona idea nemmeno essermi vestito e tirato a quel modo. Ho messo giù il mio regalo, di fianco all'affettatrice. Non era niente di urgente, ne potevamo parlare anche dopo. La mamma ha acceso il fuoco sotto alla caffettiera poi si è lasciata cadere

su una sedia. Mi sono seduto vicino a lei e ho tirato fuori la Settimana Enigmistica. Gliel'ho passata e le ho fatto un bel sorriso: "Ti ho preso il numero nuovo."

Lei ha dato un'occhiata alla copertina. "Ce l'ho già" mi ha fatto. Non che sembrasse scocciata o imbarazzata. Lei ce l'aveva già e basta.

A quel punto, io l'ho presa sul ridere. Che altro dovevo fare?

Ho fatto la mia risata e le ho detto: "Almeno mi lasci aiutare a preparare il pranzo, dopo?"

Ma lei mi ha dato questa risposta: "Non c'è niente da preparare." Ha detto: "È già tutto pronto. Nel frigo. C'è solo l'arrosto da scaldare all'ultimo momento. Ho preso tutto ieri, in rosticceria."

Che stava succedendo?

Ecco qualcos'altro che mi suonava strano. Darsi da fare per i pranzi di famiglia è sempre stata la specialità della mamma.

"Come mai in rosticceria?" ho chiesto.

"Sono un po' stanca, nani" ha detto lei. Teneva gli occhi chiusi e se li massaggiava con la punta delle dita "Non avevo voglia di mettermi a cucinare tutta la mattina. Non ho più molta voglia di stare ai fornelli, adesso. Mi viene il mal di gambe, se sto in piedi troppo."

Poi la caffettiera ha cominciato a gorgogliare e ci siamo serviti il caffè. "Sai, sono proprio stanca" ha ripetuto la mamma, dopo un minuto.

Abbi pazienza, questo sembrava voler dire.

Ha preso le nostre due tazze, gli ha dato una sciacquata. Non ha usato il detersivo. Le solo sciacquate e rimesse sullo scolapiatti, così com'erano. Poi ha detto: "In queste ultime settimane ho dormito poco. Riesco a dormire solo la mattina. Mi viene il mal di gambe anche a letto, di notte. Mi sveglio e 'sto maledetto mal di gambe non mi lascia riaddormentare".

"Non è che avrai i reumatismi, mamma" ho detto io.

"Chi lo sa, nani?" ha risposto. "Bisognerà che vada a farmi visitare. Bisognerà che mi decida a vedere un medico, prima o poi."

Quando mi ha lasciato da solo in cucina - lei era andata in camera a mettersi un vestito - io mi sono preso la testa tra le mani. In quel momento ho pensato che poteva avere di tutto, mia mamma.

Per un istante, solo per un istante, ho pensato: "E io che ho anche comprato la noce". Mi sono sentito uno stupido per averlo fatto, ma l'ho pensato.

Mentre mia madre era ancora impegnata a darsi una sistemata, ho deciso che almeno potevo cominciare a preparare. Ho allungato il tavolo, messo la tovaglia, le posate e tutto il resto. Volevo farle trovare una bella tavola pronta, alla mamma. Una bella tavola domenicale. Non volevo che muovesse un dito, la mia mamma, quella domenica. Quando è uscita dal bagno era tutta in ghingheri. La mamma è alta, quasi co-

me me. Col suo tailleur, i capelli grigi raccolti dietro e un po' di trucco faceva ancora la sua bella figura. Una vera signora. Mi sono sentito meglio, a guardarla. Ma appena ha visto la tavola apparecchiata, ha fatto una delle sue facce. "Forse era meglio se non mettevi la tovaglia di fiandra" mi ha detto. "Vengono i bambini."

"Sono grandi, mamma" ho buttato lì.

Lei è andata a mettersi sulla sua poltrona-relax ed ha allungato le gambe. "Non sono grandi. Sono tre piccoli, adorabili disastri" ha sospirato. Poi ha preso un album da disegno dal portariviste e si è fatta tutta un sorriso. "Guarda questi" mi ha detto. "Sono del Fabio. Un vero Picasso in erba."

Sui fogli c'erano degli sgorbi che lasciavano indovinare cose tipo fiori, animali. Ma il fatto era che quell'album non stava lì, a Natale. Mio fratello e i suoi dovevano essere andati a trovare mia mamma, ultimamente. E nessuno mi aveva detto nulla. Non dico invitarli, ma almeno *farmelo sapere*. Ho chiuso l'album di scatto; l'ho rimesso nel portariviste. Per fortuna mia mamma l'ha finita con quel suo sorriso e ha acceso la televisione.

Sul primo c'era una specie di messa con il papa. Mia mamma ha alzato il volume e ha preso la Settimana Enigmistica dal porta riviste. Era davvero lo stesso numero che le avevo portato io. Si è messa a finire un cruciverba. Io mi sono sistemato sulla poltrona gemella. Guardavo la mamma, ancora un po' preoccupato. Dalla TV il papa faceva la sua predica in un italiano stentato. Sembrava soffrire. Lei non diceva niente, forse non ascoltava nemmeno. Scriveva parole nelle caselle. E per dei minuti non c'è stato altro: le immagini sullo schermo TV, quella voce malata che rimbombava nella stanza e mia mamma, curva sul cruciverba.

Quando ha suonato il citofono mi è sembrata una liberazione. Sono corso a rispondere. Era mio fratello. Mia mamma è venuta subito in ingresso. All'improvviso si era fatta di nuovo tutta sorriso. Si è piazzata sul pianerottolo ad aspettare la Famiglia Brambilla in vacanza. Io li sentivo fin da dentro, con il bailamme che stavano facendo. I ragazzini sono stati i primi ad arrivare al piano. Avevano il broncio, tutti e tre. Sempre così, quando devono viaggiare. Inutile dire che non hanno manco salutato. Appena dentro hanno mollato i loro giochi per terra, si sono seduti sul pavimento - addosso avevano ancora i giubbotti di piumino - e hanno ▶



«Ma volevo essere squisito, con la mamma. Lei, con tutte le sue preoccupazioni. Così ho preso anche una Settimana Enigmistica dallo scaffale vicino alla cassa e l'ho aggiunta al totale»

iniziato a giocare. Mia mamma, comunque, era al settimo cielo e ha fatto il suo bravo giro di baci.

Ho salutato mio fratello con una stretta di mano. Aveva questo loden verde che gli vedo da anni e un maglione che faceva pietà. Mi sono sempre chiesto che gusto ci trova, a fare il trasandato. Con i milioni che prende.

"Vi trovo bene" gli ho detto. "In ottima forma."

Con la Piera ci siamo abbracciati e scambiati delle pacche sulle spalle. Sapeva di sudore. Indossava un pile e dei pantaloni gualciti. Cavolo, era persino *spettinata*.

Ha tolto le giacche a vento ai bambini e gli ha chiesto se avevano salutato la nonna. E quelli hanno persino risposto di sì! Sono rimasti seduti per terra e hanno ripreso a giocare. Facevano correre dei mostri meccanici sul pavimento, imitandone il rumore. "Uaahh! Graah! Vraaaam!" facevano, le tre pesti. Mia mamma si scioglieva di sorrisi. Si è chinata a baciarmi di nuovo, abbracciandoseli uno per uno. "Vraaam! Uaahh! Graah!" hanno continuato i mostri, come se lei non esistesse.

Noi grandi siamo andati a sederci in soggiorno, davanti alla televisione. Era ancora accesa sul canale del papa. Io ho regolato il volume a zero e mi sono messo a parlare col Sergio. Di lavoro, della mia nuova casa. Di come ce la eravamo passata dopo Natale.

La mamma e la Piera chiacchieravano per conto loro. L'argomento principale erano i bambini, naturalmente. Che intanto si erano trasferiti in soggiorno. Scorrazzavano in libertà, coi loro giocattoli, i rumori e tutto. Quando gliene passava uno vicino, a razzo, mia mamma cercava di allungargli una ca-

rezza. Quello manco ci pensava. Schizzava via verso scontri immaginari, a base di armi da cartoon giapponese. Solo se gli strepiti diventavano così alti da non riuscire a parlare, la Piera si decideva a lanciare un rimprovero. Ma senza sforzarsi troppo. Poi tornava a parlare con la mamma, come se niente fosse.

Si sarà andati avanti così per mezz'ora. Troppo, per i miei gusti. Mi stavo già incazzando. Era esattamente il tipo di confusione che non sopporto e me la stavo prendendo davvero. Mi stava venendo un mal di testa che te lo raccomando.

I bambini li avrei presi a schiaffi. Mi chiedevo come potessero mio fratello e mia cognata starsene lì seduti, a chiacchierare tranquillamente, invece di alzarsi e andare a scaravoltarli. Mi chiedevo come mia mamma potesse continuare a sorridere e a fare quegli occhi quando riusciva a sfiorarne uno. Ma era normale tutto questo, mi chiedevo.

Invece no. Pensavo a mio fratello e alla Piera all'università, quando erano ancora fidanzati. Pensavo a mia mamma quando noi eravamo ragazzini. Mi chiedevo: dove sono finite, quelle persone? Come possono tutti essersi ridotti in questo stato?

È stato a quel punto, nel pieno della confusione, che è accaduto qualcosa di davvero spiacevole. I bambini erano finiti a giocare in cucina. Il Sergio e la Piera discutevano se era già il momento di uscire a farsi la loro passeggiata. Io stavo seduto in poltrona, per conto

mio, pregando solo che si decidessero.

Poi il Luca, il più grande dei ragazzini, è entrato tutto trionfante in soggiorno. Teneva qualcosa, alto sopra la testa. Gli altri due cercavano di prenderglielo. Mi è quasi venuto un colpo, quando mi sono accorto che era la mia noce di prosciutto. L'avevo lasciata dov'era, in cucina, dietro l'affettatrice. Avevo deciso di metterla in tavola all'ultimo momento, senza dir niente alla mamma. Invece ora eccola lì, in mano ai tre mostri.

"Posala!" ho urlato. Sono andato davanti al ragazzino. "Dammi qua!" gli ho detto.

Il Luca ha fatto un sorrisetto furbo. Non sei mica mio padre, tu. Non mi puoi toccare. Questo sembrava voler dire. Teneva le braccia tese in alto e non ne voleva sapere di mollare la mia noce.

"Dalla a me" gli ho detto. "Non è roba tua."

Avrei potuto facilmente prendergliela e chiuderla lì. Avrei potuto togliergliela io dalle mani.

Invece no.

Invece pretendevo che me la passasse. Era un'umiliazione, quella che pretendevo io. I suoi genitori non intervenivano? Mia mamma non interveniva? Allora gliela avrei fatta vedere io, a quel deficiente.

Invece il Luca ha lasciato cadere la noce di prosciutto dietro la schiena, con un altro di quei sorrisetti. L'ha lasciata cadere e ha detto "Ops..."

Io non ci ho visto più. Ho combinato il mio guaio e gliene ho mollato una, proprio in faccia.

Il ragazzino è corso tra le braccia della Piera. Piangeva, adesso.

"Ma Mauro!" ha detto mia mamma. Ha scosso la testa e si è messa a consolare il bambino. La Piera se lo è stretto addosso e mi ha guardato come se fossi un malnato. Mio fratello se ne stava lì con il suo solito sorrisetto idiota. Si capiva che non sapeva che pesci pigliare. E gli altri due fratellini hanno pensato bene di mettersi a frignare anche loro. Sembrava che tutti fossero precipitati nel bel mezzo di una specie di tragedia.

Io ho guardato il mio povero regalo. Una grossa fessura si era aperta nella noce. Vedevo l'interno, color rosso scuro. E buona parte del pepe se ne era andata in giro per il pavimento. Per un po' non sono riuscito a fare altro. Guardavo il mio regalo che giaceva per terra. Lo guardavo e pensavo: cristo, e adesso che si è addirittura *spaccata*?

Poi, quando il momento di collera è

passato, ho raccolto la noce, me ne sono andato in cucina, ho preso uno scottex e mi sono messo a darle una ripulita.

Sono rimasto lì, per i fatti miei. Sentivo confabulare, in soggiorno. Sentivo il Luca che piangeva e gli altri che parlavano sottovoce. Lo so che avrei dovuto tornare di là e dire: "Sentite, mi dispiace". Dire ho perso la calma, sono teso in queste settimane, non avrei dovuto permettermi o altre cazzate su questo tono. Invece non mi sono mosso dalla mia posizione.

Il fatto è che ero contento di averglielo date. Questa era la verità. E quando a un certo punto la Piera ha alzato la voce - credo proprio che volesse farsi sentire - e ha detto: "Fossero almeno figli suoi. Gliene darei volentieri uno io, a quellolà". Io non so come ho fatto a trattenermi. Avevo quel mal di testa che mi tormentava. Il mio regalo era tutto rovinato. Il pranzo della mamma era rovinato. Sarei corso in salone e avrei preso volentieri a schiaffi anche lei.

Poi mio fratello e famiglia sono usciti. Mia mamma dev'essere riuscita a convincerli che valeva la pena di andare a farsi un bel giro. Prendere un aperitivo fuori, fare respiri lunghi e profondi di buona aria di mare e darsi una calmata. Ha sempre avuto una certa diplomazia, negli affari di famiglia.

Quando ha chiuso la porta è venuta in cucina. Io me ne stavo appoggiato al frigorifero. Aspettavo una sfuriata, da un momento all'altro. Invece mi ha dato solo una delle sue occhiate. Ha preso scopa e paletta e se ne è tornata in soggiorno.

"Finisci di mettere le pietanze in tavola" mi ha detto, quando è ritornata in cucina con la sporczia. "Siamo d'accordo con tuo fratello che pranziamo tra un'ora."

Io me ne sono rimasto lì tranquillo. Le pietanze potevano aspettare. Stavo appoggiato al frigo e la guardavo trafficare con la scopa e la spazzatura. La conosco bene la mamma. Lo vedevo che aveva questa cosa che la rodeva. Lo vedevo che aveva questa grana da risolvere. Ma che arrivasse lei al dunque, se proprio ci teneva.

"Che cosa sarebbe, poi, quella roba che è caduta al Luca?" è sbottata, quando ha visto la noce che io avevo ripulito e rimesso vicino all'affettatrice.

"Una cosa che ti ho preso in autostrada" le ho fatto. "Sarebbe per il

pranzo di oggi. Sarebbe un prosciutto, mamma."

Ho sorriso e mi sono stretto nelle spalle. "La noce di prosciutto al pepe, mamma. La famosa noce di prosciutto al pepe."

Lei ha scosso la testa.

"Non era il caso" ha detto. Guardava la noce e scuoteva la testa. "Non era davvero il caso, con qui i bambini."

Mi dava le spalle e muoveva la noce con la punta delle dita.

"Hai presente?" le ho detto. "Quella che io e il Sergio cercavamo sempre di farci comprare. Quando si andava in vacanza a Riccione, mamma."

Lei ha scosso la testa un'altra volta. Ha detto: "Ma proprio oggi la dovevi portare?"

Poi le sue spalle hanno cominciato a tremare.

"Mamma!" ho gridato e sono corso da lei. "Cos'hai, mamma?"

Ma non stava male, grazie a dio. Piangeva. Si mordeva il labbro inferiore, tremava tutta e piangeva.

"Mamma, santo cielo!" facevo io. Facevo: "Mamma! Parla almeno, cos'è che hai?"

Dicevo: "È per lo schiaffo? È per il Luca? Se è per il bambino ti giuro che quando tornano dentro chiedo scusa a tutti."

La tenevo abbracciata, le dicevo queste cose e le carezzavo la testa e le spalle.

Non riusciva neanche a parlare.

Lei singhiozzava, io le dicevo queste cose e pensavo che, prima di allora, l'avevo vista piangere solo quando papà se n'era andato.

Poi comunque le è passata. Ho continuato a tenerla stretta, l'ho baciata sulla fronte, mi sono messo a parlarle tranquillo e lei piano piano si è calmata. Ha ripreso a respirare normalmente. Ogni tanto le scappava qualche altro singhiozzo ma aveva smesso di tremare.

L'ho accompagnata fino in soggiorno, sempre con il mio bravo braccio attorno alle spalle. L'ho fatta mettere in poltrona e le ho dato un bicchier d'acqua.

"Guardiamo un po' di televisione, adesso" le ho detto. "Di tempo ne abbiamo finché vuoi."

Ho preso il telecomando, mi sono sistemato sulla poltrona gemella e mi sono messo a cercare un programma adatto per lei. Dopo, semmai, avrei anche potuto cercare un cruciverba da fare insieme. ■



# Gianpiero Valente

## Intervista a un'ala di riserva

*Gianpiero Valente è nato a Vicenza nel 1957. Insegna discipline pittoriche presso il liceo artistico "Arturo Martini" di Schio (Vi). Ha scritto un romanzo di ambientazione cecoslovacca, che sarà pubblicato per i tipi di Theoria nella primavera del 1988.*

foto di Fabio Mantovani

Giulio dice: "Io scrivo sempre per far uscire meglio un'emozione appena abbozzata, per chiarirla. Mai il contrario. Del tuo progetto penso che sia sbagliato, ma tanto tu lo farai lo stesso. Scrivi pure di questa cosa se ti brucia, se ne sei capace fallo, ma ho paura che ne uscirai con le ossa rotte."

Le cestiste hanno le gambe lunghe, muscolose e forti, le rotule sporgenti, le mani larghe, l'indice e il pollice sviluppati per artigliare la palla anche quando rimbalza lontano. Una cestista che ti fa il segno della pistola sembra che ti punti contro un cannone.

Tempo fa ho pensato di poter diventare come Frank Bascombe (il personaggio di Richard Ford, nel suo romanzo *Sportswriter*). Per questo un mercoledì pomeriggio sono andato al giornale della mia città. Nessuno mi ha filato, e quando ho detto che volevo scrivere un pezzo su una squadra di basket femminile, "anche gratis", ho aggiunto, mi hanno guardato come uno spostato. Poi il caporedattore sportivo, tipetto molto pratico, ha riflettuto: "Gratis non ci costa niente, in effetti. Torna quando hai qualcosa, e buona fortuna."

Dodici ore dopo il mio pezzo era già finito, anche nel senso che l'inchiostro delle sue belle parole non avrebbe mai visto la luce del sole. Infatti subito ho tradito tutti i saggi consigli di Frank B.: mi sono fatto coinvolgere (Frank la pensa molto come Giulio su questo). Gli atleti sono tipi assolutamente fattuali, dice Frank, inutile cercare di tirar fuori quello che non c'è: sono allenati per dare seguito a un'intenzione, che subito deve concretizzarsi in un gesto. Tu puoi anche chie-

dergli: "Cosa pensi di questa paura di vincere che vi prende negli ultimi secondi?" Magari ti rispondono, per cortesia, si sforzano di mettere insieme qualche frase da strizzacervelli, ma è evidente che non gliene importa un fico. Se vuoi una risposta seria, qualcosa alla loro portata, devi chiedere: "Sandra, hai provato tre volte il tiro da sotto e ti è mancato il braccio, cos'è successo?"

"Sì è vero, stasera il mio braccio non rispondeva bene come al solito. Ho corso come una matta, mi sono smarrita bene, due buoni passaggi e un paio di contrasti ok li ho fatti, poi però quando c'era da metterla dentro, era come se attaccata al polso ci fosse una spugna invece della mano. Non so cosa dirti, andrà meglio la prossima volta."

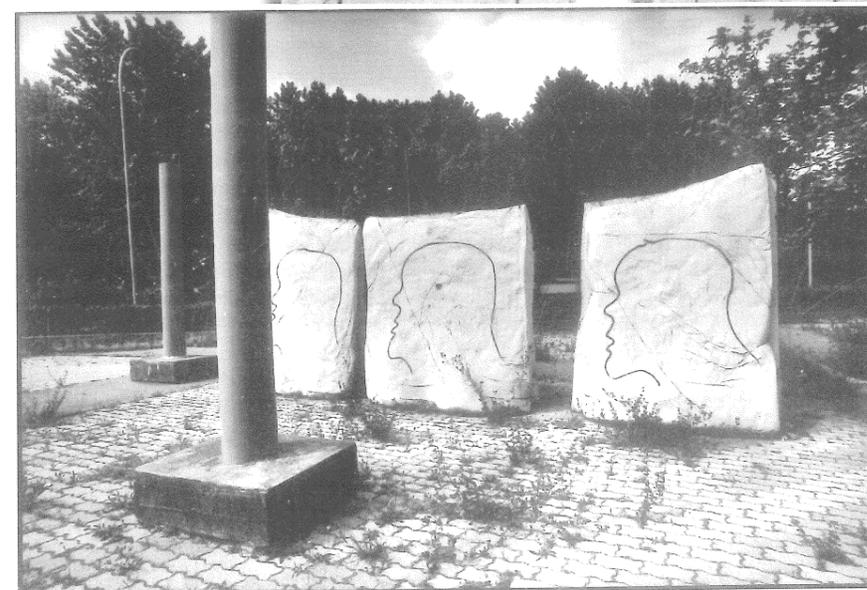
"Ok, ciao Sandra, grazie per l'intervista, ci vediamo."

"Ci vediamo Carlo, stammi bene." Cose così, insomma.

Frank direbbe che questo tipo d'intervista è onesto. Perciò se leggesse quello che ho scritto io, probabilmente vi scorgerebbe un atteggiamento sbagliato.

In effetti ho giocato sporco, e mi sono inventato un pezzo di sana pianta. Nel senso che ho parlato con qualcuno della squadra e poi ho ricamato sopra in lungo e in largo, solo per me stesso, perché in realtà sulla mia prima e unica intervista a un atleta non ci sarebbe stato proprio niente da scrivere. Ho scritto più per rabbia e frustrazione, e mentre scrivevo pensavo: quello stronzo vuole che lavori senza pagarmi, allora si becca quello che voglio io, se se lo becca.

Questo è quello che ho pensato allora.



**«Le cestiste hanno le gambe lunghe, muscolose e forti, le rotule sporgenti, le mani larghe, l'indice e il pollice sviluppati per artigliare la palla anche quando rimbalza lontano. Una cestista che ti fa il segno della pistola sembra che ti punti contro un cannone»**

Sandra ha le gambe lunghe, quasi leggere, le mani grandi ma ben affusolate e i rimbalzi lontani li arraffa lo stesso. Però ha un problema: credo sia innamorata di una sua compagna di squadra, una negretta da trenta punti a partita. Non sto dicendo che vanno a letto assieme, e se lo fanno sono affari loro, e a me non interessa minimamente, anche se non credo sia così. Per Sandra la sua amica rappresenta quello che lei vorrebbe essere in campo: una buona giocatrice di A1, capace di fare cinque, sei tiri da tre a partita, dieci penetrazioni, magari partendo un paio di volte in progressione direttamente da un rimbalzo conquistato in difesa, e magari

dieci su dieci nei tiri liberi. Così quando Sandra vede Ruth giocare proprio in questo modo, le gambe le diventano molli, e le sue lunghe dita affusolate si trasformano in bastoncini di spugna bagnata, perché quel modo per lei è come chiederle di fare un salto a due e venti, cioè mezzo metro in più di quello che riesce a saltare, cinquanta centimetri d'aria che lei non attraverserà mai. Sandra però non è affatto il tipo della pappamolla: ha capito che più in là di tanto non riuscirà mai ad arrivare, per questo si accontenta di giocare scorcio di partita e ogni tanto magari tira fuori una prestazione superiore al suo standard. Allora il mister le dice: "Cazzo,

perché non giochi sempre così, quando sei in palla sembri proprio da quintetto base, Cristo!" Così lei è contenta e per una settimana si sente appena un gradino sotto alla sua amica Ruth, cioè appena un niente sotto a quello che ha sempre sognato di diventare. Sandra si ricorda di quando aveva dieci anni e per la prima volta aveva provato a schiacciare quel pallone pesante contro il pavimento. Poi un giorno improvvisamente si accorse di come era diventato leggero, e come ogni volta ritornava docile, da terra su su fin dentro al palmo della sua mano. Allora le sembrò che la palla fosse diventata quasi una parte di sé, e ora, quando sta più di una ▶

«Ruth si mette

le mani sui  
fianchi e butta  
fuori il fiato  
come una vacca  
spompata, ma  
Sandra vede i  
suoi occhi e  
capisce che  
sono vivi...»



► settimana senza palleggi le sembra che alla mano manchi qualcosa, che non sia più la stessa. E quando le chiedono cosa rappresenti il basket per lei, lei pensa a quella sensazione, alla palla che le accarezza la mano, per questo risponde con parole abbastanza rituali (ma solo per chi ascolta): "È come se il basket mi fosse entrato dentro" risponde. Per questo motivo quel poco che la separa dalla classe di Ruth la fa soffrire terribilmente, perché lei ha accumulato dentro di sé tutto quel lavoro di quindici anni che le costa una fatica enorme, e che non le dà tutto quello che si era aspettata di ricevere in cambio, e non c'è niente da fare perché di più non ne ha, anche se lei non salta mai un allenamento, ascolta quello che gli allenatori le dicono e ogni volta ci da dentro e ci mette tutto. Ruth invece è un'altra pa-

sta di donna, e quando arrivò dai mitici campi U.S.A. all'inizio veniva agli allenamenti con quella sua aria indolente, la camminata felpata e molle, e il mister s'arrabbiava e le urlava dietro: "Poi in partita, dopo cinque minuti mi tiri fuori la lingua fino ai piedi, alza quelle ginocchia cazzo!, dacci dentro." Invece Sandra durante gli allenamenti è sempre sudata fradicia e le ginocchia le tira su fin sotto al mento, e ogni volta che il

mister urla, lei butta un'occhiata a Ruth che invece di prendersela si fa una scrollata di spalle e soffia fuori tutto il fiato. Le prime volte Sandra si arrabbiava nel vederle fare quel gesto, poi un giorno lei e Ruth si sono parlate e poi c'è stata la partita, e Sandra all'improvviso è riuscita a capire quasi tutto di quella sua vita fatta di una palla che ha bisogno della sua mano per essere viva. Quella volta sono rientrate nello spogliatoio per correre sotto la doccia, e in mezzo a tutte le altre Sandra ha gridato con rabbia: "Potresti anche sbatterti un po' di più cazzo!, in fondo ti pagano." Perché anche se gioca poco, è lei che nello spogliatoio guida il gruppo.

Ruth le rispose pescando parole dal suo slang americano e poi fuori al parcheggio la prese da parte: "Senti, ce l'hai con me?" le disse, con una certa mitezza, perché Ruth riesce ad essere spavalda solo in campo.

"Non mi piace che te la prendi sotto gamba" rispose Sandra, "...poi ci rimette tutta la squadra."

Ruth rimase lì, con la sua aria annoiata, ma con calma volle risponderle: "Tutti allenatori hanno insegnato a me come si gioca a basket, ma nessuno mi ha insegnato di mettere dentro la palla nel canestro, ok baby!"

Sandra l'ha guardata, impressionata da quella voglia dell'altra di non rispondere al suo attacco, ma non è riuscita a capire bene cosa l'altra avesse voluto dire.

Invece la partita successiva, la prima con le americane in squadra, Sandra ha capito: mancavano solo pochi minuti alla fine, lei era in panchina da un'eternità e la sua squadra sotto di dieci punti. Il mister chiama il Time Out e dispone

la tattica; scribacchia con il pennarello sulla lavagnetta e disegna un paio di schemi, poi guarda Ruth: "Voi le fate arrivare la palla in profondità, e tu la metti dentro, ok!" Ruth si mette le mani sui fianchi e butta fuori il fiato come una vacca spompata, ma Sandra vede i suoi occhi e capisce che sono vivi a dispetto dei gesti del corpo. Allora si arrabbia, perché sente il sudore della maglietta ancora bagnata dai suoi nove minuti appena di partita, le si appiccica fastidiosamente alla schiena ogni volta che si ap-

poggia alla panchina e quasi avrebbe voglia di gridare al mister che, cazzo, sarebbe ora di fare un cambio, e che si sente la mano forte e elastica come una molla d'acciaio. Ma lui tiene gli occhi solo su quelli di Ruth e dopo averla fatta voltare, con una mano in mezzo alle scapole la spinge in campo. Dopo trenta secondi Ruth fa un centro da tre, e poi due punti da sotto. La guardia avversaria butta via un gancio facile e la squadra di Sandra ora è sotto di cinque. Ruth è galvanizzata dai due canestri ravvicinati, comincia a correre come non fa quasi mai in allenamento, e come Sandra riesce a fare almeno una volta a stagione, ma è il gioco di mani con

la palla che incanta Sandra: Ruth fa viaggiare la palla dalla destra alla sinistra a una velocità impressionante, la fa girare intorno al bacino come se giocasse con l'hoala hop, e poi all'improvviso sembra che la palla le sia sfuggita di mano (questo è un appunto che mi sono segnato durante una partita, prima di conoscere la storia tra loro due); la palla si stacca e perde il contatto con le dita. Tutti nel palazzetto guardano la traiettoria morbida che la palla disegna nell'aria, e quando è ancora lontana dal canestro tutti sanno già che quella sta proprio andando a infilarsi dritta nel mezzo del cerchio di ferro, e per un attimo, frazioni di secondo, la vita dentro allo stadio è congelata: è una sospensione infinitesimale, l'anticipazione collettiva di un'improbabilità che si sta realizzando, subito seguita da un'esplosione liberatoria; le grida e le urla che seguono sono la consolazione perché uno della nostra specie ce l'ha fatta ancora una volta a fregare il destino dell'imperfezione umana. La differenza tra il canestro di un fuoriclasse e quello di un giocatore qualunque è enorme: quando tira il primo, non appena la palla ha lasciato la sua mano, sai subito che entrerà. E questo è tutto.

Quella sera che l'ho vista anch'io, Ruth ha tenuto bene fino alla fine a un ritmo sfiancante e in sei minuti è andata a centro, otto su otto: cinque da due, tre da tre più quattro liberi. Gli ultras del pubblico erano in piedi e scandivano il nome dell'americana pestando come invasati sui bidoni di ferro.

È stato dopo una di queste prestazioni della sua compagna, che Sandra si è fatta aspettare da Ruth, e da allora quasi tutte le sere a fine allenamento; perché Ruth va sempre sotto la doccia per prima e Sandra per ultima. Vanno insieme a mangiare la pizza, a ballare, o all'Atànor per compiacere Victoria, l'altra nera americana della squadra.

"Loro dividono un piccolo appartamento" mi ha raccontato Sandra. "Invece io vivo ancora con i miei vecchi, e a casa non ci torno sempre di buona voglia: vorrei un piccolo buco per me, ma ho paura di non farcela con lo stipendio delle poste, e con il rimborso spese che mi danno come giocatrice di rinalzo." Così ha sempre fatto l'amore sul sedile di un'auto, perché i suoi sono all'antica. "Sono povera" mi ha detto, quando l'ho intervistata, "...non ho nemmeno una camera mia; mio padre è in pensione ma prima è stato senza lavoro per una vita e i miei due fratelloni grandi se la

sono svignata e non si fanno mai vedere per darci una mano, tutti proprio contenti che ai vecchi ci pensi io." Quel ragionamento non mi convince troppo, perché ho calcolato che con un paio di milioni al mese ce la farebbe a sganciarci da quella situazione.

Quella sera stessa, dopo aver parlato con il caporedattore della pagina sportiva, andai ad assistere all'allenamento. Quelle ragazze le avevo già viste prima giocare più o meno bene quattro o cinque partite. Chiesi il permesso al mister, e lui disse ok, ma che non scrivessi cazzate, aveva sentito il bisogno d'aggiungere. Parlai con le americane e con un altro paio di quelle che giocano sempre. Ma il grosso del lavoro decisi di farlo con le ragazze della panchina. Raccolsi tre impressioni da quasi tutte e poi decisi che avrei fatto una lunga chiacchierata con quell'ala dall'aspetto delicato e dall'espressione grintosa. Forse fu una scelta casuale, forse mi sembrò subito che lei fosse il collante, l'anima del gruppo: tanto sudore e fatica per tutta la settimana, e poi zitta e disciplinata in panchina durante le partite, un modo come un altro per guadagnarsi il rispetto delle compagne. "Se non riesco a cavare niente di buono da questa, posso cambiare mestiere" pensai. Mi disse che avrebbe parlato meglio davanti a una birra e io non le chiesi di meglio. Così scoprii che il suo primo lavoro è quello dell'impiegata delle poste, che i suoi vivono solo con il minimo della pensione, e che mangia pane e basket da quando aveva dieci anni. Parlammo, bevemmo una seconda birra, e poi dal piccolo rigagnolo traboccò un fiume di parole con dentro tutta la storia tra lei e Ruth, non tanto incredibile, ma così inaspettata, che rimasi imbambolato scordandomi perfino di prendere appunti, mentre lei parlava.

La prese alla larga, raccontandomi dei suoi ritmi frenetici tra lavoro e allenamento, con continui spostamenti da un ufficio postale all'altro per ragioni di mobilità interna, "...e sempre per il bene dell'utenza" mi disse. Poi mi raccontò dei problemi con i suoi, dei rapporti con le compagne di squadra. "...Sai, tutto sommato siamo un buon gruppo" disse. Ma poi lentamente avvertii il cambio di tonalità, appena un'inflessione più grave, un'attenzione maggiore agli stacchi tra una parola e l'altra, e il ritmo delle frasi si rallentò e tutto acquistò una diversa gravità e peso.

"...Un giorno, dopo il lavoro, invece di tornare a casa, mi sono fermata all'appartamento di Victoria e Ruth" si mise a raccontarmi Sandra. Fino a questo punto del suo racconto continuai ad annotare diligentemente appunti sul mio taccuino da falso giornalista. Era mercoledì, era fine novembre, e la temperatura non era giusta per la stagione: troppo caldo, c'era un clima da settembre piovoso; pioveva tutti i giorni da più di due settimane. Forse era solo io che mi sentivo strano, ma avevo l'impressione che in giro ci fossero di quelle facce tirate, e nervi scoperti, molto più del solito.

Continuò a parlarmi delle americane: "Loro non hanno fatto proprio i salti dalla gioia quando mi hanno vista arrivare..." mi disse. "...Però la soddisfazione di Victoria e Ruth la intuii lo stesso, perché di giorno, se non si allenano, se ne stanno sempre da sole, e vedere ogni tanto una faccia bianca le distrae. Così siamo diventate vere amiche quasi subito, capisci" mi disse (ci eravamo accordati per il tu). "E tra di noi adesso c'è un'altra intesa, anche se stiamo bene con tutta la squadra."

Alla fine di questa frase mi pare che fumò una sigaretta. A dire il vero potrebbe essere stato anche prima o dopo: quando rivedo la scena cerco sempre il punto in cui all'improvviso mi ero accorto di avere accanto un'altra persona da quella che mi ero immaginato, e quel momento lo faccio coincidere con la sua prima sigaretta. Le chiesi quanto fumava e cosa ne pensava il mister. "Quattro o cinque dopo l'allenamento, e mai davanti a lui" disse. "Ci sembra di fare una cosa offensiva nei suoi riguardi, verso il lavoro che facciamo tutti noi."

"Ok!" dissi io. "Anche se non ho mai fatto sport a questi livelli, è una cosa che posso capire."

Volle sapere cosa avevo fatto (credo mi abbia valutato anche fisicamente, per un atleta dev'essere naturale), e quando sentì che parlavo di calcio, rapidamente cambiò discorso, e anche di questo conosco la ragione: perché i giocatori di basket hanno quasi un complesso di superiorità nei confronti di molti sport, ma verso il calcio soprattutto, in particolare da noi dove i calciatori sono strapagati. Quelli della pallacanestro sono orgogliosi della complessità tecnica dei loro gesti, e una volta ne ebbi la conferma leggendo l'intervista a un guru del basket americano; non la lessi in una rivista specializzata ma in ►



«Volle sapere cosa avevo fatto (credo mi abbia valutato anche fisicamente, per un atleta deve essere naturale) e quando sentì che parlavo di calcio, rapidamente cambiò discorso, e anche di questo conosco la ragione: i giocatori di basket hanno un complesso di superiorità...»

una rivista che non leggo mai, tipo Oggi o Gente, trovata dal dentista o in un posto del genere (forse per questo me la ricordo bene): "Coordinazione, velocità, potenza, elasticità, riflessi, istinto, regole precise e gioco di squadra..." diceva, "...inoltre niente contatto con l'avversario: quello non lo tocchi, devi solo far vedere di cosa sei capace, senza provare a fare il furbo, e se lo fai, allora ti cacciano. Trovatemi un altro sport in cui ci sia tutto questo, e io cambio mestiere."

"Così, immagino che le cose siano migliorate, per te, dentro la squadra" le chiesi per riprendere il discorso su di lei.

"Io ero alle stelle..." mi disse, "...proprio affascinata, perché loro sono due vere professioniste del basket, le uniche tra di noi, capisci."

Io non riuscivo a capire dove avrebbe portato quella storia di amicizia tra compagne di squadra, ma ero curioso, per cui mi mostrai molto interessato. Poi mi raccontò il cambiamento del suo rapporto con Ruth: "All'inizio non le sopportavo" disse, "soprattutto Ruth, ma poi quando è iniziato il campionato e ho visto come gioca..., io non riesco più a vederla solo come una semplice giocatrice, capisci, perché se hai un dono così è come se avessi qualcosa di più, ...non so spiegarmi bene, anche se so cosa voglio dire, capisci."

Non capii molto, però dissi di sì, muovendo la testa con energia: "Certo, certo, è molto chiaro." Così lei continuò a parlarmi di questo suo rapporto privilegiato con Ruth, e sembrava proprio che ne ricavasse una soddisfazione profonda. Ricordo che in quel momento pensai a cosa sarebbe accaduto a

Sandra se all'improvviso, per un motivo qualsiasi, avessero litigato. Perché poi abbia deciso di raccontarmi tutto, questo è un mistero, forse perché voleva liberarsi, ma il fatto che abbia deciso di farlo proprio con uno che a lei si era presentato come giornalista, è una tale assurdità per la quale non riesco a trovare una spiegazione decente neanche adesso, e penso che quella sera Sandra abbia avuto molta fortuna ad incontrare me invece che un marchettaro abituale, dello sport sparato.

"Ho cominciato a fermarmi da loro sempre più spesso e a tornare a casa sempre più tardi" mi disse.

"Non poi così tardi immagino... visto che praticate sport da professioniste, o quasi..." e abbozzai un sorrisetto, come a dire che tra noi due questo era ovvio.

Ma lei candida mi disse: "Qualche volta fino alle tre, anche le quattro di mattina."

Ricordo che mi lasciai sfuggire un "accidentil, però", e subito mi affrettai ad aggiungere "...ne avete di energie voi atleti!" Fu lì che mi accorsi come già a quel punto lei mi badasse poco: avrei potuto dirle tutto quello che volevo, anche quello che pensavo veramente, e sono certo che la sua voglia di raccontare non sarebbe diminuita. Pensando ci oggi ho l'impressione che le bastasse che io fossi lì, e solo in qualità di rappresentante del genere umano, niente di più e niente di meno: per lei ero un uomo con due orecchie, collegate a un'infinita complessità di sinapsi nervose che vanno ad innestarsi nel cervello e nel cuore, senza che nessuno sappia bene con esattezza cosa tutto questo significhi; è solo che per tutti, prima o poi, questo sembra significare molto, in alcuni casi quasi tutto, e se in genere ci limitiamo a definire queste situazioni con l'espressione "ho bisogno di qualcuno che mi ascolti", in realtà qualche volta vorremmo dire "ho bisogno di sapere che c'è ancora qualcuno che mi ascolta, perché se non ci fosse, potrei anche darci un taglio."

Fuori riprese a piovere, e il nostro tavolo era proprio vicino alla finestra, così per un po' ci scambiammo impressioni sulla stagione matta, e su come influiva sull'umore della gente, e quando io dissi che gli atleti sotto questo aspetto sono avvantaggiati, "mens sana in corpore sano" dissi, non avendo niente di meglio cui appoggiarmi che questa logora saggezza, lei ricominciò a parlare

con quella cadenza rallentata, che mi faceva presagire niente di buono.

"Una sera all'Atànor incontriamo dei tipi" disse Sandra a un certo punto. Ormai parlavamo da un'ora attorno alle nostre birre, e io mi ero convinto di una cosa: che Sandra avesse cercato, per mezzo di un'amicizia adorante con Ruth, di guarirsi dalla frustrazione di sapere che non sarebbe mai diventata una fuoriclasse, e che in questa amicizia doveva essersi rotto qualcosa. Il fatto che me l'avesse praticamente già confidato mi teneva sulle spine, ma non per questo mi aspettavo cose sconvolgenti.

"Per un po' chiacchieriamo con questi due ragazzi neri, sono amici di Victoria, e erano già arrivate le due di mattina" disse.

Ricordo che feci un tentativo maldestro per alleggerire la tensione che lei metteva nelle sue parole: "Già, le ore piccole" dissi. Ma lei quasi non si accorse dell'interruzione e, tanto meno, dell'intenzione che c'era dietro.

"Hanno tirato fuori una bottiglietta di vetro, anfetamine penso, o ecstasy." Credo che per un attimo mi abbia fissato negli occhi, come non faceva da un po', ma a questo punto non trovai nulla da dire, così lei proseguì, non so se rassicurata o meno dalla mia espressione, in ogni caso non cambiò il tono di voce. "Fino ad allora non ne avevo mai saputo niente di questa roba" disse.

"Certo" risposi, proprio accondiscendente. Continuavo a stare sulla brace, e lei già da un po' fissava lo sguardo verso un punto nel quale io vedevo solo la porta dei servizi con la targhetta "Toilette". Mi accesi una sigaretta, nonostante quello fosse un periodo ricco di buoni propositi per smettere, e continuai ad ascoltarla, con la spiacevole sensazione che lei volesse portarmi in un posto dove non avrei voluto seguirla, e che quello che stava accadendo non avrebbe avuto niente a che fare con il mio pezzo d'esordio nel giornalismo sportivo.

"Cosa è successo?" dissi, soffiando fuori il fumo della sigaretta per darmi un'aria più sicura.

"Io guardo le altre e Victoria si mette a ridere" continuò. "Poi Ruth dice ok, ok, baby, e mentre io mi chiedevo come avrei fatto a rifiutare loro due ne avevano già mandate giù un paio bevendosi una coca light. Poi Ruth mi ha messo una mano tra i capelli e mi ha detto: prendi anche tu baby, questo fa bene, e ha detto che due in una volta era proprio magico. Me lo disse così, capisci, e nel palmo della mano mi sono trovata

due piccole pastiglie bianche, sembravano due occhi che mi guardavano."

A questo punto avevo smesso definitivamente di prendere appunti, tanto questa storia me la ricordo, pensavo. "E come è stato?" le chiesi.

"Strano, molto strano, piena d'energia, vedevo le cose in modo diverso."

"Bene" dissi. "È un'esperienza che dovrò fare anch'io prima o poi. Tanto per una volta non succede nulla" aggiunsi.

Sandra rimase zitta per troppo tempo, poi voltò la testa in un giro di ricognizione per il locale, ma più che altro mi sembrò che volesse evitare i miei occhi. "Non è stata l'unica volta" mi disse, e allora io rimasi zitto, e credo che riuscii quasi a smettere di respirare per un paio di giri. Se aveva deciso di raccontarmi altro di quello non avrei dovuto certo sollecitarla, e neanche lo volevo.

Sandra chiamò la cameriera per un'altra birra, e anch'io feci lo stesso, perché temevo che all'improvviso si sentisse a disagio, anche se non avevo proprio più nessuna voglia di bere, volevo solo che quella storia che mi stava raccontando finisse al più presto. Mi assali il bisogno improvviso di tornarmene a casa, nel mio freddo appartamento da trentenne solitario; voglia di mettere lo skyline dei miei piedi in controluce tra me e il televisore, una tazza calda di caffè d'orzo in mano, e acchiappare al volo tutto il secondo tempo della partita di coppa campioni, o almeno la parte finale con le interviste (tra l'altro, c'era una testa pronta a saltare quella sera, e molti volevano un risultato negativo, o non troppo brillante, per silurare l'allenatore uruguayano seduto su una delle panchine più prestigiose d'Italia). Lei non parlava più, ormai da cinque minuti, così decisi di dire io qualcosa. "Ha influito sul tuo rendimento?" buttai lì, come se stessi parlando di mangiare troppe pizze alla settimana.

"Sono dipendente", mi disse, come se ce l'avesse sulla punta della lingua da un'eternità.

"Non sapevo che creassero dipendenza..." fu l'unica cosa che mi venne in mente di dire (e in effetti non lo sapevo proprio, perché la mia competenza indiretta in fatto di stupefacenti si era fermata alle canne e ai buchi, e non ero aggiornato sugli sviluppi recenti della disciplina), ma lei mi montò sulle parole. "Coca", disse, e io le mostrai la faccia di uno che non aveva capito. "Dopo le pastiglie, quei due hanno tirato fuori anche quella, e a quel punto non avevo più freni, e non mi sono fatta problemi."

Devo aver detto di sì con la testa, in modo meccanico. "La coca mi è piaciuta un sacco" aggiunse Sandra, e quell'espressione così ingenua, da adolescente in ultimo banco, me la fece vedere come una bambina. È stato in quel momento che devo aver fatto questi segni concentrici sul mio taccuino, piuttosto nervosi direi, anche se non ne capisco di grafologia. Lasciai passare qualche secondo e le chiesi se anche Victoria e Ruth... Disse subito di no, con decisione, e aggiunse: "...loro solo una pastiglia ogni tanto, in compagnia."

"Anche quella sera?" provai a insistere.

Sandra mi fissò: "Mi pare di no, forse Victoria, ma Ruth no di sicuro, perché non le toglievo mai gli occhi di dosso. Me ne ricorderei."

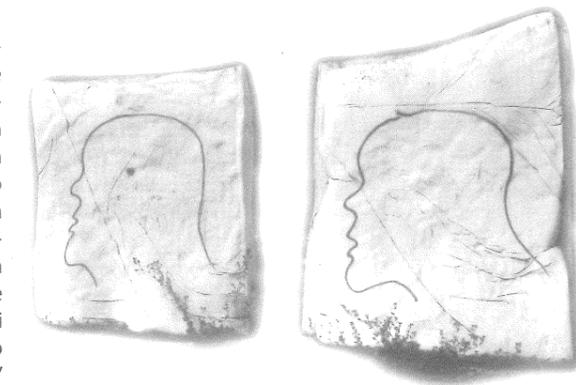
Rimasi zitto qualche istante, e poi le chiesi: "Perché, tu sì?"

Non disse niente, perché in effetti il motivo me lo aveva già detto, solo che io subito non riuscii a capirlo. In quel momento pensai alla faccia del redattore capo, e che molto probabilmente mi avrebbe indirizzato al suo collega di cronaca. Poi guardai Sandra, e mi sentii un verme. "Perché?" le chiesi, e più che per la sua storia ero frustrato dal fatto che di un'intervista del genere non sapevo bene cosa farmene, perché forse sentivo già il bisogno di non farne proprio niente.

Avrei dovuto parlare con calma con quella ragazza, che ora non mi sembrava più nemmeno tanto alta, e indirizzarla ad un consultorio medico da un'équipe specializzata in casi come il suo. Lei buttò giù tutta la birra fino in fondo, e anch'io ne bevvi un sorso. Lei non rispondeva.

"Perché lo racconti a me?" le dissi a quel punto. Si alzò e andò al bagno.

Al ritorno mi chiese se volevo andarmene, e io, che non vedevo l'ora di ▶



► farlo, dissi: "No, assolutamente!" perché lei mi sembrò proprio sul punto di qualcosa e, senza colpa né merito, mi toccò la mia parte di responsabilità.

Così poi finì di dire tutto quello che ancora le era rimasto dentro.



«Le dissi che volevo proprio che mi raccontasse tutto, con una punta quasi di rabbia, tanto per darle la sensazione che la sua storia mi stava a cuore...»

"Quella sera che ho preso la roba è stato bellissimo" cominciò a dire appena si fu tranquillizzata sulle mie intenzioni, e sempre con gli occhi puntati sul fondo della birra, "molto caldo, molto caldo..." disse. "Una sensazione di calore e di pieno, capisci."

Io non avevo più bisogno di risponderle, perché lei neanche mi vedeva, e questo era l'unico aspetto positivo della

faccenda, perché proprio non sapevo quale fosse la mia espressione in quel momento: se era come la immaginavo da dentro, doveva essere orribile. Ad ogni modo cercai di mostrarmi tranquillo, riflessivo.

Disse: "Io guardavo la gente, ed era come se fossero tutti perfetti, capisci, un piacere intenso che mi entrava dagli occhi. Capito?"

Invece di risponderle provai a sondare fino a che punto fosse caduto il suo livello di reattività. "Senti" le dissi, appena un po' aggressivo. "Io non ti conosco, e neanche sono affari miei, ma con questa storia del caldo che ti fa star bene e le facce degli altri che sembrano perfette, o cosa cavolo hai detto prima, tu ti stai giocando tutto: carriera e salute, cazzo!" le dissi, e poi aggiunsi: "...e se vai a raccontarlo in giro con questa facilità va a finire che ti mettono anche dentro! Te ne rendi conto?"

Lei si bloccò per fissarmi dritto negli occhi, così compresi cosa era andata a fare in bagno. "Non vuoi che finisca?" mi chiese con un tono gentile, quasi rassegnato. Rimasi completamente disarmato e le dissi che volevo proprio che mi raccontasse tutto, con una punta quasi di rabbia, tanto per darle la sensazione che la sua storia mi stava a cuore, e perché era quello che lei si aspettava da me, anche se in realtà non vedevo l'ora di scapparmene via di corsa. Sembrò proprio soddisfatta da quella mia reazione decisa e si lanciò per svuotarsi fino all'ultima goccia. Credo sentisse una gran pena verso se stessa, e sapevo che l'autocommiserazione è una delle trappole in cui ti fa scivolare qualunque dipendenza. Ma non potevo far altro che rimanere ad ascoltare, perché sarebbe stato un atto troppo meschino piantarla lì in quel modo.

"Continuavo a fissare Ruth e poi all'improvviso mi sono sentita proprio come lei. Questo non te lo posso descrivere" mi disse. "...perché è stato proprio tutto per me, troppo fantastico. Ho sentito per la prima volta che anch'io ero una brava giocatrice di pallacanestro. Italiana, capisci, ma alla pari con quelle americane, alla pari con Ruth..." mi disse. "...e per un attimo ho anche pensato di poter diventare meglio di lei." Non potevo far altro che starmene zitto. E Sandra continuò: "e mi sono innamorata."

Piazzò qui un'altra lunga pausa, così mi tirai su di morale, e trovai la forza per farle una domanda. "Un ragazzo?" chiesi, tanto per dire qualcosa e anche perché finalmente quel-

la mi era sembrata una buona notizia.

"No, di Ruth." Lo disse e si mise a ridere, proprio in modo esagerato, e io mi guardai intorno piuttosto a disagio.

"E gliel'hai detto?" Sperai che almeno in questo avesse avuto un istinto di conservazione.

"No" rispose, e lo disse con un tono caldo, con tutta la voce arrotondata attorno a quelle due semplici lettere, quello fu proprio un bel no, e quasi sospirai con sollievo.

"E lo sei ancora?, voglio dire, sei lesbica?" Così le ho chiesto, in modo confuso, perché in realtà volevo sapere tutte e due le cose assieme.

"Non credo" ha detto, "...sono solo una che non gioca mai."

"Ma non sei l'unica, cazzo!" cercai di reagire, più confuso che arrabbiato.

In realtà io avrei voluto che quella storia banale di piccole frustrazioni avesse trovato un'accomodante via d'uscita, fatta di sacrifici e piccole azioni edificanti. In quel momento avrei voluto che la storia di quell'ala di riserva fosse riducibile a un buon pezzo di giornalismo da poter leggere in classe ai ragazzini delle medie: "Vedete ragazzi, come si fa ad essere prima di tutto campioni nella vita!" Invece Sandra non era riuscita a trasformarsi in una bella favoletta sulle virtù dello sport, e si era limitata ad essere solo una parte della realtà di tutti i giorni: non voglio dire che ogni tanto la vita reale non possa trasformarsi in un apologo istruttivo e edificante, ma ho l'impressione che sia molto più difficile incontrarla sotto questa veste. Sandra si alzò e mi disse che andava in bagno un'altra volta. Quando tornò, per me era proprio fatta, sarà stata anche la suggestione delle sue parole, ma l'espressione dei suoi occhi era decisamente esagerata.

Restammo lì altri dieci minuti. Sembrava che non avesse più niente da dirmi, che non le importasse di quello che aveva già detto, non mi chiese nemmeno se poi avrei scritto la sua storia, e forse è in quel momento credo, che ho rinvio definitivamente a un'altra occasione l'inizio glorioso della mia professione di giornalista sportivo.

Ricordo che quando il mattino dopo lei era già sulla porta del mio appartamento e io ancora in boxer e canottiera, l'ho salutata, e non sapendo bene cosa fare le ho teso la mano, e lei invece mi ha puntato contro il pollice e l'indice affusolati, mimando una pistola, e mi sembrò proprio d'essere sotto il tiro di un cannone. ■

## info altrove

A cura di Andrea Trombini

**Durante la gestazione** dello scorso numero, Versodove ha incontrato la compagnia di teatro-danza GRURIDA; da questo incontro è nato un progetto che ha coinvolto gli Assessorati alla cultura della Provincia di Bologna e del Comune di Casalecchio di Reno, l'Ass. Cult. Il Volo e l'Ass. Cult. Versodove nella creazione e produzione di uno spettacolo dal titolo *Con poesie in corpo*. Uno spettacolo che ha significato innanzitutto accettare di compiere un sacrificio reciproco: i poeti hanno sacrificato i loro testi (alcuni dei quali prodotti durante la prima fase delle prove, sull'onda delle suggestioni ricevute) alla ricerca degli attori-danzatori i quali, in cambio, hanno dato il loro corpo. Con non pochi disagi e difficoltà, soprattutto da parte dei poeti. Con la libertà di non prenderci troppo sul serio, abbiamo superato le impasse e dato vita a uno spettacolo che, forse, può essere fruito più con il cuore che con la testa. Il debutto è avvenuto il 29 giugno '96 al parco della Chiesa di Casalecchio di Reno, per poi essere inserito nel cartellone del Teatro S. Martino di Bologna nelle sere del 9 e 10 aprile prossimi, con un prologo effettuato durante il 1° **Meeting di Poesia Interdisciplinare** tenutosi a Bologna dal 24 al 28 febbraio presso la Sala polivalente del q.re Savena. Queste "Serate multimediali tra diverse discipline artistiche per un'arte non finanziata" sono state promosse e organizzate dal Gruppo Zero, dall'AGAPE (Associazione Generale Giovani Artisti per l'Europa), col Patrocinio del Comune di Bologna - Settore Cultura e del q.re Savena. Il Gruppo Zero da diversi anni pone l'attenzione sulla funzione "sociale" della poesia, cultura "usabile" e fruibile da ognuno al di là di ogni steccato o barriera. Sottolineo la partecipazione, con personaggi quali Danilo Dolci e Paolo Ruffilli, di poeti non udenti, non vedenti, disabili motori e l'organizzazione delle letture con un traduttore da e verso la lingua dei segni

Per info GRURIDA: Ass. Cult. IL VOLO

Via E. Ventura 7

40050 Monte S. Pietro (BO) - Tel. 051/676.90.06

Per info MEETING DI POESIA:

Valerio Mazzoni Tel. 051/24.90.96

**Dopo sette anni** Gilberto Centi torna ad esplorare i linguaggi poetici di Bologna e provincia. In questa edizione il censimento è articolato in diverse sezioni: a) poesia per pagina; b) poesia per musica (testi per canzoni); c) poesia in Rete (pensata per la navigazione su Internet); d) poesia Orale e degli Untori (prosa ritmico-poetica, versi destinati alla performance, radiofonia, ecc...); e) graffiti poetici. Al termine dell'operazione, fissato al 15 aprile 1997, verrà editata un'antologia in cui saranno pubblicati tutti i partecipanti.

Per info: Gilberto Centi - 051/6448531

**Salutiamo con dispiacere** la chiusura delle attività dell'Ass. Cult. Il Chiostro, che però ha chiuso in bellezza organizzando il 25 e 26 novembre 1996, al Cinema-teatro Bellinzona di Bologna, due incontri con Gianni D'Elia e Cosimo Ortesta. I due poeti sono stati chiamati a discutere sui testi che



hanno tradotto, su metodi, strategie e difficoltà incontrate durante il corpo a corpo con una scrittura altra. "Le traduzioni dei poeti" ci hanno permesso di conoscere personalmente Gianni D'Elia e, come avete visto, è stato un bell'incontro.

**L'estate scorsa** si è tenuto il concorso Poesia a Granaglione, dedicato al poeta granaglione Lorenzo Fagnoni e organizzato dalla Pro loco del comune più "alto" della provincia di Bologna. Poesie vincitrici: I - "Fretta di sentimenti" di Fabio Vallieri; II - "Dove sei" di Riccardo Corazza; III - "Buon compleanno" di Daniela Baratozzi; IV - "Mattino" di Ludovico Verzellesi; V - "Dedali di fantasia" di Marina Monari. La giuria: per Granaglione, Don Benito Stefani; per Laboratorio di Parole, Paola Tosi; per Versodove (!), Marinella Marchetti, Fabrizio Lombardo, Stefano Semeraro, Andrea Trombini. È in corso di stampa la raccolta delle poesie, vincitrici e segnalate. Visto il sorprendente livello dei partecipanti e il successo di pubblico la sera della premiazione (e la squisita organizzazione), speriamo di bissare per l'estate di quest'anno.

**Segnaliamo l'uscita** di tre volumi di amici di Versodove:

**Vincenzo Bagnoli** *Contemporanea, la nuova poesia italiana verso in Duemila*, prefazione di Niva Lorenzini, Edizioni Esedra, Padova, L. 20.000

**Vitaniello Bonito** *Il gelo e lo sguardo - La poesia di Cosimo Ortesta e Valerio Magrelli*, Clueb Bologna, L. 18.000

**Giancarlo Sissa** *Laureola*, Book Editore, Bologna, L. 18.000

**Il 20 settembre 1996 è stata inaugurata** la nuova sede del CONTAINER - Centro cultura contemporanea; una grande sede (700 MQ) in cui accade di tutto: cinema, teatro, concerti, mostre, incontri, dibattiti e proiezioni video. Proprio la Sala video sembra essere la punta di diamante del Container, con rassegne di videoarte in cui figurano nomi interessanti a livello internazionale, proiezioni di video musicali, cortometraggi e rassegne cinematografiche. La cucina è ottima e si spende il giusto. Dimenticavo: ci sono anche serate di poesia e presentazioni di riviste; Versodove ha in gestione una serata al mese, in modo da gettare un ponte con Firenze. Speriamo che regga!

CONTAINER

Via del Chiuso 55/B, Loc. Mantignano, 50142 Firenze

Tel. 055/782982 - 780653. Chiedete di Roberto Venturi

**Sempre a Firenze**, tra l'8 e il 30 ottobre 1996 si è svolta "Rotte metropolitane 2" rassegna di arti visive, fotografia, poesia, video; organizzazione by Assessorato alla cultura-Pubblica Istruzione del Comune, Archivio giovani artisti fio- ►

# info altrove

rentini, Assessorato al decentramento, Consigli di q.re 1-2-3-4-5, che hanno prodotto anche un cataloghino. La sez. Poesia è stata curata dal nostro Sergio Rotino che ha scelto: Elisa Biagini, Sandro Bini, Claudia De Venuto, Marco Di Bari, Claudio Frilli, Silvia Guidi, Andrea Messana, Martino Noferi, Aniela Pratesi, Valeria Santini e un racconto di Anna Piussi.

**La Provincia di Perugia**, il Comune di Giano dell'Umbria, in collaborazione col Centro culturale "Pablo Neruda" hanno realizzato "EDI-POESIA - Mostra nazionale della produzione editoriale di poesia", svoltasi tra Perugia, Bevagna, Giano e Montefalco dal 29/8 al 1/9/1996. La manifestazione si è aperta a Perugia con una bella tavola rotonda sul tema "Rapporti tra poesia ed editoria", mentre la mostra-mercato, ospitata dalla piazza Municipale di Giano, è stata inaugurata il 30/8. Tra gli espositori, case editrici "storiche" come Anterem, Campanotto, Ibiskos, San Marco Dei Giustiniani e riviste altrettanto importanti come Bollettario, L'Area di Broca, Tracce e, inutile dirlo, Versodove. Nelle serate, letture di (in ordine cronologico): Giancarlo Majorino, Gianni D'Elia, Patrizia Cavalli e Mariella Bettarini. Interessante la sezione "Poesia di frontiera" che ci ha proposto le performance di Massimiliano Chiamenti e Roberto "Freak" Antoni il sabato sera, in discoteca.

**BIBLIOPOLIS 1996 - Anno Secondo**, rassegna itinerante nelle biblioteche della provincia di Ravenna, ha visto un interessante "smontaggio" in quattro parti dello spettacolo *L'uomo solo* di e con Alessandro Gentili, ispirato alla vita e alle opere di Cesare Pavese, lungo un itinerario extra-teatrale: Cotignola, Fusignano, Faenza e Castel Bolognese. Le biblioteche di queste città hanno anche organizzato, tra il 29/10 e il 21/11/96, una serie di incontri con autori e case editrici; l'ultima serata, Ravenna Teatro ha presentato la collana di letteratura multietnica "Melting Pot", Edizioni AIEP/Guaraldi. Tutto questo in collaborazione con la cooperativa Tratti, che in quel periodo ha festeggiato i "dieci anni resistenti" delle Edizioni Mobydick con una serie di manifestazioni presso la galleria della Molinella di Faenza, in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura della città. Buon Compleanno e... In culo alla balena!

**L'Area di Broca** è un "semestrale di letteratura e conoscenza" diretto da Mariella Bettarini, figura storica della nostra letteratura fondatrice della rivista Salvo Imprevisti, uscita dal '73 al '92, importante punto di riferimento per molti di noi. Il n. 63 Gen./Giu. '96, che mi è stato regalato personalmente dalla Signora Bettarini, si intitola *Macchine* ed ospita interventi sotto forma di piccoli saggi, racconti, poesie, opinioni sull'argomento. Interessanti. Sin dalla prima pagina, che contiene uno scritto introduttivo di Gabriella Maletti sulla tesi che si vadano formando due classi ben distinte: quella "che sa" e si nutre delle macchine - quindi apparentemente inserita nel nostro tempo - e quella "che non sa", ed è alla deriva. L'intervento di Paolo Pettinari, poi, da un lato definisce il ri-



corso al supporto magnetico ("Quest'apparente regressione a un Medioevo di copisti inaffidabili e distratti"), dall'altro ne auspica un vantaggio per la letteratura poiché potrebbe rappresentare una liberazione "dai lacci di certe economie editoriali", "permettendo una circolazione più libera dei testi". Il tema del prossimo numero sarà *Suoni*.

**L'AREA DI BROCA**  
c/o M. Bettarini Via Palazuolo 20 - 50123 FIRENZE  
Tel. 055/289569 - fax: 055/221865

**Avviso ai naviganti:** se siete interessati all'estetica delle arti contemporanee, dirottate su KammerWeb, periodico telematico che ha l'obiettivo di riunire, tradurre, collezionare, diffondere saggi ed interventi di teorici e artisti, centrati attorno ad un unico tema per ogni numero; tema del numero di apertura: il disagio e la ricerca artistica. KammerWeb parte con un occhio disincantato nei confronti delle nuove tecnologie e si pone in maniera critica anche nei confronti di Internet. Il sito, che ci colpisce per bellezza e semplicità, prevede anche una zona di laboratorio e una galleria virtuale che espongono e rendono accessibile la sperimentazione dei procedimenti artistici; WebLine è invece una rubrica aperta a chiunque voglia contribuire con un proprio messaggio o, meglio ancora, con un progetto.

**KAMMERWEB - Periodico delle arti ed estetiche contemporanee** <http://www.nettuno.it/Kammerweb/>  
e-mail: [kammerweb@bo.nettuno.it](mailto:kammerweb@bo.nettuno.it)

**Vi interessa un seminario** di orientamento al lavoro editoriale di 6 ore? O un corso introduttivo alla correzione di bozze di 18 ore? E un corso di formazione per redattori editoriali di 120 ore?

Per info: **EDIZIONI LINDAU**  
Via Galliari 2bis, 10125 TORINO, tel. 011/6693910  
Al termine dei corsi è rilasciato un attestato di frequenza.

**Le regole del commercio internazionale** impongono condizioni da fame ai produttori del sud del mondo e garantiscono profitti enormi alle multinazionali; ma, oramai da trent'anni (e io nemmeno lo sapevo), esiste il commercio equo e solidale, una rete di distribuzione che garantisce ai produttori guadagni più equi, realizzando così un mercato alternativo che si basa su rapporti paritari. Il prezzo finale risulta un pochettino più alto, ma una certa fetta di europei sta dando prova di grande civiltà; in effetti, possiamo permetterci di spendere qualcosina in più, soprattutto se pensiamo che questo significa un atto concreto a favore della liberazione del Sud del mondo. Il commercio equo e solidale è anche un modo di fare cultura, che pensa allo sviluppo come a una

# info altrove

struttura della mente, una visione del mondo, che può uscire dai parametri della competizione economica (e sociale) e della crescita del Prodotto Interno Lordo. Se volete saperne di più, per esempio quanto, del prezzo di una banana, va a finire nelle tasche di un produttore africano, controinformatevi: abbonatevi a *Terre del fuoco*, semestrale realizzato da Meridiana Mediateca (il centro di documentazione sulle problematiche Nord-Sud, gestito dalla coop. La luna nel pozzo) e da Ex-Aequo (coop. che distribuisce a Bologna i prodotti del commercio equo e solidale).

**TERRE DEL FUOCO**  
c/o Meridiana, Via Gandusio 10, 40128 BOLOGNA  
Tel./fax: 051/250013

**È partito** il XXVII Premio di poesia Formica Nera - Città di Padova, promosso dal Gruppo letterario Formica Nera col patrocinio del Comune di Padova e l'Assessorato alla cultura e manifestazioni. Si partecipa con una poesia inedita in lingua italiana a tema libero in 5 copie (di cui una con nome, cognome, indirizzo e firma) che devono pervenire entro il 5/4/97 a:

**Luciano Nanni - C.P. 1084, 35100 PADOVA.**

Per spese organizzative è richiesto un contributo libero da inviare come meglio si crede.

Per ulteriori informazioni: 049/617737

**Lo Stabile di poesia del Gruppo Fara** (BG) ha dato il via al XVIII Incontro nazionale poesia giovane '97.

Per partecipare bisogna avere non più di 30 anni e inviare, entro il 30/4/97, 3 poesie in cinque copie su ognuna delle quali annotare nome, cognome, indirizzo e anno di nascita. Il premio consiste nell'edizione gratuita, in raccolta, di poesie del giovane autore che meglio sia riuscito a fondere un linguaggio nuovo con la nuova coscienza del reale.

La scelta delle poesie verrà effettuata dalla giuria dello Stabile di poesia e da studenti universitari. La premiazione si svolgerà a Bergamo il 15/6/97 e concluderà la settimana della "Poesia giovane 1997" durante la quale sarà allestita la XVI Mostra della rivista di poesia edita oggi in Italia.

È richiesto un contributo di Lit. 15.000 da versare sul c.c. postale n. 10689248 intestato alla segreteria dello Stabile, c/o Brandolisio prof. Giulia, Via Legionari in Polonia 5, 24128 BERGAMO.

Spedite ricevuta e testi a:  
**Stabile di poesia del Gruppo Fara di Bergamo**  
C.P. 145, 24100 BERGAMO

**È uscito** il numero 10 di *Private*, rivista di fotografia e scrittura in bianco e nero, dal tema "Bologna 13/09/2019".

Per informazioni, invio di materiale per la pubblicazione, curiosità e altro:

**Private**  
C.P. 594 - 40124 Bologna. Tel. 051/433349  
E-mail: [private@private.it](mailto:private@private.it)  
<http://www.private.it>



**Le notizie che seguono** ci sono giunte da Maria Strianese, una ragazza napoletana che ha superato l'imbarazzo che, evidentemente, affligge i nostri lettori. Le pubblichiamo così come ci sono arrivate, nell'ottobre '96. Cara Maria, speriamo di incontrarci presto. Per ora: GRAZIE.

**Futurismo e Meridione** è il titolo della mostra che, nell'ambulacro di Palazzo Reale, ha raccolto in modo organico le opere e i documenti attinenti alla produzione meridionale del movimento futurista italiano. La mostra è stata articolata in tre sezioni: gli eventi futuristi che hanno avuto per scenario il meridione italiano; le personalità artistiche futuriste originarie del meridione; i luoghi meridionali dove si è svolta l'attività creativa legata al movimento.

**Nel Foyer del Teatro S. Carlo** è stata organizzata la mostra dedicata a Titina De Filippo, in occasione del cinquantenario della prima rappresentazione della commedia di Eduardo *Filumena Marturano*, di cui l'attrice fu la magistrale protagonista. Esposte lettere, poesie, quadri dell'attrice e una vasta documentazione fotografica della sua carriera teatrale e cinematografica.

In coincidenza è stato presentato un balletto tratto dalla commedia, interpretato da Carla Fracci e dalla compagnia del teatro.

**Si è inaugurato il 18 ottobre a Coroglio**, a ridosso dell'antica acciaieria Italsider, il primo nucleo della Città della Scienza, progettata dall'IDIS (Istituto per la diffusione e la valorizzazione della cultura scientifica).

L'intero progetto, che prevede musei, sale conferenze e laboratori interattivi, fra i quali il Laboratorio della vita artificiale, si estenderà su 65mila metri quadrati e prevede il riutilizzo delle strutture, da archeologia industriale, dell'acciaieria in disuso.

**Il premio letterario** Città di Pomigliano d'Arco è alla terza edizione.

Si articola in più sezioni: poesia in lingua e in vernacolo; narrativa, libro edito dal 1980 a oggi o novella inedita; fotografia a tema libero, formato 20 x 30. Il termine è fissato al 30 aprile.

Per informazioni: Tina Piccolo 081/8033459.

Vi ringraziamo dell'attenzione. Fine del servizio. ■

# Progetto SALVANDA

**Nella primavera '96** EnnErre, Manocomete, Musica/Realtà, Nu-  
vole, Rendiconti e Il Segnale, si sono confrontate sui problemi e  
sulle dure condizioni in cui le riviste si trovano ad operare in  
una serie di incontri presso la Fondazione Corrente di Milano.  
Questo nucleo originario, cui hanno fatto seguito una serie di  
adesioni, tra cui anche la nostra, ha individuato i numerosi osta-

coli in cui queste pubblicazioni si imbattono nel loro percorso  
dando vita all'operazione SALVANDA, il cui scopo è quello di tu-  
telare l'esistenza delle riviste di cultura proprio come fossero  
una specie da proteggere. A tal fine sono stati elaborati un sim-  
bolo grafico di adesione ed una Carta Salvanda che pubblichia-  
mo qui di seguito.

## CARTA SALVANDA

### FISCO

Ottenere la defiscalizzazione di quest'attività facendo riferimento  
alla legge 266 riguardante le associazioni sul volontariato.

### POSTA, UFFICIO PERIODICI

Chiedere uno sconto superiore a quello vigente e inventare una  
procedura legale contro i ritardi postali e i mancati recapiti che  
penalizzano le campagne abbonamenti.

### CONTRIBUTI

Rivolgersi agli organismi preposti per ottenere contributi, che  
attualmente vengono elargiti o negati con criteri assolutamente  
opinabili alle "riviste di elevato valore culturale".

### LIBRERIE

Selezionare sul territorio nazionale una serie di librerie che  
facciano di Salvanda una loro cifra, dedicando visibilità e spazio  
alle pubblicazioni.

### BIBLIOTECHE

Individuare un certo numero di biblioteche che possano  
abbonarsi al pacchetto Salvanda ottenendo finanziamenti mirati  
e che diano visibilità e spazio alle riviste.

### UNIVERSITA', SCUOLE E ALTRI LUOGHI

(CINEFORUM, CIRCOLI CULTURALI, GALLERIE D'ARTE, ECC.)

Programmare una serie di manifestazioni sul pacchetto Salvanda.

### MEDIA

Adoperarsi perché Salvanda, affermandosi come necessità  
culturale, abbia spazi e citazioni adeguate comprese le realtà  
d'informazione locale ed Internet. Attenzione quasi sempre  
negata alle singole testate.

### INTERSCAMBI

L'impegno di ogni rivista a pubblicare la Carta Salvanda e l'elenco  
delle riviste Salvanda, ad effettuare lo scambio di copie, a  
individuare altre riviste affini, a realizzare incontri periodici per  
confrontare i propri progetti culturali.

### ADESIONI

Chiedere l'adesione a Salvanda di singole persone e istituzioni  
che possano fattivamente contribuire alla sua esistenza e al suo  
sviluppo.

Le prime adesioni: ALTERNATIVE, ANTEREM, L'AREA DI BROCA, FRONTIERA, IL FILO ROSSO, IL GRANDEVETRO, GUERRE E PACE, IDRA,  
L'IMMAGINAZIONE, IL LETTORE DI PROVINCIA, L.U.M.Hi., IL MAJAKOWSKIJ, MARXISMO OGGI, L'ORTICA, PAGINE, LA ROSA NECESSARIA.

Il 28 gennaio 1997 è stata inaugurata la Prima MOSTRA SALVANDA a Milano, pres-  
so la Fondazione Corrente. Prima dell'inaugurazione ufficiale si è tenuto un  
incontro tra le varie riviste promotrici e aderenti all'iniziativa. Sono stati  
ribaditi i propositi della Carta e abbiamo sentito anche alcune propo-  
ste interessanti, prima fra tutte il Progetto di Legge già presentato  
in Parlamento da Luigi Pestalozza, direttore di Musica/Realtà, che  
prevederebbe maggiore chiarezza nei criteri di assegnazione  
dei finanziamenti, la possibilità per i cittadini di poter acquista-  
re esentasse libri, riviste e dischi fino a 600.000 lire annue e  
una spesa totale per lo Stato di 6 miliardi; una cifra irrisoria,  
se confrontata con i grandi numeri del Bilancio, che però da-  
rebbe un bell'impulso ad un settore in perenne difficoltà.  
La Mostra, che ha avuto un'attenzione sorprendente (l'ab-  
biamo visto con i nostri occhi), si propone di essere itine-  
rante. Dice Alba Morino, direttrice di EnnErre che è stata tra  
i primi promotori dell'intera operazione: "Non dobbiamo ac-  
contentarci di chiedere ospitalità agli 'amici' che sono sicu-  
ramente sensibili a un'iniziativa come questa. Dobbiamo chie-  
dere spazi importanti e istituzionali e farci dire di no. Nero su  
bianco". — A.T.

Per info, proposte e adesioni:

Fondazione Corrente

Via Carlo Porta 5 - 20121 MILANO Tel./fax: 02/6572627

Segreteria organizzativa: Rita Portaluppi Tel./fax 02/89505760 ■



### VERSODOVE

Quadrimestrale di letteratura  
In collaborazione  
con il Circolo Ricreativo  
Culturale Giacomo Leopardi  
Anno III numero 6/7  
# Estate '96 - Primavera '97  
Una copia lire 7.000  
Reg. Trib. Bologna n. 6280  
del 9/4/1994

### Direttore responsabile:

Stefano Semeraro

### Supervisore:

Sergio Rotino

### Coordinatori:

Mario Corticelli

Fabrizio Lombardo

Marinella Marchetti

Andrea Trombini

### Redazione:

Associazione Culturale

«Versodove»,

via Andreini 2,

40127 - Bologna.

Telefono e segreteria:

051/6331551 (redazione);

051/374759 (S. Rotino).

E-mail:

vdove@arci01.bo.cnr.it

stsemera@box1.tin.it

### Grafica e impaginazione:

Mario Corticelli

### Stampa:

Stampitalia,

via F.lli Cervi 16,

Budrio (Bo)

### Collaboratori:

Vincenzo Bagnoli

Roberto Bertoni

Francesca Bianchi

Matteo B. Bianchi

Vitaniello Bonito

Alessandro Di Prima

Angelo Filippini

Donatella Ingresso

Leone Lonz

Niva Lorenzini

Giacomo Manzoli

Sonia Minen

Giulio Mozzi

Massimiliano Palmese

Giancarlo Sissa

Francesco Scalone

Gabriele Scardovi

Alessandra Tubertini

### Fotografie:

Roberto Covi

Melchiorre Di Giacomo

Fabio Mantovani

Grazie a Lina, Roberto,

Giovanni, Oriano.

### Abbonamenti:

Italia: tre numeri lire 12.000.

Esteri: tre numeri lire 24.000.

I versamenti vanno effettuati sul  
C/C postale n. 24390403 intestato a  
Algol (specificare nella causale il  
numero da cui si desidera che  
l'abbonamento abbia inizio)

La rivista è distribuita in tutta Italia  
presso le librerie Feltrinelli  
(a Bologna anche presso: Libreria  
delle Moline; Libreria Tempi Moderni;  
Edicola-libreria Neri. In Campania  
anche presso: librerie Guida)

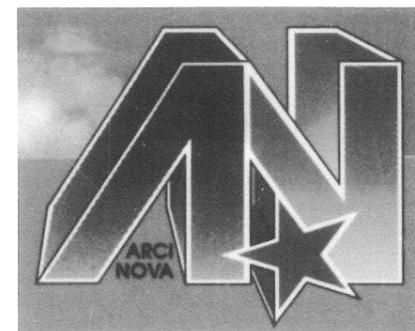
Il materiale inviato non viene restituito.

La proprietà del materiale pubblicato  
rimane degli autori

### Edizioni Algol

Casella Postale 59

40054 Budrio (Bo)



## CIRCOLO RICREATIVO CULTURALE GIACOMO LEOPARDI

SOLIDARIETÀ

CULTURA

TEMPO LIBERO

POESIA E NARRATIVA

COMUNICAZIONE

INFORMATICA

MUSICA

SALA SIRENELLA

tel. 50.38.22

ARCI COMPUTER CLUB

tel. 51.92.92

(BBS: ArciBbs - 633.17.30

KIDSLINK 633.13.96)

OASI Radio: FM 94.700

tel. 51.95.99 - fax 633.20.84

Ass. Cult. VERSODOVE

Centro poesia e narrativa

tel. 633.15.51

via Andreini 4-6

40127 Bologna

(quartiere San Donato)

# VERSODOVE n. 6/7

## ERRATA CORRIGE

Il passaggio della cometa e l'infausta data in cui è stato stampato questo numero di Versodove – il primo di aprile... – evidentemente hanno esercitato un influsso maligno sulla riuscita finale dei nostri sforzi. Prova ne è il vistoso refuso che nell'occhiello di pagina 12 indica in Giorgio Amitrano il protagonista dell'intervista "Dominare la forma". Le risposte contenute nella pagina e in quelle seguenti sono invece da attribuire a Bruno Persico, come indica peraltro il titoletto della nota bio-bibliografica.

Ci scusiamo del malaugurato incidente di composizione con tutti i lettori di Versodove e in particolare con l'amico Bruno Persico, invocando comprensione e clemenza.

Hale-Bopp non si ripresenterà per i prossimi duemila anni nei nostri cieli; per parte nostra promettiamo in futuro di scegliere giorni più felici per il "parto" tipografico della rivista.

