

INCO  
NTR  
TEST



Atti di  
**INCO**  
**NTR**  
**TEST**

**Atti di INCONTROTESTO.**  
Seconda edizione.

**Siena, novembre 2012 - febbraio 2013**

a cura del Comitato redazionale  
di INCONTROTESTO



**Progetto a cura di**

Valeria Cavalloro, Giulia Romanin Jacur, Elisa Russian, Elena Stefanelli, Martina Tarasco.

**Atti a cura del Comitato redazionale di Incontrotesto**

Maurizio Capone, Valeria Cavalloro, Tommaso Ghezzi, Chiara Licata, Simona Palomba, Giulia Romanin Jacur, Elisa Russian, Claudia Russo, Amaranta Sbardella, Elena Stefanelli, Martina Tarasco, Irene Tinacci, Maria Rita Traina, Teresa Valentini.

**Organizzazione degli incontri**

Le interviste sono il frutto di un lavoro collettivo: Valeria Cavalloro, Tommaso Ghezzi, Francesca Lorenzoni, Andrea Morandi, Giulia Romanin Jacur, Elisa Russian, Amaranta Sbardella, Elena Stefanelli, Martina Tarasco, Teresa Valentini (ad Aldo Nove e Sparajurij); Irene Baldoni, Maurizio Capone, Sara Di Lorenzi, Andrea Morandi, Simona Palomba, Chiara Licata, Giulia Romanin Jacur, Elisa Russian, Elena Stefanelli, Martina Tarasco (ad Alessandra Sarchi e Giulio Mozzi); Maurizio Capone, Chiara Licata, Tommaso Ghezzi, Giulia Romanin Jacur, Elena Stefanelli, Martina Tarasco, Irene Tinacci, Teresa Valentini (a Franco Loi).

**Grafica a cura di** Valeria Cavalloro, Giulio Deboni, Alice Gardoncini.

**Disegno di copertina** Giulio Deboni.

**Logo di** Francesco Tommasi e Alice Gardoncini.

**Progetto in collaborazione con** [www.lavoroculturale.org](http://www.lavoroculturale.org).

**Volume pubblicato con il contributo di** Provincia di Siena, Regione Toscana, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento della Gioventù e del Servizio Civile Nazionale.

In compartecipazione con Pacini Editore

ISBN 978-88-6315-668-3

La riproduzione di questo volume è libera

*Realizzazione editoriale*

 Pacini  
Editore

Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)

*Fotolito e Stampa*

**IGP** Industrie Grafiche Pacini

# INDICE

*Introduzione*..... p. 7

## I. INCONTRI

*La prima volta che ho letto La nausée di Jean Paul Sartre*  
Nanni Balestrini..... » 11

*La prima volta che ho letto Millimetri di Milo De Angelis*  
Aldo Nove..... » 11

*L'ordito*  
Alessandra Sarchi..... » 12

*Il piacere della lettura*  
Giulio Mozzi..... » 12

## II. ATTI

*«Atti impuri» con Aldo Nove e Sparajurij*  
con introduzione di Amaranta Sbardella..... » 15

*Violazione, un romanzo. Dialogo su narrativa ed editoria con Alessandra Sarchi e Giulio Mozzi*  
con introduzione di Daniela Brogi..... » 27

*Incontrotesto intervista Franco Loi..... » 47*

## III. UN FILO DI FEDELTA'. RICORDANDO VITTORIO SERENI (1913-1983)

*L'automobile di Sereni*  
Luca Lenzini..... » 61

*Franco Loi incontra Vittorio Sereni*  
Franco Loi..... » 67

*Capitolo a Carlo Fini*  
Franco Fortini..... » 71

*Profili biografici..... » 77*

*Bibliografia..... » 79*

# INCONTROTESTO 2012

www.incontrotesto.wordpress.com  
incontrotesto@gmail.com

mercoledì 14 novembre

## *Atti impuri*

con Aldo Nove, Sparajurij e Amaranta Sbardella

ore 17:00 Aula Cinema Fieravecchia  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
via Roma 47, Siena

mercoledì 21 novembre

## *Violazione, un romanzo*

dialogo su narrativa ed editoria con  
Alessandra Sarchi e Giulio Mozzi - introduce Daniela Brogi

ore 17:00 Salone Storico della Biblioteca Comunale degli Intronati  
via della Sapienza 5, Siena

sabato 24 novembre

## *Vèss òm e vèss puèta*

Bobo Rondelli incontra Franco Loi

ore 21:15 Teatro del Costone  
via del Costone 9, Siena  
ingresso gratuito fino ad esaurimento posti

con il contributo di:



con il patrocinio di:



in collaborazione con lavoroculturale.org



## INTRODUZIONE

Sono raccolti in queste pagine gli Atti della seconda edizione di Incontrotesto, un progetto ideato nel 2011 da studenti della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, con l'idea di creare un gruppo di lavoro che, a partire dalla letteratura, sviluppasse riflessioni più ampie e contribuisse ad arricchire l'offerta culturale della città creando, grazie alla partecipazione attiva degli studenti interessati a intervenire, giornate di approfondimento e uno spazio di confronto e scambio tra il mondo universitario e quello della cittadinanza senese. Oltre al Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura, alla Facoltà, all'Azienda per il Diritto allo Studio della regione Toscana, alla Provincia di Siena, ha creduto all'iniziativa, fin dai suoi esordi, anche Pacini Editore, che ha accolto e accoglie in un volume fuori collana il frutto di questo progetto, scaricabile gratuitamente on-line (<http://incontrotesto.wordpress.com/atti-incontrotesto/>).

I contributi qui riportati, con tagli diversi, sono l'esito delle giornate organizzate a Siena nel novembre 2012, all'interno di "Leggere è volare", annuale fiera del libro promossa dalla Provincia di Siena, e nella primavera del 2013, in occasione del centesimo anniversario della nascita e dei trent'anni dalla morte del poeta Vittorio Sereni.

La prima sezione del volume riunisce i testi composti da alcuni ospiti delle prime due edizioni per il blog il lavoro culturale ([www.lavoroculturale.org](http://www.lavoroculturale.org)), con il quale Incontrotesto collabora dal 2011. Gli scrittori sono stati invitati a inviarci un breve contributo a partire dal nome del progetto: da una semplice suggestione stimolata dalla parola a qualche riga relativa a un incontro importante con un testo anche non letterario, creando così una sorta di biobibliografia simbolica e una rete di riferimenti talvolta inaspettata.

La seconda sezione contiene i testi delle interviste rivolte agli autori. L'incontro, in questo caso, diventa modalità organizzativa che permette di allargare gli spazi di confronto e approfondire tutte le possibili direzioni del dialogo.

Il 14 novembre sono stati invitati a Siena due redattori della giovane rivista torinese «Atti impuri» e lo scrittore Aldo Nove, che ha collaborato in diversi modi alla ricerca letteraria promossa sulle sue pagine. La giornata, organizzata per presentarne il quarto numero, ha permesso di parlare di forme e generi letterari, di riviste cartacee e digitali, di scritture minori escluse dalle logiche di mercato, e di interrogarsi sulla natura e sul valore della sperimentazione letteraria; è stato inoltre possibile avvicinarsi ai testi dello scrittore Aldo Nove, approfondendo alcune questioni letterarie, ma non solo, come l'insinuarsi continuo della poesia nella prosa e le potenzialità di ricerca date dalla forma breve, dalla poesia o dai social network.

Il 21 novembre è stato presentato il romanzo *Violazione*, uscito nel 2011 per Einaudi Stile Libero, invitando l'autrice, Alessandra Sarchi, a dialogare con Giulio Mozzi, suo consulente editoriale. Abbiamo chiesto loro di parlare della costruzione materiale del romanzo, dalla prima scrittura alla pubblicazione vera e propria, attraversando tutte le stesure e le trasformazioni del testo. Ripercorrendo nel dettaglio la storia e la costruzione dell'opera, dalle scelte stilistiche e di contenuto, alla copertina e al titolo, sono emerse riflessioni più generali sull'editoria, sulle professioni che nascono intorno all'editing dei testi, sulla scrittura, sulla creazione del singolo perso-

naggio, sul ruolo del montaggio e dei punti di vista nella scrittura romanzesca.

Il 24 novembre il poeta Franco Loi e il cantautore livornese Bobo Rondelli hanno invece unito versi e musica, mettendo in scena un dialogo ormai collaudato sul palco del teatro del Costone di Siena. Di quest'ultimo incontro rimane traccia nel video fruibile su YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=tzOfkLFqGic>) e nell'intervista fatta a Franco Loi sulla poesia: l'attimo del primo spunto e il lento farsi dei versi, il suo legame con i luoghi e il tempo, il rapporto che essa mantiene con le altre forme di arte.

*Un filo di fedeltà*, ultima sezione del volume, è invece dedicata a Vittorio Sereni. Nel febbraio 2013 Incontrotesto ha organizzato una serata di letture (9 febbraio 2013) e una mostra di materiali sereniani custoditi nei Fondi Fortini e Parronchi del Centro Studi Franco Fortini, esposti per l'occasione nei locali della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena (dal 9 al 23 febbraio 2013, poi prorogata fino al 9 marzo). Come testimonianza, restano il catalogo della mostra (in via di pubblicazione negli «Annali della Facoltà» di Lettere e Filosofia), che riprodurrà la maggior parte dei materiali selezionati ed esposti in quella occasione, e i due contributi qui raccolti: un saggio di Luca Lenzini, direttore della Biblioteca Umanistica di Siena, e un ricordo di Franco Loi.

Siamo felici inoltre di inserire in calce al volume, sempre con dedicatario Vittorio Sereni, un testo inedito che in qualche modo chiude circolarmente il tema dell'incontro. Si tratta dell'edizione di un capitolo che Franco Fortini dedica a Carlo Fini negli anni Ottanta e che descrive, non senza sferzante ironia, un evento commemorativo tenutosi a Bocca di Magra, in cui «una squadra / di letterati e poeti» si riunisce «a legger poesie del luinese / che poeta fu vero».

Tutto il lavoro qui raccolto è frutto di condivisione e scambio, intesi come forma di arricchimento e sviluppo della cultura. L'incontro non è, dunque, un tema casuale, ma una scelta precisa di lavoro, una forma resistenziale di fronte al procedere personalistico e autoreferenziale che, talvolta, anche gli ambienti di cultura e le discipline umanistiche finiscono per assecondare, o solo casualmente raggiungere.

*Valeria Cavalloro, Giulia Romanin Jacur, Elisa Russian,  
Elena Stefanelli, Martina Tarasco*

## I. INCONTRI

*Abbiamo chiesto agli ospiti delle due edizioni di scrivere, a partire dal nome del progetto, un breve contributo: da una semplice suggestione stimolata dalla parola, a qualche riga su un incontro importante con un testo, letterario ma non solo.*

*Il lavoro culturale ha ospitato sul proprio blog i contributi che sono pervenuti alla redazione e che qui riproduciamo.*



## LA PRIMA VOLTA CHE HO LETTO LA NAUSÉE DI JEAN PAUL SARTRE

Nanni Balestrini

La prima volta che ho letto *La nausée* avevo quindici anni e è stata una lettura sconvolgente.

Era l'età in cui gli adolescenti, mezzo secolo fa, leggevano moltissimo, soprattutto i classici del romanzo dell'800, i russi e francesi, inglesi e americani, attraverso i quali si aprivano alla conoscenza della varietà del mondo e dei segreti dell'animo umano. La lettura di Sartre, di cui ignoravo il pensiero filosofico, fu per me allora uno choc frontale. In un solo colpo tutte le certezze che avevo accumulato attraverso quelle letture e attraverso il mio vissuto erano saltate, si erano rivelate inconsistenti, avevano perso di valore e di significato. L'affermazione che un libro può cambiare la vita è retorica e generica, ma esistono certamente letture che lasciano un segno e cambiano, se non la vita, l'angolazione da cui si può considerarla.

La mia identificazione nel percorso del protagonista della *Nausée* aveva messo in discussione ogni cosa, la percezione della realtà, l'autenticità delle sensazioni e dei sentimenti, la presenza nel mondo, il significato stesso dell'esistenza, divenuta inconcepibile, gratuita, assurda. L'effetto su di me non era stato però negativo, di rinuncia e di sconforto, ma liberatorio e duraturo di apertura, di disponibilità, di accettazione disincantata delle cose del mondo e della vita.

La tabula rasa coinvolgeva anche il rapporto tra le parole e le cose, e mi è stata certamente utile sul piano della scrittura in cui cominciavo a avventurarmi. Quando mi è capitato di rileggerlo, dopo di allora, ho sempre avuto l'impressione che non avesse perduto la sua vitale carica esplosiva.

## LA PRIMA VOLTA CHE HO LETTO *MILLIMETRI* DI MILO DE ANGELIS

Aldo Nove

A quattordici anni non avevo capito nulla del mondo e ho trovato in un piccolo libro di poesie della gloriosa Collana Bianca di Einaudi il libro che ho sentito più vero, più aderente al mondo e al suo mistero che mi fosse mai capitato tra le mani.

Erano poesie, strane. Ma così strane da porsi come assoluti. Un esercizio umano assoluto, scontrarmici. Più leggevo meno capivo, meno capivo più vivevo sulla mia pelle la grandezza della poesia: dire l'indicibile, ma non nelle infinite pantomime del mistico, ma proprio nel mistero della quotidianità, nell'ineffabilità esistenziale di tutto. Come diceva Paul Celan, «Poesia è una svolta del respiro»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten», P. Celan, *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. von B. Allemann, S. Reichert und R. Büchner, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, Band III, s. 195.

## L'ORDITO

Alessandra Sarchi

A me la parola testo piace moltissimo. L'etimologia latina lo riconduce all'azione molto concreta del tessere e intrecciare i fili, ma il suo traslato metaforico si deve essere imposto ben presto, considerato che uno dei personaggi più importanti dei primordi della letteratura occidentale, Penelope l'astuta moglie del non meno astuto Ulisse, per vent'anni fa e disfa una tela tenendoci avvinti a un racconto.

Ciò di cui mi sono resa conto solo di recente è che io ho la tendenza a vedere o leggere tutto come un testo, cioè come uno spazio in cui le azioni, i pensieri, le persone e i loro sentimenti – insomma l'inesausta varietà della vita – tendono ad avere un ordine, una linea di percorrenza, un assetto formale, per usare la metafora di partenza un ordito, infine: un senso.

Nella vita quotidiana questo non accade. Dobbiamo far ricorso a molte facoltà insieme, e ad altrettanta forza di volontà, per dare un minimo ordine al reale e non è detto che, alla fine, quest'ultimo sveli il proprio senso; succede nella memoria, talvolta, o in quelle fortunate frizioni fra piani dell'esistere così apparentemente diversi e lontani che incrociandosi per accidente assumono il carattere di una rivelazione.

Per questo amo i testi letterari, dentro alcuni potrei proprio vivere, come dentro le opere d'arte che a riguardo assolvono la stessa funzione: rispondono alla ribellione profonda di chi trova che la realtà sia sempre un poco stretta, inefficace, opaca e irrisolta finché una voce non la rielabora, non le dà una forma capace di comunicarsi ad altri, di entrare in relazione con altre voci e afferrare uno stralcio di verità in più.

C'è una miscela di insoddisfazione presunzione e utopia nel gesto di scrivere. Ogni volta che leggo un testo letterario misuro il grado di ribellione di chi lo ha scritto, ma anche di desiderio. Perché la scrittura è desiderio nel momento stesso in cui ci chiede di aderire a un universo di segni astratti che stanno per le cose vere di cui abbiamo speranza nel mondo. Una storia scritta astra dal mondo per riportarci al suo interno attraverso la scelta peculiare di una lingua, di un punto di vista, di situazioni e oggetti. Nessun universo testuale è esaustivo dell'esperienza umana, ma ogni universo ben costruito porta i suoi significati, ha una sua logica, racchiude una parte di ciascuno di noi. Perciò nessun testo letterario è mai isolato del tutto; frutto dell'idiosincrasia tra ribellione e desiderio di chi lo scrive, per esistere, deve fare i conti con una tradizione che prima di tutto è linguistica, poi di genere e di stile.

Potrei fare l'elenco dei testi che sono stati importanti per il mio romanzo *Violazione* o di quelli che lo sono, per me, in assoluto. Anche gli elenchi mi piacciono molto, e questo sarebbe lungo. Mi tratterò poiché credo di aver esaurito i tremila caratteri a mia disposizione e poiché, per tornare a Penelope, ciò che cancelliamo e ciò che rimuoviamo non è meno importante, ai fini della storia, di ciò che teniamo in vista e mostriamo.

## IL PIACERE DELLA LETTURA

Giulio Mozzi

Incontro te, sto  
bene.

## II. ATTI

«ATTI IMPURI» CON ALDO NOVE E SPARAJURIJ



## «ATTI IMPURI» CON ALDO NOVE E SPARAJURIJ

14 novembre 2012

**AMARANTA SBARDELLA:** Ho il piacere di sviluppare un brevissimo intervento in quanto collaboratrice di «Atti impuri», dottoranda di Letteratura Comparata presso l'Università di Siena, e collaboratrice di Incontrotesto. Potremmo dire, quindi, che la mia presenza è quasi simbolica, un *trait d'union* di diverse istanze, nonché ricerche. Alcune traduttrici del nostro dottorato hanno infatti partecipato attivamente alla rivista, promuovendo autori contemporanei poco conosciuti, come l'italo-americano Tony Ardizzone – presentato da Carla Francellini nel terzo numero della rivista – o autori ormai defunti e allo stesso tempo dimenticati, come il catalano Salvador Espriu, ospitato nel quarto numero di «Atti impuri» all'interno della sezione "recuperi"<sup>2</sup>. Questa sezione, il cui vero titolo è «*Nelle acque sotto la terra*» – una citazione non casuale dai dieci comandamenti – ha permesso al pubblico italiano la riscoperta di autori quali Rafael Lasso de la Vega, o di movimenti quali l'estridentismo messicano, quasi sconosciuti. È, quindi, sul concetto di recupero, e conseguentemente anche di oblio, che vorrei soffermarmi un secondo. Afferma Ricoeur che l'oblio è l'emblema della vulnerabilità storica, e «il nostro famoso dovere di memoria si enuncia come esortazione a non dimenticare»<sup>3</sup>, e qui, in questo caso, a non dimenticare autori che apparentemente si sono persi nel flusso carsico della Storia e della letteratura. Concedere a un testo una nuova vita acquista perciò anche un significato politico, nel momento in cui la memoria diventa il recupero; la rifioritura non solo di un'opera, ma anche di una cultura e di una lingua. Nel caso di cui vi parlo si tratta della lingua catalana, che per decenni, sotto la dittatura di Franco, era vietata dal regime e relegata a una condizione familiare. Lo stesso Espriu, in un certo qual modo, è stato quasi condannato a una sorta di ostracismo ed erano stati proprio i giovani catalani a cercare di riappropriarsene, riconoscendolo come "vate", non solo per alcune tematiche che appropchiava, ma anche per il fatto che sfidasse lo Stato utilizzando la lingua catalana. Ed Espriu – autore poliedrico, dalle infinite traiettorie, simboliche e allegoriche – è stato tradotto già in Italia, a esser sinceri. Ma in traduzione italiana non è mai circolata la prosa, solo la poesia. Negli anni Sessanta, la Radicale Adele Faccio ne ha curato una raccolta<sup>4</sup>, così come l'ha tradotto il filologo Giuseppe Tavani per l'antologia *Poesia catalana di protesta*<sup>5</sup>, ma la divulgazione era vincolata a uno scopo preciso: alcuni critici militanti volevano portare all'attenzione degli italiani la dura condizione degli intellettuali spagnoli sotto la dittatura franchista. Quindi, in un certo senso, possiamo dire che la poesia di Espriu, di ben più ampie tematiche, venne strumentalizzata –

<sup>2</sup> S. Espriu, *Teresuccia-che-scendeva-le-scale*, trad. it. di A. Sbardella, in «Atti impuri», 4 (2012), pp. 54-59.

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. di D. Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003, pp. 589-590.

<sup>4</sup> S. Espriu, *Pelle di toro, Libro di Sinera, Le canzoni di Arianna*, ed. it. a cura di A. Faccio, Parma, Guanda, 1966.

<sup>5</sup> *Poesia catalana di protesta*, a cura di G. Tavani, Roma-Bari, Laterza, 1968.

forse, nel caso specifico, giustamente strumentalizzata – per veicolare il messaggio politico in Italia. Da quel momento, salvo sporadici casi, che comunque non hanno mai coinvolto la prosa, è caduto l’oblio e quasi cinquant’anni dopo, all’avvicinarsi del centenario della nascita, nel 2013, «Atti impuri» ha scelto con coraggio di riproporre un autore che non è più l’Espriu politico della *Pell de brau*, della *Pelle di toro* – forse ormai quasi nessuno la ricorda –, ma è un Espriu altrettanto sublime e, secondo me, addirittura più significativo e affascinante, cioè quello più profondo, più personale, poetico, nostalgico, che rievoca un mondo dell’infanzia, dei giochi, un mondo ormai impossibile, perché incrinato e dissolto dalla forza annientatrice della guerra civile prima e del potere della dittatura poi. L’autore di *Tereseta-que-baixava-les-escales*, cioè di *Teresuccia-che-scendeva-le-scale*, sofferma il proprio sguardo sul passato, su questo suo vergine candore, sulla tenerezza, e allo stesso tempo sulla brutalità di quegli oggetti che lo costellavano e che ormai non esistono più. E insinua, lascia sottintendere quella che sarà la miseria successiva, ma lo fa senza stendardi, senza dirette rivendicazioni, perché solo la parola può spalancare – come ripeterà in alcune interviste – «infiniti mondi e infinite vocazioni»<sup>6</sup>. Proprio in virtù di quest’attenzione alla parola, alla rievocazione, lo sguardo può diventare ancora più corrosivo, ancora più tagliente proponendosi in tutta la sua ricchezza e diversità. Mi permetto una parentesi polemica: ritengo che in Italia la nostra cultura, la nostra capacità di accogliere il Diverso sia a volte fossilizzata su alcuni autori stranieri e su determinate mode letterarie, veicolate da una traduzione che spesso è paradossalmente poco aperta all’alterità. E, con la speranza che si possa trovare proprio nel recupero di questo sguardo una nuova linfa vitale, un nuovo stimolo, «Atti impuri» ha proposto autori come Salvador Espriu. E per far sì che *la ignorancia, la indiferencia y el olvido*, l’ignoranza, l’indifferenza e l’oblio – un agghiacciante trittico utilizzato da un altro poeta vittima della dittatura, Luis Cernuda<sup>7</sup> –, in genere così strettamente unite al potere, possano finalmente cedere di fronte alla semplicità disarmante e nitida di una parola, come quella di Espriu, o di uno sguardo. È proprio questo, perciò, anche il senso di quel recupero di cui si fa promotrice la rivista, con coscienza e coraggio. Vorrei concludere questo brevissimo intervento, che è probabilmente distante anni luce dalla discussione, con una altrettanto brevissima citazione dell’autore che ospitiamo oggi, Aldo Nove: una citazione lontana, forse di tutt’altro universo, completamente differente, eppure vicina, almeno per come io l’ho interpretata, e nella quale, con le debite differenze, ho sentito risuonare quello sguardo e quel concetto di recupero. Sono solamente tre versi, tratti da *A schemi di costellazioni*. La poesia è *La rete*, e questi sono gli ultimi tre versi, con cui concluderei: «[...] Ma / la pazienza di restare, anche fosse / soltanto quella di guardare / ha tracciato il solco della ferita»<sup>8</sup>.

**INCONTROTESTO: Ci rivolgiamo ora allo scrittore Aldo Nove e al collettivo Sparajurij. Per prima cosa vorremmo soffermarci sulla parola “impurità”. Tra le vostre scelte ci sembra che l’“impurità” sia un punto d’incontro. Quale accezione – scelte editoriali, sperimentazione linguistica, tematiche affrontate**

<sup>6</sup> F. Reina, *Enquestes i entrevistes: edició crítica i anotada de les enquestes i entrevistes fetes a Salvador Espriu (1933-1973)*, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 56.

<sup>7</sup> L. Cernuda, *Antologia*, ed. de J.M. Capote, Madrid, Cátedra, 1985, p. 343.

<sup>8</sup> A. Nove, *A schemi di costellazioni*, Torino, Einaudi, 2010, p. 62.

– **assume per voi?**

**ALDO NOVE:** Impurità. La prima cosa che mi viene in mente è un saggio molto bello degli anni Ottanta, di un grande polemico, esperto anche di Dante, che faceva un raffronto tra la poesia e lo zucchero: diceva che un cucchiaino di zucchero nel caffè può, a chi piace, rendere più gradevole il caffè, ma se proviamo a bere una tazzina di zucchero puro allora a quel punto diventa disgustoso<sup>9</sup>. Noi viviamo in un sistema organico, su un pianeta organico dove tutto si contamina con tutto, in una trasformazione continua che prevede lo scambio di elementi diversi, quindi non ho idea di cosa sia la purezza. È un concetto astratto che piace, credo, come possibile tensione: quando Petrarca riduceva il suo lessico a poche parole che volevano esprimere un universo linguisticamente ristretto, ma spiritualmente alto, lì c'era l'espressione di una purezza; ma di una purezza in togliere: uno è puro perché toglie l'impuro e quindi limita il suo percorso. Penso che qualunque lavoro di ricerca artistica, non solo letteraria, si ponga comunque inevitabilmente come contaminazione.

**SPARAJURIJ (FRANCESCO):** Credo che, avendo Aldo Nove trattato il tema dell'impurità, mi occuperò dell'altra parola, che è "atto"... Nel farlo mi ricollego a un'altra questione emersa durante l'organizzazione della giornata: «Come mai voi che siete giovani – e l'ho apprezzato perché non mi avevate ancora visto! – avete deciso di passare come soluzione naturale dal web al cartaceo?». Per spiegare il motivo di questo passaggio naturale vi parlo di un poeta surrealista ceco, Jiří Koubek; lui considerava il surrealismo un passaggio naturale, un'estensione naturale della sua prospettiva di vita di entomologo. Che non è esattamente il passaggio o il legame più vicino che ci si possa immaginare. Allo stesso modo noi abbiamo deciso di fare una rivista cartacea perché negli anni Settanta, in quella stagione desiderante in cui molti intellettuali erano convinti che la rivoluzione fosse una cosa imminente, l'unica rivoluzione che abbiamo visto è stata quella che ha promosso la signora Thatcher, sdoganando una serie di orientamenti già presenti, quali l'abolizione di ogni tendenza comunitaria, il lavoro artigianale o industriale come disvalore, una ricerca di guerra individuale. Insomma, tutti contro tutti come soluzione per la felicità. È stato questo processo, questa rivoluzione che ha dato spazio poi alla *virtual economy* che conosciamo oggi, cioè al capitalismo finanziario. E, tra le varie cose, ha anche contribuito a una riduzione della parola a veicolo, oltretutto, secondario, della comunicazione. Il nostro quindi, così come il lavoro di ogni scrittore, credo, è un atto di amore in direzione opposta e contraria a quella appena descritta.

**SPARAJURIJ (ELISA):** Vorrei aggiungere che al nostro lavoro attribuiamo un ruolo di scouting – una parte dei racconti sono scritti da esordienti –; facendo ciò, recuperiamo il ruolo storico delle riviste, come riconosciuto anche da T.S. Eliot nel suo saggio sulla *Poesia minore*<sup>10</sup>, quando parla dell'importanza per l'autore giovane inedito di leggere e farsi leggere. Quindi c'è sicuramente un intento di ricerca. Poi

<sup>9</sup> Il riferimento è a W. Gombrowicz, *Contro i poeti*, trad. it. di R. Landau, in «il gallo silvestre», 6-7 (1994), pp. 79-90.

<sup>10</sup> T.S. Eliot, *Sulla poesia minore*, in Id., *Sulla poesia e sui poeti*, trad. it. di A. Giuliani, Milano, Bompiani, 1960.

ci sono autori più conosciuti: l'intervista ad Aldo Nove nel quarto numero, una prosa breve di Tiziano Scarpa, di Antonio Rezza e altri. Invitiamo questi autori perché siamo interessati al carattere impuro della loro scrittura, ovvero ospitiamo tutti quei lavori che non hanno collocazione editoriale, perché sono troppo brevi, o troppo sperimentali, o non incontrano i gusti correnti. Ecco ci interessa, della scrittura, l'impurità nel senso dell'incompiuto e della sperimentazione.

**I.: A proposito di web e cartaceo, facendo riferimento all'intervista «*Basta ego, via*» del quarto numero di «*Atti impuri*»<sup>11</sup>, in cui tu definisci Facebook come laboratorio di sperimentazioni, quali sono per te le potenzialità che questi spazi rappresentano?**

**A.N.:** Da qualche tempo ho smesso di usare in modo particolarmente sperimentale Facebook, perché non riesco più a gestire il fatto che fossi bannato ogni 25 minuti. Si era creato un sistema di controllo radicale! È stata pubblicata una cosa interessante dall'Università Ca' Foscari, sul mio uso rizomatico dell'identità in Facebook: mi sono sdoppiato, moltiplicato un sacco di volte. A proposito c'è tutto un discorso, che resta comunque attuale – e riguarda tutti – del rapporto tra identità, desiderio, espressione e modi dell'apparire. Innanzitutto Facebook è una vetrina, lo dice il nome stesso: è il libro delle facce, non il libro dei pensieri. Il primo riferimento è l'icona. E quindi non ci si mette in gioco, ma in mostra. Il fatto che questo mettersi in mostra poi inevitabilmente implichi l'uso di contenuti, così come la modalità con cui si costruiscono questi contenuti, è interessante. Inoltre si ripropone, in modo ancora più radicale, più effimero e affascinante, il problema del linguaggio: chi è che parla? Ci sono dei meccanismi del linguaggio che vengono indotti e quindi noi a un certo punto parliamo. Adesso io sto parlando e voi state ascoltando, poi parlerete voi, poi non so bene che cosa accadrà. Però c'è sempre qualcuno che parla. «C'è chi parla», diceva Lacan. La letteratura ci ha sempre consentito di avere un orto concluso, dove era chiaro l'autore di un romanzo, di una poesia o di un saggio. L'oggetto libro consentiva questo. Adesso invece ci troviamo di fronte a un sistema di comunicazione molto più fluido e indeterminato, per quanto estremamente potente. È un momento storico di iper-linguaggio. Comuniciamo tantissimo. Inoltre quando c'è un problema di "quantità" si pone sempre anche il problema della "qualità". Allora cos'è questo borborigmo, questo rumore di fondo costante? Chi parla? Che cosa si dice su Facebook o su Twitter, o sui nuovi media? Ovviamente non ho una risposta che non sia di tipo morale e allo stesso tempo estetico. Morale, nel senso che ti confronti con una tradizione che sta andando in crisi e allora puoi dire: «No, com'era bello, voglio preservare quello» – che da un punto di vista è sacrosanto, perché qualunque cosa venga perduta è una ricchezza in meno. Estetico, nel senso che puoi dire che ti piace o non ti piace. Però, come diceva con un curioso cocktail di spirito di adesione al nuovo e di estremo pessimismo Edoardo Sanguineti, penso che non possiamo che immergerci, non possiamo che attraversare la *palus putredinis*, nel senso che è questo che c'è adesso e di questo dobbiamo occuparci. Non possiamo che capire quello che stiamo

<sup>11</sup> «*Basta ego, via*». *Conversazione con Aldo Nove*, a cura di Sparajurij, in «*Atti impuri*», 4 (2012), pp. 74-83.

facendo, noi capiamo quello che viviamo. Altro discorso è il senso merceologico della letteratura, simile a quello della discografia e della videografia. Un problema che stiamo vivendo è la morte delle merci, del valore del libro in sé in quanto libro, in quanto oggetto, e della persistenza della carta. Per fare un esempio, l'altro giorno ero in autogrill – ma poteva essere anche una libreria Feltrinelli, non ha importanza – e c'era una bancarella con alcuni cofanetti molto eleganti di cinque CD con le migliori canzoni rock d'amore di sempre e ciascuno costava circa quattordici euro. La mia prima impressione è stata che siamo veramente alla frutta, nel senso della svendita totale. Le cose che riguardano la cultura come merce – il libro, il cd e il dvd – stanno perdendo completamente valore, stanno diventando informazioni e non sono più cose. Questo fenomeno è importantissimo perché noi abbiamo sempre avuto a che fare con cose, con la tattilità, con l'odore, e ora rimane soltanto lo sguardo. Quindi credo che sia fondamentale il recupero della materia, e se andiamo nel concreto, lo scrittore sempre quello fa: scrive. Che sia una tastiera o una penna è indifferente. Nell'arte è più complicato. Io ho diversi amici che hanno a che fare con il bronzo, con il rame; in questo caso c'è la materia che viene trasformata, ma resta materia. E poi ci sono invece gli artisti concettuali. Una famosa artista italiana dice: «Sono un'artista e quindi penso; non mi sporco le mani, io ho l'idea e poi dico agli altri di farla». La questione fondamentale in definitiva è: che cosa vogliamo fare delle cose?

**I.: Con la prossima domanda vorremmo addentrarci nella questione della forma breve. Nell'intervista Aldo Nove afferma: «Io amo il racconto, sono malato di linguaggio. Ho un rapporto talmente intenso che faccio fatica già mentalmente ad affrontare le cinquecento pagine. Adoro la forma breve, riesco a gestirla. Non mi interessa la trama, chi è stato l'assassino, per capirci»<sup>12</sup>. Ci chiediamo perché lei prediliga la forma breve. Se abbiamo ben capito, colloca da un lato il racconto e la poesia, mettendoli in stretta relazione con la sperimentazione, la ricerca sul linguaggio, e dall'altro lato il rapporto tra forma lunga, romanzo, attenzione per la trama e per le vicende dell'intreccio. In che misura è così?**

**Ci rivolgiamo contemporaneamente ad «Atti impuri»: voi pubblicate prevalentemente poesie e racconti, è una scelta di necessità o risponde a una ricerca ben precisa?**

**A.N.:** Non sono mai riuscito, e credo che non riuscirò mai, e non voglio neanche farlo, a leggere Proust. È un'ossessione, è una cosa che mi fa paura, e mi sembra molto presuntuoso da parte dell'autore il fatto di presentare un'opera così monolitica: non riesco a pensare di dedicarmi per otto mesi della mia vita a questo. Per me è importante l'esperienza e questa in qualche modo deve avere dei margini, deve iniziare e finire. La poesia generalmente ti consente questo, ma è una forma talmente aperta, talmente intensa che ti permette di ritornarci, anzi ti obbliga. Il fatto di poter tornare in un testo, che ogni volta l'esperienza sia diversa, mi sembra bello. Il romanzo non mi piace, ma non perché creda che sia peggiore, è solo un fatto mio soggettivo di come mi pongo nei confronti della scrittura che favorisce una "bulimia" di consumo. E poi c'è anche questo motore causale che ha determinato che non ho mai capito le

<sup>12</sup> «Basta ego, via», cit., p. 75.

trame, mi sono sempre piaciuti i film senza trame. Già da bambino amavo Buñuel; mi era capitato di vederlo su Raitre ed ero in estasi, perché tutti i film volevano dire qualcosa e finalmente avevo trovato un film che non voleva dire niente. Ma non è che esistano delle cose che non vogliono dire niente, siamo noi a dare significato alle cose. Non siamo capaci di reggere qualcosa che non vuol dire niente, e pensiamo che se non vuol dire niente allora vuol dire questo niente qua, cioè lo dobbiamo comunque determinare. E la misura breve occupa uno spazio di riflessione che deve compiersi, altrimenti diventa una forma di intrattenimento. Ma questo è quello che sento io e non credo che valga così per tutti. Per esempio, ho amato moltissimo un romanzo abbastanza lungo che ho letto più volte, *Il maestro e Margherita* di Bulgakov. Però se lo inizio non riesco a interromperlo e quindi lo inizio alle nove di sera e lo finisco alle undici della mattina dopo. A diciotto anni andava bene, a quarantacinque però poi resto rintontito per tre giorni...

**S.(F.):** Innanzitutto è una scelta d'opportunità, perché fare una rivista di romanzi ce l'hanno sconsigliato anche gli editori più coraggiosi; e poi perché, come diceva Aldo Nove, credo che la misura lunga, per certi versi, non ci aiuti a sopravvivere. A partire da Boccaccio, la novella fa in modo che noi trapassiamo il giorno. Né Sherezad né coloro che si erano rifugiati fuori Firenze per la peste sarebbero sopravvissuti se avessero dovuto ripetersi tutto Proust. Invece la misura della novella e del racconto ha concesso proprio questo: riuscire a sopravvivere. Perché forse ha quella misura ideale per concentrare la bellezza e in qualche modo anche l'intrattenimento, o comunque la sorpresa della storia, che è anche quello che mi riconduce a *La vita oscena* e al finale de *La vita oscena*: le storie sono già dentro di noi, ma per arrivare le storie devono avere quello stile, quella potenza e quell'intensità che riusciamo a comprendere in un'unità di tempo plausibile. E poi la mia impressione – forse perché è il mio gusto – è che le opere più importanti del Novecento, anche quando hanno la forma del romanzo, sono in realtà un insieme di storie, di racconti, che possono essere letti come “racconti” e non come “romanzo” (almeno quelli che io riesco ad apprezzare di più).

**I.:** L'ultima domanda che vogliamo rivolgere a entrambi riguarda il rapporto tra letteratura e realtà. Per Nove: sempre nell'intervista del quarto numero di «Atti impuri» si parla di argomenti che reputi importanti per il tuo progetto di poetica. Dalle varie risposte emerge che per te il Medioevo e gli albori del tempo moderno sono due modi-mondi possibili, capaci di parlare dell'oggi: in quale maniera? Anche su Facebook, qualche giorno fa, scrivevi: «È a tutti gli effetti questo nostro un Medioevo. Non nel senso che ci sono preti, cavalieri e contadini, ma è un evo di mezzo». C'è un modo efficace oggi per parlare con la letteratura della realtà contemporanea?

A Sparajurij invece volevamo chiedere, “rubando” una citazione dal vostro editoriale in cui dite che «la letteratura passa sulle cose sbadate»<sup>13</sup>, citando da Manlio Sgalambro, in che modo è possibile affrontare con la scrittura tematiche sociali?

<sup>13</sup> Sparajurij, «Atti impuri», vol. 3 – Editoriale, <http://www.attimpuri.it/presentazioni/atti-impuri-vol-3>.

**S.(E.):** La letteratura può affrontare temi sociali? Non porrei restrizioni di forma quando si affrontano questioni di contenuto. Né restrizioni di contenuto quando ci si misura con l'innovazione formale. Pensiamo alle sperimentazioni del Novecento come l'Avanguardia russa o ad artisti come i costruttivisti, Malevič e altri, che hanno prodotto un'arte rivoluzionaria, un'arte del popolo per il popolo, radicata nel presente rivoluzionario ma allo stesso tempo esempio di sperimentalismo e di grande lavoro sulla forma. Per fare ancora un altro esempio, prendiamo il quadro di El Lisičkij, *Con il cuneo rosso colpisce i bianchi*: un quadro fortemente astratto e allo stesso tempo simbolico, portatore di un messaggio politico; il triangolo rosso, l'incudine bolscevica che colpisce al cuore il cerchio della resistenza bianca. Quello che a noi non interessa è un oggi che guardi solo all'oggi, una scrittura dei fatti. Perché questa è informazione ed è veicolata dal giornalismo, mentre la letteratura ha un respiro più ampio.

**S.(F.):** Anche secondo me la letteratura può parlare – e parla – di tutto, e può quindi affrontare anche temi sociali. Eppure tempo fa leggevo un'intervista a Michele Mari, che ha esordito insieme alla generazione di Tondelli, Palandri, Onofri, apprezzati per la loro attenzione al linguaggio della contemporaneità, della quotidianità, anche della comunicazione, mentre lui è uno scrittore molto inattuale, lo era e lo è stato fin dai suoi esordi. Mari, che ospiteremo nel quinto numero, all'inizio della sua carriera letteraria veniva accusato di essere un conservatore, un reazionario, un uomo di destra, proprio per il suo presunto mancato impegno in letteratura e la sua risposta era che trovava molto ingenuo questo tipo di approccio. Basta pensare a molti degli autori sperimentali più importanti del Novecento, come Gadda. Gadda era un monarchico, un reazionario. Bisognerebbe scindere tra la forma, l'autore e il pensiero dell'autore. Quello che conta è se i libri sono scritti bene o scritti male. Quello che diceva Aldo Nove nella nostra intervista, e che mi è sembrata una forma perfetta di lucidità del pensiero, riguarda il concetto stesso di verità: conta la sincerità, l'autenticità del pensiero dello scrittore, perché se uno crede che Dio stia nei cotton fioc e nel filo interdentale scrive di quello.

**A.N.:** Ecco, prima abbiamo parlato di Medioevo: non è che, se voglio leggere un testo medievale, leggo san Bernardo o Abelardo in base a un giudizio su chi ha ragione. Se guardiamo agli ultimi decenni, viviamo in uno sciabordio continuo di ideologie che si alternano e si sostituiscono l'una all'altra, in modo abbastanza violento. Negli anni Sessanta, se a priori si pensava che tu avessi potuto dire qualcosa di non impegnato, automaticamente quello che scrivevi o che dicevi non andava bene, era da scartare. Verso la seconda metà degli anni Settanta, se si capiva qualcosa di quello che dicevi, non eri abbastanza impegnato, non eri profondo; negli anni Ottanta è successo l'esatto contrario e così via. Da questo punto di vista le valutazioni cambiano in base sia agli effetti di situazioni storiche, ma anche in base alle mode, quindi sono ininfluenti. Il testo è ciò che dura al di là dell'informazione, è una cosa che vale in sé. È un po' come la materia dello scrivere, la materia del parlare; una statua d'oro, per quanto possa essere orrenda rimane sempre una statua d'oro. Dunque è la materia che conta e vale il fatto che sia una testimonianza di un'esistenza umana. Le opere della cosiddetta arte primitiva non vengono valutate in base ai criteri nostri, ma perché costituiscono una testimonianza. Si può avanzare un paragone tra i due evi di

mezzo: quello prima del 1492 e quello nostro attuale. Il Medioevo è stato attraversato da queste piccole comunità di resistenza culturale che, con l'intento di preservare la parola con la P maiuscola – la parola di Dio, che magari arrivava da scrittori che erano precristiani: Aristotele, Platone, la grande tradizione greca e latina –, per tutta la vita non facevano che copiare testi e proiettarli oltre. Non sapevano che c'era il Rinascimento, non c'erano già pronti i libri di storia. Lo facevano e basta.

Oggi penso che succeda qualcosa di analogo in un'altra chiave, che non è più orizzontale, ma verticale: la creazione di una profondità che sia altro rispetto a questa dispersione totale di senso. Sfogliavo ieri *Il libro dei fatti* del 2011 o del 2012 di Adnkronos, l'agenzia di stampa che ogni anno pubblica un volumone, e mi rendevo conto che non mi ricordo di niente; accadono così tante cose che è difficile poi trovare un criterio di selezione degli avvenimenti. Nanni Balestrini ha partecipato a Incontrotesto l'anno scorso<sup>14</sup>. C'è una sua poesia che dice: «[...] dietro la pagina / un vuoto incolmabile / non mima niente / nel paesaggio verbale l'arte dell'impazienza / sovrappone un'altra immagine / mentre passiamo bruciando»<sup>15</sup>. In questo continuo affastellarsi di immagini vacue – non perché vacue in sé, ma perché sono troppe e non riusciamo a trattenerle – il lavoro della scrittura è azzardare ciò che vale e ciò che viene mantenuto, appunto come il Medioevo, non si sa per chi e non si sa quando.

**I.: A questo punto dell'intervista ci piacerebbe rivolgere alcune domande ad Aldo Nove sulla sua produzione. Naturalmente Francesco e Elisa di Sparajurij sono invitati a intervenire. La prima riflessione parte da un brano de *La vita oscena* in cui si affrontano i temi della pornografia e della poesia. Sofferamoci su quest'ultima. Nella tua intera produzione creativa la poesia riveste un ruolo fondamentale, e non ci riferiamo solo alle antologie poetiche *Fuoco su Babilonia* (2003), *Maria* (2007), *A schemi di costellazioni* (2010). Hai affermato di essere passato dalla poesia alla prosa in modo "truffaldino", dietro suggerimento di Nanni Balestrini<sup>16</sup>. In un'intervista della Rai, *Scrittori per un anno*, racconti anche che Balestrini ti consigliò di non scrivere più andando a capo<sup>17</sup>. La disposizione verticale della poesia si alterna però spesso ai brani in prosa; non solo, molte volte all'orecchio suonano endecasillabi e settenari in un tessuto che potremmo più propriamente definire prosastico. Hai inoltre confessato che nell'adolescenza eri quasi ossessionato dai ritmi, provando a scomporre metricamente le frasi che sentivi e che pronunciavi – endecasillabi, settenari, alessandrini – e queste scansioni nella tua prosa sembrano fornire degli spunti coscienti. Vorremmo**

<sup>14</sup> Nanni Balestrini ha partecipato alla prima edizione del progetto Incontrotesto. L'incontro si è svolto a Siena, il 9 novembre 2011. Cfr. *Incontrotesto intervista Nanni Balestrini*, con un'introduzione di M. Marrucci, in *Atti di Incontrotesto* (Siena, ottobre-novembre 2011), Pisa, Pacini Editore, 2011, pp. 51-59. Il volume è disponibile anche in formato ebook presso il sito della casa editrice (<http://www.pacineditore.it/?p=9270>).

<sup>15</sup> La poesia è tratta dalla raccolta *Ma noi facciamone un'altra (1964-68)*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 111-113. Per la scansione dei versi secondo questo ordine, cfr. la copertina di *N. Balestrini, Poesie pratiche 1954-1969*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>16</sup> «*Basta ego, via*», cit., p. 76.

<sup>17</sup> Intervista ad Aldo Nove, *Scrittori per un anno*, <http://www.scrittoriperunanno.rai.it/scrittori.asp?videoId=953&currentId=116>.

**quindi chiederti di spiegarci cosa resta in profondità della poesia nei tuoi testi in prosa.**

**A.N.:** Una mia precipua malattia mentale è che sento sempre la forma metrica dei discorsi; prima, mentre parlavamo, sentivo settenari ed endecasillabi, schemi doppi. Ho sempre avuto una grandissima ossessione per la musica, che poi è diventata una passione per la canzone, e sarebbe stato bello se questa passione fosse potuta diventare il mio mestiere. E Nanni Balestrini, che era un mio punto di riferimento, una volta mi disse: «Guarda, fai come me, scrivi tutto di seguito, non andare a capo, perché merceologicamente funziona così: quando vedono che manca metà pagina ti dicono che non va bene». Volendo è anche un criterio reale: se tu prendi un deterivo, e ce n'è metà, lo riporti indietro. In poesia è uguale: uno vede che gli hanno venduto un prodotto a metà, c'è metà della pagina vuota. Non è il mio atteggiamento, però capisco che qualcuno non lo possa apprezzare, e in effetti la poesia non vende. Credo che questo accada per due fattori: perché a scuola viene insegnata come se insegnassero l'amore facendo delle lezioni di ginecologia, con grande freddezza. La poesia viene usata come esempio letterario, soltanto nella sua parte più schematica. È difficile che qualcuno a scuola ti insegni la passione per la poesia, così che poi uno la va a cercare ovunque, perché c'è bisogno di poesia. E allora arrivano Gigi d'Alessio, Tiziano Ferro, e a livelli alti ci possono essere anche Battiato o altri. Credo che ci sia una cosa profondamente cognitiva nella poesia, che è la forma dell'esperienza che diventa anche la forma della nostra vita, il ritmo che c'è in tutte le cose. Oggi leggevo *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, e ci sono frammenti della sua intervista in cui continua a parlare del battito del cuore, di sistole e di extrasistole; e la poesia è proprio la consapevolezza di questa biologia: del fatto che c'è un cuore che batte. Sono tutte cose che anche se ascolti Jovanotti ti passano, anche lui le dice e le trasmette, però in ambito accademico e più letterario magari vengono bypassate da altri discorsi più squisitamente accademici.

**S.(F.):** Avrei una domanda sempre sulla tua produzione in versi. Fino a un certo momento del tuo lavoro, tu rappresentavi l'incontro in un'ideale linea di continuità tra i due poli apparentemente inconciliabili – dal loro punto di vista – che erano Nanni Balestrini e Milo De Angelis; ovvero, da un lato l'idea di una poesia del realismo magico, neorealismo magico, dall'altro una specie di circo brechtiano straniato. Credo però che, a partire da *A schemi di costellazioni*, siano subentrati in modo forte e interessante anche altre influenze, ascendenze e direzioni. A dicembre sulla rivista «Poesia» ci sarà un'anticipazione del tuo prossimo libro in versi. Ero molto curioso di sapere quali, dal tuo punto di vista, sono queste altre direzioni.

**A.N.:** Non lo so, cerco proprio di saperlo il meno possibile, nel senso che la ricerca si crea proprio nel momento in cui vai a cercare cose che non conosci, e allora le scopri mentre le cerchi, e quando le trovi devi pulirle, devi guardarle e riguardarle e in quel momento ci sono, non lo sai se ci sono già prima. Torniamo a Milo De Angelis. In un suo saggio molto visionario degli anni Ottanta, che si chiamava *Poe-*

*sia e destino*<sup>18</sup>, c'era scritto che per la poesia il tempo ideale è una forma di ottativo aoristo greco che poi è stata persa, che suona: «Sto per aver scritto», che vuol dire che manca proprio il momento dello scrivere, quello che Carmelo Bene chiamava «il depensamento». Cerco di essere il più possibile vuoto e sottomesso al ritmo, al verso. È una tecnica di smarrimento, cioè si tratta di non esserci, e siccome non esiste un “non esserci” se c'è un soggetto che parla o che scrive, quello che succede è l'esperienza della poesia. Inevitabilmente uno tira fuori quello che ha dentro, però, se è onesto, tira fuori qualcosa che è non solo vero, ma sincero. Il poeta, in una sorta di esperimento collettivo individualizzato, in qualche modo parla per tutti, ma proprio perché non parla, non è più lui a parlare. Non è un invasamento mistico, è semplicemente un modo per sconfiggere due nemici che hanno sempre a che fare con l'ego: il primo è la seduzione, il riconoscimento da parte del proprio pubblico, che però a un certo punto non basta più, a meno che non ti accontenti di quello. Per esempio, Alessandro Baricco è stato molto intelligente a creare una sorta di contratto o apparato con il suo pubblico che funziona così: lui scrive una letteratura intelligente per un certo pubblico di tipo medio che aspira a diventare alto. In questo modo sono entrambi soddisfatti: Baricco vende, e loro si sentono intelligenti a leggere i suoi libri. Non c'è niente di male in questo – poi per me uno può leggere anche gli ingredienti dello shampoo ed è sempre meglio che non leggere – e comunque ci sono delle pagine niente affatto male in Baricco. Il problema non è Baricco, ma è quello del sedurre. L'altro problema è che nel momento in cui esprimi delle opinioni esprimi un ego, e nello stesso momento ti perdi in un gioco di convenzioni e di relazioni sociali. Questa è una cosa squisitamente letteraria che non succede nella vita reale. Se vai in un bar e vuoi un bicchiere d'acqua, devi chiedere un bicchiere d'acqua: è la funzione referenziale. La poesia è completamente svincolata da questo meccanismo: io non sono mai riuscito a seguire un giallo, non faccio l'avvocato né il notaio né il poliziotto, e non voglio sapere chi è stato l'assassino, qualcuno sarà stato, sarà stato il maggiordomo, non c'è un problema. In conclusione, svuotata da tutti questi elementi la poesia diventa il luogo di un'esperienza, e dato che il materiale in comune è umano ed è il linguaggio, allora si crea la trasmissione di un'esperienza tra chi scrive e chi legge. Penso che da questo punto di vista il livello più avanzato della ricerca letteraria sia la poesia.

**I.:** L'anno scorso abbiamo avuto ospite Walter Siti e si è discusso di *autobiografia e autofiction*. L'ultima domanda è su questi temi. Arriviamo all'ultima parte del tuo romanzo *La vita oscena*, dove scrivi: «Le storie vengono da un luogo lontano dove siamo già stati. / Forse non noi. / Forse non esattamente noi»<sup>19</sup>. Quanto questo brano ha a che fare con l'autobiografia fittizia?

**A.N.:** È difficile commentare questo passo, perché non è proprio cronaca, sono riflessioni personali ma generali. Comunque è sempre l'esperienza a essere raccontata, a meno che non sia un trasferimento di dati. Se c'è letteratura c'è esperienza, altrimenti non è letteratura, ma un taglia-incolla di Wikipedia, che può anche andare

<sup>18</sup> M. De Angelis, *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982.

<sup>19</sup> A. Nove, *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 110-111.

bene, se uno lo fa in modo particolare, ossia ha un'esperienza nel farlo, può esprimere qualcosa. Nella letteratura non c'è altro che esperienza, in qualche modo non c'è altro che autobiografia. E poi c'è l'Autobiografia: un genere letterario che diventa genere sociale. Quando uscì *La vita oscena* tutti a chiedere: «Ma sei andato veramente con i trans?». In quel caso la letteratura diventa un'altra cosa, diventa gossip, che ha anche quello una sua legittimazione: è un surrogato un po' disperato dell'esperienza. Volevo dire un'ultima cosa riguardo al discorso sulla pornografia. Secondo me uno dei poeti più grandi del Novecento è stato Palazzeschi, e c'è una sua poesia che si chiama *Pornografia* che in un tono molto spiritoso dice: «Sento in questi giorni parlare tanto di questa pornografia, allora ho deciso di verificare di persona che cos'è, ho preso uno di questi giornali, l'ho sfogliato e allora ho capito: pornografia è semplicemente la verità»<sup>20</sup>.

**INCONTROTESTO: Vorremmo fare una domanda riguardo alla prosa ritmica di cui abbiamo già parlato, e alla metrica che ritorna tanto nelle prose. Sfogliando *La vita oscena* abbiamo notato in prosa lineare un endecasillabo perfetto che starebbe benissimo in una poesia. Ecco, sempre parlando di questo tipo di prosa, visto che anche sul piano dei contenuti ti interessi molto di canzoni – l'ultima pubblicazione è su Bigazzi – non solo dal punto di vista ritmico, ma anche da quello della sintassi, delle perifrasi, dei modi di essere che la scrittura assume all'interno dei testi musicali, come si riverbera la canzone rock, pop in poesia?**

**A.N.:** È difficile perché non c'è più l'industria discografica e la discografia è messa peggio della letteratura. Manca una selezione da parte del mercato, manca un sistema che permetta di porre delle cose in maggior rilievo e quindi attenzione rispetto alle altre. Questo è un problema immenso, cioè mancano in questo momento dei presidi culturali per qualunque tipo di arte, che movimentino un paesaggio dove si suppongano delle eccellenze. Magari ci sono, magari non ci sono, ma è come se tutto fosse pianificato su un livello. Parlando di letteratura, io sapevo, negli anni Ottanta, che se usciva un articolo di Cesare Segre, di Vittorio Spinazzola o di Angelo Guglielmi, si trattava di tutta una serie di presidi culturali, di persone che avevano un'autorevolezza (delle volte anche sbagliata), e se fissavano l'attenzione su un oggetto, si parlava di quello. Oggi è molto più difficile perché un sistema sta finendo senza che ce ne sia uno nuovo. Manca un criterio che ci aiuti a selezionare ciò che emerge, e chi in questo momento ha la residua possibilità di fare un lavoro di selezione, non lo fa perché non ci crede più o perché non ci sono più soldi, e fa l'esatto contrario. Io ho collaborato con i Negramaro, sono amico personale di Giuliano

<sup>20</sup> «Compresi da questa cosa / di cui tanto si parla / viene a tutti la voglia / di vedere che cosa sia, / e procurandomi certe pubblicazioni / che si propongono tale bega / ho potuto ammirare, fin dalla copertina, / una donna come il Signore l'aveva fatta / e non l'aveva fatta male / per la verità. / Ed altre dentro che facevano a gara / per mostrare al completo / la loro esuberante bellezza. / Ed un uomo e una donna altresì, / che sembravano pronti per quell'azione / comandata dal Signore / affinché la nostra specie non si estingua. / Tanto che a questo punto / m'è balenato il sospetto / se il vero pornografo / non sia il Creatore dell'umanità. / Ma pervenendo a più accessibile vetta / mi son detto: / 'alla fine ho capito: pornografia è solamente la verità'. A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 862.

Sangiorgi, ma quando Einaudi Stile Libero prende uno perché è un cantante famoso, gli fa fare il thriller e lo lancia come libro della stagione, non mi convince più tanto, perché c'è veramente un puro discorso di mercato che presuppone un pubblico imbecille. Allora se quello vende tanti dischi, appiccichiamo il nome sul libro Einaudi e così vendiamo tanti libri, e in questo momento c'è questo tipo di confusione. La fingiamo astorica ma così è. La canzone ha sempre giocato con la poesia. Ci sono delle regole che cambiano la materia perché la poesia è da sola, la canzone è con la musica. Nel senso che la rima baciata diventa spesso stucchevole, quindi i testi delle canzoni devono essere corretti in senso contrario a quello che farebbe un poeta. Cioè la poesia cerca il perfezionamento, mentre la canzone è veramente contaminata: è una cosa che porta la musica e che è portata dalla musica, un flirt strano che ogni volta si stabilisce in un modo diverso.

**S.(F.): Vorrei fare un'ultima domanda noiosa, che avrei fatto anche a Elsa Fornero ma non c'è! Georg Cantor – un matematico dell'Ottocento che ha scoperto una cosa banale come la presenza di diverse grandezze di infinito – è morto pazzo perché non è stato apprezzato nell'ambiente accademico dove lavorava; i suoi studi erano considerati scorretti, e solo molto tempo dopo, quando sono stati ripresi e ampliati, si è capita la rilevanza delle sue scoperte. Questo per sottolineare l'importanza dell'ambiente rispetto a quello che si produce. Noi viviamo in relazione e insieme ad altre persone, l'individuo da solo non si farebbe forse neanche delle domande su se stesso. Quindi, secondo te – hai parlato dell'ambiente editoriale la cui crisi economica, e forse anche di creatività, è evidente, almeno dalle tue parole – qual è attualmente il rapporto con la critica?**

**A.N.:** Tutto è per noi viventi la base materiale, da lì poi si gettano le cose. Uso un termine sbagliato, ma è per intenderci: la "classe dei critici" è pur essa precaria. A me è capitato di parlare poche settimane fa con uno dei più considerati critici italiani e diceva che, in effetti, se uno deve aspettare fino a cinquant'anni per avere la garanzia di una cattedra che gli dia mille euro al mese, e poi si deve arrabattare qua e là, quale serenità di giudizio può avere nel porsi nei confronti di un testo? Uno fa marchette, cerca di sopravvivere. Allora un critico che deve sopravvivere non è affidabile. Poi i critici non si mettono allo *speakers' corner* e criticano, hanno dei luoghi che sono delegati a far sì che questo succeda. I giornali sono tutti in mostruosa crisi, con un livello di ansia negli addetti ai lavori davvero intollerabile.

Io vengo da un piccolo paese di provincia che si chiama Viggiù. Ho ancora qualche amico delle medie. C'è questo mio amico, non so se abbia finito le medie, si è sposato con una russa, non mi ricordo se ha sei o sette figli. Fa l'operaio. Gli voglio molto bene e viceversa, credo. Quando gli chiedo dei nostri coetanei, dice: «Fa il poeta quello lì» per dire che non fa niente, non riesce a trovar lavoro. Se uno è appassionato di poesia, non è che spera di fare qualche business. Però un critico dovrebbe essere legittimato all'interno di un sistema che funziona, che ha a che fare con la promozione dell'arte. In questo momento è sospeso questo discorso. Spero che se ne possa parlare presto, ora c'è la "ricrescita", tipo quella dei capelli. Arriva no? 2013, 2014... A me è piaciuto tantissimo Obama quando ha detto: «Il meglio deve ancora venire», una frase forse eccessiva, però complimenti! Avere il coraggio di uscire, perché no?

## VIOLAZIONE, UN ROMANZO. DIALOGO SU NARRATIVA ED EDITORIA CON ALESSANDRA SARCHI E GIULIO MOZZI

21 novembre 2012

*Quando abbiamo incontrato Alessandra Sarchi e Giulio Mozzi, abbiamo chiesto loro di parlare della costruzione del romanzo *Violazione*<sup>21</sup> e degli scambi che hanno avuto prima della pubblicazione. Ha introdotto il romanzo e gli ospiti Daniela Brogi.*

**DANIELA BROGI:** Oggi faccio la cerimoniera, e sono molto contenta di farlo insieme al gruppo di Incontrotesto, insieme ad Alessandra Sarchi, insieme a Giulio Mozzi. Parto da lui, perché Giulio Mozzi è una figura particolarmente importante per chi voglia confrontarsi con il fare letteratura; Mozzi ha il merito umano e professionale di aver saputo valorizzare e rivalorizzare in questi ultimi anni lo scrivere come laboratorio: Mozzi insegna, opera, ci mette tutto per comunicare continuamente un'idea della scrittura non come esercizio immediato e tanto meno come qualcosa che possa scorrere velocemente e spontaneamente, ma come "lavoro", senza però, con questo, rinunciare al piacere che ci può essere nello scrivere un romanzo, un racconto, come quelli che poi anche Mozzi ha scritto.

Prima di passare alle questioni di forma, darò qualche informazione sui materiali narrativi di *Violazione*, per preparare il discorso sui modi in cui è stato discusso l'editing di questo romanzo.

*Violazione* racconta una storia estremamente attuale, legata a un abuso edilizio, e uno degli aspetti più interessanti è la scelta che ha fatto l'autrice di ambientare questa storia in un luogo che a livello di senso comune non siamo abituati a percepire come luogo o spazio geografico in cui ci sono gli abusi edilizi, perché l'Emilia Romagna è una terra giustamente riconosciuta per il suo rispetto delle regole di costruzione; questo già mi sembra uno spunto interessante che potrebbe poi tornare nella discussione. Cioè la scelta di parlare di una storia che ci è così familiare, però contemporaneamente anche così poco raccontata dai romanzi e dalla narrazione contemporanea. Si parla di corsi dei fiumi deviati, si parla di colline svuotate per costruire abusivamente case.

Il romanzo è diviso in tre blocchi: c'è una prima parte che si intitola *Il mondo*, una seconda parte che si intitola *La casa*, e una terza parte che si intitola *La frana*. Nel corso della storia vengono a incontrarsi e a scontrarsi due famiglie che apparentemente sono molto diverse, ma che poi invece la storia mette accanto fisicamente e anche nelle scelte che questi personaggi fanno. Come dice il titolo, *Violazione* è un romanzo che si misura in continuazione con il tema del limite, tanto per quel che riguarda il soggetto, quanto per la maniera in cui questo tema è affrontato, scritto, riscritto. *Violazione* è un romanzo che parla di soglie, di limiti che possono essere varcati, che non vengono varcati. *Violazione* è un romanzo che parla anche dell'idea che abbiamo avuto, e continuiamo ad avere e riprodurre, della natura come spazio illimitatamente a nostra disposizione. L'autrice sfida continuamente, sia attraverso i temi che attraverso il modo in cui costruisce, monta e rismonta la storia, la questione

<sup>21</sup> A. Sarchi, *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012.

del limite: che può essere il limite alla costruzione, il limite che pone la natura (non per nulla in epigrafe troviamo il *Dialogo della Natura e di un Islandese* di Leopardi).

**INCONTROTESTO:** Entriamo subito nel vivo del romanzo, a partire proprio dal primo capitolo. Ci troviamo davanti a un risveglio, il risveglio di uno dei protagonisti del romanzo, Primo Draghi, al quale ne fa seguito un altro, in qualche modo speculare, che è quello di Jon. Le chiederemmo di leggere questa parte iniziale del primo capitolo<sup>22</sup> e di dirci due parole su come è nato l'*incipit* e sul legame di questi due personaggi.

**ALESSANDRA SARCHI:** L'*incipit* del primo capitolo segna il risveglio, un risveglio che corrisponde più a un incubo, di quello che è l'eroe negativo del romanzo; nel secondo capitolo troviamo quello di colui che è l'antagonista in positivo di questo personaggio: un ragazzo moldavo che in quel momento si trova lontanissimo dall'Italia e che solo in seguito poi si troverà a condividere lo stesso suolo e lo stesso tetto di Primo Draghi, che è il personaggio con cui si apre il romanzo.

I risvegli sono, come appunto sottolineavate voi, del tutto speculari, e lo sono non solo per una ragione di struttura narrativa, che da questo punto di vista poteva essere semplicemente esterna e decorativa, lo sono per una ragione profonda e intenzionale: perché i due personaggi sono molto diversi nella loro natura umana, nelle loro caratteristiche e nel ruolo che svolgono all'interno del romanzo, eppure io volevo cogliere un momento – e ci doveva essere un momento – della loro umanità in cui potessero somigliarsi. Mi interessava vedere se c'è un momento in cui il male è vicinissimo al bene, se cioè due persone che noi diremmo completamente diverse, ostili e antagoniste possono essere accomunate da qualche cosa; c'è una situazione in cui tutti gli uomini si assomigliano? Secondo me il sonno, o la veglia, o l'essersi appena svegliati è una delle situazioni in cui tutti gli uomini più o meno si assomigliano, perché sono estremamente vulnerabili, perché la notte è uno dei momenti in cui regrediamo rispetto a quella che è l'impalcatura che ci diamo durante il giorno, e forse appunto, ritorniamo quanto di più simile alla cosa informe che eravamo appena nati.

Ogni risveglio è di fatto una rinascita. Credo sia un'esperienza comune a tutti quella dell'avere quella manciata di secondi in cui non sappiamo esattamente dove siamo e chi siamo. E il risveglio è un riallineare gli elementi della propria identità e anche della propria volontà: quando ci si sveglia non si sa esattamente che cosa si vuole, e nel non sapere cosa si vuole non si è né buoni né cattivi, quindi non si è né un protagonista negativo né un protagonista positivo, e in questo senso c'è anche un'intenzione di scrittura: i personaggi, nel momento in cui vengono creati dall'autore, hanno un momento "originario", in cui non sono nulla, ma devono decidere del loro destino, e il loro destino si decide appunto attraverso la scrittura e la storia che poi li vede nascere. Quindi è una nascita anche metaforica, se vogliamo, questa iniziale.

E poi c'è un altro motivo che mi piaceva sviluppare: è che nella Bibbia, nel primo libro della Bibbia, si dice che la creazione inizia fundamentalmente quando

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 7-8.

vengono dati i nomi alle cose; viceversa, questo personaggio, Primo Draghi, si sveglia e non ricorda i nomi delle cose, quindi per lui il mondo non esiste, cessa di esistere proprio nel momento in cui vengono a mancare le parole. Ed è un momento in cui non sapendo più chi è e non sapendo che cosa vuole, potrebbe avere un barlume di lucidità sulla propria vita. Di fatto poi viene travolto immediatamente dalle cose luttuose e anche dalle volizioni dalle quali è dominato, è un personaggio con una volontà fortissima e con delle proiezioni estremamente determinate sulla realtà che lo circonda, ma questo momento germinale in cui rinasce era come una porta aperta su tutto quello che poteva accadere. Poi il romanzo, come ogni storia, deve scegliere una strada e la sua strada sarà una sola, ma inizialmente avrebbe avuto più strade, come tutti noi al risveglio di ogni giorno.

Ecco questo era un po' il senso delle due nascite speculari. La seconda, quella del ragazzo moldavo, è meno determinata perché meno determinata è la sua storia, perché è molto più giovane, e poi perché ha una volontà meno forte. Il suo problema è quello di sopravvivere, di trovare una maniera di sopravvivere, e la troverà con questo viaggio fortunoso in Italia per raggiungere la madre. Però anche per Jon, per il ragazzo moldavo, c'è una perdita di identità che coincide tra l'altro con il fatto di doversi spostare continuamente e quindi con il fatto di non avere un luogo a cui appartenere, cioè un'identità che è fortemente messa in discussione ogni volta.

**I.: La seconda domanda retrocede un po' a prima della scrittura, e riprende un termine che ha usato Giulio Mozzi in uno dei videocorsi di narrazione per l'IPRASE<sup>23</sup>, in cui parla di "tempo dell'esitazione", cioè di un tempo intermedio tra l'idea germinale e la scrittura vera e propria. Anche se in quel contesto era una suddivisione didattica, ci chiedevamo come fosse stato e se ci fosse stato questo tempo intermedio dell'esitazione nel lavoro collettivo di *Violazione*, e come da una parte la programmazione e dall'altra la creazione, magari anche inaspettata, avessero contribuito alla formazione del romanzo.**

**A.S.:** In realtà questo è un romanzo che ho scritto tanti anni fa, e l'incontro con Giulio è abbastanza recente, ci siamo conosciuti due anni fa e abbiamo iniziato a lavorare insieme. C'è stato un tempo di elaborazione che è quello individuale, cioè quando affiorano delle idee; poi queste idee prendono una forma che però, almeno per me e per questo primo romanzo, non è stata sicuramente quella definitiva, e c'erano diversi punti sui quali io avevo la necessità di avere un interlocutore, e credo di essere stata molto fortunata ad averlo incontrato in Giulio, che però non è stata l'unica persona che ha letto il romanzo prima che venisse pubblicato. E quindi devo dire che la lettura di persone che comunque esprimono un parere o danno delle indicazioni è sempre molto utile, soprattutto quando è fatta con un occhio da professionista.

Io non credo ai libri che nascono nel deserto e credo siano mitologie quelle che si raccontano che un libro è nato nello scrittoio, che non è uno scrittoio ma un computer, di una persona che se ne sta sola tutto il giorno. Non è così e non è vero.

<sup>23</sup> L'IPRASE è l'Istituto provinciale per la ricerca e la sperimentazione educativa di Trento. Cfr. G. Mozzi e M. Zuin, *Inventare e raccontare storie*, <http://vibrisse.wordpress.com/inventare-e-raccontare-storie/>.

Ognuno di noi ha i suoi venticinque lettori ideali o reali, se non di più se non di meno, ma esistono, e con questi si confronta. Ogni libro ha degli interlocutori non detti o magari esplicitati ma esistono, cioè persone che a vari livelli e in varie fasi sono intervenute. Nel momento in cui ho iniziato a lavorare con Giulio devo dire che ho superato una difficoltà che era quella del montaggio; per me è stato molto utile che dall'esterno una persona mi dicesse: «Questa cosa viene prima di quella e questa prima di quell'altra», perché nella scrittura si tende, o almeno io tendevo, a essere più magmatica e quindi la scansione temporale rischiava di perdersi. Un aiuto esterno che semplicemente ti dice: «Guarda, forse questa cosa viene prima di quella e quella dopo di questa», mi ha aiutato molto. È un lavoro di confronto, è precedente a qualsiasi forma di riscrittura che uno abbia intenzione di fare, e non entra nemmeno nello specifico di quelle che magari sono poi scelte più minute di lingua, di ritmo, di profondità interna. È proprio un mettere ordine al testo, che in genere viene più facile, soprattutto le prime volte, con un confronto esterno, ma questo credo lo sperimentiate anche voi con i vostri testi, cioè con qualsiasi forma di scrittura.

**GIULIO MOZZI:** Aggiungo una cosa per dare un'idea più pratica della faccenda. È successo il 2 giugno del 2010, dopo aver letto il romanzo, che Alessandra mi aveva spedito su indicazione di Giorgio Vasta – indicazione per me importante perché Giorgio Vasta è una persona del cui giudizio mi fido, e se una persona ha avuto da lui l'indicazione di rilievo questo ha un suo peso. Avevo letto il romanzo, ci eravamo visti brevemente alla fiera del libro di Torino con Giorgio, avevamo scelto il 2 giugno come primo giorno, festa nazionale, in cui eravamo entrambi liberi, ci siamo messi a un tavolo. E come si fa questo lavoro di montaggio? L'abbiamo fatto nel più banale dei modi e cioè con i post-it, con dei foglietti, scrivendo le diverse scene su tanti foglietti, mettendoceli davanti, usando un paio di colori diversi, non mi ricordo più se di foglietti o di penna, per i vari filoni della storia, per riuscire ad averne una visione più analitica, visto che appunto Alessandra tende a una scrittura magmatica, come dice lei. Da questo sono venute fuori due cose: una è quella che lei ha già detto – cioè che l'ordine della narrazione ha subito qualche spostamento – e l'altra è che ci siamo accorti che c'erano dei pezzi che mancavano. Il personaggio di Jon comincia piano, ma alla fine del romanzo diventa più che un antagonista in positivo, diventa una specie di figura sacrificale, una figura vagamente cristologica se si vuole, o forse un Giobbe, visto anche che di nome ci somiglia. Comunque, questo ragazzo, Jon, appariva all'inizio, spariva per un sacco di tempo e poi ricompariva molto più formato, e abbiamo sentito il bisogno di aggiungere due o tre – non mi ricordo quanti – episodi dove l'inserimento di Jon all'interno dell'agriturismo, nel quale si trova a vivere alle dipendenze di questo signore che si sveglia nella prima pagina, si contestualizzasse, prendesse forma, si capisse la relazione tra loro. Soprattutto in modo che si capisse se una certa relazione tra Jon e la più vecchia – comunque tipo quattordicenne – delle figlie di Primo è una relazione di pura simpatia, se c'è un minimo di “filino”, capire un po' il tono di queste cose qui. Scherzando dicevamo che manca la storia degli amori di Jon e di Teresa, e devo dire era così evidente, fatto lo schema, che mancava questo pezzo di storia che poi questi capitoli Alessandra se li è scritti in un battibaleno, perché si capiva esattamente dove stavano, a cosa servivano e così via.

Allora l'occhio esterno serve per due cose: prima perché aiuta a vedere questi aspetti strutturali, e poi perché è un occhio già proteso verso un'idea di pubblicazio-

ne – anche se allora non c’era né contratto né niente – e quindi essere protesi verso un’idea di pubblicazione vuol dire essere protesi verso un’idea di un libro finito, veramente finito, di una cosa chiusa e conclusa, che per me, che ne ho passati tanti, è più facile da concepire che non per Alessandra che aveva già fatto un libro scientifico, che è un’altra cosa, aveva già fatto un libro di racconti, che è un’altra cosa; il romanzo ha una misura e un funzionamento diverso.

**I.: A questo punto potremmo lasciare la parola a voi. Abbiamo chiesto agli ospiti di portare e discutere uno dei brani più significativi del lavoro di editing che c’è stato. Prima però chiediamo a Giulio Mozzi di spiegare quale sia la differenza tra il suo ruolo di consulente editoriale e la figura di un editor vero e proprio.**

**G.M.:** C’è una confusione linguistica – che non è colpa di nessuno – e che è questa: l’editing non è l’attività principale degli editor. Editor è quella figura che si muove all’interno della casa editrice con un contratto da funzionario nelle case medie o da dirigente nelle case grandi, che decide che cosa si pubblica. Se volete farvi un’idea più chiaramente, è un direttore di collana, è il responsabile della narrativa italiana o di quella cinese o di quella straniera in generale. Nelle case editrici piccole, è l’editore stesso o un suo socio di grande fiducia. Il lavoro di editing viene fatto raramente dall’editor stesso, soltanto in certe case editrici, soltanto per testi in cui vi sia un investimento enorme da parte della casa editrice – enorme in termini economici o in termini di prestigio culturale e intellettuale – e questo perché se l’editor ha uno stipendio da dirigente costa un sacco e quindi lo si impegna soltanto laddove è in gioco un sacco di valore economico o simbolico. La maggior parte del lavoro di editing viene fatta o dal personale interno con ruolo di redattore o da persone esterne come nel mio caso.

Il mio caso è un po’ particolare, perché il mio rapporto di lavoro con Einaudi è un contratto di collaborazione a progetto con uno scopo, cioè credo di essere uno dei pochi collaboratori a progetto che ha effettivamente un progetto: il mio compito è portare autori e autrici italiani nuovi alla casa editrice. Due all’anno. Se ne porto di più, loro scelgono e ne escono due, talvolta tre. Mi è capitato di portare autori che non fossero italiani o non fossero di narrativa, perché poi quello che ti passa sott’occhio lo proponi. Comunque questo è il progetto. E succede di fatto quasi sempre che poi l’autore o l’autrice che viene portato da me in casa editrice mi venga affidato per l’editing, anche perché di solito c’è una fase di lavoro che precede il fatto di stipulare un contratto, eccetera eccetera, e quindi si è creata una confidenza, un’intesa. Alessandra e io ci siamo intesi, e non aveva senso disfare una coppia che aveva la tendenza a funzionare. Questa è la distinzione.

Non sono io che ho fatto la linea della collana Stile Libero: la linea della collana Stile Libero è fatta da Paolo Repetti e Severino Cesari, che sono dirigenti interni, cioè editor, e io sono un portatore d’acqua, sono un cercatore, sono una scommessa che la casa editrice fa. Mi pagano un magro stipendio sperando di fare un sacco di soldi con quello che gli porto, o quantomeno di acquisire del prestigio. Magro stipendio è una battuta: per darvi un’idea della faccenda, un dirigente può avere uno stipendio sugli ottomila euro netti mensili, il mio stipendio mensile è di milleventiquattro euro. Questa è la differenza: il potere e la responsabilità misurati in termini economici, questo credo che sia tutto chiaro.

Dunque, tornando a noi, ci siam messi quel giorno per la prima volta e abbiamo fatto questo lavoro sulle linee generali del testo. Nel frattempo il testo è stato letto in casa editrice, accettato a una velocità quasi incredibile per i tempi di Einaudi, che sono un po' più lunghi di quelli biblici, dopo di che, parecchio tempo dopo, abbiamo cominciato a fare il lavoro di edizione proprio del testo, che è un lavoro non sulla struttura, sulle generali, sulla narrazione, ma sul minuto. Un lavoro che produce poi di converso dei continui cambiamenti. Di quelle tre quattro volte, non mi ricordo, che ci siam visti per fare questo lavoro, la penultima è stata una seduta di rimontaggio, visto che avevamo spostato tutta una serie di cose, non per ragioni strettamente narrative ma per ragioni climatiche: dei pezzi stavano meglio prima che dopo, e ce ne siamo accorti, se n'è accorta Alessandra che provava disagio a vedere un certo ordine delle cose e ne ha cercato un altro.

Poi abbiamo cominciato con l'editing del testo e abbiamo lavorato nel modo seguente: il primo giorno mi sono presentato e ho detto: «Allora, secondo me ci sono alcune questioni generali di stile che dobbiamo prendere in esame», e alcune erano scritte sul frontespizio del brogliaccio che Alessandra non ha portato, per pudore, ed erano – vado a memoria – più o meno queste: 1. la gestione, nei dialoghi, dei punti di vista (poi lo vedrete mentre leggiamo), perché continuamente si inseriscono commenti e spiegazioni che disturbano il flusso della scena; 2. una certa tendenza a portare la frase fino a un certo punto, metterci un connettivo o un relativo, e poi partire con tutta un'altra faccenda che forse stava meglio in una frase autonoma, creando delle frasi “col balcone”, come credo di averle definite quella volta, che tra l'altro è un modo di dire che si usa in editoria; 3. una questione sui paragoni: ci sono molti paragoni all'interno del romanzo e io avevo dei problemi con certi paragoni che portavano secondo me fuori dell'immaginario del romanzo – un principio che le ho enunciato allora, e che non è una regola ma un semplice riferimento, è che se tu ricerchi un paragone è bene che lo fabbrichi con del materiale che c'è già nell'immaginario del romanzo e non con qualcosa che fai venire da fuori, se non viene un catering e non un buon lavoro di cucina. E poi c'erano altre minuzie su punti, virgole e piccolezze di questo tipo. Fatta questa premessa abbiamo cominciato a leggere il testo, l'abbiam letto in tre o quattro riprese. Io arrivavo col pacchetto annotato e riguardavamo le mie annotazioni, discutendole: io cercavo di spiegarle il senso e Alessandra le discuteva con me. Era molto chiaro che il senso delle mie annotazioni era tendenzialmente quello di segnalare ciò che secondo me era un problema; lì dove c'era una proposta di soluzione da parte mia, la proposta di soluzione aveva lo scopo di chiarire quello che fosse secondo me la natura del problema, perché in realtà trovare la soluzione era affar suo, in quanto padrona e signora del testo era ed è Alessandra.

E quindi ci siam fatti queste mezze giornate – perché poi un po' si lavora un po' ci sono i cappelletti e ci si perdeva, un poco parlavamo anche di svariate cose che concernono anche l'avvicinamento psicologico all'idea di venir pubblicati da un grande editore che può fare grandi cose per te così come può gettarti nel mucchio, con la stessa sovrana indifferenza, che è una cosa che non lascia tranquillo nessuno e non lasciava tranquilla Alessandra, poi si è parlato di copertine, di una cosa e dell'altra, tutta una serie di cose collaterali – il tutto è durato tre mesi all'incirca. Queste son state le linee generali, mi sembra, del lavoro.

Allora, ora noi facciamo un gioco. Siccome voi avete sottomano il testo definitivo, funziona in questo modo: io vi leggo il testo di quella che non è la prima versio-

ne, ma è la prima che io ho letto, che è stata quindi alla base del lavoro di editing del manoscritto. Io vi leggo frase per frase, capoverso per capoverso, voi noterete delle differenze, Alessandra interviene spiegando il lavoro fatto, eventualmente leggendo qualcosa.

Quello che leggo è un testo che precede di due anni il testo della pubblicazione, e voi tenete sott'occhio quello definitivo, perché è importante vedere le differenze. Faccio addirittura una lettura esplicita dicendo: «Virgola, punto e virgola, a capo», così vedete anche gli interventi di punteggiatura. Non comincio dal principio ma dal secondo capoverso<sup>24</sup>:

Invece Filippo non si è mosso a caso, ad attirare la sua attenzione sono un gruppo di persone arrampicate sui rami degli alberi nel campo che scende da quella parte della strada.

Una decina tra adulti e bambini, se ne stanno tra i rami e la terra raccogliendo in alto e in basso pere, scartando quelle marce, tirandosele scherzosamente addosso. Un uomo sulla cinquantina, ornato di una folta barba brizzolata e di un turbante, di quelli che portano gli adepti della religione sikh color giallo zafferano, comincia a sbracciare e a invitarli a unirsi a loro, come se si trattasse di una festa, (“balcone” n.d. G.M.) ha quella mimica suasiva e materna che hanno i guru delle sette verso i loro possibili catecumeni.

**A.S.:** Allora, Giulio ha spiegato benissimo come siamo intervenuti, volevo solo dire così, come introduzione, per non spezzare troppo la lettura, che questa pagina e quelle che seguono vedono la presentazione del personaggio che è l'animatore di un gruppo di ambientalisti, che si trova sulle colline la domenica e fa varie attività. In questo momento stanno raccogliendo delle pere. In questa scena specifica c'era un problema di punti di vista, perché per chi scrive è sempre un grado di difficoltà abbastanza elevato gestire più di due persone sulla scena, e in questo caso sono tre, poi se ne aggiunge un'altra, e le possibili battute di dialogo, soprattutto i punti di vista che questi esprimono, anche in maniera indiretta, su quello che accade. C'era quindi da regolarizzare questo come prima cosa e poi da dare una presentazione di questo personaggio. Io sentivo questa figura come deficitaria e giustamente Giulio poi mi ha indicato che poteva essere troppo bozzettistica, troppo macchiettistica, perché in realtà non è un personaggio del tutto negativo, anche se in parte così lo vede Alberto Donelli, che è appunto il padre della famiglia che va in collina e che andrà ad acquistare la casa del personaggio che abbiamo incontrato nel primo capitolo, Primo Draghi. La soluzione che io ho adottato è stata quella di dare una descrizione per lo più fisica del personaggio, facendolo attraverso il punto di vista di chi lo vede, cioè di Alberto e del figlio che scendono dalla macchina e lo vedono, e lo vedono fare cose strane, per loro inspiegabili. Quindi anche quell'accento al fatto che porta in testa il turbante, che è il turbante color giallo zafferano dei sikh, l'ho tolta in questa fase perché non era necessario dirlo, lo si poteva dire dopo.

Ecco, questi sono il tipo di interventi, per spiegare un po' tecnicamente come si agisce su un testo per renderlo più efficace, e poi perché effettivamente credo che risulti molto meglio vedere questo personaggio che non descriverlo attraverso le parole: è la vista di Filippo e di Alberto che ci guida a incontrarlo.

<sup>24</sup> Il testo definitivo si legge alle pp. 99-103.

**G.M.:** Filippo è il figlio di Alberto e ha quanti anni?

**A.S.:** Sedici...

**G.M.:** Sedici anni. Che quel turbante sia il turbante dei sikh è una cosa che il lettore che non l'avesse già capito impara più in là, quando Filippo e Alberto commentano la scena e Filippo, che è un sedicenne che ha degli attacchi di "saputelleria" abbastanza acuti, spiega al padre chi sono i sikh, che fanno questo, quest'altro eccetera eccetera. Quindi anche questo distanziamento permette a chi legge di interpretare il giallo zafferano come elemento di colore della scena e successivamente di recuperare l'appartenenza di questo uomo, che non è un sikh di origine ma che lo è forse diventato, di ricavare il significato dalle cose che Filippo dice.

Così anche da lontano, anche involontariamente, deve aver esercitato il suo richiamo su Filippo, che del possibile iniziato ha tutte le caratteristiche: l'età prevalentemente, con il fascino inerte dell'adolescenza che aspetta di essere piegata in una direzione o in un'altra e la curiosità di chi ha visto ancora poco del mondo.

**A.S.:** Be', qui se fate un confronto con il testo finale vedrete che si è molto asciugato, poi non viene più data una descrizione di quella che è l'adolescenza di Filippo perché la si conosce, si sa che è un adolescente ed è normale che abbia quel tipo di reazione. Se ne parlava prima con Giulio: spiegare queste cose è un errore tipico di chi scrive, soprattutto di chi scrive per la prima volta, di chi si misura col romanzo per la prima volta, perché in realtà è lo scrittore che sta spiegando a se stesso quello che vuole dire. La cosa migliore è leggere due volte, tre volte, quattro volte, finché non ci si stanca ma poi si nota che effettivamente quella spiegazione non è necessaria, il testo deve dirlo da sé.

**G.M.:** Stavo pensando che ieri sera ho lavorato con un ragazzo che a ventiquattro anni ha scritto un romanzetto bello, interessante, scritto da cani, che comincia con la seguente frase: «Si incontrarono alla solita piadineria, quella dove andavano sempre». E io dico, benedetto uomo, se è la solita, sarà pur quella dove andavano sempre! Ecco è un esempio di quello che fanno tutti, o quasi tutti, tranne pochi eletti; ma insomma, di Mozart, non ce n'è tanti al mondo, che a vent'anni sanno fare tutto meglio di tutti!

O forse è stato per via della musica. Da qualche parte l'allegra combriccola di raccoglitori di pere ha sistemato uno stereo, perché nell'aria viaggiano, incerte in tanto spazio aperto, le note dei concerti brandeburghesi di Bach. "Salve, volete unirvi a noi?". Invita la voce dell'uomo col turbante in testa.

**A.S.:** Ecco qui, tutto questo pezzo, che è lungo ed è troppo descrittivo, si è condensato in «Papà, hai sentito la musica?», e da lì noi sappiamo che questo ragazzino è stato attratto dalla musica che ha sentito e da una scena che è incongrua ai suoi occhi, perché vede questi signori che raccolgono delle pere sugli alberi, un tipo che si sbraccia con un turbante giallo in testa e la musica classica che non sa nemmeno da dove venga. Però, in realtà, noi vediamo questa scena in una battuta, senza bisogno di descriverla.

**G.M.:** Tra l'altro qui c'erano delle cose come «la combriccola», che pestano un poco sul pedale del «comico-bozzettistico», o un'enfasi che viene, per esempio, da un'espressione come «viaggiano, incerte in tanto spazio aperto», che è addirittura un endecasillabo di quelli sonanti, che diventa, insomma, una solennità al rovescio. Perché c'è un problema, che poi c'è anche in altre parti del libro: Alessandra sembrava avere una certa difficoltà a gestire la relazione ironica coi personaggi. Anche la famiglia Donelli, che va a comprarsi la casa (una famiglia di ignavi, per certi versi, che sanno cos'è giusto ma fanno il loro comodo e si cancellano i sensi di colpa col raschietto senza tanti problemi), lei la rendeva una famiglia quasi ridicola, per certi aspetti, a forza di commenti infilati dentro, e rendeva quindi impossibile per il lettore l'identificazione in loro quando, per l'efficacia pedagogica del romanzo, è necessario che il lettore possa anche identificarsi nei Donelli, e quindi generare la catarsi. Se invece son troppo ridicoli, fanno il gioco degli altri. Vado avanti:

A quel punto tutti si girano verso Alberto e Filippo sul bordo della strada, Filippo fa un passo in avanti, come se l'invito riguardasse proprio lui, poi consapevole del fatto che il padre è al suo fianco, si trattiene e alza appena lo sguardo verso Alberto, aspettando la sua reazione.

Di questo cosa è rimasto?

**A.S.:** Di questo non è rimasto quasi nulla, perché si arriva direttamente all'invito che il signore di Mondoverde fa dicendo: «Benvenuti, ma che bravi, venite qui insieme a noi», e quindi si incontrano direttamente. Quindi si passa direttamente al dialogo fra Alberto e il signore di Mondoverde, «Che bella giornata», dice Alberto».

«Gran bella giornata», risponde Alberto, tanto per banalizzarne qualcosa che, non saprebbe dire il perché, gli sembra eccessiva nei toni.

L'uomo con il turbante giallo sorride, ha i lineamenti stanchi e pallidi da occidentale, la barba brizzolata luccica al sole, scende dall'albero e si avvia a incontrarli. Quando è solo a qualche passo da loro, è un ometto piccolo di statura e con le gambe storte.

**A.S.:** Tutta questa parte di descrizione fisica in realtà è stata anticipata nel testo, per cui precede l'incontro, come è giusto che sia perché la prima impressione di quest'uomo è visiva, tanto più che non parla ma continua a fare gesti dall'albero. E nel testo definitivo il dialogo viene dopo che tutti questi dettagli di descrizione fisica sono stati dati, e quindi la scena è preparata e a quel punto iniziano a parlare. Mentre nella versione precedente c'era anche questo problema di alternanza fra dialogo e descrizione che non andava bene, perché era un'alternanza mal gestita, non ben equilibrata. Era molto più conveniente separare le due cose in modo che avessero anche una successione, che è poi quella nella quale normalmente accadono le cose, cioè che le persone prima le vediamo e poi ci avviciniamo a parlare con loro.

**G.M.:** Naturalmente qui, nella versione definitiva, si parlano quando si sono già avvicinati un po'. Probabilmente in prima stesura Alessandra sentiva il bisogno di creare un contatto tra i personaggi e poi avvicinarli, ma una volta fatto questo e ripassando al tutto si poteva fare diversamente.

«Salve,» ripete. «Siamo della comunità Mondoverde, abbiamo ottenuto questo terreno in con-

cessione demaniale, a patto di coltivarlo e fare la manutenzione”.

Mondoverde, sì, sì. Alberto ricorda vagamente qualche articolo che li riguarda, forse una pratica transitata sulla sua scrivania, per conoscenza, dagli uffici comunali e regionali. Gestione degli spazi pubblici da parte dei cittadini, associazioni ambientaliste no-profit ecc.

Qui poteva essere che c'era forse un articolo che ha letto, forse una pratica, ma siccome Alberto lavora nel Dipartimento Territorio della Regione Emilia Romagna, è più realistico pensare che sia proprio una pratica. Allora, il principio è: se tizio ha già sentito nominare la tal cosa, è meglio che l'abbia sentita nominare per caso, o che l'abbia sentita nominare per una circostanza che è in qualche modo legata alla sua professione, alla sua quotidianità, eccetera? Vale la seconda, quindi l'articolo di giornale è sparito ed è rimasta solo la connessione più forte dei personaggi.

In teoria alleati del suo mestiere, in pratica varianti antropologiche spesso molto diverse tra di loro, interessanti, non facili da collocare, qualche volta sembrano (anche questo è un “balcone” n.d. G.M.) rotolati fuori da un film degli anni Settanta, come i corpi nudi e giovani rotolano sulle dune di sabbia di *Zabriskie Point*, a volte non si distinguono dall'essere comuni seccatori.

**A.S.:** Tutto questo è rimasto nel testo, solo con una punteggiatura cambiata.

**D.B.:** Qui in effetti la citazione da *Zabriskie Point*, come diceva prima Giulio, è veramente interna all'immaginario del romanzo, perché Alberto come Linda hanno quest'etica della natura che arriva poi da un'ottica “pseudo-hippy” che si è anche nutrita di *Zabriskie Point*...

**A.S.:** Sì. Io ci tenevo molto a salvaguardare questo “balcone”, e quindi bisognava farlo diventare una “nuvoletta” che esce dalla testa di Alberto, se “balcone” non poteva essere. Anche perché è vero che questo momento, come il successivo in parte, sono momenti in cui il flusso di pensiero di Alberto è prepotente rispetto a quello che sta avvenendo nella scena. Però è anche molto importante perché il suo punto di vista è legato fortemente non solo e non tanto a quella scena, ma in generale al suo destino all'interno del romanzo, cioè questo aderire a un ideale che è fatto di tante cose, fra cui anche *Zabriskie Point*, cioè una certa idea di natura, una certa idea di evasione, e questo sottrarsi molto silenzioso, molto tacito, ma continuo e costante della responsabilità, lo si vede molto bene in un passaggio successivo.

**G.M.:** Tra l'altro l'inserimento di punti permette di fare in modo che chi legge si rende conto meglio di cosa appartiene al narratore di questa storia e di cosa è – con una sorta di indiretto libero – il pensiero di Alberto, c'è una distribuzione delle parti più precisa. In linea di massima quando si passa dalla voce del narratore all'indiretto libero è bene mettere della punteggiatura che aiuti il lettore, perché il lettore non pensi che il giudizio «Questi qui, brava gente, ma poi diventano anche dei seccatori» appartiene al narratore. Appartiene ad Alberto al di là del fatto che la qui presente Alessandra Sarchi possa condividere questa opinione, cosa che non è detta; è più chiaro secondo me con questa punteggiatura che smista. Come i treni si scambiano alla stazione, per certi aspetti.

Però è una bella visione quella che ha davanti di uomini e rami d'alberi, gli uni

vicini agli altri. Può essere ancora vero, ad esempio di domenica mattina, su per i colli. “Come sono le pere quest’anno?” Alberto prova a rispondere alla cordialità di quello che crede essere il capo di Mondoverde.

Qui notate l’importanza del cambiamento. Entra un dettaglio visivo, e vanno in primo piano le pere.

“Ottime, maturate senza pesticidi, né infestanti. Be’, ovviamente gli alberi c’erano già, erano stati piantati dal contadino che fino a dieci anni fa coltivava la terra. Venite a vedere, le pere sono solo un po’ più piccole di quelle che si comprano al mercato, ma il colore è quello originale, il sapore anche”.

Gli interventi su quello che dice il signor Mondoverde sono minimi, e sono solo sulla punteggiatura perché questo qui ha comunque già un linguaggio con un tono per conto suo. È un imbonitore, uno che deve fare proselitismo e allora, lasciarci una traccia di compostità, o di parlato sconnesso, è una cosa che ci sta, perché presumibilmente questo è un discorso che questo signore ha fatto centinaia di volte. Gli viene fuori così, “a macchinetta”, come si dice.

**A.S.:** Allora, siamo alla fine del paragrafo: «L’uomo col turbante punta un dito al cielo».

**G.M.:** Leggo:

Con lo sguardo e un dito puntato al cielo, allunga l’orizzonte per comprendere tutta la cresta di colline che si può vedere fin verso San Luca, è una linea chiara, sinuosa, ma netta quella delle colline, gratifica gli occhi seguirla; sotto, di qualche centinaio di metri e di diverse coltri di polvere minuta, che la fa sembrare velata e distante, la città è quasi indistinguibile dal resto della pianura. Per orientarsi, l’unica traccia è la via Emilia, la strada romana, antico segno di un potere brutale, ma forse meno cieco, o semplicemente avvantaggiato dalla verginità dei tempi e della terra.

**A.S.:** Rispetto a questo paragrafo che ha letto Giulio io ho fatto un intervento ancora diverso. A parte la punteggiatura, quella la potete verificare, ho aggiunto un paragrafo che non c’era nel testo. Vi leggo quello che dice il signore Piero Biondi di Mondoverde: «Questa è terra di calanchi, che un po’ alla volta si sciolgono, come zucchero in acqua. Bisogna evitare di mescolarlo, ma in ogni caso è destinato a sciogliersi, alla lunga», e questo è quello che lui sta dicendo, commentando la linea delle colline e il fatto che è terreno molto franoso. Il paragrafo che ho aggiunto è di nuovo una riflessione di Alberto che non fa ad alta voce ma scorre nella sua testa: «Infatti anche le Dolomiti si stanno sbriciolando, pensa Alberto, grato di sapere che questi disfacimenti avvengono lentamente e in genere diventano epica che si tramanda nel corso di molte generazioni. Come la storia che nel Nord Europa un tempo c’era così caldo che i Vichinghi coltivavano la vigna e facevano il vino». E questo è proprio un paragrafo in cui assistiamo alla deresponsabilizzazione ideale del personaggio, che di fronte a una persona che in maniera sicuramente enfatica, da chi deve fare proselitismo, gli sta dicendo: «Guarda che qua la terra frana», pensa «Si va be’, anche le Dolomiti stanno crollando ma tanto avviene in secoli e quindi noi possiamo stare

tranquilla», che è esattamente l'adozione del punto di vista di questa famiglia, convinta che sì, il mondo va in sfacelo, ma noi comunque il nostro posticino al sole ce l'avremo e non saremo toccati dalla catastrofe perché la catastrofe, se mai avverrà, avrà proporzioni tali che riguarderà un tempo ulteriore.

In questo paragrafo c'è anche un confronto fra il tempo individuale e il tempo della storia intesa come storia con la S maiuscola, come Storia del pianeta, come Storia geologica, come Storia dell'umanità, che è anche uno dei temi che scorre lungo tutto il libro: cioè l'enorme difficoltà che ha l'uomo moderno di misurare la propria esistenza con tempi più lunghi; sembriamo tutti nati ieri, sembra che le cose debbano accaderci per la prima volta, sembra che i sentimenti non abbiano una loro storia, che quello che è avvenuto prima non conti più e viviamo in questo continuo riaggiornamento di una novità che però, appunto, non può darsi senza un passato e non può neanche pensarsi senza un futuro. Però invece i personaggi di questo romanzo hanno veramente un pensiero schiacciato sul presente, che è un po' anche una cifra, credo, del nostro tempo.

**G.M.:** Vi faccio notare che nella descrizione, quando dice: «L'unica traccia è la via Emilia, la strada romana, antico segno di un potere brutale, tracciato quando c'erano molto più tempo e molta più terra», c'è questa solennità della frase, una potente citazione manzoniana, che manca nella prima versione. È una cosa che succede abbastanza spesso. Questo romanzo è molto in prosa, però succede che nelle parti più solenni o parodistiche del solenne, Alessandra, non so quanto intenzionalmente, combina questa roba, che qui suona benissimo.

C'è un passaggio nel quale Alberto nella mia versione fa delle considerazioni – lo dico per esplicitare una cosa detta prima – fa un'altra riflessione su questo signor Mondoverde. Alberto capisce che ha di fronte uno di quegli individui che sono animati dalle migliori intenzioni e hanno un certo senso della comunità, si rendono conto di appartenere a una razza potenzialmente pericolosa come il genere umano e occasionalmente sembrano ragionare sui possibili rimedi alla condizione dell'uomo moderno; solo che qualcosa nel bel mezzo li confonde e li ottenebra, e riescono a mettere insieme argomenti inconciliabili e parecchio distanti come la Terra e Saturno, l'immaginazione e la bellezza del lavoro del contadino, per non parlare del colore originale delle pere. «Argomenti apparentemente inconciliabili e parecchio distanti come la Terra e Saturno...», al di là dell'ambiguità, perché pare che la Terra e Saturno siano argomenti, mentre servono a indicare solo la distanza, qui siamo in un ordine quasi planetario. Questa cosa qui, invece, per dire la distanza delle cose che mette insieme il povero signor Mondoverde, nel testo definitivo diventa...

**A.S.:** «Argomenti inconciliabili e parecchio distanti come il Dio Vishnu e Bach, la bellezza e il lavoro del contadino» e Bach ovviamente sta qui perché è stato nominato prima.

**G.M.:** Bach è stato nominato prima, il dio Vishnu è implicato nel turbante zafferano, come capiremo poi. Si usa del materiale che c'era già, anziché tirare in causa i pianeti che prima non c'erano. È un principio di economia, come gli avanzi in frigo, il concetto è quello!

**I.:** I rapporti descritti nel romanzo sono sempre rapporti conflittuali, rapporti di invasione tra uomini, o tra uomo e natura. Già la copertina, fatta di

**titolo e immagine, è esemplificativa di queste violazioni, di queste conflittualità. Come sono nati, come sono stati scelti, se sono stati scelti?**

**A.S.:** Partiamo dalla copertina. La copertina è stata scelta e voluta da me, non senza difficoltà, perché inizialmente l'azienda Einaudi non la voleva, e l'ufficio iconografico di Einaudi è abbastanza ferreo: io ho dovuto far valere la mia formazione di storica dell'arte per imporre questa scelta. Però a me sembra una scelta coerente con il libro: l'immagine è l'elaborazione di un san Sebastiano famoso che è quello di Antonello da Messina a Dresda ed è stata fatta da un grafico che si chiama Marco Cazzato, che ha sostituito la testa del san Sebastiano con quella di un cervo. Quindi in realtà è un'immagine polisemantica perché da un lato richiama un quadro celebre, dall'altro richiama un santo altrettanto celebre nella tradizione iconografica cristiana e cattolica che è san Sebastiano trafitto da frecce. La testa di cervo però è legata a un altro mito, che è quello di Diana e Atteone, secondo me uno dei miti più belli e anche più significativi per il tema del romanzo, che è il rapporto con la natura o se vogliamo una domanda *tout-court* su cosa sia la natura, intendendo anche la natura dell'uomo. Proprio perché conosciamo la storia di Atteone, cacciatore che sorprende Diana al bagno con le sue ninfe, che per aver visto la nudità della dea viene spruzzato d'acqua, scappa e nello scappare sente – c'è questa descrizione molto bella in Ovidio nelle *Metamorfosi* – che gli stanno spuntando le corna; poi quando arriva a specchiarsi, come un Narciso ma al rovescio, perché vede un'immagine che lo terrorifica, non ha nemmeno tempo di spaventarsi del tutto perché è assalito dai suoi propri cani e divorato, straziato. Giambattista Vico dà una spiegazione bellissima di questo episodio, dice che Diana gli getta l'acqua perché è «l'acqua dello spavento»: lui è talmente spaventato, come se in quell'acqua ci fosse la vergogna per aver visto ciò che non doveva vedere. Cioè dice che in realtà la natura non si lascia mai avvicinare, non si lascia mai vedere, perché nel momento in cui noi andiamo troppo vicino nell'interrogarla, e un po' è anche Narciso che vuole vedere se stesso a tutti i costi tanto da tuffarsi nella propria immagine, veniamo puniti, dilaniati. Meglio ancora, veniamo portati a una condizione che è più ferina ancora, perché l'uomo che viene trasformato in animale di fatto perde un grado della propria condizione e questo è un livello di lettura che a me piace molto.

Stamattina per puro caso ho trovato un verso di Mallarmé che mi piace molto e che credo abbia anche a che vedere con quanto si diceva, cioè Mallarmé dice: «La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas»<sup>25</sup>, cioè «la Natura esiste, non c'è niente da aggiungere», che è quello che possiamo dire anche di quello che noi siamo. Possiamo spostare continuamente il limite di ciò che chiamiamo naturale e artificiale, ma c'è una parte inconoscibile, una parte di mistero che si sottrae all'io che dice: «Io voglio sapere, io voglio esserci». Rispettare quest'equilibrio forse è l'unica maniera per avere una forma di convivenza. Il romanzo finisce così, cioè finisce con Alberto che dice che si era persa la misura, si è persa la misura di un equilibrio. Non esiste una formula perfetta. Anche io nel romanzo faccio vedere gli aspetti più di deriva di un certo pensiero «ambientalista», perché non esistono ricette da questo punto di vista,

<sup>25</sup> S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in Id., *Ceuvres complètes*, éd. par G. Jean-Aubry et H. Mondor, Paris, Gallimard, 1945, p. 647.

deve esistere invece una consapevolezza.

Quanto al titolo, viceversa, non è mio: il titolo originale se volete saperlo era *Paesaggio italiano con animali*.

**D.B.:** Io preferisco *Violazione a Paesaggio italiano con animali*, perché, in effetti, una delle sfide del libro è quella di non parlare semplicemente di paesaggio – che è già un concetto antropomorfo, oltre il quale invece la storia vuole andare. Volevo poi tornare su quello che diceva prima Alessandra a proposito della copertina, a proposito di questa idea di natura che appartiene a un tempo più lungo, a una durata che poi è anche extra-biografica; io credo che questo possa anche spiegare meglio come hai costruito i personaggi. I personaggi di *Violazione*, i protagonisti di *Violazione* non sono personaggi individualmente considerati a tutto tondo, ma vengono fuori soprattutto dalle relazioni, da qualcosa che va anche oltre il limite che loro hanno messo alla loro persona, alla loro maschera sociale, come la vogliamo definire. Quindi potremmo parlare un po' di più su come costruisci un personaggio.

**A.S.:** Quello che dici è molto vero. I miei personaggi, credo sempre, anche in quello che sto scrivendo ora, emergono dalle relazioni. A me non interessano i personaggi da soli, interessano molto di più calati all'interno dei rapporti con gli altri, anche perché è l'unica dimensione in cui secondo me si dà una loro concretezza, altrimenti diventano un po' delle astrazioni. Questo li sottopone a un grande dettaglio, cioè sono vivi all'interno dei rapporti e delle scene in cui si muovono, ed è chiaro che la difficoltà sta nel conciliare i loro micro-destini, che sono come quelli delle vite di tutti noi, in fondo trascurabili, in fondo non così importanti; ma anche nel dare loro un respiro che sia quello che li rende invece importanti, che li rende condivisibili anche da altri. Quindi è un lavoro di raccordo fra un tempo più lungo, uno spazio più grande, che è quello della storia all'interno della quale possiamo identificarci in più di uno, e quello che invece è il percorso di queste vite individuali che hanno traiettorie limitate, come limitate sono le esistenze, anche se la nostra visuale ce le fa sentire se non altro uniche, perché sono le uniche che ci è dato vivere. Quindi questa dialettica c'è senz'altro, in questo romanzo; in particolare, credo sia molto contrastata proprio perché anche se lo sfondo non è uno sfondo atemporale, però certo il confronto con la natura – che tra l'altro è un tema di lunghissima durata senz'altro nella letteratura italiana, ma non solo, pur con declinazione molto diverse – rappresenta il confronto con uno sfondo che ha dimensioni e valori enormi rispetto al portato delle piccole vite umane di questi personaggi. Però mi sembrava anche questa la sfida: capire che il posto del singolo è in relazione all'insieme più grande all'interno del quale si sta. E l'insieme più grande può chiamarsi natura, tanto più che la natura tende ad avere due connotati nel nostro tempo che sono anche quelli di Dio, cioè è inconoscibile e onnipotente, pertanto ci si misura come con l'Altissimo. C'è un'inflazione del termine “natura” spaventosa e significativa, è veramente una cosa sulla quale riflettere, proprio perché secondo me sta prendendo il posto che era della divinità fino al secolo scorso.

Comunque, è la natura in questo caso perché era la mia scelta di indagine, perché era quello che mi interessava raccontare, per altri potrebbe essere, che ne so, il mercato globale, faccio per dire, uno scenario molto largo all'interno del quale le vite di noi singoli che usiamo il bancomat, di noi che abbiamo una banca, di noi che abbiamo un piccolo lavoro eccetera eccetera, hanno uno spazio di misura molto ri-

stretto, ma è quello che possiamo conoscere, è quello forse che possiamo raccontare o almeno che io mi sento di raccontare.

**G.M.:** Dico una cosa in una frase. Una cosa che Alessandra con molta prudenza ha introdotto con un «secondo me», cioè dicendo i personaggi non sono costruiti a priori, ma dalle relazioni tra di loro; questo è in realtà uno dei principi base della scrittura romanzesca, se togliete il «secondo me», potete considerarlo come un caposaldo del modo di leggere e anche di scrivere i romanzi.

**GUIDO MAZZONI:** Comincio dal titolo. Secondo me Einaudi ha voluto dire che questo romanzo sta tra McEwan e Philip Roth, *Espiazione*, *Umiliazione*, questo è il messaggio subliminale che i titolisti Einaudi hanno voluto mandare a chi compra il libro.

**A.S.:** Un titolo che avesse una riconoscibilità seriale.

**G.Ma.:** E che ti collocasse in una precisa fascia.

**G.M.:** Il prossimo sarà *Titolazione!*

**G.Ma.:** *Paesaggio italiano con animali*, in sé più bello, forse è anche meno adatto al romanzo, perché introduce un elemento ironico, mentre questo romanzo non è un romanzo che ha una disposizione ironica nei confronti della storia. *Violazione* è un titolo di primo grado, non c'è secondo grado, non c'è la virgolettatura ironica. Quindi il tuo titolo è più bello, ma *Violazione* non sta male sul romanzo. Volevo chiederti e chiedere a Giulio Mozzi due cose. La prima è questa: tu vieni dalla scrittura di racconti e sei molto brava nel padroneggiare il genere del racconto, la storia breve con un momento epifanico. Come hai gestito il passaggio dal racconto al romanzo, al diverso passo, alla temporalità diversa che questo genere comporta? La seconda è questa: nel tuo modo di scrivere ricorre uno schema; molte volte cioè c'è l'azione, quello che succede e quello che si ascolta, ci sono le azioni e i discorsi, e poi ci sono una sorta di "bolle" all'interno delle quali si distende il pensiero, l'introspezione, la reazione interna dei personaggi. Queste "bolle" nella struttura del racconto pesano meno che nella scrittura del romanzo: nel romanzo il lettore vuole sapere come la storia sta andando a finire, vuole meno elementi ritardanti e più elementi progressivi; questo elemento, questo dato interno alla tua scrittura ha causato difficoltà di composizione per quanto riguarda lo spazio del romanzo, è stato oggetto di discussione tra voi o questo aspetto non è stato considerato?

**A.S.:** Allora, be' intanto mi fa piacere che alla fine il titolo vi sia piaciuto, perché vuol dire che la casa editrice non si sbaglia così tanto. Per quanto riguarda il passaggio dal racconto, dalla forma breve al romanzo, sicuramente la gestione della temporalità è una delle difficoltà alle quali si va incontro. Io amo moltissimo i racconti, fosse per me scriverei e soprattutto leggerei solo racconti, ma il mercato editoriale italiano non è molto "simpatetico" nei loro confronti, soprattutto se sono italiani, non si capisce perché, ma se sono stranieri si traducono e si leggono, se sono italiani no. Bisogna lavorare su questo fronte perché non è possibile che un pregiudizio di mercato pregiudichi un genere che poi peraltro secondo me sarebbe più adatto ai

tempi di lettura brevi che ci vengono dati dai media di cui ci serviamo, dai tablet ai telefonini, ma questo è un altro discorso.

Vero è che le epifanie, che tanto bene risolvono i racconti, tendono a dilatarsi nel romanzo e diventare “bolle” – tu le chiami “bolle”, si possono chiamare “nuvolette”, si possono chiamare “pippozi” (che è parola di Giulio Mozzi), hanno vari nomi. Sempre perché amichevolmente volete infierire sulla di me persona, devo dire che c'è stato tutto un gran lavoro per farle ritornare all'interno delle nuvolette, cioè delle teste dei personaggi che questi pippozi promanano. Va detto anche che io ho avuto tanti anni di frequentazione smodata, in un'età in cui forse è sconsigliabile farlo, dei testi di Virginia Woolf, che lavora molto in questo senso, e allora forse se lo si fa in un'età in cui non si è tanto consapevoli e padroni dei propri mezzi, poi si acquisiscono delle memorie involontarie che in età successiva e matura determinano, come dire, certe inclinazioni che poi sono dure da correggere. Questo lo dico per tutti gli aspiranti scrittori, Virginia Woolf da una certa età in poi, prima fa molto male, cioè è tanto bella da leggere ma fa seri danni, ma come lei anche Proust, anche con Proust c'è stata una lunga e assidua frequentazione. Queste sono battute, ma è chiaro che scrivere come scrivevano loro non si può più per tante ragioni.

E qui secondo me si tocca un problema sostanziale, che non riguarda solo la mia scrittura, ma il passo della narrativa in generale, soprattutto italiana, cioè il problema della resa dell'azione. C'è questa richiesta da parte del lettore di un'azione frequente, continua e progressiva e c'è il problema della profondità. Tenere insieme questi due canali, velocità e profondità, è davvero, per ricorrere a un paragone con il pattinaggio artistico, un “triplo loop”, una di quelle cose molto difficili da fare, e bisogna essere bravi, ci si lavora tanto, e i risultati sono alterni. Potrei citare vari esempi di autori che conosco che incontrano questa stessa difficoltà e che trovano soluzioni delle più varie, ognuno lo affronta un po' come riesce. Io non volevo rinunciare alla profondità, mi rendo conto che però bisogna trovarle uno spazio che non è più quello della narrazione distesa tardo ottocentesca o primo novecentesca, che ha dominato il romanzo moderno, ma che deve trovare forme che sono quelle anche del nostro pensiero, che è sicuramente un pensiero sincopato e contratto rispetto a quello dei maestri sui quali noi ci siamo formati e che abbiamo letto. Questo è quello che potevo dire io al riguardo.

**G.M.:** Posso aggiungere che si tratta di decidere anche che cosa è il fatto. Se il romanzo è racconto di fatti, allora non è che una descrizione o una riflessione ne vengano automaticamente esclusi, si tratta di trasformare una descrizione in un fatto, di raccontare un pensiero come qualcosa che avviene. Non è più possibile fare cose come «In che brutta faccenda mi sono cacciato!», disse tra sé e sé il marchese di Carabas», questo non si può più, perché diventa una stasi e non è più un evento, ma c'è l'invenzione dell'indiretto libero che ha creato la possibilità di trasformare anche la riflessione del personaggio in un flusso di eventi continui. Gli strumenti ci sono, bisogna avere un po' l'occhio per capire che cosa dentro al testo può essere trattato come se fosse un evento che avviene, anziché come una cosa che sta lì.

Sulla questione racconti/romanzi, ahimè, io sono scrittore di racconti che scrive racconti perché non è capace di scrivere romanzi, tant'è che ne sto scrivendo uno da dieci anni e non ne vengo a capo, perché non piace neanche a me. Ma quello è il mio lavoro artistico, occuparmi dei romanzi altrui è lavoro, quindi ho questa doppia mentalità. In realtà quello che mi serve per fare il lavoro che ho fatto con Alessandra

e con altre persone non è la mia esperienza di scrittore di racconti, è la mia normalissima esperienza di lettore. Io, che come lettore sono un amante dei romanzi fiume, se vedo un libro che ha più di mille pagine non posso tenermi dal guardarlo, poi magari ci dormo sopra perché non è il mio genere o altro, però mi attira, mi mesmerizza, una cosa impressionante. Quindi ho introiettato come tanti un sacco di meccanismi, tant'è che c'è un sacco di gente che fa il mio mestiere che non ha mai scritto un solo racconto, un solo romanzo, ma è bravissima perché per essere di aiuto all'autore bisogna essere essenzialmente dei lettori capaci di esplicitare in ogni momento la propria reazione al testo e le ragioni di questa reazione.

Se io ti dico che una roba non mi piace e non so dire perché, non servo a niente; se ti dico: «Non mi piace» e ti dico perché, tu di questo perché te ne fai qualcosa per la tua decisione che sarà di tenerla, di cambiarla, fatti tuoi. Tenderei a slegare queste due cose. Per quanto riguarda il recupero di contratti editoriali dei racconti credo che i critici possano fare poche cose, ma una possono farla: sono diciannove anni che ogni volta che esce un libro mio, ne escono sempre più spesso per fortuna, da qualche parte c'è la frase di qualcuno che dice: «Ma lo aspettiamo ancora alla prova del romanzo». Datemi una mano pure voi! Anche quando è un critico da giornale, quello che legge per i lettori, è sempre uno che ha in mente come forma prima della narrazione quella romanzesca.

**G.Ma.:** All'interno delle case editrici come si giustifica l'avversione editoriale al racconto, cioè quali sono i motivi di questa avversione?

**G.M.:** Non c'è nessuna avversione editoriale al racconto.

**G.Ma.:** E perché non si pubblicano facilmente racconti?

**G.M.:** Perché non li compra nessuno.

**G.Ma.:** E qual è la risposta che si dà a questo fatto? Qual è la motivazione che si scorge dietro questo fatto?

**G.M.:** La motivazione che in genere si dà è che il racconto ha un tasso di narritività più basso, e quindi richiede una lettura più concentrata, più lenta, e quindi non è vero che nella vita moderna con il suo logorio eccetera eccetera una scrittura più breve vada bene, perché se io mi leggo un racconto di Brodkey, leggo a una velocità molto più lenta di quando leggo Dickens. Di Dickens posso anche saltare dieci pagine e non se ne accorge nessuno, nemmeno io. C'è una tale quantità di "roba di magazzino" che passa per le pagine che tutto funziona comunque. In Brodkey salti una parola hai perso tutto, quindi si richiede un'applicazione molto più alta, sono letture più impegnative.

**A.S.:** La motivazione che Giulio ha dato credo sia quella giusta. Io aggiungerei anche che ci viene detto che non vendono perché non hanno mercato, sottintendendo che il racconto ha un grado di difficoltà pari, o se non proprio pari almeno simile, a quella della poesia, e lì siamo di nuovo nell'ambito di un tipo di testo che richiede una grande concentrazione. È vero, per raggiungere la sintesi di un racconto, cioè perché un racconto sia significativo, in pochissimo deve compiere tutta una serie

di passaggi che il romanzo dilata in pagine e pagine, quindi è vero quello che dice Giulio, cioè richiede un tipo di attenzione e anche di malizia di lettura tale per cui tu ti rendi conto che cosa sta facendo l'autore e dove ti sta portando. Mentre il romanzo può avere uno scorrere più fluviale, e comunque il romanzo ti solidarizza attraverso tutta una serie di accorgimenti che sono di tempo, nel racconto tu ti devi legare a un personaggio o a una situazione in pochissimo, la svolta puoi averla in una frase, in un aggettivo. Nel romanzo hai tanti luoghi in cui puoi ripetere, come dire, la tua familiarità...

**G.Ma.:** Le ragioni sono molteplici e ognuno può dare la sua, si possono però contrapporre a questa reazione editoriale contemporanea almeno due considerazioni: la prima è che ci sono state delle epoche in cui il racconto era popolare, grazie a media di trasmissione differenti, come le terze pagine dei giornali; la seconda considerazione che si può fare è che in altre letterature nazionali, posto che rispetto al medio romanzo commerciale il racconto è tendenzialmente più difficile, richiede più attenzione, richiede la fatica di ricominciare ad abituarsi a un nuovo sistema di personaggi dieci pagine dopo, perché comincia un nuovo racconto, eccetera, posto questo, ci sono editorie nazionali in cui la diffidenza editoriale al racconto è minore rispetto a quella italiana. Volevo sapere quali erano i *topoi* che circolavano in ambiente editoriale.

**G.M.:** Diciamo che c'è minor diffidenza in ambito anglosassone, dove comunque in linea di massima i libri di racconti vendono meno. Certo Hemingway vende un sacco, vende un sacco all'interno di quel comparto specialistico che è la letteratura alta. Ricordiamocelo. Perché Hemingway non è un autore per tutti, non è un autore che leggono tutti. Sono comunque molto più letti i suoi romanzi dei suoi racconti, anche negli Stati Uniti, il che è incomprensibile, perché i romanzi di Hemingway tendono a essere, a volte, impeccabilmente brutti. *Per chi suona la campana* è una faccenda che devono pagarmi per finirlo, arrivato a pagina centocinquanta poi ho detto: «Ma perché?». A parte *Addio alle armi*, che è la fortuna del principiante, è un testo molto bello, per il resto, rispetto a questi i racconti sono letture più complesse.

In ambito francese, che conosco abbastanza, mi sembra che la situazione sia come in Italia, in ambito tedesco – che non conosco – mi dicono che la situazione è come in Italia, me lo dice Viktoria von Schirach che frequento un po', che è la *scout* per l'Italia del gruppo Bertelsmann, il più grande gruppo editoriale del mondo. Va detto che moltissimi racconti negli Stati Uniti vengono pubblicati all'interno di una rete di riviste che sono emanazioni di solito dei dipartimenti di letteratura delle università. Ovvero, se il numero secco di racconti che vengono pubblicati negli Stati Uniti è molto alto rispetto al numero secco di racconti pubblicati in Italia, è perché non esiste, per esempio, una rivista letteraria dell'Università di Siena che pubblichi racconti e che dia a questi una circolazione almeno negli ambienti studenteschi, non quelli accademici, che è un'altra cosa, mentre là invece sono pensate in questa direzione. Diciamo che non c'è in Italia una tradizione di editoria patrocinata e sostenuta o accompagnata dall'università e rivolta agli studenti o concepita come palestra degli studenti. Questa è una cosa che manca molto e non può nascere dall'oggi al domani perché ci vogliono premesse culturali lunghe.

Farei una nota sul paragone con le terze pagine dei giornali del primo Novecento perché, mi avvitò in un gioco linguistico, lì non si pubblicavano racconti, bensì

novelle, cioè dei testi di misura breve, e quindi che stanno dentro la macro-categoria “racconto”, ma che hanno la caratteristica di basarsi su un fatto e un piccolo colpo di scena finale. Se uno si legge la grande quantità di racconti che Tozzi pubblicava sui giornali, tutti molto belli (anche se leggerli tutti insieme ti fa venire voglia di mandargli un medico), lo vede il meccanismo, e anche quelli di Palazzeschi brillantissimi funzionano così: un fatto, una cosa, una novella, che è una roba completamente diversa dal racconto čechoviano, che è un po' la base di tutto il racconto moderno e contemporaneo, che richiede molto più spazio. Oggi un buon racconto di Paolo Cognetti, per dire uno scrittore di racconti secondo me notevole e lodevole, avrebbe bisogno di due pagine intere del «Corriere», non dello spazio dell'elzeviro o altro, quindi vanno considerate anche queste differenze qui. Poi una cosa buffa, aneddoto minimo: in un numero della rivista «Granta»<sup>26</sup>, pubblicata in Inghilterra, esce un breve testo di John Le Carré dedicato al padre; la rivista comprata dall'Italia costa dodici euro, quel testo esce in Italia presso Mondadori, editore di John Le Carré, come libro, e costa quattordici euro. Una delle conseguenze di queste cose è che noi non siamo, per esempio, abituati a comprare una rivista per leggere dei racconti. Pensate che una rivista come «La lettura», il supplemento del «Corriere» cento volte defunto e cento volte risorto, nato come rivista di racconti e reportage negli anni Trenta o giù di lì, oggi fa fatica a contenere dei racconti, non ce ne sono. Ci sono delle recensioni, saggi, articoli di discussione, reportage, in questa sezione che si chiama *In corso d'opera* ci sono cose varie, ma un racconto puro e semplice non c'è mai. E io sospetto che se ce lo mettessero potrebbe non essere la parte più letta di quel supplemento. Io sarei contentissimo se ce lo mettessero. Quando sono ripartiti con «La lettura», ho inviato loro una lettera lunga con scritto: «Secondo me potreste pubblicare una volta per numero un racconto di questi signori qui...», gli ho messo in ordine quarantacinque ignoti assoluti che non hanno mai pubblicato un libro perché scrivono racconti, mi hanno risposto: «Che cos'è, uno scherzo? Cosa sono questi ignoti assoluti?».

**PUBBLICO:** Allora le questioni sono tante quindi ne scelgo una: mi interesserebbe molto sapere, se è possibile, qual è la biblioteca dei vent'anni di Alessandra Sarchi. Abbiamo visto in modo mirabile il cantiere della scrittura, che è un'occasione rara e apprezzabile, però già si sono intravisti riferimenti all'Illuminismo tedesco, che ha senso in un libro che porta avanti l'idea militante di paesaggio come qualcosa che appartiene all'essere umano e quindi è alla base della vita quotidiana ed è fonte di educazione civica, e quindi anche conoscere i nomi alla base di questo pensiero per una persona che scrive sarebbe bello e utile.

**A.S.:** Allora a vent'anni leggevo tanto Proust e leggevo tanto questo scrittore americano che mi fece conoscere un mio compagno di studi un po' più grande che è Guido Mazzoni; uno scrittore americano che amo molto e che ha scritto per lo più racconti molto belli, e anche un paio di romanzi un po' meno belli, molto magmatici, si chiama Brodkey. Vi consiglio di leggerlo perché è un grandissimo scrittore, i suoi

<sup>26</sup> J. Le Carré, *La pace insopportabile*, trad. it. di A. Bivasco e V. Guani, Milano, Mondadori, 2001, ed. or. *The Good Soldier*, in «Granta», 35 (1991).

racconti sono stati pubblicati da Mondadori in due volumi...

**G.M.:** E non sono più in circolazione!

**A.S.:** Sì. Però si trovano, la casa editrice Fandango li sta ripubblicando. A quell'età lì io leggevo tanta letteratura francese, soprattutto l'Ottocento francese, quindi poi le letture che fanno tutti, cioè che dovrebbero fare tutti, ecco non credo di avere avuto particolari autori. Se volete sapere qual è il libro che sta più dietro *Violazione*, in realtà è un saggio. Ovviamente non ha un rapporto diretto di filiazione con il testo, ma ha fatto da sfondo di idee in maniera molto forte: *Vita activa* di Hannah Arendt. Poi, quando avevo già iniziato il romanzo, anzi l'avevo già quasi finito, ho incontrato *Il cielo è dei violenti* di Flannery O'Connor e lì mi sono resa conto che c'erano dei punti di continuità, di vicinanza molto forti, almeno che io sentivo molto forti, poi con un libro in traduzione non si può mai parlare di vicinanza di scrittura, sono altri i punti di continuità. Queste direi che sono un po' state le letture, se vogliamo, dietro al testo.

## INCONTROTESTO INTERVISTA FRANCO LOI

8 gennaio 2013<sup>27</sup>

**INCONTROTESTO:** Iniziamo la nostra conversazione con una domanda sulla funzione del milanese nella sua poesia. Lei ha esordito nel 1965, anche se i primi componimenti sono usciti negli anni Settanta. In quegli anni scrivere in dialetto rispondeva anche, almeno in parte, a un'esigenza mimetica? C'era il desiderio di riportare sulla pagina in maniera appropriata la "lingua di tutti"? Sulla rivista «Nuovo Argomenti», su cui sono uscite le prime poesie, descriveva la sua particolare forma di milanese come un «dizionario condizionato dalla classe sociale, dalle passioni che l'hanno alimentato, dal momento storico che si vuole esprimere». Quali sono dunque i motivi che l'hanno portata a scrivere in dialetto?

**FRANCO LOI:** Intanto vi prego di non considerare mai le date delle pubblicazioni come quelle in cui sono state scritte le poesie. Ci sono poesie che ho scritto nel 1965 che non sono state ancora pubblicate. Una l'ho pubblicata recentemente da Interlinea – *I niùil*, nuvole – ed è addirittura del '63, in origine era un monologo teatrale. Le poesie a cui accennate, pubblicate nel '71, le ho invece scritte nel '65. Inoltre ho scoperto, grazie al dottorato di uno studente allievo di Giovanni Tesio, che ha voluto studiare tutti i miei diari, che avevo scritto tante poesie in italiano di cui non avevo memoria.

Poi, che posso dire del futuro della poesia? Chissà quanti poeti, ma anche narratori, filosofi, saggisti ecc., sono spariti col decadere delle tante civiltà che ci hanno preceduti. Voglio ricordarle l'incendio della Biblioteca di Alessandria d'Egitto, per fare un esempio – per non parlare del Diluvio universale.

E veniamo alla lingua milanese. Qualcuno ha scritto che non sono stato io a scegliere questa lingua, ma che è stato il milanese a scegliere me. Me lo sono trovato dentro attraverso l'esperienza: il lavoro, la politica, il contatto con la gente comune. In quel tempo, prima e dopo la guerra, persino gli immigrati da diverse parti d'Italia tentavano di parlare il milanese, spesso introducendo vocaboli delle loro regioni. Non ho mai sentito parlare milanese soltanto i toscani e i veneti.

Certo nella mia scelta ci sono anche motivi culturali e sociali e persino politici. L'usura dell'italiano e la sua inadeguatezza a esprimere le esperienze vissute tra la gente del popolo. E non si deve trascurare il fatto che l'italiano è una lingua inventata nel Cinquecento, prendendo a modello la parlata toscana colta e la sua letteratura più che la pratica linguistica dei nostri popoli. Dante ha scritto nel *De vulgari eloquentia*, parlando del latino: "Diciamo che parlar vulgare s'intende quello nel quale son fatti esperti i fanciulli dai lor circostanti quando cominciano dapprima a distinguere i suoni... V'ha bensì un altro parlare che i romani dissero *grammatica*... Di questi due parlari è adunque più nobile il vulgare, come quello che prima fu usato

<sup>27</sup> Incontrotesto ha conosciuto Franco Loi il 24 novembre 2012 in occasione della serata *Vèss òm e vèss puèta. Bobo Rondelli incontra Franco Loi*. L'intervista qui riprodotta nasce da un secondo incontro milanese del gennaio del 2013.

dal genere umano, e come quello che è a noi naturale essendo l'altro artificioso”.

D'altra parte, il grande linguista Graziadio Ascoli ha scritto che hanno statuto di lingua soltanto le lingue parlate da un popolo, mentre le altre non sono vere e proprie lingue, ma accorgimenti di natura politica, sia di natura nazionale o imperiale.

Inizialmente non scrivevo nemmeno poesie. Da bambino scrivevo cose di teatro, e più avanti racconti, tentativi di romanzi, saggi. Ho anche sempre tenuto un diario. Scrivevo ovunque, come potevo: in tram, in treno, sui posti di lavoro, quando leggevo libri; e scrivevo su agendine, su quaderni, su fogli sparsi, sui moduli di lavoro. Ma nell'estate del '65 mi capitò di leggere *I sonetti* del Belli e nel settembre mi venne voglia di scrivere poesie. Cominciai in italiano. Ero stato a scuola, in casa si parlava italiano, salvo mia madre che spesso usava il suo parmigiano-colornese. Ma subito mi sono accorto che l'italiano non era adatto a esprimere quel che sentivo dentro di me. Spesso mi pareva d'imitare qualcuno dei poeti che avevo letto o imparato a scuola. Ci fu anche un pensiero di “appartenenza”: mi pareva che tutto ciò che avevo vissuto fuori dalla famiglia e dalla scuola aveva piuttosto il suono della lingua milanese. La prima poesia che scrissi in questa lingua aveva però anche inserti di parole italiane dette alla maniera di Milano: ad esempio sbevere, rezzo. D'altra parte tutti sappiamo che la gran parte delle lingue popolari – per il milanese circa il settantacinque, ottanta per cento delle parole – sono d'origine latina o greca, e che è spesso la parlata popolare a conservare vocaboli che nell'uso non hanno più corso.

**I.: Secondo lei, qual è il futuro della poesia? E, nello specifico, di quella in dialetto?**

**F.L.:** Questo, come ho già detto, non lo so. Però la storia ci tramanda un fattore interessante: il latino ufficiale è sparito con la caduta di Roma, ma il latino popolare, quello che la gente parlava a suo modo, ha proseguito la sua funzione durante tutto quello che chiamiamo il Medioevo. E, del resto, sia le lingue popolari che l'italiano hanno la stessa matrice indoeuropea, latina e greca – senza dimenticare il sanscrito, che troppo spesso i nostri vocabolari ignorano, e forse chissà quante altre lingue alla base di ogni lingua del mondo.

Le faccio un esempio: ci sono parole che sembrano del tutto dialettali e invece fanno parte del toscano o della lingua letteraria italiana del Cinque o del Seicento e poi sono sparite, salvo che nell'uso dialettale. Come ancora afferma Dante, è più facile che sparisca la lingua della grammatica che la parlata di un popolo. Persino Leopardi, nello *Zibaldone* – l'ho scritto tante volte – dice che un poeta dovrebbe ascoltare il popolo quando parla perché è più vicino alla natura e privo di logica.

E questo è importantissimo, giacché un poeta dovrebbe ascoltare il ritmo e i suoni di una parola più che prestare attenzione al significato in uso. Infatti, il grande poeta milanese degli anni Venti e Trenta, Delio Tessa, ha scritto: “Il mio maestro è il popolo quando parla, perché più attento ai suoni che ai contenuti apparenti”, frase proferita anche dal poeta irlandese Yeats.

Le dirò, inoltre, che la poesia non ha tempo. Tanto è vero che leggiamo ancora Omero o Dante o il Tasso e l'Ariosto, e anche Goldoni, e Teofilo Folengo, Ruzante, il Porta e il Belli, per quanto lontani nel tempo. Siamo troppo abituati a considerare secondo gli schemi delle scuole. Ma le scuole rispondono a un profilo politico-ideologico. Tanto è vero che Dante dal Quattrocento fino alla fine del Settecento è sparito dalle librerie – non bisogna dimenticare che era stato condannato al rogo dalla Chie-

sa, e che Leopardi nell'Ottocento era considerato un pessimo poeta e un mediocre filologo. Senza tralasciare che Porta e Belli sono tornati a essere considerati grazie al lavoro di Dante Isella e Giorgio Vigolo. E ancora oggi troppi pochi sono coloro che conoscono Delio Tessa o il grande scrittore e poeta Giacomo Noventa.

È bene ricordare che il nome alle cose della natura, del cielo ecc., non l'ha mica dato un professore di scuola, ma la gente a contatto con la natura o addetta al lavoro nei campi o nelle foreste.

**I.: Dall'incontro con lei a Siena, ci è sembrato che uno degli aspetti che le stanno più a cuore sia la capacità della poesia di influenzare il corso della vita delle persone. È effettivamente così? È anche per questo motivo che si dedica alla diffusione della poesia nelle scuole?**

**F.L.:** Se le persone ascoltano può anche accadere. Ma sono le persone che devono stare attente a se stesse quando ascoltano poesia. Certo l'ascolto di una poesia può emozionare chi ascolta e può far tornare memorie andate perdute. In questo senso la poesia può indurre un uomo a voler proseguire nell'ascolto di se stesso, e anche a ritrovare quel talento che per parte della vita aveva trascurato.

Vado volentieri nelle scuole perché i ragazzi e i bambini hanno bisogno di qualcuno che li faccia riflettere su se stessi. So benissimo che anche nelle scuole ci sono insegnanti che come me amano i giovani e ne coltivano il talento. Ne ho incontrati diversi in tutti gli ordini di insegnamento. Il guaio è che molti considerano l'insegnamento come un impiego qualsiasi, e diventano spesso schiavi di una burocrazia che impone sistemi e regole che non hanno niente a che fare con la qualità e i desideri dei ragazzi. Ci si preoccupa di riempire la testa di nozioni e non di chiedere ai ragazzi quali siano le loro preferenze.

In quanto alla poesia, non intendo ridurre l'insegnamento al suo ascolto. Negli incontri con i ragazzi cito spesso scienziati, filosofi, musicisti o artisti. Ma ho presente che, per quanto la nostra mente sappia, è molto più vasto e profondo il nostro inconscio, e perciò, se vogliamo sviluppare la coscienza di un giovane e coltivare la sua sapienza, non basta preoccuparci della sua mente, ma anche sviluppare in ognuno le sue specifiche qualità. Tutte le arti, le scienze e le filosofie si preoccupano anche di questo, giacché anche da questo dipende il destino di una società. Dobbiamo confrontarci col mistero della vita.

Quando Hegel afferma che Dio non esiste perché la nostra mente non sa darsi una risposta logica su di lui, Hölderlin gli scrive in una lettera: "È vero quello che dici, la logica non può darci un'idea di Dio, ma l'arte te lo fa sentire". E Planck ha scritto: "Più conosco e più mi trovo davanti al mistero". Non ci sarebbe la scienza – e non solo le arti – e persino la filosofia, se davvero sapessimo tutto e potessimo dare una completa spiegazione del reale che ci circonda, e ci sovrasta. Ritengo che la poesia sia una strada verso la conoscenza di sé e del mondo.

Cercherò ora di dare un'immagine di ciò che ritengo l'importanza della poesia, come di tutte le arti, per la crescita di una persona. Quando ero bambino, alcuni miei coetanei – avevo otto, nove anni – mi hanno insegnato un gioco. Ci si metteva in cerchio, come per un girotondo, poi si faceva "la conta" per sapere chi doveva scegliere la parola da dire ad alta voce. Uno dei bambini comunicava la sua scelta e poi, ad alta voce, diceva la parola che noi tutti ripetevamo fino a quando non si aveva più nella mente il significato, ma si sentiva soltanto l'emozione del suono. Non tutti

giungevano a questa percezione sonora, ma la maggior parte sì.

Ebbene la parola in poesia è considerata una percezione sonora, e una sequenza sonora è considerato il verso. Non si tratta di stabilire delle regole a cui condizionare i suoni, ma si tratta di mettere in relazione le parole con le proprie emozioni e sensazioni e queste con gli impulsi che ci muovono al dire. Scrive Dante, in risposta a Bonagiunta Orbicciani, che gli chiede: «Non sei quello che andava in giro per Firenze cantando canzoni?», «E io a lui: “T’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’è ditta dentro vo significando”»<sup>28</sup>, che si può semplificare: io divento uno a me stesso che, quando l’amore mi soffia dentro, ascolto e prendo nota, e a quel modo che il mio inconscio detta dentro vado riempiendo di segni di lingua e di cultura.

Non era certo una novità quanto ha scritto Dante. Ne parlarono anche Pindaro e altri poeti greci. D’altra parte soltanto quando una poesia è già stata scritta qualcuno si è preso la briga di studiarla e trarne delle regole. Il guaio è che molti s’ingegnano a scrivere rime e versi facendo riferimento alle regole e, purtroppo, anche imitando altri poeti.

Quindi la poesia è ritmo e musica di pensieri, anche inconsci, emozioni, sensazioni, esperienze umane. Quando qualcuno di noi ascolta una musica qualsiasi, ha strani ritorni di memoria e trasalimenti che fanno sembrare quanto si ascolta come appartenente a noi. Spesso, quando vado a leggere poesie, c’è qualcuno che mi dice: «Ah quel suo verso che bello!», e mi trova aspetti di quel verso di cui io stesso non mi ero mai accorto.

Certo la poesia mi ha permesso di conoscere di più me stesso e anche di ritrovare memorie perdute. Perché nel tracciare suoni e ritmi della mia esperienza, questa non viene espressa come ce l’ho nella testa, ma è un prodotto soprattutto di ciò che la mia anima, il mio spirito e il mio corpo hanno accumulato dentro di me.

**I.: La scrittura poetica si lega spesso ai luoghi d’origine, nel suo caso a una città. Che rapporto ha la sua poesia con Milano? Cosa rappresenta per lei, e com’è cambiata in questi anni la città? Come la vive oggi?**

**F.L.:** Ma io ho scritto di diverse città e paesi. Intanto perché sono nato a Genova, mia madre era di Colorno (Parma) e mio padre di Cagliari, e io ho scritto anche in genovese e colornese, oltre che in milanese. Ho persino scritto un capitolo de *L’angel* in romanesco e un altro in italiano.

Quando sono arrivato a Milano nel 1937, questa città era completamente diversa. C’erano, per esempio, i Navigli e i fiumi che attraversavano la città. I Navigli percorrevano, in parte, la circonvallazione attorno al Duomo e si diramavano in varie direzioni; in più c’erano l’Olona, la Martesana, il Seveso, la Vetra, la Vettabbia, il Lambro, dove ancora negli anni Cinquanta si andava a fare il bagno, per non parlare del Tombon de San March, davanti alla Chiesa di San Marco, luogo di diramazione o di rapporto dei Navigli coi fiumi. Tutto è stato trasformato in piazze o viali percorsi da automobili; sono rimasti soltanto i due Navigli, che collegano il Ticino di Pavia e

<sup>28</sup> D. Alighieri, *Purgatorio*, XXIV, 52-54, in *La Commedia secondo l’antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, vol. 3, Milano, Mondadori, 1967.

Vigevano, e la Darsena tra Porta Genova e Porta Ticinese, che però è l'ombra della vecchia distesa d'acqua, oggi inquinata.

L'automobile è diventata oggi la vera padrona delle strade, su cui ancora negli anni Cinquanta giocavamo a pallone noi ragazzi e i bambini, e la gente camminava o passava in bicicletta. Devo anche dire che, per effetto di un fenomeno di cui quasi nessuno parla – la trasformazione dell'industria manifatturiera in industria elettronica – stiamo vivendo una rivoluzione sociale pari a quella del nascere della prima industria. Causa, col prevalere della concorrenza cinese e indiana e il trasferimento di molte fabbriche all'estero, della crisi che stiamo imputando spesso alla speculazione bancaria e a quella politica. Basti pensare che Milano era la città della manifattura operaia e artigiana, mentre oggi tutti noi – lavoratori, ladri, professori, banchieri, bottegai, sterratori, elettricisti, veniamo indicati e confusi nel termine “terziario”.

L'esistenza di questa classe operaia faceva sì che ci fosse in Milano e fuori Milano, in tutta la Lombardia, una cittadinanza più colta, più cosciente di sé e più pronta ad aiutare gli altri. Poiché un uomo che lavora, se ama il proprio “fare”, impara qualcosa di sé e qualcosa della materia a cui si applica. C'erano operai che erano coscienti di questo e l'insegnavano persino a me.

Sì, la poesia ha sempre a che fare con il luogo in cui il poeta vive la propria vita. Se no che esperienza farebbe? Si tratta della propria attenzione al rapporto con gli uomini, le cose e l'ambiente in cui si opera... Quindi anch'io ho parlato della città di Milano, della sua trasformazione, del suo impoverimento sociale, dello smog, della riduzione degli alberi e dei giardini, del mio amore per la natura, delle paure, degli amori, ecc. Non ne parlo certo come un sociologo o uno studioso dei costumi. Tuttavia la parola – e anche la musicalità – rendono conto delle gioie, dei dolori, delle paure, dei sogni e delle delusioni di una città che ho vissuto per più di ottant'anni. In quanto al mutamento, più case, più automobili, il continuo cambiamento delle case, dei negozi, la sparizione della gente per diverse cause, meno conoscenza e amicizia con la gente in strada, meno prati e gioco e meno voci dei bambini, meno aria ossigenata: tutto questo ha il suo peso nella vita di ogni giorno. Si aggiunga che dagli anni Trenta fino agli anni Sessanta si sentiva ovunque la parlata milanese, una lingua che aveva segnato, per me, le vicende della guerra, del lavoro, della speranza; oggi invece la gente parla malamente l'italiano che non conosce, e i ragazzi stanno intanto imparando l'inglese, lingua della pubblicità televisiva, della moda e dell'impero americano detto “globalizzazione”.

**I.: Ci sono poeti che per una vita tornano sugli stessi temi o sugli stessi nodi – basti pensare a quell'«ostinata fedeltà» di cui parla Mengaldo a proposito di Sereni. Quanto, a distanza di anni, le sembra che la sua poesia rielabori e riprenda alcuni temi particolari?**

**FL.:** Be', questo è un po' difficile dirlo per Omero o per Dante. A mia volta, penso di aver toccato troppi diversi “nodi” per poter dire qualcosa di simile.

Direi piuttosto che ci sono, in ogni poeta, parole simbolo che ritornano, e che però non hanno sempre lo stesso significato. Ad esempio, *l'aria*, *l'ombra*, *el vent* – per citarne qualcuna. *L'aria*, per esempio, può voler dire atmosfera, atteggiamento d'un uomo, clima, senso della storia, spirito dell'agire ecc. Per un ultimo esempio, se qualcuno dice: «Che aria tira?», o: «Tira un'aria!», sono due cose diverse. La prima significa “cosa sta accadendo?” o “che tipo di atteggiamento ha la gente?”; la seconda

può essere una minaccia, o constatare un'avversità. *L'aria* è uno di quei termini che uso spesso per significare qualcosa di così leggero o misterioso, per cui qualsiasi altra parola, forse più precisa e attinente, diventerebbe sviante e meno carica della complessità dei significati, o troppo riduttiva e più grossolana. Inoltre *l'aria*, a seconda di come la collochi o come la dici, può essere segno d'inesistenza o di forte materialità. E quante cose sono esistenti eppure non le vediamo o tocchiamo. Gli atomi, oppure certe lontane galassie, o gli angeli, i ricordi del passato, le persone scomparse: la parola *aria* può farle sentire come esistenti.

Concedo che alcune volte si torna sugli stessi temi, ma da un punto di vista diverso e spesso quello stesso argomento ci pare del tutto mutato. È come quando si legge un libro a dieci anni e poi a venti o a trenta e poi ancora più avanti. Col mutare della nostra coscienza, ecco che quella stessa cosa la vediamo diversa.

Tuttavia la poesia è uno dei processi creativi più liberi. Non sottostà a nessuna regola, nemmeno quella linguistica. Perché spesso chi scrive inventa le parole più consone alla musicalità del verso o all'efficacia sonora di una parola.

Anche per questo tutte le disquisizioni su lingua, dialetti o parlate gergali diventa soltanto uno sfoggio professorale e per nulla attinente al farsi della poesia. La citazione già fatta di Leopardi significa anche tutto questo. Ma si può citare anche Benedetto Croce, del quale la figlia ha fatto pubblicare da Laterza un libro sulla poesia. Egli afferma che nel filosofo accade il medesimo che nel poeta. Non è lui che filosofa, ma Dio o la natura... Anzi, dirò di più, è la cosa stessa che pensa sé stessa in lui. E questo lo cito perché non si pensi che quanto detto sia pensato durante la fase creativa, giacché è comunque sempre inconscio il fare delle arti e delle filosofie.

**I.: Quando è venuto a Siena, come anche poco fa, ha accennato all'esistenza di alcuni quaderni dove appuntava suggestioni, pensieri, cose della vita, che in alcuni casi si sono poi trasformate in poesia. In cosa consistono questi quaderni? Le capita ancora di annotare fatti minimi che rielabora in un secondo momento, anche dopo molti anni dalla loro stesura iniziale?**

**F.L.:** I miei diari non sono consistiti solo in quaderni, ma anche in agende e fogli sparsi sui quaderni. Li sto riguardando ancora adesso per rammemorare tante cose che mi sono dimenticato – per esempio certe poesie già scritte e dimenticate e mai pubblicate o eventi o nomi di persone.

Proprio oggi andrò a Vercelli – mi riferisco al giorno in cui sto per rispedirle il dattiloscritto corretto – ad assistere al dottorato di Alberto Sisti sui miei diari, che è un dattiloscritto di circa 500 pagine. Rileggendo questo lavoro di Sisti ho riscoperto pensieri, poesie in italiano che avevo completamente scordato e certi appunti che mi hanno commosso o fatto riflettere.

Ma non ho mai usato questi quaderni per trarne spunti o motivi di poesia. Semmai ricopierò a macchina quelle poesie dimenticate che avevo scritto tanti anni fa. Penso che quando questo libro uscirà in libreria vi accorgete forse che il lavoro di studio e di rammemorazione dei fatti e dei luoghi è ben diverso dall'ascolto di se stessi e dall'impulso alla parola.

Per me recitare e poi riscrivere poesia è sempre stato come un fiume che mi porta dove vuole e come vuole, e che potrebbe non avere fine.

Le faccio un esempio: nel giugno 1971 ho scritto in poco meno di trenta giorni *Teater. Sogn d'un attur*, che sono due poemi, settantacinque poesie e quindici can-

zoni, che ho anche musicato a orecchio. Lavoravo dal mattino alle sette alle nove di sera... Semmai la correzione avviene dopo molto tempo, quando sono del tutto staccato dall'emozione, così posso risentire la qualità del verso – di solito sostituisco qualche parola, tolgo preposizioni di troppo, congiunzioni ecc., con particolare attenzione allo scorrere del verso, al suo ritmo, all'armonia dei suoni...

**I.: Veniamo al teatro. A Siena accennava al fatto che la forma teatrale ha accompagnato sin dall'infanzia la sua scrittura. Lei ha scritto delle pagine politiche per il Piccolo teatro di Milano e per il teatro Franco Parenti, e come ha appena ricordato una sua raccolta di poemi s'intitola *Teater*. Quando e come si è avvicinato al teatro? Lei ha vissuto la guerra e ha fatto politica anche nel dopoguerra: forse per questo molte sue opere hanno temi e intenti politici?**

**F.L.:** Ero un bambino quando, con alcuni amici e amiche, ho recitato certe mie... come chiamarle?... Sceneggiature? Allora leggevo romanzi di "cappa e spada" come *I tre moschettieri* o fiabeschi come *Pinocchio* o le *Avventure di Arlecchino*, e anche qualcosa di teatro, e ne traevo spunti sceneggiati, che poi recitavamo nei cortili con la gente alla finestra. Le bambine – tra loro ce n'era una che imparava a fare la sarta, la Rosina – ritagliavano costumi di carta, e tutti c'ingegnavamo di recitare; la gente, che spesso erano madri dei bambini nostri amici, ci applaudiva sempre.

Mi piaceva il teatro. Forse perché era un diretto modo di comunicare, ma anche un modo di giocare con gli amici. Devo dire che negli otto mesi in cui ho abitato a Limite, allora in mezzo alle risaie e ai pascoli verso Pioltello, ho potuto assistere nelle cascine a rappresentazioni di compagnie teatrali di "giro" – per esempio *Amleto*, *Otello*. E mio padre era stato un grande appassionato di opera lirica e mia madre di operette.

Il Piccolo di Milano lo frequentai molto più tardi, quando avevo tra i diciotto e i venticinque anni: Brecht, Gogol', Goldoni. Il Piccolo aveva allora due registi, Strehler e Puecher, e ci lavoravano anche tanti amici miei. Fu appunto qualcuno di questi attori, i fratelli Alvaro e Silvano Piccardi, e Ezio Marano, che m'invitarono nel settembre del 1962 in via Vincenzo Monti a casa di Rosita, una compagna di Virginio Puecher. Si trattava di collaborare a una satira politica che intendevano rappresentare l'anno seguente. Intendevano mettere in piedi l'ennesima presa in giro di Andreotti e dei democristiani. Subito replicai: «Sentite, ragazzi... noi siamo tutti socialisti e comunisti. Cosa ne sappiamo noi di Andreotti e dei democristiani? Parliamo invece di noi... dobbiamo scrivere teatro sulle bugie dei giornali? Credo che sia necessario riferirci alla nostra esperienza e a quanto sappiamo della nostra storia».

Furono tutti entusiasti della proposta. Solo Puecher – forse dubbioso delle reazioni di Grassi e dei partiti che sostenevano il Piccolo – disse: «Non vorrei che finissimo col fare un favore ai democristiani e alla destra... se facessimo una satira su di noi forse verrebbero fuori cose che sarebbe meglio restassero fra noi...». Replicammo: «Meglio farle venir fuori di nostra volontà che farle dire da altri... e questo può servire anche a dar fiducia ai compagni e solidificare il partito... se no, che razza di satira politica vogliamo fare? E perché?».

Da quella sera mi son messo a scrivere i testi, a volte con la collaborazione di Sandro Bajni, socialista e bravo scrittore di teatro. Poi li portavo, di volta in volta, a casa di Rosita; gli attori li recitavano, facevano brevi prove di scena, qualche volta mi proponevano quei ritocchi e adattamenti scenici che ritenevano necessari, e io facevo

le piccole modifiche. Tra quei testi c'erano persino il discorso di Kruščev al XX congresso del PCUS, il processo Slanskij, tutti avvenimenti negati dai giornali comunisti e socialisti di quel tempo.

Naturalmente il progetto fu bocciato da Paolo Grassi, che chiamò Puecher e, gridando tanto che tutti in teatro lo sentirono, disse: «Ricordati, Virginio... se tu darai questo spettacolo, non lavorerai più in nessun teatro italiano!».

A noi invece, quando telefonammo alla segretaria di Grassi, la Vinchi, che poi diventò sua moglie, disse: «La Commissione del Piccolo non ha ancora finito di esaminare i testi e dovete ritelefonare lunedì». Era un sabato, ma il colloquio con Grassi era già avvenuto il giovedì, proprio il giorno in cui noi ci eravamo riuniti con Puecher e gli attori per la distribuzione delle parti. A casa di Rosita erano convenuti, oltre a me e alcuni degli attori citati, altri attori: Pistilli, che doveva interpretare Slanskij, il maestro di musica Negri, che doveva impersonare Kruščev, Ezio Marano – che aveva diversi ruoli tra cui il pappagallo di Casa Togliatti, a cui avevo dato il nome di Carlo Marx e che doveva predirgli l'avvenire, il soldato Vanka a guardia di Slanskij durante il processo – e Silvano Piccardi, che doveva misurarsi in diversi altri ruoli.

Puecher avanzò ancora delle obiezioni, ma non disse niente del colloquio avuto con Grassi. Noi venimmo a sapere tutto la domenica da Carletto Colombo, che incontrò Bajni a una festa organizzata in onore di Carletto che era stato uno dei fondatori del Piccolo nel '46. In seguito ricevetti molte altre richieste: Dario Fo, che mi fece chiamare a Firenze dove stava rappresentando il *Mistero buffo*, e Franco Parenti per il suo teatro di via Pier Lombardo che oggi porta il suo nome. Ma l'unico che ebbe il coraggio di rappresentarne almeno una parte nel suo teatro di via Canonica fu Franco Nebbia nel '65. Tra l'altro Nebbia ebbe una bella trovata scenica. C'era un monologo “del socialista dal di dentro” (quella frase fu lanciata da Craxi in quegli anni). Avevo messo in scena – teatro completamente al buio – un armadio da cui usciva il socialista con una candela in mano per recitare il suo ipocrita discorso su “socialismo interiore”. Alla fine, quando il monologo si chiudeva con l'*Inno dei lavoratori*: «Su fratelli, su compagni, su venite in fitta schiera...», Nebbia fece entrare in platea alcune ragazze con piatti di pastasciutta da offrire al pubblico fra le risate di tutti.

L'unico che parlò bene dello spettacolo fu Roberto De Monticelli sul «Corriere della Sera»; «L'unità» parlò di “provocatori fascisti” e accusò Nebbia di aver portato in scena «una menzogna reazionaria». Anche Franco Parenti se ne dichiarò entusiasta, ma fu molto onesto con me: «Lo darei subito» disse, «ma noi riceviamo aiuti economici dal PSI e dal PCI e dobbiamo avere il loro parere». Non posso che ringraziare Franco Parenti, alla memoria della sua onestà, e Andrée Shammah, per aver rappresentato più tardi brani del poema *L'angel*, recitato da Giovanni Crippa, dato anche a Spoleto dal musicista Menotti, e, ancora al teatro Parenti una mia interpretazione de *La vita è sogno* di Calderón de La Barca, ambientata a Milano.

Penso che la vita del teatro sia la più dura, da un punto di vista politico: si tratta di far arrivare la parola direttamente a larghi strati di popolazione. Basti per tutti l'esempio di Shakespeare. Sotto la protezione del Duca di Southampton fu accolto nel teatro di Londra ed ebbe il grande successo che sappiamo, ma, subito dopo la morte del Duca, la sua sorte mutò: fu escluso dal Teatro londinese e non si sa più nemmeno come sia morto. Pensate alle tante congetture sull'identità reale di Shakespeare.

**I.: Lei è stato a Siena con Bobo Rondelli e si può dire che siete ormai una “coppia” affermata. Come è nata la vostra collaborazione?**

**F.L.:** Ho conosciuto Bobo Rondelli quattro o cinque anni fa, durante un evento teatrale a Castiglioncello, al quale ero stato invitato per leggere poesie. A un certo punto della serata il direttore, Massimo Paganelli, mi viene vicino e mi dice: «C'è qui un ragazzo che fa musica e canta, vorrei che tu lo chiamassi... così potreste fare conoscenza...» e io, ad alta voce: «Chi è Bobo Rondelli? Vorrei venisse qui, e magari suonasse qualcosa per me». Dopo qualche insistenza – Bobo si schermiva – lui si è finalmente avvicinato. «Cosa suono?». «Quello che vuoi». Lui ha suonato una di quelle sue canzoni melodiche che, secondo me, sono molto belle. Gli ho detto: «Sai che sei bravo? Facciamo che ora io leggo un'altra lirica e tu suoni un'altra canzone». Così quella sera siamo andati avanti insieme e siamo diventati amici.

La volta dopo siamo andati di nuovo a Castiglioncello, poi lui mi ha invitato in un locale di via Torino a Milano, poi siamo andati insieme a Livorno. Così, poco per volta, un po' per caso, un po' per generosità di Bobo, ci siamo trovati a fare spettacolo insieme. È da un po' di tempo che quando viene chiamato in qualche posto fa chiamare anche me. E questo mi fa piacere, e perché gli voglio bene e perché godo anche della sua musica. Così siamo andati sulle colline di Sarzana, e poi ancora a Milano, e adesso qui a Siena.

**I.: Se dovesse tratteggiare una serie di incontri fondamentali con testi della letteratura o altro, quali sono gli autori o i titoli o i versi di poesia che compongono la sua bibliografia?**

**F.L.:** Lo sa, intanto, quanti anni ho? Può immaginare quanto vasta possa essere la mia bibliografia. Ho letto tanti libri che spesso soltanto quando sento citare qualche titolo mi torna alla mente di averlo letto. Certo che ci sono libri come l'*Odissea* di Omero o la *Commedia* di Dante o la sua *Vita nuova* che sono rimasti fondamentali fin dalla seconda infanzia. A diciassette anni però leggevo Leopardi e ascoltavo Bach, Mozart e Vivaldi. Però, in generale, ho letto molto di più di narrativa e filosofia che di libri di poesia. Nell'adolescenza sono stati fondamentali i russi e i francesi: Dostoevskij, Tolstoj, Čechov, Puškin, Gor'kij, e poi Balzac, Maupassant, Proust, e devo aggiungere Rousseau, Spinoza, e però dovrei parlare anche di Boccaccio, il Lasca, e i grandi narratori inglesi da Swift a Dickens, e poi non posso dimenticare i greci e i latini: Epicuro, Ippocrate, Platone, Socrate, e i grandi libri sacri: l'*Antico* e il *Nuovo Testamento*, in particolare i *Vangeli* e il *Qoelet*, la *Gita* indiana, il *Tao* cinese, il *Corano* arabo. Mi vergogno perfino di citarne così tanti in un'intervista, ma mi sembra necessario per far capire che un poeta non può preoccuparsi soltanto d'opere attinenti al suo operare, che occorre capire se stessi, capire la terra in cui si vive. Ecco, ora mi accordo di aver dimenticato Lucrezio, e Benedetto Croce, Telesio, Giordano Bruno, Campanella, e poi i filosofi tedeschi, e San Paolo e Agostino, e Kant, che ha sua volta ha avuto un grande influsso su di me... Che altro dire? Ho pubblicato oltre trenta libri di poesia e ne ho inediti almeno due, tre altri. Scusatemi, ma troppi sono i libri che sono stati molto importanti per me.

**I.: Quest'anno ricorrono il centenario della nascita e il trentennale della morte di Vittorio Sereni, con cui lei ha lavorato alla Mondadori, un lavoro che le ha permesso di entrare in contatto con numerose personalità del panorama culturale di quegli anni. Quali sono stati, secondo lei, gli incontri che hanno segnato più profondamente la sua vita personale e poetica?**

**F.L.:** Cominciamo appunto da Vittorio Sereni, uomo di grande onestà, molto riservato, a cui devo quasi tutto. Ne ho già parlato nel libro *Da bambino il cielo*, intervista fatta sulla mia vita e i miei incontri letterari. Ha fatto lui il colloquio per l'assunzione in Mondadori, ed è sempre lui che poi mi ha fatto pubblicare le poesie, e aveva su di me altri progetti di pubblicazione. Però, dopo il mio licenziamento, quando con l'avvento del computer il mio lavoro d'informazione culturale non fu più necessario in casa editrice, Vittorio si preoccupò di procurarmi una collaborazione con i servizi culturali della Radio di Lugano allora diretti da Bellinelli.

Dal punto di vista dello scrittore, le poesie di Sereni non hanno avuto nessuna influenza. Quando sono entrato in Mondadori, non avevo ancora letto nulla di suo. Sapevo chi fosse. Anzi, una volta l'incontrai al Centre d'Études Françaises, allora in corso Vittorio Emanuele. Solo quando sono entrato all'ufficio stampa Mondadori, ho creduto di dover informarmi e ho letto il suo primo libro, *Frontiera*, che non mi ha entusiasmato. Ci sono altri libri, letti in seguito, che invece ho amato: *Gli strumenti umani*, *Stella variabile*. Ce n'è una in *Strumenti umani*, quella che s'intitola *Ancora sulla strada di Creva*, che mi sembra toccante e riguardante una parte profonda e fondamentale dell'anima di Sereni. E come Sereni, anche Vittorini è stato per me una persona straordinaria. L'avevo letto fin dagli anni Quaranta e l'avevo già incontrato negli anni Cinquanta, negli uffici Einaudi, quando andai da lui per fargli firmare una petizione contro l'uso dell'energia atomica. In quell'occasione conobbi anche Raffaele Crovi, che poi ritrovai in Mondadori.

Nel 1955, quando ero andato per lavoro in Inghilterra, ricevetti un telegramma di Marcello Venturi che mi diceva che Vittorini aveva letto il mio romanzo, *Dal diario di una medaglia d'oro*, e l'avrebbe pubblicato nei Gettoni di Einaudi. Ero già stanco di stare in Inghilterra e decisi di tornare a Milano. Quando telefonai a Vittorini, lui cascò dalle nuvole. Capii immediatamente che quel telegramma era stato uno scherzo degli amici – anche Crovi aveva firmato il telegramma. Mi scusai con Vittorini e stavo per chiudere la telefonata, ma lui mi chiese il nome dei firmatari del telegramma. Devo precisare che allora collaboravo all'«Unità» e Marcello Venturi era il direttore di terza pagina del giornale. Ma Vittorini mi disse: «Vede... Marcello è un caro ragazzo, ma spesso dice bugie... prima piccole, ma poi, per rimediare, sempre più grosse... lei mi porti il libro... così da una bugia può nascere qualcosa di vero...». Gli portai il libro in via Canova e poi andai nella sua nuova casa di via Gorizia. La prima cosa che mi disse fu: «Lei è uno scrittore... lo pubblicherò nei Gettoni» e poi aggiunse: «Però deve fare alcune correzioni... torni da me a settembre...». Io invece rifeci completamente il romanzo – mi ero troppo stancato di quel mio stile neorealista. Tornai da lui e subito mi disse: «Ma cosa ha fatto? C'erano solo poche correzioni da fare... riprenda in mano la vecchia edizione... se non ce la fa a individuare le correzioni da fare, me la riporti e l'aiuterò io...». Non ci sono più andato, e il romanzo è rimasto tra le mie carte.

Forse avrei dovuto tornare da Vittorini, ma ero stanco di lavorare a quel romanzo, e in più ero giovane, orgoglioso e non volevo importunare ancora Vittorini.

Molto più tardi, quando ho scritto *L'angel*, ho inserito nel poema tre capitoli su Vittorini. Quella del mio primo incontro gliela voglio riprodurre perché rende meglio di qualsiasi altro discorso che uomo straordinario fosse.

E Vittorini l'era un òmm d'amur.  
“Vede, Milano, dalla mia finestra

è tutta in conca...” e sentivi el savur  
 di àrbur cum'un mar ulter la Darsena,  
 e lü me stròlegh scund denter la lüs,  
 diventa la parola la sua faccia  
 e mì che vardi me pèrdi e sun reclüs  
 da la sua vita, dal sò vèss lì a parlà  
 e par che l'è Milan che cun la lüs  
 vègn ne la stansa in due stu a scultà...  
 “Lei scrive il grigio come fosse grigio...  
 Ma il grigio è fatto di colori e di beltà.  
 Lei guardi Gogol', le metope del frigio,  
 le spente vite di Čechov, Balzac...  
 La luce sta segreta dentro il bigio  
 e ogni noi si avverte dentro un crac...”  
 Alt, elegant, cunt j öcc de sera  
 quan' dal so ciar el di diventa azür,  
 pareva d'un musaich una speggera,  
 vün di quj Re che stan ne l'ombra al scür,  
 e mì 'l vardavi, el scultavi, e vera  
 sentivi la sua vùs tra i mè paür...  
 “Non badi al tempo, e sempre sia sincera  
 la sua canzone, la forza del parlare...  
 Chi scrive, sia per gioia o che dispera,  
 lascia l'impronta, come un camminare...”  
 Ah, Vittorini, bell'òm di temp antìgh,  
 la memoria de tì, cume la vita,  
 se sfà e mai la passa, e par un sìgh  
 che spèrdess par ne l'aria ma se ferma  
 e sta suspès tra j òmm cume per dìgh  
 che nient se fa per nient, e nient l'è nient,  
 e la cuscienza la porta ind i sò sogn  
 cuj sègn del di anca el sò sentiment,  
 ch'inscì la storia la se fa de carna  
 e porta avanti el pès de la sua vita  
 cuntra 'l marsc de la rogn, i buff del vent  
 e l'ombra del turment che dent ghe lita.

«L'ombra del tormento che dentro gli alita». Ecco, questo era Vittorini. E, siccome lei mi chiede le mie esperienze con le persone che hanno segnato la mia vita personale, non posso dimenticare Ungaretti, che ho conosciuto in Mondadori e che è morto a casa di una mia cara amica, Nella Mirona, che abitava in via Cesare da Sesto. Anche Ungaretti era un uomo straordinario, generoso, attento ai giovani. Sapeva trasformare ogni incontro in un insegnamento educativo.

La notte che è morto, ero a San Rocco di Camogli, e lì ho avuto una strana percezione che ho descritto ne *L'angel*.

È notte, e l'alba fresca nell'oscurità / soffià luce come nuvole tra i castagni, / e là qualcosa si muove e mette paura, / un freddo toccarti dell'aria – qualcosa viene /

su dal giardino nel chiaro della finestra... / Lontano Camogli... E scricchiolano le scale di legno, / l'armadio, le seggiole, l'odore di ministra / giù dalla cucina, e quel qualcosa nel segno / di una natura finta e cilestrina... / La notte è ancora una sottana di Silvana, / lenzuola disfatte, i bimbi che dormono, e l'aria / di muffa della stanza che sembra vanificare / il venire dell'alba in una luce che muta... / o era un gallo cedrone? Quel rumore delle scale / o qualcos'altro... che nel muoversi sembra cera / il venire a toccarmi delle parole su dal bosco in valle? / "Ungar... Ungar..." e tra me e l'aria vera / risuonava quella voce e quel toccarmi...

Credevo che a parlarmi nella notte fosse il gallo cedrone, perché volava spesso tra gli alberi della mia casa, e, quando mia moglie chiamava nostro figlio per il pranzo: «Stefano! Stefano!», a volte il gallo cedrone ripeteva, come un pappagallo, «Stefano! Stefanooo!». Ma questo nome, Ungar, non l'aveva mai udito, perché non l'avevamo mai nominato Ungaretti, né tantomeno Ungar. Erano le quattro di notte.

E il mattino, verso le dieci, mi è arrivato un telegramma di Nella che mi diceva della morte di Ungaretti, ed è stato allora che mi sono annotato sull'agenda: «Son corso alla finestra e, fra una spera / di sole e i primi uccelli tra le foglie e giù dai rami / l'ultima voce spariva della sera».

### **III. *UN FILO DI FEDELTA'.***

**RICORDANDO VITTORIO SERENI (1913-1983)**



## L'AUTOMOBILE DI SERENI<sup>29</sup>

Luca Lenzini

«Il trenino di Sereni» lo chiama Gavazzeni nel suo diario<sup>30</sup>: è quello tra Luino e Bellinzona che, negli anni Trenta, «fumiga verso la frontiera» lasciando traccia di sé in molte poesie della prima raccolta del poeta lombardo. Da *Concerto in giardino* («Ma fischiano treni d'arrivi»<sup>31</sup>) a *Inverno a Luino* e *Strada di Zenna*, infatti, il treno è una presenza importante in *Frontiera*: raccordo tra il paese nativo e l'Europa e insieme segnale di movimento («impeto», «frastuono» e «lamento») che scheggia l'idillio, presentimento di altro che incombe (l'«ora finale dei convogli») sul paesaggio gentile e inquieto della giovinezza.

Inseparabile dalla costante attenzione per il paesaggio, già agli esordi c'è in Sereni una particolare sensibilità nei confronti del moto, che schiude nei versi una molteplicità di piani temporali e spaziali, una dimensione ulteriore. Un elemento dinamico, fin da *Frontiera*, sopraggiunge a dialettizzare il rapporto tra io e mondo esterno; ed è così, ancora, nella prima parte del *Diario d'Algeria*, dove la lenta tradotta di *Città di notte* e poi di *Belgrado* conducono il poeta, «viandante stupefatto» in una Europa che va sempre più incupendo (è il 1942), sino al Pireo. Poi, nella discesa agli inferi del *Diario* vero e proprio, il quadro muta radicalmente: «Corre un girone grigio in Algeria / nello scherno dei mesi / ma immoto è il perno a un caldo nome: ORAN» (*Non sanno d'essere morti*); a dominare è la stasi, la ripetizione, l'«insabbiamento». Durante la prigionia ogni dimensione umana subisce una eclisse, la vita – e con essa il movimento – è solo apparente.

Ben diverso lo scenario degli *Strumenti umani*, l'Italia del dopoguerra e quindi degli anni del *boom*. Diverso ormai, soprattutto, il *tempo* dell'io: che ora trova nella velocità dell'automobile un passo idoneo alla riflessione interiore nei ritorni ai luoghi della giovinezza. Lo testimonia, a chiare lettere, uno dei testi più alti di Sereni (e del Novecento), *Ancora sulla strada di Zenna*, che da uno di questi ritorni in auto ha origine, e che si sviluppa seguendo il discorso intimo e a intermittenze di un «io-guidatore».

Tra tante altre cose, quella poesia registra un contrasto tra due diverse dimensioni temporali. Un primo tempo è quello dell'«opaca trafila delle cose», ovvero del moto regolare e uniforme delle attività umane legate alla natura («la carrucola nel pozzo, / la spola della teleferica nei boschi»), immutabili «nei secoli» (v. 20) e identiche a se stesse; l'altro è quello dell'uomo che, tornando ai luoghi dell'infanzia, accetta «il privilegio del moto» (v. 24) come propria condizione esistenziale e

<sup>29</sup> Il testo è la versione ampliata e modificata di un lavoro precedente: L. Lenzini, *L'automobile di Sereni*, in «Erba d'Arno», 54 (1993), pp. 67-71. Tutti i testi di Sereni sono nella lezione fornita da V. Sereni, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.

<sup>30</sup> G. Gavazzeni, *Il sipario rosso. Diario 1950-1956*, a cura di M. Ricordi, Torino, Einaudi, 1992, p. 347. Su Luino e la sua «stazione immaginaria» cfr. P. Chiara, *Gli anni e i giorni*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988, pp. 109-114.

<sup>31</sup> Nella stessa poesia c'è un riferimento all'*Orient-Express*, con memoria di Larbaud (*Les poésies de A. O. Barnabooth*): «filano treni a sud-est / tra campi di rose».

si potrebbe dire “antropologica”. Quest’ultimo è un tempo che, diversamente dal primo, conosce l’*accelerazione*, secondo quanto rivelano gli ultimi versi: «Ed ecco già mutato il mio rumore / s’impunta un attimo e poi si sfrena / fuori da sonni enormi / e un altro paesaggio gira e passa». Dove il rumore dell’auto che corre nel paesaggio è sì segno di durata breve, effimera, di finitezza rispetto al tempo maggiore della Natura (passaggio della singola vita entro un orizzonte indifferente: «Ma venti trent’anni / fa lo stesso, il tempo di turbarsi / tornare in pace gli steli / se corre un motore la campagna», *Intervista a un suicida*) ma anche, in quanto legato alla capacità dell’io di mutare orizzonte (e velocità) – al suo «privilegio», e quindi promessa di conoscenza e di rinnovamento, apertura al possibile, avventura suscettibile di rivelazioni (e di risveglio da «sonni enormi»)³². Un nuovo tempo, discontinuo e pluridimensionale, si apre dinanzi al (e nel) soggetto lirico, mentre la rappresentazione del dato sensibile ingloba, nel discorso, la fugacità dello sguardo.

Si ricorderà, per inciso, che Sereni ha tradotto (e poi antologizzato nel *Musicante di Saint-Merry*) una poesia di Apollinaire che s’intitola *La petite auto*³³: è bene rammentarlo non tanto per il rinvio tematico, quanto perché con la «piccola auto» l’io di quella lirica così emblematica entrava «in un’epoca Nuova». Anzi il viaggio da Deauville a Parigi nell’Agosto del 1913 si configura, in Apollinaire, come rinascita e metamorfosi: «E sebbene entrambi fossimo uomini maturi / Eravamo da poco intanto nati», così recitano i versi conclusivi. L’automobile è insomma un elemento fondamentale nella mitologia del Nuovo, e non poteva essere che Marcel Proust a registrarne gli influssi nella percezione della realtà da parte dell’io, in modo tanto memorabile quanto esemplare³⁴. Vero che, in poesia, furono per primi i futuristi ad appropriarsi del tema dell’auto, sino a farne (è storia fin troppo nota) un’icona o meglio un mito del Moderno³⁵; ma, in realtà, bisogna attendere il dopoguerra perché, nella nostra lirica, il nesso tra auto, movimento e contesto antropologico e sociale giunga a modificare real-

³² «Capita, specie se in movimento, durante un viaggio su un mezzo veloce, di isolare con lo sguardo un pendio, una parete di roccia, un albero in mezzo a un campo, una zona di verde e di ombra; e di fissare nella mente una di queste cose come eccezioni all’indifferenziato e indifferente: non come pause o parentesi, ma come essenze e rivelazioni di essenze, come spazio rappresentativo di un intero universo», V. Sereni, *Presentazione*, in *Manfredi*, catalogo della mostra (Milano, 22 novembre - 4 dicembre 1975), Milano, Edizioni Galleria delle Ore, 1975.

³³ Cfr. G. Apollinaire, *Alcool Calligrammi*, Milano, Mondadori, 1986; l’antologia *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti* (Torino, Einaudi, 1981) è compresa in V. Sereni, *Tutte le poesie*, a cura di M. T. Sereni, Milano, Mondadori, 1986; poi in Sereni, *Poesie*, cit.

³⁴ Rinvio alle celebri pagine della *Recherche* sul viaggio del narratore in Normandia (il viaggio “originale” avvenne nel 1907, e Proust lo raccontò in un articolo del «Figaro» proposto in versione italiana in M. Proust, *Impressioni di un viaggio in automobile*, a cura di C. Vidali, Milano, Liber, 1993). Ricordo qui come testimonianza del “mito” i versi di *Mille miglia*, sempre negli *Strumenti*, del ’55; ma già in *Frontiera* compare un riferimento al circuito tedesco dell’Avus, inaugurato nel 1921: «siluri bianchi e rossi / battono gli asfalti dell’Avus» (*Concerto in giardino*); e vedi, nei primi *Immediati dintorni*, la prosa *Un banchetto sportivo* (pp. 70-73; poi in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 135-137).

³⁵ Cfr. *A mon Pégase* (1908) di Marinetti: «Dieu véhément d’une race d’acier, / Automobile ivre d’espace...».

mente la sensibilità soggettiva, entrando nel cantiere della lirica che conta.

In Sereni, per tornare a lui, l'interiorizzazione del discorso e l'approfondimento dell'interrogazione rispetto al reale vanno di pari passo con l'accelerazione e la discontinuità (dove il «presto» che affiora nei versi, il varcare valichi e costeggiare rive, fino ai «laghi transitori» e ai passaggi «di abbagliamento in cecità» di *Stella variabile*), quali han luogo nei ritorni in auto ai paesaggi che costituiscono l'orizzonte, a sua volta mutevole e ricorrente, dell'io. A partire dagli anni Sessanta nell'esperienza del vissuto l'irrompere della mobilità, del discontinuo temporale comportano il deciso accantonamento di qualsiasi ipotesi elegiaca: molti i testi sereniani che si potrebbero citare in proposito, ma per restare agli *Strumenti* non è certo un caso che uno dei testi più ardui e complessi della raccolta, *Pantomima terrestre*, si chiuda con dei versi in cui si riflette, quasi in uno specchio allegorico, il movimento delle auto nella città moderna:

Sembra allora di capirlo a che si ostinano  
dove puntano che cosa vogliono o non vogliono  
che cosa negano che scappatoie infilano  
i motori nella giostra serale  
con quelli che fingono a ogni giro di andare via per sempre  
con quelli che fingono a ogni giro di arrivare  
dentro un paese nuovo per cominciare ex novo

La possibilità di ricominciare, della metamorfosi. Questo mito così sereniano (e così intrinseco all'utopia moderna) ha trovato nell'automobile un tramite simbolico tanto più efficace, in quanto presupposto e non oggetto di rappresentazione in sé. In materia è facile banalizzare, psicologizzando in chiave individuale e limitando ai nostri anni Sessanta una serie di nessi che, in realtà, si estendono ben oltre (prima e dopo); eppure mi sembra indubbio che l'avvento delle autostrade, il rilievo e l'impatto dell'industria nella vita collettiva e l'apertura di una fase coincidente con il periodo fine anni Cinquanta - inizio anni Sessanta costituiscano un passaggio "epocale" e unitario in materia. Senza insistere sulla cornice storico-sociale, basterà chiamare a testimone un autore che solo di recente è tornato a essere riproposto con interesse: gli *Strumenti* escono nel '65; del '62 è un libro-chiave del cosiddetto "miracolo economico": *La vita agra* di Luciano Bianciardi. Qualcuno ricorderà che nel decimo capitolo di quel romanzo il narratore, parlando dello «spirto belluino» dell'automobilista, chiama in causa un «poeta di Luino» che è facile intendere chi sia, anche perché si chiama Vittorio. Così il passo<sup>36</sup>:

<sup>36</sup> L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 164-165. Difficile dire «dove» il guidatore ritratto nel passo avrà letto del rapporto tra auto e libertà: quanto all'area culturale, il nesso può richiamare alla mente alcune riflessioni di Calvino sulla «automobilofilia» di Elio Vittorini, scrittore caro a Sereni, che si leggono in *Vittorini* (Milano, Scheiwiller, 1963, p. 31; poi in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; e *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995).

Anche Vittorio, uomo mite e civile e pacioso, di poche tenui parole, appena ha in mano il volante diventa una belva, è come se si fosse chiuso in una scatola di rancore. Lui crede, perché l'ha letto, e io so dove, d'averlo allargato, con l'auto, la sua cerchia di libertà oggettiva, di essere uomo libero da piazza del duomo fino al mare della foce, e invece è lì, chiuso fra le lamiere, sordo alle tue parole, ostile al prossimo suo. Non vede il nastro del Taro lucido giù sotto Piantonia, non vede i boschi della Cisa, non vede le donne che dal margine offrono il panierino di giunco con le fragole o i lamponi [...].

Sereni non perdonò a Bianciardi questo svelto, un po' caricaturale ritrattino: non è importante, però, stabilirne la veridicità (nella *Vita agra* tutto è sottoposto a deformazione ironica), quanto verificare i sorprendenti riscontri testuali che il brano del romanzo offre al lettore di *Autostrada della Cisa*, una delle supreme e conclusive poesie di *Stella variabile* (1981), l'ultima raccolta di Sereni.

Da piazza del Duomo al «mare della foce», dice Bianciardi indicando il tragitto dal posto di lavoro (Milano) al posto di vacanza (Bocca di Magra) del poeta; e cita quei «boschi della Cisa» in cui Sereni vedrà gli alberi «perpetuare / in sé ognuno la sua ninfa». Così le donne che offrono lungo la strada i panieri con i frutti di bosco saranno trasfigurate, nella lirica sereniana, nella «Erinni» che «agita un cencio dal ciglio di un dirupo»<sup>37</sup>, apparizione legata al tema del rimorso.

«Non vede», ripete Bianciardi: e sembra che a distanza Sereni voglia smentirlo, punto per punto. Il fatto, però, è che in *Stella variabile* la «recidiva speranza» che riappare lungo l'*Autostrada della Cisa* tende ad allontanarsi in un tempo mitico e quasi a uscire dal campo visivo, e che all'accelerazione degli *Strumenti* – al loro andamento a strappo, in certi luoghi prossimo alla dissonanza – succede una «fissità» che a tratti richiama, invece, la stasi del *Diario d'Algeria*. «Dovrò cambiare geografie e topografie» annuncia *Addio Lugano bella*<sup>38</sup>, che ancora apparenta lo schiudersi di nuovi orizzonti nel viaggio-avventura all'immaginazione e alla dimensione erotica («Ma io non so che farci se la strada / mi si snoda di sotto / come una donna (come lei?) / con giusta impudicizia»); ma i versi, con la loro cornice onirica, suonano come un *revival* e un congedo, più che come una nuova vera partenza. «Cambio i nomi alle targhe, inverto le insegne, vado in direzione opposta» avverte la prosa di *Infatuazioni*; ma il futuro è «ben oltre il paesaggio»<sup>39</sup> ed è con quell'*oltre* che ora fa i conti Sereni. E in *Ventisei*: «Pareva un vantaggio, il movimento, rispetto alla fissità coatta di una volta. Presenta invece, rovesciata, la stessa impossibilità»<sup>40</sup>.

Quando è avvenuta la svolta, quando in Sereni la «fissità» e il moto sono ricaduti, insieme, nel vuoto? Oppure, è lecito chiedersi: se due delle accensioni più alte dell'ultimo libro sono occasionate da viaggi, verso Lugano e per la Cisa, sarà poi così vero e indiscutibile che il vuoto l'ha avuta vinta? O forse, ancora, non era ormai il

<sup>37</sup> Per il testo e il commento relativo a questi versi cfr. V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 269, nonché l'apparato in Sereni, *Poesie*, cit., e V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>38</sup> Vedi al riguardo sempre l'apparato di documenti e notizie di Sereni, *Poesie*, cit., pp. 686-695.

<sup>39</sup> V. Sereni, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 147 (poi in Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 132).

<sup>40</sup> *Ventisei*, in Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 192.

momento, semplicemente e inesorabilmente, che il ciclo passasse ad altri, alla «gente / che sgorgi nuova da Carrara e da Luni» (*Un posto di vacanza*, VII, vv. 31-32)? Chissà, in qualche futuro congresso di certo ce lo spiegheranno; intanto accontentiamoci di rileggere un passo dell'*Opzione* (1964) dove troviamo un interessante parallelo tra uno scrittore al lavoro e il motore delle automobili:

Ma succede anche con le macchine, con i motori: viene un momento in cui la stessa loro regolarità suggerisce la loro precarietà, avviene così quando ci si affeziona a una macchina: di commuoversi sentendone l'ansito, e dentro questo il suo essere trabiccolo – e si sta in pena per lei, come per un infante malato che lotta, il respiro in affanno, contro il male, troppo più forte di lui. Batte il suo ritmo, allegra, sembra che tutto proceda bene, e poi di colpo ne hai pena, la senti caffettiera stenta, trabiccolo arrancante<sup>41</sup>.

Qui Sereni sembra consegnare al suo “romanzo” un'allegoria della scrittura alle prese col Negativo che sempre più afferra il vissuto. «Ci si affeziona a una macchina», certo, come ad altro; ma se è stato insieme a essa, anzi a *lei*, lungo i tornanti dell'esistenza, che ha preso forma la poesia, questo vuol dire qualcosa, moltiplica il senso dell'affanno. Eppure, proprio alla fine del *Sabato tedesco*, ecco riaffiorare il tema del rinnovamento, l'avventura del ricominciamento sempre possibile: «il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti»<sup>42</sup>.

Una delle ultime volte che ho incontrato la *Pigòt*, Maria Teresa Sereni, primogenita del poeta e curatrice di *Tutte le poesie*, parcheggiata sotto casa sua sul lungofiume di Parma c'era un'Alfa impolverata di smog, e lei me la indicò, mentre ripartivo per la costa tirrenica, con il commosso ritegno in lei sempre suscitato dalle cose del padre. Ma forse mi sbaglio, me lo sono sognato e la sera di quel 27 luglio mi parlava d'altro. Forse è un sogno che ho fatto dopo che la *Pigòt* se n'è andata, «tempo dieci anni, nemmeno» dalla morte del padre, di là dal valico.

<sup>41</sup> V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 55; Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 189. Un analogo *sense of an ending* è in una poesia di Giorgio Bassani, *Domenica mattina* (in *In gran segreto*, Milano, Mondadori, 1978): «È buffo e strano l'ho sfiorata / sottocasa iersera simile in tutto / a un piccolo silenzioso grumo di buia / vita // ed ecco là stamattina mentre la guardo / dall'alto del balcone / illuminati e scaldati entrambi dal tenero solicello / delle nove // morta apparirmi d'un tratto niente da fare minima / sbiadita capottina bige gracili / gommette / mezze fuori di sbieco dagli ammaccati / parafanghi anteriori // assolutamente finita insomma buona non più che / per lo sfasciacarrozze».

<sup>42</sup> Sereni, *Il sabato tedesco*, cit., p. 88; Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 202 (si noti però che qui tra *L'opzione* e *Il sabato tedesco*, che formano un ciclo unitario, è inserito *Ventisei*).



## FRANCO LOI INCONTRA VITTORIO SERENI

Franco Loi

In quel momento lavoravo alle relazioni pubbliche della Rinascente. Un giorno che ero a pranzo con una mia amica, mi dice: «Senti Franco, ma tu cosa ci stai a fare qui in Rinascente?» e io le dico: «Che ci sto a fare? A differenza di te che non hai bisogno (era figlia dei setaioli di Como, famiglia ricchissima) io ho bisogno». E lei: «Ma lascia perdere che io sono ricca e tu no e che devi lavorare, ma non andresti a lavorare piuttosto in una casa editrice?». «Ma certo che ci andrei, ma non conosco nessuno, non mi è mai capitata l'occasione di entrare in una casa editrice». «Perché con la tua cultura, col tuo sapere... ti aiuto io. Proprio in questo momento c'è una signora che conosco che è il capo ufficio stampa della Mondadori, e quindi se vuoi parlo con lei, ti faccio dare un appuntamento, e entri in Mondadori».

E allora sono andato a parlare con questa signora, che mi ha detto: «Io la assumerei di sicuro, però il colloquio per l'assunzione lo deve fare con Vittorio Sereni, perché è lui che ha portato la rassegna della stampa in Mondadori, e quindi vuol sapere sempre quando si tocca questo argomento, chi deve leggere i giornali. Lei dovrebbe fare una specie di giornale interno, in ciclostile naturalmente, della Mondadori, dove si raccolgono tutte le notizie che riguardano la cultura in tutti i campi, anche quelle sui ministeri che legiferano sulle case editrici o sulla scuola, e tutte le recensioni».

Il giorno dopo sono andato in Mondadori e ho incontrato Vittorio Sereni. Una delle prime domande che mi ha fatto è stata: «Ma lei si interessa di cultura?». E io: «Sì sì, certo, mi interessa di cultura». «Ma cosa legge?». «Be' per esempio i russi, i romanzieri russi, e mi interessa anche di filosofia, per cui ho letto Spinoza, ho letto Kant...». E lui dice: «Ma, e poesia? Per caso scrive poesie?». «No, di poesia non mi son mai interessato». «Bene, meglio così. Per me va benissimo, lei è proprio adatto per l'ufficio stampa».

Poi ho capito perché m'ha detto così: perché chi entrava dentro alla mia età (io allora avevo trent'anni) magari gli rompeva l'anima per le sue poesie, per le sue cose, e poi forse pensava che se uno era un poeta era troppo distratto per poter far bene un lavoro come quello.

Che io scrivevo poesie l'ha saputo che eravamo già nel '70. Io ero entrato nel '60, avevo lasciato la Rinascente e proprio il primo gennaio del '60 ero entrato alla Mondadori. Allora il mondo editoriale era tutta un'altra cosa, si pensi solo a Sereni direttore editoriale di una casa editrice... Sereni era una grande persona, una persona colta, intelligente, una persona molto riservata. Prima alla Pirelli aveva fatto lo stesso lavoro che facevo io: ufficio stampa, e quando è entrato in Mondadori è stato lui che ha proposto di fare la rassegna della stampa. Era stato molto contento che io non scrivessi poesie perché (conoscendo l'ambiente letterario, poi) pensava che uno che scriveva poesie non sarebbe stato l'uomo adatto.

Quando ormai eravamo nel '70 lui è stato invitato ad andare sulla barca di un grande industriale del luogo, che tra l'altro aveva una di queste ville grandi sulla Bocca del Magra, sulla collina, ed era una persona molto legata a Sereni, tanto che gli permetteva di andar su quando aveva voglia di cambiare aria, e gli aveva fatto una stanza per scrivere, con una gran biblioteca. Quel giorno lì per combinazione

c'era un mio amico pittore che era stato invitato a fare questo stesso giro, e andava a trovare suo figlio che era anche lui a Bocca di Magra. Allora si son conosciuti, sulla barca, Sereni e questo mio amico, Piero Leddi. Parlando lui gli ha detto: «Io conosco uno che lavora con lei». «Sì? Chi?». Ed è venuto fuori il mio nome, hanno parlato di me, e a un certo punto lui gli ha detto: «Poi sa che scrive anche poesie?». E lui: «Come scrive poesie?». «Sì, scrive poesie».

Quando è tornato a Milano è venuto in ufficio (era venerdì, mi ricordo ancora) e mi ha fatto chiamare dalla segretaria. Io credevo che fosse per farmi un'osservazione sul lavoro, e invece lui mi dice: «Si accomodi». E poi mi fa: «Vengo adesso da Bocca di Magra. E mi scusi, ma ho incontrato un suo amico pittore, che mi ha parlato di lei, e io l'ho fatta chiamare per una ragione: lei non mi ha mai detto che scrive poesie, ma è vero?». «Be' sì, scrivo anche poesie». Scrivevo anche romanzi, anche racconti, scrivevo in generale. E lui mi ha detto: «Ma come, lei è dieci anni che lavora con me e non mi ha mai detto che scrive poesie?». «Ma io non vado mica in giro a dire a tutti che scrivo poesie!». «Be' ho capito, ma a me poteva anche dirlo...». «È vero, ma le dirò una cosa: lei non ha mai tempo, è sempre preso, o le riunioni in Mondadori, o i festival di poesia, o i rapporti con gli altri editori, o i rapporti col presidente, e non verrei a rompere le scatole a lei con le mie poesie, perché lei prima di tutto le farebbe leggere ai suoi collaboratori, e dei suoi collaboratori io non ne stimo neanche uno». «Ma allora lei non vuole farmi leggere le sue poesie?». E allora io: «Ma non son mica scemo! Se lei me lo chiede, certo che gliele faccio leggere!». «E allora se me le porta oggi, perché io devo andare a Roma, e quindi in viaggio per Roma, sa, leggerò in treno». «Va bene». E gliele ho portate.

Al lunedì, sono andato per portare il lavoro in ufficio alle undici, e lui si vede poverino che oltre tutto era venuto diverse volte a vedere se io c'ero, perché era lì: quando sono andato era davanti alla porta del mio ufficio, anzi di preciso veniva su dalle scale verso l'ufficio (perché noi avevamo il lato del Saggiatore, fuori dalla Mondadori). Allora lui mi è corso incontro, mi ha abbracciato, e si è messo a piangere. E mi ha detto: «Guardi, le sue poesie mi son piaciute tantissimo. Anzi, alcune delle sue poesie avrei voluto scriverle io, su Milano». E io gli ho detto: «La ringrazio». E ho pianto un po' anch'io.

E da allora non mi ha detto più niente, ma un anno dopo mi ha fatto pubblicare su «Nuovi Argomenti», la rivista che allora dirigeva Pasolini, e poi due anni dopo mi ha fatto pubblicare sull'«Almanacco dello Specchio». Poi non mi ha più detto niente, finché nel 1974 altri due miei amici, Ferruccio Parazzoli e Raffaele Covi, direttore editoriale della Mondadori, sono andati a pranzo insieme al direttore della collana di poesia di Einaudi, che ha detto: «Uno che pubblicherei è quello che avete pubblicato voi nell'«Almanacco dello Specchio», però sarà vostro». E loro hanno detto: «No, a noi non risulta che sia nostro». «Allora se mi date il suo numero gli telefono». Così gli hanno dato il numero, e io ho ricevuto una telefonata da Davico Bonino che mi dice: «Senta, io sono Davico Bonino, ma lei non vorrebbe pubblicare con noi, con Einaudi?». E io gli ho detto: «Sa cosa mi chiede lei al telefono? Lei mi chiede una cosa che più piacere non mi potrebbe fare, perché quando ero responsabile della sezione giovanile del PCI vendevamo la stampa comunista più i libri dell'Einaudi!». «Bene, son contento di questo. Se vuole venire a Torino...». E sono andato a Torino, però gli ho detto: «Prima di firmare voglio parlarne con Vittorio Sereni, perché lui è stato il primo che mi ha fatto pubblicare, e contemporaneamente è direttore letterario della Mondadori, e poi adesso siamo diventati amici perché lui dopo un po' mi aveva

chiesto di darci del tu, di parlare, e io facevo fatica all'inizio, ma poi ci siamo dati sempre del tu. E lui: «Va bene».

E ho aspettato un mese. Andavo a chiedere di Sereni e o non c'era, o era in viaggio, o era in riunione. Per un mese non sono riuscito a trovarlo, e allora ho deciso: mi sono consultato con mia moglie e ho firmato. Dopo tre mesi finalmente mi incontro con Sereni, nel corridoio dove ero andato a portare come sempre il lavoro, e allora: «Ciao, ciao...», abbracci, e io: «Senti, devo dirti una cosa, ti ho cercato tanto che non hai idea, per un mese intero ti ho cercato». «Ma sai, sono sempre in giro...». «Però io ho firmato un contratto che prima, ecco... con Einaudi» e lì c'era una sedia: e lui si è seduto sulla sedia e ha detto: «Cosa mi hai fatto?». E io: «Ma senti Vittorio, non ti capisco sai, io sono arcicontento che mi pubblichi Einaudi. E se fossi in te sarei anche più contento, perché uno che ho riconosciuto io l'ha riconosciuto anche un altro. Perché se fossi stato solo tu qualcuno avrebbe potuto dire: "Be', sai, Sereni c'ha queste simpatie..." invece no, quindi se fossi in te sarei ancora più contento». «Ma tu non conosci l'ambiente letterario, adesso tutti diranno che mi son lasciato portar via un autore, e in più diranno che non ne ho capito il valore», e io gli ho detto: «Ma scusa, per me tu sarai sempre quello che mi ha abbracciato nel corridoio, e che non dimenticherò mai». E allora lui si è alzato, mi ha abbracciato, e ha detto: «Hai ragione, hai ragione tu, ecco». «Tanto sai come vanno queste cose, un giorno pubblicherò anche per Mondadori».

E infatti quando mi han chiesto poi di pubblicare con Mondadori (me l'ha chiesto Maurizio Cucchi), gli ho dato le *Voci d'osteria* e lì gli ho scritto: «Grazie, perché finalmente sono venuto incontro al volere di Vittorio Sereni».



## CAPITOLO A CARLO FINI<sup>43</sup>

Franco Fortini

Edizione a cura di Valeria Cavalloro, Giulia Romanin Jacur, Elisa Russian, Elena Stefanelli, Martina Tarasco

Il 2 agosto del 1987 Franco Fortini riceveva per posta una *Sestina pre-ispiratoria* firmata «Carlobiografo», il cui testo recitava: «Fortini, il dolce-amaro tuo capitolo / sollecita mia “musa” a una risposta / meditata; e, benché non n’abbia titolo, / poeterò a stretto giro di posta. / Forgio, intanto, una calda rima aguzza / dall’eremo di Via della Galluzza...»<sup>44</sup>. I versi si riferivano alle tre sezioni del *Capitolo a Carlo Fini* – genere che si riallaccia alla tradizione politico-didascalica della poesia italiana – rimasto fino a oggi inedito, inviato all’amico il 24 luglio precedente. In quel periodo a Siena, dove da anni Fortini teneva l’insegnamento di Storia della Critica Letteraria, si andavano organizzando una serie di eventi in occasione del suo settantesimo compleanno. Già durante l’estate del 1987, infatti, Carlo Fini, allora Presidente della Biblioteca Comunale degli Intronati, aveva iniziato a incontrarsi con i colleghi dell’università, tra cui L. Berlinguer e R. Luperini, per «fare il punto sulle iniziative ‘Per F. F.’»<sup>45</sup>. Tuttavia, il progetto di una «mostra» (vv. 11, 13) – *Fortini: cinquant’anni di lavoro* – avrebbe avuto luogo solo nel 1989, in concomitanza con il suo ritiro dall’insegnamento. Fu allestita nella chiesa di Santa Maria delle Nevi, da L. Lenzini e A. Mazzini e non più nelle «archeologiche sale» (v. 14), oggi parte della Biblioteca Comunale, come era stato originariamente previsto. Dal suo «laborioso avvio» (vv. 10-11), Fortini sembrava aver intuito il ritardo della sua realizzazione. Questo gesto celebrativo, che gli ispira un misto di ironia e amara riflessione sulla vecchiaia, si sovrappone inevitabilmente, ai suoi occhi e nei versi del capitolo, con quello che di lì a poco (precisamente il 6 settembre 1987) avrebbe visto «una squadra / di letterati e di poeti» riuniti a Bocca di Magra per ricordare lo scomparso Vittorio Sereni, a cui il comune di Ameglia aveva deciso di intitolare una strada.

\*\*\*

Restano più copie del capitolo; tra queste, **B** e **B'** hanno la stessa segnatura d’archivio. Difficile stabilire la cronologia delle stampe di **B**, **B'** e **C**, quest’ultima forse successiva alle altre due, come suggerisce la numerazione «81», apposta prima a lapis su **B** e **B'** e, forse dopo, riportata in **C**.

A ogni modo, tutti i testimoni **B**, **B'**, **C** e **D** sono accumulati dall’errore al verso II.11, «esse» per «esser» – per contro corretto in **A** – che suggerisce un’unica loro matrice. Si riconoscerà dunque in **A** la prima stesura del testo, risalente al luglio del 1987, con primo invio al dedicatario dell’opera, in **B B' C** le fasi intermedie, attestanti uno stadio rielaborativo che trova la sua forma definitiva – rivista e corretta dall’autore – in **D**, infine riproposta all’amico, con invio nel luglio dell’anno

<sup>43</sup> Si ringraziano il Centro Studi Franco Fortini, Carlo Fini e gli eredi per la gentile concessione alla pubblicazione del testo inedito *Capitolo a Carlo Fini*.

<sup>44</sup> C. Fini, *Cartolina del 2 agosto 1987*, Fondo Fortini, V, 27, 15.

<sup>45</sup> C. Fini, *Cartolina dell’8 luglio 1987*, Fondo Fortini, V, 27, 12.

successivo. Si mette dunque la testimonianza di **D** alla base del testo critico<sup>46</sup>: ne consegue un apparato genetico<sup>47</sup>, che accoglie le varianti di **A B B' C**.

**A** = Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Carlo Fini, II. XLVIII, cartella 17 («autografi di Fortini a Carlo Fini. 19 pezzi»), 12.

La prima stesura deve corrispondere al dattiloscritto consistente in 3 cc. (solo recto), con busta, in formato A5; numerazione d'archivio «12» in lapis sul recto della prima carta in alto a destra; si leggono correzioni a penna e a macchina, alcune su bianchetto. Il testo è su una colonna, senza titolo, ma con dedica e data apposta in calce in penna nera: «il tuo FrancoFortini | 24 luglio 87». Inviata da Ameglia (Sp) a Carlo e Luisa Fini a Siena, come testimonia il timbro postale, che reca la data «27-7-1987».

**B** = Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F3 d XXX («poesie edite e inedite [raccolte da Fortini come rifiutate]»), cartella 10 («Poesie raccolte nella cartellina verde»), 238.

Stampa da file su 3 cc. in formato A5 (solo recto), raccolte all'interno di una serie di testi graffettati dall'autore, aperta dalla dicitura: «EPIGRAMMI E RIME | DI GIACOMO COLOMBANI»; numerazione d'archivio in lapis sulla prima carta in alto a destra («238»); numerazione autografa in lapis in alto a sinistra, sul recto di ogni carta («<82>[81]»). Il testo è su una colonna, con il titolo: «CAPITOLO A CARLO FINI» e con in calce la data («1987»).

**B'** = Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F3 d XXX («poesie edite e inedite [raccolte da Fortini come rifiutate]»), cartella 10 («Poesie raccolte nella cartellina verde»), (238).

Copia sciolta, che segue **B** nella cartella; è una stampa da file (solo recto) su 3 cc. in formato A5; reca la stessa numerazione d'archivio in lapis sul recto della prima carta in alto a destra ma con parentesi («(238)»); numerazione autografa in lapis sul recto della prima carta in alto a sinistra («<2>[1]») e nel recto della seconda e terza carta («<82>[81]»). Sulla prima carta, in alto al centro, si trova una postilla d'autore in penna nera: «ma c'è anche un | primo sonetto ai | 'senesi'. Il testo è su una colonna, con il titolo: «CAPITOLO A CARLO FINI» e con in calce la data («1987»).

<sup>46</sup> Le maiuscole, la punteggiatura, i segni diacritici, la formattazione sono riprodotti come nella stampa (salvo gli spazi, che seguono le norme tipografiche correnti). La numerazione dei versi è dei curatori ed è relativa a ognuna delle tre sezioni d'autore (I, II, III) in cui il capitolo in terza rima è diviso (con rispettiva chiusa per mezzo del verso isolato:... XYX ZY Z).

<sup>47</sup> L'apparato critico è positivo e si compone di un'unica fascia. Si riportano anche le correzioni sul testo di A: quando la lezione finale della prima versione non si distanzia dagli altri testimoni, si riporta la dicitura A = D. Le maiuscole, la punteggiatura, i segni diacritici, la formattazione sono riprodotti come negli originali (salvo gli spazi, che seguono le norme tipografiche correnti). Gli accapo sono segnati con la barra verticale |. Le lettere cassate dall'autore ancora leggibili sono rese all'interno di parentesi uncinata; le lettere o le parole non leggibili sono rese con tre punti tra parentesi uncinata <...>. Le parti integrate e le soprascritte sono riportate tra parentesi quadre; le sottolineature sono quelle dell'originale. Le note esplicative dei curatori sono in corsivo e fanno riferimento alle seguenti abbreviazioni: *corr.* = corretto; *bianc.* = bianchetto; *int.* = integrato; *ins.* = inserito; *macch.* = macchina; *pen.* = penna; *rich.* = richiamo; *sott.* = sottoscritto.

**C** = Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, senza segnatura, stampa da floppy.

Resta la stampa di un file (solo recto) senza segnatura, esterna ai faldoni, conservata oggi in un foglio in formato A4, proveniente da un floppy; in alto a sinistra si legge «81» (cfr. **B** e **B'**) e in alto a destra, a penna nera, «01 - Capitolo a Fini». Il testo è su due colonne, con il titolo: «*CAPITOLO A CARLO FINI*» e con in calce la data («1987»).

**D** = Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Carlo Fini, II. XLVIII, cartella 17 («autografi di Fortini a Carlo Fini. 19 pezzi»), 6.

Stampa da file (solo recto) su 1 c. in formato A4, con biglietto e busta. Correzione autografa in penna. Il testo è distribuito su due colonne alla stregua di **C**, ma è mancante del numero «81»; numerazione d'archivio sul recto, in alto a destra («<4>[6]»). Il capitolo è stato dunque oggetto di un secondo invio di Fortini all'amico da Milano, sempre in via della Galluzza, con timbro postale «7-7-88», accompagnato da un biglietto, che recita: «20 giugno 1988 | Caro Carlo, ti rammenti che verso la | fine dell'86 ti mandai la prima letterina | scritta sul computer? Ieri ho inaugurato | una piccola copiatrice Laser e ti mando | copia del 'capitolo': 'volgeranno più | Palii e più di un anno...'. Ma il 25 | dovrebbero venir qui Lenzini e Mazzini. Grazie ancora per la cura, la introduzione | e la immagine del "Cherubino": Perfetto. | Mi auguro che la salute ti assista. | Arrivederci ad Ameglia! Saluti | anche da Ruth a te e a Luisa. Tuo | affezionatissimo | FrancoF.» Reca il titolo: «*CAPITOLO A CARLO FINI*» e in calce la data («1987»).

**D1** = Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Carlo Fini, II. XLVIII, cartella 17 («autografi di Fortini a Carlo Fini. 19 pezzi»), 5.

Esiste infine una fotocopia della versione **D**, con la stessa sua correzione, raccolta insieme ad altro materiale per Carlo Fini: essendo suo *descriptus* e non presentando né variati né correzioni, non viene preso in considerazione per l'edizione critica del testo.

#### *CAPITOLO A CARLO FINI*

##### I

Spero tu venga, e con Luisa, a questo  
poggio, mio caro Fini, che ti aspetta.  
Quando che sia, per noi non sarà presto.

Notizie mi darai della stradetta  
che, in Siena, di Galluzza porta il titolo  
e della, che a lei sale, scala stretta. 5

Se non posso ora offrirti altro che un trito  
provinciale melenso polveroso  
ottocentesco metro di capitolo,

tu mi racconterai del laborioso 10

avvio di quella mostra che sue tende  
sperare, e sue bibliografie, non oso;

di quella mostra, dico, che se attende  
le archeologiche sale, ah! quanti affanni  
e quanto oro vorrà da chi li spende! 15

Volgeranno più palii e più di un anno.  
L'autore di «Paesaggio con serpente»  
le cose lunghe sa che fine fanno.

Ma importa poco o non importa niente.

II

Il sei di questo settembre una strada  
del "posto di vacanza" il nome avrà  
di Vittorio Sereni; e qui una squadra

di letterati e poeti verrà  
a legger poesie del lunese  
che poeta fu vero. Ci sarà 5

Giudici, Bertolani e a tali imprese  
uso il Luzi e, con Loi, Bandini e il Forti,  
il Bertolucci e il Raboni cortese.

Che bellezza, mio caro, essere morti!  
E che consolazione esser lodati  
da chi scrive (or è poco, Maria Corti) 10

«grande è Noventa!» Ci aveva lasciati  
ventisette anni fa nell'amarezza,  
ignorato dai volghi letterati. 15

Dimenticavo: il Bo, che sempre apprezza  
l'eloquio proprio, ci sarà. E il Mengaldo.  
Essere morti, amico, che bellezza!

Il vento cade, torna l'afa e il caldo.

III

La tristissima soglia dei settanta  
la varcherò tra qualche giorno. Spero  
da solo, con la cara Ruth. Chi vanta

degli anni tardi le virtù, davvero  
non le conosce! La vita perduta  
torna, come sequenza in bianco e nero 5

ma senza l'audio. Chi l'avrà vissuta:  
un altro o tu? Domandi: era la terra  
sempre, come oggi, di ogni luce muta?

Sei stato mai senza patire guerra 10  
 da te, da tuoi vicini e da tua parte?  
 E chi lieto la mano oggi ti serra

dice: «Ti trovo bene»; e poche carte  
 sa che per te volge il secolo e sola 15  
 qualche parola ne resta. Ah mai l'arte

di così strano esistere consola  
 né il verdecupo dei pini, il celeste  
 del mare, il sole grandioso che vola

sul mondo sporco d'uomini e di feste.

1987

**Titolo** *CAPITOLO A CARLO FINI* D C] *anepigrafo in A*; *CAPITOLO A CARLO FINI* B B' I.5 che, in Siena, di D B B' C] che in <s>[S]iena di *corr. a macc.* A I.6 e della, che a lei D B B' C] e della, che a te A I.9 ottocentesco D B B' C] <i>[o]ttocentesco *corr. a macc.* A = D I.10 laborioso D B B' C] |<...>[a]borioso *corr. a macc.* A = D I.11 sue tende D B' B C] <...>[sue] tende, *corr. a macc. su bianc.* A = D I.12 sperare, e sue bibliografie, non oso; D B B' C] <...> l'intero verso è *corr. a macc. su bianc.* A = D I.15 li D B B' C] <...>[vi] *corr. a pen. su bianc.* A I.17 «Paesaggio con serpente» D B B' C] «Paesaggio con serpente» A II.3 di Vittorio Sereni; e qui una D B B' C] di Vittorio Sereni. E qui <...> una A II.6 sarà D B B' C] sa<à>[r] à *corr. a macc.* A = D II.7 Bertolani D B B' C] Berto<n>[l]a<l>[n]i *corr. a macc.* A = D II.11 esser (esse[r] *corr. a pen. con rich. nel marg. sx* D) D A] esse B B' C II.12 (or è poco, Maria Corti) D B B' C]– or è poco: Maria Corti – A II.13 «grande è Noventa!» Ci aveva lasciati D] “grande è Noventa!” <...> <c>[C]i aveva lasciati *corr. a macc.* A II.14 ventisette anni fa D B B' C] ventisette anni fa, A II.15 volghi letterati. D B B' C] volghi letterati. [...] *int. a pen.* A II.17 l'eloquio proprio, ci sarà. E D B B' C] l'eloquio proprio, ci sarà; e A III.1 settanta D B B' C] Settanta A III.2 varcherò tra D B B' C] toccherò fra A III.3 vanta D B B' C] van<y>[t]a *corr. a macc.* A = D III.7 Chi l'avrà vissuta: D B B' C] Chi l'avrà vissuta, A III.11 vicini D B B' C] vi<d>[c]ini *corr. a macc.* A = D III.12 E chi lieto la mano oggi ti serra D B B' C] E ora chi liet<i>[o] la mano [ora] ti serra (ora *sott. e ins. tra* mano e ti *con rich. a pen.*; liet<i>[o] *corr. a macc.*) A III.13 dice: «Ti trovo bene»; e D B B' C] dice “ti trovo bene” e A III.14 sa che per te D B B' C] sa[i] che per <...>[te] *corr. a pen. su bianc.* A **In calce** 1987 D B B' C] il tuo FrancoFortini | 24 luglio 87 A.



## PROFILI BIOGRAFICI

**Daniela Brogi** (Siena, 1967) insegna Letteratura Contemporanea presso l'Università per Stranieri di Siena. Studia le teorie e i modi della narrazione dall'età moderna alla contemporaneità, si occupa di letteratura e cinema. Ha scritto saggi, articoli e commenti su Manzoni, Verga, Tozzi, Bilenchi, Cassola, Pasolini, Calvino e la narrativa della Resistenza. È Book Review Editor della rivista «Allegoria» e membro della giuria di Pordenonelegge-Dedalus (<http://dedalus.pordenonelegge.it>). Dal 2008 collabora con il comitato scientifico del Festival Internazionale del Documentario Narrativo di Salina (<http://www.salinadocfest2013.it>).

**Luca Lenzini** (Firenze, 1954) ha dedicato studi e commenti all'opera di Vittorio Sereni, Franco Fortini, Guido Gozzano, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Alessandro Parronchi e altri autori novecenteschi. Dirige la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena ed è membro del Centro Studi Franco Fortini.

**Franco Loi** (Genova, 1930) è uno dei più importanti poeti del secondo Novecento italiano. Critico letterario per «Il Sole 24 Ore», ha lavorato per Mondadori insieme a Vittorio Sereni. Si è affermato con le raccolte *Stròleggh* (Einaudi 1975) e *L'angel* (San Marco dei Giustiniani 1981, Mondadori 1994). La sua produzione poetica è molto vasta: *Liber* (Garzanti 1988), *Album di famiglia* (LietoColle 1999), *Isman* (Einaudi 2002), *Aquabella* (Interlinea 2004), *Voci d'osteria* (Mondadori 2007), *Angel de aria* (Aragno 2011), *I niùil* (Interlinea 2012), *Lader de Diu* (*Quando Dio canta*, Ladolfi Editore 2013). Nel 2010 è stata pubblicata presso Garzanti la sua autobiografia *Da bambino il cielo*.

**Giulio Mozzi** (Padova, 1960) è consulente editoriale per Einaudi Stile Libero, nel 2010 ha iniziato una collaborazione con Laurana Editore dalla quale è nata la Bottega di narrazione (<http://bottegadinnarrazione.com>); ha collaborato con le case editrici Theoria e Sironi. Dal 2000 cura in rete il bollettino di letture e scritture Vibrisse (<http://vibrisse.wordpress.com>). Ha organizzato e organizza corsi e laboratori di scrittura creativa. Dal 2009 collabora con l'IPRASE, Istituto per la ricerca e la sperimentazione educativa di Trento. Ha pubblicato le raccolte di racconti *La felicità terrena* (Einaudi 1996), *Il male naturale* (Mondadori 1998, Laurana Editore 2011), *Fantasmì e fughe* (Einaudi 1999), *Fiction* (Einaudi 2001) e *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili* (Mondadori 2009).

**Aldo Nove**, pseudonimo di Antonio Centanin (Viggiù, 1967), è autore di romanzi, racconti e poesie. Laureato in Filosofia morale, esordisce con il racconto *Il mondo dell'amore*, pubblicato all'interno dell'antologia *Gioventù cannibale* (Einaudi 1996) e con la raccolta di racconti *Superwoobinda* (Einaudi 1998), che lo inserisce nel panorama letterario nazionale. Tra le sue principali opere in prosa, edita per Einaudi, *Amore mio infinito* (2000), *La più grande balena morta della Lombardia* (2004), *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...* (2006) e *La vita oscena* (2010). Ha pubblicato per Einaudi il poemetto *Maria* (2007) e la raccolta di poesie *A schemi di costellazioni* (2010) e per Bompiani *Giancarlo Bigazzi. Il geniaccio della canzone italiana* (2012). È stato inserito da Edoardo Sanguineti nell'*Atlante del Novecento italiano* (Manni 2000). Il suo ultimo libro è *Mi chiamo...* (Skira 2013), biografia di Mia Martini narrata in prima persona.

**Alessandra Sarchi** (Reggio Emilia, 1971) vive a Bologna. Ha compiuto studi di Storia e critica d'arte presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ha vissuto e lavorato negli Stati Uniti. Del 2008 è la raccolta di racconti uscita per Diabasis *Segni sottili e clandestini. Violazione* è il suo primo romanzo, pubblicato da Einaudi Stile Libero nel 2012 e vincitore del premio Paolo Volponi, opera prima. A metà marzo 2014 è stato pubblicato il suo secondo romanzo *L'amore normale*, sempre con Einaudi Stile Libero.

**Amaranta Sbardella** (Roma, 1984) è traduttrice editoriale e dottore di ricerca in Letteratura Comparata e Traduzione del Testo Letterario (Università degli Studi di Siena). Per il quarto numero di «Atti Impuri» ha curato le traduzioni di Vicente Molina Foix e del catalano Salvador Espriu.

**Sparajurij**, dall'omonimo pezzo punk-rock dei CCCP, nasce alla fine del secolo scorso nei corridoi dell'Università di Torino per produrre "scrittura totale" e per lavorare su più fronti. Responsabile del progetto .noibimbiatomici – edito nel 2001 presso Celid con l'introduzione di Aldo Nove – e di numerose altre iniziative tra cui il Comitato organizzatore di T!It, Festival Internazionale delle nuove letterature di Torino, e quello del Festival Torinopoesia, ha curato per No Reply la collana di testi poetico-performativi Maledizioni. Dal 2010 cura la rivista «Atti impuri» (<http://www.attimpuri.it>), espressione cartacea di una costante e profonda ricerca sulla sperimentazione letteraria contemporanea. Il collettivo, che riunisce le esigenze di giovani e mordaci "avventori" del panorama culturale, in questa edizione di Incontrotesto è stato rappresentato dai redattori Elisa Alicudi (Spoleto, 1980) e Francesco Ruggiero (Torino, 1977).

## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, a cura di P. Rajna, Milano, Mondadori, 1965.
- Alighieri D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-1967.
- Apollinaire G., *Alcool Calligrammi*, Milano, Mondadori, 1986.
- «Atti impuri», 4, 2012.
- Balestrini N., *Ma noi facciamone un'altra (1964-68)*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- Balestrini N., *Poesie pratiche 1954-1969*, Torino, Einaudi, 1976.
- Bassani G., *In gran segreto*, Milano, Mondadori, 1978.
- Bianciardi L., *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Calvino I., *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980.
- Calvino I., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- Celan P., *Der Meridian*, in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. von B. Allemann, S. Reichert und R. Büchner, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.
- Cernuda L., *Antología*, ed. de J.M. Capote, Madrid, Cátedra, 1985.
- Chiara P., *Gli anni e i giorni*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1988.
- De Angelis M., *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli, 1982.
- Eliot T.S., *Sulla poesia minore*, in Id., *Sulla poesia e sui poeti*, trad. it. di A. Giuliani, Milano, Bompiani, 1960.
- Espriu S., *Pelle di toro, Libro di Sinera, Le canzoni di Arianna*, ed. it. a cura di A. Faccio, Parma, Guanda, 1966.
- Espriu S., *Teresuccia-che-scendeva-le-scale*, trad. it. di A. Sbardella, in «Atti impuri», 4 (2012), pp. 54-59.
- Gavazzeni G., *Il sipario rosso. Diario 1950-1956*, a cura di M. Ricordi, Torino, Einaudi, 1992.
- Gombrowicz W., *Contro i poeti*, trad. it. di R. Landau, in «il gallo silvestre», 6-7 (1994), pp. 79-90.
- Incontrotesto (a cura di), *Atti di Incontrotesto* (Siena, ottobre-novembre 2011) Pisa, Pacini Editore, 2011.
- Le Carré J., *The Good Soldier*, in «Granta», 35 (1991).
- Le Carré J., *La pace insopportabile*, trad. it. di A. Bivasco e V. Guani, Milano, Mondadori, 2001.
- Lenzini L., *L'automobile di Sereni*, in «Erba d'Arno», 54 (1993), pp. 67-71.
- Mallarmé S., *La Musique et les Lettres*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. Par G. Jean-Aubry et H. Mondor, Paris, Gallimard, 1945.
- Nove A., *A schemi di costellazioni*, Torino, Einaudi, 2010.
- Nove A., *La vita oscena*, Torino, Einaudi, 2010.
- Palazzeschi A., *Tutte le poesie*, a cura di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002.
- Proust M., *Impressioni di un viaggio in automobile*, a cura di C. Vidali, Milano, Liber, 1993.
- Reina F., *Enquestes i entrevistes: edició crítica i anotada de les enquestes i entrevistes fetes a Salvador Espriu (1933-1973)*, Barcelona, Edicions 62, 1995.
- Ricœur P., *La memoria, la storia, l'oblio*, trad. it. di D. Iannotta, Milano, Raffaello Cortina, 2003.
- Sarchi A., *Violazione*, Torino, Einaudi, 2012.
- Sereni V., *Presentazione*, in *Manfredi*, catalogo della mostra (Milano, 22 novembre – 4 dicembre 1975), Milano, Edizioni Galleria delle Ore, 1975.
- Sereni V., *Il sabato tedesco*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Sereni V., *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1981.
- Sereni V., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- Sereni V., *Tutte le poesie*, a cura di M.T. Sereni, Milano, Mondadori, 1986.

- Sereni V., *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Rizzoli, 1990.  
Sereni V., *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995.  
Sereni V., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998.  
Sereni V., *Poesie*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 2002.  
Tavani G. (a cura di), *Poesia catalana di protesta*, Roma-Bari, Laterza, 1968.

## Sitografia

- Vibrisse, bollettino di letture e scritture a cura di Giulio Mozzi, <http://vibrisse.wordpress.com/inventare-e-raccontare-storie/>.  
Scrittori per un anno, <http://www.scrittoriperunanno.rai.it/>.  
Atti Impuri, luogo di scritture a cura di Sparajurij, <http://www.attimpuri.it/>.

## Manoscritti e dattiloscritti

- Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Carlo Fini, II. XLVIII, cartella 17, 5.  
Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Carlo Fini, II. XLVIII, cartella 17, 6.  
Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Carlo Fini, II. XLVIII, cartella 17, 12.  
Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F3 d XXX, cartella 10, 238.  
Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, F3 d XXX, cartella 10, (238).  
Siena, Biblioteca Umanistica, Fondo Fortini, senza segnatura.

Finito di stampare nel mese di Aprile 2014  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)

