

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA
2-4/2014

Numero monografico

Michela Monferrini è nata a Roma nel 1986.
È stata finalista al Premio Subway Poesia 2005
e Campiello Giovani 2008.

È autrice di *Conosco un altro mare*.

La Napoli e il Golfo di Raffaele La Capria (Perrone 2012)
e del romanzo *Chiamami anche se è notte* (Mondadori 2014, finalista Premio Calvino 2012).
Collabora con il quotidiano *Il Garantista* e con *L'Indice dei Libri del Mese*.

michela.monferrini@gmail.com

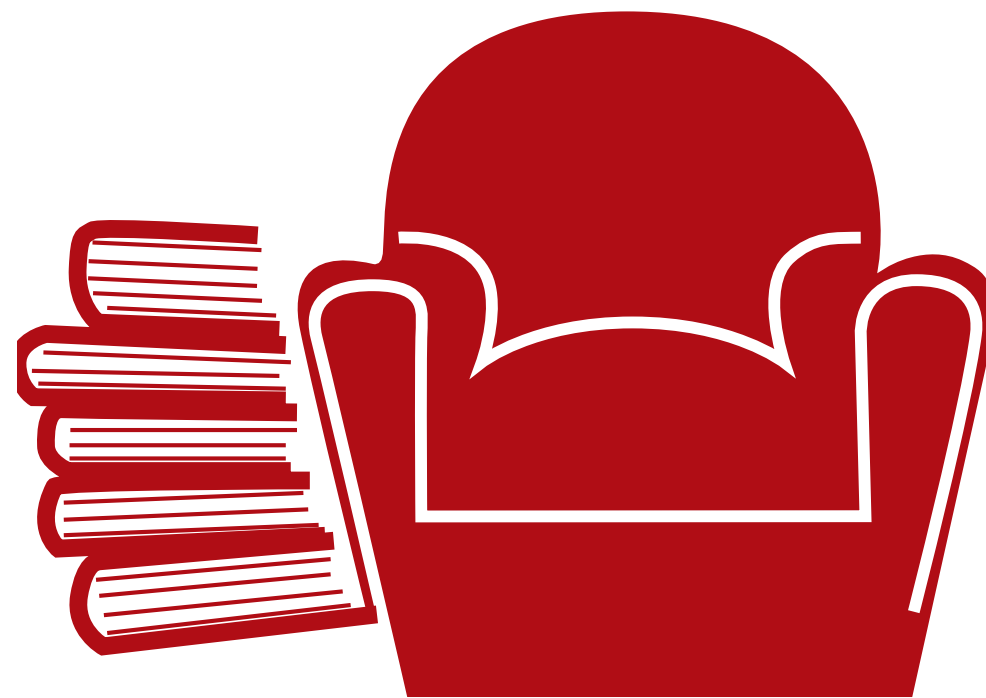


Periodico di cultura editoriale e promozione della lettura

MINISTERO DEI BENI
E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI
E DEL TURISMO
CENTRO PER IL LIBRO
E LA LETTURA

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

NUMERO MONOGRAFICO
di Michela Monferrini



2-4/2014

Anno X n.s., aprile-dicembre

Periodico di cultura editoriale e promozione della lettura

MINISTERO DEI BENI
E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO
CENTRO PER IL LIBRO
E LA LETTURA

LIBRI E RIVISTE D'ITALIA

NUMERO MONOGRAFICO
di Michela Monferrini



2-4/2014

Anno X n.s., aprile-dicembre



LIBRI È RIVISTE D'ITALIA

Periodico di cultura
editoriale e promozione
della lettura

ISSN 0024-2683

2-4/2014

Anno X n.s., aprile-dicembre

DIRETTORE RESPONSABILE
Rossana Rummo

VICEDIRETTORE
Flavia Cristiano

DIRETTORE EDITORIALE
Giovanni Solimine

REDATTORE CAPO
Assunta Di Febo

COMITATO DI REDAZIONE
Rita Carrarini
Umberto D'Angelo
Fabio Del Giudice
Fiorella De Simone
Francesca Vannucchi

REDAZIONE
Laura Elia (Segreteria)

Redazione
Via Pasquale Stanislao Mancini, 20 – 00196 Roma
Sito internet:
www.cepell.it
E-mail:
assunta.difebo@beniculturali.it

Impaginazione
IPZS Spa

Iscritto al n. 481/90
del Registro della Stampa
presso il Tribunale di Roma



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo

*Centro
per il libro
e la lettura*



CHI BEN COMINCIA	5
1. La bohème e poi Kitsch Antonio Debenedetti, <i>Monsieur Kitsch</i> (1972)	9
2. Da un altro pianeta Clara Sereni, <i>Sigma Epsilon</i> (1974)	13
3. Questione di ghiande Romana Petri, <i>Il gambero blu</i> (1990)	19
4. Prime lezioni Ermanno Rea, <i>L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai più ritrovato</i> (1992)	25
5. L'ultima stazione di un lungo viaggio Eraldo Affinati, <i>Soldati del 1956</i> (1993)	33
6. Come viaggiare nel tempo Lia Levi, <i>Una bambina e basta</i> (1994)	39
7. I libri che hanno le scarpe vanno più lontano Ugo Riccarelli, <i>Le scarpe appese al cuore</i> (1995)	45
8. L'apprendistato degli esordi: di stanza in stanza Francesco Costa, <i>La volpe a tre zampe</i> (1996)	53
9. Buon dialogo Dieci domande a Dacia Maraini. <i>La vacanza</i> (1962)	59
Biografie	65



CHI BEN COMINCIA

«Mi chiamo Fernando e corro sui kart. Il mio sogno è arrivare in Formula 1». Ai commissari accorsi a soccorrerlo ha detto queste parole, Fernando Alonso, subito dopo l'incidente che gli è capitato durante i test di Montmeló. Venticinque anni spazzati via: uno scende in pista nel 2015 e quando riapre gli occhi è il 1995, è un ragazzino appena, si chiama più Fernando che Alonso, e ha un grande sogno a cui qualcuno crede, altri meno, come capita ai sognatori di sogni enormi. Allora le sue parole fanno il giro del mondo, e tutti, da ogni parte, pensano a questa cosa che sembra la più ovvia di tutte, la più sciocca, ma a cui pure non avevano pensato mai: Alonso non è stato sempre Alonso: lo è *diventato*. Bisogna perdere la memoria, per ricordare che ciò che si diventa nasce da un niente che all'improvviso è qualcosa e forse, poi, tutto?, che nasce da un cognome che un giorno non avrà bisogno di spiegazioni ma che fino a un certo punto è un cognome tra i cognomi, buono per i registri di classe, gli elenchi del telefono, le targhette delle valigie, ignoto ai telegiornali?

È che, agli inizi, non ci si pensa mai. Sembrano contare solo le cose "ultime": l'ultima partita, l'ultimo film, l'ultimo libro, l'ultimo Gran Premio, l'ultimo album. Si va in televisione, ai festival, alle presentazioni, di fronte a un microfono, e tutto ruota attorno all'ultima cosa realizzata, per promozione, certo, e forse anche un po' per fare prima, per sbrigarsela con poco, per non approfondire. Ma la domanda più interessante, l'unica che conti davvero, forse, dovrebbe essere: sei stato fedele a te stesso, al te stesso che eri? Sei stato fedele ai tuoi sogni, ce l'hai fatta, provi ancora a farcela? Pensate al quattordicenne Fernando che va a prestare soccorso al trentaquattrenne Alonso: pensate a quante cose hanno da dirsi, quei due.

Non è una questione di successo: è una questione di passioni.

Sono andata a chiedere ad alcuni scrittori di raccontare il loro primo libro, il loro esordio. Partivo dalla domanda che si pone Calvino nell'Introduzione all'edizione 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*: «Questo romanzo è il primo che ho scritto. Che impressione mi fa, a riprenderlo in mano adesso?». E non riesce a risponderci, disfa l'introduzione più volte proprio mentre la scrive; torna indietro, si

corregge, ricomincia: «Questo romanzo è il primo che ho scritto. Come posso definirlo, ora, a riesamarlo tanti anni dopo?». Calvino riconosce al suo primo libro la grande influenza delle letture che lo avevano segnato sino a quel momento, e di tutta la vita, sua e delle persone che aveva avuto attorno (questo, a distanza di anni, gli procura rimorso); scrive: «La mia storia cominciava a esser segnata, e ora mi pare tutta contenuta in quell'inizio. Forse, in fondo, il primo libro è il solo che conta, forse bisognerebbe scrivere quello e basta, il grande strappo lo dai solo in quel momento, l'occasione di esprimerti si presenta solo una volta, il nodo che porti dentro o lo sciogli quella volta o mai più [...]. Dirò questo: il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto. Finché il primo libro non è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita». E poi concludeva con un paradosso: che l'esperienza che si mette nel primo libro è tanta e tale che andrebbe custodita per una vita per non scrivere altro che l'ultimo, libro, e basta invece, appena e soltanto, per scrivere il primo. Come già Rilke, nei *Quaderni di Malte Laurids Brigge*: «Bisognerebbe saper attendere, raccogliere, per una vita intera e possibilmente lunga, senso e dolcezza, e poi, proprio alla fine, si potrebbero forse scrivere dieci righe valide».

L'inizio e la fine: in che rapporto stanno, allora? Avrebbe dovuto chiamarsi così – *Cominciare e finire* – nelle prime intenzioni di Calvino, una delle lezioni americane; ma aveva pensato anche: *L'arte di cominciare e l'arte di concludere*; per poi lasciare tutto in forma di bozza, morendo: ironia del destino.

Sono andata a chiedere questo, agli scrittori: se si riconoscono nella versione esordiente di sé stessi, se provano tenerezza o rimorso, se sono divertiti nel ripensarsi; se non ci hanno più pensato, se ci pensano sempre. Dando per certo un elemento: l'urgenza della scrittura la prima volta che la si mette alla prova.

È la stessa urgenza del giovane Salinger, venticinquenne dalla vita comoda a Park Avenue che cerca la guerra per cancellare dalla sua mente tutti quei "cravattini neri. Appena li trovo cerco subito di buttarli fuori, ma ne rimarrà sempre qualcuno". Salinger che sa di dover fare il pieno di esperienza – il pieno di dolore – per poter scrivere il suo romanzo, e parte per la guerra, e partendo porta con sé l'inizio di quel suo libro che sta scrivendo. Più tardi racconterà che nel momento dello sbarco del D-Day aveva con sé (anche in acqua) i primi sei capitoli. Non perché non sapesse dove lasciarli: per avere

invece un valido motivo di sopravvivenza. Come dire: Holden va alla guerra, poi torna in America e cambia la letteratura per sempre. Ma che ne è, dopo, di quell'urgenza, quella volontà, e magari quella presunzione, e probabilmente quell'ambizione? Se restano, cosa ne resta e cosa diventano? Prendiamo il carteggio tra Piero Gobetti ed Eugenio Montale a proposito della pubblicazione, nelle edizioni gobettiane, degli *Ossi di seppia*. Siamo tra 1924 e 1925; Gobetti ha ventitré anni e tra pochi mesi morirà esule e malato a Parigi, Montale di anni ne ha ventotto e non ha ancora pubblicato nulla, ha solo questo manoscritto, pensando al quale alterna speranze e momenti di sfiducia. Lo scambio tra i due è fatto di propositi e ripensamenti che, considerati oggi, fanno sorridere: come quando l'editore giovane scrive al poeta che «per un volume di eccezione e di gusto come il suo c'è in Italia uno scarso pubblico» e per evitare il disastro finanziario usa il sistema delle prenotazioni basate sulla "scheda di lancio" (come diremmo, diciamo, oggi) del volume; o come quando l'altro, l'esordiente, gli confessa di sperare almeno in qualche recensione favorevole. Poi il volume esce: le recensioni favorevoli sono abbastanza, l'editore è contento, il poeta vede il futuro, quasi. Firma una nuova cartolina, da Genova, «persuaso che stamperai le mie opere future...» scrive: e sembra aver preso coscienza e coraggio, poi però aggiunge: «...se ci saranno». Quand'è che si diventa persuasi davvero, che si prende una strada sola e si abbandonano i sentieri altri; si finisce mai di cominciare?

Queste erano le domande; il tentativo di cogliere uno scrittore in quel momento del suo passato in cui ha iniziato a dare fiducia alle parole, le sue: un viaggio nel tempo. Alcuni – fissati in quel momento – li ho trovati ragazzi, altri già grandi e con una carriera diversa ben avviata, o persino quasi conclusa; qualcuno l'ho scoperto bambino, con quel sogno di scrittura già lì, presente. Ho visto dove sono nate le loro prime storie, dove le idee: un quaderno, un computer, una stanza, una stanza d'ospedale; con l'orecchio incollato a una radio, raccogliendo informazioni, cercando una notizia sui giornali, attaccandosi al telefono per chiamare qualcuno, fare domande, iniziare ad appuntare. Ho saputo il timore di farsi leggere, per la prima volta; la disillusione e la fiducia, la speranza e la sorpresa – di ritorno da un viaggio in Africa c'è una casa editrice nella segreteria telefonica, a proposito di quel manoscritto inviato due anni prima. Ho ascoltato di viaggi fatti per andare incontro a un libro, e di viaggi fatti solo, dal libro: libri che tornano in altra

veste, in traduzione, libri con le scarpe. Ho sentito moltissimi grazie, perché scrivere è un gesto solitario, ma pubblicare è un'azione collettiva (e poi no, a pensarci bene neanche scrivere è azione di singoli): c'è da dire grazie a editori, critici, genitori, amici, sconosciuti, lettori; c'è da nominare molti libri del passato, molti scrittori, riconoscere le influenze, anche oltre la letteratura – il volto di John Lennon che mi guardava dalla copertina della biografia, di piatto, sullo scaffale alle spalle di Ugo Riccarelli, mentre mi raccontava *Le scarpe appese al cuore* con quella distesa di piccole scarpe – le collezionava – sul ripiano più basso.

O la lettera – «Cara Lia...» – che scrive Lia Levi bambina a una sé del futuro, per avvertirla del fatto che ha deciso che da grande lei, cioè loro, scriveranno. Credo che avrebbe potuto facilmente cominciare così: «Mi chiamo Lia e ho delle storie da raccontare. Il mio sogno è diventare una scrittrice». Così, come le parole di quel Fernando non ancora fatto Alonso: due persone. E in mezzo, tutta la vita che riesce a stare nel tempo che ci mette il futuro a diventare presente. Un attimo.



1. La bohème e poi Kitsch

Antonio Debenedetti, *Monsieur Kitsch* (1972)



La storia di Antonio Debenedetti può esser raccontata in molti modi, anche partendo dal suo importante cognome e da quella figura paterna non aggirabile che avrebbe raccontato scrivendo il bellissimo *Giacomino*. Ma l'esordio di Debenedetti non passa per vie familiari: piuttosto attraversa un'infanzia e un'adolescenza segnate già da una precisa idea di scrittura e dalla fascinazione per il "libro": «Con due amici – racconta Debenedetti –, Riccardo Scarcia che sarebbe diventato quasi professore di letteratura latina all'università, e Giovanni Ferri che fu assistente di Moro, facevamo riviste ragazzinesche da distribuire a scuola, tra coetanei, e io vi pubblicavo alcuni miei raccontini. Uno di questi racconti capitò tra le mani del professore di italiano di quella che sarebbe stata poi mia moglie, Pasqualina. Il liceo era il Visconti, agli studenti il racconto piacque

molto, ma il professore fece una lezione contro di me e contro il mio modo di scrivere. Io frequentavo un'altra scuola, non conoscevo nessuno, avevo quattordici anni, pensavo a giocare a pallone. Però la scrittura mi affascinava, scrivevo e poi rilegavo da solo i miei "libri", interamente bianchi (perché quello che volevo fare era il "libro"). Dopo qualche anno ho cominciato a mettere assieme le poesie di *Rifiuto d'obbedienza*, la raccolta poetica che sarebbe stata la mia prima pubblicazione. La prima della serie l'avrò scritta a dieci o undici anni, e diceva "Corre la bicicletta, mi vola nel core". L'avevo scritta sul muro della mia stanza e la cosa aveva colpito Umberto Saba, che era venuto a trovare mio padre. La poesia *Sta l'ombra di Spinoza* l'ho scritta invece verso i sedici anni – perché ogni tanto ne scrivevo una – a Natale, a Torino. Ma iniziai soltanto dopo a scrivere poesie con l'idea di fare un libro, prima non ci pensavo. Quel pensiero nacque invece nell'anno della terza liceo; da lì scrissi seriamente, e poi detti le poesie a mio padre, dopo la maturità. Lui – un po' anche per premiarmi dell'esame – le lesse e le dette a un suo amico che mi scrisse una lettera. Si chiamava Roberto

Cantini, lavorava alla Mondadori, era parente di Alberto Mondadori, faceva il traduttore dal francese e aveva una rubrica di critica letteraria sul "Tempo". Ma quando decisi di pubblicare, portai le poesie anche a Caproni, e lui fece la prefazione con cui poi uscirono e che – insieme a un paio di testi – diventò l'anticipazione del libro sulla "Fiera letteraria" diretta da Cardarelli (ma il poeta era molto anziano e la rivista in realtà veniva fatta da Elio Filippo Accrocca e Pasquale Festa Campanile: furono loro a pubblicarmi). Quello fu il mio vero esordio, e mi emozionò molto».

In questa storia c'è però anche un grosso abbaglio, che è quello per una concezione sbagliata – ma in fondo tenera – dell'esser poeta: «Più che voler essere poeta, io consideravo questo libro come un ingresso nella bohème, nel mondo degli artisti, io volevo essere un artista (l'ho anche scritto, in una poesia). Pubblicare fu per me importante perché fu laurearmi a una vita come la volevo, come se non fossi più un uomo tra tanti. Credevo che un artista, nel mondo della morale, dell'etica, potesse fare di sé ciò che voleva, mentre gli altri no. Da quel momento infatti smisi di interessarmi all'università, facevo il lavoro di giornalista ma dicendo a me stesso che era un modo per buttare via il tempo, perché mi pareva che gli artisti buttassero sempre via il loro tempo e io avevo trovato il mio modo di buttarlo via, mi dicevo "uno beve, un altro fa il giornalista" come fosse la stessa cosa. Questo atteggiamento mi teneva distante da quello che allora stava diventando e poi sarebbe stato sempre il mio più grande amico, Enzo Siciliano, perché lui considerava quello dello scrittore un mestiere importante: mio padre lo avrebbe voluto come assistente, ma lui ha sempre rifiutato, preferiva magari insegnare in una scuola privata come il Nazareno pur di fare lo scrittore. Enzo si impegnava, studiava l'inglese, il francese, si candidava a traduttore, traduceva per una casa editrice importante come Lerici. Invece io inseguivo un'idea romantica che aveva come modello Ungaretti, che era stato al fronte, aveva fatto la bohème a Parigi».

«La poesia in quanto tale non l'ho mai presa sul serio, e però contemporaneamente le mie poesie uscivano su riviste importanti come "Paragone" di Longhi e Banti, "Nuova corrente", "Palatina" di Bertolucci, "Nuovi argomenti" a cui lavoravano Pasolini e Moravia. Non so quanto sia durata quest'ubriacatura, un anno o due, poi ho cominciato a fare il poeta di mestiere: lavoravo alle parole, toglievo, limavo, ci riflettevo. È stato un ottimo esercizio per il linguaggio, e tuttavia la poesia non si scrive così, la stavo abbandonando, perché nella poesia ci vuole un momento magico, è un'esplosione, e io invece lavorando sul linguaggio avevo cominciato a fare altro senza rendermene conto. Scrisi un'ultima poesia su cui Siciliano firmò un pezzo; era un testo su Palestrina, la città in cui, nel romanzo di Thomas Mann *Doctor Faustus*, il protagonista incontra il diavolo. Subito dopo, cominciai a scrivere narrativa».

Il primo racconto di Antonio Debenedetti è il resoconto minuzioso dei gesti di un uomo che di mestiere fa il sicario, il killer. Così comincia la sua avventura nella narrativa: «Si chiamava *La bottiglia del latte*, e piacque molto a Giuseppe Berto, che lo disse ai miei genitori durante una cena, lodandomi. In quel periodo, io

conoscevo Massimo Davach, figlio del rettore dell'Università La Sapienza, Pietro Agostino Davach, il quale aveva un salotto e organizzava cene molto importanti. Il figlio, che mi vedeva ogni tanto al "Punto", faceva una rivista, e un giorno mi chiese un racconto. Di lì è cominciata l'idea di scrivere racconti, però succedeva che l'esperienza della poesia si riverberasse nel lavoro di scrittore e allora lo stesso racconto potevo cominciarlo sette, otto, nove volte, non ero mai contento e alla fine il racconto moriva, perché a forza di riscrivere l'incipit il resto non aveva possibilità di venir fuori. All'epoca lavoravo molto, scrivevo sull'"Avanti", a volte sulla "Fiera letteraria" di Cancogni, su "Vita", il "Punto", il "Corriere" (cominciai a collaborare nel 1963 e mi ricordo il mio grande entusiasmo quando per otto settimane di seguito, la domenica sul Corriere ci fu un mio articolo). Dunque, tra le incertezze nella scrittura e il lavoro giornalistico, non trovavo il mio stile, ero lacerato anche dal fatto di leggere molto Cecchi che per la critica mi serviva ma per la narrativa no, era un ostacolo, mi bloccava, era un tirocinio troppo difficile. Ero riuscito a scrivere a gonfie vele solo quando non avevo pensato alla letteratura».

Le cose cambiano a un certo punto, dopo la morte di Giacomo Debenedetti. Antonio si rende conto di sentirsi più libero, e comunque spinto a fare, ora che l'ombra di suo padre non c'è più, o c'è diversamente, senza il peso di un giudizio da aspettare: «Mio padre non aveva letto mai niente di mio, o meglio: magari leggeva qualcosa, però non mi aveva mai fatto sapere nulla, salvo una volta in cui tornando da Milano mi aveva detto, a proposito di una mia poesia che si chiama *Ofelia bambina del 1943* ed era stata pubblicata su "Nuova Corrente": "Ieri sera ero a cena da Mondadori e suo figlio, e c'era Sereni, e parlavano molto bene di quella poesia". Quella è stata l'unica volta, per il resto mi parlava solo degli articoli, e non nel merito delle idee, ma dello stile, mi diceva che avevo una sintassi monotona. Quando lui morì, sentii il bisogno di riprendere a scrivere e una sera rilessi *Il pasticciaccio*; affascinato, lessi quindi *L'Adalgisa*, fin quasi a impararlo a memoria. Nello stesso tempo leggevo *Letteratura come menzogna* di Manganelli e anche quello mi affascinava. Così, sulla scorta di Gadda e Manganelli, ma anche della Scapigliatura piemontese e di De Marchi, scrissi in fretta *Il cocorito ruffiano*, il primo dei racconti di quella che sarebbe poi diventata la mia raccolta. Andai da Siciliano a portargli il racconto e alle sette e trenta del mattino del giorno seguente mi chiamò per dirmi che lo aveva letto, che gli sembrava molto bello e che lo avrebbe pubblicato su "Nuovi argomenti". Disse pure che lo trovava una caricatura di Manganelli, ma su questo non ero d'accordo, a me Manganelli piaceva davvero».

«In quel momento ero vicedirettore del settimanale "L'opinione", della sinistra lombardiana. Nei due anni successivi alla morte di mio padre i giornali ne avevano creato un mito, parlando anche della grande ingiustizia per la quale lui, mio padre, non aveva avuto una cattedra. Per me tutto questo rappresentava una fortuna, perché ottenevo tutto quel che chiedevo. Un giorno venne a trovarmi Cesare De Michelis e mi parlò della sua nuova casa editrice, dicendomi che voleva inaugurare una collana

con me e Aldo Rosselli, con cui lavoravo. Gli diedi tre racconti, due dei quali inediti, e lui mi telefonò subito».

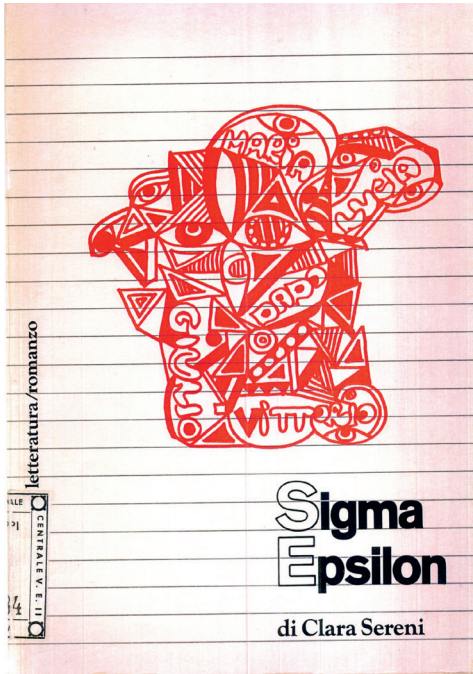
Due esordi, allora: il primo istintivo, quasi naturale; il secondo meditato, voluto: è il vero esordio anche perché cambia molte cose, fa imboccare una strada che sarà poi quella di una vita intera: «Anche se ne ho più simpatia e lo ricordo con più tenerezza (anche perché ero stato incoraggiato da Caproni), se l'esordio in poesia era stato un modo di acquistare identità, di entrare come in una leggenda, l'esordio in narrativa andò molto diversamente. Non mi sentivo soffocato da mio padre perché io non associavo alla figura di mio padre quella del grande critico: per me, era un padre, anzi ai miei amici che mi chiedevano cosa facesse, io rispondevo che lavorava nel cinema come sceneggiatore, alla Settimana Incom; la critica letteraria mi pareva una professione stravagante e io non conoscevo la sua grandezza come critico, forse non la conosceva neanche lui. Poi come ho detto io mi sentivo un poeta bohémien, mi sentivo un alieno in famiglia, mia madre era molto mondana, si organizzavano cene, si vedeva gente; io ero un'altra cosa, e poi avevo esordito con una libertà assoluta. La raccolta di racconti è stato il vero esordio nel mestiere di scrittore perché dopo, pur continuando a fare il giornalista, mi sentivo puramente uno scrittore».

«Il libro andò bene anche perché Paolo Milano fece un pezzo su me e Rosselli, e io ebbi poi il Viareggio opera prima. Insieme alla recensione di Milano, uscì su "Il tempo" un elzeviro di Armando Plebe intitolato *Snobismo rosso*, tutto incentrato su *Monsieur Kitsch* e sul fatto che io sarei stato un esponente di quello snobismo rosso. Il pezzo fece molto rumore, aprì una discussione: mi laureò. Dopo *Monsieur Kitsch* fui incoraggiato nel proseguire con la narrativa e scrissi un po' per forza *In assenza del signor Plot*, come facendo il verso a *Monsieur Kitsch*. Ma quest'ultimo lo avevo sentito, mi ero divertito moltissimo a scriverlo, seduto di fronte ai tetti di Roma, a una finestra su via dell'Anima. *In assenza del signor Plot* lo scrissi invece senza crederci, ed è infatti il libro che amo meno. Il lavoro accanito sullo stile non porta da nessuna parte, quando si narra bisogna raccontare la vita, la realtà. Soprattutto negli ultimi anni ho una gran voglia di raccontare l'oggi, la linea d'ombra in cui oggi si incontrano gli uomini, che sono sempre meno uomini, e le donne che sono sempre meno donne. Gli esercizi sul linguaggio non hanno più alcun senso, bisogna tener conto della crisi del capitalismo, dell'Occidente, della democrazia. È in momenti come questo che gli intellettuali devono scendere in campo e tentare di risolvere la situazione. Anche se resterà sempre in ciò che scrivo e scriverò qualcosa che era già in *Monsieur Kitsch*, qualcosa che Moravia mi aveva riconosciuto, e cioè uno spirito da entomologo, nonostante in alcune opere – *Ancora un bacio*, per esempio – io mi sia chiesto se stessi scrivendo un libro abbastanza umano, se non ci fosse per caso soltanto il cervello, la razionalità. Perché il rimprovero che posso fare a *Monsieur Kitsch* ancora oggi è quello di non avere abbastanza umanità».



2. Da un altro pianeta

Clara Sereni, *Sigma Epsilon* (1974)



«*Sigma Epsilon* era proprio brutto, ma alla fin fine gli voglio bene»: da subito, dall'email con cui accetta di essere intervistata, Clara Sereni non nasconde il complicato, irrisolto rapporto che per tutto questo tempo – trentasette anni – ha mantenuto con il suo libro d'esordio.

«Avevo solo ventotto anni – spiega la scrittrice quando ci incontriamo, in una zona residenziale, verde, ai margini di Perugia – e mi sembrava di usare un linguaggio innovativo, ma in realtà era un pasticcio. Diedi il libro a un'amica e lei mi disse "Dovresti riscriverlo daccapo". Io, dopo la pubblicazione, non ho più sopportato nemmeno di aprirlo e mi ci sono riconciliata soltanto di recente, cinque o sei anni fa, quando un giorno mi son detta "Però... poverino". È stato allora, rileggendolo, che sono riuscita a

riprendermi questo figlio orfanello, e tuttavia non è certo da raccontare come un gioiello perduto».

Sigma Epsilon è uno strano, piccolo libro. Sorprendente di sicuro, se verso il finale, dopo il racconto delle giornate frenetiche di un gruppo di giovani impegnati a far politica – protagonisti del Sessantotto ma qui ripresi qualche anno dopo, attivi e iperattivi, convinti, capaci – a riportare ordine arriva un marziano, vero e proprio abitante di un altrove indefinito ma certamente lontano. Un personaggio doppiamente *alieno*, per chi abbia in mente l'opera di Clara Sereni; un personaggio che rivela, all'origine di tutto, una passione insospettabile per la fantascienza.

Si cerca, di fronte allo "sbarco" di un marziano in un libro così ancorato a una precisa realtà storica e politica, un senso che sia magari nascosto tra le righe, ma «Non bisogna attribuire al libro significati che, poverino, non ha» ribadisce Clara Sereni quando ipotizzo che l'alieno stia lì, nella sua normalità, nella sua calma placida, a evidenziare che gli alienati sono, casomai, gli umani, in una sorta di rovesciamento che ricorderebbe la celebre *Sentinella* di Fredric Brown. Niente di tutto questo, assi-

cura l'autrice, ma semmai una pura ascendenza letteraria: «Persino il titolo, che si può leggere sia in verticale (SE) che in orizzontale, è soltanto un gioco e quasi un omaggio a quella mia passione: prima di *Sigma Epsilon*, avevo pubblicato un paio di racconti di fantascienza, poiché da lettrice quel genere mi appassionava moltissimo, e anzi, ancora oggi trovo interessante la chiave fantascientifica per interpretare la realtà».

«Il primo racconto – prosegue la scrittrice – era uscito gratis proprio su una rivista di fantascienza. I lettori potevano collaborare, e accettarono subito il mio testo senza neanche suggerirmi delle correzioni, come in genere avveniva. Poi accadde una cosa buffa: il secondo racconto mi venne pagato ottantamila lire (era il 1972, si trattava di una cifra enorme), ma il fatto più sorprendente fu la sua destinazione: non più una rivista specializzata nel genere, ma "Playmen", che all'epoca vantava illustri collaboratori, ma che da quel numero usciva con un nudo integrale in copertina. Non so come mio padre ebbe la forza di arrivare fino all'edicola e chiedere la rivista, ma so che una volta acquistata tagliò via e conservò solo il mio innocente racconto (parlava di bambini) e la fotografia contenuta nel sommario. Il resto, non mi sorprenderebbe sapere che è stato bruciato».

La ragazza Clara che scrive quei due racconti e si interroga sull'imbarazzo di suo padre, lavora – anche se in campo cinematografico – da segretaria, come la protagonista del suo primo romanzo, che passa le notti al ciclostile. Le aspirazioni del personaggio coincidono con quelle dell'autrice, così come coincidono il suo non sentirsi una «figura neutra», la passione, l'impegno: «Ricordo un mese passato a Venezia a preparare le Giornate del Cinema Italiano: scrivevo a macchina per tutto il giorno, seduta su una botte con il bordo alto, che mi tagliava le gambe. Avevo delle ambizioni, desideravo scrivere (magari anche per il cinema), ma era una società diversa, umile, fondata sulla collaborazione, e si faceva un po' di tutto. Basti pensare che, mentre me ne stavo sulla botte, accanto a me Luigi Magni incollava francobolli. Con il mio primo romanzo volevo fotografare tutto questo, e per aderenza alla realtà mi sono riservata la parte di quell'"angelo del ciclostile" di cui ha scritto Cesare De Michelis nella bandella».

Di lì a qualche mese, su simili "angeli" e realtà analoghe a quella che Sereni aveva raccontato, si sarebbero scritti fiumi di pagine, come se *Sigma Epsilon* avesse involontariamente anticipato qualcosa che già era nell'aria: «Io – spiega la scrittrice – non ero mossa da un proposito di critica dei tempi o della società. Avevo una sola idea di partenza». L'"idea" era quella che più volte, riformulando un pensiero del Cesare Pavese della *Langa*, esprime la protagonista di *Sigma Epsilon*: «Chi è che lo diceva... "I desideri si avverano sempre, per questo bisogna stare bene attenti a ciò che si desidera"».

«Tutto il libro può esser letto alla luce di questo pensiero. Poi, intorno, vi si ritrova lo spirito di quegli anni, l'effervescenza dei giovani, la collaborazione, la solidarietà, il piacere dell'incontro come quando si andava alla trattoria *Otello* tutti i mercoledì sera, o la sensazione che si potesse fare una cosa anche piccola, anche minuscola, ma

che quella cosa avrebbe contribuito a una causa più grande, avrebbe incrementato di una goccia il mare, e non in modo inutile».

«Tuttavia, era un libro acerbo da ogni punto di vista: l'ho scritto in assoluta solitudine, senza controcanto, senza chiedermi perché lo volessi scrivere, quasi senza riflettere; è il libro della mia inconsapevolezza, della mia incoscienza. Di storie autobiografiche di donne ce ne sarebbero state moltissime di lì a poco, ma comunque *dopo*, e semmai, ciò che lì per lì mi dispiacque, fu la pubblicazione "fantasma" del mio libro».

Forse, *Sigma Epsilon* non fu esattamente un libro-fantasma, ma certo è rocambolesca, la storia della sua pubblicazione: c'è una ragazza di ventotto anni che scrive un racconto; c'è un editore – appunto De Michelis, che aveva ricevuto il libro tramite Mario Socrate, amico di casa Sereni – che le chiede di aggiungere venti pagine e le promette poi di andare subito in stampa; c'è quella stessa scrittrice ventottenne al settimo cielo. Ma poi: «Il libro non uscì realmente. O meglio. Sapevo che era stato pubblicato, lo cercavo nelle librerie, ma non lo trovavo. Andai vicino casa mia, alla Libreria delle Donne di via Stelletta, e non lo avevano neanche lì. Lo ordinò solo la Libreria Croce, perché mia zia andava a chiederlo ogni giorno e prese i proprietari per sfinimento. Ovviamente, ad esclusione di un articolo di Socrate sul "Messaggero", sulla stampa regnava il silenzio. Solo più tardi mi dissero che il romanzo era stato pubblicato per infoltire il catalogo della casa editrice, ma senza che qualcuno ci avesse mai creduto realmente».

«Un fatto sorprendente accadde solo qualche mese dopo: stavo dormendo e mi chiamò un amico gridandomi i suoi complimenti nella cornetta del telefono. Io non sapevo di cosa stesse parlando, poi fu lui a spiegarmi che ero candidata al Viareggio Opera prima. Caddi dalle nuvole, mi vestii in fretta e scesi a comprare il giornale; poi chiamai l'ufficio stampa Marsilio, credendo che avrebbero condiviso con me la "grande gioia". Per tutta risposta, ricevetti soltanto nuove grida, ma stavolta non di giubilo: pensando che la candidatura fosse opera mia (seppi invece, più tardi, che era stato Cesare Zavattini a segnalare il libro), mi dissero che avevo scombinato i progetti della casa editrice, che aveva un suo "piano" sugli scrittori da presentare ai premi. Così mi ritrovai a chiedere scusa senza aver fatto nulla di male. Fortunatamente, era un anno particolare per il premio Viareggio, l'anno di *Padre padrone*, e così *Sigma Epsilon* non guastò le aspettative di nessuno».

Oggi Clara Sereni parla con ironia e affettuoso distacco, eppure l'avventura sfortunata di *Sigma Epsilon* modificò tanto il suo percorso di scrittrice da creare un vuoto di tredici anni tra quel primo libro e il secondo, *Casalinghitudine*, che diventava così un "secondo primo libro", un secondo esordio, riproponendo ansie, dubbi, attese. «È stato un "vuoto" per la scrittrice e non per la donna, che nel frattempo aveva cominciato una storia d'amore, aveva vissuto la coppia, era entrata in contatto con un gruppo politico molto più radicale, aveva avuto un figlio. Aveva imparato a vivere. E forse, non è neanche corretto parlare di vuoto per la scrittrice, poiché non ho mai davvero messo da parte la scrittura e in quel periodo ho tradotto, ho curato una

raccolta di Stendhal, ho scritto bandelle per i libri. Senza contare il periodo in cui ho ripreso a lavorare a un romanzo, di nascosto da tutti, da mio marito che altrimenti mi avrebbe fatto la faticosa, ideologica domanda "Tu per chi scrivi?"; da mio figlio che per gelosia della scrittura mi rompeva gli occhiali quando mi sedevo alla macchina da scrivere; da me stessa, soprattutto. Facevo finta che il libro che stava nascendo non avesse peso, poi quando finii, invitai a cena mio marito e gli dissi finalmente "Ho scritto una cosa".

La "cosa" era un romanzo nuovo nella letteratura italiana, la cui struttura vedeva strettamente intrecciate narrativa e ricette di cucina. Clara Sereni lo aveva scritto tenendo accanto a sé un "precedente", il *Libro di cucina* di Alice B. Toklas, la scrittrice compagna di Gertrude Stein, ma distanziandosene sensibilmente. «Le ricette di Alice Toklas non sono fattibili, sono ricette barocche, dai dosaggi improbabili, preparate per stupire artisti famosi (nell'elenco, figurano le Oeufs Francis Picabia, il Branzino Picasso). Dopo aver finito *Casalinghitudine* ho ripreso il *Libro di cucina* e mi sono accorta di aver scritto un'opera completamente diversa». In effetti, quello di Clara Sereni può esser definito un "romanzo con ricette", laddove il *Libro di cucina* è un vero e proprio ricettario con inserti narrativi legati alla preparazione dei piatti. Scrive Alice Toklas:

Dolce

Mettere in un'enorme padella di rame una gran quantità di zucchero, ammorbidirlo con un po' di panna, mescolare continuamente con un cucchiaino di rame fino a quando sarà cotto. Poi versare nei bicchieri.

La signora B. diceva che più il dolce cuoceva, più diventava buono. Lei lo metteva sul fuoco la mattina presto e lo affidava alle mie cure mentre andava a messa. Era un segno di stima del quale avrei fatto volentieri a meno. La señora B. era molto piccola, e così saliva su uno sgabello davanti al fuoco di carbone. Nei semplici ma voluminosi abiti di cashmere scuro sembrava un angelo di Zurbaran.

«Se anche *Casalinghitudine* – racconta Clara Sereni – fosse stato un ricettario creativo, forse non avrei incontrato tante difficoltà. E invece: la prima casa editrice a cui lo inviai mi propose un glossario culinario poiché secondo loro i lettori avrebbero potuto non conoscere termini come "verza".

«Un altro momento critico avvenne dopo la pubblicazione: mi serviva l'iscrizione alla SIAE per l'adattamento teatrale, e non volevano rilasciarmela poiché non capivano a quale genere ascrivere il libro. Ma anche all'Einaudi non fu tutto semplice. Goffredo Fofi, all'epoca consulente della Garzanti, gli aveva inaspettatamente presentato il manoscritto, e avevano deciso di pubblicarlo. Un giorno, mentre aspettavo le bozze, dissi a mio marito: "Ma non è che stamperanno le ricette con un carattere diverso dal resto della narrazione?". Mio marito mi rispose che no, cosa andavo a pensare, e invece era proprio come avevo temuto, e ho dovuto lottare per far capire che le ricette erano parte integrante del testo. Senza contare che poi Natalia Ginzburg – il cui

giudizio era da me tenuto in massima considerazione – non volle firmare la bandella come suo solito, e tentò di farmi cambiare persino il titolo. Qualcuno ipotizzò che sentir parlare di *Casalinghitudine* come di un nuovo *Lessico familiare* vent'anni dopo l'avesse infastidita; per fortuna per il titolo, come venni a sapere in seguito, dovette intervenire uno dei suoi figli, che la convinse ad accettare ciò che io avevo scelto. Comunque, sarebbe poi stata proprio Natalia a rifiutare categoricamente *Manicomio primavera*, interrompendo la mia avventura all'Einaudi».

Se i due esordi di Clara Sereni sono entrambi legati a ostacoli da superare, complicati rapporti interpersonali, equivoci, le due storie sono però molto diverse per quanto riguarda l'accoglienza dei lettori: *Sigma Epsilon*, assente suo malgrado dalle librerie, non ne aveva trovati più di quattrocento («Nemmeno gli amici – dice ironicamente la scrittrice – perché all'epoca ne avevo di più»); *Casalinghitudine* raccolse invece un grande favore.

«Per la prima volta ricevetti l'abbraccio delle persone, senza il quale non sarei mai passata a un'operazione dolorosa come quella di *Manicomio primavera*, il libro a cui sono più legata assieme al *Lupo mercante*. I lettori di *Casalinghitudine* capirono che dietro quel libro c'era la consapevolezza che mi era mancata tredici anni prima; capirono che mi ero posta la domanda che da allora in poi mi sono posta sempre, prima di incominciare un libro, e cioè "Perché scriverlo"; capirono che *Casalinghitudine* aveva una sua necessità, anche se poi, nei confronti di questo mio "secondo esordio" io ho sempre mantenuto una sorta di "complesso del plagio". Mi sembra, in altre parole, di non aver fatto nient'altro che acchiappare con la mano e riportare sulla pagina qualcosa che era nell'aria, già pronta lì, davanti a me. Questo qualcosa, che aveva riempito i tredici anni successivi a *Sigma Epsilon*, era certamente il femminismo, anche se io lo avevo appena sfiorato, e poi ne ero fuggita. Ma come negare che quell'esperienza aveva riguardato tutte, tutti noi?».

«Ricordo che un giorno, facendo un trasloco, tirando fuori i miei libri da uno scatolone e ordinando la nuova libreria, mi resi conto per la prima volta di quante donne avessi letto, di ogni nazionalità, di ogni tempo. Fu una piccola scoperta, per me che negli anni giovanili ero andata compulsivamente a spendere i pochi soldi che possedevo da Remainders, uscendone carica di libri».

Prima di salutarci, il pensiero di Clara Sereni va a quegli anni che la separano dalla ragazza che ha scritto *Sigma Epsilon*, a tutto ciò che è cambiato non solo in lei, ma intorno a lei e a tutti. All'epoca, dice, poteva sentirsi nel corso della storia, nel fiume degli avvenimenti; oggi questo sentimento di partecipazione non le appartiene più. Oggi, semplicemente, non sarebbe più la segretaria di *Sigma Epsilon*: «Oggi, sarei l'alieno».





3. Questione di ghiande

Romana Petri, *Il gambero blu* (1990)



«Si scrive per esorcizzare la morte, si scrive per non morire» mi dice Romana Petri al termine del nostro incontro arrivando alla domanda che, dice, «mi pongo da quando ne avevo venti, di anni, e cioè perché scrivo. Mi facevano questa domanda e io non sapevo cosa rispondere. Ora, da pochi mesi ho la risposta: scrivo perché con ogni libro mi voglio dare un'opportunità in più di vita, tant'è che mi sono accorta che quando sono alla fine di un romanzo accelero il passo perché già il demone di un'altra storia si affaccia e vuole essere raccontata. Il che significa che scrive di più chi ha più paura di morire, e ogni storia è una vita che inizia e finisce: nel momento in cui la si vede quasi finire, se ne vuole subito cominciare un'altra. È un'opportunità in più. Il grande cruccio di uno scrittore che scrive molto è quello di lasciare qual-

cosa di incompiuto, ma intanto ha alle spalle tutte le "prove generali di morte" che ha fatto, e sa che quando arriverà quella vera, avrà vissuto molte vite. Ecco, i miei libri del passato formano come la pelle di un serpente, fatta ad anelli e che porta con sé tante morti e tante nascite».

I cambi di pelle, le nascite, le vite vissute sono state davvero molte per Romana Petri, che a poco più di vent'anni ha avuto chiaro il pensiero di ciò che avrebbe voluto fare "da grande", a venticinque ha cominciato a scrivere quello che sarebbe diventato il suo primo libro – la raccolta di racconti *Il gambero blu* – e poco dopo lo ha visto pubblicato da un grande editore: «Avevo già cominciato a scrivere qualcosa intorno ai vent'anni – racconta la scrittrice –, ma quello che scrivevo non aveva una forma precisa, era il lungo tentativo di un romanzo che non è mai diventato nulla di compiuto e che poi ho addirittura perso. Qualche anno dopo, appunto, ho cominciato ad avere le idee più chiare, ma dal momento che per natura non sono arrogante né presuntuosa, mi sono detta che per scrivere un romanzo avevo bisogno di un respiro più lungo che non possedevo ancora, e così ho provato a scrivere racconti. Non che

scrivere racconti sia più facile, neanche pensando al mercato editoriale: in Italia non siamo lettori di racconti e così anche gli editori non vogliono sentir parlare di narrativa breve».

Nonostante le difficoltà di un esordio, quel tentativo di dare il giusto “respiro” alla propria voce, la storia de *Il gambero blu* è però puntellata di incontri con grandi maestri, a partire da chi quelle storie le avrebbe influenzate: «All'epoca avevo frequentato a lungo i corsi di Walter Pedullà all'Università la Sapienza e lui si occupava molto di neoavanguardia italiana, sperimentalismo, Gruppo 63, quindi ero influenzata da quel genere, il Luigi Malerba di *Salto mortale*, Manganelli, Pizzuto (credo che quando si inizia si è più imbevuti di novità che di tradizione, si parte dalla fine per poi tornare indietro a ritroso). Ogni tanto scrivevo uno di questi racconti che non erano legati da un tema, erano separati. Credo di aver cominciato a scrivere per primo il racconto che avrebbe dato il titolo alla raccolta, *Il gambero blu*, poi *Bloomsbury 1968*, dedicato a una delle mie grandi passioni letterarie, *l'Ulisse* di Joyce».

Ma, tra maestri reali e maestri letterari, in questa storia anche la famiglia ha un suo ruolo, anzi ha un ruolo determinante: «La mia prima lettrice è stata mia madre – racconta Petri – ed è stata lei che mi ha incoraggiata ad andare avanti. Ho avuto la fortuna di avere una madre che non disprezzava le donne, che non avrebbe voluto che io fossi stata un maschio, e che è riuscita a darmi fiducia. Ho avuto anche la fortuna di avere un padre artista, grande cantante lirico, uomo di teatro (anche mia madre era una donna di teatro, ballerina classica). Io continuavo a scrivere e a un tratto mi sono detta, E adesso che faccio con questi racconti? All'epoca mia madre si svegliava prestissimo perché vivevano a Città della Pieve, io ero a Roma e mio fratello andava a scuola a Orvieto, quindi lei o mio padre dovevano accompagnarlo alla stazione. Quando lo accompagnava mio padre, lei comunque si era già svegliata per fare colazione tutti assieme, molto presto, e quando mio padre e mio fratello uscivano lei accendeva la radio e ascoltava una rubrica radiofonica che si chiamava «I giorni», alla cui conduzione si alternavano, a periodi, diversi scrittori. All'epoca c'era Alfredo Cattabiani, al quale un giorno chiesero: “Che deve fare un giovane scrittore per cercare di essere pubblicato?” e lui rispose “Secondo me deve cercare di farsi leggere dallo scrittore che ama di più”. Quel giorno mia madre mi raccontò quel che aveva detto Cattabiani. Io non conoscevo nessuno scrittore, però in quel momento leggevo moltissimo Giorgio Manganelli, e allora – presa da un raptus di intraprendenza –, afferrai l'elenco telefonico. Ero convinta di non trovarlo, e invece c'era, così telefonai a Manganelli e gli dissi che ero una giovane studentessa che aveva scritto alcuni racconti, leggeva tanto i suoi libri e le sarebbe piaciuto avere un suo giudizio. Lui, con la sua erre arrotondata, mi disse “Mi lasci il pacco in portineria”, e così ho fatto».

Quell'uomo dal carattere ombroso e scorbutico, doveva essere però anche capace di una grande generosità, se richiamò Romana Petri dopo solo tre settimane per dirle che aveva apprezzato i racconti e che voleva assolutamente farli leggere alla Rizzoli. Ma non solo: «Mi chiese anche di conoscerlo, e così prendemmo un caffè insieme. Mi

fece il terzo grado sulle letture che avevo o non avevo fatto, mi chiedeva "Le piace Jane Austen?". Io rispondevo di sì e lui subito incalzava: "Libro preferito?". Io rispondevo, titubante, "Emma?" e lui "Brava!". Poi c'è stato un rapporto molto telefonico, ci siamo incontrati solo due o tre volte, io avevo quasi dimenticato che il libro fosse in lettura presso una casa editrice, finché improvvisamente, quasi un anno dopo, mi chiamò Luigi Bernabò dalla Rizzoli. All'inizio disse soltanto "Buongiorno, qui la Rizzoli" e io pensai istintivamente che volessero vendermi un'enciclopedia, cosa che all'epoca succedeva molto spesso. Bernabò si era presentato dicendo di essere l'editor della Rizzoli, ma in quel periodo la parola "editor" non aveva per me alcun significato e l'avevo presa come prova del fatto che volessero, appunto, farmi comprare un'enciclopedia. Stavo quasi per mettere giù, quando aggiunse "Volevo dirle che ho qui davanti a me il suo libro". Era la prima volta che sentivo definire così i racconti che avevo scritto. Nel momento della telefonata stavo correggendo dei compiti, perché facevo alcune supplenze di francese, e i compiti mi erano caduti dalle mani».

E tuttavia, proprio mentre sembra pronto, quest'esordio passa anche per una sua fase critica e di abbattimento per la giovane scrittrice: «Quando andai alla Rizzoli, mi fecero una strana impressione perché dissero che il libro era sì piaciuto moltissimo sia a Manganelli che a loro, ma che tuttavia non era il momento giusto per pubblicare gli esordienti. In quel periodo non c'era la ricerca dell'esordiente a tutti i costi, anzi i giovani scrittori venivano pubblicati solo se veramente di qualità. Io persi la fiducia, e invece a un certo punto, nel 1989, tornando da una lunga vacanza in Africa, trovai nella segreteria telefonica un messaggio con cui mi si diceva "Il libro uscirà il 3 febbraio 1990 in libreria". Così è venuto al mondo. Ricordo che manifestai un grande entusiasmo all'editore Edmundo Aroldi, e che lui mi rispose semplicemente: "Mica le cambia la vita"».

Quindi, uscì una recensione in cui Manganelli non accennava al fatto che fosse stato lui il tramite tra la casa editrice e l'autrice del libro; seguirono ottime recensioni, e la vittoria al premio Mondello Opera Prima. A posteriori, quel libro la vita la cambiò davvero, se molti altri ne seguirono, e anzi, stavano già arrivando, come una pelle nuova di serpente: «Il secondo libro, *Il ritratto del disarmo*, lo avevo già scritto nell'attesa, ed era un romanzo. Io sono una fan di James Hillman, che nel suo libro *Il codice dell'anima* spiega che ognuno di noi viene al mondo con una "ghianda", una ghianda che abbiamo dentro e che secondo l'autore ciascuno di noi si è scelto addirittura prima di venire al mondo. In questa ghianda ci sarebbe quello che veramente noi vogliamo fare. Questo desiderio si affaccia tra i sei e gli otto anni, poi ha un momento in cui si "addormenta" e ritorna verso la fine dell'adolescenza. Per me è andata proprio così. Io a sei anni scrivevo poesie mitologiche, sui miti greci, sia perché avevo un padre cantante lirico, sia per via del cinema, mi piaceva vedere i film peplum, sapevo tutto di Achille, Agamennone, Menelao. Dopo quella fase infantile, c'è stato un naturale silenzio e verso i diciotto anni è ricominciato questo desiderio di scrittura che non mi ha mai più abbandonato. Aver firmato nel 1987 il contratto

per i racconti, aver preso un anticipo che all'epoca mi pareva da capogiro, mi aveva dato lo sprint per continuare subito a scrivere e per provare con il romanzo. Bisogna avere la fortuna di avere dei genitori che nutrano la ghianda e i miei l'avevano nutrita bene. Non è detto che si abbia la ghianda dello scrittore, può darsi che si abbia la ghianda del lettore».

Ma Romana Petri ha anche quella, e anche quella è stata supportata, nutrita per via familiare: «Mi sono formata sulle opere di Jack London e Omero. Omero l'ho letto prestissimo, perché me lo leggeva e me lo commentava mio padre. Il mio prossimo romanzo sarà su mio padre e dunque ci sarà anche il momento in cui mi racconta Omero. L'*Odisea* me l'ha raccontata tutta un'estate mentre facevamo il bagno al mare, io stavo sulle sue spalle, parlavamo al largo. L'*Iliade* invece me la lesse e me la commentò sera per sera. Sono stati i primi due libri. Poi verso gli undici anni ho iniziato Jack London, *La piccola signora della grande casa*, *Il vagabondo delle stelle*, *Zanna bianca*, *Il richiamo della foresta*, *Il lupo dei mari*, *Martin Eden*, tutto. Quindi, a quattordici-quindici anni c'è stato il periodo di Cesare Pavese, che ho letto tutto, e poi verso i diciotto *Don Chisciotte* e *l'Orlando furioso*. Ma il *Don Chisciotte* è rimasto il mio libro. Sono diventata un'appassionata del Siglo de Oro spagnolo e dei poemi cavallereschi, tanto che l'epica è in ogni cosa che ho scritto. I miei libri si dividono sempre in luce e ombra, bene e male, bianco e nero, c'è sempre la guerra tra due poli diversi. Io credo, anche come lettrice, nella letteratura furibonda, nei miei libri parlo di tremende vendette, di eroi, di un mondo ideale: non perfetto, ma ideale. Un mondo in cui si uccide, anche, perché i grandi romanzi devono essere fatti d'impeto, devono saper urtare, anche se oggi editorialmente tutto ciò che non è ben confezionato viene respinto e si fa fatica ad accettare un libro onirico, allucinatorio. Oggi i lettori vogliono vedere rispecchiata nel libro la realtà che li circonda e possibilmente in una lingua al grado zero, subito comprensibile. Già durante l'editing viene tagliato tutto ciò che non è subito facilmente afferrabile: il lavoro che si fa con l'editor è una lotta e io per fortuna ho fatto pugilato nella vita (oltreché danza classica, ancora due cose agli antipodi)».

Uno dei libri più allucinatori di Petri è certamente *Esecuzioni*, una storia di vendetta che reca in epigrafe la frase di Diderot per cui "I malvagi non vanno puniti, vanno eliminati": «Esecuzioni – racconta Petri – parte dalla contestazione di una frase che si dice a messa, "è cosa buona e giusta" e che io contesto dicendo che è una frase sbagliata perché dovrebbe essere "è cosa giusta, e buona". Perché una cosa può essere buona, ma non giusta, ma quando è giusta secondo me è sempre buona. È un attacco politicamente scorretto verso chi crede nella riabilitazione dal male, è la storia di una donna che dopo cinque anni dal divorzio si rende conto che quest'uomo è un mostro e che va eliminato. Ovviamente è un'epopea e una storia allucinata, lei verrà guidata dalle apparizioni di Alessandro Magno, Riccardo Cuor di leone e Lawrence d'Arabia, che la aiuteranno a eliminare quest'uomo con una sarissa dell'epoca di Alessandro Magno e con una spada di Riccardo Cuor di leone. Dopo averlo ucciso, scappando

dalla polizia scopre che oltre questi tre grandi eroi del passato il mondo è pieno di persone morte che la stanno aiutando: una tassistina defunta la porterà all'aeroporto dell'Urbe sulla Salaria dove un aeroplanino del 1935 guidato da Antoine de Saint Exupéry la sta aspettando per portarla a Babilonia. Ma è anche gioco letterario, è sempre Don Chisciotte».

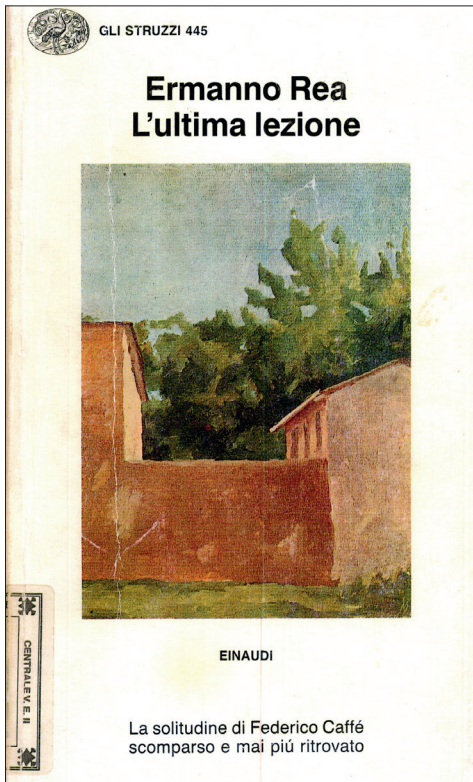
«In libri come *Ti spiego* o *Tutta la vita*, invece, la parte epica l'ho nascosta. Sono libri che possono avere vari livelli di lettura. Chi vuol trovare Itaca in *Tutta la vita*, la trova, altrimenti si legge lo stesso. La fortuna di un autore come Tabucchi – per parlare delle mie letture ma anche delle mie amicizie – è stata proprio quella di essere un grande scrittore popolare perché le sue storie hanno dei livelli di comprensione, sono stratificate: ha la genialità di scrivere cose alte che non tutti possono capire, c'è chi si ferma al livello più basso e chi va ben oltre. Io per anni mi sono occupata di critica letteraria sulla letteratura sudamericana e mi hanno influenzato i sudamericani epici, come Guimarães Rosa con *Il Grande Sertão*. Poi Marquez, certo, *Cent'anni di solitudine*, *L'autunno del patriarca*, *L'amore ai tempi del colera*. E ancora Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Eduardo Galeano. Ma li ho letti in un secondo momento, perché io nasco come francesista e credo di essere stata più influenzata dalla *Chanson de Roland*. *Il ritratto del disarmo* è la storia di uno scrittore che non riesce a scrivere, ma dentro c'è tutta la *Chanson de Roland*, ed è diviso in tanti capitoli quante sono le lasse fino al punto in cui Rolando muore».

Oltre alla scrittura, alla lettura, all'insegnamento, nella vita di Romana Petri c'è stata anche l'esperienza, ora conclusa, dell'editoria... «Il *Faust* di Goethe diceva "O è un martire o è un editore", perché ci vuole un briciolo di follia per intraprendere quella strada. Al contempo, però, fare l'editore ti aiuta a essere modesto, perché l'ego dello scrittore è fortissimo, come è normale che sia, ammesso che ci sia anche umiltà. A me non piacciono le frasi a effetto né gli scrittori poco umili, che per esempio si fanno fotografare in una posa pensatrice. Lo scrittore deve fare la spesa, deve cucinare il minestrone, entusiasarsi per una partita di calcio. E poi – dice Petri sorridendo da ex pugile – scrivere non è un fatto solo intellettuale. È una questione di atletismo, un'attività anche muscolare».



4. Prime lezioni

Ermanno Rea, *L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai più ritrovato* (1992)



«Sa una cosa curiosa?» dice quasi subito Ermanno Rea. «Dopo aver ricevuto la sua telefonata per quest'intervista, sono stato chiamato anche da uno degli ex allievi di Federico Caffè. Negli anni siamo rimasti in contatto, ogni tanto ci vediamo, ma non spesso. Per coincidenza mi ha invitato a cena proprio questa sera; proprio oggi che torno a parlare del mio libro sul professore. Naturalmente, ci sarà anche il resto del gruppo». Il "gruppo", una volta, era quello formato da Mario Tiberi, da Daniele Archibugi, Pietro Valentino, Maurizio Franzini, Nicola Acocella e altri; oggi, quasi tutti docenti di Politica economica. «La cena è a casa di Franzini, ed è proprio lui che oggi occupa la cattedra che fu di Caffè» specifica Rea. Franzini: l'allievo che di fronte al dolore per la morte del padre, aveva scelto di confidarsi con il suo professore; l'allievo che – già quasi collega – aveva tentato in ogni modo di

far uscire Caffè dalla stanza-ripostiglio in cui si era ritirato a lavorare, quando già si sentiva di troppo per la facoltà; l'allievo tra i più giovani del "gruppo", che però dava del tu al professore.

Con *L'ultima lezione*, il libro con cui ha esordito nel 1992, Rea non ha soltanto ripercorso la storia del grande economista scomparso nel nulla nel 1987: si è soprattutto chiesto cosa significa avere un maestro; cosa significa esserlo, crescere allievi come si crescono figli. «Oltre alla curiosità iniziale per il caso Caffè – racconta Rea – fu proprio questo a spingermi ad andare fino in fondo. Andando avanti nelle "indagini" per il libro, ho scoperto che il professore intratteneva con i suoi studenti un rapporto fuori dal comune: aveva creato un'amicizia elegante, un rapporto di intenso affetto, ma nello stesso tempo di alto rispetto da entrambe le parti. Per ciò che io sapevo sulla tradizione dell'ateneo italiano, il legame che stavo indagando assumeva

ai miei occhi un'aura magica poiché rappresentava un'eccezione. Mi riportava alla mente atmosfere diverse, europee e americane: mi ricordava un racconto di Stefan Zweig, *Sovvertimento dei sensi*.

Fuor dalla tematica omosessuale che Zweig affronta, alcuni tratti del suo protagonista somigliano moltissimo a quelli del professor Caffè: la «completa solitudine», quando Zweig avverte che «quest'uomo gioviale, tanto espansivo, non aveva alcun amico, non frequentava che i suoi allievi, questi erano l'unica sua consolazione»; o il timore di essere finito anzitempo, quando il professore di Zweig domanda a un allievo: «Crede veramente che possa ancora far piacere a qualcuno se io, vecchio, intraprendo qualche cosa?», il che ricorda alcune frasi pronunciate da Caffè e riportate da Rea («È tempo che mi faccia da parte. Lo desiderano un po' tutti. E secondo me a ragione [...]. Intralcio il traffico», «Sono un uomo che non conta più niente, che non ha più peso. Perché laurearsi con me?»); e ancora, lo stesso magnetismo che Caffè possedeva nella realtà, è attribuito al professore tedesco:

Attorno a lui si aggruppavano tutti quei giovani, la cui posizione dapprima un po' rilassata, doveva esser stata immobilizzata così plasticamente dal vivo interesse con cui ascoltavano. Si vedeva che avevano dovuto parlare insieme, quando il maestro forse d'un tratto con un salto s'era seduto sul tavolo e, da quella posizione elevata, con una parola, come con un laccio, se li era attirati attorno, e li aveva fissati, immobili, al loro posto. E bastarono pochi minuti perché io stesso, dimentico di esser un intruso, sentissi magicamente la forza affascinante del suo discorso; [...] non potevo muovermi; ero come colpito nel cuore. Appassionato io stesso, e capace di intendere tutto solo appassionatamente, con l'impeto di tutti i sensi, per la prima volta m'ero sentito afferrato da un'altra persona, da un professore.

«Sì – riprende Rea –, se non in letteratura, l'unico caso simile che mi riportava alla memoria era avvenuto nell'Ottocento italiano: il caso di Luigi Settembrini, di cui ho parlato nel libro. Avevo quindi la possibilità di indagare un rapporto per me un po' misterioso, perché sconosciuto. Mi spinsi oltre, cercai di capire cosa provassero quei ragazzi per Caffè; di comprendere, per esempio, il gioco degli scambi dei regali (sempre dischi e libri) tra loro e il professore, e capire anche da cosa derivasse la persistente ritrosia di Caffè nel riceverne. Il lato umano che venivo scoprendo lo rendeva degno di essere raccontato ben oltre la sua scomparsa».

Ciò che ha spinto Rea a portare avanti il suo progetto è quindi una sensibilità da puro scrittore, laddove invece la prima curiosità era stata tutta giornalistica: quando Caffè scompare, Rea fa il giornalista da molti anni. Ha avuto una «piccola, ma significativa esperienza» con un libro-reportage, *Il Po si racconta*, ma non ha ancora esordito in narrativa. Ancora oggi, non ama essere chiamato "scrittore": «È una parola che reca una sovrabbondanza di significati e io non vi sono abituato, non mi ci sento a mio agio; ho iniziato molto tardi a fare questo mestiere, provo difficoltà in certe situazioni pubbliche. Io scrivo, perciò semmai sono uno "scrivente". Ma il mio lavoro è stato il giornalismo, dunque direi che sono anzitutto un giornalista». Non

c'è traccia di scherzo nel tono con cui Rea pronuncia la parola "scrivente"; c'è invece passione nel parlare del giornalismo: «Ho sempre avuto ambizioni letterarie e sentito il desiderio di raccontare, ma ero preso dal mio lavoro di giornalista, un lavoro che ho sempre fatto tranne che per una parentesi non troppo breve: iniziai nel 1959, quando lasciai il PCI e il settimanale per cui lavoravo, "Vie nuove", diretto da Maria Antonietta Macciocchi. Non volevo più essere un militante comunista, ma non volevo neppure diventare un militante anticomunista, quindi decisi di proibirmi la parola scritta e mi misi a fare il fotografo. Dopo alcuni anni, fortunatamente, questo scrupolo eccessivo di coerenza è caduto, e sono rientrato nei ranghi».

Quindi l'"incontro", esattamente a sessant'anni, con la storia di Federico Caffè: «Forse – racconta Rea, ma senza rimpianti – non avrei aspettato tanto se non ci fosse stato, molto prima, un episodio che mi aveva bloccato. Un giorno, a Napoli, avevo consegnato a un caro (e autorevole) amico un mio racconto da leggere. Quest'amico – senza volermi offendere, anzi con molta diplomazia – mi aveva detto: "Sai, la vita, prima di raccontarla, bisogna conoscerla". Avevo deciso di ascoltarlo, avevo deciso di conoscere la vita, e così il tempo è passato, fin quando a sessant'anni non mi sono reso conto che sì, la conoscevo. Giunto a quell'età mi sono detto "O adesso, o mai più". Ero diventato psicologicamente disponibile a una storia, a un racconto, a un libro, quando scomparve Federico Caffè».

«In realtà, avevo già in mente la vicenda di *Mistero napoletano* – il libro che ho covato per decenni dentro di me, che mi sono portato dietro per tutta la vita –, ma quella storia mi vedeva coinvolto in prima persona, e io prendevo tempo». Quando Rea parla di *Mistero napoletano*, è come se parlasse di un antico amore, un amore che a lungo ha cercato di tenere lontano da sé per la paura troppo grande di mettersi in gioco. Nel frattempo un'altra passione lo ha catturato, una passione non minore, diversa, svelatasi con il tempo: «Ero in attesa di una storia che per me non fosse emotivamente troppo coinvolgente, quando provai un'enorme curiosità per il caso della sparizione di Caffè».

Aprile 1987. Da tre giorni si parla del suicidio di Primo Levi. Improvvisamente viene data la notizia di una sparizione tanto misteriosa quanto lo era stata quella di Ettore Majorana raccontata anni prima da Sciascia. Un giovane Giuseppe D'Avanzo descrive per «Repubblica» la stanza dell'economista, parla con gli allievi sconvolti, con il fratello di Caffè, Alfonso. «Leggevo i giornali – spiega Rea – e provavo una forte emozione. Quando una persona sparisce senza lasciar traccia di sé è sempre un avvenimento drammatico, ma quando sparisce un grande intellettuale credo sia lecito porsi qualche domanda in più, riflettere. Perché, a un certo punto, si decide di sparire? Perché un uomo di quella qualità, di quella cultura, e intelligenza, dovrebbe desiderare di dissolversi improvvisamente nel nulla? Non era un suicidio a tutti gli effetti, ma era un atto morale e questo mi faceva effetto».

«Avevo trovato la storia per esordire, la storia che mi avrebbe dato l'opportunità di rimandare ancora una volta ciò che più mi stava a cuore. Comunque, proposi alla

casa editrice entrambi i progetti, ed entrambi furono accettati. Fui io, poi, che decisi di partire dalla storia di Caffè. Io sono l'uomo dei rinvii».

Dopo qualche mese dalla sparizione, Rea prese contatto con l'Università della Sapienza, e mise in campo l'esperienza guadagnata in anni di giornalismo: «Iniziai a interrogare ex allievi e docenti usando i miei collaudati strumenti, ma intanto cercavo di penetrare più a fondo di quanto non avessi mai fatto. Volevo arrivare all'uomo privato, oltrepassare la patina pubblica. Da giornalista, avevo letto le sue opere e i suoi interventi sui giornali, ma non lo avevo conosciuto. Dopo aver pubblicato il libro, ho riscosso il consenso di quanti avevano davvero conosciuto Caffè e quello è stato il mio vero successo: realizzare un ritratto verosimile di uno sconosciuto, farne un personaggio solo sulla base di testimonianze e suggestioni, intrecciando immaginazione e racconto. Mi sono calato nelle sue passioni, ho ricostruito i suoi incontri, i suoi rapporti con le persone».

Leggendo *L'ultima lezione* si ha in effetti l'impressione di avere di fronte Federico Caffè, ma anche di vedere, come in filigrana, Ermanno Rea. «Per meglio comprenderlo – scrive Rea in una postfazione del 2008 – mi inventai di rassomigliargli». È il misterioso cortocircuito che si crea – deve crearsi – tra chi scrive un libro e il suo personaggio, soprattutto se realmente esistito: una sovrimpressione. Rea conferma questa tesi raccontando un aneddoto: «All'epoca frequentavo un piccolo ristorante in via della Croce, *Da Cesaretto*. Luciano, il proprietario del locale, lesse il libro e mi disse: "Sa, leggendo il suo libro, io ho visto lei". All'inizio mi stupii, ma poi, riflettendo, dovetti ammettere che forse aveva ragione. D'altra parte, quando si scrive si finisce sempre per parlare un poco di sé».

Ma mentre la sua immagine si sovrapponeva a quella del professor Caffè, accadeva un altro fatto quasi "magico": paradossalmente, Rea stringeva la mano a Caffè solo dopo la sua scomparsa, e riusciva a conoscerlo talmente bene, da diventarne egli stesso allievo. Non si riesce a eseguire un ritratto autentico del maestro se non lo si ritiene tale. E quando l'autore spiega il senso del titolo del libro, la tesi di Rea-allievo prende corpo: «Ho giocato con un doppio significato: il riferimento è all'ultima lezione che il professore tenne all'università prima di andare fuori ruolo, ma è anche alla lezione che ci ha lasciato in eredità sparendo. La modalità della sparizione è un messaggio legato alla sua visione politica, economica, sociale, civile». Così, *L'ultima lezione* diviene quasi un libro-traduzione: di un gesto, di una volontà.

«Un uomo del genere – continua Rea – sa bene che con la morte il libro della vita si chiude, che la morte è l'ultima pagina, e che la vicenda umana e professionale, per quanto possa esser stata eccezionale, in quel momento viene archiviata, viene relegata nel passato: si storicizza. Ma un uomo come Caffè sa anche che mettendo oscurità tra sé e il mondo, rimane presente, rimane vivo nel tempo che passa. Tuttora c'è gente mi scrive, che mi parla di Caffè». Negli anni, si sono rincorse voci, si sono fatte ipotesi, si è parlato di numerosi avvistamenti. *L'ultima lezione* si chiude proprio sulla scena di alcune persone che, quattro anni dopo la scomparsa, sono convinte di riconoscere

Federico Caffè su un autobus: Rea allora spiega che «quel finale, benché l'episodio sia realmente accaduto, è un trucco letterario. Mi è appunto servito per dire che Caffè proprio sparendo era rimasto in mezzo a noi. Un corpo sotterrato è il corpo di qualcuno che è *andato via*, ma un corpo che va via è invece un corpo vivo: incontrarlo in strada resta possibile per molto tempo. Ecco, nel finale volevo esprimere il senso di sopravvivenza che ogni cosa dissolvendosi acquista. Se essere vivo corrisponde a esser presente, Federico Caffè è moralmente vivo».

«Lui dovette capire tutto questo. Io non so che fine abbia fatto, ma so che – come già Majorana – ha scelto il buio, l'ombra, il mistero, e il mistero è una scelta consapevole che va rispettata». Idee simili della "scomparsa dell'intellettuale" come messaggio alla società e di una "sopravvivenza della sopravvivenza" nell'atto dello sparire, erano già in Sciascia, nella *Scomparsa di Majorana*:

Già lo scomparire ha di per sé, e in ogni caso, un che di mitico. Il corpo che non si trova e la cui morte, non potendo essere celebrata, non è "vera" morte; o la diversa identità e vita – non "vera" identità, non "vera" vita – che lo scomparso altrove conduce, entrando nella sfera dell'invisibilità, che è essenza del mito, obbligano a una memoria, oltre che burocratica e giudiziaria [...], di pietà insoddisfatta, di implacati risentimenti. Se i morti sono, dice Pirandello, "i pensionati della memoria", gli scomparsi ne sono gli stipendiati: di un più ingente e lungo tributo di memoria.

Caffè possedeva tutti i libri di Sciascia, ma nei giorni frenetici che seguirono la sparizione, suo fratello Alfonso notò che nella libreria mancava proprio e soltanto *La scomparsa di Majorana*: dunque a quel libro – pubblicato nel 1975 e ripubblicato nel 1985, due anni prima che il professore sparisse – Rea dovette proprio affidarsi: «L'avevo letto a suo tempo, ma non lo collegai subito al mio lavoro. Poi, quando già avevo cominciato a lavorare alla storia di Caffè, qualcuno lo evocò. Per libri come *L'ultima lezione* si imboccano strade anche sulla scorta di piccolissimi indizi, e in quel momento si accese come una lampadina: il libro di Sciascia divenne una vera, piccola pista da seguire per la scomparsa di Caffè». Scomparsa che sembrava ripercorrere le tracce dell'altra non solo per il *tipo* di messaggio, ma anche per il suo *contenuto*. Si legge, in Sciascia:

in un caso come quello di Ettore Majorana [...] venivano ad assumere mitici significati la giovinezza, la mente prodigiosa, la scienza. E crediamo che Majorana di questo tenesse conto, pur nell'assoluto e totale desiderio di essere "uomo solo" o di "non esserci più"; che insomma nella sua scomparsa prefigurasse, avesse coscienza di prefigurare, un mito: il mito del rifiuto della scienza.

«Caffè – dice a questo proposito Rea – era un uomo fortemente impegnato, che sentiva sulla propria pelle i drammi del paese. Il suo fascino, stava proprio nell'insegnare un'economia dal volto umano, nel dire che l'economia non è soltanto una scienza che ha a che fare con il profitto, lo sviluppo, le statistiche, ma è una scienza

che può assumere a proprio soggetto di riferimento anche chi si trova in condizioni difficili. Pur senza smentire mai l'opzione capitalistica, Caffè sognava un capitalismo emendato dai suoi peccati tradizionali, e inevitabilmente fu deluso».

Dunque un esordio impegnativo, quello di Ermanno Rea, che con *L'ultima lezione* sceglieva di credere a un'idea rimasta orfana del suo maestro. Dietro un tale esordio si può ipotizzare un forte senso di responsabilità, una volontà di impegno poi ribadita dai libri successivi, ma anche la paura, il timore di chi accoglie nella propria voce – e voce che parla per la prima volta – quella di qualcun altro: «In effetti – racconta Rea – un forte senso di responsabilità lo provai già durante la presentazione del libro. Senso di responsabilità, ma anche orgoglio per ciò che avevo realizzato. Fu organizzato un incontro all'ABI, l'Associazione Bancaria Italiana, alla presenza di Ciampi – allora governatore della Banca d'Italia –, Giorgio Napolitano presidente della Camera, Sylos Labini, Antonio Giolitti. Il libro fu presentato da Nicola Acocella, che allora era il titolare della cattedra che era stata di Caffè».

«Ma io credo che un così tardivo esordio, crei in ogni caso molte incertezze, al di là della materia trattata. Dopo quel primo libro mi sentii rassicurato su me stesso e sulla mia capacità di poter affrontare *Mistero napoletano*, per il quale non era più il caso di attendere. Avevo trovato, con *L'ultima lezione*, il mio stile, la mia cifra, quell'altalenarsi di romanzo e inchiesta che poi mi sarebbe stato sempre proprio». E c'è pure nel libro, quel tratto caratteristico di Rea che di fronte a una storia privata gli fa chiedere fin dove è possibile raccontare, cosa non va risparmiato, cosa invece è bene tacere.

Libro-prototipo, dunque, in cui oltre allo stile e alle intenzioni, era già presente una certa lettura della storia italiana che poi sarebbe stata sviluppata, intatta, ne *La fabbrica dell'obbedienza*. Nell'*Ultima lezione*, parlando di Bertrando Spaventa, Rea aveva così riassunto il senso di un libro che avrebbe scritto vent'anni dopo:

L'Italia insomma è figlia della Controriforma, il che la condanna a vedere frustrate tutte le sue aspirazioni a diventare nazione nel senso più moderno e severo della parola, la condanna alla cultura confessionale e papista in base alla quale l'uomo è chiamato a rispondere delle sue azioni soprattutto davanti alla Chiesa e a Dio e non davanti alla collettività dei suoi simili.

«Evidentemente – conferma Rea – nel mio primo libro erano già presenti i germi di tutta la mia produzione futura. Avevo per esempio accennato alla figura di Luigi Russo, che poi avrei ripreso appunto nella *Fabbrica dell'obbedienza*. Il clima era già quello, c'era in nuce quello che avrei sviluppato altrove».

«E c'era già pure il mio modo di scrivere saggi-romanzi, o come li si vuol definire. È stato subito chiaro ciò che pensavo e penso: cioè che la letteratura vera sta ben aggrappata alla realtà, e non può esser fatta puramente di fantasia, d'invenzione. Con questo non voglio negare che sia una fortuna l'esistenza di molti generi, di molte lingue, e che ciascuno possa scegliersi chiunque vuole a modello, che ognuno abbia una voce, anzi due voci, quella sonora e quella della penna: la mia, sceglie di raccontare la realtà».

Accompagnandomi alla porta Rea indica un tavolo; chiede scusa per il disordine, ma è il "disordine ordinato" dei tavoli di molti scrittori, di molti scrittori e di uno scrivente. Ci sono le foto che sono andate a comporre quella sorta di autobiografia per immagini che è il libro *1960. Io reporter*: «Sono le foto – spiega – di cui abbiamo parlato prima, del periodo in cui avevo smesso di fare il giornalista. Raccontano l'Italia, ma anche altre zone del mondo».

Lascio Rea ai suoi fogli. Stasera, poi, c'è la cena da Franzini, la cena con i professori, con i sempre-allievi di Federico Caffè.



5. L'ultima stazione di un lungo viaggio

Eraldo Affinati, *Soldati del 1956* (1993)



Soldati del 1956 è come ti immagini il primo libro di uno scrittore: non tanto per quel che di autobiografico rivela, ma perché dentro vi si trova il carico di vita, di esperienza che è stata raggiunta fino a quel momento, il tentativo di bilancio di una crescita avvenuta, e tutte le passioni che vi sono confluite – quella per le parole su tutte, prima lette che scritte.

Del resto, è ormai risaputo che un racconto può essere scritto in tante maniere: per affastellamento di fatti (Kleist), o sottrazione di fatti (Čechov), o neutralizzazione di fatti (Kafka), lavorando sulle strutture narrative (Balzac), giocando intorno a fini equivoci (Bontempelli), o equivoci veri (Hawtorne), compilando un cruciverba ortodosso (Perec), o eterodosso (Borges). Ci sono racconti costruiti su un'atmosfera (Mansfield), su un personaggio (Conrad), su una tesi visibile (Tolstoj), o nascosta (Melville), sviluppando in senso ragionato la scrittura (James), o facendola cadere dall'alto (Turgenev). Racconti che esistono per

distensione stilistica (Landolfi) e altri che sembrano microromanzi (Puškin). Racconti programmatici (da Boccaccio a Poe), imprevedibili (Schnitzler), fantastici (Hoffmann), lirici (D.H. Lawrence), oggettivi (Maupassant), lirici e oggettivi (Hoffmansthal), legati da un anello interno (Lermontov, Anderson, Broch), o esterno (Fenoglio, Bassani), con una verità ritrovata (Dostoevskij), rimossa (T. Mann), sognata (Stevenson); oppure possono giocare con lei una partita di sciacola (Joyce), o di fioretto (Cran, Bierce, Hemingway)...

Ma *Soldati del 1956* è un libro sulle radici, anche, e sul libero arbitrio, l'educazione, l'"impronta" biologica e sociale. Un libro che sfugge da ogni parte quando lo si cerchi di classificare: «Quando leggo uno scrittore amato cerco il suo primo libro perché è come se in quel libro ci fosse già tutto. Lo disse anche Giosuè Carducci, spiegando come, sia pur allo stato grezzo, nel primo libro si può trovare l'elemento fondamentale della poetica di un autore. E il fatto che quei temi siano solo accennati li rende ancora più interessanti perché sono elementi primari allo stato puro. È come

l'infanzia nella vita di un uomo, come un bozzolo chiuso di ciò che poi si sarebbe formato, come un ovulo di tutti i miei temi, tutta la mia poetica che poi si è manifestata, è stata sviluppata. Ognuno dei temi di *Soldati del 1956* lo avrei poi cristallizzato, ma questo libro rappresenta la forza della gioventù (non in senso anagrafico, ma spirituale), come un primo sgorgare di un motivo che prenderà forma, e quando prenderà forma diventerà più narrativo, mentre ora è lirico perché è istintivo».

«L'ho riaperto per questa intervista dopo anni – dice Eraldo Affinati – e ho trovato in nuce tutti i miei libri, per cui forse sì, è vero che nel primo libro ci sono già tutte le “ossessioni” di uno scrittore. Io sono nato in una casa senza libri, mio padre e mia madre avevano la quinta elementare e venivano da storie difficili – lei era riuscita a scappare da un treno che l'avrebbe portata in Germania, mio padre invece era orfano –, non avevo amici che potessero farmi da modello, le scuole frequentate non mi hanno dato un'indicazione, ero indisciplinato, andavo veramente bene solo in lettere e storia. Quando l'ho incontrata, la letteratura è diventata per me una protesi della vita, attraverso i libri ho trovato dei compagni segreti, degli interlocutori con cui confrontarmi. In colonia – avrò avuto dodici anni – leggevo molte riduzioni per ragazzi, come Verne, e mi appassionavo. Ma il mio primo scrittore è stato Hemingway, a dodici, tredici anni. I *Quarantanove racconti* mi affascinarono, trovai l'Oscar Mondadori in casa di un nostro parente, quasi per caso, e da lì cominciai a comprarmi gli Oscar Mondadori e i grandi libri Garzanti, che costavano poco. Utilizzai la paghetta settimanale per costruirmi una piccola biblioteca di scrittori preferiti, a partire dagli americani Hemingway, Melville, Faulkner, Steinbeck, Dos Passos, e poi sono passato ai russi, Tolstoj, Dostoevskij, Turgenev, Puškin, Čechov: è stata la mia università, e quando poi ho incontrato persone con cui parlare, ero già un lettore formato con preferenze, idiosincrasie, avevo la mia “famiglia estetica” da cui poi sono partito per scrivere. Non a caso il Comandante, il protagonista di *Soldati del 1956*, sembra un eroe russo, classico. Viene da due grandi personaggi di *Guerra e pace*, Andrej l'idealista kantiano e Pierre che si sporca le mani nell'incendio di Mosca. Mi sono spesso misurato su queste due figure, credevo da ragazzo di poter essere Andrej e invece ho capito negli anni di essere più vicino a Pierre, colui che mette la mano sulla fiamma anche se si scotta perché per lui è importante fare esperienza (il suo motto potrebbe essere “chi vive, sbaglia”). Però nel Comandante queste due anime ancora combattono, Pierre e Andrej sono due personalità vive in lui, c'è sia l'idea della perfezione che la voglia di essere come gli altri. Ma è vero anche che nel Comandante c'è la proiezione di molte altre mie letture di ragazzo; non si scrive pensando di essere il primo a dire quella cosa: quando scrivi fai muovere la tradizione dietro di te, e devi essere consapevole del peso che porti anche se ciò ti fa sentire tutta la difficoltà misurarsi con i maestri. Se non leggi e vuoi scrivere, sei come un uomo primitivo che vuole dire qualcosa senza sapere che è già stato detto; se hai letto, la tua scrittura deve partire da lì. Per me è stato molto importante il personaggio novecentesco dell'inetto (Camus-Gide-Dostoevskij), ho trovato come mio perno fondamentale il personaggio Raskol'nikov, il supe-

ruomo, l'idea di poter essere diverso dagli altri, ma poi la condanna e la deportazione in Siberia, quindi l'abbandono dell'idea di una perfezione giovanile. Mi sono misurato da subito con quest'idea radicale di voler cambiare il mondo. In fondo, in letteratura conoscere quest'ambizione è importante».

E così quando comincia a scrivere, Affinati parte da qui: cercando di saldare il debito con autori e personaggi che lo hanno accompagnato e, quasi, "cresciuto". Che hanno cresciuto, in lui, il desiderio di scrivere, desiderio reso tangibile da un personaggio particolare, in *Soldati del 1956*: «La letteratura come radice, alimento, ha confortato la mia solitudine adolescenziale e sin da bambino ho sognato di diventare scrittore; avevo capito che non sarei stato un uomo d'azione ma di espressione, e così, leggendo ho popolato il mio immaginario. Questo libro è la sintesi di queste passioni e desideri della mia gioventù e adolescenza, è una storia tutta interiore, che ruota attorno al Comandante ma anche al suo scritturale, Stefano Rondella, che su verbale registra i pensieri e le vite di tanti personaggi interiori del Comandante, perché è come se quest'ultimo fosse scisso, diviso in diverse personalità che ne rappresentano i desideri e le inclinazioni. Ecco, in ognuna di quelle personalità, c'è qualcosa di me: ci sono il viaggiatore, il motociclista, l'atleta. A un tratto, però, il Comandante si rende conto di non poter vivere diviso, capisce di dover scegliere, sacrificare qualcosa di sé, uscire dalle potenzialità della gioventù. Poter scegliere tra molte strade, da giovani, è bello ma anche opprimente, e il Comandante arriva a una sorta di suicidio interiore, perché per crescere deve uccidere tutti i personaggi che lo abitano e lo paralizzano. Per farlo, verrà aiutato dai suoi studenti».

Sembra soltanto l'intervento di un *deus ex machina*, che aiuta laddove il Comandante, da solo, non riuscirebbe: è invece la rappresentazione di un'ennesima anima del personaggio principale: «Rileggendomi – spiega Affinati – mi sono accorto di come questa radice pedagogica sia sempre stata assieme a quella letteraria, e inoltre io già insegnavo. Alla fine, comunque, rimane solo Rondella, che fino all'ultimo registra. Abbiamo quindi tutti quelli che sarebbero stati i miei temi: in *Bandiera bianca*, il secondo libro, torna la figura del Comandante ricoverato in un ospedale psichiatrico, chiuso nella follia, nel delirio; in *Secoli di gioventù* e ne *La città dei ragazzi* si trova la funzione pedagogica; l'aspetto claustrofobico della storia sarebbe tornato in *Campo del sangue*, che è nato dall'idea di condurre un'analisi antropologica del male umano attraverso un viaggio ad Auschwitz; e poi ancora l'elemento bellico, metafora di un ordine spirituale e l'immaginario napoleonico come ordine morale in *Veglia d'armi*. Forse, in *Soldati del 1956*, è più marcato il tono lirico, come se avessi bruciato la poesia nella prosa; forse poi non ho mai pubblicato poesie perché con *Soldati del 1956* avevo risolto la mia inclinazione lirica (c'è anche una mia poesia, nel finale). L'ho riscritto molte volte cercando la forma più valida, è lavorato come una poesia. Ma è anche pieno di citazioni, riferimenti, nel libro ci sono delle luci interne che chi ha fatto le stesse letture vede, altri no. C'è un linguaggio anche cifrato, insomma. Comunque, con la poesia ho continuato ad avere un rapporto costante, per esempio curando l'opera di Milo De Angelis che è per me un

riferimento fondamentale. Ma insomma, posso dire che questo è il mio libro più caro e originale, nel senso proprio che mi riporta alle origini».

In realtà, *Soldati del 1956* non è l'esordio di Affinati: prima, aveva già scritto e pubblicato per Marietti *Veglia d'armi*, libro dedicato a Tolstoj che non può però essere considerato un titolo di narrativa. Con *Soldati del 1956* quindi Affinati ripartiva da zero, e la storia editoriale del libro, infatti, è quella comune a molti esordi: «Fu pubblicato da un piccolissimo editore fiorentino, Marco Nardi, che poi fallì. Fu dato nuovamente alle stampe solo più tardi, quando io ebbi un maggiore successo grazie alla pubblicazione di *Bandiera bianca*. Ma prima di arrivare a Nardi, il libro aveva già avuto le sue difficoltà: era stato rifiutato da diverse case editrici, e questo mi faceva sentire isolato, anche se capivo che per la sua natura di zibaldone, la pubblicazione non sarebbe stata cosa facile da ottenere, era un libro difficile anche da presentare e allo stesso tempo io non volevo rinunciare a questa radicalità dell'espressione. Dopo, mi sarei accorto che andava a costituire una sorta di trilogia, assieme a *Bandiera bianca* e *Il nemico negli occhi* (in cui il Comandante muore), ma all'inizio, quando c'era soltanto lui, parlarne era difficile. Una recensione di Raboni mi avrebbe fatto poi molto piacere, poiché avrebbe notato l'originalità compositiva e la riflessione sulla natura del romanzo. La recensione mi sorprese anche perché negli anni Novanta si assisteva a un recupero della narrazione, mentre io andavo oltre il confine dei generi. E dopo, in ogni mio libro avrei rotto la divisione canonica dei generi, inserendo sempre un elemento diaristico, uno saggistico, uno lirico.

Cerco di rinnovare la forma romanzesca della mia scrittura, ma è solo dopo essere passato a un grande editore che posso farlo con minore difficoltà, perché anche *Bandiera bianca*, prima di incontrare il favore di Mondadori, fece fatica a trovare il suo editore».

Accanto alla scrittura, come si diceva, sempre l'insegnamento: non su fronti opposti, ma unite e spesso unite dai libri e nei libri: «Sono sempre andate di pari passo perché sia lo scrittore che l'insegnante dividono una stessa responsabilità, quella nei confronti della parola scritta in un caso e orale nell'altra; entrambi devono controllare le parole, trovare quelle esatte, anche a nome di chi non può farlo (e quest'idea era già anche nel libro). Questa che poteva sembrare una mia posizione provocatoria, nel tempo si è in realtà andata rafforzando in me, vivendola in prima persona. Continuando a insegnare, cerco di trovare le parole che in fondo mio padre non ebbe la forza di trovare per raccontare ciò che aveva vissuto. Nella *Città dei ragazzi* dico che insegno oggi a persone la cui condizione è quella di mio padre alla loro età, perché insegno a ragazzi stranieri molto spesso orfani; ed è come se volessi risarcire mio padre di quello che lui non ebbe la fortuna di avere, e per me questa è la lezione della letteratura. Ecco perché poi in *Soldati del 1956* tutti i personaggi soccombono: il Comandante deve avere una sola voce, una strada da imboccare. Rondella è lo scrittore, il segretario, l'alter ego espressivo, quello più significativo, ma muore come gli altri: c'è quindi anche l'idea di un'integralità dell'esperienza, perché l'esperienza nella letteratura deve essere integrale, e uccidendo Rondella voglio dire che la vera grande

letteratura è quella che non riesce a vivere in modo autonomo; quella che ha bisogno della vita. E anche questa riflessione sul senso etico della letteratura sarebbe tornata nei miei libri: lo avevo scritto in *Veglia d'armi* andando contro una concezione cur-tense della letteratura, paga di se stessa; in *Campo del sangue* avrei riflettuto sulla concezione restrittiva della letteratura anche novecentesca che ha portato tante tra-gedie, secondo cui l'intellettuale potrebbe permettersi il lusso di non vivere la vita, e di non risarcire l'errore che può fare. La scrittura è solo l'ultima stazione di un lungo viaggio, questo è anche il senso di *Peregrin d'amore*, dove io viaggio, prendo appunti, arrivo alla scrittura e là capisco il valore dell'esperienza, perché se non ci fosse la scrittura la vita sarebbe vuota, muta, cieca, sorda; se non ci fosse la vita nella scrittu-ra, quest'ultima sarebbe sterile. Io vorrei che la scrittura trasfigurasse sempre l'espe-rienza, perché il momento della scrittura è il momento della verità o della smentita. Nella mia poetica basta anche solo l'illusione dell'esperienza, ma almeno l'illusione deve esserci. È come quando vado sul monte Ventoso alla ricerca di Petrarca e non trovo più niente, però mi illudo di poter far risuonare i suoi versi nei luoghi in cui lui è passato, e mi illudo che quel luogo mantenga là, aggrumata, tutta la sua storia».

«Non a caso insegno in ambienti difficili, come "La città dei ragazzi", come se volessi misurarmi, sporcarmi le mani con la vera esperienza di vita, e stare in mezzo agli altri, soprattutto se hanno storie lontane dalla mia. Il quinto Fabio chiede al Co-mandante: "Come possiamo aiutarla?", e quello è lo snodo della mia poetica perché "Un uomo da solo non ha peso" diceva Bonheuf e io l'ho recuperato, raccontando un individuo che entra in relazione con gli altri senza rinunciare alla sua personalità, ma mettendola alla prova per non cadere nel vaticinio fantastico».

Pure, in questa "tentazione del fantastico", la storia pare avere un suo posto e ancorare la vita del Comandante a un periodo preciso, a un Paese, preciso: «Verso il finale c'è una specie di registro di date volutamente provocatorio, per sottolineare che la rassegna stori-ca non corrisponde sempre alla vita: negli anni Settanta mentre i miei coetanei andavano a urlare slogan politici nel megafono, io e molti altri leggevamo Tolstoj. Questo per dire che non sempre si può definire storicamente un'epoca in modo generazionale. *Soldati del 1956* è il racconto di un destino individuale che pur avendo vissuto questi nodi storici non si è rispecchiato totalmente in essi, ha mantenuto una sua originalità. Anche nella *Città dei ragazzi* è il destino individuale quello che conta, anche se è vero che occorre fare dei grandi cataloghi della storia. Ma gli individui sono l'unica cosa che resta irriducibile. Le contestazioni studentesche o gli anni del terrorismo non mi hanno impedito di mantenere una mia solitudine, nutrita dalla letteratura di Otto e Novecento, quelle letture che mi hanno consentito di trovare una mia forma personale e non sociologica. Ogni generazio-ne ha poche persone che portano avanti la fiaccola della letteratura, giovani che leggo-no anche scrittori dimenticati e li portano alle nuove generazioni, come io ho fatto per esempio con Silvio D'Arzo, laureandomi sulla sua opera e scrivendone molto, finché negli ultimi anni non si è registrato un vero recupero. Questo meccanismo tiene in vita la let-teratura vera, che spesso nasce come minoritaria, e questo meccanismo si ripete sempre».





6. Come viaggiare nel tempo

Lia Levi, *Una bambina e basta*
(1994)



Erano venuti ad aprire la porta insieme, Lia Levi e suo marito, il giornalista Luciano Tas (scomparso nel 2014), e allora potevi capire che quella parola a cui avevi pensato già guardando la targhetta del citofono, quella parola formata dai loro cognomi stretti l'uno contro l'altro, non veniva fuori solo per combinazione, ma doveva contenere misteriosamente una sua verità. *Levitas*: la prima cosa che si respirava entrando in casa, era quel tipo di leggerezza tra due persone che è insieme gentilezza e armonia, subito dopo confermata da una frase della scrittrice: «Io sono affezionata alla penna, scrivo ancora a mano. Mio marito, poi, mi trascrive tutto al computer».

E proprio di leggerezza si direbbe che sono fatte pure le pagine di Lia Levi, a cominciare dal suo esordio, *Una bambina*

e basta, il romanzo con cui la scrittrice sceglieva di raccontare il dramma delle leggi razziali fasciste attraverso gli occhi di una bambina, come attraverso gli occhi del piccolo Pin, Calvino aveva scelto di raccontare la resistenza partigiana. Con una differenza: «Non avrei potuto scegliere un'altra ottica, perché quella bambina ero io».

Una bambina lettrice, innanzitutto, vorace e onnivora: «Ricordo soprattutto i classici, *Pattini d'argento*, *Tom Sawyer*, *Piccole donne*, *Senza famiglia*, ma in realtà leggero e assorbivo tutto. Poi, crescendo, il gusto letterario si è affinato e per me ci sono stati due generi formativi importanti: la letteratura dello sterminio e quella dell'*American yiddish*. Ho amato molto scrittori come Isaac B. Singer, Aharon Appelfeld. Ma devo dire che la mia scrittrice d'elezione viene da tutt'altro contesto: Katherine Mansfield è l'unica da cui posso dire di essermi sentita, a volte, davvero influenzata, lei così capace di animare le piccole cose con parole scintillanti».

Nutrita di storie e amica di uomini e donne di carta, la piccola Lia, tra i dieci e gli undici anni, decide che da grande sarà scrittrice, e per suggellare quel patto stretto con sé stessa, scrive una lettera che non può e non ha bisogno di spedire: «La indirizzai a una me del futuro, una me adulta, e l'ho conservata per tutto questo tempo».

Inizia proprio con le parole "Cara Lia...", e va avanti con la decisione, appunto, di diventare scrittrice, con ciò che avrei dovuto ricordare da grande. Le cose, fino a non molto tempo fa, sono sembrate andare diversamente da come quella bambina aveva previsto, e invece, alla fine, bisogna ammettere che aveva proprio ragione lei. Avevo ragione io».

Per molti anni, tra quel sogno di bambina e l'esordio in letteratura, c'è il giornalismo: «Uscendo dall'infanzia e poi dall'adolescenza, smetti di credere di poter vivere davvero di scrittura narrativa, di letteratura, e così io avevo scelto una carriera diversa. Forse, ciò che mi spaventava era anche la solitudine che immaginavo accompagnasse le giornate di uno scrittore, e così mantenevo come prima occupazione il giornalismo, scrivendo racconti ma senza avere ambizioni, anzi in una situazione psicologica molto tranquilla che forse, inconsapevolmente, mi ha aiutata ad aspettare il momento adatto per affrontare la prova della pubblicazione, il momento giusto. Soltanto uno, dei racconti che ho scritto nel tempo, mi aveva davvero convinto: lo mandai al "Mondo" di Pannunzio e fu pubblicato subito. Si chiamava *Un inverno dalle suore*: erano pagine che poi avrebbero fatto parte di *Una bambina e basta*».

Curiosamente, è stata però la radio a spingere Lia Levi verso la prova di un romanzo: «Sì, c'è stata un'occupazione che definirei "laterale" rispetto a quello che era il mio lavoro di giornalista. Già da qualche tempo, andavano di moda gli sceneggiati radiofonici, e io provai a scrivere un testo di quel genere. Andò bene: scrissi due serie, circa ottanta puntate, a un ritmo incredibile perché bisognava continuamente inventare, trovare espedienti narrativi. Finita quell'esperienza, provai una sorta di malinconia per la scrittura e decisi che era arrivato il momento di prendermi una responsabilità diversa».

La storia di *Una bambina e basta*, prima della sua pubblicazione, è una storia fatta di attese, di rinvii e anche di pudore, di una sorta di vergogna che si spinge fino all'autocensura: «Il giornalismo, in effetti, non basta per spiegare perché ho aspettato tanto; c'è un altro modo di raccontare la mia attesa. In realtà, avendo letto moltissima letteratura dello sterminio, io provavo vergogna anche solo nel pensare che avrei potuto scrivere la mia storia. Perché di una cosa ero certa: se avessi mai pubblicato qualcosa, avrei esordito specchiandomi nel pozzo profondo della mia infanzia, quindi con *Una bambina e basta*; solo quello poteva essere il mio primo libro. Ma la mia, era la storia di una bambina che aveva avuto, sì, delle difficoltà, e tuttavia si era salvata. Io non ero una sopravvissuta, ero una scampata, e allora mi pareva quasi offensivo aggiungere i miei ricordi a quelli di chi aveva vissuto ben altro trauma. Come potevo raccontare di aver sofferto perché da un giorno all'altro non avevamo più avuto la donna di servizio alla quale ero affezionata?

Maria è a casa che ci aspetta, col solito umore arcigno e possessivo. Ma questa volta l'uomo della questura è definitivo. «Non può più stare a casa di ebrei, se ne deve andare». Andarsene? Maria? È come dire che non potrà più piovere. La pioggia è noiosa perché c'imprigiona a casa, ma come sarebbe un mondo senza pioggia? [...]

Maria, cosa fai, ci stai cacciando? Questa non è la scuola, non è il lavoro che papà ha perduto, le città del nord che per noi sono svanite nella loro nebbia, i nostri mobili che dormono in Francia, questa è Maria, è una di noi, un pezzo della nostra famiglia, il cattivo tempo della nostra giornata... Maria, cosa stai facendo in quella casa con i mobili a vetrina... Guarda noi, Maria, riconoscici...

Noi avevamo passato momenti difficili, ma non tragici. Di fronte al diario di Anna Frank – senza pensare al paragone letterario, ma solo alla vicenda umana –, come potevo pensare di scrivere? E non nomino Anna Frank a caso: dopo l'uscita di *Una bambina e basta*, un giornale pubblicò una mia intervista con il titolo "Io, la nuova Anna Frank". Mi indignai così tanto che scrissi una dura lettera al giornale: è stato un grave errore, ma ero fuori di me; per anni avevo temuto questo genere di cose».

L'attesa, però, gli anni passati tra la difficile esperienza, la sua elaborazione e la scrittura, a un certo punto rivelano a Lia Levi la loro ragione: «Dopo molti anni da un'esperienza tragica collettiva si cominciano a cercare delle storie particolari, delle storie anche minime, interstiziali. Il cinema mi aveva già aiutato una volta: finita la guerra, vedendo per la prima volta *Roma città aperta*, avevo capito che ciò che avevamo vissuto poteva diventare storia, ed era stata per me una grossa sorpresa. Più avanti negli anni, è stato ancora il cinema ad accorrere in mio aiuto: le storie narrate, appunto, erano ormai diventate individuali, l'ottica era a volte microscopica, e in quel momento così lontano dalla bambina che ero stata, ho imparato che la tragedia poteva anche esser lasciata sullo sfondo e non per questo sarebbe stata meno evidente».

«A un tratto sentii che era giunto il momento di scrivere. Anche perché per anni, dopo la fine della guerra, avevo vissuto quasi come un'umiliazione il fatto che si parlasse soltanto delle colpe dei tedeschi; che si tendesse a giustificare l'Italia dicendo che era stata occupata e dunque non si era potuto fare molto per la popolazione; che sulle leggi razziali fasciste regnasse una sorta di silenzio, o di mezza verità. Dentro di me, covavo da anni il desiderio di voler raccontare il momento in cui le leggi razziali erano entrate nelle case degli italiani ebrei come un vento».

Mentre Jolanda s'inchina compunta – lei è fra quelle che ci credono di più a questo finto gioco – il suo fioccone di bambina oscilla al vento come una farfalla di porpora. Jolanda omaggia settembre e assieme a noi prepara con nuove idee l'appuntamento per la prossima cerimonia, quella alla polputa statua di ottobre.

Nessuno si è presentato più all'incoronazione del mese di ottobre. Qualcuno ci ha gettati via, ci ha dispersi con un gesto largo come di seminatore. E quando, dopo tanto tempo, siamo ritornate e la tempesta era finita, Jolanda non è più venuta. Dal Portico era sparita verso pianure lontane con tutta la sua famiglia, abbandonando forse da qualche parte il suo fiocco di farfalla.

Il percorso editoriale di *Una bambina e basta* è facile, fortunato, e rivela una sorpresa. Pubblicarlo, significa anche fare i conti con il proprio passato, ordinarlo, prendere congedo da una memoria dolorosa, e magari risolvere qualcosa che si era

lasciato in sospenso: «Trovai un editore interessato, la E/O. Era ancora una piccola casa editrice, e all'inizio non stamparono moltissime copie. Il libro, però, andò subito bene e cominciarono le ristampe. Dopo una prima fase, ne seguì un'altra, altrettanto felice e imprevista: accadde quando capimmo che il mio romanzo sarebbe stato particolarmente adatto alle scuole, anche per essere adottato come libro di testo aggiuntivo in certe occasioni, come il Giorno della Memoria. Così, insieme a *Una bambina e basta*, cominciai ad essere invitata agli incontri con le classi: i bambini mi accoglievano svegli, interessati, con domande difficili e intelligenti. Cercando risposte per loro, trovavo risposte soprattutto per me. Non solo, dunque, con il mio esordio avevo salutato la bambina Lia che in parte era rimasta in me; non solo ero diventata adulta fraponendo il racconto, come un muro, tra me e quell'esperienza; ma stavo anche capendo meglio ciò che prima, di quel periodo, non avevo compreso sino in fondo».

«Non avrei mai creduto di ritrovarmi, nella vita, a parlare di scrittura a bambini o poco più che bambini: il titolo del libro, e lo sguardo infantile della sua protagonista, hanno segnato la mia fortuna tra i giovanissimi».

Paradossalmente, distaccandosi da una bambina – lei stessa – del passato, il presente di Lia Levi diventava sempre più popolato di bambini. Mentre lei si apriva una carriera da scrittrice, tornava – non più alunna e non insegnante – tra i banchi.

«All'inizio, ero stupita io stessa di notare che, ben oltre il mondo degli adulti – per il quale avevo scritto il romanzo –, c'era un universo di piccoli lettori in grado di comprendere perfettamente la vicenda che avevo raccontato. Succedeva, tra l'altro, che mentre gli adulti potevano fraintendere alcuni aspetti del libro, i bambini li interpretavano esattamente come io pensavo che andassero interpretati. Molte persone, per esempio, scambiarono il mio romanzo per una sorta di sfogo personale o diario d'infanzia, e mi dissero che anche loro, dunque, avrebbero potuto scrivere un libro. Ma il mio non era un diario: era un'opera letteraria autonoma da me; io avevo lavorato sulla lingua, sullo stile, avevo dovuto togliere più di quanto avessi aggiunto, avevo inventato una struttura. La scrittura è creazione, è il contrario dello sfogo».

«Altri lettori, poi, di religione ebraica, si offesero per il finale, in realtà non capendolo. Le mie, non erano state parole contro la religione ebraica, anzi. Con il finale, che ha dato anche il titolo al libro (poiché mio marito, mentre stava trascrivendo l'ultima frase al computer, aveva detto "Ma questo è il titolo!"), io intendevo dire che di nuovo si poteva tornare ad essere, pubblicamente, socialmente, soltanto bambini. Che non si doveva più dichiarare, sui documenti o per motivi burocratici, di essere ebrei o non ebrei. La libertà ci aveva finalmente tolto un marchio; l'ebraismo tornava ad essere una scelta personale. Un fatto, personale. Io avrei sentito per sempre di essere ebrea, ma agli occhi del mondo ero una bambina, una bambina e basta. I ragazzi che ho incontrato negli anni mi hanno sempre dimostrato di aver colto il vero senso, l'unico possibile, del finale».

Dagli incontri con gli alunni, provengono anche i ricordi più belli: «Una volta, in

una scuola, avevo di fronte a me un bambino davvero piccolo, che mi faceva moltissime domande e aveva delle sue idee da sottopormi. Mi diceva in quali luoghi, secondo lui, avrei potuto nascondermi, o cosa sarebbe potuto succedere se qualcuno avesse avvisato prima la mia famiglia. Mi colpiva la sua totale volontà di immedesimazione, e invece poi venni a sapere che la maestra non ne aveva gradito l'esuberanza, la passione, e lo aveva costretto a scrivere molte volte di seguito la frase "Non devo fare domande stupide". E pensare che io, quel bambino, non l'ho più dimenticato».

Nel raccontare il suo tentativo di non tradire mai l'emozione, Lia Levi ha ammesso, però, di non aver più dimenticato neanche la piccola attrice protagonista di un adattamento scenico del romanzo, e le lacrime che la sua autentica vitalità le scatenarono (tanto che una vicina di posto dovette offrirle un fazzoletto). Così come non ha dimenticato due bambine conosciute in una scuola nei pressi di piazza Mazzini: «Avevano dieci o undici anni e un gran mazzo di fiori per me. Mi dissero di essere bambine ebreche che nel pomeriggio andavano a giocare – come me da piccola – a villa Sciarra, e che quindi si sentivano di rappresentare tutto ciò che i tedeschi avrebbero voluto distruggere. "E invece, siamo qua" mi dissero alla fine. A volte, l'emozione non si può trattenere».

E a volte, incontrare bambini è per Lia Levi come tornare indietro nel passato, come in una macchina del tempo. Da testimone, crea piccoli testimoni, anche se in modo indiretto. Per loro, dopo il suo secondo libro (*Quasi un'estate*), ha scritto *Una valle piena di stelle*: «Quando mi hanno proposto di scrivere un libro appositamente per ragazzi, in realtà ero un po' spaventata, ho risposto soltanto "Ci provo". Poi, però, è andata bene e da allora non ho più smesso di scrivere anche per ragazzi. C'è solo un trucco, semplicissimo, da rispettare: i piccoli lettori non devono accorgersi che a scrivere è un adulto. Devi diventare di nuovo uno di loro. Io, nei periodi in cui scrivo per i ragazzi, torno ad essere la bambina che sono stata». Quella bambina Lia che scriveva lettere alla sua versione adulta, che molto aveva riflettuto sulla sua vita futura, e che non avrebbe però mai potuto immaginare che talvolta la sé del futuro, scrivendo, sarebbe tornata a essere la piccola Lia.





7. I libri che hanno le scarpe vanno più lontano

Ugo Riccarelli, *Le scarpe appese al cuore* (1995)



Se si può essere prima lettori che autori della propria opera, come in un nastro riavvolto all'indietro, questo è certamente il caso di Ugo Riccarelli e delle *Scarpe appese al cuore*, di una storia che inizia da un viaggio aereo verso Londra e da un quaderno che diventerà il manoscritto di quel libro: «Quando intrapresi quel viaggio, ero un lettore accanito, appassionato – raccontava Riccarelli –, e anche se avevo sempre scritto, si trattava di storie talmente personali, involute, che finivano subito chiuse in un cassetto, o direttamente nel cestino della carta. Avevo una sorta di imbarazzo o vergogna, nei confronti dell'oggetto-libro, e consideravo la letteratura un territorio quasi sacrale: non avrei mai avuto il coraggio di immaginarmi, un giorno, scrittore. Con quell'aereo andavo ad affrontare un complicato trapianto di organi, e portavo come unico salvagente un qua-

derno e una penna. Avevo avuto un'intuizione: avevo pensato di poter avere, laggiù, la necessità di diventare una sorta di narratore di me stesso; di pormi nella posizione straniata di chi scrive per sé stesso e legge sé stesso. È anche grazie a quell'intuizione, che mi sono salvato».

Ci sono, nella storia delle *Scarpe appese al cuore*, molti argomenti tipici di uno scrittore, con una differenza: nel racconto di Riccarelli questi argomenti acquistano un'autenticità nuova, un'autenticità provata, o meglio oggettiva. Che si possa scrivere per sé prima che per molti, o che la scrittura abbia un potere salvifico, sono due di questi argomenti. Ritorna, tra le pagine del libro, l'immagine di un'isola che si stringe attorno al protagonista, suo unico abitante: più gli manca ossigeno (e passano i giorni, cala la speranza e aumenta la fatica fisica), più l'isola gli si stringe addosso, obbligandolo ad arrampicarsi sull'unica palma. Intorno, ovunque egli guardi, l'oceano. Ma c'è quel salvagente, portato dall'Italia: il quaderno, la penna.

«Quella dell'isoletta – spiegava Riccarelli – può sembrare una metafora, ma lo è soltanto fino a un certo punto, perché il mio quaderno, da un punto di vista linguistico, era davvero, in mezzo all'oceano, un salvagente che mi permetteva di sopravvivere. Io non conoscevo l'inglese, ma i medici, le infermiere, continuavano a parlarmi della mia salute nella loro lingua. Ero su un'isola fatta di cose imprevedibili, incomprensibili. Poi però, quando scrivevo sul mio quaderno, non soltanto prendevo le distanze – con ironia – da ciò che stavo vivendo, e riportavo fatti, dialoghi, persone, per raccontarli a me stesso in modo nuovo ed esorcizzare la situazione, ma anche e soprattutto ritrovavo la mia lingua, mi ci aggrappavo, riscoprivo il piacere di una parola e dei suoi diversi significati, di un periodo elegante, di una costruzione non banale. Se ascoltarmi significava ascoltare qualcuno che finalmente parlasse la mia lingua, scrivere, allora, era come tornare a casa».

Emergeva a questo punto, nelle parole di Riccarelli, un altro degli argomenti tipici degli scrittori: la fatica della scrittura, che lì diventava vera fatica fisica, vero sudore e vero dolore: «Sì, ho scritto in condizioni davvero estreme, fin quando mi è stato possibile. Bisogna immaginare che ero bloccato a letto, intubato, sotto ossigeno e praticamente privo di forze. Ma, come ho detto, ero consapevole del fatto che scrivere avrebbe contribuito a farmi superare quel momento, e dunque pronto a trovare qualunque *escamotage* pur di farcela. Tra l'altro, non capendo la televisione e comunque non avendo intenzione di guardarla, ricevendo rare visite e avendo con me pochissimi libri in italiano, avevo tutto il tempo per cercare di scrivere. La stesura di una paginetta di quello che è oggi il libro, può essermi costata, in ospedale, due o tre ore. E comunque, quando non scrivevo materialmente, scrivevo nella mia testa: in quelle lunghe ore di attesa e sofferenza, in me c'era un mondo che nasceva e si componeva con ordine. Potrei dire di aver imparato a curare tanto la pulizia delle frasi proprio lì, nella mente».

Che la scrittura, come il vino, abbia bisogno di tempo e riposo, Riccarelli lo aveva imparato, ragazzo, da colui che considerava il suo maestro, Antonio Tabucchi, al quale lo legava una storia che ha qualcosa di magico. Quando la raccontava, lo scrittore-allievo mostrava di non avere ancora finito di stupirsi.

«Sì, in quanto lettore ho avuto una vicenda un po' misteriosa, una fortuna che non capita a molti. Fino al 1985 ho vissuto a Torino, poi per una serie di motivi mi sono trasferito a Pisa. Ero già un grande appassionato dei libri di Tabucchi, e per combinazione, nella piccola città toscana mi sono ritrovato a lavorare nello stesso ufficio di un suo caro amico, proprio alla scrivania accanto. Voglio essere tabucchiano, o borgesiano, in questo, e pensare che forse le cose accadono perché devono accadere.

«Un giorno, il mio collega ha visto che avevo con me un libro di Tabucchi e mi ha detto di conoscerlo bene. All'inizio ero un po' scettico, mi sembrava incredibile, e invece poi me lo ha presentato. Con il tempo, frequentandolo, Tabucchi è per me diventato uno di quei maestri con i quali basta passare una serata per imparare molto; quei maestri che è bene osservare, ascoltare, ma che non hanno l'aria di voler

impartire lezioni. Ho imparato da lui come la scrittura e la lettura siano attività poco moderne, che richiedono tranquillità, riflessione e anche umiltà, perché bisogna avere il coraggio di tagliare se stessi, di non sprecare parole, per arrivare a esprimersi con una forma pulita, leggera. In ospedale, nella mia testa prima che sul quaderno, mi raccontavo storie, tagliavo, cesellavo: imparavo a scrivere».

Anche se Riccarelli non avrà il coraggio di chiedergli nulla, Tabucchi riceverà il manoscritto da un comune amico, restandone ammirato e diventandone il "padrino". Le cose accadono perché devono accadere.

Ma prima, il ragazzo che ha troppo pudore per potersi immaginare scrittore, deve accorgersi di ciò che realmente quel quaderno rappresenta: «Qualche mese dopo il ritorno in Italia – ricordava Riccarelli –, mettendo a posto le cose ho ripreso tra le mani il mio quaderno e sono di nuovo diventato lettore della mia storia, distaccato sì, ma soprattutto emozionato. Mi sono accorto di avere tra le mani un quaderno che era già un libro, non un diario o una cronaca: una testimonianza letteraria, da scrittore. Risolto il problema della salute, mi sentivo più leggero e maturo, finalmente in grado di prendermi delle responsabilità. Era ora di mettere da parte quella vergogna che avevo provato nei confronti della letteratura; era ora di iniziare una nuova vita».

«Di fronte a tutto quel materiale, mi sono limitato a tagliare i riferimenti temporali; a sfumare il racconto creando immagini, "quadri" narrativi; ad aggiustare alcuni periodi lasciandoli comunque brevi, secchi, perché solo così avrebbero reso l'idea di quei giorni. È stato come se, recuperando la capacità di respirare e vivere in modo normale, anche la mia scrittura avesse trovato finalmente un proprio respiro. Ero pronto a denudarmi, come dice ancora Tabucchi».

La fortuna delle *Scarpe appese al cuore*, l'ottima accoglienza da parte di critica e pubblico, il premio Chianti assegnato dai lettori, convincono Riccarelli di ciò che senza quei riconoscimenti non avrebbe mai ammesso: di essere uno scrittore. Si aprono allora le porte di un mondo nuovo, fatto di interviste, incontri, presentazioni. Per qualche mese non c'è tempo per scrivere; poi, arriva *Un uomo che forse si chiamava Schulz*.

«Feltrinelli mi aveva chiesto un nuovo libro, ma avevo solo racconti, e i racconti, si sa, non sono ben accetti dagli editori. Una di queste storie – ancora *in nuce* – riguardava la vicenda crudele di Bruno Schulz e ben presto mi accorsi che quel materiale meritava un romanzo. Per le difficoltà che incontrai a pubblicarlo, paradossalmente, *Un uomo che forse si chiamava Schulz* può essere considerato il mio vero esordio».

«Ha avuto una storia contraria a *Le scarpe appese al cuore*: quel primo libro era nato inconsapevolmente da me stesso e aveva poi avuto una facile storia editoriale; a questo secondo, invece, per un po' sembrai credere soltanto io. Feltrinelli si aspettava un'opera diversa e per un anno, un anno e mezzo cercai un editore. Infine trovai l'interesse di Maria Giulia Castagnone, che da Marsilio si stava spostando a Piemme e che mi fece inaugurare la prima collana narrativa di quella casa editrice. *Un uomo che forse si chiamava Schulz* convinse di nuovo critica e pubblico, vinse la Selezione Campiello e venne tradotto all'estero. Poiché era una storia tedesca, in Germania lo

accolsero benissimo: lo comprò l'editore Beck, che non aveva mai avuto una collana di narrativa. Anche in quel caso, la inaugurò il mio Schulz. In Germania scoprii che le presentazioni erano fatte soprattutto da letture d'autore: i tedeschi mi ascoltavano leggere in italiano anche se non lo capivano, contava più la lettura che il parere dei critici. In effetti, un conto è sentire la musica, un altro è ragionare sullo spartito».

L'italiano tornava dunque a essere un'isola, ma stavolta isola ampia, spaziosa, su cui far accomodare tutti. Riccarelli aveva prelevato il suo paio di scarpe dal cuore e le aveva messe ai piedi dei suoi libri, come ali.

«In effetti, nel frattempo *Le scarpe appese al cuore* aveva fatto molti chilometri: a Pisa avevo conosciuto un professore neozelandese di italianistica, e un giorno, tornato nel suo Paese, mi scrisse una bellissima lettera. Mi diceva di aver sistemato il libro nella biblioteca dell'università. In quel momento mi tornò in mente l'immagine di me che scrivevo su un quaderno, in Inghilterra, nella stanzetta di un ospedale, tetro come tutti gli ospedali, nel quale mi trovavo per tristi motivi. A questa immagine si sovrappose quella del mio libro riposto su uno scaffale dall'altra parte del mondo. Un piccolo libro che doveva aver avuto scarpe buone, per aver percorso tutti quei chilometri senza di me».

Mentre Riccarelli parlava, la libreria alle sue spalle rappresentava un inventario dei suoi interessi: i tanti libri, naturalmente; una copertina con il primo piano di John Lennon, a testimoniare la sua passione per la musica; poi due ripiani, colmi di piccole scarpe. Ce n'erano di tutti i tipi: scarpine da ginnastica, con il tacco, stivaletti, scarpe da uomo e da donna, di pochi centimetri, di ogni colore, portachiavi o semplicemente da collezione. Osservando quei due ripiani si pensava subito, se non a *Bianca* di Nanni Moretti, a regali di affezionati lettori.

«No, no – mi aveva spiegato Riccarelli –, le compro io. Mi piace persino dipingerle. Mi appassionano come oggetto, mi pare che raccontino molte storie. Io guardo subito che scarpe indossa una persona, né avrei potuto innamorarmi di una donna con le scarpe sbagliate. Voglio dire che c'è un motivo se qualcuno le sceglie di un certo tipo, proprio quello e non un altro. Per esempio, la moda di girare per la città in infradito, soprattutto per un uomo, anche se turista, la trovo aberrante (senza considerare la bruttezza estetica della cosa). Ho trovato la stessa riflessione nel libro che sto leggendo».

Riccarelli aveva quindi indicato un libro aperto sul tavolino, *Libertà* di Jonathan Franzen. Si riferiva al brano in cui Patty si lamenta dei giovani di oggi:

Oh, be', da dove cominciare? – disse Patty –. Che ne dici delle infradito? Non sopporto le loro infradito. È come se il mondo fosse la loro camera da letto. E loro neanche lo sentono, tutto quel ciabattare, perché hanno un sacco di gadget, girano sempre con gli auricolari infilati nelle orecchie...

«Con le infradito, c'è chi entrerebbe in una chiesa barocca. Sembra quasi che tutti si credano Gandhi» aveva aggiunto Riccarelli lanciando uno sguardo alle mie scarpe,

per controllare che non stesse parlando con uno di quei giovani che usano il mondo come la propria camera da letto. E aveva trovato scarpe da tennis un po' trasandate: non dovevano fare una gran figura, ma quantomeno non erano infradito.

«Quando ero molto piccolo e mi portavano al mare non volevo togliermi le scarpe. Per ovvie ragioni, alla fine riuscivano a sfilarmele dai piedi, e io scoppiavo a piangere. Ho trovato alcune fotografie anni Cinquanta, con la mia famiglia in posa su una spiaggia della Versilia. Io avrò due o tre anni e sono in lacrime. Mia madre mi ha confermato che stavo piangendo perché volevo le mie scarpe. A piedi nudi, mi sono sempre sentito debole, indifeso, e quando ho sistemato il quaderno delle *Scarpe appese al cuore*, ho voluto che la storia partisse da questa mia piccola ossessione, e ho aggiunto l'immagine che apre il libro».

Io ho una precisa immagine di me sulla sabbia, in piedi, gli occhi brucianti e gocciolanti e la disperazione di non avere più le scarpe ai piedi.

Ho un preciso ricordo di quel giorno, della completa incomprendenza di chi considerava un capriccio di un bambino quella dolorosa mancanza.

Tutto è cominciato così.

Così inizia il mio compiuto ricordo e la granulosa sensazione che nulla sarebbe servito a ridarmi le scarpe, nulla a colmare quella insensibilità adulta, e mentre piangevo, avevo la piena consapevolezza che la mia vita, comunque, avrebbe avuto un lungo disagio faticoso.

Già allora avevo appeso al cuore un paio di scarpe.

«Avere un paio di scarpe appese al cuore – aveva proseguito Riccarelli – significa anche farsi schiacciare, immobilizzare dalle paure. Una volta riacquistata la salute, ho fatto i conti con tutto questo, sono diventato più razionale. Non che la razionalità vinca le ansie, però forse le attutisce. Il peso al cuore non lo ho avuto più: quelle scarpe, le avrei messe solo ai piedi dei miei libri».

E anche il libro che stava per pubblicare nel momento in cui mi parlava, aveva bisogno di scarpe: ma la storia, stavolta, era partita da Palermo.

«Sono tornato sul tema del mio esordio e ho scritto *Ricucire la vita*. Per molto tempo ho creduto di aver detto tutto sull'argomento, anche perché parlarne, a volte, comportava il rischio di essere scambiato per un reduce, di essere considerato un "caso", un trapiantato, e non uno scrittore. Nel tempo, ho ricevuto molte lettere da parte di chi aveva vissuto la mia stessa esperienza, e per fraternità ho sempre risposto, ma cercando di mantenere le distanze tra la materia trattata e il libro come opera letteraria. Ho rifiutato gli inviti televisivi: sapevo che in quel contesto non era la letteratura, ciò che interessava. L'ho scritto anche nelle *Scarpe appese al cuore*: sono sopravvissuto, ma non *un* sopravvissuto».

«Ultimamente ho sentito il bisogno e il dovere di ritornare sull'argomento dei trapianti perché ho conosciuto un gruppo di persone che lavora in un istituto di ricerca di Palermo, l'ISMETT (Istituto Mediterraneo per i Trapianti e Terapie ad Alta Specializzazione). Ho scritto *Ricucire la vita* – che rispetto al primo libro ha un taglio più giornalistico – per far sapere che in un luogo in cui nulla funziona, può

nascere un gioiello che ci è invidiato da tutto il mondo. Anche stavolta, però, cerco di mantenere le distanze: non a caso il primo capitolo si chiama *Un libro che non avrei mai scritto*».

«Dietro questi temi non si deve cercare l'autore, ma il senso universale: è il compito della letteratura. Il mio vecchio cuore è stato trapiantato su una persona che ha poi avuto un figlio: questa vicenda non ha bisogno di nomi propri, è piena di poesia».

Non so se, con questo diario d'ospedale, faccio del bene o del male. Ho l'impressione che vi siano degli scrittori che fanno del bene, Hamsun, Walsler, Handke, e anche paradossalmente Bernhard nella dinamica del suo genio per la scrittura, e quelli che fanno del male, Sade naturalmente, Dostoevskij? Ora preferirei appartenere alla prima categoria.

Lo scrive Hervé Guibert nel suo *Citomegalovirus*. Nel libro, pubblicato postumo nel 1992, si ritrova quello stesso senso di scrittura salvifica che sta tra le pagine delle *Scarpe appese al cuore*: «Scrivere è anche un modo per ritmare il tempo e farlo passare», si legge in Guibert. E anche: «Trasformare la tortura mentale (la condizione nella quale mi trovo, per esempio) in un oggetto di studio, per non dire in un'opera, rende la tortura un po' più sopportabile».

«Guibert – spiegava Riccarelli – fa parte di quella galassia di riferimenti che sta dietro a *Le scarpe appese al cuore* e che ho voluto ricordare nel libro, attraverso le diverse citazioni che introducono i capitoli. Ci sono Guibert e la sua capacità di fare letteratura su una vicenda personale tragica; c'è Borges, per la capacità metafisica di raccontare le cose: in quella sorta di castello kafkiano che era l'ospedale, avevo intorno a me una zoologia e una topografia fantastiche (o forse ero io che, in carenza d'ossigeno, vivevo con le percezioni alterate) e Borges mi aiutava a interpretarle; ci sono Boris Vian e il suo saper trasfigurare in modo surreale tutto ciò che toccava».

«Dietro al mio esordio ci sono tutti i libri che ho amato, tutti gli autori. Nel capitolo centrale racconto il viaggio che pian piano la malattia mi ha spinto ad affrontare: uso l'immagine di una montagna da scalare. Per potermi arrampicare, occorre lasciare andare tutte le cose della mia vita, che pesavano come zavorre: a un tratto, sono rimasto nudo con il mio mondo interiore e ho scoperto che si trattava di un mondo ricco, pieno di pagine lette, note ascoltate, immagini di film e scene teatrali a cui avevo assistito. Fatto il deserto delle cose materiali, rimane l'universo di ciò che sei, e io ero ricco di storie amate. Non soltanto scrivevo la mia, mentre scalavo quella parete, ma mi ripetevano le storie degli altri, facevo rivivere i personaggi. Il cuore del mio primo libro contiene il cuore di me stesso, e in quel capitolo centrale rendo grazie a tutti e a tutto, anche a Tabucchi, per la sua verità "sottile come il filo dell'orizzonte"».

Nel sogno dei miei pensieri, in mezzo a questa notte interminabile, vedo anch'io l'Aleph, il mio Aleph, il luogo comune di tutti gli attimi della mia vita, di ogni momento che ho amato, ogni distrazione che ho avuto, tutti i passi affaticati, i colori sparsi nella mia voglia, il coraggio

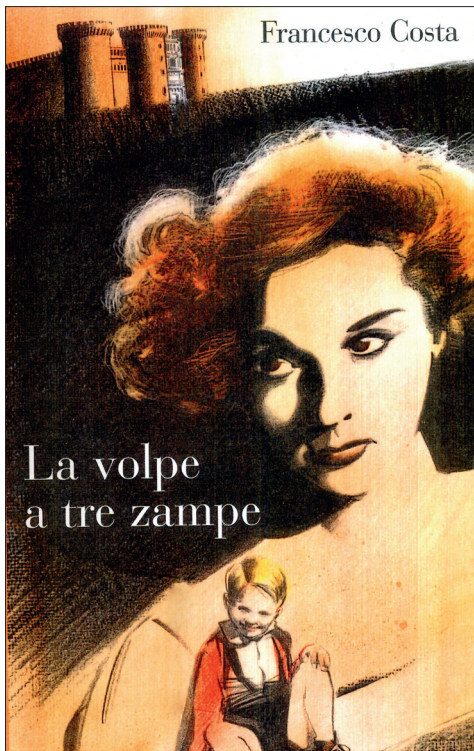
di Arcadio Buendía di fronte al plotone di esecuzione e il suo «Cornuti!» gridato in faccia ai conservatori, i bambini di Truffaut, Ruby Tuesday, la fierezza di Zenone, vedo i vetri della mia prima casa, sento i denti di chi ha amato il mio primo bacio. Ricordo gli odori di mille treni, il sapore unico di Barcellona, Manuel che piange perché Lucia è partita, il respiro che ho sentito nell'*Adagio* di Beethoven, mentre mi corico sotto i libri del pressatore di Hrabal.

È una sorta di inno alla vita, quello che fa battere il cuore del libro. Mentre ci salutavamo, avevo pensato che a posteriori Riccarelli ci avrebbe messo di certo anche gli occhi (e le orecchie) del suo cane Victoria, detta Vicky, che lo osservava amorosa stretta tra le sue braccia. Figlia di un campione di agility dog, in quel momento aveva sette mesi e in casa Riccarelli conviveva più o meno pacificamente con due gatti. Quando avevo chiesto al padrone quale fosse la razza, mi aveva risposto che si trattava di un Cavalier King Charles Spaniel e che nel suo nome è ricordato re Carlo II, colui che promulgò un editto che permetteva ai cani di quella razza di entrare in qualunque luogo pubblico, Parlamento compreso. Gli antenati di Vicky, avevo pensato, come *Le scarpe appese al cuore* vengono dall'Inghilterra.



8. L'apprendistato degli esordi: di stanza in stanza

Francesco Costa, *La volpe a tre zampe* (1996)



Il segno zodiacale – Bilancia – e la tendenza a credere nel disegno del destino, sono tra le prime cose che Francesco Costa rivela di sé. Il destino, le coincidenze, la possibilità di vite precedenti (e future), certe piccole magie quotidiane che sembrano immettere in una realtà parallela, e persino il fatto che i fantasmi ci guardino: come non crederci, se la propria storia inizia da un'infanzia dickensiana? «Sono nato a Napoli, in una famiglia povera e disunita. Tra mia madre e mio padre erano liti continue, in casa si respirava un clima inadatto a un bambino. A un tratto, per un dissesto finanziario, finimmo in una baraccopoli: da quel momento in poi, fu la fantasia a salvarmi. Quando si vive un'infanzia tanto movimentata, l'idea di distanziarsi dalla propria vita e farne racconto, è l'unica via di salvezza, perché non puoi pensare che davvero quella che vivi sia

la sola realtà possibile. Per mantenermi vivo, allora, cominciai a leggere molto, nella baracchetta di legno in cui passai i due anni della quarta e della quinta elementare. All'epoca, Napoli brulicava di bancarelle di libri usati. Io mi recavo da un venditore che appoggiava i suoi volumi su scatole da scarpe rovesciate, e stavo lì ore intere, per decidere quale titolo comprare. Con trenta lire a libro, a nove anni ebbi *La Gerusalemme liberata*, a dieci *I promessi sposi*».

Né mancò, in quegli anni avventurosi, un desiderio di fuga che poi sarebbe diventato uno dei temi ricorrenti dello scrittore. Mentre parla di sé, Francesco Costa afferma di non possedere un carattere avventuroso, e sebbene quel sogno di fuga rappresentasse un salto nel buio, ciò non contrastava con la sua personalità: «In certe situazioni – dice – ci vuole più coraggio a restare».

Il bisogno di allontanamento da Napoli ha un nome ben preciso, e a quel nome è legata una coincidenza che sta nella vita dello scrittore come un primo segnale lu-

minoso: «Al piacere della lettura, crescendo, si aggiunse la passione per il cinema, e il cinema pareva indicarmi soltanto Roma: *Vacanze romane*, *Donatella*, *Poveri ma belli*. Ero convinto che Roma mi chiamasse; ero convinto che a Roma non si potesse non essere felici. Così, quando arrivò la chiamata per il servizio militare nella capitale, per la caserma della Cecchignola, il mio sogno si trasformò in un segno: del destino, certo.

«I miei amici mi prendono ancora in giro per come parlo di quel periodo: mi dicono che sono l'unica persona ad avere un bel ricordo della vita militare, ma che farci? Mi ritrovai in una grande caserma, si mangiava bene, e avendo preso a Napoli una laurea in Filosofia, fui inserito in un corso di allievi sottufficiali laureati o laureandi, ragazzi pieni di interessi: io sognavo di fare lo sceneggiatore, e nelle ore libere andavamo al cinema Nuovo Olimpia di via del Corso o al Farnese di Campo de' Fiori a vedere le retrospettive dei film di Federico Fellini, Fritz Lang, Roberto Rossellini; oppure nei parchi: venendo da Napoli, non ero abituato al verde in città, e la prima volta che entrai a villa Pamphili cercai la biglietteria, poiché credevo che tanta bellezza potesse essere soltanto a pagamento».

Ma se Roma vuol dire soprattutto cinema, il primo esordio che si tenta è quello presso Cinecittà: «Scoprii così che la città sapeva essere anche molto dura; né si trattava dello stesso cinema che mi aveva sedotto: era già divenuto un'altra cosa. Io, mi presentavo ai registi con molti soggetti in tasca. Un giorno, in caserma, mi giunse una lettera scoraggiante di Bernardo Bertolucci: mi diceva che non aveva tempo da dedicare alle mie proposte; da Marco Bellocchio, ricevetti la medesima risposta. L'apprendistato fu difficile.

«L'esordio arrivò nel 1976, con il film *Nel più alto dei cieli* di Silvano Agosti, ma nel frattempo mi ero reso conto di quanto fosse rischioso il lavoro di sceneggiatore: mi spersonalizzava, mi costringeva ad accettare continuamente compromessi. Spesso, negli anni, vedendo trasposto sul grande schermo qualcosa che avevo scritto, non lo avrei riconosciuto, quasi pentendomi di quel salto verso la capitale. Solo oggi posso dire che ripeterei tutte le mie scelte, e tuttavia credo che infine, un giorno, tornerò a Napoli: i cerchi, a un certo punto, si chiudono».

Nelle parole di Costa tutto trova una sua giustificazione, un posto nel disordine: anche le piccole delusioni, capaci di traghettare verso qualcosa di nuovo, verso nuove avventure. Di scrittura in scrittura, proprio il cinema – con i suoi confini troppo stretti – lo avrebbe condotto per mano verso la letteratura, forse con lo zampino di una vita precedente – «Chissà...» –, vissuta da qualche parte, lassù in Francia: «Di giorno sceneggiavo, di notte scrivevo. Avevo una misteriosa passione per le vicende della Rivoluzione francese; ho sempre sentito un fortissimo richiamo verso quel periodo storico, e così è nato il mio esordio letterario, *Orfani di una regina*, sei novelle ambientate in altrettante città italiane e legate dal fatto che tutti i protagonisti sono fuggiti (ecco il "mio" tema) da Parigi. In questo periodo penso spesso che vorrei rendere le storie ancor più legate l'una all'altra, magari inventare un protagonista unico che però incroci tutti gli altri personaggi.

«Qualcuno, dopo aver letto la raccolta, mi disse che avrei dovuto provare a scrivere un romanzo, e così è nato pure *La volpe a tre zampe*. Io lo definisco un "altro esordio", ma forse sarebbe più giusto parlare di tappe. In fondo, si comincia sempre. La prima versione, nel 1984, era di genere thriller, ma non mi piacque. Ero molto più maturo quando, nove anni dopo, sono arrivato alla forma definitiva, autobiografica e sincera. Io sono sempre presente, nei miei libri: talvolta in qualità di personaggio secondario, talvolta più evidente. Il bambino della *Volpe a tre zampe* sono proprio io, e anche se nell'invenzione l'esperienza vissuta nella baraccopoli dura soltanto un anno (la vicenda va da un Capodanno, al Capodanno successivo), era tutto così autobiografico che la mia famiglia la prese molto male: avevo dissotterrato ricordi che per loro sarebbero dovuti restare sepolti, e mia madre morì considerando il libro una vergogna».

Accanto all'autobiografia, però, la magia del cinema entra nelle pagine del romanzo: ciò che aveva stregato il futuro scrittore ancora bambino – «quel mondo di specchi, di *revenants*» – diviene invenzione: «Io non ho mai incontrato – spiega Costa – una bella signora dai capelli rossi che mi ricordasse una diva di Hollywood, come invece capita al protagonista. La donna, in realtà, è la moglie infedele di un generale americano in servizio a Napoli, ma non importa: volevo elogiare l'aspetto salvifico del cinema, pur nella sua essenza illusoria».

Se quel mondo di doppi che è il cinema, possiede a sua volta due facce, restava tuttavia da raccontare l'aspetto che lo scrittore definisce «demoniaco»: lo ha fatto con il romanzo successivo, *L'imbroglione nel lenzuolo*. «Mi mancava il lato diabolico del mondo cinematografico, e volevo "completarmi". Amo gli autori disturbanti, coloro per i quali la vita è frutto della realtà e della percezione di essa. I miei registi di riferimento – Roman Polanski, David Lynch, Stanley Kubrick –, ma anche gli scrittori – J. L. Borges, Franz Kafka, Henry James – non hanno tralasciato alcuna parte del racconto della vita. Addirittura, con *La signora Dalloway*, Virginia Woolf (che mi ha insegnato il racconto soggettivo, mi ha turbato, mi ha spezzato il cuore) spiega come la morte di qualcuno possa farci sentire innamorati della vita, poiché ci ricorda che viviamo un'esperienza finita.

«Nell'*Imbroglione nel lenzuolo*, ambientato ai tempi del cinema muto, una povera ragazza analfabeta viene filmata nuda mentre fa il bagno nel lago d'Averno. Quando vede le scene di cui è inconsapevole protagonista, pensa di essere impazzita, crede di avere un suo doppione demoniaco. I due romanzi, l'uno accanto all'altro, rispecchiano la mia idea di cinema, e magicamente – quasi come se lo stesso cinema avesse voluto chiedermi scusa per le delusioni ricevute – sono stati entrambi comprati per il grande schermo. Maria Grazia Cucinotta ha impiegato tredici anni a realizzare il film dall'*Imbroglione nel lenzuolo*, ma infine, nel 2009, il progetto è divenuto realtà (cinematografica, s'intende)».

La vita di Francesco Costa assomiglia a una casa fatta di stanze che si aprono l'una dopo l'altra, una casa senza corridoi: di porta in porta, ogni esperienza ne genera un'altra, diversa e inattesa. Dopo l'ingresso nel salone Cinema, dalla Stanza della letteratu-

ra era evidentemente destino che si dovesse passare alla sala Letteratura per ragazzi: qualcosa che lo scrittore non avrebbe mai immaginato. «Il fatto – spiega Costa – che il protagonista della *Volpe a tre zampe* avesse dieci anni, ha attirato su di me l'attenzione delle case editrici per ragazzi, e ciò mi ha portato non soltanto a un nuovo esordio-tappa, ma a scrivere numerosi libri per ragazzi. Forse, quello a cui sono più affezionato è *Angelica nello specchio*, la storia di un bambino che una mattina, specchiandosi, al suo posto vede una bambina. Un giorno mi è arrivato un telegramma da Tokyo: un editore giapponese mi comunicava di voler pubblicare *Angelica*. Ancora oggi, sfogliare (al rovescio!) quell'edizione mi fa un grande effetto. Immaginare un signore o una signora di Tokyo che passano giorni o forse notti a disegnare i miei personaggi, è commovente. I primi dieci anni del nuovo secolo sono stati anni di un orrore indicibile, e pensare che *Angelica*, nonostante tutto, sia arrivata – non so bene come – da Milano al Giappone, mi fa provare nuova fiducia nella parola scritta, nelle persone».

Ma c'è una stanza, nella vita di Francesco Costa, che si chiama Leo: forse, nessun altro ambiente, nell'ideale casa di spazi comunicanti che stiamo immaginando, contiene tante sorprese quanto questa.

«Un giorno mi ha chiamato la mia agente, e mi ha detto che la casa editrice Touring Club cercava idee per ragazzi. Io mi trovavo in largo Argentina, e camminando nel breve tratto che va da largo Arenula a ponte Garibaldi, ho immaginato un gruppo di bambini capitanato da Leo, uno scugnizzo di Pozzuoli (il mio scenario fisso), durante un violento temporale. Il gruppo viene colpito da un fulmine; i bambini elettrizzati, accompagnati in ospedale, con le teste bendate, si rendono conto che non appena sfiorano un qualunque muro antico, possono entrare in contatto con coetanei di epoche passate che hanno toccato quello stesso muro. Al primo volume, *Tutta colpa di un fulmine*, hanno fatto sèguito una seconda avventura (che ha vinto il premio Bancarellino), e poi una terza e una quarta e così via».

Le cose, talvolta, avvengono quando si smette di attenderle, di desiderarle: «Sì – conferma Costa –, quando si punta troppo su qualcosa, si rischia di farlo svanire; ma se ti metti al lavoro senza pensare troppo, dopo un po' tutto torna a farti una bella sorpresa. La scrittura è un enigma, un po' come l'amore, quando ti piace qualcuno che di te non si accorge neanche: è la persona a cui tu non avevi prestato attenzione, invece, che può diventare il grande amore della tua vita.

«I libri per ragazzi, all'inizio, li scrivevo con uno stato d'animo amareggiato; ero distratto, non pensavo a chi li avrebbe letti. Consideravo la letteratura per ragazzi una sorta di limbo, un malinconico ripiego, tanto che nell'estate del 2009, durante la stesura dei primi due episodi di Leo, chiamavo i miei amici e gli dicevo "Io, non ne posso più". Poi, però, qualcosa è cambiato: sono andato nelle scuole a presentare i libri; ho conosciuto le misteriose "creature lettrici", e mi sono commosso. Ognuno voleva farmi sapere quanto si fosse divertito, appassionato. E da quando le vicende di Leo hanno catturato anche il loro autore, egli le scrive con molta partecipazione. Anzi, dal quinto episodio in poi è stato tutto ancor più gioioso. Vuol sapere il motivo?».

Qui, dalla stanza-Leo, si passa a dover immaginare la stanza vera, il luogo reale in cui nascono le storie in casa Costa. «Nel momento in cui scrivevo il quinto libro avevo gli operai in casa: vicino alla finestra avevo fatto mettere una presa telefonica per lavorare al computer, così da poter scrivere guardando fuori: ne sono nati libri felicissimi. Prima ero stato in un angolo interno della casa; i primi libri di Leo li avevo scritti "al buio". Non mi piace chi dice che scrivere è soffrire. A volte, soprattutto in certi pomeriggi d'inverno, mi avvolge un'oasi di silenzio: tra la tazza di the caldo accanto al computer e le lampade accese in casa, improvvisamente si crea una magia.

«Una volta – continua lo scrittore – sono andato a Bolzano per presentare un libro per ragazzi, e ho visitato il Museo Archeologico dove è conservata la famosa mummia trovata sulle Alpi, l'uomo più antico del mondo. La guida ha mostrato una capanna circolare preistorica dove tutti sedevano con le spalle al muro, e nel centro si collocava il narratore, che per guadagnarsi un po' di cibo in più raccontava delle storie. Talvolta, allora, mentre scrivo e sento che il tempo si ferma, che tutti i tempi si confondono, ripenso a quella capanna come se fosse il mio presente. Poi, subito, penso a Virginia Woolf che si sentiva come una persona sperduta in una foresta oscura che tenga accesa una piccola lampada. Sarà per questo che mi piace visitare le case degli scrittori: per vedere dov'è che hanno tenuto accesa la loro lampada».

Nel catalogo di case visitate da Francesco Costa, vi sono la villa Diodati a Ginevra, dove Mary Shelley concepì *Frankenstein*; le case di Goethe a Francoforte e a Roma, in via del Corso; la casa di Keats in piazza di Spagna; le case napoletane di Michele Prisco e Matilde Serao; il castello di Madame de Staël a Coppet, dove si era rifugiata scappando dalla Rivoluzione. «Gli scrittori – aggiunge Costa – sono una grande famiglia senza tempo, e andare a visitare le loro abitazioni è un po' come entrare in casa dei nonni.

«Però – continua – mi piace anche il mistero di non poterli rintracciare, come antenati perduti: ho sempre amato chi ha avuto successo restando appartato, se non nascosto. Amo Shakespeare e il fatto che non si sappia chi fosse; amo Jane Austen e il suo mistero; amo una foto nell'autobiografia di Karen Blixen che la ritrae mentre cena con Marilyn Monroe: a volte accadono questi piccoli miracoli, di persone misteriose e misteriosamente magnetiche per il resto del mondo, che incontrano altre persone misteriose e poi si separano, tornando ognuna verso il proprio buio luminoso di talento».

Il discorso delle stanze, con lo scrittore, è iniziato un po' come un gioco. Tuttavia, mentre parla, sempre più il gioco rivela una piccola, feconda ossessione per i luoghi. Bisogna allora tornare a immaginare – per l'ultima volta, e per un momento soltanto – quelle stanze comunicanti: bisogna immaginare che la passione per le camere potrebbe portare lo scrittore a un nuovo esordio, a entrare in una nuova camera della sua vita che si chiama Fotografie: «In effetti, ovunque io vada – per presentare libri, ritirare premi, incontrare classi –, ovunque dorma – albergo, bed and breakfast o pensione –, scatto una foto della stanza in cui alloggioro. Ho un vero e proprio catalogo

di stanze: una camera viola a Milano, con una lampada arancione e uno sfondo di altissimi alberi; un'altra, in un grattacielo di Lecce, affacciata sulla città che ricorda Tunisi e i suoi minareti; un'altra ancora a Firenze, raggiungibile solo da una stretta scala a chiocciola. Chissà, forse mi aspetta un esordio da fotografo?».

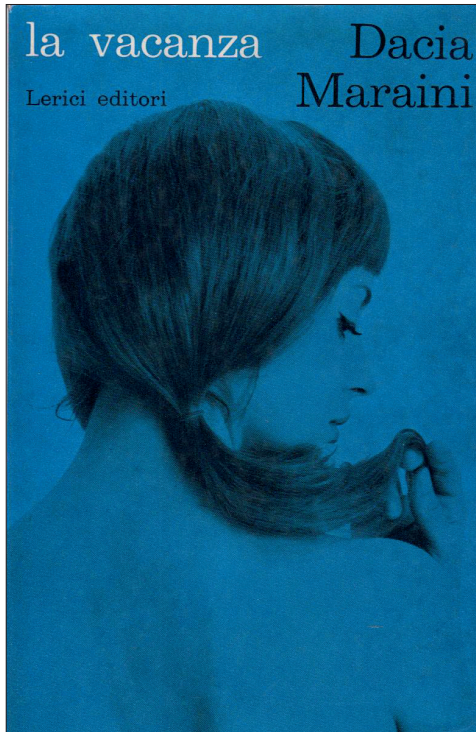
In realtà, di progetti, Francesco Costa ne ha molti: confessa che gli piacerebbe provare a scrivere per il teatro. Vorrebbe, anche, scrivere un horror, per mettersi alla prova con un altro genere. «Pensa a Stanley Kubrick», mi dice. «Ha messo in scena l'erotismo con *Lolita* e *Eyes wide shut*; la guerra con *Orizzonti di gloria* e *Full metal jacket*; la fantascienza con *2001: Odissea nello spazio*; la storia con *Barry Lyndon*; ha fatto sorridere con *Il dottor Stranamore*; ha terrorizzato con *Shining*. Eppure, ha sempre e soltanto raccontato la propria ossessione: il fallimento individuale. Mi piacerebbe tornare sui miei temi – la fuga, il viaggio, la sopravvivenza – in chiave horror. Ma i miei piccoli lettori attendono notizie di Leo e non mi lasciano molto tempo per altro. Anzi: di tempo non voglio averne. Voglio avere soltanto progetti, perché i progetti allungano la vita. Lo scrittore progetta sempre e sempre lavora: un aggettivo che stenta a trovare, lo può visitare anche nel sonno e restare lì, in attesa, fino al mattino; una frase, nella sua testa, può girare finalmente bene mentre è al ristorante con altre persone.

«Una sera, ero a cena con alcuni amici. Al centro della tavola c'era una candela. A un tratto, un portatovaglioli ha preso fuoco e tutti si sono alzati all'istante. Io invece, immerso in pensieri sul libro che stavo scrivendo, sono rimasto seduto come incantato. Con la coda dell'occhio vedevo la fiamma, ma pensavo chissà cosa fosse, magari uno strano oggetto d'arredamento. Gli altri, intanto, mi gridavano di alzarmi. Ma lo scrittore scrive sempre, anche soltanto nella sua testa, giocando contro la morte. Sono rari i casi di scrittori che sono morti lasciando incompiuti romanzi che intendevano davvero portare a termine. Finché scrive, lo scrittore non muore: conquista la propria sopravvivenza pagina dopo pagina».



9. Buon dialogo

Dieci domande a Dacia Maraini - *La vacanza* (1962)



Una storia bella e particolare è quella che sta dietro all'esordio, nel 1962, di Dacia Maraini, avvenuto con il romanzo *La vacanza*.

«Rileggere un libro scritto tanti anni fa è come guardare una fotografia della propria adolescenza» ha scritto Dacia Maraini, tornando sul suo esordio qualche anno fa, per introdurre una nuova edizione del romanzo. «Quella ragazza innamorata dei libri che leggeva sempre, accanitamente [...], dov'è andata a finire col suo carico di parole e di vicende altrui? Guardandomi indietro non riesco più a vederla quella ragazza, ombra della mia ombra, che pure è lì a ricordarmi, attraverso la sua scrittura, quanto siamo parte di una continuità filata, nonostante le perdite della memoria e le macerie delle mutazioni».

Quella ragazza era scampata alla guerra, ai campi di concentramento, e le difficoltà di quegli anni le aveva conosciute tutte: la fame, il freddo, le privazioni. Ricorda, di sé stessa in quel periodo, «i libri letti di nascosto sotto le coperte, alla luce di una pila. Quella ragazza che si dimenticava perfino come si chiamava tanto era sprofondata dentro un romanzo, aveva deciso che anche lei, appena possibile, avrebbe scritto un libro perché nei libri sta il sale del mondo e lei era ghiotta di quel sale; le importava poco dello zucchero e del miele. Quella ragazza, a diciassette anni, ha cominciato a scrivere un romanzo asciutto e ruvido che ha voluto chiamare *La vacanza*, ma non nel senso di uno svago o di un viaggio festoso, bensì di un vuoto».

Ma la storia di quest'esordio è bella e particolare soprattutto perché a questa ragazza, giovanissima scrittrice che cerca il modo di pubblicare, viene detto che per farlo dovrà trovare un "nome" letterario importante, uno scrittore già affermato, disposto a scrivere per lei una prefazione al libro. Lei conosce, da qualche tempo, Alberto Moravia, mette il libro nelle sue mani: è così che ha inizio una carriera letteraria tra le più luminose del secondo Novecento. Lui, generoso, ma anche convinto di quel che ha letto, scriverà per lei:

Cara Dacia,

[...] il tuo romanzo è qui sulla mia tavola, in bozze, insieme con la lettera del tuo editore che mi chiede una prefazione. Dovrei parlare del romanzo, dunque. Ma non voglio farlo in maniera particolareggiata, appunto perché quello che mi interessa di più in un'opera è il carattere complessivo dello scrittore e di conseguenza dell'opera e non quello che di solito viene chiamata la "pagina". Vorrei perciò parlare soprattutto della qualità del tuo talento letterario, almeno come mi è apparso sinora. Dunque tu sei soprattutto una scrittrice realista. Cosa intendo per realista? Intendo lo scrittore che ama la realtà per quello che è e non per quello che dovrebbe essere, cioè soltanto e appunto perché è realtà; e che non si ritrae di fronte ad alcun aspetto per quanto impreveduto di questa realtà, sempre che ciò sia richiesto dall'economia della sua opera.

Oltre al realismo ci sarebbero molte cose da dire: un romanzo, specie un romanzo come il tuo che è il primo che scrivi e nel quale probabilmente ci sono, nascosti e invisibili agli occhi dei più, i semi delle opere future, è sempre una cosa assai complicata, con molti aspetti e molti livelli. Vorrei soltanto soffermarmi sulla tua protagonista e dirne qualcosa da romanziere, ossia più da uomo di mestiere che da critico. Questo personaggio di adolescente è la cosa migliore del romanzo, la tua più felice e più complessa invenzione. Essa parla in prima persona e tuttavia non conosciamo i suoi pensieri perché, probabilmente, non li conosce lei stessa, cioè non li pensa. Questa contraddizione che dà al personaggio tutto il suo dinamismo sta ad indicare una completa alienazione. In altri termini hai creato un personaggio molto moderno, con giusta e poetica intuizione della sua singolare capacità di essere al tempo stesso dentro e fuori le situazioni. A questo punto voglio tornare a te perché come ho già accennato, non è tanto il tuo libro che appare ed è pubblicato, ma la tua persona. E noi in realtà non leggiamo tanto un libro quanto impegniamo un dialogo con l'uomo che è nel libro. Questo spiega forse perché talvolta preferiamo i libri difettosi ma con un uomo interessante dietro la pagina ai libri cosiddetti perfetti dietro i quali si cela un uomo meschino. Il tuo libro non è esente per fortuna dai difetti che sono propri ai libri vitali e soprattutto ai primi libri. Ma l'uomo, o meglio la donna che sta dietro la pagina sicuramente vale la pena di un dialogo. Ed è per questo che ti ho presentata, affinché qualcuno possa aprire il libro e conversare con te e diventarti amico e dirti, come avviene nelle conversazioni amichevoli: "sì, hai ragione; no, hai torto; qui non ti esprimi bene; come hai fatto a pensare questa cosa? Da dove ti sono venute queste idee?" eccetera, eccetera.

Detto questo, la sola cosa ormai che mi resta da augurarti è che, alla fine, i tuoi interlocutori rimangano incuriositi; e che domani riprendano la conversazione con te, voglio dire che leggano anche gli altri libri che senza dubbio scriverai in futuro.

Buon dialogo, dunque, cara Dacia.
Con amicizia,
Alberto Moravia

Per quali vie e secondo quali percorsi, anche familiari, la scrittura è arrivata a lei?

È passata a me di certo per via familiare. Ho una bisnonna inglese che si chiamava Cornelia Berkeley, scriveva libri per bambini. Ho una nonna, Yoy Pawloska, che scriveva libri di viaggio. Mio padre, pur essendo di professione etnologo, ha sempre scritto. Fin da piccola ho avuto a che fare coi libri, di cui era piena la casa anche quando eravamo poverissimi. E da quando ricordo, ho sempre avuto un libro in mano.

A quando risalgono le prime pubblicazioni, i primi racconti, precedentemente all'esordio? Di che testi si trattava?

Ho cominciato scrivendo racconti per il giornale della scuola, a Palermo. Avevo quattordici anni. Poi ho sempre continuato a scrivere, anche quando facevo la segretaria per una giornalista e correvo da una parte all'altra di Roma, senza neanche i soldi per un paio di scarpe nuove. I primi racconti non scolastici li ho pubblicati su "Paragone", "Nuovi Argomenti" e "Il Mondo".

Che esperienza fu quella di "Tempo di letteratura"? Cosa significava in quel periodo fondare una rivista letteraria e qual era il progetto alla base?

Con altri aspiranti scrittori fra cui c'era anche Sebastiano Addamo, abbiamo creato una rivista che si chiamava così, "Tempo di letteratura". Veniva pubblicata da Pironti a Napoli. È durata due o tre anni, non ricordo bene, ma costava troppo e abbiamo dovuto chiuderla. La gestione di una rivista è stata però molto importante per me: ho imparato a lavorare in gruppo, a discutere sulle idee, a leggere i testi e sceglierli per la pubblicazione, a confrontarmi con altri giovani scrittori, a tradurre poesie e via dicendo.

Come e dove ha scritto La vacanza? Quanto tempo le è occorso, e quali urgenze lo dettavano? Che ragazza era, all'epoca della scrittura di quel primo libro, e quali speranze o aspettative vi riponeva?

Ho cominciato *La vacanza* mentre vivevo ancora con mio padre. Andavo a scuola e scrivevo. La gestazione è stata lunga. Poi ancora più lungo è stato il tempo prima di trovare un editore. Nessuno voleva pubblicarmi. Infine Lericì, un editore minore ma attento ai giovani, mi ha detto: se mi porti la prefazione di un grande scrittore, come Calvino, Bassani o Moravia, te lo pubblico. Io ho avuto la fortuna di conoscere Moravia e ho chiesto la prefazione a lui, che ha letto il romanzo, gli è piaciuto e ha scritto una breve prefazione. Nemmeno molto elogiativa, ma insomma: incoraggiante. Quindi Lericì ha mantenuto la sua promessa, pubblicando il romanzo. Per fortuna è andato bene subito e da quel momento non ho più avuto problemi di pubblicazione.

Quali letture direbbe che sono alla base de La vacanza?

Sono sempre stata una lettrice onnivora. Leggevo disordinatamente, ma di tutto. Avevo una passione per Conrad. Ma anche per Dostoevskij, anche per Henry James, anche per Balzac di cui ho letto tutto, ma proprio tutto, nelle edizioni della Pléiade: difficile dire da quali scrittori si è influenzati quando si comincia a leggere prestissimo e si divorano romanzi come fossero nutrimento quotidiano.

In quel periodo, e pensando esclusivamente a lei come lettrice e scrittrice agli esordi, crede che le opere di Moravia l'avessero in qualche modo influenzata?

Sinceramente non lo so. Ho letto Moravia come ho letto Elsa Morante, anzi devo dire che ero più impressionata dai libri di Elsa che da quelli di Alberto. Ma contemporaneamente leggevo Proust, Faulkner, Brecht, Tolstoj, Flaubert, Ippolito Nievo, e tanti altri.

Come fu accolto il suo esordio? Quest'accoglienza fu in qualche modo deludente o invece del tutto soddisfacente?

Ho avuto una buona accoglienza di pubblico. E questo dimostra che i lettori sono spesso più capaci di capire il nuovo rispetto ai critici. L'accoglienza della critica è stata mediocrissima. Solo Piovene ha scritto di me con calore sincero. Gli altri storcivano la bocca. Una giovane donna che scrive crea molti sospetti.

Come si è rapportata a certi pettegolezzi e insinuazioni? Ha incontrato ostacoli, difficoltà?

Come ho detto, c'erano molti pregiudizi. Poi il fatto che Moravia mi avesse appoggiata ha creato una infinità di pettegolezzi. Qualcuno ha perfino sostenuto che fosse lui l'autore dei miei libri, ma quando l'ho conosciuto avevo già scritto molto e gli ho portato un romanzo già finito. Certo, ho sofferto di quei pettegolezzi, ma sono andata avanti fidando nelle mie capacità e nella mia grande voglia di scrivere.

Che rapporto ha, oggi, con quel suo primo libro? Lo rilegge? E se sì, cosa vi ritrova, e cosa invece direbbe non appartenerele più?

Sinceramente non rileggo quasi mai i miei libri. Mi tocca farlo quando sono in traduzione o perché vengono trasformati in film .

Rintraccia, ne La vacanza, quei "semi delle opere future" di cui aveva parlato Moravia? E c'è, invece, qualcosa de La vacanza nelle opere che ha scritto dopo? Com'è cambiata, nel tempo, la sua scrittura?

Sì, credo di avere una fedeltà di fondo ai miei temi e al mio stile. Ma certo la mia scrittura è maturata a mano a mano, mentre prendevo confidenza con la difficile arte del narrare.







ANTONIO DEBENEDETTI è nato a Torino nel 1937. Scrittore, giornalista e critico, ha esordito nel 1972 con i tre racconti di *Monsieur Kitsch*. Con la prefazione di Alberto Moravia, è uscito nel 1976 *In assenza del Signor Plot*. Tra i suoi libri più noti, *Se la vita non è vita* (1991, Premio Viareggio); *Giacomino* (1994, libro di ricordi sulla figura di suo padre, il critico letterario Giacomo Debenedetti), *Un giovedì dopo le cinque* (2001, finalista Premio Strega); *E fu settembre* (2005). Collabora dal 1963 con il «Corriere della Sera».

«Tra le incertezze nella scrittura e il lavoro giornalistico» ha ricordato ripensando ai suoi esordi, «non trovavo il mio stile. Ero riuscito a scrivere a gonfie vele solo quando non avevo pensato alla letteratura».

CLARA SERENI figlia di Emilio Sereni, vive a Roma fino al 1991, quando si trasferisce a Perugia, dove tuttora risiede e dove ha rivestito la carica di vicesindaco. Scrittrice, giornalista, traduttrice, ha esordito con *Sigma Epsilon* (1974). Ha pubblicato la sua seconda opera, *Casalinghitudine*, tredici anni più tardi. Tra gli altri suoi libri: *Manicomio primavera* (1989), (1993), *Il lupo mercante* (2007), *Via Ripetta 155* (2015).

Definisce il suo primo libro come un "figlio orfanello": «Non è certo da raccontare come un figlio perduto».

ROMANA PETRI vive tra Roma, dove è nata, e Lisbona. Scrittrice e traduttrice, ha esordito con la raccolta di racconti *Il gambero blu* (1990). Tra i suoi libri: *Alle case venie* (1997, finalista Premio Strega), *Esecuzioni* (2005), *Figli dello stesso padre* (2013, anch'esso finalista al Premio Strega).

«All'inizio» ha confessato ricordando il momento in cui ebbe la notizia che avrebbe pubblicato, «dissero soltanto "Buongiorno, qui la Rizzoli" e io pensai istintivamente che volessero vendermi un'enciclopedia».

ERMANNIO REA è nato a Napoli nel 1927. Giornalista e scrittore, ha esordito nel 1992 con *L'ultima lezione. La solitudine di Federico Caffè scomparso e mai più ritrovato*. Ha vinto il Premio Viareggio nel 1996 con il romanzo *Mistero napoletano* e il Premio Campiello nel 1999 con *Fuochi fiammanti a un'ora di notte*; con *Napoli*

ferrovia è stato finalista al Premio Strega 2008. Da *La dismissal* (2002) è stato tratto il film *La stella che non c'è* (2006) di Gianni Amelio.

«È stato» dice a proposito del suo primo libro, «subito chiaro ciò che pensavo e penso: cioè che la letteratura vera sta ben aggrappata alla realtà, e non può esser fatta puramente di fantasia, d'invenzione».

ERALDO AFFINATI è nato a Roma nel 1956. Ha esordito nella narrativa nel 1993 con *Soldati del 1956*, ma aveva già pubblicato *Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj* (1992). Tra i suoi libri, *Campo del sangue* (1997, finalista Premio Strega e Premio Campiello), *La città dei ragazzi* (2008), *Peregrin d'amore* (2010). Ha curato l'edizione completa delle opere di Mario Rigoni Stern, *Storie dell'Altipiano*, nella collana «I Meridiani» Mondadori.

Ha fondato e dirige la "Penny Wirton", una scuola di italiano per stranieri.

Ritiene che un esordio sia «come l'infanzia nella vita di un uomo». «Quando leggo uno scrittore amato» dice, «cerco il suo primo libro perché è come se in quel libro ci fosse già tutto».

LIA LEVI è nata a Pisa e nel 1938 si è trasferita a Roma, dove tuttora vive, insieme alla sua famiglia piemontese di origine ebraica. Sceneggiatrice e giornalista, è autrice di romanzi per adulti e di narrativa per ragazzi. Ha esordito nel 1994 con *Una bambina e basta*. Nel 2010 con il libro *La sposa gentile* ha vinto il Premio Nazionale Alghero Donna di Letteratura e Giornalismo per la sezione narrativa. «Di una cosa ero certa», dice a proposito degli anni precedenti alla scrittura: «se avessi mai pubblicato qualcosa, avrei esordito specchiandomi nel pozzo profondo della mia infanzia».

UGO RICCARELLI è nato a Ciriè (Torino) nel 1954, ed è scomparso prematuramente nel 2013. Ha lavorato per anni in campo scolastico, cinematografico e teatrale. Ha esordito nel 1995 con *Le scarpe appese al cuore*. Con *Un uomo che forse si chiamava Schulz* ha vinto il Premio Selezione Campiello 1998 e con *Il dolore perfetto*, il Premio Strega 2004. Il Premio Campiello gli è stato assegnato postumo per *L'amore graffia il mondo* (2013).

Diceva: «Consideravo la letteratura un territorio quasi sacrale: non avrei mai avuto il coraggio di immaginarmi, un giorno, scrittore».

FRANCESCO COSTA è uno scrittore e sceneggiatore nato a Napoli nel 1946. Ha esordito nel 1996 con *La volpe a tre zampe*, da cui è stato tratto il film omonimo di Sandro Dionisio. Anche (1997) è stato portato al cinema: il film, di Alfonso Arau, è stato interpretato tra gli altri da Maria Grazia Cucinotta e Geraldine Chaplin. Autore anche di diversi romanzi per ragazzi, ha vinto numerosi premi. Sui suoi esordi, in diversi campi, dice: «Forse sarebbe più giusto parlare di tappe. In fondo, si comincia sempre».

DACIA MARAINI è nata a Fiesole (Firenze). Ha esordito nel 1962 con il romanzo *La vacanza*, seguito nel 1963 da *L'età del malessere* (Premio Internazionale Formentor). Tra i suoi libri di maggior successo, *Memorie di una ladra* (1973) a cui è ispirato il film *Teresa la ladra* con Monica Vitti; *La lunga vita di Marianna Ucria* (1990, Premio Campiello) da cui è stato tratto il film *Marianna Ucria* di Roberto Faenza; *Voci* (1994); *Buio* (1999, Premio Strega); *Colomba* (2004), *La grande festa* (2011). I suoi libri sono tradotti in oltre venti lingue. È autrice di sceneggiature cinematografiche e di un'ampia produzione teatrale, raccolta in *Fare teatro* (1966-2000). Moravia scrisse di aver visto nel primo libro di Dacia Maraini, «nascosti e invisibili agli occhi dei più, i semi delle opere future».

