DOPPIOZERO

Nel deserto di Dolores Prato. Intervista a Jean-Paul Manganaro

Elena Frontaloni
21 Novembre 2018

Nata a Roma dalla relazione tra una vedova e un avvocato che non la riconosce come figlia propria, presto affidata dalla madre a due zii residenti nella città marchigiana di Treja (questa la grafia prediletta dall'autrice per l'attuale "Treia"), Dolores Prato nel corso di tutta la sua lunga vita (1892-1983) si dedica con testarda determinazione all'atto pratico della scrittura, imbastendo narrazioni sempre refrattarie ai confini di genere (racconto, romanzo etc.), nemiche del diarismo come dello sfogo intimo e che spesso prendono il via dalla sua esperienza biografica per fuggire immediatamente altrove: nei territori aspri, solitari e resistenti della migliore letteratura. Il capolavoro dell'autrice, Giù la piazza non c'è nessuno*, libro di 1058 cartelle completato a circa novanta anni, è una maestosa, dirompente ricerca sui luoghi i nomi gli oggetti le visioni di un'infanzia che inizia "sotto un tavolino" della casa degli zii cui viene affidata dopo l'abbandono della madre e si snoda per le vie e gli angoli di Treja, le case, i profumi, i cibi, le parole della città, attraversandone i paesaggi umani e naturali, le emarginazioni e differenze sociali ed economiche che si fanno differenze di presente e di futuro, le ingiustizie ataviche e le antiche nobiltà. Il testo ha una vicenda editoriale travagliata: esce per la prima volta in Italia in una versione ridotta e rimaneggiata da Natalia Ginzburg (1980) per essere pubblicato nella sua versione integrale, secondo la volontà di Dolores Prato, solo dopo la morte dell'autrice (1997, a cura di Giorgio Zampa, poi per Quodlibet in una nuova edizione ampliata e corretta nel 2009 e nel 2016). Da settembre 2018 il libro è disponibile nella sua versione integrale anche per i lettori francesi, pubblicato dall'editore Verdier col titolo* Bas la place y'a personne*, a cura di Laurent Lombard e Jean-Paul Manganaro, il più raffinato traduttore di scrittori italiani in Francia. Per questa occasione, Manganaro ha gentilmente accettato di rispondere ad alcune domande sull'autrice e sul testo. Grazie alla sua scrittura indocile, dolente e musicale, all'attenzione vigile sulle ricchezze della lingua scritta e parlata, al suo situarsi sempre all'opposto delle idee convenzionali e degli stereotipi, Dolores Prato è, secondo Manganaro, un luminoso* unicum *nel panorama letterario del suo tempo e anche del nostro. Per l'assenza di polveri e per la sua originalità essenziale,* Giù la piazza non c'è nessuno *merita lo statuto di classico della letteratura.*

***

Lei ha tradotto in francese molti autori italiani del Novecento e oltre: Tomasi di Lampedusa, Gadda, Pirandello, Calvino, Del Giudice, Pasolini, Mari. Che cosa l'ha attratta della voce di Dolores Prato? C'è qualcosa che l'accomuna a quella di altri autori che ha tradotto e qualcosa che la differenzia?

Sì, ho tradotto 210 titoli italiani del Novecento e oltre, praticamente solo narrativa — pochissimi testi di riflessione e ancor meno poesia, direi per incapacità di fondo. Sono arrivato a Dolores Prato più di una ventina di anni fa, grazie a Vincenzo Consolo, che durante una conversazione citò il titolo: *Giù la piazza non*

c'è nessuno, accennando un po' alla storia del libro. Fu il titolo a esaltarmi, vi sentivo qualcosa di gioioso e di malinconico in misura uguale, sì, fu proprio il titolo a comunicarmi una sensazione di piccola follia, e, non sapendo nulla del libro, immaginai una figura femminile alla finestra mentre constatava che "in piazza non c'era nessuno". C'è come una magia efficace in questo titolo, nella sua formulazione linguistica straordinaria. Comprai subito il libro, all'epoca l'edizione mondadoriana, cominciai a leggerlo e mi sentivo trascinato da una forza incredibile, dalla violenza fascinosa di questa voce, di questa scrittura, unica nel panorama di ciò che conoscevo, che snodava con un atteggiamento di certezza la serie ostinata delle incertezze di ogni vita. Qualcosa di identico mi era successo quando nel 1966 mi ritrovai sulla prima pagina della *Cognizione* di Gadda — da allora ho tradotto otto titoli gaddiani —, o, prima ancora, davanti a Baudelaire o a Céline: un furore che si innervava in un'intima dolenza poetica. Non mi sembra di aver mai pensato, leggendo Dolores Prato, ad altri autori ai quali accomunarla, in generale rifuggo dalle attribuzioni genealogiche, quando sento di essere davanti a una parola e a una scrittura la cui potenza crea tutt'intorno a sé come un deserto, un isolamento luminoso. Per me, quindi, niente che l'accomuni ad altri autori, né, di conseguenza, che la differenzi: mi sembra un *unicum* nel quadro complessivo della sua epoca, e direi di Gadda la stessa identica cosa. Ciò che mi è sembrato di scorgere tra le pieghe della narrazione è una comunanza di intenzioni e di conclusioni con Gadda riguardo alle riflessioni sulla lingua o sulle lingue parlate e scritte: le meditazioni lungo i diversi meandri del testo su questo problema specifico possono ricordare i risultati riflessivi di *I viaggi la Morte* di Gadda, ma da lontano, come un'eco comune, riconducibile probabilmente alla lettura, nell'una e nell'altro, di Leopardi.

La traduzione francese di Giù la piazza non c'è nessuno *dimostra che Dolores Prato è un'autrice da iscrivere in un orizzonte europeo. In che modo la sua scrittura può dialogare con la tradizione letteraria francese e con il pubblico di lettori francesi di oggi?*

Sono personalmente molto contento, direi felice, che, dopo venti anni trascorsi a cercare di convincere e coinvolgere diversi editori d'Oltralpe, la traduzione francese possa aprire altri orizzonti geografici alla straordinaria esperienza letteraria proposta da Dolores Prato. In questo senso, un immenso ringraziamento va rivolto alla casa editrice Verdier e a Laurent Lombard, nonché all'editore italiano Quodlibet, che hanno reso possibile questa pubblicazione. Per rispondere alla sua domanda, mi sembra che la riflessione vada svolta in questi termini: pubblicare oggi un lavoro di una mole per lo meno impressionante, scritto da un'autrice ormai scomparsa da circa quarant'anni, implica il riconoscimento che ci si trova davanti a un "classico", in tutti i sensi della parola, degno di apparire "alla pari" coi grandi nomi della letteratura nazionale e dunque internazionale, con un accompagnamento critico adeguato. Nel contempo, è proprio questa condizione di *unicum* irripetibile che la isola nel suo splendore e non le permette di collegarsi a tradizioni e a strutture fondamentalmente diverse. In tal senso, potrei anche dire che da Stendhal a Balzac, da Flaubert a Proust, da George Sand a Jean Giono, ci sia l'eventualità di un comune sentire il fatto letterario, ma questo è dovuto alle cognizioni intime e personali delle quali si è nutrita l'autrice, non a una sua volontà specifica. E sempre in questo senso, non c'è nemmeno la possibilità di una reperibilità nella sfera letteraria italiana, perché non ha antecedenti — forse, appena, lo *Zibaldone* leopardiano —, né avrà discendenti. La struttura stessa della narrazione impedisce qualsiasi tipo di mimesi: una lunga tiritera che si sviluppa come una favola costante, precisa e ondulante, come i nastri che certi giocolieri cinesi fanno volteggiare in sinuosi cerchi regolari e irregolari. Non dimentichiamo che proprio all'inizio del libro vengono evocate le "scantafavole di Scolastica", che i "temi" a scuola la interessano non per quello che poi racconta, ma per il modo in cui possono cominciare a esistere, eccetera. Ecco: cominciare a esistere, il suo trauma maggiore, ripetere quindi la costanza di questo ricominciamento e riconoscimento della vita non avuta, attraverso la scrittura, che si dipana proprio come le numerose pagine dedicate al tessere, al cucire, al *patch-work* della vita, al ritornello costante della vita.

Dolores Prato

Bas la place y'a personne

Verdier

Dolores Prato non amava le distinzioni di genere letterario (romanzo, racconto e così via): chiamava i suoi testi "lavori", "libri" o ancora "narrazioni". Quest'ultima definizione le sembra appropriata per Giù la piazza non c'è nessuno*?*

Assolutamente. E ci sono due motivi fondamentali che mi sembrano rendere conto della specificità di questa connotazione. Il primo è che si sviluppa una tematica, o un filo conduttore, prettamente femminile, del narrare — che qui parte dalla figura già evocata di Scolastica —, e del narrare favole: in questo senso Dolores Prato somiglia allora a Sheherazade, la voce che narra, dalla mitologia greca a Perrault e a Sade, e che si confonde e si estasia nel femminile, in esso trova la sua perfetta elaborazione e maturazione estetica e poetica. Con *Giù la piazza*, viene raccontata, viene narrata la vita, nella materialità meravigliata, felice e costante dei ritrovamenti, nell'oggettività delle "cose" minime e massime, nello stupore sempre ripetuto della sua *camera oscura*, nell'insetto che si muove o non si muove, nella conoscenza progressiva e nelle sinestesie che l'avvincono alle certezze delle sperimentazioni. Il secondo motivo è dovuto al fatto che la scrittura, nell'ambito di questo snodarsi e annodarsi delle cose e delle riflessioni, è sempre attraversata da una potente oralità, che è come l'aleggiare della scrittura, la tensione tra mente elaborativa e corpo senziente ed emanante. Come il filo dei ricami. Ancora una volta, tutto è intimamente legato all'invenzione di una struttura mobile che non somigli a nessun'altra, non lasciata al caso, ma frutto di una riflessione considerevole sulla necessità di quanto l'autrice chiama l'elaborazione della sua resistenza: "nell'agone ho sempre vissuto, mai vincitrice, mai vinta, ma sempre resistente". Grazie alle modalità di tale struttura narrativa si possono capire le numerose ripetizioni, i ritorni, i ricorsi che intercorrono lungo tutta l'elaborazione: di fatto siamo in presenza di una "ricerca", in senso sia proustiano sia leopardiano, che, per cerchi concentrici, si allarga o si restringe sulla realtà sfaccettata della propria materia. C'è una sottesa tensione vichiana e anche nietzschiana in queste riflessioni.

A proposito del filo e dei ricami, le pongo una domanda che Dolores Prato lascia in sospeso in un suo laboratorio di scrittura intitolato "io": "Tutti dicono che ho fantasia. E io rispondo che non l'ho. Non riesco a inventare un raccontino. E allora come mai tutti lo dicono? Che sia fantasia quei nessi spontanei tra le cose e le idee, tra persone e parole? Quello scoprire i fili che legano tutte le cose? Questo improvviso annodare, sì, ce l'ho. Ma è fantasia questa?".

Mi conforta molto la sua scelta della parola "laboratorio", perché mi sembra che spieghi con precisione la "struttura" e la "ricerca". E dire "i fili che legano tutte le cose", e non "il filo", spiega l'atteggiamento fondamentale della Prato di fronte all'immensa rete che noi stessi creiamo attorno alle cose: sensazioni, percezioni e affetti si mescolano in una tensione che crea nuove tipologie di realtà costantemente rielaborate. Si tratta di un percorso non più dialettico ma atomico, che trascende i fatti e prende corpo nella realtà delle parole pensate e scritte. "Le parole sono la realtà", dice a un certo punto. C'è probabilmente una elaborazione di natura positivistica alla base del concettualizzare dell'autrice, attraversata però, in cento anni, dall'insieme dei momenti e movimenti artistici del Novecento: letterari, filosofici, pittorici, musicali, politici, che interferiscono e creano nuovi campi di approccio nella valutazione della materia, della materialità delle cose. Le complesse articolazioni che Dolores Prato riesce a creare, ad "annodare" — frutto di una capacità individuale dovuta proprio alla condizione in cui il vivere è risentito come solitudine affettiva —, offrono le condizioni di un immaginario che si inventa in ogni circostanza e che, inventato, diventa fantasia. La fantasia, in fondo, è come l'appetito, viene mentre la si costruisce. E questo "annodare", e aggiungerei "dipanare", confermano — e si pensi a tutte le pagine sul filare, circa il tessere e ricamare, circa il gioco dei fili —, una somiglianza molto più prossima con Aracne che con Atena.

Dolores Prato

Giù la piazza non c'è nessuno

romanzo

Quodlibet

Poco prima ha citato come particolarmente significativa una frase tratta dal libro: "nell'agone ho sempre vissuto, mai vincitrice, mai vinta, ma sempre resistente". In che modo si realizza questa "resistenza" da parte dell'autrice?

Evocavo il mito di Aracne e di Atena, proprio per descrivere uno degli atteggiamenti e dei temi di fondo di Dolores Prato, che si situa sempre all'opposto delle idee convenzionali, degli stereotipi. Fondamentale è l'incipit, questo ostinato mettersi al riparo non da un pericolo qualsiasi, ma dal pericolo, per lei assoluto, di essere nuovamente abbandonata: che da paura si trasforma poi, subito, in descrizione delle variazioni colorate del rifugio, anche di quelle fastidiose come le croste di pane. Ma l'atto si muta immediatamente nella presa di coscienza che, per vivere senza l'appoggio degli affetti, è necessario costruirsi una forma mentale in cui "resistere": ciò diventa l'unico fronte contro l'impeto delle circostanze. Cito il primissimo esempio, ma nel testo questo atteggiamento mentale, che diventa anche attitudine fisica, è sempre all'opera: resistenza alla norma, all'autorità, quale che sia, alla lingua, resistenza che permette di scorgere e di percepire altre prospettive oltre quelle imposte, quelle consuetudinarie; resistenza quindi come necessità di vita contro chi vessa e offende tale necessità. La considerazione di lei, che percepisce i rumori del silenzio e vede i microbi e sente l'eco dei passi del bambino morto, rientra anch'essa nel confronto col reale degli altri, da cui svincolarsi, per riempire la propria soggettività e oggettività di contenuti che le diano forma e consistenza: diversità dagli altri che non l'amano. Questo permea anche la scrittura, che non appartiene più alla *doxa* ma straripa spesso nell'idioletto, ed è importante che quest'ultimo possa essere inscritto nell'area marchigiana. Perché si costituisce anche come motivo affettivo di appartenenza a qualcosa che sembra sfuggirle da ogni parte, se rapportato agli umani, e che ritrova soltanto nelle parole. Citavo prima questa espressione tratta dal libro, "le parole sono la realtà": e la realtà, quale che sia, anche quella delle parole, offre le certezze di una costanza realmente attuata, contro ogni imprevedibilità. In questo si fonda anche il legame della scrittura come continuità a fronte delle lacerazioni del presente. Non essere uguale agli altri è oggettivare la differenza in quanto qualità.

La protagonista del libro, lei scrive nella postfazione all'edizione francese, è Treja (questa è la grafia usata dalla Prato; ma sotto il fascismo la città venne ribattezzata "Treia", e alla forma del nome sono dedicate in Giù la piazza *pagine molto belle: "A Treja nella sinfonia delle parole, la j lunga era quello che è il clarino in una banda: predominava. […] Treja, diventa Tre-i-a. Treja ha bisogno di quella mezza consonante; se non ce l'avesse, bisognerebbe dargliela perché è il suo popolo che ha bisogno dell'j lunga"). In quale rapporto sta questa piccola città di provincia con la voce narrante del testo e con gli altri personaggi: oggetti, uomini, animali, ma anche città amate e intensamente vissute dall'autrice, come Roma?*

Se non proprio la protagonista, Treja rimane comunque il luogo nevralgico dal quale scaturisce la totalità possibile dell'iscrizione dell'io in un insieme dove si può e si deve "circolare". È straordinaria la capacità di descrivere non la città ma la sua architettura in unione col paesaggio, e di immergere poi tutto negli sconfinamenti del cielo e del territorio: sicché piazze, vie, slarghi, palazzi non sono descritti come monumenti storici, ma come volumi puramente geografici ed estatici, volumi non in opposizione ma in confronto costante tra di loro. Ne sortisce una geometria del perfetto, in cui ogni luogo è riferimento alla possibilità della presa di coscienza e di una postura in cui elaborare se stessa e gli altri: così si descrive l'impervio e l'agevole come stati d'animo e sentimenti, prima ancora che come posizioni del corpo, anche se gli uni e gli altri non cessano di essere attraversati da linee di forza che implicano scelte e visioni, un qualcosa che contiene in sé un'indicibile magia che aureola la prosa, tenuta sempre in sospeso. Si pensi al grande e lunghissimo momento del funerale della compagna di scuola, dove la scena si svolge sul piano del

percorso lineare, ma messo a confronto con i piani soprastanti della casa della zia e sottostanti alle Mura. Si sviluppa, attraverso lo sguardo supposto della zia e l'attesa della nuova stanza dei giochi, tutta una tematica ottica in cui l'idea di Treja è protagonista: Treja si ridefinisce in quanto realtà fondata, costitutiva, luogo di certezza geografica, storica, perfino archeologica. «Treja fu il mio spazio, il panorama che la circonda, la mia visione: terra del cuore e del sogno». Ma anche, su un tono perentorio: «Io non appartenevo a Treja, Treja apparteneva a me; essa non mi aveva chiamata, non gradiva la mia presenza per le sue strade, nelle sue chiese, lo vedevo benissimo e anche questo apparteneva a me». È il luogo dal quale tutto scaturisce e in cui tutto confluisce per ricominciare.

Sempre a proposito di Treja, e per parlare di un altro testo di Dolores Prato, il laboratorio dei suoi Sogni *(Quodlibet, 2010), ce n'è uno del dicembre 1968, quando ancora* Giù la piazza non c'è nessuno *non era in lavorazione nella forma che leggiamo ora, in cui l'autrice racconta una visita a una mostra fotografica e descrive il riconoscimento di pezzetti di Treja dentro alcune foto. C'è qualcosa di preparatorio, secondo lei, in questo sogno rispetto alle descrizioni e allo sguardo sulle cose che viene gettato in* Giù la piazza*?*

I *Sogni*, che ho letto un po' di sfuggita, per non distrarmi da *Giù la piazza*, potrebbe essere considerato come un'impalcatura necessaria all'opera, necessaria nel senso che del sogno esiste la trascrizione autorale, e può dunque essere un punto di riferimento sia per l'autrice sia per i lettori. Però dire questo non basta: il libro dei sogni è uno sprofondare nella parte più intima, spesso indicibile, di sé e come tale va valutato; la trascrizione dei sogni non è una scrittura, è appunto una trascrizione, ma è anche un'interpretazione, il tentativo di fissare in una forma reale una strana irrealtà la cui natura profonda è di fuggire, non foss'altro, appena svegli. La sua natura è la fuga, o meglio, il fugace. Afferrare il fugace: un po' come voler afferrare l'occasione, il momento di grazia, il *kairós*. Nel brano da lei proposto sono esaltati elementi discorsivi e interpretativi che aderiscono più al sentimento intimo che propriamente alla scrittura. "Il sogno consisté nel sogno di una emozione mai sentita così"; "L'emozione cominciò a montare investendo me interiore, me esteriore"; "L'emozione cresceva […] balbettavo per l'emozione. L'emozione straripò da me"; sino alla bellissima frase che conclude questa pagina: "Per dire il sogno dovrei essere capace di dire quella beatissima emozione che riconosceva un pezzettino solo di quel paese chiamato Treja." È qui un'emozione felice, che da sola non basta a trasferire la trascendenza propria al sogno nell'immanenza specifica della scrittura; bisogna allora "essere capace di dire quella beatissima emozione" che colga appunto la fugacità del sogno e dell'emozione, sospendendola nel tempo e nello spazio, offrendole un tempo e uno spazio che esiste in noi in modo recondito. Credo che la cosa che più mi ha affascinato di questa narrazione è appunto il tempo, costantemente sospeso, in cui gli avvenimenti si espongono. Non si tratta più di scrivere memorie e ricordi, né di tuffarsi in un passato puramente autobiografico, come succede in Proust o nella Yourcenar, ma di riflettere e ridire un presente costante, avulso da sé e immerso in una universalità della cosa detta, in una sua immensità volumetrica che esclude il senno di poi, il sapere della vita avvenuta, ma di lasciare libera la potenza dell'innocenza, che si appropria gradualmente e contemporaneamente, nel momento stesso in cui avviene, dei suoi saperi, per snodarli e annodarli, per tesserli. Come un immenso presepe, dove sistemare personaggi e cose, pensieri e atti, nell'incoscienza di un presente ormai trascorso ma sempre incandescente.

Lei ha rintracciato nel testo un'attenzione particolare per il "popolo", che consentirebbe di inserire Dolores Prato tra gli autori italiani più coinvolti e in attrito con la realtà del proprio tempo, da Leopardi a Pasolini. Nel caso di Dolores Prato, quali caratteri ha questo coinvolgimento?

Le considerazioni sul popolo subentrano abbastanza tardi nella narrazione, ed è l'unico elemento, mi pare, che venga trattato in progressione, come se avesse bisogno di una maturazione, di una storicizzazione degli eventi. Il primo impatto è l'elaborazione del dato linguistico, che, formulato attraverso la lingua della zia e quella della cameriera Eugenia, si sviluppa poi a scuola, sempre paragonando per differenze il dire normativo e quello del più straordinario parlato locale. Ma c'è soprattutto il sostrato geografico: i contadini che vengono dalla campagna con i loro modi e costumi, il martedì e la domenica, gli operai dalle zone limitrofe del villaggio, anch'essi con vestiti particolari, e le donne con ornamenti precisi che fissano regole indeterminate e quindi inventive. E poi tutti i mercanti che offrono parole nuove, parole vive, col trionfo colorato delle bancarelle. Attraverso le riflessioni sulla lingua vengono esaminate le diverse situazioni storico-sociali che compongono il tessuto antropologico di Treja: la distinzione tra aristocrazia, ceto medio e popolo si configura con nettezza e precisione, inserita nella geografia urbana, secondo zone concentriche che vanno dal centro alla periferia; pur sentendosi culturalmente appartenere alla prima classe sociale, se ne distacca per simpatia ed empatia a favore dell'ultima, che Dolores Prato chiama popolo, quando questo nome aveva ancora un senso pieno, storicamente precisabile. Indubbiamente ci sono nel popolo un'anima e un corpo che non si ritrovano nelle altre classi sociali, e nell'atteggiamento che ne deriva non c'è soltanto l'invadenza dello spirito ribelle ma anche e soprattutto una ricerca bambinescamente precisa del senso del "giusto": e si pensi alle numerose pagine sulle bilance che soppesano, sì, le materie, ma metaforicamente si iscrivono nella volontà di decidere tra bene e male; e tutto ciò che è bene e giusto diventa anche bello. Succede così che *Giù la piazza* appartenga alla letteratura universale — da Platone a Dostoevskij e a Gadda, c'è tale corrispondenza tra bene e bello, corrispondenza che è stata sempre un tema forte della speculazione letteraria. Nel caso della Prato, la "giustezza", la capacità non solo di vedere, ma di dire e dunque analizzare, determina il passaggio decisivo da un anno all'altro, nel divenire di una maturazione che deciderà in seguito delle sue scelte politiche e giustificherà anche l'antisabaudismo ribadito a più riprese, anche se questo risvolto riguarda più Roma che il popolo di Treja: il rimprovero di fondo è l'aver tolto a Roma la sua funzione universale, facendone solamente una capitale. La simpatia col popolo ha anche a che vedere con la molteplicità degli esempi che vengono dal campo del lavoro, dall'*homo faber*, e quindi delle diversificazioni linguistiche e concettuali che può opporre all'*apatia*, all'*acedia*, alla sprezzatura della classe nobile, proposta qui nella sua atavica fissità, nelle sue certezze intransigenti. E c'è, per finire, nella difficoltà del vivere quotidiano, un'identificazione della bambina con le proprie difficoltà affettive: l'ammirazione per la polenta di Angelina e Boccio deriva da una complessa serie di percezioni e di sentimenti che sfociano tutti nella simpatia per la bellezza e perfezione del piatto senza il "riccio".

Dolores Prato è una scrittrice dotata di spiccata ironia e autoironia. Ci sono punti di Giù la piazza *in cui a suo parere emerge con più evidenza e con risultati più felici questo aspetto spesso poco considerato della scrittura dell'autrice?*

Difficile reperire con precisione in quest'ambito qualche momento preciso, a tal punto tutto il lavoro ne è pervaso. Certo, si possono chiamare ironia e autoironia. Mi sembra però che ciò finisca con l'essere restrittivo: c'è nell'ironia qualcosa di meschino e di cattivo, di sprezzante. Forse meglio definire quest'atteggiamento come qualcosa di visceralmente umorale, frutto di intricate complessioni elaborate nel tempo e col tempo, di risoluzioni che tendono a evitare ogni facilità dell'essere, un'amarezza commista a

malinconia che nasce quasi sempre da un sentimento insormontabile di infelicità, e l'humour appare allora come barriera al volersi perdere e all'essere costantemente "meravigliata". Non so quale sia l'etimologia di "humour", ma mi piace sentirvi qualcosa che ha a che vedere con l'*humus*, un fondo di terra e di terrestre che aderisce a un tutto particolare — quello stesso di Dolores Prato — che riesce a mettere assieme fiori e carta e la complessità delle opere e dei giorni nell'insieme delle loro variazioni: ci potrebbe essere in fondo qualcosa che finisce con l'accomunarla a *Bouvard et Pécuchet*, senza i lati negativi o grotteschi dei due personaggi flaubertiani. È un humour che nasce dalla crudeltà, non dalla cattiveria, dalla crudeltà necessaria a contrastare la crudeltà della vita strappata giorno dopo giorno a ciò che si crede essere un destino, e dunque anche crudeltà contro se stessi, nella verifica del proprio esistere nel complesso dell'umano — e la scena violentissima tra la protagonista e il patrigno è forse quella che meglio rende conto di tale situarsi. Ma non vi è nulla di feroce in questo atteggiamento dell'essere: la "meraviglia" costante dell'essere di fronte al creato e alla conoscenza come dato di fatto positivo, e non negativo, cambia appunto la percezione del destino.

Fin dalle prime recensioni all'edizione integrale del volume, Giù la piazza non c'è nessuno *colpì per la mole (1058 cartelle), la lingua composita (vernacolo treiese, italiano parlato dagli zii romagnoli, italiano toscaneggiante), la sintassi incalzante e imprevedibile. Quale è il suo giudizio su questi tre aspetti del libro?*

Il libro comincia con la presa di coscienza della vita e finisce con la presa di coscienza degli affetti non vissuti nel profondo di una verità impalpabile. In realtà non comincia esattamente come potrebbe cominciare, e poi, in realtà, non finisce: la morte, nel finale, è quella degli altri, dello zio e della zia, che hanno definito e confinato nel testo il tempo vitale della protagonista. Potrebbe essere infinito, continuare all'infinito, ancora una volta leopardianamente nel naufragio che è comunque la vita, anche se è un naufragare "dolce". La mole fa parte della struttura, come ho già detto, questo *entretien infini* con se stessa la distrae anche dalle forme concepibili, non può essere forma chiusa come un romanzo, con un inizio, uno sviluppo, una fine, per questo è stata da noi traduttori concepita come un lungo nastro che balla la sua danza dimostrativa, nella fluenza, nel fluire delle rappresentazioni che sono infinite. Per la sua stessa materia e per i luoghi che insaziabilmente percorre, la lingua non poteva che adeguarsi al sapere stesso dell'autrice e a tutte le varianti che lo compongono, alla geografia e alla storia che ne formulano il luogo natio, creando così un complesso plurilinguismo che l'accomuna ancora una volta allo spirito gaddiano, proprio in una lunga epoca di transizione dell'italiano in quanto lingua. Grande periodo di passaggio che attraversa la molteplicità delle esperienze linguistiche, dove la necessità del conoscere e riconoscere diventa fondamentale: e tuttavia non lingua del passato, ma lingua accolta nel suo divenire costante, nel suo farsi nuova, a torto o a ragione; grandiosità di una lingua scritta che non teme, crudelmente, di fare strada in se stessa, di fare strada *tout court* . Pluralità di lingue, sintassi, tutto è preso nel vortice del se stesso farsi lingua, alla ricerca di un io nel quale riconoscersi potente e rivalutarsi in profondità, contro l'inadeguato confronto dell'umano e con l'umano, andando al di là di quanto gli altri pensino.

Come ha affrontato i tre aspetti del libro sopra citati da traduttore a quattro mani, insieme con Laurent Lombard, a partire dal titolo, che Dolores Prato preferì a Fiume disperso*, proposto da Natalia Ginzburg? E in che senso, come avete affermato, la pagina di Dolores Prato può essere paragonata alla forma musicale della "fuga"?*

Ho già fatto cenno al mio incantato stupore, all'innamoramento immediato in me per la risonanza geniale del titolo. La lettura, poi, ha per me definitivamente accertato la "giustezza" della scelta. Non voglio qui rievocare la sgradevole situazione che si è creata al momento della pubblicazione con Natalia Ginzburg: mi sembra che Dolores Prato abbia risposto in modo "giusto", con la perentorietà che le è propria, e non c'è nulla da aggiungere. Credo che in questo caso vi sia, tra tanti altri problemi già in parte riesumati, una sorta di confronto tra classi sociali e letterarie, cosa che, tempo prima, era già accaduta a Italo Svevo, come se

fosse impossibile andare oltre all'accademismo, oltre alla parola normalizzata. Quando si evoca una forma apocalittica della vita, non si può scrivere come se si scrivesse *La cavallina storna*; c'è un'enfasi del corpo e della mente, che deve trasparire nella concitazione e negli strappi della stesura scritta. C'è in questa prosa un grandissimo equilibrio stilistico, e la mescolanza delle varie lingue conferisce al testo un ampio e alto valore sinfonico, una originale stranezza stilistica elaborata tra armonie e disarmonie, che fanno sì, deleuzianamente, che questa lingua sia scritta nella percezione del sentirsi straniera nella propria lingua. La fuga, già evocata come funzione fondamentale nella prosa della Prato, è il risultato della sospensione strutturale continua che essa pratica sia sul paragrafo che sulla frase, sulla pagina, creando un rincorrersi particolare delle parole che ne fanno, lo ribadisco, un *unicum* nella storia delle letterature. Traducendo, siamo stati molto attenti all'insieme di questi viluppi: sonorità varie, spostamenti in alto e in basso, il mondo guardato da una "piccola cosa", le magnifiche pagine felicemente poetiche che invadono il campo con un cipiglio decisionale sempre rigorosissimo e fedele a se stesso: per noi, quasi un corpo a corpo con l'opera — e siamo stati felici del risultato conseguito.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO