

Diceva Fellini che la fantasia è un contatto con una dimensione in cui solo il vissuto ha diritto di cittadinanza.

Quel vissuto non importa se è ricordato, inventato o immaginato sulla base della realtà, conta che ad essere reali siano le emozioni e i sentimenti che ne scaturiscono, perché sono in grado di rendere concreto ciò che li ha suscitati. Ora: se non vi sono criteri più autentici di ciò che il regista definì «l'approccio sensitivo alla parte tangibile dell'immaginazione», quanto ci circonda è altrettanto reale in un esercizio di fantasia come un racconto. Uno di quelli pensati e scritti bene. Il racconto col quale Eva Luna Mascolino ha vinto il XX premio Campiello Giovani, e portato in libreria dalla casa editrice Divergenze. La novella è dominata da un'ironia sottotraccia, che potrebbe davvero andare a braccetto con la satira nella quale è impiegato il protagonista, o forse, più precisamente, che Jean-René usa per fuggire dal mondo nel quale sa non esserci via di scampo dalla bellezza. È una via di scampo di lusso ma per nulla semplice da gestire, specie in un'epoca in cui è frustrata, scempiata, svilita dalle ipocrisie. Infatti il protagonista è il grimaldello perfetto per indagare e mettere all'indice l'attitudine dell'informazione odierna a cercare l'acrobazia voyeuristica perfino nelle tragedie. Insieme all'avventura, anzitutto interiore, di Jean-René Leroy, affiorano via via elementi di una vita che può aderire a chiunque ed emergono, da un nulla tanto prevedibile quanto improvviso, frammenti di ricordi, visioni, prospettive di strade, espressioni di volti, battute dette in silenzio o pensieri che nella mente fanno un chiasso eccessivo. A una prima lettura, e a una seconda che si fatica a farsi mancare, sono sequenze di un film, brandelli da cucire e da soffrire assieme con il protagonista, fino a diventare il protagonista stesso. È *vita di carta che si fa carne*

, quella da cui sono stati tratti molti kolossal del cinema del passato, e accade solo nella letteratura compiuta. Impossibile non rivolgere qualche domanda all'autrice.

. Il titolo è già una dichiarazione d'appartenenza, perché «Je suis Charlie», nella storia recente, è stato tutt'altro che uno slogan. Quanto grande è il peso dell'illusione della libertà in un racconto intriso di satira e di denuncia sociale? In effetti #JeSuisCharlie è stato tutt'altro che uno slogan. Qualche giorno fa leggevo un approfondimento dedicato alla potenza mobilitatrice degli hashtag attivati nel corso dell'ultimo decennio, da #MeToo a #BringBackOurGirls, passando per #FridaysForFuture per poi arrivare al più recente #IcantBreathe: vere e proprie armi mediatiche e ideologiche di massa per rispondere alle armi ben più pericolose e aggressive in senso stretto che vengono adoperate nei confronti di gruppi più o meno ristretti e più o meno eterogenei di persone in più parti del mondo.

Nel caso specifico, però, la forza di #JeSuisCharlie non (mi) era immediatamente visibile nel momento in cui ho scritto il racconto, dal momento che la storia è nata all'indomani (letteralmente) dell'attentato alla redazione di

Charlie Hebdo

e che di lì a circa una settimana ho dovuto inviarla al Premio Campiello Giovani per rientrare nell'edizione in corso. In quei giorni #JeSuisCharlie era un fenomeno ancora

in nuce

, gridato poco e male su qualche giornale o bacheca social, mentre ancora si cercava di

ricostruire l'accaduto e di individuarne non solo il *casus belli*, ma anche e soprattutto le motivazioni più profonde.

La sua onda d'urto si è percepita più in là, con degli strascichi ancora oggi visibili e di una certa portata, mentre all'epoca quel che avevo individuato con una messa a fuoco più accurata era stata la necessità di trovare subito un capro espiatorio, per quanto vago e approssimativo, e di identificarsi a ogni costo con le vittime, dal momento che rappresentavano una categoria privilegiata: undici uomini (su dodici decessi), per lo più bianchi ed europei, ma comunque tutti francofoni, residenti a Parigi e fra l'altro, in otto casi, appartenenti all'élite intellettuale. A differenza di quanto è successo a livello collettivo, però, il mio titolo e il racconto a cui si riferisce non sono una dichiarazione di appartenenza. Al contrario, sono una provocazione, un'apparente presa di posizione che viene rimandata per gran parte della storia, fino a quando non viene poi rinnegata apertamente dal protagonista, Jean-René Leroy, paradossalmente l'unico a poter affermare di essere davvero Charlie e l'unico, nel marasma dei mesi successivi, ad averlo negato in modo esplicito e volontario. Non a caso, quando parlo del racconto, immagino il titolo seguito da un timido punto interrogativo e ci tengo sempre a specificare che la storia "non è quella che sembra".

Oltre a ciò, per tornare a noi, se c'è un elemento di affinità che in fase di stesura ho voluto mantenere tra la mia posizione e il punto di vista di Leroy, è stato proprio il breve lasso di tempo a disposizione per elaborare le dinamiche dell'accaduto. Io non lo conoscevo fino in fondo, né avrei potuto riuscirci senza rinunciare a partecipare al concorso per l'edizione 2015, e così neanche il mio personaggio ne ha avuto l'occasione, la forza, il desiderio. Questo mi ha permesso di mantenere apposta, e forse solo nel titolo, una certa vicinanza con il coinvolgimento generale post-attentato, mentre muovevo in realtà diversi passi in una direzione diversa. Non antitetica, magari, però in tensione dialettica con quella dominante, prima che lo slogan sprigionasse tutta la sua influenza su parecchie società.

Vengo ora alla seconda parte della domanda, che è la più specificatamente interpellante (e la più difficile da sbrogliare): quanto grande è il peso dell'illusione della libertà in un racconto intriso di satira e di denuncia sociale? Io me lo chiedo ancora oggi, perché Leroy non ha mai smesso di mostrare la sua parabola a chi sceglie di leggere la sua vicenda, riconfermando l'attualità di questo dilemma. Dalla storia non è chiaro quanto pesi la libertà, con quali frontiere finisca per confrontarsi e da quali variabili sovra-personali dipenda, suo malgrado o per sua fortuna. Altrettanto ambiguo resta il rapporto con l'eventuale illusione della libertà: è una presenza salvifica per l'individuo o diventa una condanna? La si potrebbe trasformare metaforicamente in una spada di Damocle o nella daga che ci porge un aiutante magico?

Senza dubbio lo spazio consacrato alla libertà e all'illusione della libertà, in un racconto come *Je suis Charlie*, è immenso. Totalizzante, quasi. Il loro peso, invece, è meno quantificabile, forse più soggettivo. Dalla ricostruzione della vita di un vignettista con una scarsa vocazione per il giornalismo, che scappa dalla metropoli bella per eccellenza (non a caso, in francese, soprannome di Parigi è

Ville Lumière

, mostro urbano illuminato a giorno, tanto dal suo progresso quanto dalle sue meraviglie architettoniche) per costruirsi – con una scusa – una nuova routine da esule in un paesino dell'entroterra siciliano, salvo poi rimpatriare per via di una nostalgia prevedibile e capricciosa, d'altronde, cosa potremmo aspettarci?

Nella sua esistenza c'è poco peso da assegnare alla libertà, vista l'importanza già riconosciuta a pulsioni elementari e mutevoli, e forse è solo nel suo estremo tentativo di mantenere un certo contatto con la realtà che può manifestarsi il libero arbitrio di Leroy, esattamente nel momento in cui il protagonista lo nega per sempre.

E l'illusione della libertà? Con lei Leroy banchetta a pranzo e a cena, senza neppure pensare a quale sia il suo nome. Non è una presenza, l'illusione della libertà: è più un fantasma, che suggerisce comportamenti e idee in contraddizione con la libertà stessa. Proprio per questo, a conti fatti, non può avere un peso specifico, e rimane in costante bilico fra la sua natura *naturans* e la sua natura *naturata*.

Ad assegnare loro un peso di volta in volta diverso può essere solo chi legge, se e quando sceglie di collocare queste due entità sul piatto della bilancia – e chissà poi se ci riuscirebbe, sfuggenti e bizzose come sono entrambe!

. Nell'equilibrio precario fra natura *naturans* e il fantasma della libertà, sfuggenti per definizione, si innesta il sentimento. Ebbene, nonostante l'apparente asciuttezza della cronaca, con gli estratti dai saggi e dagli articoli di una buona truppa di intellettuali e informatori inventata (ma come nella realtà più attenta al pettegolezzo che al senso profondo dei fatti), è possibile rintracciare nella vicenda una metafora del sentimento quale unico segno distintivo del reale?

La risposta breve è: sì. Per elaborare una risposta più lunga e articolata, parto con un'osservazione a prima vista "alla lontana": quando ho ragionato su questa domanda, mi è tornata in mente una mia lettura recente, che forse rientra tra le più affascinanti e complesse con le quali mi sia cimentata negli ultimi anni. Si tratta di

Casa di foglie

* (66thand2nd, 2019, traduzione di Sara Reggiani e di Leonardo Taiuti), romanzo d'esordio di circa settecento pagine firmato Mark Z. Danielewski, la cui struttura è stata ben riassunta da

[Il Post](#)

come segue: «Nella finzione del romanzo un personaggio di nome Johnny Truant, che lavora in un negozio di tatuaggi di Los Angeles, trova nella casa di un uomo anziano morto da poco – Zampanò – il manoscritto di un saggio critico su un documentario apparentemente inesistente, girato dal premio Pulitzer per la fotografia Will Navidson.

Casa di foglie

è presentato come il saggio di Zampanò, curato e annotato da Truant, e arricchito con alcune appendici contenenti altro materiale, tra cui una serie di lettere scritte dalla madre di Truant». Fra tutte le definizioni di questa storia metaletteraria, fuori dagli schemi e iper-contemporanea, me ne è rimasta particolarmente impressa una che, per un curioso scherzo della memoria, non so nemmeno più se facesse parte del libro o di una sua qualche recensione online. Comunque sia, l'opinione della persona in questione era: «

Casa di foglie

di solito viene considerato un thriller psicologico, mentre secondo me è una storia d'amore». Bizzarro sostenerlo di una vicenda viene presentata in forma di saggio su tre o più livelli narrativi, e che al sentimento lascia all'apparenza ben poco spazio, in relazione ad altri temi e ad altre atmosfere. Non è vero? Io stessa mi ero imbattuta in questo parere prima di concludere la lettura e solo quando sono arrivata alle ultime pagine del sedicente essai ne ho colto la puntualità. Non era – per tornare a quanto dicevo – una mera faccenda di spazio, quanto piuttosto di peso: ho terminato il manoscritto di Zampanò con la sensazione profonda e irremovibile che avessi davanti una mastodontica storia d'amore sotto mentite spoglie, o meglio, una storia d'amore dalla geometria mentale e cartacea del tutto scompaginata, eppure più presente (più

pesante

) di ogni altro elemento. Ma come anticipavo, anche in

Je suis Charlie

la vicenda si può intendere come metafora del sentimento quale unico segno distintivo del reale, benché non sempre l'intenzione sia stata messa a fuoco dall'esterno con tanta precisione.

Di reale, infatti, per Leroy c'è all'inizio un sentimento di una nausea di sartriana memoria, attinente sì al rapporto con la bellezza della metropoli parigina, ma in una prospettiva più ampia legata a doppio filo a una condizione esistenziale: l'orrore di esistere, come per Jean-Paul (connazionale di Leroy e che con lui condivide parte del nome proprio), coincide per Jean-René con una noiosa e intollerabile sazietà. In un momento successivo del racconto, e nel quale potremmo individuarne il secondo snodo cruciale, di reale c'è il sentimento della nostalgia, che nell'immaginario collettivo è di Odisseo e che viene qui ribaltata, ridicolizzata, quasi svuotata di profondità. Il desiderio del ritorno, d'altronde, non nasce da una lontananza imposta ed eroica, bensì da una fuga volontaria e vigliacca, organizzata dal protagonista con lucido egoismo. Di conseguenza, il suo rientro a Parigi dopo il soggiorno in Sicilia ci appare come un fatto grottesco, pur mantenendo il suo status di realtà e di realizzabilità in virtù del sentimento da cui proviene.

Infine, di reale, c'è per Leroy un terzo sentimento: il senso della colpa. Direttamente proporzionale per intensità ed effetti alla nausea e alla nostalgia da cui è stata preceduta, quest'ultima è anche il risultato di un *mélange* tra l'appartenenza del protagonista alla redazione di *Charlie Hebdo* e l'alienazione all'attentato del sette gennaio 2015. Alla pari degli altri due sentimenti, la sua colpa si trasforma in una presenza schiacciante e totalizzante, e che tuttavia, stavolta, non riesce a diventare in nessun modo segno distintivo del reale. Ecco perché Leroy va in terapia, ecco perché cerca di

affrancarsi da un

pes

o

sempre più pericoloso: più o meno consciamente, ha intuito che, quantomeno nel suo microcosmo, attraverso il sentimento si manifesta, si plasma e si conferma il reale, in una relazione ambigua e dilemmatica dai contorni quasi aristotelici. Non c'è altro di reale, nella storia del protagonista. Non potrebbe esserci né al di là, né al di fuori di ciò che prova in prima persona. E così, nel momento in cui cerca di sublimare (oppure di estinguere, dipende dalla prospettiva) l'ennesimo sentimento da cui si sente avvinto, è sul piano del reale che decide di agire, con tutti gli effetti iperbolici del caso.

. Sul piano del reale, però, spesso gli eroi diventano dei simboli a loro insaputa, e altrettanto spesso controvolgia. Jean-René, che dell'eroe non ha i cromosomi, può essere lo specchio di ogni antieroisimo, e dunque di tutti noi?

In effetti è così: non solo Leroy non è un eroe, ma diventa addirittura il suo contrario. Di fatto, la stessa sorte tocca a quasi tutti i miei personaggi, per via di uno dei pochi vincoli "a tavolino" che mi impongo quando scrivo storie.

Nell'antieroisimo di un personaggio finzionale, infatti, ho come l'impressione che riusciamo a rispecchiarci con una certa facilità. Metterlo alla berlina significa illuminare dei luoghi interiori in cui di solito il nostro occhio si sofferma poco o male – oppure, nel migliore dei casi, adattandosi come può all'oscurità. Non si è trattato, quindi, di un'operazione inclemente nei confronti del protagonista del racconto, quanto piuttosto di un'occasione per guardare dentro di noi con una certa distanza e senza rabbrivire per lo sgomento, per la vergogna o per il disconoscimento tra l'identità che pensiamo ci appartenga e quella che ci restituisce la nostra retina. A Leroy, non a caso, io voglio un gran bene per ciò che ho preteso da lui, per lo sforzo narrativo a cui l'ho sottoposto, per l'uso che ne ho fatto dall'inizio alla fine della sua storia: non mi sono limitata a sottrarlo al ruolo di eroe, l'ho accompagnato addirittura verso l'anti-eroismo. Avrei potuto fermarmi un po' prima, come Italo Svevo con Emilio Brentani o con Zeno Cosini (perché c'è una netta differenza tra l'inettitudine e l'anti-eroismo), per esempio, invece ho provato a esasperare la sua funzione portandolo a provare dei sentimenti discutibili, come già dicevamo, e a compiere sempre delle azioni altrettanto sfuggenti. D'altronde proprio per questo, credo, Leroy ci assomiglia a tal punto – e proprio per questo mi sono affezionata a lui, che senza gli occhi addosso di certa stampa e di certa saggistica ci sarebbe apparso, magari, un uomo più perdonabile. Più picaresco e meno maledetto. In tal senso, per arrivare alla creazione del suo personaggio, mi ero ispirata all'universo letterario di Luigi Pirandello, il secondo autore di cui mi sia innamorata fra i banchi di scuola (la prima era stata J. K. Rowling a sei anni, quando la maestra di italiano mi aveva proposto di prenderlo in prestito dalla biblioteca di classe, che mi aveva portato a leggere tutti e sette i libri di Harry Potter, per poi approdare a J. R. R. Tolkien). Il premio Nobel per la letteratura siciliano, invece, è arrivato quando in terza media la docente di Lettere ci aveva fatto leggere in classe *La patente* e *Il treno ha fischiato* – quest'ultimo testo lo avrebbe riletto ad alta voce durante l'ultimo anno di liceo classico un'altra mia insegnante di Lettere, e nell'ascoltarla io avrei pianto, chiedendo a un certo punto di andare in bagno perché proprio non riuscivo a tenere a freno l'emozione. Alle medie ero rimasta folgorata al punto che, dopo gli esami, la stessa docente aveva deciso di regalarmi una raccolta di novelle dell'autore, con una dedica che ricordo ancora a memoria e con dentro una guida alla lettura adatta alla mia fascia di età. Mi sono rimaste impresse, in particolare,

Ciàula scopre la luna

e

Marsina stretta

, entrambe a dir poco folgoranti (e geniali, dal punto di vista narratologico).

Ebbene: dall'umorismo di storie simili, così come dal loro sentimento (eccolo che torna) del contrario, non mi sono mai allontanata del tutto, né da lettrice né da scrittrice. Anzi, a partire da quell'antologia ho poi letto l'opera omnia di Pirandello, che per fortuna avevamo tutta in casa nella vecchia edizione a cofanetti rossi di Newton Compton.

Quando, anni dopo, Leroy ripartiva dalla Sicilia alla volta di Parigi e io scrivevo che «inizialmente non riuscì a contenersi. Si ubriacò di bellezza, più di quanto avrebbe previsto prima di lasciare Lentini», è stato proprio Belluca a strizzarmi l'occhio, che nella storia dedicata a lui «naturalmente, il primo giorno, aveva ecceduto. S'era ubriacato. Tutto il mondo, dentro d'un tratto: un cataclisma», come spiega l'autore. Di Belluca, però, subito dopo Pirandello scriveva nell'epilogo della novella: «A poco a poco, si sarebbe ricomposto. Era ancora ebro della troppa troppa aria, lo sentiva. Sarebbe andato, appena ricomposto del tutto, a chiedere scusa al capo ufficio, e avrebbe ripreso come prima la sua computisteria. Soltanto il capo ufficio ormai non doveva pretendere troppo da lui come per il passato: doveva concedergli che di tanto in tanto, tra una partita e l'altra da registrare, egli facesse una capatina, sì, in Siberia... oppure... nelle foreste del Congo: Si fa in un attimo, signor Cavaliere mio. Ora che il treno ha fischiato...».

Nel caso di Leroy, invece, l'antierismo è stato spinto ancora più in là. O meglio: anche lui si sarebbe ricomposto e avrebbe chiesto scusa alla redazione per essere scomparso dalla circolazione per un paio di mesi, se la sua storia non si fosse intrecciata in maniera imprevedibile con la Storia di cui siamo a conoscenza. Garantisco che sarebbe andata così. Il punto è che, intanto, il suo racconto è diventato più vicino ad altri due che mi stavano e che mi stanno altrettanto a cuore: *La morte dell'impiegato* (1883) di Anton Pavlovič Čechov e *La mantella*

(niente cappotto, per favore) di Nikolaj Vasil'evič Gogol' (1842) – e perfino, in certi elementi dell'epilogo,

Il cuore rivelatore

, che Edgar Allan Poe concepiva solo un anno dopo il testo di Gogol', nel 1843.

Così, Leroy (si può dire apertamente? Lo dico) «si è ucciso nell'appartamento di Rue Léon Fort n. 14, nel frattempo ripreso in affitto, alle 23:42 del ventisette marzo 2015, soffocandosi con un sacco della spazzatura», con la stessa rapida freddezza riservata da Čechov a Ivan Dmitrič Červâkov, nel cui ventre alla fine «qualcosa si lacerò. Senza veder nulla, senza udir nulla, egli indietreggiò verso la porta, uscì in strada e si trascinò via... Arrivato macchinalmente a casa, senza togliersi la divisa di servizio, si coricò sul divano e... morì».

Annichilito da un trauma, proprio come l'Akakij Akakievič Bašmačkin di Gogol', Leroy aveva infatti tentato invano di salvarsi da sé stesso, alla ricerca di un senso di giustizia che soppiantasse quello di colpa. Se «udì queste parole per lui fatali e se, avendole udite, ne fu sconvolto, se insomma rimpianse la sua vita derelitta, di questo nulla si sa, perché rimase per tutto quel tempo in preda al delirio e alla febbre», aveva scritto Gogol'. «Continuamente gli apparivano visioni, una più strana dell'altra: [...] gli sembrava di stare in piedi davanti al generale ascoltando la strapazzata che si meritava, dicendo ogni tanto: "Sono colpevole, vostra eccellenza" [...]. Poi disse cose assolutamente insensate, incomprensibili: si capiva solo che quelle parole e quei pensieri sconclusionati ruotavano sempre intorno al cappotto», esattamente come l'ossessione di Leroy aveva ruotato sempre intorno all'attentato.

Per di più, com'ero accaduto ad Akakij Akakievič e come sarebbe capitato di lì a poco anche

all'anonimo personaggio di Poe («Ma era mai possibile che non sentissero? Dio onnipotente! – No, no, sentivano! Sospettavano! sapevano! Si facevano un gioco, un divertimento del mio terrore! Lo credetti e lo credo ancora. Ma tutto, tutto era più tollerabile di quella derisione! Non potevo sopportar di più quegli ipocriti sorrisi! Sentii che bisognava gridare o morire! – e ancora, e sempre, lo sentite? – ascoltate! più forte! – più forte! sempre più forte! – Miserabili! Gridai, non fingete più! Confesso! strappate quelle tavole! È là! È il battito del suo orribile cuore!»), anche Leroy avrebbe lasciato dietro di sé una confessione – unico modo alla sua portata per estinguere o per sublimare la colpa, come già dicevamo.

Per mesi il biglietto in cui era stata appuntata non viene notato da nessuno, poi però viene allo scoperto e si scopre che recitava: «Io non sono stato Charlie per molto tempo, ma avrei voluto esserlo volentieri. Niente finti reportage, niente viaggi. Nessuna ossessione per questa bellezza che non si vede più da nessuna parte, neanche a Parigi. Avrei dovuto restare qui, avrei dovuto essere già morto. Ecco, fra un minuto finalmente rimedio. Torno a essere Charlie, forse per la prima volta». Quasi come se, senza il sentimento di cui già abbiamo detto, il suo antieroisimo non si potesse affermare fino in fondo.

È affermando quell'antieroisimo che si entra, insomma, nell'epica del sentimento. Lo sapevano bene proprio Cechov, Gogol', Tolkien, Poe, Pirandello. Sconfessiamo un mito: la scrittura non è una carriera, è un impulso che nasce per tante ragioni che si possono o meno integrare in un'attitudine, e nella tendenza a dare fiato, forza e quindi inchiostro a una vocazione. Che parte gioca, in questa alchimia, il sogno, e quanto c'è invece di pura esigenza?

La domanda è difficilissima, specialmente perché presuppone di riuscire a scindere e a definire tanto il sogno quanto l'esigenza, nonché di riuscire a separare l'uno dall'altra e a vedere tutt'e due in modo netto e nitido, come se fossero entità a sé stanti e dal corpo compatto.

Probabilmente c'è chi ci riesce e, anzi, me lo auguro proprio: piacerebbe anche a me, sebbene finora mi trovi a uno stadio un po' meno solido e un po' più liquido di questa percezione.

Mi spiego meglio: se sogno di scrivere di qualcosa, di solito il sogno diventa quasi subito indistinguibile dall'esigenza di farlo. Viceversa, se un testo nasce innanzitutto da un'esigenza, il solo fatto di scriverlo e di portarlo a compimento sta aggrappato a un sogno, o perfino a più di uno. Sogno ed esigenza, insomma, mi sembrano sempre di più un sinolo, forse perché faccio sogni troppo impegnati, o forse perché riesco a impegnarmi solo in ciò che sono anche in grado di sognare.

A dirla tutta, però, non è sempre stato così. Quando ero adolescente, diciamo pure fino ai primi anni di università, la parte più significativa in questa alchimia era giocata dal sogno.

Nell'affermare questo intendo dire che scrivevo quasi solo di temi che sentivo vicini a me, non perché lo fossero nella realtà (niente scrittura autobiografica o autoreferenziale), ma perché lo erano diventati nel sogno. Erano temi che probabilmente all'epoca trovavano meno spazio nei grandi dibattiti contemporanei, ma che comunque riguardavano sempre il rapporto conflittuale e disturbante fra sé e una qualche norma imposta o autoimposta, con le varie "deviazioni" che potevano derivarne. A suo modo era anche quella un'esigenza, e fortissima, però era forse più intima, meno dipendente dal mondo in cui vivevo e dagli stimoli a cui ero sottoposta. Arrivava piuttosto dal mio rapporto con l'arte, ecco. E dalla filosofia, dalla storia delle letterature...

Credo sia stato proprio durante l'esperienza al Campiello Giovani che ho svecchiato questo status quo, per una serie di fattori capitati a poca distanza di tempo l'uno dall'altro. In primo luogo, un mese dopo la stesura di *Je suis Charlie*, ho seguito il primo corso in vita mia dedicato *anche*

alle istanze femministe (ci sono voluti vent'anni) e ho preso atto di dinamiche prima quasi totalmente invisibili ai miei occhi. Fin dal primo giorno di lezione, la docente ha fatto entrare in argomento la nostra classe leggendo un breve testo descrittivo, che aveva una sola persona come protagonista e le cui azioni quotidiane (dal risveglio in poi) venivano descritte in terza personale singolare al passato remoto. Dopodiché, ci ha chiesto di riscrivere lo stesso testo al passato prossimo e ha poi dato la parola a un paio di noi per leggere la nostra versione ad alta voce. Ho capito subito dove volesse arrivare, non so perché. Mi è venuto spontaneo chiedermi, nel momento in cui bisognava trasformare i vari «si alzò, si vestì, si guardò allo specchio» in dei tempi composti, se accordare al maschile o al femminile il participio passato. Dal testo non si riusciva a risalire all'identità della persona in questione, perciò ho praticamente riformulato tutte le frasi per evitare le forme riflessive e non cadere nella "trappola". Per me, che già scrivevo da più di un decennio, è stato un gioco, in tutti i sensi: è stato semplice e, allo stesso tempo, non è stato più di un passatempo temporaneo.

Solamente a distanza di mesi ho capito la portata di quell'operazione e ho poi provato a portare avanti a mia volta un esperimento, in occasione della cerimonia di premiazione del Campiello a Venezia nel mese di settembre: in una delle serate organizzate dal Premio, infatti, era prevista la lettura recitata e musicata di alcuni testi scritti appositamente da noi della cinquina giovani nella cornice del Palazzo Ducale. A me, per il racconto da consegnare, era stato chiesto di prendere ispirazione dalla Cappella del Doge affrescata da Giovanni Battista Carlone nel 1653, così avevo deciso di scrivere un testo in prima persona al presente indicativo, una pagina di diario nella quale la voce narrante raccoglieva le sue impressioni nel momento in cui scopriva per sbaglio quel luogo in un pomeriggio del XVII secolo.

A livello letterario non era una storia sopraffina, però era tutt'altro a interessarmi, e ritengo di essere stata l'unica ad accorgersene e a raccogliere i frutti di quella prova: dal testo era impossibile evincere se a riportare la vicenda fosse un bambino o una bambina (nella mia testa, ma solo lì, si trattava di un bambino con i pantaloncini corti e una maglietta marinara), ma sapevo che a mettere in scena le storie sarebbe stata una compagnia teatrale. Perciò, al momento della trasposizione, un *aut aut* sarebbe stato necessario. Ebbene, quando ho conosciuto la regista e l'attrice protagonista del racconto, sono rimasta senza fiato: la voce narrante era stata appunto identificata in una bambina e sarebbe stata interpretata da una ragazza di circa vent'anni, con i capelli raccolti in uno chignon e uno scintillante vestito rosa addosso, lungo fino ai piedi. Immagino non ci sia bisogno di descrivere lo stupore che ho provato nel sentirla e nel vederla recitare un'avventura quasi impossibile per me da riconoscere in quei connotati, eppure figlia del mio racconto tanto quanto lo era stata l'altra che mi ero figurata.

L'episodio ha lasciato in me un segno molto forte e ha marcato un "prima" e un "dopo" la vittoria nella sezione giovani per due motivi: in primis, ha infatti riconfermato la mia sensazione, già provata per la prima volta mentre scrivevo *Je suis Charlie*, che legare un forte sogno a una pura esigenza, a maggior ragione se impellente e

presente

, mi permetteva di entrare in contatto con delle corde interiori con cui avrei volevo familiarizzare sempre di più, e che magari non appartenevano solo a me nel momento stesso in cui vivevo, scrivevo e rendevo pubblico un testo; in secundis, mi ha permesso di guardare con occhio più critico a certi fenomeni nei quali, volente o nolente, ero coinvolta anch'io fino al collo, così da approfondirli, capirli e inserirli nella mia narrazione personale, fuori e dentro la pagina bianca. A sei anni di distanza, per esempio, in qualunque testo io concepisca e per qualunque finalità (a

meno che non passi il vaglio di chi, magari dentro una redazione, ha l'ultima parola sulla forma in cui andrà diffuso), è assente qualunque forma di maschile sovraesteso. Compresa le risposte a questa intervista.

Anche qui: si tratta quindi del sogno di un'esigenza? O magari dell'esigenza di un sogno? Se c'è un modo in cui mi sento di rispondere è citando Vincent Van Gogh, il quale pare che una volta abbia detto: «lo sogno la mia pittura. Poi dipingo il mio sogno», in una sorta di *coniunctio oppositorum*

il cui oro finisce per essere – sempre e comunque – la parola che si sceglie di pronunciare: «Una parola muore / appena detta, / dice qualcuno. // lo dico che solo / quel giorno / comincia a vivere» (Emily Dickinson).

A dipingere un sogno, o l'esigenza di esso, per bocca e per la penna dell'autrice, l'avventura di *Charlie*

ci riesce benissimo. Ha l'anima politicamente scorretta che serve a dire sempre il vero, e conforta sapere che esista ancora un'editoria con il coraggio di dare spazio a queste voci. Opere simili narrano i dubbi, i desideri e le angosce di uomini segnati da questioni che non sanno come affrontare, e in quel carattere universale sta la loro forza: parlano di noi, di chi siamo e di chi potremmo essere. Il loro linguaggio non è una barriera, lo capiscono tutti.

**JE SUIS
~~PARIS~~
CHARLIE**



