Intervista a Claudio Piersanti

Marina Spunta (University of Leicester)

Claudio Piersanti è uno degli scrittori più in ombra della narrativa italiana contemporanea, nonostante il successo di pubblico e critica ad ogni nuovo libro – ad oggi sei romanzi, due raccolte di racconti e un romanzo a fumetti. In ombra nel senso che, a detta dello stesso Piersanti, egli è uno scrittore che va per la sua strada, seguendo la sua voce narrativa, nell'isolamento che è necessario alla scrittura. La scelta di riservatezza dell'autore si riflette nella scarsa attenzione della critica, forse poco attratta dal carattere chiuso dei suoi testi. Se le informazioni reperibili sull'autore sono scarse, gli studi sulla sua opera si limitano a pochissimi saggi, oltre a varie recensioni e interviste.¹ Nato nel 1954 a Canzano, in provincia di Teramo, Piersanti è vissuto nelle Marche e a Bologna, dove ha studiato filosofia negli anni 70 e partecipato al Movimento del '77; è stato giornalista scientifico e redattore di riviste letterarie, tra cui *Linea d'ombra* e attualmente *La rivista dei libri*. Dopo l'esordio con il romanzo *Casa di nessuno* nel 1981,² ha pubblicato racconti in riviste e volumi, in particolare *L'amore degli adulti* (1989 e 1998),³ e romanzi a ritmo cadenzato, ricevendo vari riconoscimenti letterari per *Luisa e il silenzio* (1997), tradotto in varie lingue, e per il recente *Il ritorno a casa di Enrico Metz* (2006).⁴ A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, Piersanti ha iniziato a scrivere per il cinema – collaborando con registi quali Carlo Mazzacurati, Riccardo Milani e Maurizio Sciarra – e per il fumetto, pubblicando il testo *Stigmati*, illustrato da Lorenzo Mattotti.⁵

Il passare quasi inosservata dell'opera di Piersanti sembra una naturale conseguenza della scelta di riservatezza dell'autore, che fa del silenzio e dell'isolamento il *modus vivendi* dei suoi personaggi e il marchio della propria narrativa. Tra i pochi critici che si sono confrontati con la sua opera, Fililppo La Porta sottolinea lo 'sconsolato esilio volontario' dei suoi personaggi,⁶ e Marco Belpoliti definisce i suoi libri 'dolenti e melanconici', 'duri e serrati come ostriche',⁷ facendo eco all'immagine già usata da Gianni Celati per i racconti de *L'amore degli adulti*, paragonati a ostriche da non forzare.⁸ Come i suoi personaggi, la prosa di Piersanti è scarna e dimessa, limpida e vaga a un tempo, una 'scrittura "per sottrazione"' tutta in levare.⁹ Per questi toni medi la sua

opera è spesso iscritta in una 'linea narrativa molto italiana che va da Tozzi a Bilenchi'.¹⁰ Oltre a Romano Bilenchi, amico e maestro dichiarato di Piersanti, tra i suoi modelli letterari egli annovera Sciascia, Pasolini, D'Arzo, Tozzi, Parise, e soprattutto Kafka, quale prima rivelazione, i romanzieri russi, in particolare Čechov,¹¹ scrittori francesi quali Alain-Fournier,¹² e scrittori/pensatori apolidi come Canetti e Cioran, tutti autori di cui discute in questa intervista. Un forte ecletismo di interessi emerge anche nella sua passione per gli anarchici (Bakunin) e i mistici (in particolare Caterina da Siena). Da questi modelli, molti dei quali condivisi con Bilenchi, Piersanti prende l'osservazione a distanza del quotidiano, la 'fuga dal mondo' e il nichilismo, il fascino per un ideale di potere o bellezza e l'amara constatazione della propria mediocrità, che rende i suoi personaggi incapaci di interagire positivamente con l'esterno.

A partire da queste coordinate, la presente intervista, svoltasi a Roma il 24 luglio 2007,¹³ intende far luce su Claudio Piersanti e sulla sua opera, evidenziando gli interessi dell'autore e le tematiche principali della sua narrativa: la passione per la narrazione; le varie influenze culturali e letterarie, italiane e soprattutto straniere; l'impegno politico nella Bologna del '77, poi abbandonato per dedicarsi alla scrittura;¹⁴ la critica alla società contemporanea, in particolare al consociativismo italiano, che non permette di emergere agli individui che valgono; i temi dell'isolamento, spaesamento, mediocrità, morte, nostalgia per la provincia, che contraddistinguono la sua opera, fino al recente lavoro di sceneggiatura per vari registi, a partire dall'amico Carlo Mazzacurati.

MS: Iniziamo dal suo romanzo d'esordio. *Casa di nessuno* è stato letteralmente 'trovato'... da Goffredo Fofi mi pare, al tempo redattore della Feltrinelli.

CP: Esatto. Avevo dimenticato il dattiloscritto a casa di Palandri, dove dormivo ogni tanto e questo dice l'alta opinione che ne avevo. Era un dattiloscritto, Olivetti lettera 32, copia unica, che ha corso il rischio di essere perduto. E dopo ho pubblicato i racconti grazie a Gianni Celati. Ma glielo rinfacciai un po', dicendo: vedi mi hai fatto pubblicare questi racconti, ed è un disastro. Infatti la prima recensione uscì un anno dopo praticamente, quando *L'amore degli adulti* non c'era più.

MS: Era fuori commercio?

CP: Sì, era stato ormai ritirato e poi invece hanno venduto tantissime copie. La cosa curiosa è che le recensioni cominciarono ad arrivare anche dopo due anni dalla pubblicazione e poi il libro avrà avuto dodici, quindici ristampe nel corso degli anni. Il libro ha fatto tutto da solo, visto che era stato abbandonato dall'editore la cui valutazione era basata sull'attenzione iniziale che il libro aveva ricevuto e sulle vendite, cioè un disastro totale. Poi invece il libro è cresciuto... In fondo un libro dice delle cose se copre almeno un paio di generazioni. Se parla la tua stessa lingua, il giudizio è ancora impossibile – e lì cadono quasi tutti i critici che dopo dieci anni scrivono di un libro. Invece la misura giusta è un libro che esce dalla sua epoca: è lì che si vede se è un libro o se non lo è. Io rileggo Bilenchi e va benissimo, non ha bisogno di aggiornamenti, mentre oneste e apprezzabili produzioni, seppure eccellentissime, invecchiano, cadono e muoiono. Ogni onesto editore sa che ogni venti anni cambia la scena, quando si esce da un *sound* generazionale; è lì che si mimetizza l'autore con il non autore.

MS: Da cosa nasce la sua bravura a rendere il *sound* generazionale e prima ancora la sua vena narrativa?

CP: Mah, è una cosa innata. Non so quale sia il dato biologico – che è o paterno o materno. Dal lato paterno – che è un versante poliziesco, mio padre era carabiniere – c'erano quelli che si dilettavano a scrivere. Poi c'erano i narratori orali potentissimi della famiglia abruzzese di mia madre, tutti i miei zii praticamente. Io ho vissuto uno spicchio di un'epoca che poteva appartenere solo ad un'altra epoca. Ho visto le stesse cose che avrebbe visto uno che nel 1480 fosse andato in Abruzzo. Si poteva arrivare in alcune di queste case solo con la mucca e un carro di legno, e c'era molto freddo, molta neve – guarda caso amo la Russia come luogo letterario sopra ogni altro. Ho visto case in cui le persone vivevano senza luce, senza acqua, senza bagno, esattamente come secoli fa. Le case erano illuminate solo dalla luce naturale e raggiungibili soltanto a voce. Per esempio ho sentito mia zia che parlava con le amiche mettendosi nella direzione del vento, dove le

andava la voce – e noi dicevamo ‘la zia telefona’. E ho vissuto delle sere stevensoniane, delle sere di pura narrazione, in cui ho sentito chiaramente il potere della narrazione. E questo mondo faceva ridere ma anche terrorizzava, perché era un mondo violento. I miei zii erano narratori bravissimi, in particolare uno, che era anche un ottimo imitatore. Io ero maniaco di registrazioni ed ho registrato questo zio e dopo moltissimi anni, dopo la sua morte, ho ritrovato il nastro, ma nessuno in famiglia è stato in grado di ascoltarlo.

MS: Il tema della registrazione emerge in *Charles*, in cui il protagonista, Giorgio, torna in Abruzzo e registra, in questo caso, le sue memorie dell’Abruzzo per narrarle al giovane Charles.¹⁵

CP: È vero, c’è in *Charles*, quello lì è zio Lino. Tra l’altro, pur essendo di fantascienza in un certo senso, quello è l’unico libro con persone vere, dove ho sentito il dovere di ricordare queste mitologie. È un ricordo forte, anche utile. Ed usavo una lingua straniera per ritrarre un mondo straniero, che era il mondo delle mie origini, ma io non lo capivo. Ci ho impiegato anni per riuscire a capire qualche cosa, per cui mia madre mi traduceva dal dialetto.

MS: Riprendo un suo suggerimento precedente: che cosa ama della Russia come luogo letterario?

CP: Amo la Russia, ma mi fa anche paura. Il mio rapporto con la Russia reale è stato importante, e molti paesaggi e molte città sono rimaste impresse nella mia memoria. Ma amo soprattutto la Russia prerivoluzionaria e le sue infinite tracce, che ora portano più verso il cinema che verso la letteratura. Tutte le letterature devono molto o moltissimo o tutto, alla letteratura russa. Basti pensare che un solo autore come Dostoevskij ha influenzato in modo decisivo intere generazioni di narratori francesi. Proust si faceva rileggere *L’idiota* all’infinito, anche sul letto di morte.¹⁶ Aveva ragione: quella è letteratura allo stato puro. Come Gogol e incredibilmente come tanti altri. Una lunga stagione irripetibile. Si potrebbe passare una vita leggendo e rileggendo solo loro.

MS: E che importanza ha per lei l'opera di Čechov? Nell'introduzione a un volume dei suoi racconti, lei definisce Čechov uno scrittore della melma. Che cosa vuole dire? Che cosa la colpisce di più dei suoi racconti?

CP: Čechov è un grande maestro. I suoi racconti agiscono sul sistema nervoso centrale. Mi calmano, mi incantano, anche nella loro grande semplicità. Non è il grande poeta che si degna di guardare verso il basso e il fango ('Fango' è il titolo di un suo racconto stupendo), ma è lo sguardo dal basso che tutto vede con la medesima intensità. Non importa se gli stivali sprofondano nel fango. Tutti contengono un mondo, ogni creatura ha un suo perché. Non passa mai un anno senza che io rilegga qualcosa di Čechov.

MS: Torniamo alla sua formazione, lei si definisce ancora anarchico?

CP: Io? Sì, diciamo che le origini sono ancora lì, ma nel senso che mi distanzio da quelli della mia generazione che erano marxisti, questa è la vera differenza. Io sono diventato, onestamente, diciamo liberal-socialista, ma non è che sono cambiato così tanto. Cioè guardo all'individuo, alle libertà individuali, sto molto attento a questo: se uno può parlare, se uno può vivere nel proprio paese, ai diritti civili. Questa è la differenza. Io non sono né associativo né consociativo.

MS: Molti dei suoi personaggi sono degli individui singoli...

CP: È quello che mi interessa. Il lavoro dello scrittore, contrariamente a tanti altri, si fa in isolamento e presuppone un rapporto uno a uno, uno scrittore e un lettore, anche se poi i lettori sono tanti. Per far vivere un libro ci vuole uno che lo scriva ma anche uno che lo legga, sennò è un pezzo di carta. E questo secondo me è un atteggiamento sano. È proprio nella sua inutilità che c'è quel poco di grandezza nella letteratura, nella sua assoluta gratuità. La letteratura non è utile e neanche edificante, non è eticamente rilevante. E poi c'è anche qualcosa di religioso, se vogliamo, nella scrittura, pur essendo io laico. Però, indubbiamente, la scrittura ha più a che fare con ragionamenti di tipo mistico, diciamo; infatti i mistici sono nostri parenti stretti, i pittori sono un'altra categoria contigua agli

scrittori e ai mistici. E io non sono affatto un mistico, però, nello stesso tempo, loro riconoscono in me qualcosa di familiare.

MS: Chi in particolare?

CP: Ad esempio ho conosciuto Carlo Carretto, da ragazzo, quando ero anarchico, e lui mi voleva bene.¹⁷ Ho conosciuto Roger Schutz, fondatore di Taizè, che mi presentava ai suoi frati come un suo giovane amico anarchico italiano e rideva, ora capisco perché, ma con grande simpatia.

MS: Come considera Caterina da Siena, che lei cita in varie interviste?

CP: Io e Romano Bilenchi siamo tra i suoi maggiori lettori di tutti i tempi. Io la considero la più grande scrittrice italiana; è molto importante, anche se non scriveva direttamente, fisicamente, ma dettava. Ma questo è del tutto irrilevante.

MS: Il fascino del mistico è il distacco dalla realtà. In questo senso i suoi personaggi sono un po' dei mistici, in quanto sono degli isolati e spesso dei reclusi.

CP: Certo, perché poi, indipendentemente dal percorso, quello che conta è la realtà che si incontra. Il fatto che uno contempra un luogo di desolazione e l'altro invece ci veda un luogo di riconciliazione, questi sono punti di vista, però in realtà tutti guardano la stessa cosa. Lo scrittore in fondo ha un grande potere: non conta niente, ma ha il potere di giudicare a distanza. Questa distanza ti consente proprio di dare un giudizio oggettivo nei confronti della storia, un giudizio definitivo. Gli scrittori poi hanno il dono della preveggenza – per esempio Kafka, nei dialoghi con Janouch.¹⁸ Il giovane socialista porta questo strano essere – impiegato del papà che però scrive benissimo, non si capisce perché – lo porta a vedere il mondo: un corteo di universitari e operai che attraversano Praga. E gli dice: vedi Franz, tu ti stai richiudendo e questo è il mondo che sta cambiando, questo è l'inizio. Kafka lo guarda e gli dice: sì, ma io vedo già, dietro di loro, i loro nuovi padroni. E questo equivale a sessantacinque saggi di filosofia moderna e

contemporanea. Come diceva Milo De Angelis 'lo psicanalista è lo scriba del poeta'. Quindi, voglio dire, io sono molto aristocratico, cioè penso che lo scrittore non valga nulla, però, allo stesso tempo lo colloco in una posizione molto aristocratica. Sono consapevole che non occupa, socialmente, una posizione particolare, anzi la posizione più bassa di tutte ormai. Ormai lo scrittore è lo scemo del villaggio che va alle trasmissioni televisive e si scompone, dice le parolacce. Che scrittori improbabili, conoscono i pubblici televisivi! Guardando la tivù si incontrano migliaia di giornalisti-e-scrittori, decine e decine di 'filosofi' (che poi sono semplici professori di storia della filosofia, a dire il vero...). Non credo che i narratori italiani superino il numero di dieci.

MS: I suoi personaggi sono per lo più negativi, c'è poca gente felice.

CP: Certo, vivono delle cose negative, essenzialmente. Comunque non vedo tanta gente felice attorno a me. Un commentatore inglese qualche tempo fa ha fatto un'analisi sull'Italia molto acuta e fra i primi parametri ha scelto la quantità di psicofarmaci usati: in Italia c'è il tasso più alto in Europa. Poi non amo tutto quello che interrompe i processi naturali e quindi provoca qualche disastro.

MS: Che cosa intende per processi naturali?

CP: Beh, per esempio la formazione di una classe dirigente naturale. Mi rendo conto che non sia possibile, però più ci si avvicina a ciò più si è in una società 'normale'. Nel mondo protestante c'è ancora questo quadro, che si avvicina di più alla selezione dei migliori: sono delle società meritocratiche, esplicitamente, da sempre, senza problemi. La nostra mente associativa e consociativa porta alla selezione naturale dei peggiori, dei mediocri. E questo disegna una società poi.

MS: Colpisce nei suoi testi anche la claustrofobia dei personaggi che si chiudono in casa. I personaggi provano allo stesso tempo un continuo bisogno di fuga ed un desiderio costante di tornare a casa.

CP: Sì, è vero. La casa è un luogo d'osservazione molto importante per me. È strano perché in fondo è un rifugio, ma è anche un osservatorio verso l'esterno, una finestra.

MS: Ci sono anche molte finestre nei suoi testi...

CP: È come un mondo visto da una finestra – cioè è un privato che però ha un accesso verso il pubblico. Credo che sia questo che mi attira. E comunque è quello che ognuno vede da una finestra. Una cosa che mi ha colpito molto, quando sono stato per un periodo a Pietroburgo, è stata la casa di Dostoevskij. Io di solito detesto queste cose, ma ci passavo sempre davanti e un giorno ci sono andato. Era una casetta molto semplice, piccola, al terzo piano, con due finestre nello studio; poi ho scoperto che ne voleva due, una su una strada e una su un'altra. La casa stava sopra un mercato, che c'è ancora, identico, si è conservato come allora. E lui dalla sua scrivania vedeva tutti quelli che passavano.

MS: In qualche suo personaggio sembra anche esserci qualcosa di patologico. Ad esempio Luisa in *Luisa e il silenzio*, scoperta la malattia, ha un attacco di panico nella notte e scappa di casa. E anche in questo caso c'è sia la fuga che un attaccamento quasi morboso alla casa.

CP: Esattamente. È una fuga quasi impossibile. Una crisi che io collego molto anche alla malattia, alla morte. C'è anche chi presagisce qualcosa. Io l'ho visto fare a volte a persone molto malate, solo che poi non si può fuggire – c'è pure chi è scappato dal letto di morte, ma poi... una fuga straziante, l'ultimissima. Saper costruire la propria fine non è solo una cosa narrativa. Diceva Montaigne che la morte è quello che dà un senso a tutto, perché illumina tutta la vita. Montaigne guardava alla morte negli uomini e da quello capiva tutto.

MS: Capiva tutto da come si affronta la morte?

CP: Sì, da come l'affronti nel momento in cui ti capita. Poi chiaramente ci sono anche le morti improvvise... Il modo in cui una persona muore dimostra molte cose: dice quanto era attaccato quell'uomo alla vita, quanto era consapevole della transitorietà della sua condizione, che tipo di consapevolezza aveva della sua vita, se si credeva eterno, che livello di pensiero aveva raggiunto a quel punto, e, anche, a cosa gli è servito tutto quello che sapeva. Il modo in cui si muore è una sfumatura piccola piccola, ma invece... insomma esiste il grande uomo. Per esempio uno che si sa ritirare per tempo, che smette di scrivere, che smette di fare quello che stava facendo, che è un atto di grandissimo coraggio, e quello già ti dice che non ha un bisogno narcisistico di finire su un giornale, ma ha anche il giusto distacco dall'esistenza. Secondo me uno con una grandissima mente non può avere un attaccamento morboso alla vita, quello ce l'hanno già tutti, anche gli animali, nessuno vuole morire.

MS: Questo distacco c'è chiaramente nel *Ritorno a casa di Enrico Metz*, ma anche negli altri suoi libri.

CP: Certo, quello appartiene un po' al mio modo di sentire ed è anche un po' il limite.

MS: Ma questo rifiuto del mondo deriva anche dal suo rifiuto della politica? Lo scrivere, il gettarsi nella narrativa, è un suo modo per rifiutare l'impegno politico precedente?

CP: Io non credo nell'impegno. Pochissimi scrittori, esclusi alcuni, hanno avuto un rapporto speciale con la politica. Ad esempio gli scrittori israeliani, dove è una cosa di vita o di morte. Anche noi durante la guerra abbiamo avuto un rapporto simile. Gli scrittori israeliani sono sempre durante la guerra, quindi hanno un coinvolgimento speciale. Ecco, io mi sento a stento italiano, lo sono soltanto perché scrivo in questa lingua e ne sono prigioniero per sempre, ma per il resto non è che provi delle emozioni come italiano. Allo stesso modo non sento nessuno come straniero, sono io lo straniero.

MS: Quasi tutti i suoi personaggi sono più vecchi di lei quando li scrive, sono quarantenni o cinquantenni, a parte alcuni bambini o ragazzini bellissimi, dalla bimba

protagonista della 'Piccola Alberta in volo' al ragazzino narratore dei 'Due figli di Zelinda'.¹⁹

CP: Sì è vero, è un modo di prepararmi, probabilmente, per arrivare a quell'età. Adesso invece, è la prima volta che ne faccio uno più giovane, un protagonista che avrà quarantasette, quarantacinque anni.

MS: Ultimamente ha scritto più romanzi che racconti.

CP: Sì perché nei racconti devo ritrovare una cosa unitaria che li metta insieme, altrimenti non mi accontento. Nel senso che mi piace farne, in fondo non ho mai smesso, però non ne ho più scritti. Li scrivo in modo essenziale, non so come si può dire; ho dei racconti che sono mezza pagina, una pagina, dove c'è esattamente quello che mi interessa, poi non mi va di scrivere né il prima né il dopo e neanche di stamparli. Cioè mi soddisfano così. Oppure sono un esercizio mentale che faccio mentre cammino. E poi me li dimentico. Ma sono impubblicabili perché non hanno un inizio. Sono davvero degli snodi, degli appunti per scrivere dei libri... cioè da ognuno potrei fare un racconto. Il racconto è un'idea, è molto filosofico in realtà, anche molto poetico nel senso tecnico, cioè c'è dentro un'idea forte e basta. E allora a me piace acchiapparla, prendere il momento più vivo del racconto; non costruisco per niente, perché mi annoia, faccio solo un incontro, quattro battute, e questo è il racconto che mi soddisfa, basta quello e dopo non lo scrivo più. A me non interessa pubblicare nelle riviste, non saprei cosa farmene. Se un giorno mi verrà in mente una raccolta con un'ispirazione unitaria, come un piccolo progetto di scrittura, allora... Altrimenti, tutti parlano bene dei racconti ma nessuno li vuole. Se porto a un editore un libro di racconti, non lo vuole, è come vent'anni fa, è uguale.

MS: Ed è un peccato, perché i suoi racconti sono molto belli. E la maggior parte dei suoi critici elogia soprattutto *L'amore degli adulti*.

CP: Sì ma nessuno li compra, non capisco perché, è un mistero. Io leggo Čechov da sempre, i racconti li trovo bellissimi. Anche un racconto lungo, di sessanta, ottanta pagine. Quello è il racconto. Bisognerebbe tornare alla dimensione delle cento pagine, che secondo me è una misura anche molto moderna. Quando lavoro tanto, la sera leggo due pagine – io, che sono un lettore forte. Quindi mi chiedo quale può essere il pubblico di una *Recherche* oggi, che è un testo che per esser goduto ha bisogno di una lettura quotidiana di almeno quattro ore, non puoi mollarlo mai, se non leggi duecentocinquanta pagine al giorno, non lo capisci, non entri nel testo.²⁰ E francamente mi chiedo chi se lo può permettere. Io all'università leggevo, ho letto la *Recherche*. Adesso ci metterei due anni, allora ci ho messo un mese e mezzo. La notte dell'11 marzo '77 (quando hanno ucciso Francesco Lorusso a Bologna) ero a metà *Recherche* e tra i miei pensieri principali quel giorno c'era quello che ero contento di andare a casa e di continuare a leggere – cosa che ho fatto, fino alle cinque del mattino. Quella è la dimensione della lettura. Ma uno ne ha poco di quel tempo. Un racconto di cento pagine invece lo può leggere anche un lettore debole, o lento, o uno che ha voglia di essere lento. Un romanzo come *Delitto e castigo* ti richiede tanto tempo.²¹ Quindi, ecco, mi piacerebbe tornare al racconto ma non come oggetto che non saprei come trattare, ma a un testo piccolo piccolo, di due o tre pagine. Altra piccola teoria: è più facile scrivere un romanzo, una roba di documentazione, sulla guerra; in fondo tutte le persone di buona cultura potrebbero scrivere un romanzo. Tutti possono fare il romanzo normale, medio, nessuno può fare il racconto bellissimo, se non è un mostro.

MS: Il bel racconto breve è comparabile alla poesia, per la concisione poetica assoluta.

CP: Certo, la concisione di Baudelaire, di 'Raccoglimento', per esempio, quattordici versi. Molta prosa, tutto sommato, puoi anche confonderla, ma non succede con Kafka, inconfondibile anche nelle magistrali prose di poche righe. Ma Kafka ha una sua pacata, ironica, immensa grandezza in tutte le misure. 'La tana', per esempio, è uno dei racconti più belli di tutti i tempi.²²

MS: Anche 'La colonia penale', molto visivo, molto 'fisico'.

CP: 'La colonia penale' è meraviglioso. Kafka è sempre molto dettagliato, molto fisico, anche nell'architettura. Anche *Il castello*.²³ Prova a disegnare *Il castello* – io l'ho fatto fare ai miei studenti di scrittura – è impossibile. È una struttura che va a volte su, a volte giù, poi di qua, poi di là, poi c'è la neve, cioè non si capisce, eppure ci sei. Ed è quello che lui vuole, ti porta dentro. È una struttura mentale, entri dentro il cervello di una persona, è questo il mistico poi. Come diceva Kafka, lui era un monaco. Perché questo ti richiede la scrittura. Lo scrivere è una cosa senza importanza, non ha senso, però ti chiede una scelta monacale. Lo scrittore part-time non esiste. Almeno quelli che piacciono a me non lo erano. Lo scrivere è una cosa che ti capita. Queste cose non le devi costruire, non le devi andare a cercare. È un dono, in fondo, bellissimo, ma può anche diventare una maledizione, un male. Io ne ho visti, nel corso di tanti anni, di scrittori spezzati sotto il peso. Devi avere una struttura psichica adatta, molto malleabile, per cui riesci ad essere mimetico, riesci ad entrare ma anche a uscire dalle cose. Altrimenti ne rimani impigliato dentro con dei rischi mentali, come un prigioniero dentro una cantina al buio per due anni: quando esci non sarai più la stessa persona, è un trauma, perché hai messo in moto dei meccanismi che non controlli. Non è vero che le esperienze fanno sempre bene, fanno malissimo. Il culto dell'esperienza non lo condivido. Tutto lascia un segno, spesso indelebile.

MS: Che segno le ha lasciato l'esperienza del Movimento del '77 a Bologna?

CP: A Bologna ero responsabile del servizio d'ordine, ma non ero di Lotta Continua. Ho un lato militare in me, che non apprezzo, non ho mai curato, ma che ho. Ho molto sangue freddo nel prendere le decisioni. Perché non avevo una grande passione politica e questo mi rendeva più ragionatore di altri, più pragmatico. Non ero un grande sognatore. Io non ho mai pensato che avremmo cambiato il mondo, neanche per cinque minuti, neanche in pieno '77, assolutamente. Così come non penso che il '68 abbia davvero cambiato il mondo, cioè è il mondo che è cambiato e poi si è chiamato '68, sarebbe cambiato comunque, era già cambiato nel '66.

MS: Chiaramente ci sono stati dei fatti che hanno accelerato il cambiamento.

CP: Che l'hanno teatralizzato anche, più che altro, cioè ci sono stati dei cambiamenti veri che poi hanno trovato un loro teatro. Sembrava che si desse l'assalto al cielo, invece ciò ha svolto la sua funzione sociale di formazione di una nuova classe dirigente, come i nostri servizi segreti sapevano perfettamente. Io ho letto delle cose, dei commenti, delle analisi di quegli anni da cui risulta che loro non avevano nessun timore delle rivolte ed avevano perfettamente ragione. Mio padre mi disse che c'era un rapporto del SISMI su di me alla questura di Bologna dove consigliavano di non arrestarmi (io ero sempre nella lista) perché ero un elemento di equilibrio, ed avevano ragione, era vero.²⁴ Sono stato l'unico di un gruppo dirigente di sette, otto, a non essere mai arrestato perché vivevo sempre in un'altra casa e ora, dopo anni, ho capito perché.

MS: Ed ha anche collaborato all'esperienza di Radio Alice a Bologna?²⁵ In che modo?

CP: Ho collaborato perché ero amico di alcuni dei fondatori, Bifo, Zanobetti, Torrealta... Prima degli scontri con la polizia e prima dell'arresto dei redattori e dell'occupazione militare (esageratissima!) della sede era divertente passare qualche ora in radio. Davo una mano nelle rassegne stampa, non ho mai avuto un ruolo particolare. Però era interessante: per la prima volta una comunità eterogenea di persone si teneva in contatto con la sua radio. Bella musica (anche brutta!), apparizioni fantastiche e molto ironiche, come gli Skiantos. Ricordi piacevoli, leggeri, di tanto tempo fa.

MS: Quindi lei non è poi così distaccato dalla politica come tanti critici affermano.

CP: Beh, io ho smesso di far politica nel '77. Ho continuato solo fino a che non sono usciti di prigione tutti i ragazzi. A un certo punto ne avevo cinquecento, seicento in prigione; allora era un lavoro enorme. Poi, quando sono usciti gli ultimi – io già facevo pochissimo, però facevo molto per queste cose – ho smesso completamente di far politica, qualunque cosa succedesse. E difatti così è andata.

MS: Mentre parlava del Movimento pensavo a *Massa e potere* di Elias Canetti, che lei cita in altre interviste.²⁶ Nel '77 lei ha forse avuto un'esperienza della folla simile a quella che è all'origine di questo libro di Canetti?

CP: Ho vissuto molte esperienze fisiche che ho poi trovato tradotte in pensiero da Canetti. Sì, un giorno mi sono trovato immerso in una grande folla, a Bologna, spinto, schiacciato, senza vie di fuga. Un'esperienza terribile. Sentivo che nessuno poteva più esercitare un controllo. Le cose avvenivano ormai in modo naturale, come l'acqua del mare che schiaffeggia uno scoglio. *Massa e potere* è un trattato filosofico/politico, uno snodo importante nell'opera di Canetti. Tratta dell'entità indistinta della folla, dell'odio e amore, o necessità, per la folla, c'è anche l'orrore di essere toccati. L'anno in cui ho letto *Massa e potere* è stato un anno importante per me. Ma mi piace anche il suo taglio di scrittura autobiografico. Amo molto Canetti, lo considero un grande letterato, un tipo di pensatore/letterato, un po' un Montaigne d'altri tempi. Anche Montaigne è un altro su cui mi sono formato molto, è stato molto importante per me, da adulto. Gli *Essais* di Montaigne sono un libro da avere lì, da tenere sul comodino, si può esplorare, andare di qua e di là, poi è tematico, ed è una lettura veramente a cavallo tra letteratura e filosofia, che io considero formativo per me.²⁷

MS: Molti dei suoi scrittori preferiti sono a cavallo tra letteratura e filosofia, ad esempio Emil Cioran.²⁸

CP: Sì, è difficile definire Cioran, anche perché ormai lo statuto del filosofo è indicibile. In realtà poi il filosofo che cos'è, adesso: per metà è uno scienziato. Gerry Edelman è un filosofo. Anche i poeti possono avere uno spessore filosofico. C'è questa biforcazione estrema, ormai. Gli altri sono professori di filosofia, che è diverso dall'essere filosofo. La scrittura filosofica mi sembra ormai difficilmente rintracciabile, la trovi dentro i fisici – Newton non è forse un filosofo? Certo Cioran, invece, è un mistico, decadente, se vogliamo, e sta sul versante nichilistico, quasi un Leopardi un secolo e mezzo dopo. Si ripropongono tutte le sue idee. Un filosofo è anche uno che scrive bene; sembra di usare dei luoghi comuni, però sono veri. Non amo filosofi che scrivono male, però ce ne sono

tanti, forse Kant, che non ho mai letto in lingua originale, ma intuisco che non fosse un grande scrittore. È immenso, mi piace molto, ma credo che fosse l'unico che ho letto amandolo come pensatore, non come scrittore.

MS: Sia Canetti che Cioran sono figure ai margini, scoperte tardi.

CP: Assolutamente. Cioran è un caso di emarginazione, anche di autoemarginazione, perché non aveva un carattere facile e non apparteneva a nessuno. Però l'odio di tutto il mondo accademico francese per lui la dice lunga, anche sulla filosofia francese. Tutte le ondatine di critica francese che ci sono state, francamente... io ne ho conosciuti anche alcuni, ho conosciuto Deleuze, ho conosciuto Guattari, ma le analisi di Cioran mi sembrano più che sufficienti per capire. In fondo poi ho molto amato la cultura francese nel passato, a partire da Montaigne... hanno avuto anche un grande Ottocento, ma attualmente non c'è molto. Gli ultimi che mi sono piaciuti sono Simenon, che non è francese, Cioran, che non è francese d'origine, però scriveva in francese, e un poeta di lingua francese, che però è svizzero, Philippe Jaccottet – tutti francesi per modo di dire.²⁹ Non ho un grande rapporto con il pensiero filosofico francese contemporaneo... Hanno questo versante psicanalitico, molto linguistico, che francamente mi ha un po' annoiato. Preferisco il loro mondo politico, ben più ricco del nostro.

MS: Secondo lei una lettura psicanalitica è adatta ai testi letterari?

CP: La psicanalisi è una delle cose che conosco meglio, ma francamente non credo assolutamente che abbia dimostrato di avere gli strumenti per una migliore interpretazione dei testi. Guarda caso l'unico libro scelto da Freud per fare un'analisi letteraria è un libro di serie C, con una psicologia banale. Freud non aveva un grandissimo gusto, né per la letteratura né tanto meno per l'arte. E quindi non si capisce perché dovremmo utilizzare la psicanalisi come strumento interpretativo, perché non può spiegare niente. Tra i miei lettori ci sono tre, quattro vecchi psicanalisti. Ho scoperto che uno di loro dava *L'amore degli adulti* ai suoi pazienti; ne ha regalate quaranta copie. Lui mi diceva che imparava dagli scrittori, che il libro più importante sulla depressione in

Italia è *L'airone*, il racconto lungo di Bassani, e ha ragione.³⁰ Quando insegnava in Germania l'aveva messo in bibliografia come testo migliore sulla depressione. Quindi anche la psicanalisi, diciamo, nasce dalla scrittura, è interna. Io non credo in nessuna interpretazione psicanalitica, ma non ci crede nemmeno nessuno psicanalista serio. Poi non è che si lavora con la psicologia per scrivere libri. Io non ho mai usato strumenti psicologici per scrivere un libro, come i caratteri psicologici, il tasso di narcisismo. Cioè si potrebbe fare, forse, ma francamente... Poi nell'individuo tutto diventa diverso, ogni caso è diverso. Ognuno trova una sua strada anche nelle patologie. E ci sono molti psicanalisti che poi lasciano tutte le loro scuole e ritornano a una forma di buon senso. Però sono dei lettori speciali. Ecco, mi piacciono quelli che rimangono attratti dal mistero che tu vai a suscitare, non dalle spiegazioni.

MS: A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, lei ha scritto numerose sceneggiature, collaborando con registi tra cui Carlo Mazzacurati, Maurizio Sciarra e Riccardo Milani.³¹ Come ha vissuto questa esperienza? In che cosa si differenzia la scrittura per il cinema da quella narrativa?

CP: Ho lavorato anche con altri registi: Luigi Magni, per esempio. Che mi ha fatto conoscere Nino Manfredi e Fiorenzo Fiorentini, due attori meravigliosi. Il primo film che è stato tratto da miei racconti (*Tracce di vita amorosa*, 1990, regia di Peter Del Monte) aveva tra i tanti protagonisti Walter Chiari. Posso vantarmi di aver scritto l'unica scena di nudo integrale della sua carriera. Poi ho lavorato con altri attori importanti: per esempio Antonio Albanese. Ho molta simpatia per gli attori e per la gente del cinema. Lego molto con i montatori, più simili a uno scrittore di uno sceneggiatore. Il primo film come sceneggiatore l'ho scritto insieme a Carlo Mazzacurati, perché lo stimavo e perché era già mio amico.³² Secondo me i suoi film sono sottovalutati, in Italia: è uno dei pochi veri autori di cinema che abbiamo. Penso a *Un'altra vita*, per esempio (che non ho scritto io).³³ Con lui lavoro molto bene. Carlo è un ottimo sceneggiatore, anche se non scrive fisicamente. Mi ha letteralmente insegnato questo mestiere. Attualmente sto lavorando a due sceneggiature, una piuttosto leggera e una molto difficile e complessa, che riguarderà

la storia di tutto il dopoguerra italiano, fino al '72.³⁴ Dimenticavo: Carlo sta montando il nostro nuovo film, che si intitola *La giusta distanza*.

MS: La sceneggiatura dell'*Estate di Davide*, secondo Mazzacurati, è scritta interamente da lei e prende come modello *Il grande Meaulnes* di Fournier, quale romanzo di formazione. Che importanza ha avuto per lei questo romanzo? Secondo Mazzacurati, una grande ispirazione del suo film precedente, *Notte italiana*, è *L'isola del tesoro* di Stevenson, che Anna Maria e poi Alessandro rileggono negli *Sguardi cattivi della gente*.³⁵ È questa una coincidenza?

CP: La mia generazione, cioè quelli che leggevano della mia generazione, hanno molto amato Meaulnes, che aveva affascinato sin dalla sua prima uscita tanti altri scrittori. Romano Bilenchi, per esempio, lo citava spesso. Carlo Mazzacurati è un po' più giovane di me ma ha vissuto le mie stesse esperienze e ha letto più o meno gli stessi libri. Quando sono ospite in una delle sue case trovo con facilità ogni libro, come se fossi tra i miei. Anche Stevenson lo abbiamo letto in parallelo, *L'isola del tesoro* da ragazzi e il resto un po' dopo. Queste letture dicono del nostro bisogno di libertà e di avventura. Per questo leggevamo, non per compiacere i nostri insegnanti, che neppure sapevano di queste nostre letture.

MS: In un'intervista con Paola Pegoraro lei confessa di sentirsi 'in controtendenza'.³⁶ In controtendenza a che cosa? Ed è questo un ruolo che Le dispiace o in cui si ritrova?

CP: Sono in controtendenza perché vado per la mia strada, tutto qui. Ma non ci tengo affatto ad essere in controtendenza. Direi lo stesso del mio 'nichilismo'. Non si diventa, nichilisti, lo si è.

MS: Vari critici, a partire da Belpoliti, la inseriscono in una 'linea narrativa molto italiana che va da Tozzi a Bilenchi', ovvero dalla Ginzburg a Parise a Pontiggia. Condivide questi suggerimenti? A quali scrittori/pensatori si sente più affine?

CP: Una notte, in Sicilia, Giulio Einaudi mi disse che Natalia Ginzburg aveva più volte fatto il mio nome come possibile autore Einaudi. Apprezzava i racconti, in particolare. Peccato non averlo saputo, mi sarebbe piaciuto incontrarla. Certo, appartengo a una tradizione (che a sua volta contiene molte tradizioni diverse). Tozzi è uno degli autori che mi ha fatto soffrire di più. Anche Parise mi ha coinvolto moltissimo, nella sua apparente scientificità. Come accennavo prima, Caterina da Siena ha raggiunto profondità inesplorate. Di Bilenchi sono stato amico, gli ultimi dieci anni della sua vita. Ho letto ogni parola che ha pubblicato, e anche qualcosa di più. Ricordo il commento che fece al mio primo racconto. Va bene, mi disse. Nessuno mi ha mai fatto complimento migliore. Romano era un vecchio uomo che conteneva un ragazzo. Il suo sguardo ironico ti pungeva come una spilla. Era uno scrittore stupendo. I suoi racconti non sono invecchiati di un giorno.

In questa intervista nel ribadire la sua passione per la narrativa di Romano Bilenchi, amico e maestro di scrittura, oltre che per i classici e la letteratura del Novecento, italiana e straniera, Piersanti rivela come i suoi interessi siano essenzialmente letterari (il lavoro per il cinema è dovuto a questioni pratiche, più che passione), e come la sua aspirazione sia di inserirsi in tale linea narrativa, più che seguire le ultime tendenze del mercato letterario. L'esperienza di lotta politica vissuta da protagonista nel '77 lo ha segnato profondamente, tanto da portarlo a rifiutare completamente la politica e a rifugiarsi nella letteratura. Dagli anni '80 a oggi tutta la sua narrativa si distingue per un profondo senso sia di isolamento che di rifiuto della società, per un marcato individualismo, un nichilismo di fondo, ma anche una nostalgia per un passato spesso rurale e per un'idea di comunità ormai scomparsa. Per questi toni, sulla scia di Bilenchi, Piersanti si dimostra un narratore senza tempo, capace di rendere la mediocrità della vita quotidiana, la solitudine, il silenzio e i vuoti dei suoi personaggi, come pure di creare atmosfere di sospensione e vaghezza grazie ad uno stile piano, apparentemente semplice ma curatissimo, che ne fa uno dei più interessanti e misteriosi narratori contemporanei. Ringrazio molto l'autore per la sua eccezionale disponibilità a parlare del suo lavoro, della sua esperienza di scrittore e delle sue passioni letterarie.

¹ A parte le numerose recensioni della narrativa di Piersanti, tra la scarsa bibliografia sull'autore segnaliamo i saggi di A. Spadaro, 'Vite appese. La narrativa di Claudio Piersanti', *La Civiltà Cattolica*, a. 152, vol. II, quaderno 3622, 19 maggio 2001, 361-74; G. Picone, 'In cerca dei padri: da Casa di nessuno a Casa d'altri', in G. Picone, F. Panzeri e M. Raffaelli, *Paesaggi italiani* (Ancona, Transeuropa, 1994), pp. 42-65; e le sezioni nei seguenti testi: F. La Porta, *La nuova narrativa italiana* (Torino, Bollati Boringhieri, 1995); R. Cardone, F. Galato e M. Panzeri, a cura di, *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90* (Milano, Marcos y Marcos, 1996). Tra le varie interviste segnaliamo: F. Panzeri, 'Pensare attraverso le parole', in Id., *Senza rete. Conversazioni sulla "nuova" narrativa italiana* (Ancona, PeQuod, 1999), pp. 55-76; G. Casagrande, 'Dal romanzo al fumetto al film, Il caféletterario', 9 aprile 1999, <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/piersanti.html>; G. Olivero e C. Valletti, 'Una fantasia molto concreta, domande a Claudio Piersanti', *L'Indice dei Libri del Mese*, XX, 6 (2003), 30; L. Accorroni, 'Distaccarsi dalla vita e averne una seconda. Intervista a Claudio Piersanti', *Stilos*, 13 febbraio 2006, 4; P. Pegoraro, 'Quattro chiacchiere con... Claudio Piersanti: pratica e mistica dell'abbandono', *Letture*, 628, giugno-luglio 2006.

² C. Piersanti, *Casa di nessuno* (Milano, Feltrinelli, 1981; nuova edizione, Milano, Sestante, 1993).

³ Piersanti, *L'amore degli adulti* (Milano, Feltrinelli, 1989; ed. ampliata 1998; terza edizione 2006).

⁴ Piersanti, *Luisa e il silenzio* (Milano, Feltrinelli, 1997) ha vinto i premi narrativa Viareggio-Rèpaci, Vittorini-Siracusa e 'diario della settimana'. *Il ritorno a casa di Enrico Metz* (Milano, Feltrinelli, 2006) ha vinto il Premio Selezione Campiello, Premio Frontino Montefeltro e Premio Alassio 100. Altri testi di narrativa non citati in seguito sono: *L'appeso* (Milano, Feltrinelli, 2000) e *Comandò il padre* (Ancona, PeQuod, 2003).

⁵ *Stigmatè*, romanzo a fumetti illustrato da Lorenzo Mattotti (Torino, Einaudi, 1999). Piersanti è anche autore, assieme a Carlo Mazzacurati, di un adattamento teatrale tratto da *Conversazione senza testimone* di Sofja Prokofeva (Bologna, FuoriThema, 1998).

⁶ F. La Porta, 'Il romanzo di Piersanti e il "metzismo" dei dirigenti italiani', *Il riformista*, 26 gennaio 2006, 6.

⁷ M. Belpoliti, 'Avanguardia fuori sede', *L'Espresso*, 6 aprile 2006, 139.

⁸ Le parole di Celati appaiono sul risvolto di copertina de *L'amore degli adulti* (1989). A parte le numerose recensioni dei vari testi di Piersanti, tra la bibliografia sull'autore segnaliamo i saggi di A. Spadaro, 'Vite appese. La narrativa di Claudio Piersanti', *La Civiltà Cattolica*, a. 152, vol. II, quaderno 3622, 19 maggio 2001, 361-74; G. Picone, 'In cerca dei padri: da Casa di nessuno a Casa d'altri', in G. Picone, F. Panzeri e M. Raffaelli, *Paesaggi italiani* (Ancona, Transeuropa, 1994), pp. 42-65; e le sezioni nei seguenti testi: F. La Porta, *La nuova narrativa italiana* (Torino, Bollati Boringhieri, 1995); R. Cardone, F. Galato e M. Panzeri, a cura di, *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90* (Milano, Marcos y Marcos, 1996). Tra le varie interviste segnaliamo le seguenti: F. Panzeri, 'Pensare attraverso le parole', in Id., *Senza rete. Conversazioni sulla "nuova" narrativa italiana* (Ancona, PeQuod, 1999), pp. 55-76; G. Casagrande, 'Dal romanzo al fumetto al film, Il caféletterario', 9 aprile 1999, <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/piersanti.html>; G. Olivero e C. Valletti, 'Una fantasia molto concreta, domande a Claudio Piersanti', *L'Indice dei Libri del Mese*, XX, 6 (2003), 30; L. Accorroni, 'Distaccarsi dalla vita e averne una seconda. Intervista a Claudio Piersanti', *Stilos*, 13 febbraio 2006, 4; P. Pegoraro, 'Quattro chiacchiere con... Claudio Piersanti: pratica e mistica dell'abbandono', *Letture*, 628, giugno-luglio 2006.

⁹ P. Cudini, *Breve storia della letteratura italiana del Novecento* (Milano, Bompiani, 1999), p. 260.

¹⁰ Belpoliti, 'Avanguardia fuori sede', 139.

¹¹ Si veda Piersanti, 'L'odore del sangue', introduzione a A. P. Čecov, *Racconti (1885)* (Milano, Feltrinelli, 2000), vol. II, pp. 7-13.

¹² La passione per *Il grande Meaulnes*, che si riallaccia a quella per il romanzo di avventura e di formazione, emerge chiaramente nel saggio prefazione di Piersanti, 'L'ombra temeraria e sognante di Alain-Fournier', pp. v-xv, prefazione a *Il grande Meaulnes* (Milano, Rizzoli, 1995) [1° ed. 1995].

¹³ Stralci di questa intervista appaiono nella mia monografia su Claudio Piersanti in corso di stampa per Cadmo editore nella collana 'Scritture in corso'.

¹⁴ Piersanti è anche co-autore (assieme a Enrico Palandri, Carlo Rovelli, Maurizio Torrealta e altri compagni) del primo testo sul '77, AA.VV., *Bologna, marzo 1977... fatti nostri* (Verona, Bertani Editore, 1977), pubblicato a caldo e subito ritirato dal commercio. Il testo è stato di recente ripubblicato (Rimini, NdA Press, 2007) senza l'autorizzazione di Piersanti.

- ¹⁵ Piersanti, *Charles* (Il lavoro editoriale, 1986; Ancona, Transeuropa, 1988; Milano, Feltrinelli, 2000).
- ¹⁶ F. M. Dostoevskij, *L'idiota* (Torino, Einaudi, 1941), trad. di A. Polledro.
- ¹⁷ Carlo Carretto fu capo dell'Azione Cattolica negli anni Quaranta e poi eremita per dieci anni nel Sahara.
- ¹⁸ G. Janouch, *Conversazioni con Kafka* (Parma, Guanda, 1991), trad. di M. G. Galli.
- ¹⁹ 'La piccolo Alberta in volo' è il racconto di apertura della raccolta *L'amore degli adulti* (1989 e 1998). 'I due figli di Zelinda' è apparso dapprima in *Linea d'ombra*, 1 (1983), 19-22, poi in *Narratori delle riserve*, a cura di G. Celati (Milano, Feltrinelli, 1992), pp. 245-50, e infine nella seconda edizione ampliata de *L'amore degli adulti* (1998). Il racconto è stato anche tradotto in inglese: 'Little Alberta in flight', in *The quality of light: modern Italian short stories*, a cura di A. Caesar e M. Caesar (Londra, Serpent's Tail, 1993).
- ²⁰ M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (Milano, Mondadori, 2006), trad. di G. Roboni, nuova ed. aggiornata.
- ²¹ Dostoevskij, *Delitto e castigo* (Milano, Mondadori, 2004), a cura di S. Prina.
- ²² Kafka, 'La tana', in *Tutti i romanzi e i racconti* (Roma, Newton Compton editore, 2006).
- ²³ Kafka, *Il castello*, in *Tutti i romanzi e i racconti*.
- ²⁴ SISMI sta per Servizio per le Informazioni e la Sicurezza Militare. In consonanza alla posizione di Piersanti, Paolo Pullega afferma: 'In effetti durante i disordini il comportamento della polizia era di una sconcertante evidenza: l'impegno non era di sedare i disordini ma, al contrario, di provocarli e di alimentarli'. Si veda il suo saggio "Il cerchio di gesso", in *Atlante dei movimenti culturali dell'Emilia-Romagna. 1968-2007, III, Arti, comunicazione, controculture*, a cura di P. Pieri e C. Cretella (Bologna, CLUEB, 2007), 17-21 (p. 18). Secondo Valerio Evangelisti, la storia del Movimento del '77 è ancora tutta da scrivere; si veda il suo saggio 'L'esplosione creativa del '77', nello stesso volume, pp. 11-15.
- ²⁵ Su Radio Alice, oltre al sopracitato saggio di Evangelisti, e al volume *Bologna, marzo 1977... fatti nostri*, si vedano, tra l'altro, il documentario *Alice è in paradiso* (2002) e il film *Lavorare con lentezza* (2004), entrambi di Guido Chiesa.
- ²⁶ E. Canetti, *Massa e potere* (Milano, Adelphi, 1981), trad. di F. Jesi [ed. orig. 1960]. Questo originale trattato, che Canetti impiegò trentotto anni a completare, nasce in risposta alla rivolta degli operai a Vienna nel 1927 e all'incendio del Palazzo di Giustizia, ovvero all'esperienza panica di Canetti di essere parte di quella folla. Come per Canetti, la narrativa di Piersanti tratta i temi del potere, incomunicabilità, isolamento. Si veda il capolavoro di Canetti, *Auto da fè* (Milano, Adelphi, 1999), trad. di L. e B. Zagari [ed. orig. 1935].
- ²⁷ M. de Montaigne, *Saggi* (Milano, Adelphi, 1992) [ed. orig. 1580-88]. Oltre al tema della morte, Piersanti elogia l'insegnamento di Montaigne sull'amicizia e sull'amore.
- ²⁸ Tra le varie opere di E. M. Cioran disponibili in italiano si vedano: *Al culmine della disperazione* (Milano, Adelphi, 1984) [ed. orig. 1956]; *Lacrime e santi* (Milano, Adelphi, 1990) [ed. orig. 1986]; *La tentazione di esistere* (Milano, Adelphi, 1998) [ed. orig. 1934].
- ²⁹ Di Philippe Jaccottet è disponibile in italiano *Alla luce d'inverno. Pensieri sotto le nuvole* (Milano, Marcos y Marcos, 1997) [ed. orig. 1994], trad. e cura di F. Pusterla.
- ³⁰ C. Bassani, *L'airone* (Milano, Mondadori, 2000) [ed. orig. 1968].
- ³¹ Tra le tante sceneggiature, con Mazzacurati Piersanti ha scritto *Notte italiana* (1987), *Vesna va veloce* (1996), *L'estate di Davide* (1998), *L'amore ritrovato* (2004) e *La giusta distanza* (2007). Assieme a Maurizio Sciarra ha scritto la sceneggiatura di *Quale amore (sonata a Kreutzer)* (2006); il testo è stato pubblicato con lo stesso titolo (Venezia, Marsilio, 2006). Per Riccardo Milani ha scritto *Piano, solo* (2007).
- ³² Si tratta di *Notte italiana* (Mazzacurati, 1987).
- ³³ *Un'altra vita* (Mazzacurati, 1992), sceneggiatura di C. Mazzacurati e F. Bernini.
- ³⁴ Si tratta del documentario *Feltrinelli* (Alessandro Rossetto, 2006), uscito in Germania, ma non in Italia.
- ³⁵ R. L. Stevenson, *L'isola del tesoro* (Torino, Einaudi, 2006), trad. di P. Jahier; Piersanti, *Gli sguardi cattivi della gente* (Milano, Feltrinelli, 1992).
- ³⁶ Pegoraro, 'Quattro chiacchiere con... Claudio Piersanti'.