
trame

di letteratura comparata

Sport, letteratura e dintorni

a cura di Ilaria Magnani e Nicola Bottiglieri

nuova serie
anno IV, numero 4
gennaio-dicembre 2020





trame
di letteratura comparata



Rivista annuale a cura del
Laboratorio di Tecnologia, Narrativa e Analisi del Linguaggio
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Direttore responsabile
Maria Teresa Giaveri

Co-direttore
Roberto Baronti Marchiò

Redazione
Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute
Campus Folcara - Via Sant'Angelo in Theodice - 03043 Cassino (FR)
tecnal@unicas.it

Comitato Editoriale
Roberta Alviti, Nicola Bottiglieri, Alessandra D'Atena, Laura Diamanti, Riccardo Finocchi, Micaela Latini, Ilaria Magnani, Natalie Malinin, Raissa Raskina, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

Segreteria di Redazione
Anna Mariani, Rosella Tinaburri, Saverio Tomaiuolo

Comitato Scientifico
Elena Agazzi, Richard Ambrosini, Franco Buffoni, Mario Capaldo, Camilla Catterulla, Michele Cometa, Lilla Maria Crisafulli, Franco De Vivo, Marino Freschi, Cristina Iglesia, Gloria Lauri-Lucente, Valerio Magrelli, Pierluigi Pellini, Ralph Pite, Pietro Taravacci

Redazione Neu
Elisabetta Vaccaro

Assistenza alla Redazione
Miriam Palomba e Marilena Tortolani

trame

di letteratura comparata

nuova serie
anno IV, numero 4
gennaio-dicembre 2020

trame di letteratura comparata

Aut. Tribunale di Cassino n. 2 del 2000

Periodicità annuale.

«trame di letteratura comparata» is a Peer-Reviewed Journal

ISSN 1720-5417

ISBN 88-32133-52-3

© 2020 Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute

Copyright immagine di copertina:

© Stefano Chiaverini

Logo TRAME e TECNAL:

© Fabrica Research Centre

© Nuova Editrice Universitaria

Tutti i diritti sono riservati

Sommario

LA VOCE

ILARIA MAGNANI, <i>Premessa</i>	13
NICOLA BOTTIGLIERI, <i>Sport e letteratura: dalla storia al genere</i>	15
GIACOMO MANZOLI, <i>Da evento a racconto. La telecronaca calcistica come storytelling</i>	43
ILARIA MAGNANI, <i>Il calcio questo “distrattore”. Finzioni e rappresentazioni nell’Argentina contemporanea</i>	61
AMEDEO DI FRANCESCO, <i>Calcio, politica e letteratura in un romanzo breve di Péter Esterházy</i>	79

DIMORE

ALFREDO MARIO MORELLI, <i>Ginnasio e atletica nella filosofia di Cicerone</i>	99
VITTORIO CAPUZZA, <i>Il corpo e lo sport nella riflessione letteraria del giovane Leopardi</i>	115
FRANCESCO LUTI, <i>Pier Paolo Pasolini-José Agustín Goytisolo: il calcio per passione. Pasolini a Barcellona</i>	131
GERMANO CAPERNA, <i>Cerro Torre: la Montagna Impossibile</i>	145
ANTONELLA EMINA, <i>Funzioni e caratteristiche dall’autobiografia degli sportivi</i>	163

CALEIDOSCOPIO

FRANCESCO DE CORE, <i>Gianni Mura, la fiamma rossa della scrittura</i>	181
MARCO PATUCCHI, <i>L’emozione di un attimo</i>	193
MARCELLO NAPOLI, <i>Alfonso Gatto “in corsa” e “in poltrona”</i>	203
CONCETTA DAMIANI, <i>«Il calcio è bello perché concede di credere a tutto». Alfonso Gatto cronista sportivo nelle carte d’archivio</i>	217
NICOLA FANO, <i>Sport e teatro</i>	227
PIPPA RUSSO, <i>L’angelo calciatore (e il disagio da vita vissuta che rimane nel lettore)</i>	243
NATALIE MALININ, <i>La mossa della regina bianca di Lev Kassil’. Gli sport invernali come forma di educazione</i>	259
ISABELLA MARIA ZOPPI, <i>Diavolo rosso e altre storie: gli eroi delle due ruote cantate</i>	275

OFFICINA

LEONARDO ROSSIELLO RAMÍREZ, <i>Giavellotto, Traduzione di Nicola Bottiglieri e Ilaria Magnani</i>	295
ANTONIO DELTORO, <i>Calcio, Traduzione e nota di Daniela Sannipoli</i>	311
PEDRO ÁNGEL PALOU, <i>La filosofia del portiere, Traduzione e nota di Daniela Sannipoli</i>	313
FERENC BARNÁS, <i>Fino alla fine della nostra vita, Traduzione e commento di Mariarosaria Sciglitano</i>	317

POIEIN

FRANCO BUFFONI, <i>Poesia e sport</i>	335
VALERIO MAGRELLI, <i>Tennis e pensiero</i>	241
NICOLA BOTTIGLIERI, <i>11 personaggi in cerca d'autore</i>	347
VINCENZO SALERNO, «...una bella storia di santi giovani belli e gagliardi». Il mito del calcio a Napoli di Domenico Rea.....	361

FINESTRE

Franco Buffoni, <i>Silvia è un anagramma. Per giustizia biografica</i> (Nicola Verderame).....	375
Nicola Bottiglieri, <i>Magellano e don Bosco intorno al mondo</i> (Ilaria Magnani).....	376
Alessia Cassani, <i>Una lengua llamada patria. El judeoespañol en la literatura sefardí contemporánea</i> (Laura Mariateresa Durante).....	380
Franco Brevini, <i>Il libro della neve. Avventure, storie, immaginario</i> (Jean-Pierre Gaudin).....	384
D'Amicis Carlo, <i>Il ferroviere e il golden gol</i> (Germano Caperna).....	386
Maurizio Lupo e Antonella Emina (a cura di), <i>Visioni di gioco. Calcio e società da una prospettiva interdisciplinare</i> (Nicola Porro).....	388

NOTE BIOGRAFICHE	401
-------------------------------	-----

LA VOCE

ILARIA MAGNANI

Premessa

Quello tra letteratura e sport è un sodalizio antico, consolidato e fruttuoso. Nel mondo occidentale siamo soliti farlo risalire all'antica Grecia dove lo sport era una pratica diffusa che si esprimeva come esperienza eminentemente individuale, spesso dal respiro epico. Con il trascorrere del tempo, esso è andato di frequente trasformandosi in attività di gruppo, di squadra, in cui primeggia il motivo ludico, anche se spesso il gioco evolve in competizione e recupera un epos nuovo, risemantizzato e a volte distorto in cui s'incanalano e sublimano conflittualità di varia natura. D'altro canto, proprio pensando alla Grecia classica ci rendiamo conto di come lo sport abbia influenzato, assieme alla letteratura, molti e differenti campi della cultura come dimostra, per esempio, la vasta produzione statuaria greca e, successivamente, romana. Appare quindi restrittivo e inesatto parlare di letteratura e sport senza includere le varie altre aree dell'espressione artistico-culturale che, in tale relazione, assumono forme cangianti e in rapida evoluzione. Partendo da queste considerazioni, nei contributi qui riuniti si è cercato di delineare un panorama dell'ambivalenza e della poliedricità del tema.

Come mostrano i saggi, la tematica sportiva attraversa molteplici forme di espressione. Tra queste la più moderna e seguita è certo la cronaca televisiva (Manzoli), in dialogo con la più tradizionale produzione che fa capo alla scrittura: il romanzo, l'autobiografia (Emina), un giornalismo che spesso si colloca a cavallo tra la saggistica e la narrativa, la poesia ed i poeti sportivi (Luti), la canzone popolare (Zoppi) e, non ultima, la riflessione filosofica (Capuzza) con le sue declinazioni politiche e ideologiche (Morelli), senza scordare forme artistiche ed espressive diverse quali la fotografia (Patucchi) e il teatro (Fano). Anche la profondità storica e l'orizzonte geografico sono inaspettatamente vasti: muove dall'antichità classica alla contemporaneità, la prima, si estende ad includere tutto il panorama occidentale, il secondo. Inoltre anche l'iperonimo "sport" trova la sua necessaria definizione in una gamma di iponimi e se, come era prevedibile, il calcio (Russo, Buffoni) è il riferimento predominante, seguito dal ciclismo (Napoli, De Core), non mancano lo sci (Malinin) e l'alpinismo (Caperna), l'atletica (Patucchi) e il tennis (Magrelli).

La presenza in questo volume di voci dell'accademia e del giornalismo mostra la cesura tra le tipologie testuali che con maggiore frequenza parlano dello

sport con scelte formali e stilistiche proprie, senza tuttavia che ciò ci porti a tralasciare i tanti scrittori che nell'Italia del secondo dopoguerra si sono dedicati al giornalismo sportivo e hanno fatto delle loro cronache un'opportunità per offrire una visione dettagliata e genuina del Paese. Nell'ottica di uno sguardo strutturante di tali diversità s'inquadra l'intento di tracciare un panorama delle forme della narrazione connessa allo sport rilevandone i contatti con la tradizione letteraria e i generi che hanno fatto la storia della letteratura e della cultura occidentale e, ancora, di abbozzare una categorizzazione delle forme letterarie che si riferiscono allo sport (Bottiglieri).

Dai saggi riuniti, infine, appare chiaro come il richiamo alle tematiche sportive abbia spesso valenza simbolica e metaforica, come i testi così caratterizzati siano portatori di un chiaro cronotopo e come tale produzione sia un mezzo che si presta a una rappresentazione/lettura di un momento storico, di una questione sociale, di un conflitto. Essa si offre, insomma, come una lente privilegiata per mettere a fuoco questioni apparentemente distanti dalla pratica o dall'agone sportivo. Alcuni sport infatti, nel passato come nella contemporaneità, hanno portato in sé l'eccezionalità catalizzatrice propria dell'evento di massa al punto di essere gravati di funzioni propagandistiche. È allora la letteratura che tematizza tali eventi a mostrarne l'uso strumentale (Magnani) o a farne il nucleo di un riscatto collettivo (Di Francesco).

Il numero si presenta quindi come un ventaglio di riflessioni e analisi per esplorare il multiforme universo in cui le forme espressive guardano allo sport, ne parlano, lo rappresentano.

NICOLA BOTTIGLIERI

Sport e letteratura: dalla storia al genere

Abstract

The essay tries to answer the question of whether there is a literary genre called "Literature of Sport" and consequently what its characteristics are. Answering this question means, first of all, interrogating the Homeric poems, which are still seen today as the reservoir of a long-lasting imaginary on which those who write about Olympics and athletic activities heavily draw. Second, it means clarifying the chronological context within which one can speak of Sport in the modern sense of the term, in the 19th and 20th centuries. The "Sports Literature" genre feeds two types of writing: those of reality and those of fiction. The former, derived from journalism, are narrative reportages and literary chronicles, works with an open structure that tell a real sporting event; the latter, on the other hand, deal with real or imaginary situations in the world of sport organized in a causal-temporal succession. In any case, in order to be assigned to this literary genre, a partial reference to a sports and/or athletic activity is not enough. The sporting event must be present in the story, in the plot of the novel, and the race, the place where the sporting event takes place (stadium, street, ring or swimming pool) and the protagonist must be strongly related to the discipline in question.

*Il gioco è un tempo sospeso,
sottratto alla vita ed affidato alla letteratura*

La "palla al vento" di Nausicaa

Fin dalle prime testimonianze letterarie della Grecia antica, le attività atletiche svolte in maniera competitiva rivestono di volta in volta carattere sacrale, educativo, cerimoniale. Nei poemi omerici vi sono lunghe descrizioni relative a questo tipo di manifestazioni messe a fianco di altri temi propri della poesia epica: la guerra, i viaggi, l'incontro con i mostri, la magia, la fedeltà o l'amore. Nel libro XXIII dell'*Iliade* leggiamo di giochi funebri a carattere cerimoniale organizzati da Achille in onore di Patroclo, (due di corsa, tre di combattimento, e poi tiro con l'arco, del disco e della lancia) ma è nell'*Odissea* che la competizione fra atleti cambia natura, divenendo rivelazione delle qualità fisiche e intellettuali dell'atleta.

Alcinoò, re dell'isola dei Feaci, organizza dei giochi in onore del misterioso ospite trovato dalla figlia Nausicaa dove il fiume sfocia nel mare. In questo spiazzo tranquillo, dove il tempo, rappresentato dallo scorrere del fiume, si incontra con il mare, lo spazio sconfinato, la ragazza si era recata a lavare le vesti e alla fine del lavoro aveva cominciato a giocare a palla con le ancelle. Una "palla

al vento” non ripiena di sabbia, come era uso per gli allenamenti dei guerrieri. Quando la sfera per volere di Minerva cade nel «gorgo profondo» del fiume, Nausicaa grida, Ulisse si sveglia e implora la ragazza di aiutarlo¹.

Lo straniero viene portato in città, è accolto con molti onori, ma non rivela il suo nome, né la sua storia. Si organizzano dei giochi ed Eurialo «uguale ad Ares, il dio funesto ai mortali» lo invita a partecipare, ma egli rifiuta, per questo viene apostrofato come un mercante «che pensa sempre al carico e controlla le merci e i guadagni delle sue ruberie». Poi al colmo dell’offesa Eurialo gli dice «Tu non hai l’aria di un atleta». Ulisse, non potendo sopportare l’idea di essere visto come un mercante, accetta la sfida e partecipa alle gare, ma continua a non rivelare il suo nome².

Vince nel disco, afferma di essere bravo nel tirare la lancia, tendere l’arco, capace di fare il pugilato, la lotta, ma non la corsa, poiché l’età ha appesantito le gambe. Dopo le gare, vi è un banchetto e qui il cieco indovino Demodoco canta le gesta dei guerrieri greci che hanno combattuto sotto Troia. Nel canto viene evocato il nome di Ulisse e a questo punto lo straniero, nel momento in cui riconosce se stesso nelle parole dell’altro, non riesce più a trattenere le lacrime e, piangendo, come si conviene agli eroi omerici, racconta la sua storia.

Come si vede, il racconto non fuoriesce spontaneo dalla bocca dell’eroe, ma affiora alle labbra come l’acqua sorgiva dal profondo della terra. Che cosa è successo nella mente di Ulisse di così sconvolgente da fargli rivelare il nome e svelare il mistero della sua vita errabonda? Egli lo aveva taciuto al Ciclope che aveva divorato i compagni e nemmeno lo dirà subito alla moglie Penelope, appena lo incontra nella reggia di Itaca vestito da mendicante. Ossia né l’orrore, né la virtuosa seduzione della moglie sono riusciti a rimuovere le sue diffidenze. Viene da chiedersi, quindi, quale potere di svelamento abbia avuto la gara tanto da fargli abbandonare le difese ma soprattutto che relazione c’è fra la gara e il racconto?

Nel canto VIII dell’*Odisea* assistiamo a due forme di rivelazione: la prima in campo aperto, dove Ulisse manifesta l’abilità atletica (e la competizione finisce per diventare una forma di biografia del corpo dell’eroe), la seconda nella sala del banchetto dove racconta la sua vita.

C’è però un “sotto testo” in questa successione di eventi, che per essere inteso, ha bisogno di essere messo in sequenza: a) Ulisse esibisce il suo corpo attraverso le gare, b) Demodoco racconta le gesta di un famoso guerriero, c) Ulisse riconosce se stesso nelle parole del cieco indovino e dà sfogo ai ricordi, d) Omero racconta attraverso la sua poesia narrativa questo gioco speculare fra voci

diverse. Due volte Ulisse ha esibito se stesso, sul campo di gara e nel racconto, due volte l'eroe viene raccontato da altri, Demodoco ed Omero, i quali sono ambedue ciechi e in modi diversi "conoscitori" della guerra di Troia.

Nella struttura del canto, Omero sembra seguire le regole dell'arte della tessitura dove il filo dell'ordito si interseca con quello della trama, combinando il dritto con il rovescio. Infatti la storia di Ulisse a Troia è raccontata in terza persona da Demodoco e in prima persona da Ulisse stesso, mentre il poeta greco fa correre sul telaio del poema prima una voce poi l'altra. Tutto questo vertiginoso scambio di voci narranti è avvenuto perché la "palla al vento" di Nausicaa si è persa nel gorgo del fiume. Tanto da farci sospettare che la palla non sia un semplice strumento di gioco ma un pretesto al racconto, un gomito ripieno di storie che si possono srotolare una dopo l'altra. Soluzione narrativa che verrà usata largamente nella letteratura sul calcio del XX secolo.

Il ruolo del pubblico

Sia le gare che i racconti di Ulisse e di Demodoco hanno un pubblico che incita gli atleti, segue le gare, ascolta i racconti di guerra e di viaggi durante il banchetto. È il popolo dell'isola dei Feaci meravigliato nel vedere l'atleta, ascoltare il guerriero famoso, quindi le peripezie del viaggiatore. Così Omero dipinge lo stato d'animo del pubblico all'inizio del libro XIII: «Disse così e immobili erano tutti, in silenzio / erano presi d'incanto nella sala ombrosa»³.

Al pubblico popolare bisognerà aggiungere gli aristocratici: Nausicaa, Alcino, sua moglie Arete che esprime ad alta voce il parere di dare una nave all'ospite ed i nobili che circondano il re. Ebbene, tutto questo pubblico cosa sta pensando mentre Ulisse racconta le sue gesta? E gli atleti che prima avevano partecipato ai giochi lottando con lui, che pensieri hanno fatto? Al pubblico presente all'interno del testo, bisognerà poi aggiungere il pubblico remoto, ossia i lettori di Omero che leggeranno questa poesia narrativa attraverso i secoli. Insomma in questi canti non solo vengono presentati diversi tipi di racconto, quello silente del corpo, quello orale di Demodoco in terza persona e quello di Ulisse in prima persona, infine quello ideato da Omero, ma anche tre tipi diversi di pubblico: da stadio, da sala da pranzo, oltre ai lettori disseminati nei secoli.

Gare, racconto, pubblico, elementi presenti nel mondo antico e nello sport moderno, tanto che possiamo addirittura stabilire un parallelo fra quanto successo nella reggia dell'isola dei Feaci e quello che accade nelle nostre isole, le case condominiali del mondo moderno. Non facciamo riferimento alle attività

atletiche, molte sono sopravvissute fino ai giorni nostri, ma ai diversi modi di raccontarle. Avremo quindi la descrizione delle gare (Omero), il racconto autobiografico (Ulisse), il brusio della lingua dei tifosi (Eurialo) le scenografie dei luoghi: lo stadio per le gare, la sala del banchetto che, detto senza ironia, può corrispondere al tinello dove si legge un libro, si ascolta la radio o si vede la televisione.

Lo sport moderno

Lo sport in quanto tale compare a ridosso della rivoluzione industriale in Inghilterra nel secolo XIX considerata “l’officina dell’Europa”, e arriva fino a noi con i caratteri della modernità più avanzata divenendo sinonimo di progresso, velocità, spettacolo di massa, dando vita perfino a un tipo di abbigliamento detto “sportivo”. Un fenomeno nuovo e popolare questo che si riconosce nella parola inglese *sport* derivata dal francese antico *desport* presente anche nella lingua italiana come “diporto”. Il termine appare in Gran Bretagna nel ’500 ad indicare attività di svago come la caccia, la scherma, le corse dei cavalli, riservate all’aristocrazia.

Il lessema “sport” in Italia divenne di uso comune quando alcuni settimanali intitolarono le loro testate con questo anglicismo. Così si ebbero a Milano «Lo sport» (1865), «La caccia. Giornale illustrato dello sport italiano» (1876) e «Lo Sport illustrato» (1881) nello stesso anno in cui uscì anche a Roma la «Rivista degli sports nazionali». Queste pubblicazioni informavano sulla ginnastica, il tiro a segno, la caccia, la scherma, il canottaggio, l’equitazione e l’alpinismo, attività praticate da nobili che non disdegnavano di gareggiare anche nel “tiro alla fune”, disciplina olimpica dal 1910 al 1920. In quel contesto elitario la diffusione del ciclismo e del calcio, che si potevano praticare fuori delle palestre, provocherà una vera rivoluzione, aprendo la strada all’attività fisica di massa. Del resto il ciclismo si era sviluppato all’interno del mondo degli operai del nord-est d’Italia, che usavano la “spicciola” per andare in fabbrica risparmiando sui soldi del tram, mentre il calcio si affermerà subito dopo, perché non ha bisogno di attrezzature né della manutenzione del campo come il rugby, dove la mischia ed il placcaggio si possono fare solo su un manto erboso. La costruzione di luoghi appropriati per questi sport, il velodromo per ciclismo su pista e lo stadio per il calcio cambierà il ruolo delle palestre, dei circoli sportivi, l’uso del tempo libero e la topografia delle città⁴.

La prima gara di ciclismo su strada è del 1876, la Milano-Torino, e i “velocipedi” hanno ruote con gomme piene, i ciclisti pedalano senza rapporti, mentre il primo Campionato Nazionale di calcio, organizzato dalla FIF, Federazione Italiana Football, viene disputato in un’unica giornata a Torino l’8 maggio 1898: due partite la mattina e due il pomeriggio nel velodromo Umberto I. Vi partecipano quattro squadre, tre di Torino e una di Genova e si conclude con la vittoria del Genoa Cricket and Athletic Club. Cento spettatori assistono alla finale, molti in piedi, pochi seduti nella tribuna, l’incasso è di 197 lire, pari a circa 1000 euro odierni. La nascita de «La Gazzetta dello Sport» (1896), il più antico giornale sportivo a livello europeo, accompagnerà la diffusione del ciclismo, organizzando il primo Giro d’Italia nel 1913; il vincitore avrà la maglia rosa a ragione del colore della carta del giornale, mentre avrà la maglia gialla il vincitore del Tour de France, detto *grande boucle*, organizzato dal giornale francese «L’Auto» nel 1903 che stampava su carta gialla.

Il record

La rivoluzione industriale ha creato una divisione nell’uso delle ore della giornata per ogni singolo individuo, vi sarà perciò un tempo destinato al lavoro e un “tempo libero”, che spesso coincide con le festività civili e religiose. In questo tempo sottratto alla fabbrica, l’uomo ritrova il suo corpo con il quale può praticare le attività atletiche più diverse. In seguito questo tempo libero (*loisir*) della giornata, della settimana o dell’anno (il mese di ferie) verrà glorificato come momento creativo individuale, salvo poi divenire preda dell’arrembaggio della civiltà dei consumi.

Ma è nel secolo XX che l’organizzazione del lavoro finisce per entrare nel mondo dello sport. Mi riferisco al “fordismo”, ossia il lavoro in fabbrica attraverso la catena di montaggio, il quale opera uno “smembramento” del corpo dell’operaio e delle azioni da lui compiute durante il suo turno di lavoro. Nell’autobiografia, Henry Ford confessa che l’idea della catena di montaggio fu copiata dalla *disassembly line* del macello di Chicago, dove i quarti di maiali e di vacche venivano trasportati di stazione in stazione per essere squartati pezzo a pezzo sempre dallo stesso operaio. Ognuno lavorava sempre lo stesso pezzo dell’animale, riducendo i gesti inutili. «L’idea ci venne in generale dai carrelli su binari che i macellai di Chicago usano per distribuire le parti dei manzi»⁵.

La misurazione delle ore passate in fabbrica è divenuta misura della durata di una gara sportiva, criterio impiegato nei giochi di squadra, calcio, rugby,

pallacanestro, palla a volo, ecc., mentre la velocità di esecuzione dello stesso gesto servirà a misurare le gare di corsa dell'atletica leggera: quanti passi un atleta riesce a fare nel minore tempo possibile. Per i lanci ed i salti si userà il metro, unità di misura usata dal 1791 in Francia, mentre nella scherma al posto della ferita si sostituirà il contatto elettronico delle spade, sciabole o fioretto con il corpo dell'avversario. La luce rossa sostituirà il sangue dell'atleta.

La misurazione elettronica del tempo impiegato nel ripetere un gesto sempre uguale in una gara sportiva produrrà una rivoluzione nella valutazione della vittoria e modificherà l'immaginario legato alla figura del vincitore di una gara. Questo nuovo valore immateriale, figlio dell'orologio e della fabbrica, si chiamerà "record", registrazione di una vittoria che dura nel tempo, al di là della singola gara ed a volte anche della vita stessa dell'atleta⁶.

In verità, come ricorda Francesca Petrocchi, la riflessione sul record sportivo, come momento sublime della lotta dell'uomo contro i suoi limiti, era già stata annunciata nei vari *Manifesti Futuristi* che a partire dal 1909 inondarono la penisola. Marinetti nel manifesto del Futurismo ha centrato

un concetto totalmente moderno dello sport: il "record", inteso quale superamento di un limite già fissato, ansia di vittoria, affermazione del primato, e legato all'idea del progresso della società e delle arti, ma anche come continua competizione con sé stessi o come sport "estremo", diremmo oggi⁷.

Dopo di allora non si farà più riferimento alla quantità di vittorie ottenute, come succedeva nel mondo antico, ma ad una sola, eccezionale prestazione documentata da orologi elettronici. Di conseguenza la celebrazione dell'atleta non avverrà con una statua di marmo eretta nella città d'origine oppure con i canti corali di Pindaro⁸ ma con una "lapide effimera", un maxischermo dove vicino al volto del campione appariranno i tempi conquistati in una giornata memorabile. Immagine ripetuta dalle televisioni, dai computer, dai telefonini di tutto il mondo.

Il perseguimento del record fa da spartiacque fra lo sport moderno e le attività ginniche del mondo greco o i tornei del medioevo. La frammentazione dell'immagine del campione ripetuta su ogni tipo di social valorizza la prestazione muscolare a discapito di quella sociale: il campione oramai non appartiene alla città o al paese dove è nato ma è figlio e padre dello sponsor e del tempo impiegato.

Il capriccioso oggetto della gioia

Il pallone, il giavellotto, il disco, la racchetta, l'asta, ecc., sono materiali inerti resi vivi dall'agonismo degli atleti, tuttavia il rapporto fra l'uomo e questi attrezzi è molto più complesso di quanto si pensi, perché è attraverso questo connubio che si forma il campione. Il rapporto fra l'uomo e l'oggetto con il quale gareggia è l'essenza di un "discorso sullo sport", e può essere paragonato a quello che lo scultore ha con il marmo, il pittore con i colori, lo scrittore con il vocabolario. L'evoluzione tecnica dei materiali, inoltre, ha modificato nel corso degli anni la natura delle gare, divenute più spettacolari, proprio come avvenne con i colori della pittura dopo le scoperte geografiche del XVI secolo. In Europa nel 1523 il *conquistador* Hernán Cortés importò il "rosso kermes" ricavato dalla cocciniglia del Messico, e fu grazie a questo colore che i quadri di Rembrandt, Vermeer, Rubens, Van Dyck, Diego Velázquez e Tintoretto si riempiono di quel rosso acceso che da sempre li caratterizza. Lo stesso avvenne con il capolavoro di Michelangelo, la Cappella Sistina: mentre la parete su cui è dipinto il Giudizio Universale risplende dell'azzurro vivo del lapislazzuli (bleu oltremare) proveniente dall'Afghanistan, la volta della Cappella ha un azzurro più tenue ricavato dalla malachite europea.

Dove la simbiosi dinamica fra atleta ed attrezzo si esprime in modi impressionanti è nel calcio, gioco divenuto popolare quando il pallone si trasformò da sfera inerte in un piccolo/grande concentrato di energia vitale. Varrà la pena ricordare alcuni momenti della sua evoluzione avvenuta nel corso del XIX secolo.

Nel 1825 il calzolaio William Gilbert, che aveva la bottega proprio di fronte all'Università di Rugby, riforniva gli studenti di palloni formati da una vescica di maiale ricoperta da quattro strisce di cuoio. I ragazzi correvano in linea, lanciandosi una palla ovale (perché la vescica di maiale ha questa forma), imitando una formazione d'attacco della fanteria inglese. Poi nel 1855 lo statunitense Charles Goodyear sostituì la forma della vescica con sfere di gomma vulcanizzata, rendendo più dinamico il pallone. Infine nel 1862 Richard Lindon della Goodyear rivestì una camera d'aria con strisce di cuoio, trasformando l'insieme in un oggetto nervoso e brillante. Questo tipo di pallone in Italia fu portato per la prima volta dall'Inghilterra nella primavera del 1887 dall'ingegnere Edoardo Bosio, dirigente della Internazionale Torino. Poi il 22 gennaio 1897 a Bari si iniziò la produzione in serie di palloni di cuoio con una camera d'aria all'interno. Due anni dopo, si giocherà a Torino il primo torneo ufficiale di calcio.

Per sette decenni il pallone non modificò il suo aspetto esteriore, fino ai Campionati mondiali di Città del Messico del 1970, quando fu fatto con dodici piccoli pentagoni neri e venti esagoni bianchi per essere visibile nelle televisioni ancora orfane dei colori. Era nato il Telstar, prodotto dalla Adidas. Il nome, il design e la leggerezza volevano ricordare il primo satellite artificiale per telecomunicazioni lanciato nello spazio. Ancora oggi nell'immaginario collettivo il Telstar è l'icona televisiva del gioco del calcio mentre quello di cuoio brunito appartiene all'epoca della radiofonia, che iniziò a raccontare le partite dal 1928.

La capacità di rimbalzare era dovuta al caucciù, importato dal Brasile da La Condamine alla fine del XVIII, parola che significa "legno che ride". Pertanto il vero pallone nasce quando il cuoio europeo copre la linfa di un albero della foresta amazzonica, il tutto reso vivo da un getto d'aria⁹.

Questo "attrezzo" antico e moderno allo stesso tempo ha sempre eccitato la fantasia degli scrittori, tanto da divenire un vero e proprio "personaggio letterario". Nel romanzo di Romolo Moizo, *Hansa Scrum* (1935)¹⁰ termine che indica un pallone tedesco di cuoio marrone, chiusura a stringa e solide cuciture, pesante quando incontra la pioggia, ebbene questa sfera molto in voga in quegli anni, oltre a rimbalzare, riesce anche a parlare. La camera d'aria di Hansa ha un beccuccio attraverso il quale respira e parla. Le sue parole hanno il tono di un testamento perché di lì a poco i palloni verranno gonfiati da una siringa attraverso una valvola, sparirà la stringa e non potranno più parlare, ma lanceranno occhiate di colore all'obiettivo televisivo¹¹.

Hansa Scrum, il pallone parlante, nasce in Germania il 6 maggio 1933 in un laboratorio dove si produce materiale bellico e quando due anni dopo viene calciato da alcuni ragazzi contro una finestra, rompe il vetro ed arriva sulla scrivania di uno scrittore al quale racconta le pedate ricevute sui campi di calcio, conoscendo giocatori e portieri, passando dalle vetrine di un negozio fino ai campetti murati delle carceri. L'espedito narrativo ricorda *Le avventure di Pinocchio*, dove il falegname Geppetto è sostituito dall'artigiano Fritz, che invece di usare la pialla per il legno, usa una lima per le asperità del cuoio. E come Pinocchio, appena nato, corre fuori di casa per scoprire il mondo, così Hansa subito viene spedito in Italia per conoscere il mondo del grande calcio. Il 13 maggio 1935 allo Stadio Nazionale del Partito Fascista dove è in programma l'amichevole Italia-Inghilterra alla presenza di cinquantamila spettatori si trova solo e disperato:

Tutto solo! Bisogna averla provata almeno una volta questa impressione grandiosa ed annichilente: essere solo, proprio nel centro di questa paurosa voragine che è uno Stadio affollato fino all'inverosimile, solo sopra un disco bianco, preda immobile e inerme dell'idra dai centomila occhi! Perché mi hanno abbandonato qui, senz'altro compagnia che questo pauroso senso di vuoto nel quale mi sembra di affogare¹²?

Un vero elogio, in tempi più recenti, viene tributato da Roberto Saviano al pallone per ragazzi, in un racconto intitolato *Super Santos*.

Il Super Santos non era un semplice pallone. Era il pallone. Una sfera arancione fuoco con le canalette nere che formano figure geometriche. Resisteva a tutto, e anche se tiravi con tutta la forza che avevi, riusciva a mantenere la direzione. Quando qualcuno immaginava il pallone, lo immaginava arancione, nero e con la scritta gialla. Immaginava il Super Santos... Si associava uno stato d'animo al Super Santos. Quando ne spuntava uno significava scampagnata, partitella. Il Super Santos diventava sintesi di tutto quello che volevi fare: divertirti, stare all'aria aperta, giocare, correre. Il Super Santos era un modo di concepire la vita, anzi una sorta di sogno a cui tutti i ragazzini ambivano, star sempre con lui di fianco, sui piedi, averlo sempre a disposizione¹³.

La trama segue le vicende di quattro ragazzini reclutati dalla camorra per giocare tutto il giorno nello spiazzo del quartiere dove vivono, ma quando vedono l'arrivo della Finanza devono lanciare come segnale d'allarme il pallone lungo il vicolo, in modo da permettere ai venditori di droga di nascondere la merce. Un pomeriggio, uno di essi si ribella a questo uso distorto del gioco e, mentre sta arrivando la Finanza, preferisce finire una azione d'attacco tirando in porta, anziché lanciare il pallone nel vicolo. Gli spacciatori vengono arrestati ma il ribelle viene punito ed escluso dal "sistema". In seguito i suoi amici oramai adulti e integrati nella camorra muoiono in un agguato. Quando apprende la tragica notizia va nello spiazzo della loro infanzia e comincia a giocare da solo con il Super Santos tirando in porta dove non c'è nessuno a ricevere il pallone.

È facile vedere dietro la figura del ribelle lo scrittore e, nel gioco, la pratica della scrittura che non deve mai essere strumentalizzata per secondi fini. Il gioco ha una sua dignità, che il Super Santos con i suoi colori accesi ricorda a quanti credono nel gioco, nella scrittura e nella vita. Le traiettorie di un pallone possono divenire proiezione di sentimenti, mentre i rimbalzi sono parole da preservare da ogni contaminazione.

Lo scrittore Carlo D'Amicis vede in questa sfera una creatura dell'aria e del sogno che contiene la parte volubile della fantasia:

Se ci pensate, il pallone è rotondo solo quando rotola, altrimenti è volatile come la fantasia. E vi assicuro che quel pallone volava, e mentre volava era così bello, ma così bello, che tutti coloro che sollevarono gli occhi per guardarlo, tutti quelli che ancora custodivano un sogno, vi misero dentro il proprio perché se lo portasse via¹⁴.

Il giornalismo sportivo ed i suoi derivati

1) La cronaca narrativa

Il giornalismo su carta, radio o in video è la più importante forma di comunicazione della società industrializzata e nel nostro Paese è stato una delle cause del cambio linguistico avvenuto nel XX secolo, che ha contribuito alla formazione di una lingua nazionale più unitaria e meno retorica. Il suo ruolo è quello di far conoscere al grande pubblico situazioni di interesse comune. Di conseguenza le scritture della sezione sport saranno le cronache, i reportage, gli approfondimenti, le interviste, le inchieste, le storie di vita, ma anche la descrizione delle virtù e dei difetti dell'atleta al di fuori del campo.

La cronaca è sempre stata l'anima del giornalismo sportivo, perché tempestiva e con valore referenziale, la cui validità dura fino all'evento successivo, materiale prezioso per formare quella «storiografia dell'istante»¹⁵ di cui parla Umberto Eco a proposito della funzione del giornalismo. Tuttavia il suo ruolo di servizio è divenuto sempre più effimero da quando la radio e la televisione hanno cominciato a trasmettere in diretta le gare, e alla cronaca scritta per i giornali si è sostituita la cronaca verbale dei radio e dei telecronisti, i quali si avvalgono delle risorse della rete, divenuta un vero e proprio serbatoio di notizie a durata illimitata.

Di conseguenza la cronaca ha cambiato natura, non più semplice informazione, ma libera narrazione dell'evento, arricchita da commenti personali, metafore, neologismi, citazioni d'autore, ecc. Insomma il linguaggio referenziale ha ceduto il passo alle tecniche dello *storytelling* e la semplice cronaca è divenuta "cronaca narrativa". La quale finisce per dare uno sguardo originale sull'evento, presentando cose note come se fossero nuove, sostituendo la descrizione minuta con un unico episodio sensazionale, creando scenografie immaginarie nelle quali inserire l'episodio singolo come rivelazione di un mito sportivo antico e moderno allo stesso tempo.

Capostipite di questa rivoluzione del giornalismo sportivo è stato "il filologo" Gianni Brera, da Umberto Eco definito «Gadda spiegato al popolo»¹⁶, il quale ha creato una mitologia calcistica, a cominciare dall'invenzione della dea del pallone, Eupalla, e inventato una lingua per il calcio ancora oggi molto usata. Una lingua

nella quale gli arcaismi servono a spiegare situazioni della modernità, il tono lirico si mischia con il comico, l'epico con l'ironico, destreggiandosi con leggerezza fra parole tratte dal *sermo rusticus* della Brianza con quelle del *sermo urbanus* delle città dei "fratelli padani", definizione che usò il giornalista Giorgio Bocca nel "coccodrillo" del 20 dicembre 1992, in occasione della morte di Brera¹⁷.

2) *La strada, la grande nemica*

Il giornalismo sportivo non si limita a seguire gli eventi ma addirittura li fa nascere, come è successo con il Tour de France o il Giro d'Italia, due grandi competizioni internazionali intorno alle quali è nato un sotto-genere della narrativa odeporea: il "reportage narrativo del ciclismo".

La caratteristica della corsa è che somiglia ad un vero e proprio "cammino di perfezione" dove l'anima del mistico riesce a toccare le vette della santità grazie all'accompagnamento comunitario dei confratelli del convento in cui vive, mentre nel caso del ciclismo saranno i gregari a sostenere il campione attraverso i sentieri di una penitenza lunga 4.000 chilometri, ogni giorno purgata da "rabbiose pedalate", sudore, cadute. Il livello di perfezione raggiunto sarà dimostrato alla fine della corsa dai tempi del cronometro.

Il compito di affidare il racconto di questo tipo di gara ad uno scrittore o ad un giornalista/scrittore in Italia prese piede nel secondo dopoguerra, di conseguenza nacque una "letteratura di strada" originale e innovativa. Il risultato è un intreccio fra romanzo d'avventura, cronaca e reportage dove la bicicletta sostituisce il cavallo, il pedale la staffa, la strada asfaltata prende il posto della foresta dove il cavaliere va incontro all'avventura, e lo scrittore o il giornalista diventa reporter che non viaggia da solo, ma per un mese fa parte di una carovana di macchine, motociclette ed elicotteri, che attraversano il Paese: la Francia o l'Italia.

In Italia, prima dell'avvento della televisione, il tifoso del ciclismo poteva conoscere le varie fasi della tappa leggendo i giornali o ascoltando il commento dei radiocronisti al seguito, contributi parziali che soddisfacevano la curiosità ma non l'immaginazione, la quale veniva sollecitata dal veloce contatto visivo quando i corridori attraversavano le strade del proprio paese. La funzione degli scrittori divenne quella di riempire l'interstizio fra la veloce apparizione della corsa e le euforie del tifo, che veniva alimentato dai racconti di quanti avevano anche essi "aspettato la corsa". Da questo deriva una cronaca narrativa sempre in bilico fra realtà e immaginazione, condita dalla descrizione di tipi umani che

ricordano, come dice R. Barthes, una «epopea collettiva» nel caso del Tour de France¹⁸, oppure un «romanzo popolare» nel caso del Giro d'Italia¹⁹.

Se durante il fascismo il giornalista si limitava a documentare la corsa, gli scrittori ed i giornalisti del secondo dopoguerra parteciparono con uno spirito diverso all'evento sportivo. Il Giro era una occasione per vedere come era ridotta l'Italia uscita dalla guerra, come procedeva la ricostruzione, insieme all'abbandono dei piccoli borghi, mentre iniziava il boom economico del Paese. È facile trovare in quegli anni molte testimonianze del "giornalismo d'autore" praticato da poeti e scrittori come Alfonso Gatto, Anna Maria Ortese, Vasco Pratolini, Orio Vergani, Indro Montanelli ed altri ancora²⁰. Fra i tanti "reportage narrativi del ciclismo" di quegli anni, quello intitolato *Dino Buzzati al Giro d'Italia* merita più degli altri una riflessione²¹.

Dino Buzzati aveva seguito il 32° Giro d'Italia del 1949 come inviato speciale per conto del «Corriere della Sera» ed aveva scritto ogni giorno i suoi "servizi" sulle diciannove tappe, che venivano pubblicati il giorno dopo, eccetto il lunedì, quando il giornale non era in edicola. Questo materiale diventerà un "viaggio letterario" composto di venticinque capitoli, che verrà pubblicato nel 1981, nel quale il passaggio dei ciclisti attraverso la penisola verrà paragonato ad un "romanzo d'avventura" che ha per trama la strada da Palermo a Milano. L'intreccio è dato dalle prove di coraggio contro pianure, montagne, vento, neve e pioggia, mentre i personaggi principali saranno gli atleti, gli allenatori, i massaggiatori, il tutto in un paesaggio segnato dalle rovine della guerra. Durante questa edizione si ebbe la leggendaria tappa di montagna Cuneo-Pinerolo di 259 chilometri vinta da Fausto Coppi, detto "l'airone" con un distacco di undici minuti su Gino Bartali, dopo una fuga solitaria di 192 chilometri. Il vincitore sarà Coppi stesso che qualche mese dopo indosserà la maglia gialla al Tour de France, avendo in ambedue le prove secondo in classifica Gino Bartali.

Così Buzzati scrive la sera prima della partenza del Giro da Palermo:

Domani si incontrerà la Strada, la grande nemica, lunga e dritta a perdifiato che finisce in niente all'orizzonte o tortuosa ed erta come rupe che leva il fiato alla sola vista, fatta di sassi, o di polvere, o di fango, o di bitume, o di sconvolte buche: lo sterminato nastro che bisognerà inghiottire a poco a poco... Domani ci sarà il sudore, i crampi, le ginocchia che dolgono, il cuore che viene in gola, l'imbastitura, la sete, le maledizioni, le forature, il tracollo dell'animo e del corpo, quel senso di amaro in bocca quando gli altri, i bravi, fuggono via, sparendo in un turbine di evviva²².

Nella tappa del 27 maggio, da Napoli a Roma, attraverseranno anche la città di Cassino che Buzzati racconta in una cronaca intitolata *Ridestati per il Giro i fantasmi della vecchia Cassino*:

vittima della più pedantesca e totale demolizione che si sia mai vista al mondo, così che non restasse più neanche un moncone di muro alto due metri, neanche un minimo riparo dietro cui un soldato di bassa statura si potesse defilare, tutto spianato come alle origini del mondo; meglio anzi perché alle origini vi si stendeva probabilmente una vegetazione d'alberi e cespugli²³.

3) *Una cronaca letteraria sul calcio*

Se per il ciclista la strada è una piovra dai lunghi tentacoli che lo può inghiottire in ogni momento, lo stadio è il “campo dell'onore” dove per novanta minuti si combatte una battaglia alla presenza di migliaia di spettatori in tribuna e in televisione. La partita sarà una parodia della guerra, con la squadra vista come piccolo esercito, i colori della maglia bandiera di un quartiere, di una città, di una nazione. I tifosi dall'alto delle tribune guarderanno allo scontro come il popolo di Troia dall'alto delle mura incitava i propri guerrieri contro i greci invasori. Perciò se gli eroi del ciclismo in qualche modo possono ricordare i viaggiatori del Grand Tour del XVIII secolo in giro per l'Europa, gli eroi del calcio faranno riferimento all'*Iliade* perché nel calcio come nella guerra si combatte per occupare il territorio nemico, rappresentato dalla porta difesa da un “custode”, come veniva chiamato il portiere all'inizio del secolo scorso, che doveva “custodire” l'intimità della squadra.

La dimensione epica del calcio (intesa come accezione tonale e non come genere narrativo) è dichiarata nella cronaca letteraria *Ah! Il Mundial!* di Mario Soldati, inviato speciale al campionato mondiale in Spagna del 1982, per conto del «Corriere della sera». Il libro è composto da ventisei “pezzi di bravura” scritti prima e dopo gli incontri, riuniti insieme, rielaborati e pubblicati nel 1986²⁴. Le cronache, pur conservando le caratteristiche della lingua “pronto uso” ed il tratto della “scrittura veloce”, sono arricchite da schizzi, disegni a matita e didascalie che illustrano i luoghi dove si tengono le partite, come avveniva per gli antichi diari di viaggio: Vigo, Barcellona, Madrid, ma anche quelli visitati per turismo, Santiago de Compostela, La Coruña, ed altri territori della Spagna. La trama è data dal calendario dei duelli fatti in “terra straniera”, dove la propria camera d'albergo può diventare un covo clandestino dal quale si dettano per telefono dispacci riservati alla redazione italiana. L'esito di ogni partita definisce la trama

del diario, perché Soldati è consapevole che il tono epico può naufragare in un triste epicedio, deludendo una intera nazione.

Prima dell'inizio del torneo un giornalista chiede all'allenatore: «Come si sente nell'imminenza della partita con la Polonia, che è la prima ma anche la più difficile delle tre? Come volete che mi senta? Mi sento come tutti i soldati quando devono andare a combattere»²⁵. La squadra combatte in nome della Patria, perciò nel piccolo esercito si vedono vizi e virtù del Paese che la esprime:

Ebbene, forse i calciatori italiani sono, appunto, troppo italiani: tutti con il Guicciardini più che col Machiavelli, tutti si preoccupano troppo del "proprio Particolare". L'intelligenza, la fantasia, l'invenzione, lo slancio dei nostri giocatori individualmente presi sono proverbiali in tutto il mondo. Ciò che manca, forse, è il senso "degli altri", la fede negli altri, la prontezza a sacrificare il proprio Particolare, l'istinto di rinunciare a fare bella figura perché la bella figura tocchi al compagno che meglio, in quell'attimo della scelta, si trovi in condizione di mirare al, o verso, il risultato finale. Il football è gioco di squadra, in una parola. D'accordo, ci vuole l'allenamento. Ma forse conta di più ancora dimenticarsi di sé stesso perché vinca la squadra. La magia che tanto esalta il gioco del calcio risale probabilmente a una fede negli altri, la fede. E questa fede, non basta cercarla, non basta coltivarla. Come il coraggio, uno se non ce l'ha non se lo può dare. Tuttavia, come diceva Eraclito: "Chi non si aspetta l'inaccettabile non lo raggiungerà mai". E noi sappiamo, invece, che a volte si raggiunge ciò che sembra impossibile²⁶.

Dopo la "lunga marcia" attraverso i vari stadi della penisola, superando gli incontri e a dispetto del silenzio stampa dei giocatori, la Nazionale riesce a battere il Brasile per 3-2 (tripletta di Paolo Rossi) aprendosi la via verso la finale da giocare allo stadio Bernabeu di Madrid.

E la gloria, oramai, ha toccato i nostri. Tutto il mondo parla di loro. Il trionfo sul Brasile vale quasi più di una vittoria finale.... La gloria li ha toccati. Mario Vargas Llosa, lo scrittore peruviano che li aveva duramente accusati fino dal principio, ha addirittura inneggiato agli azzurri, senza inserire la più piccola riserva. La gloria li ha toccati²⁷.

La cronaca dell'ultimo incontro che consacra l'Italia campione del mondo per la terza volta non viene raccontata dal cronista. I tifosi leggeranno il giornale quando già si conosce l'esito dell'incontro. Perciò Soldati abbandona lo stadio, si riversa nelle strade di Madrid per vivere in prima persona lo spettacolo della festa, raccontare i personaggi bizzarri incontrati sui marciapiedi o nei ristoranti, le grida, gli slogan, l'euforia degli italiani, che contro tutte le aspettative sono diventati Campioni del mondo. La cronaca, che spesso ha i tratti di un racconto

a metà fra l'epico ed il picaresco, si chiude con il ritorno in albergo, dove si conclude la metafora della guerra:

Dirò una cosa che forse non dovrei dire: è, questa, la prima volta dal lontanissimo 1918 (avevo dodici anni ma mi ricordo) durante la festa della vittoria della guerra 1915-18, la prima volta che mi sento patriottico all'antica, esattamente come si sentono i friulani Zoff, Bearzot e Vecchiet. Perché non dovrei dirlo? Non c'è stato anche il 24 luglio? Non c'è stato anche il 25 aprile? Sì, senza dubbio: ma in queste due date certamente molto più gloriose, purtroppo l'Italia era divisa, divisa dentro di sé. Oggi non più. Proprio in straordinaria, misteriosa coincidenza con questo Mundial, non più. C'è qualcosa di nuovo nell'aria. L'aria di un'Italia unita verso l'unità degli Stati Uniti d'Europa²⁸.

Questo torneo ha dimostrato quanto la parola scritta sia manchevole nei confronti della diretta televisiva che, iniziando dalla "partita del secolo" del giugno 1970 a Città del Messico, ha creato quella "memoria nazionale fatta d'immagini" viva oramai attraverso varie generazioni. Della finale fra Italia e Germania del 1982 è passato alla storia come icona televisiva "l'urlo" di Tardelli che al secondo gol dell'Italia corre verso la metà campo agitando i pugni, con le lacrime agli occhi, Pertini che, pipa in mano, balza in piedi al terzo gol di Altobelli di fronte al re Juan Carlos dicendo «Ormai non ci riprendono più», infine "l'immagine sonora" del telecronista Nando Martellini che grida tre volte «Campioni del mondo», ogni volta la voce incrinata da una emozione diversa²⁹.

Il romanzo sportivo

Nell'800 italiano i temi dello sport si intrecciano con i romanzi della letteratura popolare, sia nel genere avventura, E. Salgari, *Il polo australe in velocipede* (1895) o in quello amoroso, E. D'Amicis, *Amore e ginnastica* (1892) perciò non sono presenti nelle opere della "letteratura colta o dei valori". Questo disinteresse si mantiene in tutti i decenni posteriori all'Unità d'Italia. Osserva infatti Antonio D'Orrico che perfino il libro *Cuore* (1886), strumento didattico per la formazione del nuovo cittadino italiano, non fa nessun riferimento allo sport. Il che stupisce perché già era stata promulgata nel 1878 la legge De Santis sull'obbligo della "Ginnastica educativa" nelle scuole di ogni ordine e grado, insegnata da maestri reclutati tra il personale militare.

Perfino gli sport invernali, malgrado il romanzo sia ambientato al nord, sono ignorati dall'autore che però non dimentica di narrare quel truce episodio di lancio di palle di neve che finisce per accecare un vecchio. E il nuoto? Il nuoto è pretesto per la medaglia al valor civile di Pinot che salva un compagno dai gorgi.

Questo è lo sport per lo scrittore di tutti gli italiani, un'attività violenta oppure il mezzo per procacciarsi benemerienze. Lo sport come attività fisica ed agonistica non ha cittadinanza nelle pagine deamicisiane³⁰.

Se a questo disinteresse aggiungiamo gli anatemi lanciati in modo autorevole da Benedetto Croce contro il giornalismo in generale e la letteratura sportiva in particolare si intende come essa non abbia prosperato nei decenni successivi all'Unità d'Italia³¹.

Il fascismo promosse la pratica dei "concorsi letterari" che, come era successo con la letteratura coloniale, dovevano dare impulso alla nascita di una letteratura di genere. Furono privilegiate due discipline, il calcio e la boxe perché esse, più che le altre, adombravano valori guerrieri: il duello e lo spirito di corpo³². Di conseguenza i giornalisti divennero scrittori e cercarono di far decollare una narrativa sportiva di consumo pubblicata a scadenza non «con la casualità di un romanzo ma con la regolarità di un giornale»³³. La letteratura doveva accompagnare l'educazione sportiva a livello di massa che veniva praticata nelle scuole e nelle piazze del Paese durante la settimana.

Dei numerosi romanzi pubblicati insieme alle copie della «Gazzetta dello Sport», solo alcuni mostrano una originalità scevra delle imposizioni ideologiche di quegli anni, il che li rende ancora oggi degni di interesse. Oltre al già citato *Hansa Scrum*, è da ricordare il *long seller* di Franco Ciampitti *Novantesimo minuto* (1932), considerato il primo romanzo calcistico italiano. Il titolo ha dato il nome ad una fortunata trasmissione televisiva in onda dal settembre 1970 fino ai nostri giorni. L'opera abborda il tema del professionismo sportivo, degli infortuni sui campi di gioco, delle trame segrete tessute per alterare il risultato della gara, del sacrificio del campione per far vincere la squadra, tutti temi desueti per quegli anni ma di grande attualità ai giorni nostri.

Nella narrativa sulla boxe grande successo ebbe il romanzo breve della scrittrice italo-cubana Alba de Céspedes *Io suo padre* (1934), che rappresentò la letteratura sportiva alle Olimpiadi di Berlino del 1936. E dal quale fu tratto anche un film. Il racconto si presenta come la riscrittura in chiave sportiva della parabola del figliol prodigo. Un pugile viene distratto nel suo impegno da una *femme fatale*, ma si accorge in tempo dell'errore e fa ritorno alla casa paterna. I genitori lo accettano di nuovo in casa con allegria ed egli riprende il suo impegno a favore della patria.

In genere la narrativa di regime utilizza trame molto semplici, un linguaggio piano e scorrevole, creando allo stesso tempo un modello di maschio italiano

misogino che usa lo sport come occasione per far trionfare il suo Paese, elevare se stesso in società, il tutto finalizzato alla ricerca di una buona moglie con i capelli castani, con la quale mettere su famiglia e allevare “figli della lupa”. In questo concerto di buoni sentimenti patriottici poco spazio viene dato alle gare, molto alla retorica fascista.

Nel secondo dopoguerra lo sport viene usato dai partiti al Governo come modello di tenacia e spirito d’iniziativa per la ricostruzione del paese. Si spiegano così due eventi che ebbero grande risonanza a livello mondiale: la conquista del K2 nel 1954, da parte di una spedizione ufficiale del CAI che mise il tricolore sulla seconda montagna più alta della terra e la “Grande Olimpiade” di Roma del 1960, che presentò la nuova Italia in modo spettacolare: per la prima volta fu usata la televisione per trasmettere “in differita” le gare in cento Paesi del mondo.

Sono questi gli anni nei quali la letteratura sportiva italiana segue di pari passo la lezione del *neorealismo* ed assorbe i nuovi modelli di vita provenienti dall’*American Way of Life*. I temi sportivi diventano parte integrante di romanzi che appartengono a generi diversi, ambientati comunque in diverse regioni d’Italia: *Ragazzi di vita* (1955) di Pier Paolo Pasolini, che racconta le partite fatte nelle strade delle borgate romane; *Il giardino dei Finzi Contini* (1962) di Giorgio Bassani, ambientato negli anni del fascismo, con molte pagine dedicate al gioco del tennis a Ferrara; Salvatore Bruno, *L’allenatore*, (1963) romanzo sperimentale in linea con le teorie narrative del gruppo 63; *Il cacciatore* (1964) di Carlo Cassola, storia sentimentale vissuta fra Cecina e Bolgheri; *Il lanciatore di giavellotto* (1981) di Paolo Volponi, romanzo di formazione ambientato nelle Marche; Marco Marsullo, *Atletico Minaccia Football Club* (2012), narrazione epico-comica ambientata nell’*hinterland* napoletano e *Il ferroviere e il golden gol* di Carlo D’Amicis (2019) ambientato in Puglia e centrato su un triangolo amoroso fra due fratelli, uno dei quali è paraplegico, che si contendono la stessa donna.

A livello internazionale l’ibridazione fra temi sportivi e generi letterari appare ancora più accentuata. Lo scrittore catalano Manuel Vázquez Montalbán svolge l’indagine poliziesca di Pepe Carvalho intorno allo stadio Camp Nou di Barcellona, *Il centravanti è stato assassinato verso sera* (1988); in Inghilterra, dove la letteratura dello sport ha radici più profonde vengono pubblicati due romanzi (sociali) di grande successo: John King, *Fedeli alla tribù* (1998) sui comportamenti di un gruppo di *hooligans* londinesi degli anni ’90, tifosi del Chelsea, e Nick Hornby *Febbre a 90’* (1992), diario di un tifoso dell’Arsenal che riporta in esergo questa frase: «Le squadre di calcio sono incredibilmente

fantasiose nel trovare nuovi modi per far soffrire i loro supporter». Dal romanzo è stato tratto il film, *Fever Pitch*, (1997) regia di David Evans.

Due romanzi fondamentali

Nel romanzo d'esordio di Giovanni Testori, *Il dio di Roserio* (1954)³⁴, lo sport coincide con la poetica dello scrittore che nelle sue opere privilegia il tema del "riscatto sociale" perseguito con ogni mezzo lecito e/o illecito. L'opera racconta, attraverso un linguaggio intriso di termini dialettali della Lombardia, il progetto di un giovane benzinaio di diventare "il dio di Roserio", ossia il campione del paese. Il muscoloso Dante Pessina, che «ha un motore tra le gambe», vede nel ciclismo un mezzo per guadagnare soldi e avere successo con le donne.

La fabula procede su tre segmenti che sono la colonna vertebrale del racconto: Pessina vince una gara dando una spinta al suo rivale Consonni mandandolo all'ospedale, per fuggire i sospetti nella gara successiva, l'Olona, pedala in modo rabbioso fino alla vittoria, infine l'autore descrive la frenetica corsa del ciclista mentre rimugina su quanto è accaduto, temendo che il rivale possa oramai rovinarlo. Il tutto fra strade di provincia, cartelloni pubblicitari con donne seminude, tifosi esuberanti e sogni di gloria, come far parte della squadra che partecipa al Giro d'Italia.

Testori dispiega la tecnica narrativa del "singhiozzo" dove il monologo interiore si avvicenda con l'analisi psicologica, il flashback con le descrizioni minute di cose e pensieri, il tutto condito da un ritmo vorticoso che ricorda le accelerazioni improvvise che le gambe danno alle ruote.

Il romanzo si risolve in una serrata, incalzante, vertiginosa coincidenza tra narrazione e corsa, in una piena compenetrazione tra pensieri, parole e corpo, tra comandi, tattiche e sudore, e tra gli strappi delle pedalate, le immagini accecanti del paesaggio e l'urlo della folla adorante. Una compenetrazione culminante nel motivo del campione che si pone al di sopra di ogni regola e legge: liquidando impunemente il gregario disobbediente... disposto a tutto per essere "un dio" accolto da mani che vogliono toccarlo, da bocche che vogliono baciarlo³⁵.

Il romanzo descrive il processo di trasformazione della provincia italiana, scegliendo come figura dell'eroe (negativo) un giovane di origine contadina che facendo il lavoro del benzinaio partecipa in qualche modo dei valori della società industrializzata, mentre la sua aspirazione a raggiungere la vittoria sportiva si può vedere come la corsa a strattoni della società italiana verso la modernità, nascondendo gli imbrogli di cui si è macchiata nel corso della sua storia.

Un esempio felice di interazione fra evento, giornalismo e narrativa di finzione si può leggere nel romanzo dallo scrittore Giovanni Arpino, *Azzurro tenebra* (1977)³⁶. L'originalità è data dalla capacità di imprimere al linguaggio il ritmo veloce e gergale delle cronache sportive, di trasformare le pagine del romanzo in cronaca letteraria, di non usare i toni dell'epica ma quelli della "commedia all'italiana", descrivendo la Nazionale di calcio come un "carro di Tespi" che recita nelle piazze della Germania una commedia dove gli attori si presentano con una maschera, ma avendo dimenticato la parte a loro assegnata.

La genesi di questo romanzo deriva dal lavoro di inviato speciale per conto del giornale «La Stampa», incaricato di seguire la Nazionale di calcio al campionato del mondo iniziato nel giugno 1974 a Stoccarda, nella Germania Ovest. Una esperienza che aveva già fatto quattro anni prima in Messico, dove aveva commentato la celebre partita del 4 a 3 contro la Germania con una cronaca intitolata *Sullo stadio Azteca un vento di follia*³⁷. Il romanzo ebbe una tiratura di trentamila copie. Il successo fu dovuto al fatto che parlava di un evento che aveva sconcertato l'intero Paese ed i lettori cercarono nella finzione letteraria le ragioni di una sconfitta che il realismo delle cronache non aveva saputo spiegare.

Arpino intreccia la storia delle tre partite (Haiti - Argentina - Polonia) con le avventure capitategli nelle varie città tedesche. Nasconde la figura del personaggio principale, il cronista, dietro la sigla Arp, al quale affianca un coprotagonista Bibi (Bruno Bernardi) coppia che come dice M. Raffaelli nell'*Introduzione* al romanzo adombra le figure di don Chisciotte e Sancho Panza.

I due personaggi convivono ed agiscono in termini opposti e complementari, la loro funzionalità è dialogica, secondo lo schema che istituisce il romanzo moderno, discriminando tra il principio di realtà (l'ambito domestico di Sancho) e l'impulso alla fuga, tra follia e disincanto, che è l'eterno dominio di Chisciotte³⁸.

Parlando di filosofia, cucina, calcio e famiglia, di tanto in tanto Arp racconta ai lettori, usando l'espedito della telefonata al suo giornale, quello che succede nel girone dell'Italia, dettando i pezzi a fine serata. Il sarcasmo domina ogni parola, il giudizio su questa Italia scombinata traspare fin dalle prime battute:

C'era una luce viperina nelle chiome degli alberi ritagliati contro il tramonto. E Arp pensava: crepaste tutti, avessi la forza d'accopparvi, pietoso ma anche convinto, potessi cancellarvi dal primo all'ultimo, uomini donne neonati, infame marmaglia che impesti il Pianeta³⁹.

Come nella *Commedia dell'Arte* ognuno ha la sua maschera⁴⁰ mentre l'edificio dove alloggia la squadra sembra un enorme baule dove sono affastellati tutti gli ingredienti di una "identità nazionale" degradata, non più costruita su valori ma su cibo e parole, oggetti e sentimenti, tutto alla rinfusa, nello stesso modo nel quale ora vive il Paese.

La spedizione azzurra ai "mondiali" di calcio aveva affittato quella residenza imbottendola di giocatori, ruote di formaggio grana, unguenti e acque minerali patrie, orgogli e terrori, medici e masseurs, siringhe e sacchi di riso, vitamine e olio extravergine, sospensori e medagliette portafortuna, quarti di bue e parastinchi, vini toscani e scarpe bullonate, scatole di maccheroni, tute da lavoro da passeggio da riposo, tombole per la ricreazione, astuzie di dirigenti, congiure di centravanti, alibi di campioni al tramonto, distintivi di accompagnatori, cataste di cartoline ufficiali con ventidue e più firme a stampa, zuccheri e butirri e malizie, energetici in pillole e per endovena, appuntamenti ad ora fissa tramite il centralino telefonico internazionale, film western distensivi, menischi pericolanti, isterie e berrettini multicolori, taciute diarree e illusioni muscolari, vaselline ideologiche ed omertà coi giornalisti amici, polemiche a fil di denti e onestà solitarie. E tutto un arcobaleno di diplomatici abbracci, frasi fatte, slogan, luoghi comuni, evviva, distinguo, alibi, euforie⁴¹.

L'enumerazione caotica delle presenze che abitano l'edificio ha la forza di una vasta metafora che ricorda le convulsioni nelle quali si dibatte il Paese. Negli stessi mesi dell'uscita del romanzo, nel cofano di una Renault rossa fu trovato il corpo di Aldo Moro. La sconfitta sportiva adombrava un giudizio sugli anni di piombo.

Ciclismo, calcio, televisione

Nel secondo dopoguerra l'Italia abbandonava il mondo contadino per divenire una società industrializzata e il ciclismo, da sempre sport nazionale, veniva scavalcato dal calcio. Questo cambio fu favorito da molti fattori ma in particolare dall'impiego della televisione. Tanto che possiamo dire che l'epoca d'oro del ciclismo coincide con la diffusione del mezzo radiofonico, mentre il calcio si è diffuso grazie alla televisione.

Infatti le telecamere risultano più efficaci nel riprendere spazi ben definiti, ossia gli stadi, facendo primi piani sugli atleti e le azioni di gioco, anziché inquadrare le lunghe e monotone strade della provincia italiana, inseguendo con una motocicletta, con l'appoggio di un elicottero, una carovana di corridori che per diverse ore fanno sempre lo stesso movimento con le gambe. Di conseguenza,

l'apparecchio televisivo ha creato due tipi di pubblico nel gioco del calcio, quello remoto, a casa davanti al piccolo schermo e quello presente sugli spalti, che con ripetute inquadrature divengono essi stessi parte integrante dello spettacolo. Presenza sensibile, in ogni caso, di cui si avverte la mancanza proprio in questi mesi di pandemia, costretti come siamo a vedere partite senza spettatori. Senza i cori, la "ola" e le coreografie organizzate dagli ultras, usando striscioni, bandiere, "sciarpate", cartelli con slogan, fumogeni, ecc.

La grande popolarità acquisita dal gioco del pallone è stata subito intercettata dalla politica. Negli ultimi decenni il calcio ha prestato uomini, valori e linguaggio al mondo politico, tanto che in Italia è nato un partito che si è chiamato con uno slogan della Nazionale: Forza Italia. Un particolare emerge nei programmi televisivi di questi anni: la glorificazione del corpo dell'atleta che va di pari passo con la diffusione del body building, senza dimenticare il gran numero di concorsi di bellezza femminili, che esibiscono corpi formati nelle palestre. Economia, televisione, sessualità dominano la società dei consumi. E lo sport fa da collante per questi ingredienti.

Il racconto

Che l'evento sportivo bruci le parole, come la lampada brucia la farfalla, è stato sempre il parere dei grandi narratori. I quali sanno che la *short story*, molto meglio del romanzo, riesce ad essere efficace nel raccontare quella piccola epica quotidiana, fatta di tempo frammentato, di minute ed intense situazioni, ognuna di essa unica ed irripetibile, che è l'impresa sportiva svolta ad ogni livello, in una qualsiasi parte del mondo. In questo senso risultano di maggior interesse le antologie di soli racconti sportivi, di quanto non lo siano le sillogi di pagine tratte da opere diverse anche se firmate da grandi scrittori⁴². Sia la descrizione del pranzo di un pugile prima di salire sul ring, siano le inquietudini di un portiere di un paesino della Patagonia che deve parare un calcio di rigore, o il rispetto che un ragazzo ha per un'azione di gioco (come abbiamo visto nel racconto *Super Santos* di Saviano) ma anche i pensieri di un ragazzo in riformatorio che si rifiuta di vincere una maratona per contestare il narcisismo del direttore, tutti questi piccoli drammi privati possono diventare nuclei narrativi esplosivi, scintille del fuoco dell'agonismo con il quale si alimenta ogni tipo di sport.

Già Jack London, quando scrisse il racconto *La bistecca* parlando di un pugile che non aveva nemmeno i soldi per mangiare, e perciò perse l'incontro perché gli mancò l'energia che gli avrebbe dato la carne, in qualche modo aveva indicato

una linea di lavoro, nella quale il piccolo episodio poteva risultare più efficace della descrizione di tutto l'incontro, dando a quel particolare la forza di una metafora nel rappresentare la lotta per la vita, riconoscendo allo stesso tempo che la sconfitta subita per non aver mangiato una bistecca, contiene più significati di quanti ne può contenere una vittoria⁴³.

L'argentino Osvaldo Soriano, il più originale e conosciuto scrittore di calcio degli ultimi decenni, girovaga nei campetti polverosi della città di Cipolletti e racconta di oscure partite giocate al tempo della sua adolescenza. In questo modo costruisce una mitologia di uomini e battaglie, dove la malinconia per quella età perduta si intreccia con la fiducia nella parola di ricreare quelle emozioni ricevute quando il mondo degli adulti era lontano, scintillante e misterioso, come lo è la città di Buenos Aires vista da un luogo sperduto della Patagonia.

Il rigore più fantastico di cui io abbia notizia è stato tirato nel 1958 in un posto sperduto di Valle de Rio Negro, in una domenica pomeriggio in uno stadio vuoto. Estrella Polar era un circolo con i biliardi e i tavolini per il gioco delle carte, un ritrovo da ubriachi lungo una strada di terra che finiva sulla sponda del fiume. Aveva una squadra di calcio che partecipava al campionato di Valle perché di domenica non c'era altro da fare e il vento portava la sabbia dalle dune e il polline dalle fattorie⁴⁴.

Il racconto lungo, vera e propria "novella" dello scrittore inglese Alan Sillitoe, *La solitudine del maratoneta*, propone il tema della corsa di resistenza, la maratona, come incessante, contorto dialogo fra il corpo e la strada. Il ripetuto impatto delle piante dei piedi contro il terreno favorisce il nascere di pensieri ossessivi che girano intorno ad una domanda ripetuta nella mente per tutti e 42 chilometri e 182 metri della gara: per chi sto correndo, per me o per il Direttore? Il ragazzo è figlio di un'Inghilterra proletaria, finito nel riformatorio per un piccolo furto di danaro, ma durante la corsa capisce che ora è il Direttore che vuole rubare a lui il senso della vittoria. Per protesta contro l'imposizione ricevuta di "dover vincere" per la gloria del riformatorio, invece di tagliare il traguardo, abbandona la corsa⁴⁵.

Fra le varie scritture letterarie che parlano di sport non sono da trascurare i racconti brevi che spesso si configurano come bozzetti di tipi umani, situazioni ed oggetti quotidiani o desueti che hanno un rapporto diretto o indiretto con il mondo dello sport. Una raccolta di questo tipo di scritture è il libro di Stefano Benni *Bar Sport* (1976)⁴⁶. Si tratta di ventisei brevi figure che popolano un luogo di ritrovo, appunto un bar, di cui si è sentita la mancanza fin dalla notte dei tempi.

«L'uomo primitivo non conosceva il bar. Quando la mattina si alzava, nella sua caverna, egli avvertiva subito un forte desiderio di caffè. Ma il caffè non era ancora stato inventato»⁴⁷. In questa porzione di mondo misteriosa e dozzinale allo stesso tempo, si ritrova una umanità riunita dalla passione per il pallone, il quale fa da collante per i discorsi più diversi, per i tipi umani più improbabili. Perciò egli descrive il tecnico del calcio, il professore filosofo, il nonno che trascorre la giornata ascoltando il chiacchiericcio degli avventori, le pene del ragioniere innamorato, il tono di voce del barbiere Pasquale, ecc. Ma su tutto domina una antica pasta da mangiare per colazione «la Luisona, la decana delle paste, si trovava nella bacheca dal 1959. Guardando il colore della sua crema i vecchi riuscivano a trarre le previsioni del tempo»⁴⁸.

Le caratteristiche della narrativa dello sport

Negli ultimi decenni abbiamo visto in Italia una grande diffusione di opere tradizionalmente definite come “genere minore”, “paraletteratura” o “letteratura di consumo”, quali il romanzo poliziesco, il giallo, la fantascienza ed il *graphic novel*. Questo tipo di letteratura, grazie alla rilettura critica della “cultura di massa” operata da Umberto Eco⁴⁹, ed alla diffusione di “romanzi di genere” provenienti dagli Stati Uniti, oramai è stata riconosciuta sia dalla critica accademica che da quella militante, non più come narrativa di consumo ma come narrativa letteraria vera e propria⁵⁰. In questa rivalutazione non è inclusa la letteratura dello sport, la quale sembra non abbia addirittura uno statuto, anche se, come abbiamo visto, i temi sportivi sono presenti ampiamente in molti generi letterari sia in prosa che in poesia. Le ragioni di questa assenza sono varie ma ve ne sono alcune che vale la pena segnalare: in primo luogo l'uso strumentale dei testi narrativi a carattere sportivo che ne hanno fatto e ne fanno le forze politiche nei regimi dittatoriali; la forte contaminazione con il giornalismo, per cui un testo narrativo con contenuti sportivi oscilla fra la dimensione referenziale e quella estetica; la difficoltà oggettiva della materia, in quanto lo scrittore è tenuto a “rifiurare” lo spettacolo sportivo in parole: la capacità delle parole di raccontare le emozioni dell'agonismo, cosa che avviene anche nella letteratura di guerra, dove la parola riesce a fatica a descrivere l'orrore dei campi di battaglia; infine l'invadenza della televisione, capace di sintetizzare le verità del gioco, più di quanto non riesca a fare un romanzo o un racconto.

Per iniziare una riflessione sulle caratteristiche del genere, bisogna che si faccia una ulteriore distinzione fra narrativa derivata dal giornalismo (reportage

narrativo e cronaca letteraria) e narrativa di finzione vera e propria. La prima è direttamente correlata con il principio di realtà, ossia racconta una gara o un evento realmente avvenuto, la seconda invece tratta di situazioni reali o immaginarie del mondo dello sport, organizzate in una successione causale-temporale come succede nelle opere narrative a struttura chiusa, tipiche dei romanzi e dei racconti⁵¹.

Possiamo parlare di letteratura dello sport quando in un'opera vi siano queste prerogative: 1) il racconto di un evento sportivo reale o immaginario deve essere presente sia nella fabula che nell'intreccio dell'opera; 2) il personaggio principale, sia esso un atleta o una squadra, si deve confrontare con un compito molto gravoso: vincere una gara, essere in corsa per lo scudetto, segnare un goal, o riuscire a vedere una partita importante; 3) la gara è il momento della verità dell'atleta, ma anche il momento fondamentale della narrazione, essa avviene davanti ad un pubblico presente o remoto, spettatore, testimone e giudice di quello che succede in campo; 4) il luogo dove avviene la gara, sia esso stadio, ring, piscina o strada è fondamentale nella scenografia del racconto. Questo spazio fisico ha la stessa importanza degli altri luoghi deputati alla rappresentazione di opere d'arte, come il teatro per la prosa, la lirica o il balletto, l'auditorium per la musica, le grandi sale per il cinema⁵²; 5) il tema sportivo non deve essere "ad una sola dimensione", non si deve esaurire in se stesso ma l'opera deve contenere quella dimensione mimetica, caratteristica del romanzo "letterario" europeo, per cui il gesto atletico sia un prisma attraverso il quale si percepisca la complessità del mondo nel quale è inserita la vicenda.

Solo allora possiamo parlare di vera e propria "Letteratura dello Sport".

Note

¹ Omero, *Odissea*, libro VI. La traduzione alla quale facciamo riferimento è di A. Privitera, in Omero, *Odissea*, a cura di J. Hainswoeth, vol. II - libri V-VIII - Fondazione L. Valla, Milano, Mondadori, 1982, p. 52-5. L'edizione riporta il testo greco con traduzione a fronte.

² Omero, *Op. cit.*, libro VIII, p. 97-137. Una esaustiva raccolta sui luoghi, personaggi e su tutto il mondo delle gare nelle Olimpiadi del mondo antico è presente nel libro di A. Matteucci, *Gli sport olimpici nell'antichità*, Roma, Copy Roma S.a.s., 2002.

³ Omero, *Op. cit.*, libro XIII, p. 7.

⁴ Nel 1911 appaiono i primi stadi in Italia: l'imponente Stadium di Torino, costruito per ospitare la grande Esposizione Internazionale in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia ed il Marassi a Genova. Una ricognizione degli stadi della penisola è presente in

P. Allotti, *Andare per Stadi. Ritrovare l'Italia*, Bologna, il Mulino, 2018. Per lo Stadium p. 11-19, per il Marassi p. 21-5.

⁵ La citazione è riportata in E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012, p. 43. Per leggere l'intera auto-biografia rinvio a H. Ford, *My life and work*, Doubleday, New York, Page & C., 1922.

⁶ L'importanza dell'orologio è evidente nelle litografie di Honoré Daumier (1808-1879). La figura dell'imprenditore del XIX secolo appare sempre con una catena d'oro sul pancione, alla fine della quale, nel taschino del panciotto, vi è un orologio d'oro.

⁷ F. Petrocchi, *Sport e Letteratura nella Storia*, in «Enciclopedia dello Sport», Treccani, 2003, https://www.treccani.it/enciclopedia/sport-e-letteratura-nella-storia_%28Enciclopedia-dello-Sport%29 (ultimo accesso: 15 giugno 2020).

⁸ Si tratta degli epinici, poesie in onore del vincitore delle gare. Il genere oscilla fra cronaca sportiva e divagazioni mitiche-storiche; la lettura veniva accompagnata da flauti e ballerine.

⁹ Il soffio d'aria "insufflato" nella gomma diede leggerezza anche alle ruote della bicicletta. Infatti, nel 1888, John Boyd Dunlop riempì d'aria le gomme piene, favorendo la nascita del ciclismo su strada su lunghe distanze, che, come abbiamo ricordato, nel 1876 aveva visto la Milano-Torino.

¹⁰ R. Moizo, *Hansa Scrum*, Arezzo, Limina, 2004 [1935].

¹¹ Nel 1933 era uscito il romanzo di Bruno Roghi *Re pallone*, pubblicato da Cappelli a Bologna nel quale si immagina che nella notte di capodanno del 2000 in un castello giacciono 465 palloni raccolti da un collezionista. Fra essi le palle più celebri della storia, da quella di Nausicaa "morbida come un seno" fino a quella che permise al Bologna di superare il Genoa nel torneo 1924-25, vincendo lo "scudetto delle pistole" a causa delle violenze in campo. Questo romanzo non è stato più ristampato.

¹² R. Moizo, *Op. cit.*, p. 86-7.

¹³ R. Saviano, *Super Santos*, Edizione speciale per il «Corriere della Sera», 2011, p. 15-6. Una precedente versione è apparsa nell'antologia *Il pallone è tondo*, a cura di A. Leogrande, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2005.

¹⁴ C. D'Amicis, *Il ferroviere e il golden gol*, Roma, 66THAND2ND, 2019, p. 12.

¹⁵ La definizione del giornalismo come «storiografia dell'istante» fu coniata da U. Eco per chiarire la sua posizione circa i limiti dell'obiettività nel comunicare una notizia. Le sue riflessioni sul giornalismo si possono leggere in U. Eco, *Obiettività dell'informazione: il dibattito teorico e le trasformazioni della società italiana*, in U. Eco (a cura di) *Informazione, consenso e dissenso*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 32.

¹⁶ La definizione di «Gaddismo spiegato al popolo» coniata da Eco per gli scritti di Brera che comparivano su «Il Giorno» è possibile leggerla nella nota 34 del saggio *Cultura di massa e livelli di cultura*, in U. Eco, *Apocalittici ed integrati*, Milano, Bompiani, 1964, p. 61. Il giudizio suscitò una reazione stizzita del giornalista scrittore. La polemica si può leggere in G. Brera, *Il più bel gioco del mondo, 1949-1982*, a cura di M. Raffaelli, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁷ G. Bocca, *Italiani di Padania*, in G. Brera, *Parola di Brera*, a cura di A. Carotenuto, Roma, Biblioteca di Repubblica, 2012, p. 333-5.

¹⁸ R. Barthes, *Il Tour de France come epopea*, in *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974 [1957] p. 108-117.

¹⁹ La definizione del Giro d'Italia come "Un romanzo popolare per immagini" è del giornalista Tommaso Nencioni, apparsa sul «Manifesto» del 15 novembre 2020 in occasione della morte di Sergio Zavoli, ispiratore della rubrica *Processo alla tappa* andata in onda in televisione dal 1962 al 1970. In ogni caso questa definizione è stata largamente usata anche per il campionato di calcio.

²⁰ Molti scrittori italiani si sono cimentati nell'impresa di raccontare il Giro, mentre il Tour ha sempre avuto il *suiveur* ufficiale nel francese Antoine Blondin, ventisei volte al seguito della *Grande Boucle* per conto del giornale sportivo «L'Équipe». Una raccolta di scritti sul Tour si trovano in R. Cobb, *Tour de France*, Milano, Adelphi, 1995.

²¹ D. Buzzati, *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, Oscar Moderni, Milano, Mondadori, 2018 [1981].

²² Ivi, p. 5.

²³ Ivi, p. 51-2.

²⁴ M. Soldati, *Ah! Il Mundial!*, Milano, Rizzoli, 1986.

²⁵ Ivi, p. 15.

²⁶ Ivi, p. 30-1.

²⁷ Ivi, p. 110.

²⁸ Ivi, p. 143-4.

²⁹ Questi due tornei sono stati oggetto di analisi, scritti, testimonianze. Fra essi vale la pena segnalare il saggio storico-letterario di F. De Core, *Mondiali 1982, La rivincita*, Reggio Emilia, Diarkos, 2020 e quello di N. Dalla Chiesa sulla partita Italia-Germania 4 a 3 del 1970, intitolato *La partita del secolo. Storia di una generazione che andò all'attacco e vinse*, Milano, Solferino, 2020 [1980]. La gara contro la Germania è stata oggetto di una grande produzione di racconti, libri, film e canzoni.

³⁰ A. D'Orrico, *Introduzione*, in *Momenti di gloria. Un'antologia di sport e letteratura*, a cura di A. D'Orrico, Milano, Leonardo, 1992, p. 8.

³¹ A. De Nicola, *Benedetto Croce e il Giornalismo: Analisi di una Stroncatura*, https://www.angelodenicola.it/articoli/altri_articoli/2006_benedettocroce.htm (ultimo accesso: 10 ottobre 2020). Sul tema vedasi anche A. Brambilla, S. Giuntini, *Scrittura e sport. Primi sondaggi otto-novecenteschi*, Verona, Libreria editrice universitaria, 2003, p.18-34.

³² Nelle scuole del Regno d'Italia fu adottata l'antologia curata da Giuseppe T. Rosa e F. Ciampitti, *Prima antologia degli scrittori sportivi*, Arezzo, Limina, 2005 [1934]. Sono presenti scritti di ventidue autori che trattano di caccia, tennis, ciclismo, alpinismo, aviazione, calcio, ecc. I brani includono racconti, pagine di letteratura di viaggio, articoli di giornali, diari di aviatori, discorsi. La ristampa anastatica presenta una introduzione di A. Brambilla.

³³ M. Rak, *Premessa*, in *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, a cura di M. Rak e J. Tortel, Napoli, Liguori, 1977, p. 12.

³⁴ G. Testori, *Il dio di Roserio*, Torino, Einaudi, 1954.

³⁵ G. Ferretti, *Lo sport nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Letteratura e Sport*, Atti del Convegno tenuto al Foro Italoico, 5-6-7 aprile 2001, a cura di N. Bottiglieri, Limina, Arezzo, 2003, p. 235.

³⁶ G. Arpino, *Azzurro tenebra*, Milano, Rizzoli, 2010 [1977]. Prefazione di M. Raffaeli e nota di D. Zoff.

³⁷ G. Arpino, *Sullo stadio Azteca un vento di follia*, in A. Ghirelli, *Tre volte campioni del mondo*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 251-5.

³⁸ M. Raffaeli, *Prefazione*, in *Azzurro tenebra*, cit., p. 6.

³⁹ G. Arpino, *Azzurro tenebra*, cit., p. 29.

⁴⁰ Riassumo gli accoppiamenti fra maschere e persone presentati nel corso della narrazione di *Azzurro tenebra*: Il Bomber (Riva), il Golden (Rivera), Baffo (Mazzola), Petruzzu (Anastasi), Giorgione (Chinaglia), il Vecio (Bearzot), il Giornalista Grangiunà (Brera), San Dino (il portiere Zoff), «la cui solitudine di uomo di porta è totale» p. 78.

⁴¹ G. Arpino, *Azzurro tenebra*, cit., p. 43-4.

⁴² Mi riferisco in particolare alla “storica” antologia di G. Brunamontini, *Antologia della letteratura sportiva italiana*, Roma, Società Stampa Sportiva, 1984 che include opere che vanno dal mondo greco ai nostri giorni, senza fare distinzione fra poesia, romanzo e racconto. Più organica l’antologia per le scuole compilata da D. Santarone, *Trepido segue il vostro gioco*, Bologna, Zanichelli, 2015, che presenta solo alcune discipline: calcio, boxe, ciclismo, maratona, baseball. Di grande interesse invece la raccolta di racconti sul calcio a cura di A. Leogrande, *Il pallone è tondo*, cit., 2005.

⁴³ J. London, *Una bistecca*, in *Storie di Boxe*, Milano, Sugarco edizioni, 1985 [1909], p. 107-30.

⁴⁴ O. Soriano, *Fútbol*, Torino, Einaudi, 1998 [1985], p. 41.

⁴⁵ A. Sillitoe, *La solitudine del maratoneta*, Roma, Minimum Fax, 2019 [1958].

⁴⁶ S. Benni, *Bar Sport*, Feltrinelli, Milano, 1976.

⁴⁷ Ivi, p. 7.

⁴⁸ Ivi, p. 13.

⁴⁹ Ci riferiamo ai saggi contenuti nel volume *Apocalittici ed integrati*, cit. che ebbero grande importanza nella rivalutazione della letteratura popolare o di consumo.

⁵⁰ L. Izzo, *L’influenza della letteratura americana sui generi minori in Italia nella seconda metà del ventesimo secolo*, «Italies» (rivista elettronica), n. 5, 2001: <http://journals.openedition.org/italies/2079> (ultimo accesso: 12 ottobre 2020).

⁵¹ Per le differenze fra reportage narrativo e romanzo cfr. N. Bottiglieri, *L’esperienza del viaggio nell’epoca della sua riproducibilità narrativa*, in *Camminare Scrivendo*, a cura di N. Bottiglieri, Cassino, University Press, 2001, p. 7-47. Il volume raccoglie diversi contributi che analizzano il rapporto fra narrazione, giornalismo ed esperienza di viaggio.

⁵² Per capire l’importanza del luogo nella narrativa dello sport, basti pensare che nel romanzo poliziesco l’azione investigativa, quali il ritrovamento del cadavere, l’indagine del detective, lo svelamento del colpevole, ecc., può avvenire in qualsiasi parte del mondo mentre la gara ha sempre uno spazio deputato allo scopo: alla presenza di spettatori.

GIACOMO MANZOLI

Da evento a racconto. La telecronaca calcistica come storytelling

Abstract

This essay aims at framing the football match, which is a specific and peculiar tv program with a central role in the current media system. Firstly, the football match will be considered in the context of storytelling, which represents the prevailing concept above all levels of contemporary communication. After establishing the essential terms of this process, we will then proceed with a case study, based on the commentary of the match between Barcelona and Real Madrid, played at Camp Nou on 26th October 2013.

Questo saggio inquadra un programma televisivo che è al centro del sistema dei media attuale, la partita di calcio, nel *frame* dello *storytelling*, che a sua volta costituisce uno dei concetti dominanti della comunicazione contemporanea. Dopo aver stabilito i termini essenziali di tale processo, si provvederà a verificarli tramite l'analisi di un *case study*: la telecronaca della partita fra Barcellona e Real Madrid, giocata al Camp Nou il 26 ottobre 2013.

Che cos'è una partita di calcio? La risposta dipende ovviamente dai punti di vista. Per alcuni è l'insignificante e ridicola scena di undici giovanotti in calzoncini che, per ragioni ludico-ricreative, si contendono una sfera di cuoio con altri undici signori che indossano una maglia di colore diverso, con lo scopo di far andare la palla in questione oltre uno spazio delimitato da tre pali e da una linea bianca, utilizzando solo i piedi. E non c'è dubbio che questa descrizione puramente referenziale sia oggettivamente vera. Per la maggior parte degli abitanti del pianeta, tuttavia, una partita di calcio (o di cricket, di football americano, di basket... a seconda dei gusti e delle culture) può diventare un evento ad alta intensità, fortemente appetibile, cioè interessante, dotato di una notevole valenza simbolica ed emotiva, per vedere il quale sono perfino disposti a pagare somme significative.

Le tappe che hanno portato la prima cosa a trasformarsi nella seconda, per un pubblico globale sempre più vasto e articolato, sono note grazie ad una abbondante letteratura che ha analizzato in prospettiva storica l'avvento dello sport moderno, provando anche ad offrire diverse e convincenti ipotesi interpretative¹. La storia politica e sociale dello sport e delle istituzioni sportive, su scala nazionale e globale, nonché la stessa sociologia dello sport e del calcio

in particolare, sono ormai discipline consolidate che si avviano ad avere una tradizione anche accademica².

Per essere estremamente sintetici, possiamo dire che, da una fase in cui lo sport è stato inteso esclusivamente come gioco, spesso propedeutico all'addestramento militare, si è progressivamente scivolati verso un'idea dello sport come sublimazione del conflitto, al punto che ad esso è stato attribuito un ruolo fondamentale nel processo di disciplinamento dell'aggressività che sarebbe alla base del nostro modo di vivere, relativamente pacifico³.

Al di là delle interpretazioni, è un dato di fatto che, dalla rivoluzione industriale in poi, in Inghilterra prima e quindi in tutto il mondo, si è assistito ad un progressivo istituzionalizzarsi delle pratiche sportive e delle relative competizioni, con la nascita e la stabilizzazione di regole formali universalmente riconosciute, di istituzioni specifiche (i club e le federazioni) locali, nazionali e internazionali, di pratiche comunemente accettate sia per quanto riguarda la relazione fra i giocatori sia rispetto al rapporto con e fra spettatori.

Questi processi si sono intersecati, dalla fine dell'800, con quelli relativi allo sviluppo dell'industria culturale prima e del sistema dei media poi. Era inevitabile che eventi capaci di catalizzare l'attenzione e l'interesse di un pubblico sempre più vasto assumessero una posizione centrale nel meccanismo della comunicazione, a livello di discorsi sociali prima e di giornali, radio e televisione poi (e ora di media digitali).

Questo conduce a due conseguenze che derivano in fondo dallo stesso principio. La partita di calcio (e l'evento sportivo in genere) nel momento in cui diventa un evento mediatico è un ideale veicolo di propaganda⁴. Dall'altro lato, per la medesima ragione, diventa un prodotto appetibile in se stesso (per il prestigio e la diffusione del media che la trasmette) e in quanto strumento per la promozione di altri prodotti, ovvero degli sponsor. Questo implica che l'evento in questione sia a sua volta un prodotto, oggetto di compravendita, con un prezzo di acquisto che deve essere tradotto in valore economico per l'acquirente.

Le fasi di questo processo possono essere riassunte in sette passaggi⁵. Il primo è quello della spettacolarizzazione dello sport, quando l'evento inizia ad essere commercializzato per un pubblico pagante, i protagonisti richiedono un compenso e iniziano ad assumere rilievo tutte quelle figure di organizzatori e gestori che sono in grado di disporre le condizioni che rendono possibile la circolazione delle risorse che passano dagli spettatori ai protagonisti al netto delle intermediazioni.

Una volta diventato spettacolo, lo sport inizia a diventare oggetto di interesse da parte dei mass media, che lo conformano alle proprie esigenze, intervenendo in profondità per adattarlo ai propri palinsesti e alle proprie logiche di distribuzione. Una terza fase implica lo sviluppo di tecnologie specializzate, sia a livello di organizzazione mediatica dell'evento sia al livello della sua promozione. A questo punto, si inizia a utilizzare lo sport come veicolo di valore da applicare ad altri oggetti (il fenomeno più eclatante, in questo senso, riguarda le sponsorizzazioni delle squadre o degli atleti e il loro utilizzo come testimonial, cosa che fa lievitare sensibilmente i loro guadagni). A questo punto c'è un passaggio concettuale ulteriore, rappresentato dall'avvento delle televisioni a pagamento, ovvero la definitiva trasformazione da spettacolo dal vivo a spettacolo trasmesso, dal quale deriva la cosiddetta customizzazione del pubblico, segmentato e profilato per potergli proporre un'offerta sempre più stimolante e affine ai suoi gusti e propensioni. Infine, assistiamo perfino alla cosiddetta *mallification* (da *mall*, centro commerciale), con l'evento in quanto tale che diventa il catalizzatore di una serie di pratiche di consumo più ampie, che vanno dallo shopping propriamente detto a un numero considerevole di altre esperienze collegate fra loro e comunque legate al *loisir*⁶.

Alla fine di questi passaggi, è chiaro che quello sportivo non è più un evento monodimensionale, chiuso in se stesso, ma un fenomeno pluridimensionale sul quale convergono molteplici attività capaci di occupare e mettere a valore (o sfruttare, se si preferisce) una quantità considerevole di tempo libero degli appassionati.

È così che si comprende come la partita di calcio da cui siamo partiti diventa un pilastro di una complessa industria dell'intrattenimento, capace di moltiplicarsi all'infinito nel flusso esorbitante dei mezzi di comunicazione contemporanei, in chiave cross e transmediale, e di diventare il prodotto seriale per eccellenza⁷. Un prodotto che mobilita pubblici di centinaia di milioni di persone e attiva fatturati che corrispondono al bilancio di intere nazioni⁸, fungendo da stimolo per ulteriori consumi che è quasi impossibile quantificare. Ma è chiaro che un fenomeno di questo rilievo, all'interno di quella che è stata definita "società dello spettacolo" ed è certamente una società della comunicazione, non poteva non dar vita all'elaborazione di sofisticati apparati per il confezionamento e la diffusione di un evento così costoso (per chi lo trasmette) e potenzialmente redditizio per tutti gli attori coinvolti, a tal punto che Nicola Porro si è spinto a parlare di vera

e propria “aziendalizzazione della passione” (sportiva)⁹. E sappiamo bene che nella comunicazione pubblicitaria e aziendale contemporanea non si dà valorizzazione di un marchio e di un prodotto senza passare attraverso i principi del marketing emozionale¹⁰ e dello *storytelling*¹¹.

Il racconto televisivo della partita di calcio

Dato un quadro del contesto generale di riferimento in cui si iscrive la presentazione al pubblico di questo tipo di eventi, per iniziare a concentrarci sulla natura del prodotto in questione si può dire che l’attuale format della telecronaca di una partita di calcio è l’esito di una progressiva evoluzione che è passata dalla cronaca giornalistica a quella radiofonica, da quella “paleotelevisiva” a quella “neotelevisiva” e oggi “neomediale”. Per dare dei riferimenti cronologici, la sistematica cronaca giornalistica delle partite risale alla seconda metà dell’800, quella radiofonica è stata inaugurata in Italia da Giuseppe Sabelli Fioretti per l’EIAR nel 1928 e quella televisiva da Nicolò Carosio nel gennaio del 1954¹², mentre bisognerà aspettare gli anni ’90 per lo stabilizzarsi dell’assetto attuale (una moltitudine di partite trasmesse a pagamento e solo pochi eventi generalisti in chiaro), che peraltro risulta in costante aggiornamento per quanto riguarda la disseminazione dei contenuti su un numero sempre crescente di media, canali e piattaforme¹³.

Dunque, si è passati dalla cronaca giornalistica vera e propria di un evento già concluso, ad una cronaca di un evento in diretta, fino alla confezione di un prodotto televisivo che ha caratteristiche peculiari che è possibile svelare solo tramite l’analisi puntuale. Per questa ragione, abbiamo deciso di concentrarci su una specifica telecronaca, fra quelle reperibili, che avesse un carattere di rappresentatività, rispondendo a due sostanziali criteri: essere un evento di rilievo sufficiente a mobilitare un ingente dispiego di mezzi e risorse da parte del *broadcaster*, ed essere al contempo confezionato da e per una prospettiva neutrale che consentisse di osservare la dimensione prettamente narrativa dell’evento senza l’interferenza della componente passionale del tifo che rischierebbe di essere fuorviante. Per queste ragioni, la scelta è caduta sulla telecronaca della partita della Liga spagnola, Barcellona-Real Madrid, giocata al Camp Nou il 26 ottobre 2013 e trasmessa in diretta per l’Italia dal canale satellitare a pagamento Sky¹⁴ con la telecronaca di Andrea Marinelli e Fabio Capello¹⁵.

Vale la pena specificare da subito che ciò che andiamo ad analizzare rappresenta un oggetto che risulta dalla stratificazione di tre componenti che, in astratto, potrebbero essere considerate in autonomia ma che in realtà si intersecano fra loro per andare a comporre, come detto, un unico prodotto. La prima componente, quella imprescindibile, è la partita in quanto tale, che costituisce il *plot* del racconto che verrà organizzato dalle altre due. Una partita è in se stessa una storia. Ci sono delle premesse (i precedenti), un contesto (in questo caso il campionato spagnolo), un luogo (lo stadio), una temporalità circoscritta (i novanta minuti più intervallo ed eventuali recuperi), delle azioni svolte da protagonisti e comprimari, un'atmosfera e uno sfondo. Ci sono, insomma, una linea narrativa verticale (la partita) e una orizzontale (il suo influire sul campionato e su altri attori), dai quali deriva la fabula che verrà poi disposta in un intreccio dal narratore. Senza addentrarci troppo, per ora, in questioni narratologiche, basti dire che la conversione di questo *plot* in racconto può essere fatta adottando un arco narrativo che prevede una struttura unilineare (la prospettiva del tifoso che osserva gli eventi in funzione esclusiva del destino cui va incontro la sua squadra), una prospettiva bilineare, ovvero considerando in maniera neutrale le vicende reciproche delle due squadre in campo (l'approccio cui somigliano le radio o telecronache tendenzialmente neutrali delle origini) oppure multilineare, intrecciando cioè in una trama complessa il destino delle due squadre, quello individuale dei ventidue giocatori in campo, delle rispettive panchine, dei club, degli spettatori interessati e quant'altro (è il caso di cui tratteremo).

La seconda e la terza componente da prendere in considerazione sono inestricabilmente interconnesse (specialmente la terza alla seconda) ma strutturalmente indipendenti e si collocano già su un piano prettamente narrativo, appoggiando anche i loro elementi performativi, contingenti, sulla natura evenemenziale dei fatti che si stanno svolgendo durante la partita in questione. Parliamo della rappresentazione visuale dell'evento e della sua telecronaca verbale.

Se è vero che «anche la narrazione più aderente alla realtà (il resoconto dello storico o la cronaca del giornalista) è comunque il frutto di una scelta, di un'elaborazione»¹⁶, non si può fare a meno di iscrivere l'oggetto in questione nella logica della rappresentazione audiovisiva. Registrato o in diretta che sia, quello che vediamo quando ci mettiamo di fronte a uno schermo cinematografico, televisivo o di qualsiasi tablet o computer, è sempre il prodotto di due operazioni di selezione e organizzazione della realtà, dunque necessariamente una

manipolazione. In teoria, per parlare di trasparenza, bisognerebbe collocare una telecamera al centro del campo, sufficientemente in alto per abbracciarne i contorni, senza mai variare il punto di vista, ma sarebbe una soluzione poco intellegibile e ben poco avvincente. Per questo, ciò a cui assistiamo, sotto il profilo visuale, è una rappresentazione a tutti gli effetti, nella quale i molteplici avvenimenti che compongono il fatto sportivo sono frammentati in una pluralità di punti di vista (le singole inquadrature) da un regista potenzialmente ubiquo che li ricomponi sulla base di due diverse esigenze. Far capire nel modo più chiaro possibile quanto sta avvenendo (lo svolgimento dell'azione) e far partecipare nel modo più efficace, sotto il profilo patemico, lo spettatore agli eventi, esaltando la particolare bellezza o spettacolarità di un dato gesto tecnico (il replay, le inquadrature dei dettagli) e incoraggiando l'identificazione primaria e secondaria, con l'universo narrativo e con certi protagonisti privilegiati, da parte di chi assiste (con i primi piani del pubblico o degli eroi più famosi). Infine, il terzo elemento da considerare è quello della telecronaca vera e propria, la cui importanza è stata constatata da qualsiasi appassionato che abbia provato a vedere una partita durante lo sciopero dei giornalisti. Una cronaca verbale fornita da una *voice over*, che illustra e commenta quanto stiamo vedendo, dedicando il proprio sguardo contemporaneamente a ciò che accade all'interno dello stadio (eventualmente descrivendo anche il fuori quadro) e a ciò che accade nello schermo televisivo, cioè alla narrazione/rappresentazione fornita sullo schermo dal regista televisivo. Questa istanza narrativa cerca costantemente di coniugare una dimensione puramente denotativa e referenziale (il cui grado zero è la semplice successione dei nomi dei giocatori che toccano la palla) con una connotativa e critica, passando da un distillato di informazioni utili a potenziare la conoscenza e comprensione di quanto sta accadendo a commenti tecnici, estetici o etici che realizzano il pieno potenziale di un evento, anche grazie ad una vera e propria performance vocale, verbale e narrativa. Se il telecronista (o meglio, quello strano narratore bicefalo composto solitamente da un giornalista e da un ex-professionista del settore) non può che affidarsi a un *plot* fornito dall'esterno (ovvero dalle azioni della partita ricostruite dal suo regista televisivo) e dunque non dispone di una vera e propria *inventio*, può certamente influire sull'ordine del racconto (la *dispositio*). Lo può fare anticipando o centellinando, enfatizzando o ignorando le informazioni utili a inquadrare i vari elementi di quella struttura multilineare di cui abbiamo detto, così come può adottare una specifica forma espressiva (*elocutio*), prediligendo un tono e un

registro fra tutti quelli possibili. Infine, è abbastanza chiaro che si tratta di un *performer* (spesso anche troppo) che dispone di tutti gli attrezzi tipici di tale funzione: il volume e l'intonazione della voce, il ritmo del parlato, l'utilizzo delle pause o di un linguaggio particolarmente immaginifico¹⁷ e così via (tutti elementi che nella retorica classica ricadevano nell'*actio*).

“El clásico”

La partita che abbiamo analizzato, come detto, è una partita del campionato spagnolo commentata per un pubblico straniero, cioè italiano, da due telecronisti italiani, un giornalista e un allenatore ed ex-giocatore. In base a quanto detto, pertanto, i narratori, in termini di focalizzazione, sono tre. Il regista televisivo, che organizza il materiale a disposizione per la visione dello spettatore, il giornalista che adotta tendenzialmente una posizione extradiegetica, esterna all'universo narrativo, che dovrebbe (almeno idealmente) limitarsi a descrivere, e la seconda voce, o commentatore, che da subito assume una posizione intradiegetica (la prima dichiarazione di Capello è «Ho lavorato lì», con riferimento alla sua esperienza di allenatore del Real, nelle stagioni 1996-7 e 2006-7, culminate entrambe con la vittoria del titolo nazionale: un'affermazione che implica una conoscenza puntuale e diretta del *backstage*, delle peculiarità nascoste di protagonisti e ambiente). Ci saranno poi, a rendere il quadro ancor più complesso, riferimenti a quanto detto o fatto *off-records* dai protagonisti in campo o dal pubblico, con una sorta di discorso indiretto di un narratore diegetico. Ma andiamo con ordine.

Le prime immagini che vediamo riguardano il campo da gioco e il pubblico che riempie il Camp Nou, cioè il celebre stadio del Barcellona (ben noto agli spettatori italiani dal Mondiale del 1982, vinto dagli azzurri), nel quale sono stipati oltre novantamila spettatori, come ci viene più volte ricordato, a testimonianza di quanto la partita sia importante sotto il profilo spettacolare.

Mentre le immagini si susseguono, mostrando, attraverso la grafica, i nomi dei giocatori in campo con la relativa immagine, nonché inquadrature con l'ingresso dei protagonisti, con particolare attenzione e frequenza per quelli più noti (Ronaldo e Messi, Neymar, Di María, Iniesta, Ramos...) i due cronisti fanno una serie di dichiarazioni che riguardano la natura del match («una partita particolare che Madrid sente di più») e gli snodi tattici e tecnici che potrebbero caratterizzare l'incontro in favore dell'uno o dell'altro contendente, con riferimenti che presuppongono una competenza elevata da parte degli spettatori:

«Ancelotti prova qualcosa di diverso» (riferimento all'assenza del centravanti francese Benzema decisa dall'allenatore) o «Sembrirebbe Bale il falso *nueve*» (con riferimento all'attaccante gallese schierato come falso centravanti che arriva da dietro, per non dare punti di riferimento alla difesa, una classica tattica spagnola). La rivalità e la partita a scacchi fra i due allenatori di cui si parla, viene esemplificata visivamente da uno *split screen* che mostra in parallelo le espressioni concentrate dei due tecnici, l'italiano Carlo Ancelotti (allievo di Capello) e l'argentino Gerardo Martino, detto Tata.

A questo punto, vengono fornite indicazioni relative alla posta in gioco specifica, contingente e materiale, rispetto al campionato in corso («il Barcellona è alla quindicesima partita senza sconfitte e spera di andare a più sei punti dal Real») che è però poca cosa rispetto ad una posta in gioco simbolica, di natura quasi mitica, sportivamente parlando, che viene evocata quando una inquadratura ravvicinata mostra il piede di un giocatore che tocca la palla posizionata al centro del campo, sottolineata da una dichiarazione perentoria e apodittica: «È partito il *clásico*». Questa definizione convenzionale della sfida fra Barcellona e Real Madrid, ben conosciuta alla maggior parte dei tifosi di calcio, rimanda ad una delle rivalità più intense e epiche della storia dello sport. Le due società, infatti, sono tradizionalmente le principali e più titolate squadre spagnole, nonché due delle più ricche e famose società calcistiche al mondo. Ma la sfida sportiva incarna anche una serie di valori identitari legati alla storia spagnola (il Real era la squadra del dittatore Francisco Franco...) e a un presente politico che è segnato dalle tensioni indipendentiste della Catalogna rispetto al governo centrale spagnolo, una regione che nei colori *blaugrana* (blu e granata) della maglia del Barça ha uno dei simboli più sentiti, come testimonia anche la peculiare forma societaria della squadra, sostenuta da un azionariato popolare di decine di migliaia di tifosi. Una rivalità che – nello specifico – si riflette anche in due filosofie di gioco diametralmente opposte. Una squadra di grandi palleggiatori (il Barcellona) che sono soliti portare il pallone per la maggior parte della partita e affidarsi all'estro del loro campione, l'argentino Leo Messi, un talento mostruoso in un corpo così minuto da aver guadagnato il soprannome di *la pulga* (la pulce). Di contro, il Real presenta una squadra di giganti, abili nel verticalizzare il gioco con rovesciamenti improvvisi e velocissimi che spesso sono finalizzanti dall'attaccante portoghese Cristiano Ronaldo, una specie di *Übermensch*, dal fisico statuario e capace di acrobazie degne di un decatleta che giustificano un soprannome da robot (CR7).

Dunque la partita è iniziata e i temi fondamentali sono disposti a favore del destinatario della narrazione. Dal punto di vista registico, l'inquadratura principale attraverso la quale seguiamo lo svolgersi dell'azione è un totale del campo, osservato lateralmente e dall'alto, grazie a telecamere mobili che scorrono da una metà all'altra seguendo il flusso del pallone. Ma questo punto di vista è costantemente interrotto da inquadrature più ravvicinate che vanno a cogliere in maniera immersiva, con riprese a figura intera, i duelli più localizzati (ad esempio durante le rimesse laterali o i calci d'angolo), o primi piani dei giocatori o degli allenatori, specialmente durante quelli che vengono definiti "i tempi morti", ovvero quelli in cui il pallone è fuori dal campo o fermo per una punizione. La telecronaca accompagna con notazioni referenziali («Traversone di Iniesta», «Colpo di testa a liberare di Piquet» e così via) o commenti interlocutori («Si stanno ancora studiando»), finché non avviene il primo fatto significativo, la prima peripezia che potrebbe rompere l'equilibrio e la stagnazione del racconto. Il centrocampista del Barcellona, Cesc Fàbregas, al termine di un'azione corale arriva al tiro, pur non riuscendo a segnare, e la cosa viene immediatamente accolta con un innalzamento del tono di voce del telecronista e come un campanello d'allarme per la squadra madrilena (Capello commenta: «Il Barcellona comincia a giocare da Barcellona, meno male che il Real è ben piazzato davanti alla difesa...») che infatti reagisce, conquistando una punizione dal limite dell'area, poi calciata fuori. La cronaca registra e chiosa («Se l'è cavata il Barça sulla prima punizione...»), «Sì, è molto difficile fermare Bale e Ronaldo...»), mentre i tempi morti alla fine di ogni fase vengono riempiti con almeno quattro replay per ciascuna azione; uno che replica la ripresa già vista, uno ravvicinato laterale e due frontali, uno di spalle all'azione e uno davanti, per rivelare i dettagli eventualmente sfuggiti allo spettatore. Tra una replica e l'altra, i primi piani dei protagonisti: il dolore di Pepe dopo un fallo subito, il rammarico di Fàbregas per il tiro fallito eccetera. Così, se dal punto di vista visivo è ormai fissato uno schema ricorrente che non muterà sostanzialmente nel prosieguo della partita, la cronaca arricchisce costantemente il livello denotativo con uno connotativo («Messi sembra ispirato») e una serie di riferimenti che enfatizzano la dimensione puntuale del racconto, provando ad indovinare e dunque anticipare i futuri sviluppi: «Messi quasi sfida Marcelo» (dopo un *dribbling* ai danni del difensore brasiliano), «Tutti si sono spostati dalla parte di Messi: hanno capito che può essere l'uomo della partita...», «Iniesta sembra ispirato...». E infatti il Barcellona arriva al gol, con Neymar, dopo un rovesciamento abbastanza casuale,

commentato con voce concitata da Marinozzi: «Al 19° minuto, primo *clásico* per Neymar, primo gol!». Mentre si susseguono i replay dell'azione e i primi piani di giocatori *blaugrana* che si abbracciano e di madrileni affranti, il commento si concentra su qualcosa che non verrà mai mostrato perché attiene a una dimensione politica imbarazzante per la regia spagnola, ma che rappresenta un sottotesto fondamentale e come tale non può essere ignorato dai commentatori italiani: «Esposta la bandiera catalana... es normal voler un pais normal... questo il messaggio che arriva dal Camp Nou, con la bandiera catalana e un *clásico* un pochino polemico...». D'altra parte, la rottura della parità formale conduce alle prime letture che vogliono dare una spiegazione razionale agli eventi, inserendoli in una concatenazione di cause ed effetti: «Xabi Alonso è un'altra cosa... è il giocatore che più manca al Real...». E ci si lascia andare ad un più disinvolto registro ironico e connotativo: «Questa è la notizia: l'ha sbagliata Leo Messi!». Interessante notare che dopo qualche minuto dal gol, l'attenzione dei commentatori si sposta dall'azione in diretta per concentrarsi, assieme allo spettatore, sull'ennesimo replay del gol, per commentare in particolare l'assist di Iniesta: «Frena con il destro, dà la palla con il sinistro... d'altra parte parliamo di marziani...». Più avanti, al capitano del Barcellona verranno dedicati altri commenti estetici ed epici dai toni encomiastici: «Sta sciorinando tocchi soavi con continuità impressionante», e ancora, nel secondo tempo, al momento della sostituzione con Song, «Se tu hai altri aggettivi per Iniesta, io li ho finiti». Risposta lapidaria di Capello: «Magico!».

Nel frattempo, la partita prosegue, con una reazione del Real che porta al tiro Gareth Bale e mette a dura prova la difesa catalana, come puntualmente rilevato dai telecronisti («Sembra poterci essere Bale, il Real Madrid ne ha tanto bisogno...») e «Vediamo adesso come difenderà il Barcellona...»). In questa fase, a colpire di più sono il sottolineare una sottotrama della partita che non si sta dispiegando come previsto e il modo con cui vengono trattati singoli episodi potenzialmente rilevanti. Nel primo caso, a non convincere è la prestazione di Leo Messi: «Messi non è contento, c'è qualcosa che non va...». E, poco più avanti: «È la postura, son proprio i movimenti del corpo di Messi che mandano segnali strani», come a introdurre un elemento di suspense, un mistero da chiarire, forse un infortunio, forse un dissapore con la tattica dell'allenatore. Per quanto riguarda gli episodi, invece, il rimando costante è alla revisione della diretta attraverso il supporto tecnologico di inquadrature più ravvicinate, come se l'evidenza dei fatti andasse sempre comprovata da una *detection* positivista

che ristabilisca la realtà grazie al supporto dell'analisi razionale dei fenomeni (contrapposta alla fallacia dei sensi immediati) e della tecnologia investigativa¹⁸: «Ecco, guardate adesso...», «Andiamo a rivedere, il tocco c'è» (riferito ad un fallo di Fàbregas) e poco dopo, «C'è da andare a rivedere un replay discretamente importante...» (per un colpo subito da Neymar), mentre in chiusura di primo tempo si invoca l'immagine per chiarire quanto avvenuto su un'azione di Khedira («Anche qui urge un replay...», «Lo stiamo aspettando»), per poi trarne le dovute conclusioni: «No, non è rigore».

Così si arriva a metà partita, ovvero alla pausa di quindici minuti tra un tempo e l'altro, con un tipico *cliffanger* (aggancio per la prosecuzione: «Scaduto il tempo... la fiammata del Real è un segnale per il secondo tempo...») che serve a tenere alta l'aspettativa dello spettatore rispetto alla fine del racconto. Un tema immediatamente rilanciato all'inizio della ripresa, con commenti («Non ci sono stati cambi... si muove però la macchina del Real Madrid, si sta scaldando Karim Benzema») che suonano come una prolessi per i futuri sviluppi della narrazione (colpi di scena, possibili ribaltamenti, nuovi scenari che potrebbero ribaltare il risultato). E, chiaramente, con l'avvicinarsi dell'epilogo e la diminuzione del tempo a disposizione per modificare il corso degli eventi, il ritmo della narrazione si fa più concitato e il tono di alza. Dopo due giocate del Barcellona, Capello commenta: «Uno spettacolo, una partita eccezionale! Si sono svegliati!». E, subito dopo, «Anche Messi sembra più guizzante», mentre al primo cambio (Illaramendi per Ramos) nel Real, Capello offre un commento tecnico che anticipa di cinque minuti la mossa successiva di Ancelotti (che avverrà al 61'): «Secondo me lo doveva fare prima, come penso dovrebbe mettere dentro Benzema...». Quindi, ancora replay che vengono chiosati con aggettivazioni espressive («Valutazione svizzera del guardialinee») ma che riguardano anche altri momenti di un incontro sempre più concitato e dunque sempre più aperto a interventi creativi che ne sottolineano la dimensione epica («Si apre il ventaglio *blaugrana*», «Una spallata maliziosa di CR7»).

Una fase interlocutoria prepara al gran finale, di cui si sottolineano le premesse: «Continua a scaldarsi Alexis Sánchez a bordocampo... non è ancora il momento» e quindi «È il momento del cambio per il Barça: non è certo un cambio conservativo, esce un falso *nueve*, entra un *nueve* vero...», ma siamo alla fase di massimo sforzo del Real che reclama un rigore per fallo su Ronaldo («Io qualche dubbio ce l'ho») e prende una traversa con Benzema («C'è da dire che non sono neanche fortunati») per provare la mossa decisiva e spostare il baricentro in

avanti con Jesé, «L'ultima carta di Ancelotti, un *canterano*» (ovvero un prodotto della *cantera*, come vengono chiamate le giovanili del Real). Il giovane sarà all'altezza? Ecco un'altra sottotrama, ovvero la rivalità fra il giovane in ascesa e una gloriosa bandiera madrilena (Raúl González Blanco): «Jesé viene chiamato il nuovo Raúl, ma bisogna stare attenti...». Ma intanto ci si avvia verso la fine, con il Real che intensifica i suoi attacchi, inducendo i commentatori ad analisi e previsioni che trovano parziale conferma nel gol di Sánchez («La sensazione è che quello di Neymar potrebbe non restare l'unico gol», la prudente previsione di Marinozzi, cui fa da contraltare l'azzardo di Capello: «Il Real potrebbe pareggiare...»).

A questo punto i narratori devono tenere ancora alta la suspense per la porzione di incontro rimanente: «Non è finita, 15' come minimo...», e quindi «Fanno gol...» profetizza Capello. Che aggiunge: «Sì, perché così ci divertiamo», in uno spirito di complicità con lo spettatore che culmina con un definitivo «O il Real Madrid segna adesso e ci regala un finale epico, oppure il *clásico* va al Barça» che viene subito confermato dal gol di Jesé. E a questo punto siamo nel pieno di quella dimensione epica auspicata dai commentatori: «Adesso vediamo che cosa succede!».

Non succederà molto, in realtà, nei pochi minuti residui. Qualche giocata di pregio («Ancora Messi a fluttuare...») e pochi spunti del Real, fino al fatidico «È finita» che chiude la funzione e apre ad alcuni commenti riassuntivi («Al momento il Barça è ancora un'altra cosa», ma anche «Non c'è tanta distanza») e ad alcune constatazioni riferite al futuro dei protagonisti proiettati sul prosieguo del campionato («Ancelotti sarà discusso»), fino alla sottolineatura di fatti oggettivi («Va a sei punti dal Real») e a celebrazioni postume dello spettacolo appena concluso («Spettacolo fantastico davanti ai novantamila del Camp Nou»).

Conclusioni

Una lunga tradizione di letteratura sportiva, da Osvaldo Soriano a Giovanni Arpino, da Bernard Malamud a John Joseph Moehringer, fino a Nick Hornby, Gianni Brera, Norman Mailer, Mario Soldati, Jorge Amado, Manuel Vázquez Montalbán e infiniti altri, ha ampiamente dimostrato quanto la pratica sportiva si presti a trasformarsi in racconto, ad essere narrativizzata in termini che rielaborano – declinandoli in una pluralità di forme – tutti i *topoi* della letteratura epica, cavalleresca o di avventure. Non è certo questa la sede per approfondire il tema, ma ci pare che proprio tale tradizione costituisca l'humus culturale da cui

si è attinto per elaborare le forme specifiche attraverso le quali il moderno sistema dei media trasforma un evento spettacolare in un racconto audiovisivo. E l'analisi che abbiamo condotto ci pare abbia confermato l'ipotesi da cui siamo partiti e dalla quale discenderebbero una serie di possibilità di ulteriori studi.

Se noi paragoniamo la visione di una partita allo stadio con quella della telecronaca che abbiamo analizzato, ci rendiamo conto immediatamente del perché la fruizione televisiva stia soppiantando progressivamente (è un trend costante dall'inizio dell'ultimo millennio)¹⁹ quella dal vivo, che resta un elemento attrattivo solo se giustificata dall'aura di eventi di particolare portata storica nei quali ha un valore sociale ed esistenziale il poter dire di essere stati presenti, magari collegandolo ad un'esperienza di più ampia portata²⁰. L'elemento comune alle due forme di fruizione, infatti, è di per se stesso una macchina narrativa pigra, deficitaria, specialmente per quanto attiene all'organizzazione dell'intreccio e al paratesto. Spogliato dal fattore identitario, cioè il tifo, l'evento in sé è prettamente lineare, referenziale e denotativo, piatto e funzionale, nonostante la spiccata componente teatrale. Un *viewing* senza *telling*, come guardare un film muto senza musica, un'esperienza monca (che infatti, in sistemi spettacolari più evoluti, come quello statunitense, è costantemente "aumentata" con il coinvolgimento artificioso del pubblico e l'integrazione di tecnologie)²¹.

Nella telecronaca, l'evento rappresenta qualcosa che potremmo assimilare al concetto di profilmico come elaborato nell'ambito dei *film & media studies*. Vale a dire l'insieme degli avvenimenti reali che esistono a prescindere dalla presenza della macchina da presa. E, come ampiamente dimostrato, si tratta di un'astrazione, giacché la consapevolezza della presenza delle telecamere influenza ampiamente il comportamento degli attori in campo (basti pensare all'abitudine di parlare coprendosi la bocca per non rivelare il labiale). D'altra parte, una volta inserito nel circuito mediatico, tale evento viene organizzato in racconto su due livelli narrativi interconnessi, uno visuale e uno verbale. Quello visuale mira a rendere intellegibile il corso degli eventi, favorendo una partecipazione emotiva per il tramite dell'identificazione, organizzando il materiale secondo un principio narrativo che viene quindi illustrato, integrato e ampiamente sviluppato attraverso l'elemento verbale a più voci. Questo serve a scandire gli archi narrativi, ad approfondire i personaggi, a chiarire tutti i conflitti, macro e microscopici, individuali e collettivi, rivalità e antagonismi, poste in

gioco contingenti e simboliche che costituiscono, come detto, una struttura di racconto multilineare che, dietro l'apparente semplicità dell'evento, finisce per essere talmente stratificata e articolata da divenire una *texture* che non lascia alcun tempo davvero morto.

Lo sviluppo di uno studio sistematico di questo tipo di prodotto, non solo aiuterebbe in generale a comprendere meglio un fenomeno pervasivo del sistema spettacolare contemporaneo, ma contribuirebbe anche ad avere spettatori consapevoli. Perché, posto che gli elementi visuali e verbali della telecronaca costituiscono una forma di approfondimento critico dell'evento in quanto tale, non risultano al momento strumenti sufficienti a disposizione di uno spettatore che abbia voglia di assumere un atteggiamento critico anche rispetto al secondo e terzo livello che costituiscono il prodotto audiovisivo in questione²².

Anche perché, come abbiamo cercato di esporre al principio di questo articolo, il valore economico di questo prodotto induce a ritenere che il format narrativo sommariamente analizzato sia un prodotto della tendenza contemporanea a inscrivere nel *frame* dello *storytelling* la promozione di tutti i marchi connessi all'evento. È un prodotto lo sport professionistico nel suo insieme e il calcio in particolare, sono prodotti la specifica partita (da vendere ai *broadcasters* e tramite loro agli spettatori), le singole società (spesso quotate in borsa) e tutto il loro *merchandising*, i singoli giocatori (scambiati dalle società e usati come testimonial di svariati prodotti)²³ e perfino i gesti tecnici isolati, che possono diventare virali (e dunque essere sponsorizzati) attraverso le piattaforme digitali.

In altri termini, ciascuno di questi elementi della faticosa partita, esattamente come accade ai grandi brand globali, è sottoposto a un processo di rielaborazione narrativa (di cui la telecronaca è al contempo un prototipo e un vettore fondamentale) che serve a far circolare significati o valori (e in certi casi a crearli) che mirano a creare un legame fidelizzante. La rappresentazione sportiva che si fa narrazione produce coinvolgimento ed emozioni che a loro volta si convertono in un vissuto (in questo senso, il celebre romanzo di Hornby, *Febbre a 90°*, è una specie di manifesto)²⁴. Ciascuna componente di questa storia, nei termini della pubblicità (che poi è lo stesso delle scuole di scrittura creativa²⁵...) ha una *narrability*, vale a dire un suo *key-message* e delle sue *key-emotions*, e l'intreccio nel suo insieme serve a renderle più efficaci e valorizzarle. Il potenziale narrativo va di pari passo col capitale narrativo, che è il prodotto della capacità di raccontarsi, cioè di ottimizzare le informazioni relative all'evento e alle sue

componenti per renderle capaci di incorporare quelle emozioni e significati di cui si è detto, rendendole appetibili e condivisibili.

In definitiva, la telecronaca calcistica risulta essere una forma narrativa estremamente evoluta e, proprio in quanto tale, uno dei luoghi privilegiati nei quali si esercita lo *storytelling* commerciale contemporaneo. Si gioca per essere raccontati e si viene raccontati per vendere. Con buona pace del Barone de Coubertin.

Note

¹ Un testo seminale, al riguardo, resta A. Guttmann, *From Ritual to Record. The Nature of Modern Sports*, New York, Columbia University Press, 1978, trad. it. *Dal rituale al record. La natura degli sport moderni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994.

² Citiamo, a titolo di esempio, J. Foot, *Calcio. A History of Italian Football*, London, Harper, 2007, trad. it. *Calcio (1898-2010). Storia dello sport che ha fatto l'Italia*, Milano, BUR, 2011; P. Dietschy, *Histoire du football*, Paris, Edition Perrin, 2010, trad. it. *Storia del calcio*, Vedano al Lambro (MB), Edizioni Paginauno, 2014; N. Porro, *Movimenti collettivi e culture sociali dello sport europeo. Le stagioni della sportivizzazione*, Acireale, Bonanno Editore, 2013; M. Correia, *Une histoire populaire du football*, Paris, La découverte, 2018, trad. it. *Storia popolare del calcio*, Gorizia, LEG Editore, 2019.

³ È la celebre tesi alla base di N. Elias, E. Dunning, *Quest for Excitement: Sport and Leisure in the Civilizing Process*, Oxford, Blackwell, 1986, trad. it. *Sport e aggressività*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁴ In pratica, la propaganda è uno dei fili conduttori dei mondiali di calcio, da Mussolini a Putin, come ampiamente documentato in R. Brizzi, N. Sbeti, *Storia della coppa del mondo di calcio (1930-2018). Politica, sport, globalizzazione*, Milano, Mondadori, 2018;

⁵ Così in P. Russo, *Sport e società*, Roma, Carocci, 2004.

⁶ P. Dell'Aquila, *La narrazione sportiva. Comunicazione, giornalismo e gioco nella società di rete*, Verona, QuiEdit, 2020, p. 98.

⁷ Per capire come il fenomeno calcistico venga organizzato televisivamente secondo modalità tipiche della lunga serialità televisiva si veda J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, Roma, Minimum Fax, 2017.

⁸ Per dare due parametri, secondo i dati FIFA oltre un miliardo di persone, nel mondo, si è sintonizzato sulla finale degli ultimi mondiali di calcio (Francia-Croazia, ultimo atto dei Campionati Mondiali giocati in Russia nel 2018, la cui audience complessiva ha superato i 3,5 miliardi di spettatori). Analogamente, il campionato più popolare, la Premier League inglese, ha ottenuto di soli diritti televisivi globali, nel triennio 2019-2022, oltre 9,2 miliardi di sterline (pari a circa 10,4 miliardi di euro).

⁹ N. Porro, *Sociologia del calcio*, Roma, Carocci, 2008, p. 109-32.

¹⁰ Cfr. F. Gallucci, *Marketing emozionale*, Milano, EGEA, 2007.

¹¹ Sul tema dello *storytelling* si vedano D. Marangon, *La comunicazione emozionale. Storytelling, approcci cognitivi e social media*, Roma, Carocci, 2019; D. Orzati, *Visual storytelling. Quando il racconto si fa immagine*, Milano, Hoepli, 2019; D. Fiorini,

Storytelling, design thinking, copywriting. Metodi innovativi di comunicazione creativa per il lavoro e per la vita, Palermo, Flaccovio Editore, 2020.

¹² Quella di Carosio fu la prima telecronaca ufficiale, la prima in via sperimentale fu quella di Carlo Bacarelli nel dicembre del 1953 (Italia-Cecoslovacchia).

¹³ Su nascita ed evoluzione della telecronaca calcistica in Italia si vedano, fra gli altri, M. Tecca, *Il giornalismo sportivo in tv. Requisiti, segreti del mestiere, sbocchi professionali*, Roma, Gremese, 2009; M. Arceri, *Giornalismo sportivo. Teoria e tecnica: principi generali*, Roma, UniversItalia, 2011 e C. Calanni, *La radio-telecronaca calcistica*, Torrazza Piemonte, Amazon, 2020.

¹⁴ Non tratteremo l'influenza che lo stile e le politiche del *broadcaster* esercitano sulla telecronaca, dandolo per scontato. Ma è ovvio che future analisi di questo tipo di fenomeni non potranno prescindere da una prospettiva comparativa (cfr. O. K. M. Scott, B. Hill, D. H. Zakus, *When the home team is not featured: Comparison of two television network commentaries during broadcasts of the 2006 FIFA World Football Cup*, «Sport Management Review», n. 15, 2012, p. 23-32).

¹⁵ La registrazione della partita è disponibile sul sito [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=5apWkDgyDGo) al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=5apWkDgyDGo> (ultimo accesso: 15 ottobre 2020).

¹⁶ A. Bernardelli, *Che cos'è la narrazione*, Roma, Carocci, 2019, p. 22.

¹⁷ La lingua dei telecronisti richiederebbe un approfondimento specifico, ma ci limitiamo a indicare, per una panoramica generale, G. Alfieri, I. Bonomi, *Lingua italiana e televisione*, Roma, Carocci, 2012.

¹⁸ Quasi pleonastico ricordare che pochi anni dopo, dalla stagione 2018, verrà introdotto il cosiddetto VAR (*video assistant referee*), ovvero una tecnologia di sorveglianza che può indurre l'arbitro a rivedere le sue decisioni, saldando definitivamente l'aspetto tecnologico della rappresentazione con lo svolgimento in diretta degli eventi e aggiungendo un momento di suspense ulteriore allo svolgimento della narrazione dell'evento.

¹⁹ La tendenza, in realtà, era già stata riscontrata negli anni '90 del '900 (cfr. M. Baimbridge, S. Cameron, P. Dawson, *Satellite Television and the Demand for Football: A Whole New Ball Game?*, «Scottish Journal of Political Economy», vol. XLIII, n. 3, agosto 1996, p. 317-33 e G. Crawford, J. Williams, *British Football on Television – Fact Sheet 8*, Leicester, Sir Norman Chester Centre For Football Research – University of Leicester, 1996 e 2002) ma ha trovato ampio riscontro anche nel nuovo millennio (al riguardo si vedano C. Sandvoss, *A Game of two halves – Football, Television and Globalization*, London, Routledge, 2003; A. Bernstein, N. Blain (ed. by), *Sport, media, culture*, London, Frank Cass, 2005; Hutchins, *Sport beyond Television. The Internet, Digital Media and the Rise of Network Media Sport*, London-New York, Routledge, 2012 e L. A. Wenner, C. Billings (ed. by), *Sport, Media and Mega-Events*, London, Routledge, 2017).

²⁰ Sulla portata e la logica particolare dei grandi eventi globali si vedano N. Rivenburgh, *The Olympic Games: Twenty-First Century Challenges as a Global Media Event*, in *Sport, media, culture*, cit. e N. Porro, S. Martelli, G. Russo (a cura di), *Il mondiale delle meraviglie*, Milano, Franco Angeli, 2016.

²¹ Anche nel calcio, del resto, al livello più alto, l'attenzione dello spettatore in presenza è contesa dalla riproduzione delle immagini sui tabelloni luminosi che propongono i replay dei gol o delle azioni più importanti.

²² Non esiste una tradizione di studi di questo tipo ancora consolidata in Italia, mentre in altri contesti si è iniziato da tempo a considerarli con l'attenzione che meritano (cfr. A. Bernstein, N. Blain, *Sport and the Media: The Emergence of a Major Research Field*, in *Sport, media, culture*, cit.).

²³ Come si costruisca il mito del campione sportivo in termini di *celebrity*, passando ad esempio per il campo cinematografico, è ben spiegato in G. Landrini, *Atleta, divo e anti-eroe. Nuovi archetipi sportivi nel cinema italiano contemporaneo*, «Comunicazioni sociali», n. 2, 2020, p. 1-11.

²⁴ La storia personale del protagonista si intreccia con il destino della sua squadra, l'Arsenal, che torna a vincere la Premier League inglese dopo decenni. Ma il tema viene affrontato da molteplici opere letterarie e cinematografiche: ad esempio *Il mio amico Eric* [*Looking for Eric*, 2009] di Ken Loach, dove un operaio della *working class* britannica trova nel campione francese del Manchester Eric Cantona una specie di compagno immaginario nel quale rispecchiarsi e nella tifoseria del club inglese una comunità accogliente e solidale.

²⁵ Per un quadro dei concetti fondamentali dello *storytelling* si veda l'interessante (e per certi versi sconcertante) A. Fontana, *Storytelling d'impresa. La nuova guida definitiva*, Milano, Hoepli, 2020.

ILARIA MAGNANI

*Il calcio questo “distrattore”. Finzioni e rappresentazioni
nell’Argentina contemporanea*

Abstract

Among sports, football plays an eminent role and, due to the massive interest it generates, it has often served as a “distractor” in catalysing the attention of large sections of the population in order to distance it from other issues. This is what happened in the 80s of the last century in Argentina on the occasion of the World Championships. Starting from this socio-political phenomenon, my intention is to analyse how football is represented in three contemporary Argentine works: Hay unos tipos abajo by Antonio Dal Masetto, Dos veces junio by Martín Kohan and the short story “Me van a tener que disculpar” by Eduardo Sacheri, with the aim of analysing how these narratives highlight the hiatus between sporting passion and political manipulation, between individual and collective gaze.

Scrivere lo sport

In un’intervista recentemente concessa ad Antonio Monda, il regista Peter Bogdanovich valuta le conseguenze del COVID 19 sulla vita e sulla produzione culturale e si domanda: «Quanto tempo ci vorrà prima che ci si riunisca in uno stadio per vedere lo sport o un concerto? Siamo veramente sicuri che questo avverrà senza norme o timori che cambieranno di fatto lo spirito con cui si stava insieme? E questo come cambierà lo spettacolo al quale assistiamo?»¹. Se l’interrogativo circa le conseguenze sociali della pandemia e il suo potenziale ruolo di cesura tra due epoche e modi di vita rimane inevitabilmente ancora privo di risposta, la riflessione rimanda ad una dimensione fondamentale dello sport – inteso come fruizione dello spettacolo piuttosto che attività sportiva – così come viene concepito nella contemporaneità, vale a dire la sua portata sociale, collettiva e di massa. Una valenza centrale che si rintraccia anche negli scritti che di sport si occupano: una congerie di generi – narrativa e poesia ma più frequentemente giornalismo – ove la linea di demarcazione è flebile e mutevole. Come afferma Francesca Petrocchi:

Si è scritto e si scrive di sport – anche dopo l’avvento del cinema e dei nuovi sistemi di comunicazione radiotelevisivi – sotto la spinta di molteplici motivazioni e finalità, tali da influenzare direttamente la tipologia dello scritto che potrebbe essere idealmente collocato in un particolare sottogenere o filone,

dalla cronaca al resoconto e al reportage sportivo, dal racconto “fantastico” o immaginario di sport alla poesia e narrativa a tema sportivo, alla sceneggiatura filmica, al saggio di critica dello sport, alla letteratura per ragazzi².

Intenti e destinatari di tali scritti sono spesso altrettanto diversi, così come differente è il rilievo che lo sport vi assume giungendo a rappresentare anche «solo una fortuita od occasionale “incursione” nel tessuto testuale, ma non per questo priva di significato ai fini di una ricostruzione del rapporto tra sport e letteratura lungo il ’900»³ e non solo in questo ristretto ambito temporale. Sulla funzione attribuita allo sport, poi, si possono rintracciare variate proposte classificatorie. Franco Buffoni individua quattro «atteggiamenti»: il primo è «quello del bozzetto, in cui il momento “sportivo” fa da incidentale sfondo a un piccolo quadro d’ambiente», il secondo è proprio «del poeta in cui il dato sensuale è sicuramente prevalente sul fatto sportivo in quanto tale», il terzo è «un modo [...] per esprimere grumi vari di tenerezza, di malinconia, di dolore anche fisico», per finire con un quarto atteggiamento che «è quello dello sport duro e puro»⁴, che tuttavia lo studioso non definisce maggiormente. Giuseppe Camerino, guardando alla produzione italiana del secolo scorso, enfatizza nel rimando allo sport gli elementi di velocità, movimento, dinamismo oltre a rintracciarvi la «metafora della più generale condizione della vita individuale e collettiva»⁵. In termini ancora più ecumenici, Nicola Bottiglieri sostiene che «Nel XX secolo gli scrittori che hanno celebrato lo sport, lo hanno cantato soprattutto come nostalgia della giovinezza [...], metafora della lotta della vita [...], scoperta di sé e della natura [...], contatto con la divinità»⁶.

Inoltre, le voci riunite a dibattere di letteratura e sport nel primo convegno italiano sul tema, tenutosi a Roma nel 2001, mettono quasi in dubbio l’esistenza di un simile oggetto, almeno nel panorama nazionale: Giorgio Bárberi Squarotti sostiene infatti che «lo sport occupa tanto spazio nell’esistenza degli uomini e nella parola dei giornali, ma tanto poco nella letteratura come specifico argomento, invenzione e occasione almeno di metafore»⁷, linea su cui – sostanzialmente – si pone anche Bottiglieri⁸. Quasi un paradosso, questo, se si considera che il tema è stato approfondito analizzando e sviscerando molteplici e differenti opere letterarie. Non intendo tuttavia addentrarmi in queste problematiche, essendo incapace di dirimere le incertezze sull’esistenza di una tipologia letteraria in cui si possa riassumere la sfaccettata congerie di rapporti che intercorrono tra letteratura e sport, né sentendomi in condizione di abbracciare la molteplicità dei significati che gli eventi sportivi sanno acquisire

in una narrazione o in una produzione poetica. Assodato, come dichiara Petrocchi, che «La letteratura legata allo sport subisce nei secoli una costante metamorfosi, si trasforma seguendo i cambiamenti che investono varie attività atletiche, combattive e ludiche, risentendo congiuntamente delle mutazioni dei sistemi e dei modi della comunicazione, a seconda delle epoche e delle civiltà»⁹, intendo circoscrivere il mio interesse alla seconda metà del secolo scorso e agli accadimenti argentini. In questo ambito desidero soffermarmi sul ruolo di uno sport in particolare: il calcio – attività dominante nell’interesse del pubblico, tanto che di frequente sembra fagocitare le altre discipline sportive¹⁰ – per esaminare come è recepita e ne viene registrata la funzione in alcune opere contemporanee. Scelgo a questo scopo i romanzi *Hay unos tipos abajo* di Antonio Dal Masetto, e *Dos veces junio* di Martín Kohan ed il racconto “Me van a tener que disculpar” di Eduardo Sacheri¹¹. I tre testi sono ambientati negli anni ’70 e ’80 del ’900. In uno sguardo strettamente nazionale essi sono segnati dall’ultima dittatura militare (1976-1983) e dal conflitto delle Falkland-Malvine (giugno 1982) che pose fine al regime, mentre in termini internazionali e calcistici hanno come avvenimento sportivo di riferimento i Campionati mondiali del 1978, 1982 e 1986. In questo contesto la prima delle tre kermesse, che ebbe come scenario l’Argentina, rivestì una ben nota funzione di “distrattore”, ma anche le seguenti sono cariche di significati che travalicano il mondo sportivo. Mutuo il termine “distrattore” dalla docimologia e mi riferisco, seppure con accezione metaforica, alla pratica abituale nei test oggettivi di valutazione delle conoscenze a scelta multipla di inserire, accanto alla o alle risposte corrette, altre errate che tuttavia presentano un grado variabile di plausibilità. Tali risposte errate sono definite “distrattori”. Fatta salva la finalità didattica, è questa, a mio parere, una funzione non troppo dissimile da quella attribuita allo sport in alcuni momenti algi di della vita sociale in cui esso è chiamato a sviare l’attenzione dall’evento drammatico e/o cruciale per incanalarla verso un aspetto più ludico e non divisivo e costruire, così, il consenso popolare. Una strategia politica e demagogica che – al di là di una superficiale modernizzazione delle forme – si potrebbe definire con la classica locuzione latina *panem et circenses*.

Dopo una breve ricostruzione degli avvenimenti storici, per altro assai noti, è mia intenzione osservare come i testi narrativi rappresentano i fatti e quali significati vi annettono. A questo scopo si osserveranno la strutturazione dei testi e le caratteristiche stilistiche con particolare attenzione al gioco della

connotazione e al richiamo a campi semantici fortemente allusivi per scorgere dietro a tali scelte la costruzione semica e il suo risvolto politico-ideologico.

I fatti e le narrazioni

Il Campionato mondiale di calcio 1978 si era presentato in Argentina come un'importante carta da giocare sullo scenario internazionale sia per i militari al potere che per gli oppositori. Entrambe le parti contavano di poter volgere a proprio favore l'attenzione mediatica che l'avvenimento avrebbe concentrato sul Paese. La Giunta militare era determinata a mostrare al mondo una nazione pacifica e civile smentendo le accuse di violazione dei diritti umani che si erano susseguite nei due anni precedenti, i primi e più bui della dittatura, mentre le Organizzazioni per i diritti umani speravano di dare risonanza alle denunce di vessazione ed eliminazione degli oppositori attraverso la pratica della *desaparición* che da anni andavano presentando. Inoltre, nella logica interna, l'organizzazione del Mondiale doveva rappresentare un momento di coesione e orgoglio nazionale che canalizzasse nella disputa sportiva le tensioni diffuse causate dalla violenta repressione, per questo i militari avevano puntato sulla vittoria del campionato senza lesinare sforzi, spese o colpi bassi. Si è infatti spesso parlato di ricorso a pressioni e corruzione per garantire i risultati desiderati, agendo direttamente nei confronti dei giocatori o attraverso i canali diplomatici, come nel caso della discussa vittoria, in semifinale, dell'Argentina contro il Perù¹². In un'intervista pubblicata in concomitanza con l'uscita di *Hay unos tipos abajo*, Dal Masetto commentava:

El mundial del '78 fue un gran negociado. Nunca se supo cuánto costó ese mundial. Se habla de 500 a 700 millones. Ese mundial fue una fachada siniestra. La junta militar intentó dar al mundo una imagen de país prolijo, en orden y próspero. Calcularon que vendrían cerca de 60.000 turistas y apenas llegaron unos 6000. Desde esta óptica fue un fracaso. Por otro lado, haber ganado dio un respiro, porque la gente pudo, a través del festejo, liberar su energía reprimida¹³.

La guerra delle Malvine, che nelle intenzioni dei militari argentini al potere doveva essere un ulteriore “distrattore”, era destinata a catalizzare l'attenzione nazionale e a rinsaldarne l'unità intorno ad un tema molto sentito nel Paese: la rivendicazione delle isole dell'Atlantico meridionale per le quali – dall'occupazione inglese avvenuta nel 1833 – l'Argentina non ha mai cessato di avanzare richiesta di restituzione nelle sedi internazionali. I militari pensarono di avere gioco facile con lo sbarco del 2 maggio 1982, considerando che la pochezza del

territorio e la distanza della Gran Bretagna avrebbero sconsigliato un intervento militare europeo. I fatti dimostrarono l'errore di valutazione compiuto e nel giugno di quello stesso anno l'Argentina fu costretta alla resa. La sconfitta aveva messo in luce non solo l'incompetenza della Giunta ma anche le corrotte diffuse e la violenza con cui i quadri gestivano i sottoposti. La guerra mostrò la continuità esistente con la dittatura militare evidenziando le storture, gli arbitrii e la prevaricazione che caratterizzavano entrambe. Raggiunse cioè il risultato opposto a quanto era auspicato: legittimare con la guerra contro la Gran Bretagna, ritenuta giusta, quella interna contro gli oppositori, denominata *guerra sucia*, "sporca", appunto. Il conflitto riuscì lì dove nemmeno i Mondiali, con l'attenzione mediatica che veicolavano, avevano saputo far luce e portò il Paese alle elezioni del 1983 e alla transizione democratica.

La trasposizione narrativa degli anni della dittatura ha avuto e ha al suo attivo una vasta produzione da quella contemporanea ai fatti che – come è facile comprendere – privilegiava l'uso della metafora¹⁴, a quella immediatamente successiva che ha avuto la sua maggiore espressione nella scrittura di memoria e di denuncia¹⁵, continuando nella finzione narrativa e includendo negli ultimi anni quella che si è soliti denominare "letteratura dei figli", perché scritta dai figli dei *desaparecidos* o da autori che, appartenenti a tale generazione, ne assumono il punto di vista e fanno rivivere la temperie dell'epoca¹⁶. La produzione letteraria riferita alla guerra delle Malvine ha un capostipite paradigmatico nel romanzo di Rodolfo Fogwill *Los pichiciegos*, scritto quasi contemporaneamente al conflitto. In seguito, riproponendo lo schema già visto per gli anni della dittatura, sono comparsi prevalentemente scritti di taglio memorialistico¹⁷ per lasciare poi spazio a racconti e romanzi di finzione e a una cospicua saggistica letteraria¹⁸.

Sport, festeggiamenti, repressione

Provo ora – procedendo in ordine cronologico – a guardare più da vicino i testi indicati. Essi sono, come è ovvio, solo un campione per riflettere sul rapporto, spesso distorto, che calcio e politica hanno avuto in quegli anni senza la pretesa di esaurire il materiale disponibile. L'analisi di questi testi vuole, al contempo, mettere in luce l'indiretta funzione di denuncia a cui la letteratura sa assolvere con una sorta di *mise en abîme* degli usi strumentali che della passione sportiva popolare possono operare diversi attori sociali per egemonizzare la comunicazione o la gestione politico-economica del potere.

Tutti i testi presentano un ampio intervallo tra gli eventi e la data di pubblicazione, in *Hay unos tipos abajo* lo stacco è ventennale¹⁹ e il romanzo ha come sfondo la Buenos Aires del 1978, nel momento della finale Olanda-Argentina che avrebbe deciso il vincitore del Mondiale di calcio. L’auspicata vittoria da parte del Paese ospitante doveva rappresentare per i militari al potere una prestigiosa vetrina internazionale, l’occasione di ostentare efficienza e ordine, di smentire ogni riferimento alla sanguinaria repressione in atto oltre a un parziale superamento della conflittualità interna. Il romanzo racconta come la tranquilla quotidianità di Pablo, giovane giornalista estraneo a ogni attività politica, si trasformi in una fuga senza quartiere. La suspense che lo caratterizza sorge dall’improvviso palesarsi di una minaccia di cui è impossibile valutare la reale portata: la comparsa, sotto casa del protagonista, di un’auto con alcuni individui a bordo. Era questa una circostanza non insolita in quegli anni in cui presenze simili erano spesso il passo previo alla *desaparición* di oppositori e supposti tali. L’iniziale indifferenza di Pablo contrasta con la preoccupazione della compagna che tuttavia lentamente sembra contagiare il protagonista in un crescendo d’angoscia e panico che lo induce, dapprima, a vagabondare nottetempo attraverso una città dall’atmosfera rarefatta, prima sospesa nell’ansia dei preparativi e nello svolgersi della partita, poi impazzita per i festeggiamenti in cui la vittoria sportiva – proprio come volevano i militari al governo – assurge ad affermazione nazionale, per sfociare infine in una fuga dalla città in festa.

Si possono rintracciare due fondamentali atteggiamenti di fronte all’evento sportivo: uno collettivo e l’altro individuale. Il primo, rilevato dal protagonista – di cui il narratore assume la focalizzazione – nella stampa o attraverso l’osservazione di quanto lo circonda, è positivo, euforico, speranzoso e disposto ad accogliere la pretesa di normalità proposta dal governo. Lo si può riscontrare nel crescente ricorso ai simboli nazionali:

Una nota titulada *El boom de la bandera* registraba la extraordinaria venta de banderas argentinas en las últimas semanas. Los comerciantes, sorprendidos y faltos de stock, habían tenido que acelerar el aprovisionamiento. Un proveedor declaraba: “Con el Mundial, el argentinismo es un virus fuerte” (*Tipos*, 8)²⁰.

Il quadro collettivo si completa con l’accresciuta partecipazione femminile, che Pablo si propone di inserire in un articolo in preparazione: «La gente, eufórica, se había lanzado a las calles cada vez que la selección ganaba un partido. En su nota debería dedicarle un párrafo a la presencia y el entusiasmo de las

mujeres» (*Tipos*, 8). E, ancora, con una tolleranza inattesa, come dimostra il comportamento tenuto in un bar verso un terzetto di fastidiosi avventori ubriachi: «Se preguntó si también esta tolerancia era consecuencia de la euforia que había traído el Mundial y si un mes antes [...] no hubiesen intentado echar a los tipos o llamado a la policía para que se los llevaran» (*Tipos*, 24). Tali comportamenti spontanei sono accompagnati da prese di posizione politicamente organizzate: «Pablo recordó la circular enviada a los medios, firmada por la Junta Militar, con la prohibición terminante de criticar el desempeño de la selección nacional y su director técnico» (*Tipos*, 9). Attraverso campagne pubblicitarie: «Varios de los autos que pasaron llevaban en los vidrios la calcomanía que decía: “Los argentinos somos derechos y humanos”» (*Tipos*, 19). E ancora, con un intervento diretto sui mezzi di comunicazione, attraverso la diffusione di notizie false e fuorvianti:

[...] la carta del capitán del seleccionado holandés a su hijita contándole maravillas de la situación en la Argentina, diciéndole que acá todo era tranquilidad y belleza, que esta era la Copa de la Paz, y pidiéndole que no se asustara si veía algunas fotos de la concentración con soldaditos de verde al lado de los jugadores, ya que éstos eran sus amigos, estaban para cuidarlos y sus fusiles disparaban flores. La carta había sido publicada en «El Gráfico» y era falsa (*Tipos*, 16-17).

Con la pubblicazione di note critiche verso la stampa estera:

“Complot contra la Argentina”. Denunciaba una campaña de subversión internacional, montada en Europa y especialmente en Francia, para boicotear el Mundial de Fútbol. Mencionaba unos afiches aparecidos recientemente en París mostrando una pelota de fútbol que proyectaba la sombra de una calavera (*Tipos*, 71).

Tuttavia, nel campo di osservazione del protagonista, accanto ai dati positivi, si fanno strada voci secondo cui, come risultato della repressione, nelle città costiere «Dos por tres aparecen cadáveres en las playas. Los trae el mar» (*Tipos*, 64).

La percezione individuale fotografa la condizione emotiva del protagonista al di fuori della costruzione politica dell'evento. Il vagabondare di Pablo nello spazio-tempo dell'incontro calcistico, entro un desolato scenario urbano, mostra la deriva paranoica del personaggio – e, per estensione, la condizione quotidiana di molti oppositori. Tale spazio, in contrapposizione con il sentire collettivo, è connotato come luogo di abbandono, di morte e di malattia assai prossimo all'incubo: «Las calles estaban cada vez más vacías, había un silencio de

cementerio y llegó el momento en que tuvo la sensación de ser el único caminante en toda la ciudad» (*Tipos*, 135). Contesto e percezione accentuano la prospettiva mortuaria precedentemente introdotta: «El banco era de piedra, hacía frío» (*Tipos*, 135). Buenos Aires diventa «una ciudad desconocida, abandonada o vaciada por una peste» (*Tipos*, 136) dove tuttavia s'intuisce un'inaccessibile presenza umana, trincerata dietro alle porte chiuse e di fronte ai televisori accesi, che accresce la desolazione del protagonista. Della città viene enfatizzata la dimensione della violenza anche nelle manifestazioni di giubilo: un gol segnato appare come «una explosión sorda, como una bomba de profundidad» (*Tipos*, 136). La «sacudida breve, igual que si lo hubiese rozado un cable de electricidad» (*Tipos*, 138), di un tifoso alla notizia del secondo gol argentino, con il suo riferimento alla piana elettrica, incanala definitivamente la percezione dell'evento sportivo verso un'ansiosa negatività, metafora del contesto politico-repressivo che l'avvenimento calcistico non può cancellare. Di fatto anche le celebrazioni della vittoria sono caratterizzate dall'uso di termini carichi di riferimenti concentrazionari, e sono percepite come «una mascarada demente en el patio inmenso de una cárcel» (*Tipos*, 147). L'atteggiamento individuale e quello collettivo si confrontano con maggiore evidenza al momento dei festeggiamenti, enfatizzati dall'opposta direzione della folla e del protagonista, che rifiuta di abbandonarsi al potenziale anestetizzante della festa a cui «Le hubiera sido fácil entregarse. En esa euforia todo perdía consistencia: identidad, voluntad, esperanzas, temores» (*Tipos*, 146).

La percezione del protagonista – nella sua dimensione allucinata e persecutoria – apre la strada alla critica socio-politica sottesa al romanzo. In questa chiave si comprende la generalizzata atmosfera vessatoria e repressiva, la cui violenza non si manifesta in modo esplicito, ma nel concatenarsi di indizi, suoni, apparizioni che si palesano e si dissolvono rapidamente, come per effetto di un intervento soprannaturale:

Cuando se asomó y miró hacia la otra esquina se sorprendió como ante una prueba de magia. El patrullero ya no estaba. No se veía a nadie por ninguna parte. Ni autos ni gente en la calle desierta. De repente había una quietud excesiva y la claridad del bar proyectada sobre la vereda era la única señal de vida (*Tipos*, 55-56).

O come conseguenza di un'alterazione della percezione: «Igual que le había pasado antes, cuando se habían llevado a los dos muchachos del bar, no vió otra cosa que la calle vacía [...]. Pablo seguía mirando hacia la calle transversal sin

descubrir ninguna señal de que hubiera pasado algo. Se preguntó si todo no habría sido imaginación suya» (*Tipos*, 95-96).

La doppia visione giustapposta, individuale e collettiva, evidenzia la strumentalizzazione politica dei Mondiali oltre ad illuminare di una luce critica l'acquiescenza di una congrua parte della società argentina nei confronti della Giunta golpista.

Anche in Kohan è possibile riscontrare un'analogia giustapposizione di sguardo individuale e collettivo benché il punto di vista personale non sia più quello di un oppositore, seppur tacito, al regime ma di un giovane soldato di leva, acritico e affascinato dalla figura dell'ufficiale cui fa da autista, un medico torturatore. Il romanzo ha in questa recluta il proprio narratore intradiegetico solo episodicamente sostituito da una voce esterna. Le vicende si dipanano tra il Mondiale 1978 in Argentina e il successivo, in Spagna, del 1982 ed hanno come punti di riferimenti due partite disputate tra Italia e Argentina, entrambe perse dal Paese latino-americano. Anche se vengono offerti numerosi dettagli sulle partite, l'attenzione non è posta sugli eventi sportivi che fungono da cornice storica e riferimento temporale. Lo sguardo del lettore è focalizzato sulle azioni del narratore e del dottor Mesiano, per il quale ha la massima considerazione. Aspetto nodale è la supina adesione del giovane soldato, ben riassunta nei primi brevissimi paragrafi dove, in un registro destinato a raccogliere i quesiti cui l'ammirato dottor Mesiano è chiamato a dare risposta, il coscritto legge l'appunto «¿A partir de qué edad se puede empesar a tortura a un niño?» (*Junio*, 7). La ripugnante bestialità della domanda non gli causa alcuna reazione mentre viene colpito dall'errore ortografico – “empesar” invece di “empezar” – commesso da chi ha scritto la nota, che corregge automaticamente per poi rammaricarsene sulla base di un distorto rispetto delle gerarchie:

Y yo había obrado mal. La nota del cuaderno podía haberla escrito Torres, el sargento, o en todo caso Leiva, el cabo, que era lo que en verdad yo presentía, porque lo veía menos instruido y con menos luces. De cualquier modo, yo no tenía ningún derecho a corregir a un superior, fuese quien fuese, ni tampoco a otro soldado, incluso cuando la razón estuviese de mi parte. Yo podía saber bien las reglas ortográficas, y el que había escrito la nota podía ignorarlas. De hecho, en una frase tan breve, en una frase tan simple, había cometido un error de consideración. Pero eso no me daba derecho a corregirlo, ni tenía por eso que sentirme superior, porque yo en ese lugar no era un superior, era un subordinado (*Junio*, 10).

Il ragionamento è supportato da un totale formalismo che ben chiarisce il comportamento del giovane, in cui bisogna scorgere l'allusione a una considerevole fetta della popolazione argentina. L'urgenza di una risposta porta il coscritto ad andare alla ricerca del suo superiore, che si è recato allo stadio con il figlio. La voce del narratore racconta, con il distacco dovuto ad un fatto usuale e a una mentalità condivisa, i privilegi goduti dal superiore dall'ottenimento dei biglietti di favore per la partita del giorno:

[...] el coronel Maidana le había conseguido al doctor Mesiano dos entradas de favor para el partido de esa noche. “Platea Belgrano alta”, precisó, “sector B”. Esas entradas provenían directamente de un obsequio del contralmirante Lacoste. Hubo que pasar a retirarlas en seguida, porque eran muy ambicionadas, por las oficinas de Viamonte (*Junio*, 34).

all'uso della propria posizione di ufficiale per ovviare alle limitazioni nei percorsi stradali:

El doctor había llegado en taxi hasta el estadio. Lo había tomado en el centro de la ciudad. Para poder llegar temprano, más que por pereza o por prepotencia, se había valido de su credencial para transponer los puntos de cortes de tránsito dispuestos por la policía con el fin de ordenar el acceso en los alrededores (*Junio*, 60).

La stessa disinvolta arroganza porta Mesiano a ottenere il neonato che i carcerieri pensavano di torturare per fare pressione sulla madre, non piegata dalle vessazioni già subite. In tal modo l'ufficiale non solo viene meno alla logica perversa che ribadiva la necessità della lotta antiterrorista ma sovverte anche l'ordine previsto per “l'adozione” dei bimbi sottratti ai genitori e alle loro famiglie, e forza la mano al punto di assicurarne personalmente la “consegna” alla sorella sterile. Agli occhi del narratore, l'esercizio del più totale arbitrio si accompagna alla sua completa accettazione nel quadro di una cieca sottomissione alla norma, da quella ortografica a quella gerarchica, che apre al pericoloso concetto della “*obediencia debida*”²¹, la necessità di rispettare gli ordini superiori che già era stata invocata in difesa degli imputati durante il processo di Norimberga. La presenza del bimbo, che ha ormai quattro anni, segna il rincontro tra Mesiano ed il narratore, quando questi – già terminata la leva – va a fargli le condoglianze per la morte del figlio, caduto nella guerra delle Malvine, durante un pranzo familiare che ha come sfondo l'incontro Italia-Argentina dei Mondiali di Spagna. Le due partite sono il ristretto scenario offerto al giovane Sergio, il figlio del dottore, nettamente differente da questi. Non aderisce infatti alle

passioni e – sicuramente – alle aspettative del padre. Non ama il calcio pur avendo dovuto assistere alla partita bonaerense: «le pregunté al hijo del doctor Mesiano: “Fue difícil el partido? ¿Quedamos lejos del empate?”. “No sé”, me dijo él, “el fútbol no me gusta, y no lo entiendo”» (*Junio*, 65). Non ha con le donne lo stesso rapporto di supponente sfruttamento e dominio maschilista del padre a cui alludono gli elogi che le prostitute, visitate dopo la partita, rivolgono alla sua ipoteticamente aggressiva virilità:

Una de las mujeres expresó, con el énfasis del caso, que el hijo del doctor Mesiano había resultado un verdadero tigre. Dijo así: “Un verdadero tigre”. Hubo alguna efusión más, alguna otra exclamación. Pero el hijo del doctor Mesiano miraba con fijeza hacia afuera, golpeando sin fuerza con los nudillos el vidrio, y se mordía los labios como si fuera a lastimarse (*Junio*, 80).

La voce debole e tacitata di Sergio per la mancata adesione ai valori paterni fa da contraltare alla tenace resistenza dell'altra vittima, la “sovversiva” torturata e uccisa. Il narratore extradiegetico prende la parola per spiegarne la situazione durante il travaglio e il parto: «Le arrimaron un balde y un trapo, y le ordenaron que limpiara lo que había hecho. Entre risas la vieron fregar los líquidos de su cuerpo. “La placenta metela nomás en el balde”, le dijo uno, seguramente el que jugaba con la tijera que antes había servido para cortar el cordón» (*Junio*, 15). È sempre la voce extradiegetica a rendere note le raccomandazioni “sanitarie” del dottor Padilla, medico preposto al centro di detenzione clandestina di Quilmes in cui è rinchiusa: «El doctor Padilla detectó un intenso silbido respiratorio y calculó la existencia de agua acumulada en los pulmones. Por tales motivos recomendó la suspensión temporaria de las técnicas interrogativas de inmersión, siempre y cuando existiera la necesidad de preservar la vida de la detenida» (*Junio*, 20).

La frammentazione di punti di vista riscontrata in Dal Masetto diventa qui un dato strutturale poiché il romanzo è costituito da brevi paragrafi giustapposti in cui si alternano le narrazioni del rapporto tra narratore e superiore, della situazione familiare della recluta, della detenzione della torturata, delle circostanze che accompagnano le partite del Mondiale, sempre con un tono distaccato e, quando possibile, estremamente tecnico e reiterativo. Sono un eccellente esempio della poetica scelta da Kohan i paragrafi sulla formazione della selezione argentina nel 1978 che, ripetendosi otto volte in altrettante pagine, partono dalla semplice elencazione dei cognomi dei giocatori – «La formación de la Argentina: Fillol; Olguín, Galván, Passarella, Tarantini; Ardiles, Gallego,

Kempes; Bertoni, Valencia, Ortiz» (*Junio*, 31) – per integrarvi di volta in volta differenti informazioni: «(con especial atención a los nombres de sus integrantes)» (*Junio*, 32), «(con especial atención a las posiciones de sus integrantes)» (*Junio*, 33-34), «(con especial atención a la procedencia de sus integrantes)» (*Junio*, 33-34), «(con especial atención a la numeración de sus integrantes)» (*Junio*, 35-36), «(con especial atención a las fechas de nacimiento de sus integrantes)» (*Junio*, 35), «(con especial atención a la estatura de sus integrantes)» (*Junio*, 36), «(con especial atención al peso de sus integrantes)» (*Junio*, 38). Oltre ad esemplificare la struttura del romanzo e la tipologia di linguaggio spesso privilegiata, fatta di tecnicismi che rendono la prosa asettica, i paragrafi menzionati mostrano il ruolo destinato allo sport nella narrazione. Esso fornisce lo scenario sul cui sfondo enfatizzare il racconto delle differenti forme di violazione dei diritti umani in atto negli anni della dittatura, l’acquiescente silenzio o l’esplicito sostegno di una parte della popolazione. E ancora, è offerto come metafora della condizione del Paese, soprattutto nel caso del Mondiale di Spagna, contemporaneo alla guerra delle Malvine, quando i risultati di una simile azione sono attribuiti all’avversario più che alle scelte interne, esattamente come nel calcio. Ecco allora che, con un andamento anaforico, si susseguono le reazioni. La sorpresa per la mancata vittoria: «En la radio hablan los que son memoriosos, y recuerdan que es la tercera vez consecutiva que no podemos vencer a Italia: primero empate en Alemania, después derrota en la Argentina, ahora derrota en España. No se explican que la Argentina, teniendo mejores hombres y mejor juego, no logre ganar» (*Junio*, 131); la convinzione che sia opportuno non apportare modifiche alla pratica in atto (quella calcistica ma, di riflesso, anche quella politica, in patria): «En la radio hablan los analistas. Opinan que lo importante, incluso perdiendo, es ser fieles a una historia y a una tradición de juego. Que el estilo argentino es lo que importa, más allá de las derrotas contingentes» (*Junio*, 131); e la denigrazione dell’avversario:

En la radio comentan que Italia practica un juego mezquino y opaco, con el que no podrá llegar mucho más lejos en el campeonato. Los argentinos tenemos que saber que merecíamos otra suerte, y que sólo una confabulación inopinada de hechos adversos pudo sorprendernos con esta nueva frustración (*Junio*, 132).

Mentre un’altra considerazione è la perfetta metafora della coesione nazionale che lo sbarco nelle isole dell’Atlantico meridionale avrebbe desiderato ottenere nel Paese:

Ahora habla un periodista que está en España. Dice que en la atmósfera de la concentración argentina se nota que hay preocupación, pero no desesperanza. Dice que nadie quiere resignarse a la derrota y que ésa es la tesis general. El mensaje que tiene para dar, a la distancia, a los argentinos, es que ahora estemos más unidos que nunca (*Junio*, 132).

Non sfugge come l'autore scelga di non considerare i momenti vittoriosi della squadra di casa, predominanti nel Mondiale argentino, e selezioni invece le sconfitte. Ciò motiva il ruolo di antagonista cui assurge la nazionale italiana essendo stata protagonista della sola partita persa dai padroni di casa in quel campionato. Le sconfitte calcistiche esplicitano quindi la funzione metaforica attribuita a questo sport.

Nel romanzo di Kohan compare solo marginalmente il futuro emblema calcistico argentino: Diego Armando Maradona. In una prima menzione è il dottor Mesiano che, nel riflettere sulla sconfitta, afferma «“Ha sido un error hacer a un lado al pibe Maradona”» (*Junio*, 57), mentre successivamente si dice «Ahora sí ha jugado Maradona, a quien ya nadie llama pibe. Jugó bastante mal. No pudo sobreponerse a la marcación indefectible de un zaguero apellidado, sin razón alguna, Gentile. Los italianos volvieron a ganarnos, otra vez por un gol de diferencia» (*Junio*, 112). Al controverso campione è invece dedicato il racconto di Sacheri “Me van a tener que disculpar” dove il narratore, senza mai menzionare né il nome del calciatore né la circostanza cui il testo si riferisce – il Mondiale del 1986 in Messico –, riflette sul gol inferto alla nazionale inglese vedendo in esso una minima rivincita della sconfitta malvinense. Pregio maggiore del racconto è, a mio parere, la sua strutturazione che, a cominciare dal titolo – che si ripete nell'esordio – inanella in un crescendo costante richieste di comprensione per la posizione espressa e considerazioni etiche, solo apparentemente slegate dal contesto (*Disculpar*, 117), destinate a offrire una base teorica ed a costituire una *captatio benevolentiae* che sfocerà, a dispetto della contraddizione che il narratore afferma di cogliere, nella difesa del giocatore in ragione di quell'unico gesto. Il narratore ribadisce a più riprese che il “tipo” per cui sta infrangendo i propri principi teorici non è un grand'uomo (*Disculpar*, 118), ma un semplice sportivo e, graduando ulteriormente i dati sul soggetto, chiarisce che è «un simple caballero que se gana la vida pateando una pelota» (*Disculpar*, 118) non solo «no es un pobre muchacho saturado de virtudes» (*Disculpar*, 118) nei cui confronti, tuttavia e pur non essendone un sostenitore, il

narratore sente di essere in debito. Un debito che paga astenendosi dall’esprimere commenti su un personaggio sommamente contraddittorio tanto che, dice con ironia, «hablar de él entre argentinos, es casi uno de nuestros deportes nacionales» (*Disculpar*, 120). Il patto segreto che il narratore sente di aver siglato è connesso a un gesto – menzionato solo verso il termine del racconto – che cancella le azioni successive del personaggio, evidentemente considerate degne di essere stigmatizzate. E tutto ciò «aunque yo sea de aquellos a quienes desagrada la mezcla de la nación con el deporte» (*Disculpar*, 120-121). A questo punto di un discorso certo alquanto trasparente per un destinatario argentino, il narratore chiarisce quale sia il legame tra calcio e politica preso in considerazione e va ponendo in evidenza la carica simbolica che lo accompagna:

No es sólo un partido. Hay algo más. Hay mucha rabia, y mucho dolor, y mucha frustración acumuladas en todos esos tipos que miran la tele. Son emociones que no nacieron por el fútbol. Nacieron en otro lado. En un sitio mucho más terrible, mucho más hostil, mucho más irrevocable. Pero a nosotros, a los de acá, no nos cabe otra que contestar en una cancha, porque no tenemos otro sitio, porque somos pocos, porque estamos solos, porque somos pobres. Pero ahí está la cancha, el fútbol, y son ellos y nosotros. Y si somos nosotros el dolor no va a desaparecer, ni la humillación ha de terminarse. Pero si son ellos. Ay, si son ellos. Si son ellos la humillación va a ser todavía más grande, más dolorosa, más intolerable (*Disculpar*, 121).

Il riferimento a qualcosa di più “terribile”, “ostile” e “irrevocabile” come la successiva datazione indiretta quando afferma che «cuatro años es muy poco tiempo como para que te amaine el dolor y se te apacigüe la rabia» (*Disculpar*, 122) riportano chiaramente alla guerra delle Malvine con le difficili condizioni sofferte dai soldati sia per il clima estremo che per la pochezza e la scorrettezza di molti ufficiali. Queste poche righe esprimono la carica emozionale esercitata dal conflitto su tutta la popolazione mostrando come, almeno inizialmente, la Giunta militare fosse riuscita nel proposito di coagulare la popolazione intorno a una misura che avrebbe consentito di sviare l’attenzione dalla dimensione nazionale e dalla sua *guerra sucia*²². Il merito del giocatore non presenta alcun risvolto etico, eroico o, in qualche modo, di elevato valore, consiste invece in una rivincita in cui – secondo la visione argentina – si ripaga il nemico con la stessa moneta, derubando chi ha in precedenza derubato la controparte umiliata:

Porque se planta enfrente de los contrarios y los humilla. Porque los roba. Porque delante de sus ojos los afana. Y aunque sea les devuelve ese afano por el otro, por

el más grande, por el infinitamente más enorme y ultrajante. Porque aunque nada cambie allá están ellos, en sus casas en sus calles, en sus pubs, queriéndose comer las pantallas de pura rabia, de pura impotencia de que el tipo salga corriendo mirando de reojo al árbitro, que se compra el paquete y marca el medio (*Disculpar*, 122).

Se la disputa che accompagnò l'azione s'incentrava sull'esistenza o meno di un fallo di mano, il narratore non mette in dubbio la scorrettezza, al contrario la rivendica e ammira affermando che «robaste algo al que te afanó primero» (*Disculpar*, 122). Le Malvine sono allora l'oggetto di un furto perpetrato ai danni dell'Argentina, evento su cui il narratore, con un nazionalismo sotterraneo che si palesa poco alla volta²³, ripropone la narrazione ufficiale. Ciò è tanto più interessante se si considera che in tutto il testo usa grande attenzione nell'affrontare la questione come mostra la riflessione etica iniziale e quella metanarrativa che l'accompagna: «Imagínese, señores. Llevo escritas doscientas sesenta y tres palabras hablando del criterio ético y sus limitaciones» (*Disculpar*, 118). Un'ulteriore contraddizione del narratore si ravvede nel finale, con la dichiarazione «Yo conservo el deber de la memoria» (*Disculpar*, 124), dove sembra richiamare le politiche della memoria sul passato dittatoriale introdotte e sostenute dal presidente Néstor Kirchner, particolarmente incisive sul tema ma che, pur mantenendo la rivendicazione dei territori atlantici si ponevano su posizioni assai distanti da quelle sostenute dai precedenti governi.

Conclusioni

È notorio che lo sport «è stato simbolo e metafora, sogno collettivo e oggetto di manipolazione»²⁴ ed i testi considerati enfatizzano tale ruolo, prendendo ad esempio la società argentina contemporanea. Affrontano il calcio come fenomeno sociale, lasciando poco spazio al gioco, alla componente ludica. Nei romanzi troviamo poche informazioni sulle partite, mediate da notizie giornalistiche e commenti, mentre il racconto di Sacheri, il testo più evidentemente schierato, è il solo a dedicare attenzione all'azione che porta alla marcatura. Se Dal Masetto sceglie come sfondo una partita vinta, Kohan presenta al lettore solo sconfitte, anche nel Mondiale del 1978 seleziona l'unica sconfitta della nazionale argentina. Propone cioè un panorama di recriminazione e disfatta quale metafora del Paese. Sacheri, come esplicita a più riprese, non sceglie una vittoria calcistica ma un gesto che rappresenti una rivincita nazionale trasformando in bellico quello che doveva essere un momento ludico. Per mettere in luce la dimensione

politica e manipolatoria che rileva nel Mondiale argentino, Dal Masetto gioca sul divario tra euforia della folla e angoscia dell’individuo. La percezione mortuario-cimiteriale prestata al protagonista accentua tale stacco. Anche Kohan usa le parole di un uomo comune che è però lungi dall’essere neutrale, cui si accompagna l’asettica voce extradiegetica che, proprio con la sua fredda professionalità, dà la misura dell’orrore. In entrambi i romanzi il calcio disegna un orizzonte temporale e consente di delineare e stigmatizzare alcuni comportamenti nazionali (adesione nazionalistica acritica, ripiegamento, lamento rivendicativo) che per gli autori sono una forma di appoggio tacito a quella banalità del male che ha reso possibile la dittatura e le sue pratiche repressive. Anche Sacheri accompagna una voce singola al fenomeno di massa e spiega puntigliosamente la presa di posizione del narratore. Una volta di più si rileva la sotterranea dialettica individuo-massa. L’individuo, pur cosciente delle norme morali, sceglie scientemente di sovvertirle – seppur scusandosi di ciò. Parimenti, nell’inneggiare al gesto di *afanar*, “rubare”, nel corso di un incontro sportivo, scardina e azzera il reiterato concetto secondo cui etica e lealtà dovrebbero essere l’anima di ogni sport²⁵. La dialettica tra individuo e massificato contesto circostante è quindi una costante delle opere esaminate ed un efficace strumento di rappresentazione del ruolo sociale e politico, in alcuni casi manipolatorio, che il calcio ha svolto nel recente passato argentino.

Note

¹ A. Monda, *Bogdanovich. Non è l’ultimo spettacolo*, «Robinson Copertina», «la Repubblica», 25 luglio 2020, p. 4.

² F. Petrocchi, *Sport e letteratura nella storia*, in *Enciclopedia dello Sport*, http://www.treccani.it/enciclopedia/sport-e-letteratura-nella-storia_%28Enciclopedia-de-llo-Sport%29/ (ultimo accesso: 28 luglio 2020).

³ F. Petrocchi, *Op. cit.*

⁴ Questa citazione e le precedenti sono parte di una stessa elaborazione in F. Buffoni, *Quaranta a quindici*, in *Letteratura e sport. Atti del Convegno su Letteratura e sport. Roma, 5-7 aprile 2001*, a cura di N. Bottiglieri, Arezzo, Limina, 2003, p. 24-5.

⁵ G. A. Camerino, *Evento sportivo e letteratura italiana del Novecento*, in *Letteratura e sport*, cit., p. 175.

⁶ N. Bottiglieri, *Le impronte degli atleti*, in *Letteratura e sport*, cit., p. 17.

⁷ G. Bárberi Squarotti, *Sport e letteratura*, in *Letteratura e sport*, cit., p. 88.

⁸ N. Bottiglieri, *Le impronte degli atleti*, in *Letteratura e sport*, cit., p. 14.

⁹ F. Petrocchi, *Op. cit.*

¹⁰ Basti pensare alla denominazione di “re” ripetutamente utilizzata per il calcio nella raccolta di saggi sullo sport ospitata dal «Boletín Hispánico Helvético», mentre Yvette Sánchez parla in questi termini della riconosciuta diffusione del *football* in ambito ispanico: «pudimos comprobar el considerable auge del denominado “deporte rey” entre los intelectuales del mundo hispánico, y su potencia como recurso de creación lingüística y artística» (*Nichos deportivos en la literatura*, «Boletín Hispánico Helvético», vol. XXXIII-XXXIV, primavera-otoño 2019, p. 173).

¹¹ A. Dal Masetto, *Hay unos tipos abajo*, Buenos Aires, Planeta, 1998; M. Kohan *Dos veces junio*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011 [prima ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002]; E. Sacheri, “Me van a tener que disculpar”, in *Las otras islas, antología*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012, [prima apparizione in E. Sacheri, *Los mejores cuentos de fútbol*, Buenos Aires, Galerna, 2009].

¹² In proposito e più in generale sulle circostanze che hanno accompagnato i mondiali si vedano R. Gotta, *Fuimos campeones. La dictadura, el Mundial 78 y el misterio del 6 a 0 a Perú*, Buenos Aires, Edhasa, 2008; P. Llonto, *I Mondiali della vergogna. I campionati di Argentina '78 e la dittatura*, Roma, Edizioni Alegre, 2010; A. Cordolcini, *Pallone desaparecido. L'Argentina dei generali e il mondiale del 1978*, Torino, Bradipolibri Editore, 2011; più specificamente sul rapporto Italia-Argentina in questa circostanza si vedano C. Cattarulla, *Non solo Mondiali di calcio: Giovanni Arpino in Argentina nel 1978*, «Rime. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa mediterranea», n. 6, 2011; Ead., *Detrás de la vidriera del Mundial. Argentina 1978: derechos humanos, censura y fútbol en la prensa italiana*, in *Del football al fútbol/futebol: historias argentinas, brasileiras y uruguayas en el siglo XX*, a cura di D. Armus, S. Rinke, Frankfurt-Madrid, Vervuert Verlag-Iberoamericana, 2014.

¹³ A. Roca, *Antonio Dal Masetto. Historia de vida*, «La Nación-Revista», 12 luglio 1998, www.lanacion.com.ar/212109-antonio-dal-masetto-br-historia-de-vida, (ultimo accesso: 22 luglio 2020).

¹⁴ Primo studio sul tema e immancabile punto di riferimento è F. Reati, *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992. Qui come nelle due note seguenti s'intende solo offrire un esempio della saggistica sul tema e certo non esaurire l'ampia produzione esistente.

¹⁵ Centrale è la riflessione di B. Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

¹⁶ F. Reati, M. Cannavacciuolo (comps.), *De la Cercanía emocional a la distancia histórica. (Re) presentaciones del terrorismo de Estado, 40 años después*, Buenos Aires, Prometeo libros, 2016.

¹⁷ D. Kon, *Los chicos de la guerra*, Buenos Aires, Galerna, 1983; G. Speranza, F. Cittadini, *Partes de guerra. Malvinas 1982*, Buenos Aires, Edhasa, 2005 [1997].

¹⁸ M. Kohan, *El fin de la épica*, «Punto de Vista», vol. LXIV, p. 6-11; Id., *El país de la guerra*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editoria, 2014; C. Gamerro, *Shakespeare en Malvinas*, Rada Tilly, Ediciones Espacio Hudson, 2018; J. Vitullo, *Islas imaginadas. La guerra de Malvinas en la literatura y el cine argentinos*, Buenos Aires, Corregidor, 2012.

¹⁹ Il romanzo rappresenta lo sviluppo di una sceneggiatura cinematografica sollecitata all'autore dal regista Rafael Filipelli e sulla cui base, nel 1985, era stato realizzato il film omonimo.

²⁰ Occorre incidentalmente annotare che in Argentina, per il suo carattere di Paese giovane e dalla composizione alluvionale, i simboli patriottici sono di uso frequente e di facile reperimento. Nella citazione inoltre non può sfuggire il riferimento al “virus” che, seppur tangenziale, non manca di dare una connotazione negativa al patriottismo calcistico. Da questo momento i riferimenti bibliografici ai tre testi presi in esame saranno forniti al termine del richiamo usando le seguenti abbreviazioni *Hay unos tipos abajo* (*Tipos*); *Dos veces junio* (*Junio*); *Me tendrán que disculpar* (*Disculpar*) e la pagina corrispondente.

²¹ La legge n. 23.521 chiamata di *Obediencia debida* – obbedienza dovuta – è un provvedimento emanato dal Parlamento argentino il 4 giugno 1987, durante la presidenza di Raúl Alfonsín, allo scopo di sollevare da ogni responsabilità i rappresentanti dei gradi intermedi delle forze armate che si erano macchiati di delitti contro gli oppositori e di crimini contro l’umanità durante il periodo della dittatura militare argentina.

²² Lo sbarco sulle isole Malvine per riconquistarle rappresentava una scelta vincente, incentrata su un motivo nei cui confronti la popolazione argentina aveva una grande sensibilità, rafforzata da politiche e pratiche scolastiche che si erano andate incrementando sin dal primo peronismo. Costituì quindi un’azione che, unificando il Paese ed orientando la conflittualità interna verso un nemico esterno, sortì il sostegno alla guerra anche da parte di oppositori in esilio. Per una disanima critica di tale posizione si veda L. Rozitchner, *Malvinas: de la guerra sucia a la guerra limpia. El punto ciego de la crítica política*, Buenos Aires, Losada, 2005 [1985].

²³ Sulla rappresentazione letteraria della funzione di collante nazionalistico svolta dallo sport si veda Jon Kortazar, *Aquella edad inolvidable. Fútbol, nación, identidad en Ramiro Pinilla*, «Boletín Hispánico Helvético», vol. XXXIII-XXXIV, primavera-otoño 2019, p. 183-204, nello specifico sul ruolo dell’Athletic Bilbao rispetto al nazionalismo basco. In relazione alla situazione sudafricana in epoca di apartheid si veda invece P. Alegi, *La cultura popolare del calcio in Sud Africa*, in *Letteratura e sport*, cit., p. 315-27.

²⁴ N. Porro, *Sport plurale e cittadinanza sportiva*, in *Letteratura e sport*, cit., p. 355.

²⁵ La divaricazione dal principio morale s’inserisce nella linea antiepica tipica della letteratura sulla guerra delle Malvine, rintracciabile già nel romanzo di Fogwill, che si configura come un vero paradigma, e ne riafferma la matrice antierica.

AMEDEO DI FRANCESCO

*Calcio, politica e letteratura in un
romanzo breve di Péter Esterházy*

Abstract

The relationship between football and literature is a constantly present theme in the works of Péter Esterházy. The Hungarian writer was himself a football player, his views are therefore validly supported by competence and knowledge. In this essay, I present and analyse one of his books from 2006 in which he rewrites - reliving them as a Hungarian citizen and as a sportsman - the most important moments in the adventurous history of the famous Hungarian "Gold Team". Of course, in this context, some interesting aspects of the biography of Ferenc Puskás, the great champion of the 1950s, also take on great importance. In the background there is the dramatic historical-political situation of socialist Hungary. The history of football is forced to interact with the absurdity of history. The writer does not accept the defeat of the legendary team in the final match of the 1954 World Championship, the so-called "miracle of Bern" and ironically overturns the result. Nor does it accept the lack of freedom imposed by socialism. The myth of the invincible team is necessary, it must continue to exist also in literature: only in this way it is possible to survive and hope for a better future.

1) *Il cantore*

Budapest, agosto 2006. Sulla terrazza di un caffè del lungodanubio ricevo in dono dal suo autore, con tanto di dedica, un libriccino fresco di stampa, simpatico e inusuale a vedersi, decisamente accattivante nella veste tipografica, con una foto sul retro della sopraccoperta che ritrae un ragazzo smilzo in tenuta da calciatore. Quel giovanotto è (più esattamente: era) lui, Péter Esterházy (1950-2016), lo scrittore già allora famoso in tutta Europa e tradotto più volte anche in Italia¹ e destinato in breve a diventare famoso in tutta Europa. La conversazione non poté non essere piacevole: sapevo qualcosa dei suoi trascorsi calcistici, ma non ero a conoscenza della complessa profondità del suo rapporto personale con il mondo del calcio. C'eravamo conosciuti anni prima, nel maggio del 1989, a Toronto, in occasione di un convegno organizzato dalla Hungarian Studies Association of Canada: allora, però, si parlò di letteratura, lui era l'ospite di riguardo. Ci saremmo incontrati ancora una volta, a Napoli, nel dicembre 2006, quando gli fu consegnato il Premio Letterario Nazionale Pablo Neruda, giunto alla sua terza edizione: anche allora i temi trattati furono esclusivamente letterari.

A distanza di anni – siamo nel 2020 – decido di (ri)leggere questo «libro sul calcio»², lo trovo adatto al numero tematico di «Trame di letteratura comparata» e alle congiunture storiche dell'Ungheria di ieri e di oggi (la natura del *panem et circenses* è camaleontica, dà sempre i suoi frutti)³. Lavoro apparentemente leggero, esso reca un titolo eloquente – *Utazás a tizenhatos mélyére* [Viaggio al termine dell'area di rigore] – chiaramente ispirato al *Voyage au bout de la nuit* (1932) di Louis-Ferdinand Céline⁴. È una prosa breve («una storia semplice, 100 pagine»⁵) che dalle nostre parti non è conosciuta perché rimasta ancora nella lingua originale e che sa di calcio sin dal titolo poiché è compendio autointertestuale⁶ delle tante, lunghe, reiterate riflessioni di Esterházy sul tema del calcio e sul rapporto fra calcio e politica.

È proprio così: Péter Esterházy ha affrontato il tema del calcio nella quasi totalità dei suoi romanzi e/o saggi e conosceva alla perfezione anche il football italiano. Devo quindi documentarmi per bene, non è improbabile che questo mio attuale lavoro di ricerca sia privo di incognite. Porrò quindi dei limiti tematici alla mia indagine e, per quanto riguarda il metodo che mi vede del tutto sprovvisto, farò ricorso alle utili indicazioni contenute in uno studio di Nicola Bottiglieri⁷.

Anche con Esterházy, «scrittore postmoderno danubiano»⁸, la letteratura ungherese conferma la sua autoreferenzialità, è costretta cioè ancora una volta ad esprimere le ambascie di una società umana obbligata a riflettere sulla sua sorte. Lo sport si sottomette alla storia della nazione, ne interpreta le vicende, si fa suo portavoce. La riesumazione letteraria del mito della celeberrima, indimenticabile e indimenticata “Squadra d'oro” [*Aranycsapát*] di Puskás che nella finale del 4 luglio 1954, a Berna, perse contro ogni previsione il campionato mondiale di calcio, dialoga con le due fasi del socialismo reale ungherese⁹, ne recupera ironicamente il linguaggio, le emozioni, le false attese, i successi effimeri, gli inganni. Il processo di mitizzazione è carico di nostalgia, di paradossi, di perplessità. Ma come fu possibile – mi chiedo insieme ad Esterházy – che «la più bella squadra di calcio della storia sia fiorita in uno dei sistemi più disgustosi della storia?»¹⁰. Com'è possibile accettare questo fatto anche a cinquant'anni (o più) di distanza? Esterházy assume su di sé la questione, racconta coraggiosamente la propria storia personale, comunicando e ricordando a tutti di non essersi limitato a giocare al calcio, ma di essere stato anch'egli un calciatore e, per di più, di provenire e di appartenere a una famiglia di calciatori. Anche il calcio viene inserito o interpretato dall'ottica della vita privata.

«Per me tutto è storia familiare»¹¹: l'osservazione è utile anche a comprendere quel che ha fatto Esterházy recuperando la sfortunata, inspiegabile finale di Berna e non solo. Il suo enciclopedismo tematico e il suo funambolismo compositivo richiederebbero però ben altro impegno da parte mia. Conscio della impossibilità di (ri)percorrere tutti i meandri emotivi e argomentativi suggeriti dal testo, limito ora la mia attenzione a quella sorta di dialogo ininterrotto che nel procedimento creativo si instaura fra calcio e storia ungherese del secondo '900. Penso infatti che i veri argomenti si riducano in sostanza alla vittoria e alla sconfitta nel gioco, nella vita e nella storia. La mitopoiesi è facilitata e incoraggiata dalla realtà: il personaggio è Ferenc Puskás (1927-2006), icona della grandezza ungherese immiserita dalla imprevedibilità del caso e dalle dinamiche del caos, l'evento fatidico è il famoso o famigerato “Wunder von Bern”, il “miracolo di Berna”, come i tedeschi chiamarono la partita del 1954. Il tutto sullo sfondo di tre epoche storiche rivisitate con caparbia e sofferta sensibilità: l'Ungheria “stalinista”, l'era kádáriana, l'Ungheria democratica degli anni 1990-2006. Lo spazio concreto è quello dell'area di rigore, metafora dell'artificiale Europa dell'est creata a Jalta. Lo spazio geografico e letterario è l'Europa centrale e/o orientale, che – forse perduta o inesistente – va cercata, recuperata, identificata, percepita, vissuta.

2) *L'evento*

Non tutti sono tenuti a sapere che due anni prima della Rivoluzione del 1956, il 4 luglio 1954, come si è già detto, la “Squadra d'oro” ungherese aveva subito la cocente, inaspettata sconfitta nella finale dei campionati mondiali di calcio. Germania Ovest – Ungheria 3-2: questo l'inaspettato risultato finale dopo un primo tempo conclusosi con un sorprendente 2-2 con gli esterrefatti e increduli ungheresi che si sono fatti rimontare quando erano in vantaggio per 2-0 già all'ottavo minuto e con il rocambolesco finale di secondo tempo con il famoso gol di Puskás all'86' annullato dall'arbitro inglese Ling. «Un evento sportivo arriverà nel tempo della storia solo se è capace di riflettersi nello specchio della letteratura, solo se è capace di produrre un'ombra duratura»¹²: questo è avvenuto nel libro di Esterházy e quel giorno – questa è la tesi dell'autore – fu perpetrata un'autentica «ingiustizia storica»¹³ assolutamente meritevole della dovuta analisi. Ne vanno ricercate le cause, le motivazioni, le conseguenze, gli effetti perché quel giorno l'avversario vero non era la Germania Ovest, ma la condizione disumana in cui vivevano gli ungheresi. Il gol annullato a Puskás significò

l'annullamento di un sogno di novanta minuti durante i quali gli ungheresi avevano dimenticato di essere sudditi: «La saggezza popolare ritiene che il tempo rimargini le ferite. Ma finora non le ha guarite. Se la finale del 1954 è una ferita, essa allora è una ferita aperta fino ad oggi e il solo ricordarla è come spargervi sopra del sale»¹⁴. Nel suo libro lo scrittore suggerisce l'idea, esprime anzi l'esigenza di un ripensamento del tutto, la dolorosa necessità di rivivere l'evento. Quei novanta fatidici minuti necessitano infatti di un'attenzione storica che – se vuole comprendere davvero l'accaduto – deve munirsi di etica e di sentimento, di sofferente partecipazione e di impietosa attitudine autoptica. L'accavallarsi di domande, ipotesi, dubbi, sospetti fornisce un esauriente quadro investigativo che mai è lontano dalla verità. Esterházy ne parla con qualche protagonista ancora in vita ma non si accontenta di infastidite risposte evasive: «Appartiene al passato, disse con indifferenza [Hidegkuti], e sul suo viso non si poteva leggere nulla»¹⁵. La ricerca di notizie, della “verità” diventa quindi ancor più impellente, necessaria, doverosa. Non si può archiviare facilmente un evento sportivo che fu drammatico nel suo svolgimento e che avrebbe poi condizionato inevitabilmente la psicologia della persona di tantissimi ungheresi:

È chiaro quindi che a quella finale di Berna si dava molto più peso che a una normale partita di calcio. Vi era stata ammucchiata tutta questa merda della storia. Io allora avevo quattro anni, non ho un'esperienza diretta, mi pare che mio padre avesse ascoltato la radio, ma è anche ben possibile che io confonda con i leggendari ascolti alla radio (“Vengono gli americani!”, ma vennero soltanto i russi). Io potevo incontrarmi ormai soltanto con il mito, ma come... come cosa? Va bene, e sia: come amante del football, naturalmente non potevo restare indifferente di fronte ad esso, anch'io portai il lutto per quei novanta minuti. Per un certo tempo, soprattutto nei miei scritti che si pubblicavano su giornali tedeschi, ho parlato con coerenza della vittoria *ungherese* di Berna (con ripetuti scambi epistolari, per spiegare che non si trattava di un trascorso di penna). Ed era ovviamente soltanto uno scherzo, ma non del tutto, pensavo in modo puerile che così, almeno a posteriori, si sarebbe ristabilita la giustizia nel mondo. Perché è più chiaro del sole che lì la giustizia è stata ferita. Sui miti si può riflettere solo in modo sublime. Comunque ci rapportassimo a quei novanta minuti (realisticamente oppure nostalgicamente oppure misticamente), avremmo voluto trovare ad ogni modo qualche *spiegazione*¹⁶.

Il testo di Esterházy reca con sé più significati, la sconfitta del '54 dialoga con la repressione della Rivoluzione del '56, il linguaggio si fa crudo, diretto, privo di ogni arrendevolezza suggerita dalla distanza storica. Il crescendo delle immagini, dei ricordi, delle sensazioni si fa impetuoso, impietoso, quasi iroso.

Non si può negare la sofferta partecipazione emotiva che coinvolge sport e storia, che suscita e mette a nudo la rabbia sin troppo repressa, l'indignazione fatta di (auto)commiserazione estesa a un intero popolo costretto a vivere nel mito calcistico in condizioni disumane, disposto ad accettare tutto in virtù di quel mito, costretto poi dal destino a privarsene per ripiombare nella plumbea realtà del presente storico. La materia discorsiva penetra nel profondo di un'intera comunità eccitata nella fantasia e distrutta nel morale. Esterházy è il portavoce indiscusso e indiscutibile di un lungo, troppo lungo momento storico e di tutto un popolo racchiuso in esso, rinchiuso nella cattività disperata di una solitudine che è fatta di isolamento geopolitico, segregato nella impossibilità di rifugiarsi e/o evadere persino nell'aura effimera del mito. «Io allora avevo quattro anni»: questa non è soltanto un'informazione anagrafica, è invece la dichiarazione di un'impotenza a partecipare a una vicenda gloriosa e dolorosa allo stesso tempo. Lo scrittore è stizzito come Miklós Zrínyi (1620-1664), il poeta e uomo politico del Seicento che si rimproverava di essere nato nel «secolo della rovina ungherese»¹⁷.

Questa partita per tanto tempo *ha fatto male* anche a me. Ma adesso si è storicizzata, ormai è *permesso* parlarne, non è più uno scandalo al quale abbiamo preso parte, ma è storia sulla quale possiamo gettare uno sguardo, non fa male, lascia indifferenti come, diciamo, la battaglia di Lipsia. È stato un gioco, una grande partita, e il calcio è davvero *così*: il più delle volte vince il migliore, ma non sempre. Berna è stata il non-sempre, lo scherzo cosmico nascostosi nel mondo, allegra malvagità, ingiusta giocosità, spavalda misteriosità¹⁸.

L'avverbio di tempo *sokáig* [per tanto tempo] ad inizio di frase sembra indicare una dimensione temporale indefinita e indefinibile la cui grandezza può essere percepita soltanto nella evidenziazione corsiva del senso di dolore che abbiamo letto nella prima frase della precedente citazione. Esterházy parla infatti anche con l'alternarsi del tipo di scrittura, come a ridurre la distanza che lo separa dal lettore o, per meglio dire, dal tifoso di calcio con il quale egli stabilisce un dialogo diretto, spontaneo, quasi ovvio. Con arguzia finissima colloca l'evento sportivo nella storia civile contemporanea, nell'Ungheria grigia del socialismo reale in cui vive e usa parole che diventano macigni carichi e intrisi di fatti e allusioni, di giudizi e sensazioni, ripieno di aria politica irrespirabile e pur ingoiata e immessa in polmoni ormai saturi e sofferenti. Afferma quando nega, trova nell'iperbole la verità più vera, almeno quella più accettabile. Lo scrittore-giocatore-tifoso non si arrende all'evidenza dei fatti, cerca e trova un'altra verità,

quella suggerita dagli ossimori che trionfano sulla insensatezza della storia e fors'anche della vita stessa. In lui il gioco del calcio diventa filosofia della storia, manuale sociologico, sintomo dell'idea nazionale. Esterházy non accetta il risultato, non ammette l'accaduto e capovolge il processo storico, affidandolo ironicamente e per assurdo al gol in sospetto fuorigioco di Puskás:

Cosa accadde dunque nel '54 a Berna? Ci fu una partita di calcio, SOLO UNA partita di calcio, dopo un lungo combattimento gli ungheresi vinsero i tedeschi per 3 a 2. Di conseguenza il Wirtschaftswunder subì un tracollo, così non si dovette poi nemmeno erigere il muro di Berlino e nell'89 non ci fu cosa abbattere, in Ungheria non crebbe l'exasperazione, non ci fu la rivoluzione del '56... Solo una partita di calcio... se Lantos si fosse abbassato...¹⁹

Esterházy sembra voglia periodare e concettualizzare come se stesse ancora giocando a calcio; il suo è un continuo dribblare, è un provare-riprovare nel tentativo di saltare l'avversario, le frasi avversative si alternano con naturalezza alle affermative e tutto appare in regola, a posto, perché il movimento sinuoso del linguaggio imita alla perfezione i movimenti del calciatore che domina ogni parte del suo corpo e la pone al servizio del suo dribbling ostinato e forsennato. La "finta" diviene allora parte integrante del discorso, aiuta l'andamento ondulante del procedimento concettuale, aiuta a far comprendere che tutto si muove, che tutto può essere mosso e rimosso nel grande teatro della vita:

Dopo che l'Ungheria, conformemente alle aspettative, vinse il campionato mondiale con il gol in sospetto fuorigioco di Puskás, l'insoddisfazione politica prese forme più esplicite, la dittatura si rafforzò in Ungheria, non ci fu la rivoluzione del 1956, rimase Rákosi, non ci fu nessun regime kádariano né il comunismo al gulasch. I tedeschi chinaronò di nuovo la bionda testa germanica, non dissero "wir sind wieder wer", il Wirtschaftswunder si arrestò, anche gli americani furono dell'umore giusto e lasciarono che i russi trasformassero l'intera Germania in una DDR²⁰.

Esterházy ironizza seriamente sull'ordine mondiale. Questa sua ricostruzione va ben oltre il paradosso, interpreta ed espone il pensiero più o meno celato di un'intera società che nell'arco di un paio di generazioni ha subito, sperato, urlato, sognato, accettato, rimuginato. I pensieri procedono anche senza rispettare il susseguirsi cronologico dei fatti storici, sono immediati, diretti, sentiti quanto irrefrenabili; essi appartengono a tutti, diventano quasi il rituale quotidiano di una nazione che sa di non aver meritato il destino che le è stato assegnato; essi emergono in un campo sportivo, affiorano durante un viaggio in tram, disturbano

la lettura di un buon libro, forse interrompono anche in chiesa la volontà dei fedeli di seguire la liturgia domenicale. Sono autorizzato a immaginare questi luoghi e queste situazioni dalla prosa onnicomprensiva e onnipresente di un autore che intende sempre tenere ben saldo il rapporto fra l'io e il noi, che sa di fare dell'autobiografia e dell'«autorispecchiamento»²¹ uno strumento per raccontare la biografia del popolo tutto. Il suo periodare singhiozzante sono i dubbi che latitano nell'animo di tutti gli ungheresi, quasi sempre silenziosi ma non sempre, quasi ovunque disciplinati ma non dovunque, abitualmente consci di vivere in una periferia dell'Europa ma non raramente convinti della centralità dell'Ungheria e del carattere europeo della loro cultura. E il tutto viene consegnato alla (ir)responsabilità di un gesto atletico e/o di una decisione arbitraria.

Quanta storia, quanta sofferenza umana legata a un gol annullato! Quel gol invece era regolare come regolare e indiscutibile era l'appartenenza dell'Ungheria all'Europa di sempre. La mano del guardalinee, il britannico Griffiths, era britannica come quella di Churchill che ridisegnò a Jalta la carta geografica dell'Europa. È il mondo capovolto, la visione distorta di un barocco letterario che sopravvive a se stesso e si compiace di ergersi a moderna concezione pessimistica della storia ancora nel secondo '900 e perfino nel XXI secolo. A tratti il linguaggio di Esterházy diventa pacato, discorsivo, paradossale, la narrazione scorre anodina come se tutto fosse vero. Il lettore deve fare attenzione, ché cadrebbe nell'inganno piacevole dell'informazione distorta se non conoscesse la storia del calcio e se non iniziasse a leggere dall'inizio questo romanzo breve. Lo scrittore ancora una volta è riuscito nel suo intento, la teoria non dichiarata del punto di vista prevale indiscussa perché indiscussa non è la coscienza della malvagità della storia. La sapiente abilità di Esterházy consiste ora nel riuscire a dare la massima valenza al rapporto tra letteratura e sport, al racconto sportivo elevato a storiografia ruggente e graffiante, alla voce e al pensiero dei tifosi che rivendicano il diritto a riconsiderare i giochi della storia dal loro particolarissimo punto di vista. Anche l'uomo più semplice ha così il diritto di nominare l'innominabile, di immaginare l'inimmaginabile, di (ri)vivere diversamente, sia pur per alcuni istanti soltanto, o comunque quando egli lo desidera, una sconfitta dello sport divenuta umiliazione storica, politica, sociale. Il più sconosciuto degli uomini, uno dei tanti sopravvissuti – direbbe Esterházy – alle sciagure della storia, può e vuole parlare del duello fra le grandi potenze, del destino dell'Europa che dipende da esse, del ruolo assegnato momentaneamente ad una

Ungheria calcistica divenuta suo malgrado metafora, allusione, allegoria chiarissima di un destino funereo.

3) *L'atleta*

Ferenc Puskás, il campione di sempre e per sempre, è presentato in una girandola di epiteti e in una giravolta di situazioni che rendono alla perfezione l'uomo, il personaggio, il giocatore, l'uomo che non si fece irretire dalla politica e che invece sorvolò su di essa fino a relativizzarla completamente e vistosamente. Egli è l'alter ego sognato, imitato per automatismi interiori che lo congiungono inseparabilmente ad Esterházy, che uniscono il campione stellare e l'ex giocatore di quarta categoria che però quasi confessa di essere diventato scrittore al solo scopo di poterne cantare e narrare le gesta:

Puskás è il Grande Racconto²², la personalità completa e l'ultimo guizzo di una sorte vivibile. [...] Una splendida, rapida carriera, la povertà, la crisi mondiale, l'ambiente proletario, il piccolo Ferenc – che tutti e il mondo intero chiamavano Fratellino come se fosse il fratello minore di tutti – succhiò il calcio insieme al latte materno, sui campi di Kispest giocava dalla mattina alla sera, sempre, con Bozsik, con l'altro grande della futura grande squadra, a sedici anni era già fra gli adulti nella prima squadra del Kispest (poi Honvéd), e a diciotto invece nella grande Nazionale, *sic itur ad astra*, e lì, tra le stelle, succede il dramma – quindi Puskás è quel qualcuno al quale può succedere un dramma –, 1954, Berna, finale del campionato del mondo (Puskás ha sostenuto per anni che i tedeschi erano dopati; uno ci prova), venne il '56, si sgretolò il mondo, si sgretolò la squadra, Puskás era considerato un vecchio con i suoi 31 anni, è vecchio e ingrassato, ma quasi miracolosamente si riprende (lo zelo è parte del genio) e sarà per molti anni l'uomo fondamentale del Real Madrid, in quel momento la migliore squadra del mondo²³.

Il ritratto è inequivocabile, il giudizio è definitivo, la conclusione è apodittica. Ricorrere a Puskás è quasi ovvio, certamente fruttuoso, naturalmente indispensabile se si vuol dare libero corso alle tumultuose associazioni mentali che, sempre latenti, serbano il ricordo della sconfitta e la possibilità o la speranza della vittoria. Egli è simbolo per eccellenza della memoria della profanazione subita dalla dignità di una nazione già maltrattata e bistrattata dalla storia; al contempo è ricordo indelebile delle vittorie riportate negli anni più bui vissuti della storia recente d'Ungheria e percezione manifesta del fatto che tutto è ancora possibile e realizzabile:

Puskás non condivideva il punto di vista di Heisenberg, conosceva sempre sia il luogo che la velocità della palla (è vero, il calcio è il mondo di Euclide, dove la somma degli angoli dei pali della porta è sempre di 180 gradi). Non l'ho visto giocare, solo una volta, nel 1981, post festa per così dire, quando tornò in Ungheria per la prima volta dopo il '56 e organizzarono una partita in suo onore al Népstadion [Stadio del popolo]. Il sistema aveva quasi perdonato il fatto che il suo grande figlio lo aveva lasciato nel '56, era contento che Puskás lo legittimasse, ricordo molte, putrefatte frasi kádàriane pronunciate in proposito, le quali, conformemente alla forma del sistema, dicevano pure qualcosa e niente²⁴.

Lo sport ungherese degli anni del socialismo reale – sia nella versione “stalinista” della Repubblica popolare di Rákosi che in quella «tutto sommato tranquilla e pacifica»²⁵ dell'era di Kádár – per Esterházy non può essere dissociato dalla situazione politica di allora, ne è interprete e vittima allo stesso tempo. Puskás, l'eroe, però, riesce a sovrastarla, a manipolarla fino a gestirne furbescamente i momenti più rischiosi e le occasioni più pericolose. Egli si comporta nell'Ungheria politica come sul campo di calcio, sa affrontare l'avversario, sa superarlo, evitarlo se occorre e conviene. Gli riesce di andare a rete anche quando l'Ungheria perde giocando a calcio nel '54 o ribellandosi inutilmente nel '56: decide, infatti, subito dopo, in margine a una tournée all'estero, di non fare ritorno in patria dopo la “normalizzazione” compiuta dai carri armati russi. E i suoi successi non sarebbero finiti lì:

Allora, quando dopo la rivoluzione, nel 1958, il *Fratellino* andò al Real (Puskás quasi tutti lo chiamano con il nomignolo, pischello, piccolo fratello, fratello minore, lui è davvero l'eroe delle fiabe popolari, il principe più piccolo al quale tutto riesce, è lui che al nostro posto ha dimostrato, ha fatto vedere al mondo che inutilmente siamo stati oppressi dai turchi ignobili, e dai più ignobili Asburgo, dai russi che sono i più ignobili, noi tuttavia...), insomma quando prima del gioco di prova il Fratellino sarebbe andato dalla star del Real, da Di Stéfano, perché intercettò subito che lui era il capo, quindi doveva trattare con lui che lo accolse un po' freddamente, ma il Fratellino gli disse: “Guten Tag”, perché il Fratellino rispettava tutti. Ovviamente. E lui ha detto, “Ich sage Stefi, du laufen. Nicht denken, nicht schauen, nur laufen. Ball kommt. Wenn ich sage: Ball, geh! Ball geht, ganz ruhig sein. Ball ist Freund”. E così avvenne. Steffíí, sprint, palla, diventarono buoni amici e in due hanno sconfitto il mondo intero. Ad esempio, all'Eintracht Frankfurt hanno segnato sette gol, quattro il Fratellino e tre Stefi... Ovviamente... Ma per questo l'Eintracht comprò Détári... Perché lì si ricordavano ancora dell'ungherese...²⁶

Il gergo calcistico e il *pastiche* linguistico, usati di continuo e in abbondanza, hanno il loro effetto e il loro valore. La congiunzione correlativa introduttiva

indica forse la dimensione più propria all'incedere narrativo di Esterházy. Tutto è sospeso nel tempo, la funzione conclusiva non viene mai applicata seriamente perché conclusione non v'è. Gli avvenimenti passati continuano a vivere nel presente e ipotecano il futuro, incombono minacciosi e guardinghi su ogni possibile proposta di cambiamento e/o di rinnovamento. Non inganni l'iniziale minuscola nella parola "rivoluzione": essa è la Rivoluzione, quella vera, che vince perdendo, non occorrono orpelli aggiuntivi, né epiteti roboanti per definirla. Quell'insieme di lettere minuscole, ora private perfino del riferimento temporale diventato automatico nella prassi narrativa, indica il momento unico e vero in cui l'io e il noi (l'Insieme così caro al nostro scrittore) sono partecipi della storia, nazionale e mondiale contemporaneamente; è il punto di riferimento e di partenza per un sistema di datazione finalmente nuovo e veritiero, fino ad allora oscurato e sottaciuto, che dà senso anche alle grandi date dello sport ungherese.

Come in altri luoghi delle sue cavalcate narrative, Esterházy avverte l'esigenza morale di rivivere fino in fondo, a modo suo ovviamente, il *tòpos* dell'Ungheria eterna perdente della storia:

E questa cosa [il saper vincere in una partita di calcio] era nuova per il cuore ungherese. Poiché noi conosciamo ovvero consideriamo la nostra storia come una sconfitta permanente. Dal XVI secolo solo sconfitte ci sono toccate in sorte. Eppure eravamo il bastione di difesa dell'Occidente. Quelli ovviamente ci piantavano continuamente in asso. Un ungherese che si rispetti non sa vincere. La sconfitta appartiene all'ungherese come la pulce al cane. Chi ha un certo successo suscita sempre sospetti. Con gli Asburgo chiaramente c'è qualcosa come una mano lava l'altra (per essere familiarmente personale). Centocinquanta anni turchi, quattrocento anni austriaci, chissà quanti (anni) russi – mai! sempre! Né una guerra vittoriosa, né una rivoluzione vittoriosa. Una-due cariche di ussari per indicare che noi possiamo se vogliamo, se volessimo! Ma con una storia così disgraziata/sciagurata non c'è niente da fare²⁷.

Serio e faceto si abbracciano e si schiaffeggiano con uguale intensità, e non per una ricerca a tutti i costi di una tragicomicità di maniera, ridanciana, risibile e condivisa da tutti, quanto piuttosto per esprimere al meglio l'inutile tentativo di prendere le necessarie distanze dalla realtà storica, una eredità ingombrante e fastidiosa, sempre incombente nei suoi condizionamenti. Anche nel XXI secolo. Quel pesante e inevitabile fardello affatica anche l'Ungheria contemporanea ed Esterházy anche di recente ha sentito opportuno, anzi necessario ricorrere pesantemente alla scurrilità e coinvolgere suo padre, l'eroe e l'antieroe di *Harmonia*

caelestis e dell'*Edizione corretta*, pur di poter rendere sempre meglio il proprio pensiero e ritrarre una situazione etica, politica che sembra non aver fine:

È proprio questo! Anche mio padre intanto pensò a questo. Succhiò la Storia – diciam così. Ma non è stato sempre così?! La nostra patria non può più languire così! Con i turchi, con gli Asburgo, con i russi, sempre la stessa cosa, prima il comportamento allusivo, poi questo ordine camuffato da preghiera, questo arruffianamento camuffato da ordine, questo comando che diventa costrizione, questa costrizione che sembra scongiurarti, lo scongiurare che diventa ingiunzione e poi il succhiare, succhiare, l'eterno perdente della storia ungherese...²⁸

Qui come altrove nella varia produzione letteraria di Esterházy, l'uso e il riuso anche autointerstualizzante di espressioni e immagini scurrili e volgari non sono mai casuali o episodici, poiché procedono dalla volontà di denunciare icasticamente, per metafore tanto crude quanto efficaci e trasparenti nella loro evidenza, «le relazioni intime che intercorrono tra politica e pornografia»²⁹ nel lungo ma circoscritto periodo del socialismo reale e di indicare al contempo, e con la dovuta insistenza, una costante sin troppo nota – ritenuta ormai non più tollerabile – della millenaria condizione storica ungherese.

Non restava e non resta che tornare a Puskás, alla sua bravura, alle sue vittorie, al suo mito:

Puskás è l'ultima personalità, la personale personalità del football, l'ultimo lampo e compendio della modernità, la strada verso l'unica metafora. Dopo di lui ci sono ormai (soltanto) delle star, [...], perfette *varianti* di alto livello. Mi correggo subito: Beckenbauer e Cruyff sono la transizione: qualcosa che non c'è più e che ancora non c'è e in questo vuoto splendono la stella bavarese e quella olandese. In altre parole: con Puskás finisce il gioco e comincia l'epoca del divertimento. Quasi fra parentesi: sarebbe un errore vedere una metafora troppo ampia in Puskás o nel calcio. Chi gioca a pallone o chi è un vero tifoso sa che il calcio è di chi vince. È estraneo allo spirito del gioco dire, ad esempio: preferiamo giocare bene e perdere piuttosto che vincere giocando male. No. Si deve vincere. E se vinciamo, non è possibile che questo avvenga sempre giocando male. Nel calcio vi è una bella, fredda praticità. Nell'arte Goethe è una rarità, appartiene piuttosto ai perdenti, appartiene più al non essere che all'essere, appartiene più al desiderio che alla realizzazione. E secondo me non si deve sempre vincere neanche nella cosiddetta vita. Sul campo di calcio, però, sì. Chi non vuole vincere lì, non rispetta il gioco. La vita invece è invincibile³⁰.

Bisogna dunque vincere, nel calcio e nella vita. Solo così può essere modificato perfino il corso della storia, e la stessa metafora dell'eterna dialettica di vittoria e sconfitta può impoverirsi fino a rinchiudersi nella sola, inevitabile

necessità della vittoria. Ma tutto è incerto, solo il calcio ha leggi sicure e inamovibili, sia pur all'interno di una «infinittizzata dispersione semantica»³¹. Quindi c'è spazio – per il nostro scrittore-calciatore, già calciatore-scrittore – per smentirsi e/o contraddirsi, a seconda delle circostanze imposte da una prosa poliedrica che passa incessantemente e con disinvoltura dal campo semantico dello o degli sport al campo semantico della storia. La narrativa diventa allora filosofia morale, filosofia politica, perfino filosofia teoretica:

Puskás è il primo postmoderno, Puskás, che non c'è nemmeno, ci sono soltanto le idee che parlano di lui, la pagina pulita sulla quale chiunque può scrivere qualsiasi cosa, l'eroe della fiaba popolare che vince al posto nostro, il furbo svevo che abbindola i dittatori comunisti, Puskás, il traditore, il perdente, l'egoista. Se c'è un Puskás, allora ci sono mille Puskás, Puskás è ciò che immaginiamo di lui (a prescindere dal suo piede sinistro), Puskás è la fine millennio anticipata, Puskás è l'eterno può essere, l'io privato della personalità, egli è l'io come chiunque³².

Esterházy ama argomentare per tesi e antitesi, sicuro del fatto che ambedue rispecchiano la realtà, convinto della necessità e della utilità di vedere ogni cosa sempre da una prospettiva diversa. L'autorità sua e quella della enunciazione generale restano indiscusse, il testo argomentativo regge su solide basi, il processo di mitizzazione si arricchisce comunque, il gioco delle definizioni e delle controdefinizioni contribuisce a comprendere meglio la persona e la sua individualità, lo sport diventa in questo modo la chiave di lettura privilegiata per immergersi, per immergersi anche nella lettura e nella interpretazione di pagine di storia dense di significati, tristi e avvincenti allo stesso tempo, comunque da leggere e analizzare per capire e pensare.

4) La fine di un'utopia politica: il socialismo reale

Volevo spiegare a mio figlio che il mondo non è una valle di lagrime. Che in fin dei conti non lo è. Che qui ci sono i brasiliani, i quali non sono reali, ma ci sono. E che è tutto vero quel che pensiamo di essi, gli stop aerei, i colpi di tacco, il ballo, la sabbia, il Copacabana. La speranza. Le donne di colore. Il carnevale. D'accordo, la vita ovviamente non è un carnevale. Ma che ci sarebbe soltanto quel che vediamo: partite d'allenamento senza posta in gioco su grigi e fangosi campi d'allenamento di periferia – beh, nemmeno questo è vero! Che in noi c'è più di questo. Non ingannarti, figlio mio, col fatto che sciogliendosi la neve, i dintorni sono sudici, il fango arriva alle caviglie, che quando si secca la polvere ricopre ogni cosa – in tutti noi c'è un pezzo di Brasile, di paese del sole, solo che ce ne dimentichiamo di sovente in questo cosiddetto clima continentale. Perché il tempo è sgarbato, non c'è il mare, e se ci fosse sarebbe cementificato, e se non fosse cementificato e ci fosse la sabbia, dorata e bollente, non è sicuro che sarebbe

consentito giocare al calcio. O sarebbe consentito, però non a piedi nudi, oppure sì, ma solo a piedi nudi certificati. Sport d'élite; lo conosciamo questo mondo, viviamo qui. Io non parlo di una nuova scappatoia, di una variante attuale e piacevole dell'autoinganno, questo *brasile*, nel nostro cuore, non è il mondo dei sogni dove rifugiarsi tra ragazze che ballano la samba per fuggire dalla brutta realtà, ma la possibilità del miracolo che è in noi, la nostra fantasia, la nostra audacia, l'eventualità dei nostri desideri, *brasile* è la luce, la luce che in noi si è bloccata o nascosta...³³

Qui avverto la stessa filosofia della *Vita è bella* di Benigni. Oppure il senso del miracolo avvertito, compreso e ammirato anche da Sándor Márai (1900-1989) nel suo *San Gennaro vére* [Il sangue di san Gennaro, 1965]³⁴. L'eventuale imitazione non deve risultare inappropriata, perché Esterházy effettua continuamente nelle sue opere intersezioni improvvise, folgoranti. «La vita è una festa»³⁵ – dirà un po' più avanti – magari librata sapientemente nello spazio indefinito in cui si muovono e si alternano in un necessitato acquisto di coscienza storica l'inganno e l'autoinganno – quest'ultimo inteso come aiuto al dover subire e come strumento di sopravvivenza. I novanta minuti di una partita di calcio erano una boccata d'ossigeno di libertà. Come in *A délibábok hőse* [L'Eroe dei miraggi, 1873] di László Arany (1844-1898), l'autoinganno è un termine identificativo, un “dato sensibile” della storia ungherese delle idee, una sorta di tessera d'iscrizione al partito degli sconfitti nella guerra d'indipendenza del 1848/49, il distintivo dei nostalgici del Risorgimento abortito e dei perdenti di sempre, un'insegna pubblicitaria del club affollatissimo dei delusi che non sono stati irretiti dalla *belle époque* della Duplice Monarchia austro-ungarica, esso è insomma un tratto caratteristico della natura degli ungheresi. Esterházy ci dice e sottolinea tutto questo, ma procede anche oltre: estende al XX secolo questo vagabondaggio storiografico e ci dà la sua interpretazione dei singoli, ma tanti, cruciali e traumatici avvenimenti intorno ai quali si è svolta la storia d'Ungheria. Inganno e autoinganno s'incontrano e si scontrano, insomma dialogano dialetticamente anche in merito al valore della “Squadra d'oro”, di «Puskás e dei suoi [che] non erano soltanto gli “uomini del potere”, ma [che] erano anche i “nostri”»³⁶:

Finalmente qualcosa che dipende da noi, dalla nostra fantasia, dal nostro talento. Qui possiamo sognare anche la libertà. E allora – e qui volevo andare a parare – forse recuperiamo persino il perduto noi. Noi, centro-europei, ci possiamo provare per la prima volta, e dopo sarà più facile dire, forse: noi ungheresi, noi sloveni, noi serbi, e così via³⁷.

Qui si inneggia alla ritrovata libertà, cioè alla possibilità di definire e rivelare il carattere nazionale delle varie etnie e dei vari Paesi al di fuori di ogni internazionalismo ideologico imposto con la forza. Il noi come comunità autentica: non una teoria o una filosofia ma il solo sentimentalismo è alla base di questa dichiarazione di ritrovata identità³⁸ che qui vuol significare anche indipendenza:

Non dimentichiamoci nemmeno di questo. Dovremmo sognare l'Europa Centrale, sognare la nostra patria – e allo stesso tempo separarcene, essere ridicoli, stravaganti, inutili, infruttuosi, insignificanti e piccoli, cioè non dimentichi del fatto che siamo chiamati al Tutto, che siamo invitati al Tutto³⁹.

Possiamo leggere questi ultimi pensieri anche positivamente, costruttivamente. Emerge da essi, infatti, il consapevole desiderio di rivendicare un ruolo fattivo nella partecipazione alla generale esperienza della storia umana, di avvertire, sentire e accogliere il richiamo che proviene dalle altre culture e teso a scuotere l'inerzia centro-orientale-europea nel far valere la propria cultura, nel mostrare l'attitudine ad arricchire, con la propria specificità, l'esperienza dell'umanità. Qui c'è tutto il contrasto fra sogno e realtà, la dialettica politica che diventa dinamismo storico inconcludente, sussulto tellurico fine a se stesso, che cioè non provoca sommovimenti imponenti e duraturi. Perché il nuovo ricade sempre nel vecchio, la geografia – aggiungo io – prevale sulla storia. L'unica possibilità è il sogno, è sognare, è vivere in sogno una realtà fallace che vive soltanto come materiale onirico, perché nel risveglio si trova la realtà vera, la dura realtà che spinge – per mezzo del più volte confessato sentimentalismo di Esterházy⁴⁰ – a rifugiarsi nel sogno, a rimuginarlo, a farlo vivere, cioè esistere, solo all'interno dell'alone dorato, e gratuitamente donato, della fuga dalla realtà. Così l'Europa centrale e/o orientale è materia letteraria, letteratura essa stessa, prodotto della fantasia, argomento di discussione, potenzialità creativa e creatrice, chimera sempre a portata di mano e sempre irraggiungibile. Bisogna essere poeti per vedere l'Europa centrale e/o orientale, bisogna essere artisti per poterci vivere, bisogna essere visionari incalliti e sempre insoddisfatti per vederla e volerla vedere sempre più bella e quindi sempre più lontana, sempre più appetibile e perfetta e quindi sempre più irrealizzabile e irrealizzata.

È vero: «Le gare [...] hanno sempre prodotto letteratura, oggi soprattutto dopo la fine delle grandi utopie politiche. Negli ultimi decenni lo sport è diventato il più grande produttore di storie, di racconti, di miti del mondo contemporaneo»⁴¹. Esterházy inconsapevolmente ha fatto suo questo concetto e ha realizzato

nei suoi scritti una sorta di resurrezione civile. Il suo è un signorile grido di dolore, gentile quanto si vuole, ma sempre e comunque acuto ed esacerbato. Egli vuole respingere la rassegnazione, provare che si è ancora in grado di dire qualcosa, di dire che si sente, si avverte qualcosa, che il grigiore non può durare a lungo perché non può essere sopportato a lungo. Esterházy – che va a Messa durante il regime kádariano sfidandone le restrizioni e le proibizioni⁴² – è il rappresentante di una generazione insofferente della decadenza civile della nazione e della privazione delle libertà più elementari, vittima della vacuità del termine *esély*, cioè dell'opportunità a lungo rincorsa e mai colta e la cui assenza è stata a lungo vissuta e sperimentata, consapevole del degrado al quale è condannata una parte considerevole dell'Europa. Il risentimento è forte e silenzioso, è diventato passivamente disciplinato e si è irreversibilmente irrigidito. Esterházy denuncia condizioni di vita immeritate e accettate solo con molta fatica e ritrosia. La letteratura è allora più di un manifesto politico, la scrittura è coralità, è strumento di riflessione generale, è condivisione incontrovertibile di istanze comuni. L'intertestualità tematica viene a galla facilmente, il linguaggio solo apparentemente sciatto e disadorno è degno del più quotato realismo tardo-ottocentesco che volle porre fine almeno in parte a un romanticismo nazional-popolare che aveva fatto ormai il suo tempo e che di certo non era più l'espressione di una intera nazione. L'andamento ritmico del periodare di Esterházy è movimento del pensiero e stimolo visivo, al suo interno regna una punteggiatura in cui la virgola domina sovrana. Il ragionamento è singhiozzante, è ricerca continua di prove argomentative inconfutabili nella loro concretezza perché sempre sottomesse al dubbio investigativo di uno scrittore impegnato nella ricerca di barlumi frammentari di una verità che si vorrebbe essere inesistente. Esterházy gioca al calcio anche con la penna, gira e rigira attorno al pallone, tenta di avanzare sul campo conscio della incertezza e dei pericoli della sua azione, sicuro comunque che «l'uomo propone, l'intertestualità dispone»⁴³. Ironia? Certo, ma anche e forse piuttosto una continua alternanza di tragedia e commedia, dove l'una non prevale mai sull'altra, poiché convivono sorreggendosi a vicenda. Esse non esauriscono mai il compito loro assegnato dalla storia. Vi è sempre un sommovimento – improvviso e temporaneo, effimero quanto si vuole ma sempre efficace nella lunga distanza – che vorrebbe porre a fine al tragico. E vi è sempre una reazione – violenta e spietata – che induce all'arrendevolezza, alla rassegnazione, all'accettazione; e produce commedia. L'Ungheria è destinata a vivere tutta la sua solitudine in un silenzio cosmico che

spesso si esprime con gli strumenti e gli atteggiamenti del silenzio comico. Esterházy è prova documentaria di questa necessitata coesistenza di ordine e disordine: l'ordine mondiale viene messo in disparte in quanto impraticabile nemmeno nella dimensione dell'utopia; il caos è il vero dominatore della scena della storia, di ogni storia, nessuna delle quali è insignificante. La vita è gioco – vorrebbe dire Esterházy. E ci riesce.

Note

¹ P. Esterházy, *I verbi ausiliari del cuore*, trad. it. e postfazione di M. D'Alessandro, Roma, edizioni e/o, 1988; Id., *Il libro di Hrabal*, trad. it. e postfazione di M. D'Alessandro, Milano, Garzanti, 1991; Id., *La costruzione del nulla*, a cura di M. D'Alessandro, Milano, Garzanti, 1992; Id., *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (giù per il Danubio)*, trad. it. di M. Scigliano, Milano, Garzanti, 1995; Id., *Harmonia caelestis*, a cura di G. Pressburger, trad. it. di G. Pressburger e A. Sciacovelli, Milano, Feltrinelli, 2005; Id., *L'edizione corretta di Harmonia caelestis*, trad. it. di M. D'Alessandro, Milano, Feltrinelli, 2005. Successivamente sono stati pubblicati in italiano: P. Esterházy, *Una donna*, trad. it. di M. Sar, revisione di G. Pressburger, Milano, Feltrinelli, 2008; Id., *Non c'è arte*, a cura di G. Pressburger, trad. it. di M. Scigliano, Milano, Feltrinelli, 2012; Id., *Esti*, trad. it. di G. Pressburger, Milano, Feltrinelli, 2017.

² Così viene definito dall'autore in P. Esterházy, *Non c'è arte*, cit., p. 27, 29.

³ Cfr. P. Esterházy, *Karácsonyi okoskodás, avagy a teher* [Ragionamento natalizio, ovvero il fardello], in Id., *Az olvasó országa. Esszék, cikkek 2003-2016* [Il paese del lettore. Saggi, articoli 2003-2016], a cura di J. Tóth-Czifra, Budapest, Magvető, 2018, p. 168-71; p. 170.

⁴ Cfr. B. Bakcsi, *Foci és irodalom, avagy játékos közvetítések. Darvasi László: A titokzatos világválogatott; Esterházy Péter: Utazás a tizenhatos mélyére* [Calcio e letteratura, ovvero tramite giocosi. László Darvasi: La misteriosa squadra mondiale; Péter Esterházy: Viaggio al termine dell'area di rigore], «Korunk», n. 2, 2007, p. 142-8, <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00122/2477.html> (ultimo accesso: 25 agosto 2020).

⁵ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, Budapest, Magvető, 2006, p. 26.

⁶ La «densità dell'(auto)intertestualizzazione» in Esterházy era stata rilevata in B. Töttössy, *Scrivere Postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, prefazione di A. Csillaghy, Roma, ARLEM, 1996, p. 99, <http://hdl.handle.net/2158/235580>. Importanti sono anche la tecnica e il concetto di autocitazione esaminati in P. Fodor, *Arcél, barkácsolás, implicit olvasók. Esterházy Péter: Utazás a tizenhatos mélyére* [Profilo, distrazione, lettori impliciti. Péter Esterházy: Viaggio al termine dell'area di rigore], «Prae», 1, 2018, p. 92-101, <https://www.prae.hu/journal/>, poi ricompreso in P. Fodor, *Újrajátszás. Adalékok a sport mozgóképi és irodalmi emlékezetéhez* [Replay. Contributi alla memoria cinematografica e letteraria dello sport], Debrecen, Alföld Alapítvány, 2020, che si segnala anche per la ricostruzione della fortuna mediatica della “Squadra d'oro” ungherese.

⁷ N. Bottiglieri, *Le impronte degli atleti*, in *Letteratura e Sport, Atti del Convegno su Letteratura e sport. Roma, 5-7 aprile 2001*, a cura di N. Bottiglieri, Arezzo, Limina, 2003, p. 5-20.

⁸ B. Töttössy, *La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002*, in *Storia della letteratura ungherese*, I-II, a cura di B. Ventavoli, vol. II, Torino, Lindau, 2004, p. 286 (<http://hdl.handle.net/2158/232470>). Si veda anche B. Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, Firenze, Firenze University Press, 2012, p. 99 (<http://hdl.handle.net/2158/782108>).

⁹ Un documentatissimo approccio storico alla questione è Béla Borsi-Kálmán, *Az Aranycsapat és ami utána következnek. Adalékok a Rákosi-korszak és a Kádár-rendszer történetéhez a futball tükrében* [La Squadra d'oro e quel che ne seguì. Contributi alla storia dell'epoca di Rákosi e del regime di Kádár allo specchio del football], Budapest, Kortárs, 2019. Una sapiente, accurata recensione di questo fondamentale lavoro è dovuta a Péter Buchwald, «Korunk», vol. XXXI, n. 11, 2020, p. 118-24.

¹⁰ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 116.

¹¹ P. Esterházy, *Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn (giù per il Danubio)*, trad. it. di M. Scigliitano, Milano, Garzanti, 1995, p. 12.

¹² N. Bottiglieri, *Op. cit.*, p. 14.

¹³ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 104.

¹⁴ Ivi, p. 103-4.

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ Ivi, p. 99. I corsivi sono nel testo.

¹⁷ M. Zrínyi, *Vitéz hadnagy* [Il capitano virtuoso, 1650-1653], in *Zrínyi Miklós prózai munkái* [Opere in prosa di Miklós Zrínyi], a cura e con note di P. Kulcsár, Budapest, Akadémiai, 2004, p. 61.

¹⁸ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 100-1. I corsivi sono nel testo.

¹⁹ Ivi, p. 101. Il maiuscolo è nel testo.

²⁰ Ivi, p. 102.

²¹ L. Imre, A “bennünk rekedt fény” árnyjátékai [I giochi d'ombra della “luce in noi bloccata”], «Tiszatáj», vol. LX, n. 12, 2006, p. 92-8.

²² Cfr. P. Esterházy, *Non c'è arte*, cit., p. 97, ma riferito questa volta al gioco del calcio: «il calcio come il Grande racconto della vita in piccolo».

²³ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 114-5.

²⁴ Ivi, p. 113.

²⁵ P. Fornaro, *Ungheria*, Milano, Unicopli, 2006, p. 181.

²⁶ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 27. Il passo qui citato era già presente, ma con alcune differenze, in P. Esterházy, *A káprázat országa* [Il paese dell'abbaglio], inserito in Id. *A halacska csodálatos élete* [La vita meravigliosa del pesciolino], Budapest, Pannon, 1991, p. 118-9.

²⁷ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 97-8.

²⁸ P. Esterházy, *Esti*, trad. it. di G. Pressburger, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 28-9.

²⁹ B. Töttössy, *Scrivere Postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, cit., p. 206.

³⁰ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 111-2. Il corsivo è nel testo.

³¹ B. Bakcsi, *Op. cit.*, p. 142.

³² P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 116-7.

³³ Ivi, p. 19. Il corsivo è nel testo. Lo stesso tema era stato presentato già in P. Esterházy, *A kitömött hatyú* [Il cigno impagliato], Budapest, Magvető, 1988, p. 242-6, ed è stato poi parzialmente ripubblicato nel 2014 nell'articolo intitolato *A szív: avagy az eltűnt idő nyomában* [Il cuore, ovvero alla ricerca del tempo scomparso], in P. Esterházy, *Az olvasó országa*, cit., p. 172-6; p. 175.

³⁴ Lo si può leggere anche in italiano: S. Márai, *Il sangue di san Gennaro*, a cura di A. D. Sciacovelli, Milano, Adelphi, 2010.

³⁵ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 20.

³⁶ Ivi, p. 97.

³⁷ P. Esterházy, *Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenség* [L'Europa centrale come ferita, ombra, errore, opportunità e disperazione, 1988], in Id., *A halacska csodálatos élete*, cit., p. 42-4; p. 42-3. Poi, parzialmente modificato, «Helikon», vol. XX, n. 14, 2009, p. 1-3. https://regi.helikon.ro/index.php?m_r=1806 Cfr., al riguardo, B. Töttössy, *Scrivere Postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, cit., p. 195-6, 402, 435.

³⁸ Sul rapporto fra gioco del calcio e identità nazionale nell'opera di Esterházy cfr. Sz. Borbély, *A foci mint nyelvi kérdés* [Il calcio come problema linguistico], «Alföld», vol. LVIII, n. 8, 2007, p. 95-8 (<https://dea.lib.unideb.hu/dea/handle/2437/4408?show=full>).

³⁹ P. Esterházy, *Közép-Európa mint seb, homály, hiba, esély és reménytelenség*, cit., p. 44. Il passo è citato anche in B. Töttössy, *La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002*, cit., p. 186-7.

⁴⁰ Cfr. P. Esterházy, *Una donna*, cit., p. 109: «Non sono un sentimentale per scelta, disprezzo le marce trionfali del cuore dei nostri giorni, questo decostruzionismo lacrimoso e triste, semibugiardo, lieve, è la mia natura, la mia conformazione, beffarda e sentimentale». Ma si legga anche la traduzione dello stesso passo, che a me pare più efficace, in B. Töttössy, *Scrivere Postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, cit., p. 75: «Non sono un sentimentale per decisione, disprezzo l'attuale nuova marcia gloriosa del cuore, questa lacrimosa-melanconica decostruzione leggera, a metà bugiarda, è la mia natura che è tale, la mia indole è ironica e sentimentale».

⁴¹ N. Bottiglieri, *Op. cit.*, p. 10.

⁴² P. Esterházy, *A halacska csodálatos élete*, cit., p. 177.

⁴³ P. Esterházy, *Utazás a tizenhatos mélyére*, cit., p. 27.

DIMORE

ALFREDO MARIO MORELLI

*Ginnasio e atletica nella filosofia di Cicerone*¹

Abstract

The philosophical question concerning gymnasium education and athletic culture in the Greek world was unavoidable for Cicero, if he wanted to propose a moral and political philosophy modeled on the social and ideological needs of the ruling classes of Rome. He looks with extreme suspicion at the gymnasium in Greece: in passages like Tusc. 4,70-71 (if analyzed in their context) the polemic against the Stoic doctrine of amor amicitiae turns into the condemnation of an educational project, indeed, of an entire civilization in its paideutic practices. In Cicero's meaning, there is a radical foreignness between Greek and Roman culture on this point: the purpose is to exclude not only any idea of telos but also any "erotics of friendship" from his philosophical discourse on amicitia; the body, its care, its beauty, its social effects simply disappear from this horizon. Many scholars mean that there is a less negative attitude to athletic competitions, but passages such as Tusc. 2.62 and Off.1.144 propose the paradigm of the athlete, of his virtue and resistance to pain and fatigue in the same way as it is done with gladiators or actors. It is a spectaculum virtutis, a 'staging' of moral values that can be easily deployed as an exemplum; all this, however, does not attenuate the attitude of haughtiness or even contempt for such forms of entertainment, which are exemplary only ex minore, if compared to the "true", civil virtus.

È ben noto l'atteggiamento di sospetto, da parte di Cicerone, nei confronti degli ideali paideutici greci basati sull'istituzione del ginnasio, sulla nudità ad esso connessa e sulle pratiche ginniche²; questione distinta ma connessa è, naturalmente, anche la valutazione delle competizioni atletiche nel mondo ellenico, sulle quali il giudizio ciceroniano sembrerebbe meno negativo³. Questo articolo è dedicato ad un riesame della questione, con il quale mi propongo di analizzare a fondo da un lato alcuni dei passi e delle testimonianze più significative da cui emerge il pensiero di Cicerone su questo insieme di problemi, dall'altro le implicazioni più ampie sulla riflessione etica e politica dell'autore; si tratta, né più né meno, di un elemento fondamentale all'interno di essa, in quanto una nuova etica civile romana può essere costruita solo sulla base del costante confronto con la cultura ellenistica, egemone nel mondo mediterraneo di allora, con l'idea di caratterizzarla in senso "romano". Insomma, il punto che a volte non viene colto negli studi dedicati è che Cicerone non poteva eludere la questione dell'educazione nel ginnasio e delle competizioni atletiche nel mondo

greco, se voleva proporre una filosofia morale e politica modellata sulle esigenze culturali delle classi dominanti di Roma.

*Amor amicitiae: il ginnasio in Cic. Tusc. 4,70-71 (e Rep. 4,4).
Cic. Tusc. 4,70-71.*

Sed poëtas ludere sinamus, quorum fabulis in hoc flagitio versari ipsum videmus Iovem: ad magistros virtutis philosophos veniamus, qui amorem negant stupri esse et in eo litigant cum Epicuro non multum, ut opinio mea fert, mentiente. Quis est enim iste amor amicitiae? cur neque deformem adulescentem quisquam amat neque formosum senem? mihi quidem haec in Graecorum gymnasiis nata consuetudo videtur, in quibus isti liberi et concessi sunt amores. Bene ergo Ennius (= *Trag.* 378 R.³ = 341 Joc. = fr. 158 Man.):

“Flagiti principium est nudare inter civis corpora”.

Qui ut sint, quod fieri posse video, pudici, solliciti tamen et anxii sunt, eoque magis, quod se ipsi continent et coërcent⁴.

Nel contesto (che spesso non viene adeguatamente considerato), Cicerone ha appena finito di argomentare che *amor* può essere forza distruttiva dell’equilibrio morale dell’individuo, come dimostra il caso di Medea, illustrato da due citazioni tratte dall’omonima tragedia di Ennio e da un autore tragico arcaico non ben identificato (ma che probabilmente è Pacuvio), in cui è evidente il contrasto tra eros e *honor*, tra desiderio sessuale e atteggiamento improntato al rispetto dei legami sociali e familiari⁵. Si è molto insistito, come abbiamo visto, sulla condanna del ginnasio e della nudità atletica da parte di Cicerone, che si connette all’affermazione della natura esclusivamente “fisica” dell’eros (e di quello paidico in particolare)⁶: essa fa segnare la singolare e quasi paradossale (ancorché alquanto esteriore...) convergenza, in ambito di filosofia morale, tra il pensiero ciceroniano e quello epicureo. A mio modo di vedere, l’aspetto che merita una riflessione è la dimensione sociale e civile dell’argomentazione ciceroniana, con le ripercussioni che essa ha sul più generale atteggiamento dell’autore nei confronti di alcuni fondamentali principi di filosofia morale delle grandi scuole della Grecia classica e dell’ellenismo; esse vanno ben al di là del problema della percezione culturale della nudità e dell’esercizio fisico ed investono elementi assolutamente centrali nell’etica e nella riflessione pedagogica di Cicerone.

In un celebre passo del *Simposio* platonico (182b-c), Pausania, dopo aver preso la parola, afferma la radicale differenza tra i Greci e i barbari (ed in particolare i Persiani) nella considerazione del profondo legame esistente non

solo tra la nudità, l'educazione nel ginnasio e l'eros paidico, ma anche tra tali istituti culturali e la pratica della filosofia; a proposito della pederastia, dopo aver detto che essa è pratica diffusa e ben accettata in tutta la Grecia, afferma che:

[...] τῆς δὲ Ἰωνίας καὶ ἄλλοθι πολλαχοῦ αἰσχρὸν νενόμισται, ὅσοι ὑπὸ βαρβάροις οἰκοῦσιν. τοῖς γὰρ βαρβάροις διὰ τὰς τυραννίδας αἰσχρὸν τοῦτό γε καὶ ἢ γε φιλοσοφία καὶ ἢ φιλογυμναστικά· οὐ γὰρ οἴμαι συμφέρει τοῖς ἄρχουσι φρονήματα μεγάλα ἐγγίγνεσθαι τῶν ἀρχομένων, οὐδὲ φιλίας ἰσχυρὰς καὶ κοινωνίας, ὃ δὴ μάλιστα φιλεῖ τὰ τε ἄλλα πάντα καὶ ὁ ἔρωσ ἐμποιεῖν. ἔργῳ δὲ τοῦτο ἔμαθον καὶ οἱ ἐνθάδε τύραννοι· ὁ γὰρ Ἀριστογείτονος ἔρωσ καὶ ἡ Ἀρμοδίου φιλία βέβαιος γενομένη κατέλυσεν αὐτῶν τὴν ἀρχήν⁷.

Il passo non è passato inosservato negli studi sulla connessione tra nudità, educazione nel ginnasio e pederastia in Grecia (spesso proprio in contrapposizione alla diversa attitudine dei Romani)⁸, ma è interessante, ancora, leggerlo nel suo più ampio contesto; poco più sotto (182d) ancora Pausania afferma:

Ἐνθάδε δὲ πολὺ τούτων κάλλιον νενομοθέτηται, καὶ ὅπερ εἶπον, οὐ ῥάδιον κατανοῆσαι. ἐνθυμηθέντι γὰρ ὅτι λέγεται κάλλιον τὸ φανερώς ἐρᾶν τοῦ λάθρα, καὶ μάλιστα τῶν γενναιοτάτων καὶ ἀρίστων, κἂν αἰσχίους ἄλλων ᾧσι⁹.

Come si vede, nel discorso sul “buon Eros” pederastico l'idea della connessione esclusiva tra amore paidico e bellezza fisica del fanciullo è fortemente messa in discussione, a favore di un'altra idea del bello, che corrisponde alla nobiltà d'animo (si devono amare i “migliori”, persino se più “brutti”, αἰσχίους, degli altri)¹⁰. Nella *rhexis* di Pausania, l'eros ha valore morale e civile, solo che si sappia distinguere la forma più elevata di amore, per una bellezza che vada oltre quella del corpo; e d'altra parte (è questo l'elemento più interessante) tale eros “superiore” è inscindibile dall'educazione greca, anzi, ateniese, dalla nudità del ginnasio, dall'esercizio fisico (oltre che, naturalmente, dal φιλοσοφεῖν)¹¹. Tali pratiche sono una sorta di “educazione al bello” che si traduce in elevazione morale ed impegno civile non attraverso l'astratta speculazione o l'insegnamento teorico, ma attraverso i concreti rapporti di φιλία che si creano con la vita comune e l'esercizio fisico, nel ginnasio, tra i giovani. Quando Cicerone parla di nudità, ginnasio, sport, amore pederastico in Grecia, in sostanza nega questo nesso vitale, e cioè il legame tra eros, bellezza, amicizia ed educazione morale al bene, nelle sue implicazioni sociali. Attaccando questo sistema di valori in uno qualunque dei suoi punti, lo attacca nel suo complesso; non senza conseguenze importanti, se ampliamo lo sguardo all'insieme delle

dottrine da lui proposte in ambito di filosofia politica, morale ed estetica. L'obiettivo polemico immediato del passo ciceroniano non può essere individuato nella dottrina platonica, per quanto egli naturalmente avesse ben presente il *Simposio* platonico: quando parla di *amor amicitiae* egli si riferisce in particolare all'ἔρωσ φιλίας degli stoici, cioè quella idea secondo la quale solo il saggio (nonostante e anzi proprio perché libero da *pathe* perniciosi) può amare, ed in particolare può intrattenere rapporti di φιλία con i fanciulli di bell'aspetto¹², in quanto il suo sarà desiderio rivolto all'amicizia, alla relazione amicale in se stessa con il giovane¹³. Si tratta di teoria discussa e osteggiata anche in ambito ellenistico, nonché oggetto di attacchi satirici in poesia, greca e latina¹⁴; ma ciò che è davvero importante percepire è come questa polemica, nel passo ciceroniano, non si limiti al merito della questione, ma si allarghi (in modo non strettamente necessario, per l'efficacia dell'argomentazione) alla condanna di un intero progetto educativo, anzi, di una intera civiltà e delle sue pratiche paideutiche, configurando la questione nei termini di una radicale "alterità" tra cultura greca e romana su questo punto; con il suggello autorevole della citazione (come è costume, soprattutto nelle *Tusculanae*) desunta da un'opera del *pater* delle lettere latine, Ennio. Insomma, nel flusso argomentativo si avverte un "salto", rispetto alla dialettica sviluppatasi in ambito ellenistico sull'ἔρωσ φιλίας stoico, che sembra essere davvero determinato da un elemento nuovo, e cioè proprio dalla differenza tra la cultura tradizionale delle élites romane e l'*ethos* greco sul valore da attribuire alla nudità, all'esercizio fisico e all'onnipresente (nel mondo greco) istituzione del ginnasio.

Sarà il caso, allora, di ritornare sulla citazione enniana. Difficile ipotizzare da quale tragedia essa sia tratta: anche l'ultima editrice, Gesine Manuwald, colloca il verso tra gli *incerta*, anche se in apparato riporta un parallelo con Eur. *Andr.* 595-601¹⁵; sarà facile notare, però, che in quel brano l'oggetto della polemica del vecchio Peleo non è certo il ginnasio in quanto istituzione, bensì l'educazione delle donne a Sparta (con caratteristiche simili a quella maschile: nudità ed esercizio ginnico), responsabile degli errori e della corruzione di Ermione o della stessa Elena¹⁶. Purtuttavia, quel che è certo è che la citazione è perfettamente funzionale agli effetti polemici del brano: il punto nodale è la *iunctura inter cives*, che insiste sui rovinosi effetti sociali e civili della nudità "pubblica", tra cittadini di una stessa *polis*; non è forse speculare troppo supporre che già l'originale

enniano, comunque recitato di fronte ad un pubblico romano, suggerisse simili implicazioni (magari “forzando” le originali connotazioni del brano greco?).

Cicerone si pone di fronte al problema specifico dell'*amor amicitiae* da un punto di vista non anti-stoico, bensì anti-ellenico, “barbarico”, come era quello dei Persiani di Pausania nel brano platonico del *Simposio* sopra analizzato: senza che lo dichiari esplicitamente, la netta impressione è che egli recuperi dottrine già greche classiche ed ellenistiche sulla “eziologia” della nudità nel ginnasio e nell’agone atletico, per cui essa è vista come una innovazione culturale rispetto ad una situazione precedente che non prevedeva queste usanze e che i Romani, al contrario dei Greci, hanno provvidenzialmente preservato¹⁷. Il suo attacco è sì rivolto verso una precisa dottrina, ma evidenziando quella che sembra esserne una delle caratteristiche più peculiari (l’amore del *sophós* è rivolto ai ragazzi giovani e belli) la usa come punto di leva per negare ogni possibilità di “sublizzazione” dell’impulso erotico in una ricerca del bello e del bene supremo, fondamentale anche alla costruzione di forti legami sociali; ogni dottrina che si basi su questo assunto viene recisamente confutata¹⁸. Non si sottolineerà mai abbastanza l’importanza di questo rifiuto culturale di Cicerone, perché esso implica la sostanziale esclusione, nel processo di costruzione di una filosofia morale per i Romani, dell’eros, della bellezza fisica e, in definitiva, del corpo. Tale aspetto è evidente non solo nel contesto immediato, relativo alla dottrina delle emozioni, nel IV libro delle *Tusculanae*¹⁹, bensì anche in altri ambiti cruciali, in primo luogo quello della dottrina dell’*amicitia*²⁰.

Si afferma spesso che Cicerone elimina l’idea di un *telos* nell’amicizia (l’acquisizione della virtù come percorso che accomuna i φίλοι e che parte dal desiderio stesso che li unisce), che caratterizzava il sistema platonico, ma anche in modi diversi quello aristotelico²¹. Ora, tra gli elementi che determinano questa dinamica va tenuta presente la preoccupazione costante di estromettere ogni “erotica dell’amicizia” dal suo discorso filosofico e ogni riferimento alla “fisicità” stessa del sentimento che lega gli amici: il corpo, la sua cura, la sua bellezza, i suoi effetti sociali, semplicemente, spariscono da questo orizzonte. Nel *Laelius seu de amicitia* non si assiste solo ad uno spostamento dell’asse dell’interesse su una “pragmatica” della relazione amicale, sul rapporto tra amicizia e senso dello Stato e dei doveri civili, sulla libertà nella relazione di φιλία e sul problema dell’asimmetria che può sorgere in una società clientelare come quella romana (con le connesse questioni delle reti di obblighi e degli

officia che vengono a determinarsi)²²; l'idea di base è che una virtù già "depositata" nel *mos* tradizionale romano viene coltivata e arricchita attraverso il rapporto amicale e che essa può essere messa in pericolo dai *pathe*, cui appartiene, in primo luogo, proprio *amor*; le emozioni caratteristiche del rapporto amicale si limitano in buona sostanza alla "gioia", *dilectus*, creato dalla *similitudo morum*, che spinge ad una condivisione delle esperienze²³; anche se, nella pratica, soprattutto nell'*Epistolario*, è possibile scorgere in Cicerone (visti anche gli usi linguistici contemporanei) una immanente "erotica dell'amicizia", un *jargon* dell'affettività e del desiderio che (inevitabilmente, direi) si sovrappone a quello dell'*eros*²⁴. Il rifiuto, però, è quello del modello della *philia* greca. L'esposizione del corpo "tra i cittadini" genera passioni che possono solo essere insane: ne soffriranno, necessariamente, persino coloro che vi resistono («pudici, solliciti tamen et anxii sunt»), poiché non sembra esistere altra dimensione dell'*eros* fisico se non quella dello *stuprum*, della vergognosa lussuria (almeno *inter cives*, perché il "rimosso" in questo discorso è che essa potrà comunque avere spazi di sfogo con figure subalterne, sempre che non divenga vizio incontrollato e che non invada la sfera dei rapporti *inter pares*). Non si supera il modello romano dell'esercizio fisico come *askesis* in funzione soprattutto delle necessità belliche²⁵; la carica erotica del corpo nudo, in salute, nell'esercizio fisico, è vista come puramente sovversiva.

Eppure, se passiamo a considerare la figura che è massimo paradigma di un intero modello di educazione ginnica, l'atleta partecipante ai giochi panellenici, ci accorgiamo che la cultura greca ne loda esattamente la continenza in ambito sessuale. Esempio è, ancora, un passo di Platone (*Leg.* 839e-840b), ove il presupposto della temperanza sessuale è esattamente la cura del corpo, nella pratica ginnica e, al massimo livello, atletica:

[A.] Πότερον οὖν τις ἀφροδισίων ῥᾶον ἂν ἀπέχοιτο, καὶ τὸ ταχθὲν ἐθέλοι περὶ αὐτὰ μετρίως ποιεῖν, εὖ τὸ σῶμα ἔχων καὶ μὴ ἰδιωτικῶς, ἢ φαύλως;

[K.] Πολύ που μᾶλλον μὴ ἰδιωτικῶς.

[A.] Ἄρ' οὖν οὐκ ἴσμεν τὸν Ταραντῖνον Ἴκκον ἀκοῆ διὰ τὸν Ὀλυμπιάσι τε ἀγῶνα καὶ τοὺς γε ἄλλους; ὣν διὰ φιλονικίαν, καὶ τέχνην καὶ τὸ μετὰ τοῦ σωφρονεῖν ἀνδρεῖον ἐν τῇ ψυχῇ κεκτημένους, ὡς λόγος, οὔτε τινὸς γυναικὸς ἤψατο οὐδ' αὖ παιδὸς ἐν ὅλῃ τῇ τῆς ἀσκήσεως ἀκμῇ· καὶ δὴ καὶ Κρίσωνα καὶ Ἀστύλον καὶ Διόπομπον καὶ ἄλλους παμπόλλους ὁ αὐτὸς που λόγος ἔχει. καίτοι τῶν γ' ἐμῶν καὶ σῶν πολιτῶν, ὧ Κλεινία, πολὺ κάκιον ἦσαν πεπαιδευμένοι τὰς ψυχὰς, τὰ δὲ σώματα πολὺ μᾶλλον σφριγῶντες²⁶.

Come si noterà, l'Ateniese delle *Leggi* pone alcuni grandi atleti del passato come modello di continenza nella *polis*, persino considerando che essi avevano avuto una educazione peggiore dei cittadini di Atene o di quelli delle città cretesi; la differenza sta nel *telos* che essi si pongono, la vittoria ai giochi panellenici, che li spinge ad una condotta virtuosa, per cui Icco e gli altri riescono a unire in se stessi *τέχνη*, coraggio e *σωφρονεῖν*. Proprio nel momento in cui, alla fine della sua straordinaria parabola intellettuale, Platone riafferma vigorosamente la necessità di una rigorosa condotta in ambito sessuale, nella sua *polis* ideale, ribadisce purtuttavia il modello di educazione basato sul ginnasio, sulla ginnastica, sulla danza e sulla musica²⁷; e c'è una evidente continuità tra “la cura del sé” che si esplica nella quotidianità dell'esercizio fisico, nell'educazione che si riceve al ginnasio, e la fermezza d'animo che porta alla temperanza sessuale e, al massimo livello, alla virtù dell'atleta. Su tutta questa riflessione graverà naturalmente il pregiudizio “quiritario”: se ne scorgono rare tracce nell'opera filosofica politica e morale di Cicerone. Nigel Crowther, però, coglie una soluzione di continuità nell'atteggiamento dell'autore: toni aspri sono riservati alla pratica dello sport nello spazio pubblico del ginnasio, mentre si esprimerebbero giudizi più articolati sull'agone atletico, sui giochi panellenici e sulle altre manifestazioni contemporanee²⁸; è questione su cui è opportuno ritornare.

L'atletica come paradigma morale e come spectaculum: Cic. Tusc. 2,62 e Off. 1,144.

Cic. Tusc. 2,62.

Omninoque omnes clari et nobilitati labores continuo fiunt etiam tolerabiles. Videmusne ut, apud quos eorum ludorum, qui gymnici nominantur, magnus honos sit, nullum ab is, qui in id certamen descendant, devitari dolorem? apud quos autem venandi et equitandi laus viget, qui hanc petessunt, nullum fugiunt dolorem. Quid de nostris ambitionibus, quid de cupiditate honorum loquar?²⁹.

Anche Cicerone riprende l'immagine dell'atleta come modello di fermezza, quasi eroe *polytlas*, in grado di affrontare ogni sofferenza in vista dello scopo, la vittoria nel *ludus gymnicus*. Il contesto esprime, comunque, un apprezzamento che difficilmente potrà dirsi incondizionato: naturalmente, coloro «i quali hanno in grande considerazione quei giochi che vengono chiamati atletici» sono i Greci e al massimo si potrà affermare che l'*exemplum* degli atleti, messo com'è al pari di quelli relativi alla *laus venandi et equitandi* e infine alla brama di gloria nel *cursus honorum*, è inserito nell'argomentazione con una sorta di gusto del “relativismo culturale”, come elemento posto a confronto con altri via via più

“familiari” al pubblico romano: una cultura “altra” diviene pietra di paragone, specchio della *ambitio* che caratterizza anche i Romani, ma in una ben diversa e (inevitabilmente, agli occhi di Cicerone e del suo pubblico) più “nobile” lizza³⁰. Più volte Cicerone, senza esprimere giudizi di merito, paragona il prestigio che dà una vittoria nei giochi panellenici a quello che, presso i Romani, deriva dai maggiori onori politici e militari (addirittura dal trionfo in *Flacc.* 31³¹) e a tratti emerge anche un tono di sufficienza se non di riprovazione³². Se consideriamo tutti questi aspetti, un brano delle *Tusculanae* (2,46), ancora sulla capacità di non cedere al dolore fisico, ci apparirà in tutti i suoi significati, fin nella struttura argomentativa: in una sequenza che ha ancora l’aspetto di *klimax* vengono nominati come modelli di sopportazione, nell’ordine, i fanciulli spartiaci, i giovani atleti di Olimpia e i “barbari” (!) nell’arena dei giochi romani («[...] pueros Lacedaemone, adulescentes Olympiae, barbaros in arena [...]»), ove il senso dell’argomentazione è che sarà assolutamente vergognoso non sopportare il dolore, quando questo è possibile a tali categorie di persone. Non vi è solo, come abbiamo visto in *Tusc.* 2,62, il progressivo accostarsi ad *exempla* e situazioni più familiari al pubblico romano (o il sussiego con il quale vengono comunque visti gli *adulescentes* ad Olimpia); si assiste anche ad un impercettibile slittamento, dall’ambito civile della *paideia* degli Spartani a quello del mondo degli spettacoli: i giochi panellenici prima e poi quelli dei “barbari” gladiatori.

Cicerone conosce bene i giochi panellenici e dà informazioni anche interessanti su una sorta di “turismo” da parte di membri dell’élite sociale romana per assistere agli agoni, in particolare, di Olimpia³³; e del resto, mal si spiegherebbe, altrimenti, il tentativo (mal riuscito...) da parte di Pompeo, nel 55 a.C., di introdurre anche a Roma spettacoli con competizioni atletiche “alla greca” (secondo quanto afferma lo stesso Cicerone in *Fam.* 7,1,3, egli buttò via i molti soldi spesi per l’organizzazione e per l’acquisto d’olio³⁴). Sicuramente, nella mentalità romana dell’epoca, le gare atletiche erano considerate una forma di spettacolo, anzi, di manifestazione agonale di provenienza greca, ancora non ben radicata nel nuovo ambiente di Roma ma parallela ad altre categorie di *ludi*, dell’anfiteatro, del circo o persino della scena³⁵. Non si capirebbe, altrimenti, la battuta di Cicerone in *Off.* 1,144:

Talis est igitur ordo actionum adhibendus, ut, quemadmodum in oratione constanti, sic in vita omnia sint apta inter se et convenientia; turpe enim valdeque vitiosum in re severa convivio digna aut delicatum aliquem inferre sermonem.

Bene Pericles, cum haberet collegam in praetura Sophoclem poetam iique de communi officio convenissent et casu formosus puer praeteriret dixissetque Sophocles “o puerum pulchrum, Pericle!” “At enim praetorem, Sophocle, decet non solum manus sed etiam oculos abstinentes habere”. Atqui hoc idem Sophocles si in athletarum probatione dixisset, iusta reprehensione caruisset. Tanta vis est et loci et temporis³⁶.

Come è noto, l'esempio dovrebbe essere tratto dall'opera di Panezio di Rodi³⁷, ma è comunque selezionato e proposto da Cicerone ai lettori perché ben adatto al pubblico romano: la differenza di atteggiamento che si deve avere parlando (da magistrato della *res publica*) di un fanciullo libero e di un atleta, nel momento della *probatio*³⁸, è estremamente istruttiva per riassumere quell'approccio diverso da parte dell'autore tra la sfera della società dei *cives* (dell'educazione pubblica, nel *gymnasium*) e il mondo dei giochi atletici. Tale diversità, però, è riconducibile ad un *habitus* ben definito e assolutamente coerente da parte di Cicerone (e del suo pubblico). L'apprezzamento della “bellezza” dell'atleta è cosa ben differente dalla lode della venustà di un ragazzo libero: la perfezione del fisico, l'avvenenza è parte di una dimensione dello spettacolo che rimane assolutamente distinta da quella civile; benché sia perfettamente noto a Cicerone che gli atleti, per quanto “professionisti”, sono anche cittadini (e molto onorati...) nelle loro *poleis*, essi sono relegati ad un ambito di “esposizione allo sguardo” pubblico, né più né meno dei gladiatori, degli aurighi o degli attori³⁹. Essi si pongono nella sfera del *sacrum* dei *ludi*, uno spazio dove sono “sospese” (o dovrebbero esserlo...) regole che invece valgono nei *negotia* civili: ciò che veramente suscita l'indignazione di Cicerone è dunque il sovrapporsi di questi due ambiti, che dovrebbero rimanere distinti, all'interno dell'istituzione civica e pedagogica del *gymnasium*; insomma, pietra dello scandalo è quel denudarsi tra *cives*, pratica che dovrebbe essere rigorosamente limitata al mondo del *ludus* e dello *spectaculum*. Nei confronti delle gare atletiche questo tipo di riprovazione viene dunque a cadere, ma non è il caso, a mio parere, di parlare di vero apprezzamento degli atleti o dei giochi panellenici, più volte associati proprio ai *ludi* gladiatori nel loro valore di *exemplum ex minore*, ad indicare una virtù “paradossale” che si manifesta in ambiti sicuramente di molto minor valore rispetto a quelli dei *negotia* civili o della sapienza filosofica⁴⁰. In Cicerone, perfettamente complementare alla natura spettacolare dell'agone è dunque anche l'utilizzo di tali *exempla* che riguardano atleti così come gladiatori o aurighi o spesso anche attori: il fatto di essere “mostrati” allo sguardo dei *cives*

rende facili e appropriati gli usi paradigmatici. La messa in scena (per lo più nel sacro tempo sospeso dei *ludi*) di situazioni e sentimenti estremi, persino disdicevoli nella vita quotidiana, esibiti e “mimati” anche nel momento stesso in cui corrispondono alle reali emozioni del gladiatore (o dell’atleta...) ha già *in nuce* valore esemplare e quasi di *speculum* per chi assiste; lo scrittore non dovrà far altro che riattivare questo dispositivo nel *theatrum* della sua opera letteraria.

Note

¹ Tranne dove altrimenti segnalato, le traduzioni da testi greci e latini sono mie. Ringrazio amiche e amici della direzione e redazione di *Trame* per aver accolto questo contributo; un grazie di cuore va, segnatamente, alla cara Roberta Alvitì. Mia è la responsabilità di errori e omissioni.

² In tale ostilità ciceroniana c’è naturalmente molto del pregiudizio delle élites romane di età tardo-repubblicana verso questo tipo di educazione e di istituti culturali: dopo gli ormai classici studi di H. A. Harris, *Sport in Greece and Rome*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1972, soprattutto p. 53, e N. B. Crowther, *Nudity and Morality: Athletics in Italy*, «The Classical Journal», vol. LXXVI, 1980-1981, p. 119-23, cfr. anche Z. Newby, *Greek Athletics as Roman Spectacle: The Mosaics from Ostia and Rome*, «Papers of the British School at Rome», vol. LXX, 2002, p. 177-203; p. 177; V. Neri, *La bellezza del corpo nella società tardoantica: rappresentazioni visive e valutazioni estetiche tra cultura classica e cristianesimo*, Bologna, Pàtron, 2004, p. 17 (e bibliografia ivi citata); si tratta di dottrina consolidata anche in recenti, grandi opere di sintesi, cfr. almeno E. Larocca, C. Parisi Presicce, *I giorni di Roma: l’età della conquista*, Milano, Skira, 2010, p. 117-8; A. Lear, *Eros and Greek Sport*, in *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, ed. by P. Christesen and D. G. Kyle, Malden MA *et al.*, Wiley-Blackwell, 2014, p. 246-57; p. 249-50; D. M. Kyle, *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Malden MA *et al.*, Wiley-Blackwell, 2015, p. 261-3.

³ Tale è, almeno, la tesi di N. B. Crowther, *Cicero’s Attitudes to Greek Athletics*, «Nikephoros», vol. XIV, 2001, p. 63-81; p. 63-8 (cfr. anche Id., *The palaestra, gymnasium and physical exercise in Cicero*, Ivi, vol. XV, 2002, p. 159-74; Id., *Athletika: Studies on the Olympic Games and Greek Athletics*, Hildesheim, Weidmann, 2004, p. 387-419), spesso ripresa anche in studi più recenti (cfr. ad es. lo stesso D. M. Kyle, *Op. cit.*, n. 33, p. 325).

⁴ «Ma lasciamo i poeti a baloccarsi, nelle loro opere vediamo persino Giove irretito in questa calamità [*scil.* nella passione amorosa]. Passiamo ai filosofi, a questi maestri di virtù: essi sostengono che l’amore non è necessariamente carnale – scontrandosi qui con Epicuro, il quale, per quel che a me pare, non si sbaglia di molto. Che cos’è quest’amore per l’amore [*amor amicitiae*]? Perché non c’è nessuno che ama un giovane brutto, oppure un bel vecchio? Per me fu nei ginnasi greci che nacquero queste usanze, là dove gli amori di questo genere sono liberamente ammessi. Dice bene Ennio: “principio della corruzione è mostrarsi nudi tra i cittadini”; anche ammesso siano pudichi (e credo che possano esserlo), sono però allo stesso tempo agitati e tormentati, e tanto di più perché si astengono e si contengono».

⁵ Cfr. Cic. *Tusc.* 4,69. In particolare, viene citato Enn. *Trag.* 233 R.³ = 224 Joc. = fr. 92 Man., «tu me amoris magis quam honoris servavisti gratia», «tu mi hai salvato per impulso dettato da amore, piuttosto che per senso dell'onore». Come nota H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge, University Press, 1967, p. 364-5, alla contrapposizione tra *amor* (visto in chiave negativa, come pura passione estranea a categorie morali, istinto che condiziona il comportamento) e *honor* in latino corrispondeva quella tra ἔρωξ (amore) e χάρις (cioè «the attitude of a man volunteering to do something to which he was not bound», secondo l'impeccabile definizione di Jocelyn, p. 365) nel modello della *Medea* euripidea: Medea ricorda a Giasone di aver agito a favore di lui con la sua χάρις (v. 538) ricevendone come ricompensa il suo tradimento, ma l'uomo risponde che non di χάρις si è trattato, bensì di spinta irrefrenabile dettata dal dio *Eros* (v. 527-531; sul punto, cfr. poi l'ottima discussione in M. J. Falcone, *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2016, p. 77-9, che sottolinea come l'agire *honoris gratia* sarebbe stato concepibile solo all'interno di un rapporto di matrimonio, non di concubinaggio). Il secondo dei versi che Cicerone cita è sempre relativo al personaggio di Medea (in un'altra tragedia, di autore che Cicerone non specifica, ma che è attribuita con buoni argomenti al *Medus* di Pacuvio, dopo altri studiosi, anche da M. J. Falcone, *Op. cit.*, fr. 27, cui si rimanda per la bibliografia e la discussione del problema), *Trag. inc.* 174-175 R.³, «coniugem / illum, Amor quem dederat, qui plus pollet potiorque est patre» («quel consorte che mi ha dato Amore e che più vale ed è più importante di un padre») e mette, se possibile, ancora più in rilievo questa contrapposizione tra amore e obblighi familiari e civili.

⁶ Essa era già stata affermata dall'autore in un passo, purtroppo frammentario, del *De re publica* (cfr. N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit., p. 67), 4,4: «[...] nudari puberem. Ita sunt alte repetita quasi fundamenta quaedam verecundiae. Iuventutis vero exercitatio quam absurda in gymnasiis! quam levis epeborum illa militia! quam contrectationes et amores soluti et liberi!», «[...] che sia denudato un fanciullo. Così vengono attaccate in profondità per così dire le fondamenta della pudicizia. Quanto è assurdo l'esercizio fisico della gioventù nei ginnasi! Quanto sconsiderata quella milizia degli efebi! Quali palpeggiamenti e amori liberi e licenziosi!». Nel contesto, Cicerone condanna anche i costumi spartani, che in buona sostanza, pur vietandoli in teoria, nella pratica permettono rapporti sessuali tra adulti e ragazzi di nascita libera.

⁷ «Nella Ionia, invece, e in altre parti dove si vive sotto la dominazione dei barbari, è in uso ritenerla una cosa brutta. Dai barbari, a causa dei loro regimi tirannici, l'amore dei giovani è considerata una cosa brutta, così come l'amore della sapienza e l'amore per la ginnastica. Non credo che giovi a quelli che comandano che nei sudditi sorgano grandi sentimenti, né forti amicizie e vite in comune, tutte cose che, più di ogni altro, soprattutto *Eros* produce. Questo lo impararono coi fatti anche i tiranni di qui. L'amore di Aristogitone e la salda amicizia di Armodio distrussero il loro dominio». Testo critico di J. Burnet, *Platone. Simposio*, trad. it. G. Reale, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2001, p. 35.

⁸ Th. F. Scanlon, *Eros & Greek Athletics*, Oxford, University Press, p. 199. Cfr. di recente anche D. M. Kyle, *Op. cit.*, p. 86; ampio inquadramento in A. Lear, *Op. cit.*, p. 247-50.

⁹ «Qui da noi invece si stabilì una legge molto più bella di queste e, come dicevo, non facile da capire. Si consideri infatti che da noi si afferma che è più bello amare in modo

manifesto che non amare di nascosto; e soprattutto che è più bello amare i giovani più nobili e migliori, anche se sono più brutti degli altri». *Op. cit.*, trad. it. G. Reale, p. 37.

¹⁰ Cfr. comunque il classico K. J. Dover, *Greek Homosexuality*, Updated and with a New Postscript, Cambridge MA, Harvard University Press, 1989, soprattutto p. 81-4, che relativizza il significato del brano e soprattutto della differenza “greco-barbaro”; e anche problematizza la corrispondenza tra le affermazioni di Pausania e le effettive pratiche sessuali nell’Atene contemporanea (egli, amante di Agatone per lungo tempo, anche in età “matura”, è caratterizzato come personaggio particolarmente orientato verso l’apprezzamento del legame omosessuale).

¹¹ Sul rapporto tra amore, ginnastica ed educazione alle virtù civili e sociali, cfr. la discussione in P. Christesen, *Sport and Democratization in Ancient Greece (with an Excursus on Athletic Nudity)*, in *A Companion to Sport*, cit., p. 211-35, soprattutto p. 225.

¹² Cfr. quanto si legge in Stobeo SVF 3,650, con il commento di M. C. Nussbaum, *Erōs and Ethical Norms: Philosophers Respond to a Cultural Dilemma*, in *The Sleep of Reason. Erotic Experience and Sexual Ethics in Ancient Greece and Rome*, ed. by Ead., J. Sihvola, Chicago, University Press, 2002, p. 55-94; p. 56; A. W. Price, *Plato, Zeno, and the Object of Love*, *Ibid.*, p. 170-99; p. 183-4.

¹³ Cfr. le importanti discussioni in M. C. Nussbaum, *Op. cit.*, p. 56-60; A. W. Price, *Op. cit.*, p. 181-8; C. A. Williams, *Reading Roman Friendship*, Cambridge, University Press, 2002, p. 140-3.

¹⁴ Sull’argomento, mi permetto di rimandare a quanto scrivo in A. M. Morelli, *Catulle 16, Martial et la poétique des vers et des livres ‘sexués’: les ressources rhétoriques de l’allégorie et de la similitude*, in *Stylistique de l’épigramme latine*, Actes du Colloque, Saint Étienne – Lyon, 16-17 mai 2019, éd. par F. Garambois-Vasquez, D. Vallat, n. 9, di prossima pubblicazione.

¹⁵ G. Manuwald, *Tragicorum Romanorum Fragmenta (TrRF)*, II, *Ennius*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, p. 312.

¹⁶ P. T. Stevens, *Euripides. Andromache*, Ed. with Introduction and Commentary, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 166-9; W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford, University Press, 2000, p. 142, p. 186.

¹⁷ Nella *Repubblica*, ben nota a Cicerone, Platone afferma (452c) che la nudità atletica e più in generale (semberebbe) nell’esercizio fisico è stata introdotta in tempi relativamente recenti in Grecia (così sembrano dire anche Thuc. 1,6,5; Dion. Hal. *Ant. Rom.* 7,72,3) e che essa suscita riprovazione, se non risa, tra i barbari, così come le avrebbe suscitate fra i Greci del passato. Il dibattito scientifico su questi temi è molto ampio, mi limito a ricordare, oltre alla bibliografia citata nelle note precedenti, anche il denso studio di M. Mc Donnell, *The Introduction of Athletic Nudity: Thucydides, Plato, and the Vases*, «The Journal of Hellenic Studies», vol. CXI, 1991, p. 182-93.

¹⁸ Cfr. ancora M. C. Nussbaum, *Op. cit.*, p. 64. Poco più sotto, in *Tusc.* 4,72, Cicerone parla di nuovo dell’amor amicitiae; cfr. M. Graver, *Cicero on the Emotions. Tusculan Disputations 3 and 4*, Chicago, University Press, 2002, p. 179.

¹⁹ Riferimenti alla salute e all’armonica costituzione del corpo ritornano ancora nel corso del IV libro delle *Tusculanae* (così come in altri luoghi dell’opera filosofica ciceroniana) come pura similitudine per la bellezza dell’animo; cfr. 4,30 (con il commento di M. Graver, *Op. cit.*, p. 159) e ancora la successiva discussione sulla *species pulchritudinis* (l’«apparenza della bellezza» degli Stoici) in 4,72.

²⁰ Cfr. le considerazioni di E. G. Cassidy, *The Significance of Friendship: Reconciling the Classical Ideals of Friendship and Self-Sufficiency*, in *Amor amicitiae: On the Love that is Friendship*, ed. by Th. A. F. Kelly and Ph. W. Rosemann, Leuven, Peeters, 2004, p. 39-62; p. 53-9.

²¹ Cfr. ancora E. G. Cassidy, *Op. cit.*, p. 54.

²² Su questi aspetti, cfr. la buona sintesi di D. Konstan, *Friendship in the Classical World*, Cambridge, University Press, 1997, p. 130-5.

²³ Cfr. A. Grilli, *Il problema della vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Milano-Roma, Fratelli Bocca, n. 1, 1953, p. 244-6, con ampia esemplificazione nell'opera ciceroniana e richiamo ai modelli filosofici. In *Lael*. 26, quando Cicerone descrive il rapporto "etimologico" tra *amor* e *amicitia* è molto attento a separare *amor* dall'attrazione fisica, dall'impulso erotico (il modello è quello degli affetti parentali, anche se poi egli traccia una distinzione a questo proposito: cfr. D. Konstan, *Greek Friendship*, «The American Journal of Philology», vol. CXVII, 1996, p. 71-94; p. 79).

²⁴ Cfr. L. Gamberale, *Aspetti dell'amicizia poetica fra Catullo e Calvo*, in *Lepos e mores. Una giornata su Catullo*, Atti del convegno internazionale, Cassino, 27 maggio 2010, a cura di A. M. Morelli, Cassino, Edizioni dell'Università, 2012, p. 203-5; p. 232-3.

²⁵ Cfr. M. Bettini, *Le contraddizioni della nudità*, in *Il nudo. Eros, natura, artificio*, a cura di G. Fossi, Firenze, Giunti, 1999, p. 9-21; p. 10. Va ricordato che ci sono alcune voci critiche anche nel mondo greco sull'inadeguatezza della pratica atletica come propedeutica alla guerra (Z. Papakonstantinou, *Ancient Critics of Greek Sport*, in *A Companion to Sport*, cit., p. 320-31; p. 327).

²⁶ «[Ateniese] Orbene, chi si asterrà più facilmente dai piaceri venerei e vorrà attenersi con spirito di moderazione a ciò ch'è prescritto al riguardo, chi ha il corpo in buone condizioni ed esercitato nella ginnastica, o chi ha il corpo fiacco? [Clinia] Molto più facilmente, ritengo, chi ha il corpo esercitato nella ginnastica. [Ateniese] Non sappiamo noi per averlo sentito dire che Icco di Taranto, per via delle gare olimpiche e di altre ancora, mosso com'era dal desiderio di vittoria, dalla sua arte e perché aveva saputo ornare l'anima sua di forza congiunta alla temperanza, non toccò mai, com'è fama, durante tutto il tempo delle sue esercitazioni, né alcuna donna, né alcun ragazzo? Anche di Crisone, di Astilo, di Diopompo e di tanti e tanti altri si dice lo stesso. Eppure, quanto all'anima, essi erano stati educati assai peggio che i miei o i tuoi concittadini, o Clinia; e quanto al corpo, erano assai più robusti e vigorosi». Platone, *Tutte le opere*, trad. it. G. Pugliese Carratelli, Firenze, Sansoni, 1974, p. 1313, con alcune leggere modifiche e adattamenti. Cfr. A. Lear, *Op. cit.*, p. 255.

²⁷ L'intero libro VI delle *Leggi* (riprendendo riflessioni già sviluppate nella *Repubblica*: cfr. H. Reid, *Sport and Moral Education in Plato's Republic*, «Journal of the Philosophy of Sport», n. 4, 2007, p. 160-75) è dedicato al problema, cfr. soprattutto 795-796 e ancora 804c-805a; come è noto, la stessa educazione sarà riservata ad uomini e donne, riprendendo e modificando il modello spartano, anche se rispetto al paradigma tradizionale verranno privilegiate le arti propedeutiche alla guerra (813c-814a).

²⁸ N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit.

²⁹ «Assolutamente tutte le fatiche illustri e celebrate divengono per ciò stesso tollerabili. Non vediamo che, presso coloro i quali hanno in grande considerazione quei giochi che vengono chiamati atletici, chi gareggia in quel tipo di competizione non si risparmia alcuna sofferenza? Coloro presso i quali è in grande onore la caccia o l'equitazione, che

cercano in esse il prestigio, non indietreggiano di fronte a nessun dolore. E che dovrei dire delle nostre ambizioni politiche, del desiderio di cariche pubbliche?».

³⁰ Come spesso si afferma (cfr. lo stesso N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit., p. 64), è certo che ad ispirare tali riferimenti ai giochi greci fossero anche spunti consimili che Cicerone trovava nelle sue fonti; ma non si dovrà esagerare, perché in ogni caso l'autore latino adatta ad un pubblico romano tali elementi, inserendoli in un tessuto argomentativo di notevole originalità (soprattutto nelle *Tusculanae*, cfr. H. Seng, *Aufbau und Argumentation in Ciceros 'Tusculanae Disputationes'*, «Rheinisches Museum», vol. CXLI, 1998, p. 329-47).

³¹ Cfr. N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit., p. 74.

³² Cfr. ad es. *Tusc.* 1,111 in cui, dopo aver parlato di Diagora, vincitore olimpico che morì felice quando anche i suoi due figli vinsero la competizione in Elea, nello stesso giorno, Cicerone aggiunge: «magna haec, et nimium fortasse, Graeci putant vel tum potius putabant», «i Greci ritengono grandi queste cose, e forse anche troppo, o piuttosto le ritenevano allora» (cfr. il commento di S. M. Kennedy, *M. Tulli Ciceronis Tusculanarum Disputationum de Libro Primo Commentarius*, Diss. Exeter 2010, p. 129). In *Tusc.* 2,40, riprendendo vecchi motivi satirici di ambito greco, contro la dieta degli atleti (rappresentati spesso come famelici divoratori, soprattutto, di carne: cfr. appena il sapido Nicarch. *POxy* 4502, r. 42), Cicerone afferma che ci sono vecchiette che riescono a stare giorni senza mangiare, ma «subduc cibum unum diem athletae, Iovem Olympium, eum ipsum, cui se exercebit, implorabit, ferre non posse se clamabit» («prova a sottrarre il cibo per un solo giorno ad un atleta ed egli implorerà Giove Olimpico, quello stesso per cui fa allenamento, e griderà che non può sopportarlo»: sul passo, oltre a N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit., p. 69, cfr. E. Lefèvre, *Philosophie unter der Tyrannis. Ciceros Tusculanae Disputationes*, Heidelberg, Winter, 2008, p. 74); la polemica sembra inquadarsi anche nell'atteggiamento critico, ampiamente diffuso nel mondo greco-romano, riguardo allo «sbilanciamento» a vantaggio della cura del corpo (a scapito di quella dell'intelletto) nello stile di vita degli atleti e in generale nella pratica sportiva priva di misura: cfr. Z. Newby, *Greek Athletics in the Roman World*, Oxford, University Press, 2005, p. 38; K. Mammel, *Ancient Critics of Roman Spectacle and Sport*, in *A Companion to Sport*, cit., p. 603-16; p. 609.

³³ In questo senso viene giustamente interpretato Cic. *Att.* 16,7,5, in cui Cicerone, in un momento particolarmente grave per la Repubblica (nel corso del 44 a.C., dopo l'uccisione di Cesare) afferma che non vorrebbe mai che si pensasse che egli si è trastullato ad Olimpia, venendo meno ai suoi doveri e responsabilità (con ciò facendo intendere che altri Romani, invece, lo facevano volentieri...): cfr. N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit., p. 73-4; Z. Newby, *Op. cit.*, p. 33.

³⁴ Sul punto, basti ancora il rinvio a Z. Newby, *Op. cit.*, p. 38; naturalmente, come ben spiega la stessa autrice, tale atteggiamento di disinteresse del largo pubblico romano si modificherà, almeno in parte, nell'età imperiale (p. 38-44).

³⁵ Nella stessa epistola *Fam.* 7,1,3 (vd. qui *supra*), in riferimento ai grandiosi giochi offerti da Pompeo nel 55 a.C., vi è un esplicito accostamento tra i *ludi Osci* (con riferimento alle popolari *Atellanae*) e i *ludi Graeci* (cfr. N. B. Crowther, *Cicero's Attitudes*, cit., p. 72); è lo stesso passo in cui Cicerone ricorda la reazione emotiva e l'atteggiamento critico verso Pompeo da parte degli spettatori romani a causa della esibizione e del massacro di alcuni elefanti (cfr. ad es. K. Mammel, *Op. cit.*, p. 604).

³⁶ «Dobbiamo dunque far capo ad un siffatto ordine delle azioni per cui nella vita tutto sia coerente e connesso reciprocamente, allo stesso modo della coerenza nel parlare; è infatti vergognoso ed assai sconveniente introdurre un discorso degno di banchetti o licenzioso in un argomento serio. Bene parlò Pericle, quando aveva come collega in strategia il poeta Sofocle, e, incontratisi per parlare del loro ufficio, Sofocle disse, mentre passava un grazioso adolescente: “che bel ragazzo, Pericle!”, tal che Pericle: “Ma, Sofocle, uno stratega deve avere pure non solo le mani ma anche gli occhi!”. Eppure se Sofocle avesse detto tal motto durante l’esame degli atleti, sarebbe andato esente da ogni giusto rimprovero: tale è l’importanza del luogo e del tempo». Trad. di L. Ferrero in Id., N. Zorzetti, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone, I, Lo Stato, Le Leggi, I Doveri*, Torino, UTET, 1974, p. 671.

³⁷ Cfr. A. R. Dyck, *A Commentary on Cicero, De Officiis*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, *ad loc.*, p. 323 (e Id., *The Plan of Panaetius' Περί τοῦ καθήκοντος*, «The American Journal of Philology» vol. C, n. 5, 1979, p. 408-16; p. 410); non è incluso, comunque, nei *Panaetii Rhodii Fragmenta* di Modestus Van Straaten, Leiden, Brill, 1952; cfr. poi lo stesso *exemplum* in Val. Max. 4,3 *ext.* 1 con diverso significato (R. Langlands, *Roman Exempla and Situation Ethics: Valerius Maximus and Cicero de Officiis*, «Journal of Roman Studies», vol. CI, n. 24, 2011, p. 100-22; p. 107).

³⁸ Ossia della prova di selezione, per la partecipazione all’agone: cfr. C. Moussy, *Probare, probatio, probabilis dans le vocabulaire de la démonstration*, «Pallas» vol. LXIX, 2005, p. 31-41; p. 34.

³⁹ Del resto, come è noto, almeno gli attori delle *Atellanae* dei *ludi Osci* hanno cittadinanza romana: cfr. Liv. 7,2,11-12.

⁴⁰ Si è già vista in *Tusc.* 2,46 la perentoria definizione dei gladiatori come *barbari*, ma tale definizione è anticipata da *Tusc.* 2,41, ove, mettendoli a confronto con i *pugiles* che combattono nella lizza olimpica, Cicerone richiama già l’*exemplum* dei gladiatori, «aut perdit homines aut barbari», «criminali o barbari», che però sanno sopportare i colpi e la sofferenza (cfr. anche *Phil.* 3,35, ove ancora si sfrutta la risorsa dell’*exemplum ex minore*). Cicerone conosce bene quel mondo, avendo anche investito denaro in allestimenti di giochi gladiatorii (cfr. *Att.* 4,8,2 e D. G. Kyle, *Op. cit.*, p. 258).

VITTORIO CAPUZZA

Il corpo e lo sport nella riflessione letteraria del giovane Leopardi

Abstract

Physical sufferance did not sear Giacomo Leopardi's soul, but it braced him to a different tone: the poet was pushed to read the entire existence of men and the world by another, more intense view. It rhymed the time and decadence, which made Leopardi's sensitivity experience the value of the past more devoted to listening to nature. In his works, the body is celebrated as an expression of the great illusions that fully enlivened the ancient's lives also through sports. Within this continuous remembrance, Leopardi committed an entire Canzone to the ball game and its winner in 1821, thus celebrating the sport as an emblem of a natural and therefore cheerful state.

L'infermità corporale dall'epistolario con Giordani (1817-1821)

Sin dalle prime lettere inviate a Pietro Giordani, il giovane Giacomo Leopardi, non ancora diciannovenne, riferisce della propria salute debolissima, imputabile al fatto che l'unico «divertimento in Recanati è lo studio: unico divertimento è quello che mi ammazza»¹; e ancora: «mi fa infelice primieramente l'assenza della salute, perché, oltreché io non sono quel filosofo che non mi curi della vita, mi vedo forzato a star lontano dall'amor mio che è lo studio»². Dal precedente mese di febbraio, infatti, il poeta trascorreva le giornate passeggiando «senza mai aprir bocca»: problemi gravi alla vista non gli permettevano di leggere per più di un'ora dopo la cena. La malattia agli occhi si intensificherà e non si risolverà mai in modo definitivo; il 4 giugno del 1819 confida al Giordani che «sono due mesi ch'io non istudio, né leggo più niente, per malattia d'occhi, e la mia vita si consuma sedendo colle braccia in croce, o passeggiando per le stanze». I mesi d'inattività diventano otto, come appare dalla ulteriore lettera di Leopardi scritta il 19 novembre successivo, e aumentano ancora: «da gran tempo non penso né scrivo né leggo cosa veruna – comunica il 20 marzo 1820 – per l'ostinata imbecillità de' nervi degli occhi e della testa», anche se, ovviamente, l'attività intellettuale e creativa del giovane Leopardi non segna il passo («forse non lascerò altro che gli schizzi delle opere ch'io vo meditando»).

Accoglie, però, di buon grado i suggerimenti che il Giordani gli offre e cioè di praticare equitazione, nuoto, esercizi ginnici come tentativo di frenare quella lenta degenerazione delle vertebre (malattia nota come “morbo di Pott”): «I consigli che Ella mi dà intorno al curare la mia salute sia certa che gli ascolto e ne fo grandissimo

conto e li seguò il più che m'è possibile»³; «non temete, caro Giordani, che v'ubbidisco: siatene sicuro»⁴; il 2 marzo dell'anno successivo riafferma con coraggio all'amico a Milano che, nonostante lo stato d'infermità lo abbia per diverso tempo convinto che fosse ormai prossima la fine e d'essersi rovinato con sette anni di studio matto e disperatissimo rendendosi miserabile nell'aspetto fisico, «sopporterò, poiché sono nato per sopportare, e sopporterò, poiché ho perduto il vigore particolare del corpo, di perdere anche il comune della gioventù».

Il 1821 è un anno nel quale qualche miglioramento della salute sembra ogni tanto affacciarsi⁵: ad esempio, il 13 luglio sempre al Giordani riferisce che i mali (soprattutto quello agli occhi «i quali m'aveano ridotto alla natura de' gufi, odiando e fuggendo il giorno») «benché non sieno dileguati, pur si vanno scemando»; oppure, il 26 ottobre «Della salute sto come Dio vuole, quando peggio, quando meglio».

Il trovarsi “fuori gioco”

Quella sofferenza non fu sterile: la malattia – come aveva imparato da Eschilo – fu per il poeta lo strumento prezioso della conoscenza; d'altra parte, aveva egli stesso scritto alla sorella Paolina da Roma il 28 gennaio del 1823 che «non v'è al mondo, né vero bene, né vero male, umanamente parlando, se non il dolore del corpo». La sofferenza fisica non lo inaridì, ma lo predispose a un'intonazione diversa: Leopardi non fu quell'uomo presentato da Antonio Ranieri nei *Sette anni di sodalizio*, vittima della quotidianità, in continue peregrinazioni per cercare sollievo dai dolori del suo corpo sempre più cagionevole⁶. Il dinamico pensiero e il forte carattere del poeta non possono essere interpretati come appiattiti da un'ordinarietà monotona, né il suo genio va adombrato dalle sue condizioni fisiche. Quel corpo indebolito non lo ha ridotto ad essere “riserva”, ma è stato veicolo efficace per continuare in altra forma la partita della vita, non “nonostante”, ma “a motivo” del suo trovarsi “fuori gioco”. Quanto ha meditato è stato allora “provocato” dalla malattia del fisico che lo ha spinto a “sentire” in modo diverso, più intenso. È lo stesso Leopardi che, cinque anni prima di morire, dichiara nella lettera a Luigi de Sinner (Firenze, 24 maggio 1832), con particolare accento di intensità indubbia, l'estraneità della propria riflessione filosofica e poetica all'infermità corporale. Rivendica, con un limpido francese, che qualunque siano state le sue disgrazie, ha avuto abbastanza coraggio «per non cercare di ridurre il peso né con la frivola speranza di un presunto futuro e una felicità sconosciuta, né con una rassegnazione codarda», e che i suoi sentimenti verso il destino erano e sono sempre quelli che aveva espresso nel *Bruto minore*, del quale si dirà più avanti. È stato il risultato di questo stesso coraggio, che portato dalla ricerca

a una filosofia senza speranza, ha fatto sì che Leopardi non esitasse «ad abbracciare tutto»; mentre è «la codardia degli uomini» che spinge a considerare «le mie opinioni filosofiche come conseguenza delle mie particolari sofferenze» e che persiste nell'attribuire «alle mie circostanze materiali ciò che si deve solo alla mia comprensione». S'augura infine: «prima di morire, protesterò contro questa invenzione di debolezza e volgarità» e chiede ai lettori «di concentrarsi sulla distruzione delle mie osservazioni e ragionamenti piuttosto che sull'accusa delle mie malattie»⁷.

Il giovane Leopardi, grazie alle proprie sofferenze fisiche, sposta allora l'asse della riflessione sul valore del corpo, rapportandolo a quello dell'anima; matura in quegli anni, quindi, la consapevolezza che attraverso la malattia può osservare gli eventi e la natura da una sorta di estraneità benefica, da una terzietà purificata attraverso l'uscita dal mondo, da un'altra forma di esilio che permette la vista sincera, non coperta dai veli dell'ordinarietà e dell'assuefazione. Essere malato significava non giocare più nel mondo, rimanere fuori da quella partita, considerarsi già “fuori gioco” per meglio osservare le regole seguite dagli altri e meditarne il senso. Da quel colle ove, suo malgrado, l'aveva condotto la malattia, s'accorse così che il corpo non poteva che essere la prima e immediata forma dell'uomo alla quale seguiva, come suo prolungamento, la mente; e che l'aumentare della forza della mente avrebbe finito per corrompere il vigore del corpo. Insomma, la mente era divenuta capace di nuocere al corpo, e viceversa; s'era impostato così il primo paradigma di quella dualità fra ragione e immaginazione, fra età primitiva ed età moderna, fra fanciullezza ed età adulta, che caratterizza la “poesia pensante” leopardiana.

Infatti, tanto in prosa come in poesia questa consapevolezza troverà espressione e offrirà riscontri. Occorre cominciare dalla prosa.

La corporeità e gli esercizi ginnici. Esempi nello Zibaldone

Nello *Zibaldone*, in parallelo a quanto espresso negli anni 1817-1821 dell'*Epistolario*, Leopardi medita sul rapporto fra corpo e mente, spingendo la riflessione agli effetti inversamente proporzionali che il vigore corporale determina alla facoltà dell'immaginazione. È del 7 giugno 1820 la constatazione che gli esercizi con cui gli antichi favorivano il vigore del corpo non erano solamente utili alla guerra, ma erano necessari a mantenere il vigore dell'animo, il coraggio, le illusioni, l'entusiasmo, «che non saranno mai in un corpo debole». Infatti, «il vigor del corpo nuoce alle facoltà intellettuali, e favorisce le immaginative, e per lo contrario l'imbecillità del corpo è favorevolissima al riflettere» e chi riflette non opera «e le grandi illusioni non son fatte per lui»⁸. Ripeterà questo concetto nelle *Operette morali*, in particolare

nel *Dialogo della Moda e della Morte* (scritto a Recanati fra il 15 e il 18 febbraio 1824) in cui, in una fantasiosa scena teatrale, farà dire alla Moda «A poco per volta, ma il più in questi ultimi tempi, io per favorirti ho mandato in disuso e in dimenticanza le fatiche e gli esercizi che giovano al ben essere corporale, e introdottone o recato in pregio innumerabili che abbattono il corpo in mille modi e scorciano la vita»⁹. Per Leopardi, quindi, l'età antica era capace di sentire interamente la forza delle illusioni, mentre l'età moderna, ormai fredda dalla ragione, tende sempre di più – se non si appresta almeno a temperare la natura con la ragione¹⁰ – a virtualizzarsi parallelamente con il crescere della razionalità. In un certo senso, questa dialettica dedotta dal Leopardi è una chiara anticipazione della contemporaneità, proprio caratterizzata, attraverso l'informatizzazione, dall'aver reso virtuali anche i corpi.

In altri termini, la malattia del corpo e i grandi amori reali che svaniscono limitandosi alle parole (si pensi all'*Ultimo canto di Saffo*¹¹ e al ciclo di componimenti dedicati ad Aspasia¹²) e segnando lo scarto d'esse con le cose (lettera al Giordani del 20 novembre 1820), determinano quel processo di virtualizzazione e di spiritualizzazione che nell'età adulta segna il raffreddamento delle illusioni.

In un corpo debole non ha forza nessuna passione, sottolinea ancora nella pagina datata 8 luglio 1820¹³, in piena armonia con quanto aveva già espresso nella lettera a Pietro Giordani del 2 marzo 1818 ove aveva presupposto la corrispondenza fra la perdita del vigore del corpo e il tramonto dell'illusione propria della gioventù; ma vale anche il contrario e cioè che «dove l'infermità dell'animo se non produce, almeno aggrava quella del corpo»¹⁴. Il 16 giugno 1820 nello *Zibaldone* considera come presso gli antichi il corpo non era così basso luogo come lo è nei tempi moderni, e questo invece di essere un vantaggio dell'età presente testimonia come purtroppo le cose spirituali non hanno su di noi la stessa forza che hanno le cose materiali «ed osservatelo nella poesia ch'è la imitatrice della natura, e vedete ch'effetto facciano i poeti metafisici, rispetto agli altri poeti»¹⁵.

Il 30 giugno successivo in una lettera al Giordani tracciava comunque la strada verso la speranza proprio perché le illusioni non sono opera della ragione ma della natura, e auspicava così il ritorno al viver beato che Seneca aveva indicato nel *De vita beata*. La cura del vigore del corpo era da leggersi quindi come un'espressione del vivere secondo natura, a discapito del "vero". Con un taglio anche antropologico, nella pagina dello *Zibaldone* datata 11 luglio 1820¹⁶ eleva lo sguardo in prospettiva storica e osserva come, nel relativo cammino degenerativo dell'uomo, l'indebolimento corporale delle generazioni umane è una delle principali cause del gran

cambiamento del mondo e dell'animo umano dall'antico al moderno; per tornare al vigore delle illusioni e dell'immaginazione occorre allora tornare anche all'uso antico della ginnastica, che rappresenta in un certo senso la giovinezza pure della civiltà. La natura, infatti, «aveva congegnata e ordinata ogni cosa alla più felice condizione dell'uomo» come è testimoniato dal fatto che il benessere corporale conferisce serenità all'animo e, al contrario, che la debolezza porta alla tristezza¹⁷. Il piano più perfetto della natura è proprio la corporeità¹⁸. Nella consapevolezza che il corpo nella civiltà deperisce così come si corrompe il vigore delle illusioni con l'aumentare della spiritualizzazione¹⁹, allora la ginnastica, che sia il Giordani sia lo zio Carlo Antici avevano più volte suggerito al giovane Leopardi come rimedio ai suoi mali fisici, viene riletta dal poeta e incastonata nel processo storico del mondo e di ciascun individuo. Anche gli esercizi ginnici, lo sport, costituiscono il quadro dialettico che siamo ormai abituati a leggere in Leopardi, il succedersi cioè senza posa dell'età adulta rispetto alla fanciullezza, dell'arido vero rispetto alle illusioni. Il corpo è forte e «la vita è principalmente dei sani»²⁰; infatti, nella condizione primitiva o «della società selvaggia» gli antichi sono superiori ai moderni nella sua cura. Ancora nell'inverno del 1827, a Firenze, Leopardi torna a riflettere sulla necessità di recuperare la civiltà antica dei greci e dei latini, fino a far coincidere questo ritorno con l'identità materiale utile alla società per sopravvivere («fisico della società») e a vedere come medicina e cura per la società moderna «l'uso della ginnastica, l'uso dei bagni e simili»²¹.

La corporeità si manifesta attraverso il sensibile e sono suoi segni tangibili soprattutto il viso (che è per l'essere umano, a cui appartiene quindi la bellezza e non per gli animali che mostrano il muso)²² e la voce umana (che è la vera forma della poesia e che non appartiene al bello, ma al piacevole, come il ritmo nella musica)²³. In tale ottica, si snodano le numerose annotazioni nello *Zibaldone* e le innumerevoli immagini tratteggiate nei versi leopardiani. Si pensi, ad esempio, allo svincolo della concatenazione – invece tradizionalmente intesa come esistente – fra la bellezza e la proporzione; i greci hanno insegnato come l'una e l'altra siano indipendenti nella corporeità umana: Leopardi muove dai versi di Omero contenuti nell'Inno XXXI – *A Elio*: «Ed ora, figlia di Zeus, Musa Calliope, comincia a cantare / Elio, il dio luminoso, che Eurifaessa dagli occhi di giovenca / generò al figlio della Terra e del Cielo coperto di stelle»²⁴. Si rifletta sul termine «occhi di giovenca» (*βοωπις*, *bōōpis*); sull'immagine aveva meditato Leopardi quando nello *Zibaldone* notava come la grandezza degli occhi di giovenca è certo sproporzionata rispetto al viso di Teia, moglie d'Iperione,

nondimeno i greci intendentissimi del bello, non temevano di usar questa esagerazione in lode delle bellezze donnesche, e di attribuire e appropriar questo titolo, come titolo di bellezza, indipendentemente anche dal resto, e come contenente una bellezza in sé, contuttochè contenga una sproporzione²⁵.

Il gioco del pallone: la canzone del 1821 per Didimi di Treia. La decadenza storica e individuale dell'uomo

Passando alla poesia leopardiana, non appare affatto un caso, allora, che proprio nei mesi nei quali in Leopardi s'andava maturando l'idea della dialettica antitetica e della consumazione sistemica fra corpo e illusioni, il giovane poeta componeva dei versi diretti proprio al gioco del pallone: la canzone *A un vincitore nel pallone* fu terminata nel novembre del 1821, nell'anno cioè in cui la buona salute del poeta aveva ricominciato ogni tanto ad affacciarsi. La scelta del soggetto e l'immagine del gioco del pallone sorprendentemente preferita dal giovane Leopardi indicano chiaramente la sua attenzione a questo tipo di sport, celebrato anche sotto il segno della tensione patriottica (anche qui è evidente una certa previsione leopardiana dei nostri giorni, in cui simbolicamente si canta l'inno nazionale prima delle attività agonistiche) che è propria delle canzoni pubblicate nel 1824. Più precisamente, da un lato Leopardi ritiene ormai abbandonata l'illusione risorgimentale sostituita dalla vita attiva espressa proprio – diremmo oggi – dallo sport²⁶; d'altra parte, invoca, comunque e parallelamente, un ritorno alle speranze e all'amor patrio celebrando gli esercizi ginnici nella forma particolare del gioco del pallone, cioè richiamando la necessità delle illusioni felici attraverso un ritorno alla cura del corpo. Dialoga così, in quella canzone del 1821 composta da cinque strofe, con l'innominato «garzon bennato», che sollecita irrefrenabilmente un richiamo – se non per identificarlo, quantomeno per porlo in continuità – a quel «garzoncello scherzoso» nel *Sabato del villaggio*. Gli studi condotti sin dal 1883 da Giovanni Mestica²⁷ e compiuti anche più recentemente²⁸, hanno identificato il giocatore a cui Leopardi dedica la canzone in Carlo Didimi di Treia, che aveva giocato con il cosiddetto “bracciale” tra Treia e Recanati negli anni che vanno dal 1818 al 1824²⁹.

Nell'immaginario leopardiano, il gioco del pallone col bracciale è lo sport praticato anche dai titani e dagli eroi della mitologia greca: Atlante ed Ercole giocano a palla con la terra: «A te la palla. Vedi che ella zoppica, perché l'è guasta la figura», è il sollecito di Atlante; Ercole esorta a battere «un po' più sodo, ché le tue non arrivano»³⁰.

Un'altra immagine appare nitida tra le innumerevoli che sono rievocate nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* leopardiani: quella di Teresa Brini e del suo «salto per vedere il giuoco del pallone»³¹. Teresa è l'immagine della giovinezza e il gioco rappresenta l'aspetto energico e florido della vita³²; anche qui un muro: la fanciulla tenta di superarne l'ostacolo visivo; il gioco della palla si basa proprio nel battere con bracciale la palla sul muro. Forse Teresa è al di qua della parete contro la quale, dall'altra parte, qualcuno sta giocando. Il muro su cui batteva il pallone finiva per rappresentare efficacemente quella natura corporea della stessa mente, la quale nel tentativo di rinnegare la sua contiguità con la materialità del corpo, avrebbe finito per nuocergli irreversibilmente. La fanciulla naturalmente ignara, anche se per pochi attimi ripetuti nell'atto del saltare, tenta di superare quell'ostacolo, illudendosi ancora e distinguendosi così dall'incedere di Silvia, l'altra Teresa, già morta: Leopardi tratteggia la fine di quel cammino della giovane dando valenza non continuativa³³ a un verbo («il limitare / Di gioventù salivi,» v. 6) che nel latino invece significava appunto “saltare”, “ballare” (i.e. “salire”, verbo antico il cui participio era *saltus*, da cui “saltare”). Teresa ha allora due volti: quello della giovinezza lieta, giocosa, in movimento, e quello della morte che appiana e che sta oltre un altro muro ove non gioca più nessuno.

Sempre con riguardo al gioco del pallone, va precisato che nella Biblioteca del conte Monaldo, il giovane Leopardi ha potuto certamente leggere il libro di Pietro Cobarrubias intitolato *Istituzione per i giuocatori e modi di giuocare senza peccato. Giuochi della palla e degli scacchi* (Venezia, 1572)³⁴.

A un vincitore nel pallone è la quinta Canzone³⁵, dopo quelle intitolate *All'Italia* (settembre 1818), *Sopra il monumento di Dante* (settembre-ottobre 1818), *Ad Angelo Mai* (gennaio 1820), *Nelle nozze della sorella Paolina* (ottobre-novembre 1821). Con questo componimento, in cui è presente l'eco di tre odi del Chiabrera³⁶, Leopardi chiude il ciclo delle *Canzoni* dedicate, pur con decrescente intensità, ai temi patriottici e intitolate a eventi precisi³⁷; con la successiva Canzone del dicembre 1821, *Bruto minore*, il giovane poeta, oltre a intitolare i componimenti con nomi di personaggi storici, concentrerà la propria riflessione sulla condizione dell'uomo in sé e nella storia universale³⁸, che aveva in un certo senso annunciato nella quinta stanza della Canzone *A un vincitore nel pallone*, dal v. 53: «Alla patria infelice, o buon garzone, / Sopravviver ti doglia». In questo senso, va allora letta la confidenza scritta a Luigi de Sinner il 24 maggio 1832, sopra richiamata.

Il nucleo del pensiero di Leopardi sta nella consapevolezza che la storia dell'uomo è segnata da una decadenza, tanto nella condizione individuale (età della

fanciullezza-età adulta), quanto nella dimensione universale (età primitiva, degli antichi-età moderna), che porta dalla felicità alimentata dalle illusioni e dall'immaginazione³⁹ alla freddezza, all'aridità del vero scoperto dalla ragione. In questa cornice s'ascrive l'importanza anche della cura del corpo che attraverso le illusioni serve alla conquista per la patria o al gioco offerto al popolo con uno spettacolo in cui vibrano i sentimenti di grandezza capaci di rendere felici. Proprio con questa seconda efficace scena s'apre la Canzone *A un vincitore nel pallone*: la prima stanza del componimento è ritmata dall'invito ad "attendere", cioè ad ascoltare, «la gioconda voce» dello stadio, degli spettatori tifosi, rivolto al «garzon bennato». Precisa lo stesso Leopardi nell'abbozzo della Canzone contenuto nelle carte napoletane⁴⁰: «Giovane atleta, avvezzati al plauso e a cose grandi, impara da questo onore ed entusiasmo che ora commuovi quanto è meglio la vita operosa e gloriosa che inerte ed oscura»⁴¹. Il gioco (lo sport, diremmo noi) è l'esercizio alla vita attiva, che opponendosi all'ozio, è capace di gloria anche spingendosi oltre l'arena, cioè di muoversi a difesa degli altri: il gioco insegna «a pensare a grandi imprese [richiamate per effetto e similitudine dagli applausi degli spettatori] al bene della patria ec. Così una volta i greci né loro giuochi s'avvezzavano». Così, simmetricamente, nella Canzone: «Te l'echeggiante / Arena e il circo, e te fremendo appella / Ai fatti illustri il popolar fervore; / Te rigoglioso dell'età novella / Oggi la patria cara / Gli antichi esempi a rinnovar prepara» (vv. 8-13).

Ora, lo stadio festante pulsa all'unisono col battito del giocatore vincitore, in un'unica grande illusione di gloria e d'emozioni; nell'abbozzo così annota Leopardi: «questa città tua patria si pregia di te, come se la tua gloria fosse sua»⁴². Insomma, sono espressi anche in questi versi della Canzone i risultati delle riflessioni che compaiono soprattutto nello *Zibaldone*: la cura mediante gli esercizi ginnici e il vigore del corpo favoriscono le facoltà immaginative, non a caso tale attenzione era una caratteristica degli antichi, più vicini alla natura⁴³.

Nei versi di *A un vincitore nel pallone* il gioco, da espressione dell'impegno nella vita attiva a discapito dell'inutilità dell'ozio, diviene emblema dell'impegno per le grandi imprese: con lo sport s'impara a pensare alle cose grandi. La domanda di Leopardi che compare nell'abbozzo della Canzone «Che piacere si prova in una vita oziosa conservata con tanta cura»⁴⁴ richiama immediatamente a quanto due anni prima, con molta più intensità causata dalla condizione di crisi che lo portò a tentar la fuga da casa, aveva scritto al padre Monaldo: «Odio la vile prudenza che ci agghiaccia e lega e rende incapaci d'ogni grande azione»⁴⁵.

Soprattutto per i nostri giorni segnati dalla pandemia che ha allontanato ogni persona dalle strade e dalle piazze, particolarmente significativa è l'immagine contenuta nei versi 40-46 della Canzone, nei quali Leopardi vede saltare gli armenti nei terreni dei sette Colli romani divenuti coltivabili e immagina in un tempo futuro lo spopolamento delle città latine, rinverdite dalla vegetazione nella quale abita la «cauta volpe»; alla voce della folla spettatrice nell'arena si sostituisce il mormorio del bosco «fra le alte mura» in un quadro che proietta nel ritmo della decadenza della storia umana. Tutto questo per Leopardi sarebbe avvenuto se l'uomo si fosse dimenticato delle cose patrie, di rimembrare il suo passato e la valenza delle illusioni, così come vivono i fanciulli. Quell'ipotetico tempo nefasto («Tempo forse verrà», v. 40), nonostante tutto, sembra aver toccato le sponde dell'età presente, spingendo imprevedibilmente l'uomo di oggi a riflettere intorno al significato vero del progresso e della civiltà moderna.

Questi i versi leopardiani: «Tempo forse verra ch'alle ruine / delle italiche moli / Insultino gli armenti, e che l'aratro / Sentano i sette colli; e pochi Solo / Forse fien volti, e le città latine / Abiterà la cauta volpe, e l'altro / Bosco mormorerà fra le alte mura». Se si allarga lo sguardo sui motivi leopardiani, la visione decadente del mondo e della storia rappresenta, ovviamente, la radice dei versi poetici; la maturazione della riflessione attraverso contraddizioni ed esperienze s'imprime in diverse opere in prosa e in paralleli appunti che soprattutto nello *Zibaldone* rappresentano direttamente, come segno tangibile e in successione cronologica, la continua riflessione leopardiana. Perciò per comprendere la poesia di Leopardi non si può non tener conto delle annotazioni vergate nel "diario" che rappresenta, almeno fino al dicembre 1832, la storia della sua anima.

Come s'è già detto, la riflessione leopardiana che trova il proprio culmine nei componimenti poetici⁴⁶ si snoda lungo una dualità cronologica valida tanto per l'individuo quanto per la storia universale. I poli di questa dialettica sono rappresentati dalla natura e dalla ragione, che è nemica d'ogni grandezza: la ragione è nemica della natura: la natura è grande, la ragione è piccola. Così per la prima volta, nel 1817, Leopardi esprime la dialettica natura-ragione nello *Zibaldone*:

Voglio dire che un uomo tanto meno o tanto più difficilmente sarà grande quanto più sarà dominato dalla ragione: che pochi possono esser grandi (e nelle arti e nella poesia forse nessuno) se non sono dominati dalle illusioni. Queste viene che quelle cose che noi chiamiamo grandi per es. un'impresa, d'ordinario sono fuori dell'ordine, e consistono in un certo disordine: ora questo disordine è condannato dalla ragione⁴⁷.

Mundus senescit e quindi esso ha nei tempi moderni maggiore esperienza e freddezza: la conseguenza nel campo umano è che

pochi ora possono essere e sono gli uomini grandi, segnatamente nelle arti. Anche chi è veramente grande, sa pesare adesso e conoscere la sua grandezza, sa sviscerare a sangue freddo il suo carattere, esaminare il merito delle sue azioni, pronosticare sopra di se, scrivere minutamente colle più argute e profonde riflessioni la sua vita: nemici grandissimi, ostacoli terribili alla grandezza: che anche l'illusioni ora si conoscono chiarissimamente esser tali, e si fomentano con una certa compiacenza di se stesse, sapendo però benissimo quello che sono. Ora come è possibile che sieno *durevoli* e *forti* quanto basta, essendo così scoperte? e che muovano a grandi cose? e senza le illusioni qual grandezza ci può essere o sperarsi?

Tale condizione dell'uomo e della sua storia è un continuo svolgersi di movimenti dai vettori opposti, quasi rompendo così il ciclo del ritorno descritto da Seneca (*De vita beata*, C. 8): la natura spinge i grandi uomini alle grandi azioni, ma la ragione li ritira⁴⁸. Di questa tensione è prova anche la minor cura del corpo e degli esercizi ginnici rispetto alla società antica.

In questa dinamica di decadenza della storia che segna l'inizio e la fine di ogni esistenza, l'unico capace di domandarne il senso è l'uomo: con la ragione scopre e con la ragione tenta di uscire dal buio, ma così non può che concedere sempre più alla propria disfatta. Le domande del *Pastore errante nell'Asia* non otterranno alcuna risposta dalla silente e incosciente luna. Il gregge continua il suo pascolo ozioso e spontaneo: la continuità con la regola naturale è allora garanzia di felicità. Gli animali non possono uscire dalla norma naturale, l'uomo attraverso la sua celebrata ragione può salvarsi dall'ignoranza, destinandosi irrimediabilmente alla corrispondente infelicità. La legge naturale salva l'uomo, contrariamente alla ragione che lo condanna, come chi conoscesse la data della propria morte. D'altronde, «La barbarie non consiste principalmente nel difetto della ragione ma della natura (7 Giugno 1820)»⁴⁹; e due giorni dopo Leopardi scriveva ancora che: «Altro è primitivo altro è barbaro. Il barbaro è già guasto, il primitivo ancora non è maturo»⁵⁰.

Ma l'uomo, proprio perché ha conosciuto il vero, può penetrare meglio il mistero della natura, immergendovisi attraverso il sogno, l'illusione, l'immaginazione («Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi, / E noverar le stelle ad una ad una», *Canto notturno*, vv. 133-135). In un certo senso, nella poesia si realizza il fatto che la natura può supplire e supplisce alla ragione infinite volte, ma la ragione alla natura non mai, neanche quando sembra produrre delle grandi azioni, «cosa assai rara: ma anche allora la forza impellente e movente, non è della ragione ma della natura. Al contrario togliete le forze somministrate dalla natura, e la ragione sarà sempre

inoperosa e impotente»⁵¹. Risorta così la vera poesia, il paradigma riprodotto in mille guise, ampliato e ridotto con la padronanza del verso, sarà sempre quello preconizzato dal Leopardi nei suoi dialoghi interiori, specialmente quello che nello *Zibaldone* rappresenta quasi il seme del futuro frutto poetico: «La speme che rinasce in un sol giorno. Dolor mi preme del passato, e noia del presente, e terror de l'avvenire»⁵².

La dualità ragione-natura si rivela in tutte le realtà, dalla più piccola alla più complessa e ampia⁵³; da tale nucleo dialettico si irradieranno le meditazioni leopardiane che investiranno gli astri del cielo e la zolla di terra, i cieli e le farfalle, le galassie e la ginestra nell'arida schiena del terribile Vesuvio. Saranno le pagine più belle descritte da Leopardi quelle in cui i confini dell'universo saranno attraversati dalle domande dell'uomo: si incontreranno anche in quelle dimensioni sconfinite la "ragione umana" e la "ragione della natura", l'una piccola fragile e limitata, l'altra immensa, vivissima e potente. L'una capace di far comprendere la dimensione e l'altra capace di essere quella dimensione compresa. Innesto e scontro fra l'uomo e la natura. Solo la poesia potrà celebrarlo. Dunque, la riflessione leopardiana, tutt'altro che monotona e buia, apre sconfinati spazi dell'immaginazione e innalza nelle volte celesti la fantasia, per farla precipitare nel solco della terra, ove si riproduce lo stesso movimento, ove si assiste allo stesso ciclo vitale. Chi lo può osservare è l'uomo: se fosse rimasto in quel cerchio, nella legge naturale secondo la sua ragione scolpita negli eventi in continuo divenire, non avrebbe l'uomo scoperto il meccanismo, non avrebbe sentito il peso della grandezza dell'universo per entrarvi e perdersi; non avrebbe visto l'opera del mondo naturale e le sue componenti. Eppure, scoperto così il nulla del vero, d'altro lato senza tale sguardo razionale non sarebbe sorta la poesia capace di cantare proprio la "grazia dei contrasti", quella che si esprime cioè nella dualità ragione-natura. Ne sono tesoro ed eredità tanti luoghi negli scritti leopardiani, ma fra essi come non rammentare i versi del *Canto notturno*:

Spesso quand'io ti miro / Star così muta in sul deserto piano, / Che, in suo giro lontano, / al ciel confina; / Ovver con la mia greggia / Seguirmi viaggiando a mano a mano; / E quando miro in cielo arder le stelle; / Dico fra me pensando: / A che tante facelle? / Che fa l'aria infinita, e quel profondo / Infinito seren? che vuol dir questa / Solitudine immensa? ed io che sono? / Così meco ragiono: e della stanza / Smisurata e superba, / E dell'immensabile famiglia; / Poi di tanto adoprare, di tanti moti / D'ogni celeste, ogni terrena cosa, / Girando senza posa, / Per tornar sempre là donde son mosse; / Uso alcuno, alcun frutto / Indovinar non so (vv. 79-98).

Analogamente, gli interrogativi di Leopardi uniscono l'uomo al cosmo, per far toccar con mano a quello la propria condizione fragile. La natura è potente,

smisurata, immensamente capace di fare e disfare, come il Vulcano per Pompei, Capri e Mergellina, come il pomo caduto dall'albero per la "civiltà" delle formiche che richiama intensamente l'immagine della vite bastonata «carica d'uve immature» vergata nei *Ricordi d'infanzia*⁵⁴. Leopardi, unirà lungo quest'arco le proprie meditazioni che compariranno così anche in uno degli ultimi *Canti*, scritto a Napoli nel 1836, *La Ginestra* (dal v. 158):

Sovente in queste rive,/ Che, desolate, a bruno/ Vestite il flutto indurato, e par che
ondeggi,/ Seggo la notte; e su la mesta landa/ In purissimo azzurro/ Veggo dall'alto
fiammeggiar le stelle,/ Cui di lontan fa specchio/ Il mare, e tutto di scintille in giro/
Per lo vóto seren brillare il mondo./ E poi che gli occhi a quelle luci appunto,/ Ch'a
lor sembrano un punto,/ E sono immense, in guisa/ Che un punto a petto a lor son
terra e mare/ Veracemente; a cui/ L'uomo non pur, ma questo/ Globo ove l'uomo è
nulla,/ Sconosciuto è del tutto; e quando miro/ Quegli ancor più senz'alcun fin remoti
/ Nodi quasi di stelle,/ Ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo/ E non la terra
sol, ma tutte in uno,/ Del numero infinite e della mole,/ Con l'aureo sole insiem, le
nostre stelle / O sono ignote, o così paion come/ Essi alla terra, un punto/ Di luce
nebulosa.

Il sostare sulle rive e il rimirare come condizione soggettiva per sentire l'infinito e "fingerlo", è un'immagine che compare, oltre ai versi ora richiamati della *Ginestra*, anche e nei primi versi dell'*Infinito* del 1819 e nei vv. 79-99 del *Canto notturno*.

Un unico arco sussiste in Leopardi fra le riflessioni della fanciullezza e quelle della maturità. Leopardi canta la verità secondo un'altra grammatica, alla luce cioè del verso che come una melodia musicale appartiene a un altro sistema. Appartiene a un sistema per esprimere la sua estraneità da esso: alla poesia e alla musica serve un "corpo" per potersi manifestare nell'espressione e così agganciare quanto vive nel mondo e trasportarlo nell'immagine più semplice e più intima con la stessa natura. Serenità, pace e bellezza appartengono al mondo dell'arte, quando essa sorge dalle macerie della ragione umana per ricostruire l'uomo dall'interno, facendogli sentire la propria fragilità e lì fargli trovare la forza di "ritornare". Leopardi aveva annotato nel disegno letterario dedicato al «Parallelo della civiltà antica (cioè Greci e Romani) e di quella dei moderni»⁵⁵ che «la civiltà moderna è un risorgimento; e gran parte di quello che in questo genere noi chiamiamo acquistare, non è che un recuperare», e «a noi resta ancora molto a recuperare della civiltà degli antichi».

In questo ritorno alla natura sta tutta la poeticità: quella che Leopardi chiamerà la "rimembranza", sulle cui ali, dopo aver dialogato inizialmente anche con un giovane giocatore di pallone, potrà parlare ancora con Silvia e tornare nella Recanati

della fanciullezza, mai abbandonata, nonostante lì siano sorte le sofferenze del proprio corpo.

Note

¹ Lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817. Per i testi delle Opere di Leopardi citate in questo scritto si è fatto riferimento a G. Leopardi, *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. Felici, E. Trevi, Roma, Newton Compton Editori, 2014. Come di consueto, le epistole leopardiane sono citate con riferimento alle sole date; i brani dello *Zibaldone* riportano le date e le pagine dell'originale manoscritto.

² Lettera a Pietro Giordani dell'8 agosto 1817.

³ Lettera a Pietro Giordani del 20 giugno 1817.

⁴ Lettera a Pietro Giordani dell'11 agosto 1817.

⁵ Nella lettera al Giordani del 5 gennaio 1821 Leopardi comunica di stare «competentemente bene nel corpo», così come nell'anima: «Leggo e scrivo e fo tanti disegni, che a voler colorire e terminare quei soli che ho, non solamente schizzati, ma delineati, fo conto che non mi basterebbero quattro vite».

⁶ Cfr. sul tema, A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, con introduzione R. Bertazzoli, Milano, Mursia, 1995, p. 5-22.

⁷ Lettera a Luigi de Sinner, Firenze, 24 maggio 1832.

⁸ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 115.

⁹ G. Leopardi, *Leopardi. Tutte le poesie*, cit., p. 504.

¹⁰ Ivi, p. 114, 7 giugno 1820.

¹¹ Lirica composta a Recanati tra il 13 e il 19 maggio 1822.

¹² Si tratta di cinque componimenti che formano il c.d. *Ciclo di Aspasia (Il pensiero dominante, Amore e morte, A se stesso, Aspasia, Consalvo)*, pubblicati nell'edizione napoletana dei *Canti* (editore Saverio Starita, 1835), ispirati dall'amore di Leopardi per Fanny Targioni Tozzetti, conosciuta a Firenze nella primavera del 1830.

¹³ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 152.

¹⁴ Lettera a Pietro Giordani del 12 maggio 1820.

¹⁵ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 125.

¹⁶ Ivi, p. 163, 11 luglio 1820.

¹⁷ Ivi, p. 358, 27 novembre 1820.

¹⁸ Ivi, p. 371, 2 dicembre 1820.

¹⁹ Ivi, p. 3933, 28 novembre 1823.

²⁰ G. Leopardi, *Pensieri*, LXXVII.

²¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 4289-91, 18 settembre. Nell'educazione fisica della gioventù e puerizia, nella dieta corporale della virilità e d'ogni età dell'uomo, in ogni parte dell'igiene pratica, in tutto il fisico della civiltà».

²² Ivi, p. 1667, 68, 10 settembre 1821.

²³ Ivi, p. 1759-60, 21 settembre 1821.

²⁴ Omero, *Inni Omerici*, a cura di F. Càssola, Milano, Mondadori, 1975, p. 442-3.

²⁵ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 2546-7, 4 luglio 1822.

²⁶ Ivi, p. 66 e 82, 1819.

²⁷ G. Mestica, *Studi leopardiani*, a cura di F. Foschi, collana CNSL, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2000, p. 481 e sgg.

²⁸ A. Meriggi, *Due campioni dell'Ottocento marchigiano: Giacomo Leopardi e Carlo Didimi*, relazione nella tavola rotonda «Treia e le piccole patrie dell'Ottocento marchigiano», Treia, 14 giugno 2008 e *Il gioco del pallone con bracciale nel percorso storico dell'Unità d'Italia: Giacomo Leopardi e Calo Didimi, due precursori del Risorgimento italiano*, relazione al seminario «La bellezza è ecologia», Treia, 19-21 luglio 2012; F. Musarra, G. Piccinini, N. Sparapani, *Per non dimenticare: Mariotti e Mestica all'ombra di Leopardi*, Firenze, Cesati, 2017.

²⁹ Il gioco del pallone con il bracciale, derivato dalla pallacorda, prevedeva, in un campo con muro, due squadre sfidanti composte rispettivamente da tre giocatori (battitore, spalla, terzino); inoltre, pur rimanendo estraneo alla gara, faceva parte del gioco il c.d. mandarino che aveva il compito di buttare la palla al battitore. Battuta la palla (il bracciale era un manicotto di noce), la vittoria dei punti sarebbe avvenuta se il pallone: avesse oltrepassato un limite stabilito e segnato da paletti (c.d. volata); non fosse stato raccolto dagli avversari; fosse stato mandato fuori dalla squadra avversaria rispetto ai bordi del campo. Uno dei primi scritti su questo gioco è di A. Scaino, *Trattato del giuoco della palla*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, et fratelli, 1555. Per lo studio delle regole del gioco si veda F. Gabrielli, *Il giuoco del pallone*, in *Giuochi ginnastici raccolti e descritti per le scuole e il popolo*, Milano, Hoepli, 1895. Questo tipo di sport fu molto seguito fino agli anni '20 del XX secolo; nelle Marche, a Treia l'arena fu inaugurata nel 1818, a Cingoli, Recanati e Mondolfo intorno al 1819, a Macerata nel 1829. Cfr. A. Meriggi, *Due campioni dell'Ottocento marchigiano*, cit., p. 2.

³⁰ G. Leopardi, *Operette Morali, Dialogo d'Ercole di Atlante*, in Id., *Leopardi. Tutte le poesie*, cit., p. 501.

³¹ Teresa Brini (1798-1882). Su Teresa Brini e sul passo dell'autobiografia, cfr. G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno Editrice, 1995, p. 116 e sgg.; A. Monteverdi, *Frammenti critici Leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, p.17; G. Ferretti, *Vita di Giacomo Leopardi*, Bologna, Zanichelli Editore, 1945, p. 67; G. Mestica, *Studi Leopardiani*, Firenze, Le Monnier, 1901, p. 103-5.

³² G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 2944, 11 luglio 1823.

³³ Sulla teoria dei verbi continuativi elaborata da Leopardi, mi permetto di rinviare a V. Capuzza, *Alle origini della poesia di Leopardi nel suo laboratorio di greco e latino*, Roma, Aracne Editrice, 2019, p. 95-109.

³⁴ *Catalogo della Biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, a cura di A. Campana, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, p. 101. Il gioco degli scacchi rinvia a quanto annota Leopardi nel *Diario del primo amore*, del dicembre 1817, in particolare: «La sera del Venerdì [12 dicembre], i miei fratelli giuocarono alle carte con lei [Geltrude Cassi Lazzari]: io invidiandoli molto, fui costretto di giuocare agli scacchi con un altro: mi ci misi per vincere, a fine di ottenere le lodi della signora [...] la quale senza conoscerlo, faceva stima di quel giuoco. Riportammo vittorie uguali [...]; poi lasciate le carte, volle ch'io l'insegnassi i movimenti degli scacchi». Particolarmente vivo è il parallelo fra la descrizione del gioco (con le carte) iniziato con la Cassi Lazzari il giorno dopo, sabato 13 dicembre, interrotto dalla madre Adelaide Antici («Avea giuocato senza molto piacere, ma lasciai anche con dispiacere, pressato da mia madre») con la scena abbozzata nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*: «come quando essendo fanciullo io era menato a casa di qualcuno per visita [...] che coi ragazzini che v'erano intavolava [...] cominciava [...] e quando i genitori

sorgevano e mi chiamavano [...] mi si stringeva il cuore». Non va sottaciuto che meno di un mese prima, cioè il 27 novembre 1817, Leopardi aveva finito la lettura della *Vita* dell'Alfieri, in cui compare il tema del gioco degli scacchi (ad esempio, si veda *Epoca terza*, Cap. 6, inizio). Inoltre, nel febbraio 1824 per le *Operette Morali*, compone la *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (istituzione ironicamente inventata da Leopardi muovendo dal termine greco *silloi*, cioè le poesie di burla) e sul giuoco degli scacchi impronta la massima per la quale la vita umana è un gioco: «ed alcuni affermano che ella è cosa ancora più lieve, e che tra le altre, la forma del giuoco degli scacchi è più secondo ragione, e i casi più prudentemente ordinati che non sono quelli di essa vita. La quale oltre a ciò, per detto di Pindaro, non essendo cosa di più sostanza che un sogno di un'ombra». Così Pindaro, *Pythica*, VIII, 136. La scacchiera con la quale giocava anche il poeta è conservata nella prima stanza che apre alle due successive camere di Carlo e di Giacomo, attualmente visitabili a Casa Leopardi.

³⁵ Si vedano: F. De Sanctis, *Studio su Giacomo Leopardi*, Napoli, A. Moramo, 1881 ora in Id., *La letteratura italiana nel secolo XIX, Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953, p. 133-41; F. P. Botti, *A un vincitore nel pallone*, in *Lectura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, 2003, p. 63-103; A. Casadei, *Osservazioni e ipotesi su «A un vincitore nel pallone»*, «Lettere italiane», XXXVIII (1986), I, p. 86-103; G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Varese, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, 2019, vol. I., p. 127-141.

³⁶ *Per il giuoco del pallone, ordinato in Firenze dal Granduca Cosimo II, l'anno 1618; Per Cintio Venanzio da Cagli, vincitore ne' giuochi del pallone celebrati in Firenze l'estate dell'anno 1619; Per i giuocatori del pallone in Firenze, l'estate dell'anno 1619*. Di Gabriello Chiabrera sono presenti nella Biblioteca Leopardi: le *Opere*, Venezia, 1782, in cinque tomi; le *Poesie*, Venezia 1608 e *Il Forestiero ed il Ruggiero, Poemi*, Genova, 1653 (*Catalogo della Biblioteca Leopardi*, cit., p. 97).

³⁷ Nelle *Canzoni* «è mirabile a vedere come da argomenti o triti, o aridi traesse sentenze elevate, e voli di fantasia veramente sublime», così scrive G. I. Montanari nella breve (e primissima) biografia di Giacomo Leopardi, pubblicata nella *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei*, a cura di E. de Tipaldo, vol. V, Venezia, tipografia di Alvisopoli, 1837, p. 423.

³⁸ G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, cit., p. 143.

³⁹ La stessa natura ha con finissimo magistero determinato effetti nella vita: «Gli uccelli ha voluto che fossero per natura loro i cantori della terra e come ha posto i fiori per diletto dell'odorato, così gli uccelli per diletto dell'udito. Ora perché la loro voce fosse bene intesa, che cosa ha fatto? Gli ha resi volatili, acciocché il loro canto venendo dall'alto, si spargesse molto in largo. Questa combinazione del volo e del canto non è certamente accidentale. E perciò la voce degli uccelli reca a noi più diletto che quella degli altri animali (fuorché l'uomo) perché era espressamente ordinata al diletto dell'udito. E credo che ne rechi anche più agli altri animali che sono in uno stato naturale, e forse perciò più capaci di trovarci o tutta o in parte quell'armonia che ci trovano gli stessi uccelli, e che noi non ci troviamo, perché allontanandoci dalla natura, abbiamo perduto certe idee primitive intorno alla convenienza, non assolute e necessarie, ma tuttavia dateci forse arbitrariamente dalla natura. Io credo che i selvaggi trovino il canto degli uccelli molto più dolce, e mi pare che si potrebbe provar lo stesso degli antichi, i quali è noto che sentivano maggior diletto di noi nel canto delle cicale ecc. delle quali pure e simili si può notare che cantano sopra gli alberi». G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 159, 8 luglio 1820.

⁴⁰ G. Leopardi, *Canti*, a cura di F. Moroncini, Palermo-Milano, Sandron, 1917.

⁴¹ G. Leopardi, *Leopardi. Tutte le poesie*, cit., p. 469-70.

⁴² Ivi, p. 470.

⁴³ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 115, 7 giugno 1820.

⁴⁴ G. Leopardi, *Leopardi. Tutte le poesie*, cit., p. 470.

⁴⁵ Lettera scritta al padre nella fine di luglio 1819.

⁴⁶ Lo *Zibaldone* e gli altri scritti in prosa rappresentano la miniera nella quale Leopardi custodisce gli spunti della propria meditazione e che costituiranno il contenuto della sua lirica: per questo la poesia di Leopardi non va affatto disgiunta da quanto è espresso negli altri suoi scritti.

⁴⁷ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 14-5.

⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁴⁹ Ivi, p. 115.

⁵⁰ Ivi, p. 118, 9 giugno 1820.

⁵¹ G. Leopardi, *Zibaldone*, p. 334

⁵² Ivi, p. 80.

⁵³ Ivi, p. 84. Scrive, «Una prova in mille di quanto influiscano i sistemi puramente fisici sugl'intellettuali e metafisici, è quello di Copernico che al pensatore rinnova interamente l'idea della natura e dell'uomo concepita e naturale per l'antico sistema detto tolemaico, rivela una pluralità di mondi mostra l'uomo un essere non unico, come non è unica la collocazione il moto e il destino della terra, ed apre un immenso campo di riflessioni, sopra l'infinità delle creature che secondo tutte le leggi d'analogia debbono abitare gli altri globi in tutto analoghi al nostro, e quelli anche che saranno benché non ci appariscano intorno agli altri soli cioè le stelle, abbassa l'idea dell'uomo, e la sublima, scuopre nuovi misteri della creazione, del destino della natura, della essenza delle cose, dell'esser nostro, dell'onnipotenza del creatore, dei fini del creato».

⁵⁴ Immagine che è stata vista come una reinterpretazione di un passo dell'*Arcadia* di Sannazaro, cfr. F. D'Intino, in G. Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., p. 99, nota 170.

⁵⁵ Risale al febbraio del 1829, in G. Leopardi, *Leopardi. Tutte le poesie*, cit., p. 1112.

FRANCESCO LUTI

*Pier Paolo Pasolini-José Agustín Goytisolo: il calcio per passione.
Pasolini a Barcellona*

Abstract

These pages are meant to document the bond between two sports enthusiast poets, especially about football: José Agustín Goytisolo and Pier Paolo Pasolini. Almost contemporary, these two “committed” intellectuals were able to meet in the 60s, establishing a cultural bridge between Italy and Spain, which in those years was in a thorny situation. At a time when censorship made its heavy hand felt throughout the Iberian Peninsula, it was thanks to the Catalan poet, translator and propagator of post-war Italian Literature, that Barcelona became a centre for the diffusion of the best foreign literature from the so-called “free countries”. This article aims to highlight how much the role of sport, and in this specific case football, contributed to the formation and creative accomplishment of two artists who were both similar and different one from the other.

Pier Paolo Pasolini e José Agustín Goytisolo. Due poeti, due nomi del secondo '900 europeo accomunati dalla passione per il gioco del calcio. Un gioco appunto, più che uno sport, per come lo intendevano entrambi, che lo praticarono dall'infanzia fino alla morte. Il maggiore dei fratelli Goytisolo e il poeta di origine friulana si conobbero all'inizio degli anni '60 e non tardarono a divenire amici. Fu Goytisolo ad accompagnare Pasolini per le strade della sua Barcellona in più di una occasione. Due intellettuali “a tutto tondo” simili sotto vari aspetti. Non solo il calcio ad accomunarli, ma anche l'impegno civile, che se in Pasolini si manifestava a viso aperto, in Goytisolo, considerando le difficoltà di vivere sotto un regime per oltre quarant'anni, si riscontrava in certi suoi testi, benché velato o nascosto dall'abile utilizzo dell'ironia e della metonimia. Dagli anni '70 Goytisolo volle schierarsi pubblicamente in difesa di categorie vulnerabili come le donne e gli omosessuali. La sua costante attenzione al mondo degli oppressi e degli emarginati, lo portò in seguito a interessarsi dell'Amazzonia colombiana e della regione messicana del Chiapas. Nell'ultima parte della sua vita prese a cuore il destino delle popolazioni sahariane che patirono fame ed esilio. In più occasioni ebbe modo di visitare il Sahara e non abbandonò questa causa fino al suo decesso avvenuto nel 1999. Anche la sua morte, come quella di Pasolini all'Idroscalo di Ostia, fu tragica e in circostanze ancora dubbie.

Partiamo da una somiglianza fisica ed estetica tra i due. Snelli, di statura medio-bassa, sportivi (calciatori appunto), con predilezione per abiti giovanili anche superati i cinquant'anni. Giubbotti di pelle, jeans, stivaletti, polacchine Clarks, al passo con la moda dei tempi. Oltre all'opporsi all'avvento del capello canuto con una sorta di tinta difficile da dissimulare. Inoltre, la passione per le auto sportive, in special modo per l'Alfa Romeo. Per Pasolini quella GTV 2000 grigio metallizzato che servì ai suoi assassini per investire il corpo picchiato a sangue. È curioso scoprire che durante un certo periodo Goytisolo, che ne aveva acquistata una di seconda mano di color rosso, la spacciò per un regalo di Pasolini. Sono le sane bugie degli scrittori. Insomma, ci sono gli ingredienti per accostare il poeta delle *Ceneri di Gramsci* – nato nel 1922 – a quello di Barcellona, del 1928. Esistono alcune fotografie che ritraggono Goytisolo in tenuta da calciatore che possono accostarsi alle più note istantanee che immortalano un Pasolini con le scarpe da calcio e la maglia del Bologna, la città dove era nato, e della cui squadra era tifoso; oppure con la tenuta del Genoa e perfino con quella della Nazionale, proprio lui che aveva fondato la prima nazionale benefica, quella degli attori. Tra questi c'erano Maurizio Merli, Raf Vallone che aveva giocato in serie A con la maglia del Torino, Franco Citti, Sergio Leonardi, Guido Mannari. In porta c'era Alberto Recchia, con un passato nella Lazio, e ad allenare la compagine era Giacomino Losi, ex capitano della Roma.

Del "suo" Bologna Football Club Pasolini voleva scoprire tutto. E del Bologna si vantava di tenere a mente formazioni di diversi campionati. Aveva ammirato le prodezze di Amedeo Biavati, classe 1915, ala destra anche della Nazionale, autore di un bellissimo gol contro l'Inghilterra nel 1939, in un'amichevole disputata a Milano tre mesi prima dello scoppio della guerra. Dall'osservazione delle movenze di Biavati, il giovane Pasolini aveva perfezionato il celebre "doppio passo"; e chi ebbe modo di vederlo all'opera sul rettangolo di gioco, ricorda che era quella la finta che Pasolini eseguiva con più destrezza. Spesso si recava allo stadio per vedere le partite casalinghe del Bologna, e qualche volta lo accompagnava l'amico Paolo Volponi. Si erano conosciuti nel 1954, proprio nel periodo a cui risalgono i primi contributi dello scrittore urbinato sul calcio e sullo sport ora raccolti in *Paolo Volponi. Il linguaggio sportivo e altri scritti (1956 – 1993)*¹. Volponi si dimostrò un fine conoscitore di sport e dell'argomento scriverà fino all'anno della sua morte. Articoli che nel corso degli anni appariranno in riviste come «Città futura», «Centro Sociale», «Rinascita», ma anche su quotidiani come «Il Resto del Carlino» e «l'Unità». Insieme, i due scrittori fecero diversi viaggi, e fu Pasolini a spingere Volponi a credere di più nelle sue doti di narratore. Ma era la comune passione per

il Bologna che li faceva sentire ancora più vicini. Quella passione che spingeva Volponi a convincersi che il pur bravo Pascutti fosse “più forte” di Gigi Riva. Ma ci furono altri autori del '900 che seppero scrivere in maniera originale di calcio e di Mondiali. Da quelli di Germania della “fatal Stoccarda”, a quelli d'Argentina, fino ai vittoriosi campionati di Spagna. Mario Soldati (bianconero, con cui Paolini era andato allo stadio a vedersi un Torino-Inter), Vittorio Sereni (nerazzurro), e Giovanni Arpino (che mai volle apertamente dichiarare per quale delle due squadre torinesi facesse il tifo).

Pasolini sin da ragazzino era stato attratto dagli scontri di gambe a disputarsi un pallone, dalla forza che i calciatori sprigionavano nella foga della competizione. Poi da adulto, ormai autore affermato, si interesserà anche della vita dei giocatori fuori dal campo. Affascinato da quel mondo, si meravigliava scoprendo l'importanza di un magazziniere o di un massaggiatore nel mantenere gli equilibri di uno spogliatoio. Questo ed altro ebbe modo di ricordare Giacomo Bulgarelli, il capitano del Bologna Campione d'Italia che di Pasolini divenne amico, ogniqualvolta gli si chiedeva del celebre tifoso del Bologna. Pasolini stava girando per l'Italia il film-documentario *Comizi d'amore*, era l'inverno del 1963 e la squadra allenata da Fulvio Bernardini si stava avviando a vincere lo scudetto. Fu lì che sbocciò il sodalizio tra i due. In quell'occasione, esistono immagini che lo testimoniano, Pasolini intervistò Pavinato, Pascutti, Negri, Furlanis, e Bulgarelli. L'*aficionado* Pasolini era un ammiratore di Bulgarelli. Quel giorno dei *Comizi* ad accompagnarlo al campo d'allenamento del Bologna fu Sergio Citti che rivelò: «Avreste dovuto vedere Pier Paolo: sembrava avesse visto Gesù Cristo...»². Proprio il Sergio Citti, romanista, a cui Pasolini piaceva ribadire in romanesco, «só der Bologna». Quel Bulgarelli che in un suo articolo su «Il Giorno», del 3 gennaio del 1971, definì Gigi Riva un “poeta realista”, e Gianni Rivera, invece, un “prosatore poetico”. Gli piaceva giocare e gli piaceva gustare il calcio da spettatore (allo stadio o in tv). Considerava il pallone la cosa più bella del mondo, e ammise che il suo sogno da ragazzo era diventare un calciatore. Negli anni eleggerà a modello assoluto Franz Beckenbauer, e prima di essere assassinato ebbe parole di stima per un giovanissimo Giancarlo Antognoni, che battezzò «l'alato Antognoni è una sfinge»³.

Ecco cos'era il calcio per Pasolini. Il gioco che praticò dai quattordici anni fino alla tragica notte ostiense, e che per lui costituiva una passione e un divertimento, prima d'ogni altra cosa. A Casarsa, a Bologna in via Prati di Caprara nei «pomeriggi più belli della mia vita»⁴, e poi nei suoi giorni d'adulto a Roma, da quando vi si era trasferito con la madre all'inizio degli anni '50 per abitare in una camera in affitto

in piazza Costaguti. Con il pallone sempre nel bagagliaio dell'auto, non era raro vedere (e certe fotografie lo testimoniano) un Pasolini in giacca e cravatta prendere parte a partite improvvisate nelle borgate romane. Basta andarsi a rileggere *Ragazzi di vita* o *Una vita violenta*, per riviverle sulla pagina. O quando, giovane insegnante nella periferia romana, come raccontò Vincenzo Cerami che di Pasolini fu allievo, si arrabbiava se nel quarto d'ora di ricreazione, durante le partitelle, gli allievi non gli passavano il pallone. O infine sulla spiaggia di Sabaudia davanti a un esterrefatto Alberto Moravia, suo vicino di casa.

Nella sua "carriera" di calciatore esiste perfino un provino col Torino. Chi se ne intende e lo vide giocare come Fabio Capello, anch'egli friulano, ebbe modo di dire: «Era un ottimo giocatore, Pasolini. Molto veloce. Molto tecnico. Un bel mancino. E che voglia aveva di calcio, Pasolini, che si applicava molto. E poi la sera, a cena, chiedeva consigli, suggerimenti. Un'ala vecchi tempi»⁵.

Pasolini giocava come ala destra, benché fosse mancino. Oggi si direbbe un'ala "a piede invertito". Lo avevano soprannominato Stukas, come il bombardiere in picchiata, fiore all'occhiello della Luftwaffe durante la Seconda Guerra Mondiale. Chi lo conosceva, sapeva che il modo migliore per penetrare la barriera di timidezza eretta da Pasolini era cominciare con una battuta sul calcio. E da lì, poi, discettare di calcio e non solo.

Lo stesso si può dire di Goytisolo: il calcio ha accompagnato la sua vita. Dai primi calci coi fratelli e gli amici nel quartiere barcellonese di San Gervasio. Poi, finalmente, il sospirato tesseramento per il Tres Torres, una squadra con campo e sede a due passi da casa. Lì giocava come terzino di fascia, e lo ricordano come un difensore molto veloce. Fu grazie al calcio che poté scoprire meglio la sua città e i quartieri della periferia dove sentiva parlare il catalano, nonostante fosse lingua bandita dal regime, e che pure a casa sua, per ordine del padre, era vietata. Da adulto divenne socio del Fútbol Club Barcelona, e come Pasolini col Bologna, Goytisolo seguiva i *blaugrana* dagli spalti del nuovo stadio, il Camp Nou, che venne inaugurato nel 1957.

«Secco e ardente e piccolo»⁶, così Rossana Rossanda definì José Agustín Goytisolo, quando nel 1962, venne "scortata" proprio da lui per le strade di una Barcellona turpe e imbavagliata dalla dittatura, in un viaggio-missione per raccogliere adesioni tra gli antifranchisti per la conferenza che si sarebbe tenuta poi a Roma "per la libertà del popolo spagnolo". Fin dal 1958, Goytisolo strinse e mantenne contatti con intellettuali ed esponenti della sinistra italiana tra i quali, oltre alla Rossanda, anche Renato Guttuso, Mario Spinella, Mario Alicata, Ernesto Treccani

e Antonello Trombadori. Non conosceva ancora personalmente Pasolini, ma fu la poesia ad avvicinarlo al già noto cineasta. E proprio a partire da questo elemento comune a entrambi e saldamente radicato in ogni loro altra sfaccettatura fu inevitabile l'incontro.

L'affinità con la Spagna di Pasolini abbracciava più periodi della letteratura. Indubbio l'influsso che ricevette dagli autori del *Siglo de Oro*, dal romanzo picaresco alla poesia di Garcilaso, e dai grandi lirici del primo '900, in particolare Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez, oltre ai poeti del '27. E poi, su tutti, spicca Calderón de la Barca, nella cui *La vida es sueño* il poeta italiano ritrovava aspetti dell'esistenza che lo riportavano al suo tempo: il potere, l'essere "diverso" e soprattutto il sogno. Il *Calderón* pasoliniano del 1973 (iniziato a redigere durante una convalescenza, nel 1967) non è soltanto una rivisitazione del mito di Sigismundo, ma anche una riflessione sulla Spagna ancora condannata a vivere sotto un regime.

Tra i poeti più rilevanti del secondo '900 spagnolo, d'estrazione borghese e con origini basco-cubane, José Agustín era il maggiore dei tre fratelli Goytisolo. Juan e Luis godevano di una certa notorietà in Italia come narratori già dalla fine degli anni '50, tradotti in più lingue, quando editori, critici e scrittori come Sciascia e Calvino venivano interessandosi, con una certa continuità, almeno dal 1960 al 1965, alle voci nuove della narrativa che denunciavano, per quanto potessero, la reale situazione spagnola. Autori che guardavano già al futuro, al dopo-Franco, per accelerare la rottura col potere ufficiale. E determinante fu l'esempio straniero per convincersi che il dittatore, prima o poi, avrebbe capitolato. Ci sarà da aspettare, purtroppo fu decisivo lo stimolo che la storia dell'immediato dopoguerra italiano, con Pavese e Vittorini *in primis*, seppe offrire ai giovani autori spagnoli, nonostante le oggettive difficoltà inerenti alla reperibilità dei loro testi sul territorio. Le loro edizioni in spagnolo già circolavano in America Latina, soprattutto in Argentina, ma erano pochi i fortunati a poterseli procurare. Altri ripiegavano sulle traduzioni francesi anch'esse reperite sottobanco⁷.

Al principio degli anni '60, alla scarsa attenzione che il mondo politico italiano dedicava alla penisola iberica si contrapponeva la corsa degli editori ai diritti degli scrittori spagnoli. Ciò che attraeva della Spagna era che prima o poi potesse succedere, in termini letterari, una rivolta più efficace nei confronti del governo. In quel periodo l'Europa politica non assumeva posizioni nei confronti della Spagna, che reclamava l'accesso alla CEE. Ciò sia per il timore d'appoggiare un ritorno di tipo fascista, sia di favorire ben più strette relazioni che avrebbero accelerato il declino del regime. In quel clima, tra la fine degli anni '50 e l'inizio del '60, il tema

spagnolo era tabù, salvo per i pochi intellettuali che, come Vittorini, memore di antiche militanze, non si stancavano di denunciare i soprusi di Franco.

Tra le righe dei narratori spagnoli potevano leggersi impegno e testimonianza. *La nueva ola*⁸ ne era l'esempio. Presentava nove giovani scrittori con altrettanti racconti, e l'introduzione espressamente coniatata per il lettore italiano portava la firma del critico spagnolo del momento, Josep Maria Castellet. Anch'egli membro della cosiddetta *Escuela de Barcelona* della quale anche Goytisolo faceva parte, insieme al poeta-editore Carlos Barral, seppero creare in pochi anni un ponte con l'Italia letteraria. Tutti e tre uniti per consentire alla casa editrice di Barcellona Seix Barral un'apertura verso le letterature del mondo libero. Barral concentrato a tessere ragnatele di contatti che si riveleranno determinanti per ridisegnare il volto dell'editoria spagnola. Castellet intento a capire la direzione dell'ago della bussola della letteratura europea per indirizzare nella giusta rotta quella del suo Paese. E infine Goytisolo, "l'ambasciatore della cultura italiana in Spagna" come ebbe a definirlo Manuel Vázquez Montalbán. E la loro città: Barcellona, vero anello d'unione tra due i Paesi nonché centro rinnovatore rivolto a ciò che filtrava da Francia e Italia.

Viceversa, questo ponte italo-spagnolo permise a Einaudi, Mondadori, Bompiani, Lerici e Feltrinelli di spartirsi le prime pubblicazioni di Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Fernández Santos, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas, tra gli altri.

Erano gli anni del «Menabò» di Vittorini e Calvino, e di una realtà culturale sempre più orientata verso l'industria e attenta alla ricerca d'un linguaggio originale che meglio la rappresentasse. Al «Menabò», se non altro alla redazione dei primi numeri, parteciparono anche Roversi e Leonetti con la consulenza di Pasolini e di Fortini. Sono coloro che dalla fine degli anni '50, e soprattutto all'inizio del '60, instaurano rapporti con Goytisolo, Castellet e Barral, tesi a ridefinire le linee della letteratura spagnola. Anche grazie all'impegno di Giulio Einaudi (e alla presenza di Calvino), Barral fu il gran cerimoniere dei premi maiorchini di Formentor (gli «Antinobel», come li ribattezzò «il principe dell'editoria italiana») che videro sfilare nella maggiore delle isole Baleari, tra il 1959 e il 1961, scrittori e critici del calibro di Vittorini, Calvino, Moravia, Contini, Ripellino e Piovene. Accanto a loro anche presenze straniere come Marguerite Duras, Saul Bellow, Raymond Quéneau, Gregor Von Rezzori, Henry Miller e Michel Butor, tra le altre. Organizzare un evento del

genere in territorio spagnolo, in piena dittatura franchista, costituiva un risultato di enorme rilevanza.

A seguire da vicino le vicende letterarie (e non solo) di quella Spagna, Sciascia e Pasolini si affiancarono a Pratolini, Bilenchi, mentre Vittorini e Calvino già erano in contatto con Barral, Goytisolo e Castellet.

In quel periodo, dalla fine degli anni '50, Goytisolo si era impegnato a tradurre (e pubblicare) dapprima in riviste, poi in volume, Salvatore Quasimodo e Cesare Pavese. Grazie all'amicizia e ai consigli di Dario Puccini, l'ispanista che del Barral poeta tradurrà *Diecinueve figuras de mi historia civil*⁹, Goytisolo si occupò con continuità di letteratura italiana. Durante gli anni '60 tradusse poesie di Bodini, Roversi, Scotellaro e Cardarelli. In «Poesía de España», rivista che il poeta Ángel Crespo codirigeva con Alejandro Carriedo, Goytisolo pubblicò *Una noche en la Piazza di Spagna* di Pasolini¹⁰. Tuttavia, a cavallo tra il '50 e il '60, furono Pavese e Quasimodo gli autori che più tradusse. Dello scrittore piemontese, nel 1959, apparvero versioni in *Papeles de Son Armadans*, rivista di Camilo José Cela. L'anno dopo, Goytisolo lo ripresentava nella rivista di Crespo, e nel 1962, finalmente, raccoglierà in volume venti poesie, fino allora inedite in Spagna¹¹. Non va dimenticato che Pavese, per motivi di censura, verrà pubblicato in Spagna con una certa continuità solo dopo il ritorno della democrazia. Nel 1971, finalmente, Goytisolo potrà presentare una vasta scelta di liriche tratte da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* e da *Lavorare stanca*¹².

Nel novembre del 1961, proprio a Barcellona Goytisolo avrà occasione di accompagnare a letture pubbliche e conferenze un Quasimodo fresco di Nobel. Due anni dopo, sempre per l'editore di Santander che aveva dato alle stampe le poesie di Pavese, escono le versioni di Quasimodo raccolte e tradotte da Goytisolo¹³.

A Goytisolo premeva anche conoscere i risvolti della letteratura italiana del dopoguerra che aveva saputo rinascere, prediligendo, sia nelle letture che nei suoi esercizi traduttivi, autori strettamente legati alle vicende di quell'epoca. L'urgenza di testimoniare, di comparare e consegnarsi al tessuto poetico di Quasimodo, Pavese, o Pasolini conferma l'attitudine goytisoliana propensa a una letteratura capace di definire il proprio tempo. Pavese in quanto intellettuale completo (poeta "antico e moderno" col suo serrato conflitto intimo); Quasimodo come testimone di una guerra e di una Resistenza¹⁴ che avevano lasciato scie di morti come era accaduto nella Spagna della guerra civile. E infine Pasolini, un quasi coetaneo, il futuro amico silenzioso, attento ai microcosmi degli umili, dei dimenticati e volto al riscatto di quel mondo utopistico. L'attrazione per un personaggio schivo ma capace

d'intuizioni profetiche, più da interprete che da testimone dei tempi. Per tutto ciò e non solo, Goytisolo da subito riconobbe sorella la voce di Pasolini, avvertendo l'urgenza di prestargli la propria.

E dal canto suo anche per Pasolini e i suoi studi filologici, che giocoforza lo avvicinarono alla lingua e alla poesia catalana («Prima di farsi castigliana / l'anima deve imparare il catalano / dentro un corpo andaluso»)¹⁵, venire a contatto con Goytisolo, Barral e Castellet risultava gratificante. Barral gli verrà presentato da Einaudi alla Fiera del Libro di Francoforte, proprio quando in veste d'editore affidava la traduzione della sceneggiatura di *Mamma Roma* appunto a Goytisolo. Castellet, invece, gli verrà introdotto da Giancarlo Vigorelli, che nel 1958 aveva fondato con Giovan Battista Angioletti la "Comunità Europea degli Scrittori", di cui il critico catalano faceva parte in rappresentanza della Spagna. Si ritroveranno nel 1964 al Premio Etna-Taormina, quando Pasolini presenterà il *Vangelo Secondo Matteo*. Vigorelli e Castellet non hanno difficoltà nel convincerlo a impegnarsi nelle azioni di solidarietà che il COMES stava intraprendendo a favore degli scrittori spagnoli, e in special modo a decidere il contributo che Pasolini, fautore del riconoscimento di lingue d'ambito minoritario e di dialetti, avrebbe potuto apportare a favore delle lingue oppresse dal franchismo.

Con Goytisolo, il primo incontro risale a un viaggio romano del 1963 quando questi, già in contatto dal 1960 con Vasco Pratolini per realizzare un'edizione spagnola di *Cronaca Familiare*¹⁶, si reca a Roma per incontrare lo scrittore fiorentino e in quell'occasione telefona a Pasolini. Ma facciamo un passo indietro: proprio in quel periodo Goytisolo cominciava a farsi conoscere come poeta in Italia, merito soprattutto di Dario Puccini, Adele Faccio e Ubaldo Bardi, che pubblicavano sue traduzioni in riviste e quotidiani. L'assidua attività di mediatore affiancata a una solida reputazione di italianista in erba (almeno dal versante spagnolo che poche novità riceveva dall'Italia), rendeva Goytisolo l'interlocutore ideale nonché figura interessante per gli addetti ai lavori. E se il ponte Italia-Spagna si pregiava, come detto, di un passaggio privilegiato, la città di Barcellona, con la cerchia d'intellettuali che vi orbitavano, si rivelava la più efficace.

Per un poeta trentenne che viveva sotto un regime totalitario, visitare l'Italia degli anni '60 equivaleva a una boccata d'aria fresca considerando, inoltre, che il dibattito culturale del dopoguerra aveva consentito un aggiornamento internazionale di non poco conto. Goytisolo faceva così tesoro di ogni contatto letterario e non solo, toccando con mano il fervente clima letterario di quel periodo, oltre a fare incetta di libri o riviste come «Rinascita» e «Botteghe Oscure».

Ma torniamo all'amicizia con Pasolini. Il primo vero approccio si deve alla mediazione di un'amica comune, la catalana Myriam Sumbulovich che a Milano frequenterà l'Accademia di Brera, facendosi poi conoscere come pittrice sotto lo pseudonimo di Hado Lyria. In seguito sarà la traduttrice di Vázquez Montalbán, ma prima ancora, sarà lei a fargli pervenire le edizioni di Gramsci, di Pavese e di Sciascia, autori a lui cari. Non dimentichiamo che Montalbán nasce poeta e di Goytisolo fu amico oltre che "discepolo". È nota anche la sua passione per il calcio e per il Barcellona. Sul calcio e sul Barcellona avrà modo di scrivere durante la sua traiettoria di scrittore.

Grazie alla Sumbulovich che si muoveva nell'ambito letterario e politico della Milano di quegli anni, Goytisolo, in quei giorni a Roma per visitare Pratolini, telefona e ottiene un appuntamento da Pasolini. In un ricordo del 1988 di Goytisolo si legge:

Era un uomo di corporatura forte, anche se basso di statura, dal viso spigoloso e dagli occhi penetranti quando guardava, così come distratti quando ascoltava o taceva; vestiva impeccabilmente, con abiti sportivi a volte, camicie di una certa finezza, cravatte intonate e scarpe eleganti. Poteva scambiarsi per un uomo arricchito, di quelli che praticano il golf o l'equitazione. Domandava di tutto, e in cambio era molto conciso nel rispondere; aveva un'aria triste, assente, preoccupato a volte. Mi aiutò molto a tradurre in italiano e a dare una sfumatura alle parole o a espressioni dei dialoghi in romanesco¹⁷.

Goytisolo si riferisce alla traduzione di *Mamma Roma* che Seix Barral stamperà con un certo successo, favorito anche da una copertina che presentava Anna Magnani in un fotogramma del film.

Nell'articolo Goytisolo rammenta quell'incontro:

La prima volta lavorammo a casa sua, e poi in una trattoria, ma la maggior parte della sua collaborazione me la offrì passeggiando per le strade nei pressi della Stazione Termini o camminando o fermandoci in bar di periferia d'immigrati del Mezzogiorno che si riunivano nella Città Eterna [...]. Erano quelli i posti che frequentava o aveva frequentato durante le riprese dei suoi primi film. Molti che lo riconoscevano lo salutavano, sia quando c'incrociavano per strada o negli spiazzi, sia vedendolo seduto mentre bevevamo qualcosa in uno sgangherato caffè-tabacchi. Un pomeriggio mi accompagnò all'impressionante cimitero di Campo Verano, dietro San Lorenzo fuori le mura, poco distante dalla cittadella universitaria: lo conosceva a menadito¹⁸.

Il Goytisolo che si presentava a casa di Pasolini per correggere le bozze di *Mamma Roma* aveva già al suo attivo tre raccolte poetiche e un paio di premi¹⁹. Con un fluente italiano scritto e parlato, ancor prima di mettere piede in Italia, veniva

mantenendo una fitta corrispondenza con ispanisti e autori italiani di spessore. Tra gli studiosi si ricordano Oreste Macrí, Vittorio Bodini, Mario Socrate e Arrigo Repetto. Sebbene il più datato dei contatti fosse quello con Dario Puccini, il quale, fin dai primi anni '50, soggiornava spesso in Spagna, soprattutto a Madrid e a Barcellona.

Puccini resta il grande riferimento romano di Goytisolo e della Scuola di Barcellona. Sarà lui a fornire loro le novità editoriali italiane (e viceversa a ricevere le imbeccate spagnole). Ma anche Mario Socrate, ispanista studioso di Machado e Cervantes oltre che traduttore di Góngora²⁰ e di García Lorca²¹ ed anche attore ne *Il Vangelo secondo Matteo*.

Intorno ai primi anni '60, editori come Mondadori, Guanda e Feltrinelli s'interessarono ai diritti delle opere di Goytisolo. E dal 1963 Goytisolo si recherà spesso in Italia a presentare i suoi libri e a tenere conferenze e letture pubbliche. In uno dei soggiorni romani, assieme a Pasolini si ritrovarono a casa di Rafael Alberti, esiliato nella città eterna. Alberti era legato a Pasolini, e per i giovani poeti spagnoli dell'epoca l'autore di Cadice rappresentava un esempio di fermezza e coerenza. Goytisolo aveva vissuto la Guerra Civile da bambino restandone segnato per la morte della madre durante un bombardamento degli aerei inviati in Spagna da Mussolini, in pieno centro a Barcellona. Di certo un destino simile a quello di Pasolini, il cui fratello Guido, partigiano, fu ucciso a soli diciannove anni. Due ferite aperte nei due poeti, accomunate anche dalle loro tragiche e non del tutto chiarite vicende di morte. Quella di Pasolini su una spiaggia laziale, e quella di Goytisolo caduto dal balcone di casa in circostanze che fanno propendere per il suicidio.

Un pomeriggio del 1963 a Roma, Pasolini regalerà allo spagnolo una copia delle sue *Ceneri di Gramsci* ispirate, in parte, dalle opere più "impegnate" di Picasso che il poeta aveva visto esposte. In un'altra occasione Pasolini gli farà omaggio di una copia di *Poesia in forma di rosa* con tanto di dedica in spagnolo: *a ver si lo traduces*. Il volume è conservato presso la Cátedra Goytisolo dell'Università Autonoma di Barcellona.

Pasolini e Goytisolo non intratterranno mai una relazione epistolare. Tuttavia Pasolini aveva mantenuto una corrispondenza epistolare con il minore dei Goytisolo, Luis. Il biondo dei Goytisolo era stato incarcerato a Madrid nel 1960 essendo tra i responsabili di una cellula antifranchista dell'Università di Barcellona. Pasolini, Moravia, Carlo Levi, Vittorini e altri scrittori stranieri avevano firmato una petizione per la scarcerazione. In una lettera di Luis Goytisolo a Pasolini del marzo del 1964²² scopriamo che il poeta italiano, che era solito reclutare attori tra amici intellettuali e

scrittori, chiese a Goytisolo di collaborare alle riprese del *Vangelo*. Luis avrebbe voluto qualche notizia sulle riprese del film anticipando comunque, proprio in quella lettera, il suo diniego. Difatti, in quel periodo era completamente immerso nel suo terzo romanzo che, a suo dire, avrebbe voluto rappresentare il “canto del cigno” della mistica spagnola. Per timore di distrarsi dal “clima” del libro, alla precisa richiesta di Pasolini di affidargli il ruolo di Cristo, Luis si schermisce sostenendo che, al limite, avrebbe potuto partecipare per il ruolo di Matteo. Com'è noto, alla fine Pasolini opererà per un Cristo catalano, lo sconosciuto giovane Enrique Irazoqui, e Goytisolo continuerà a non distogliersi dalla sua opera. Le riprese impegneranno Pasolini dalla fine di aprile e per tutta l'estate del 1964. E proprio durante le pause delle riprese sarà frequente vedere “il Cristo” Irazoqui²³ giocare a pallone con Pasolini e gli altri componenti la produzione.

Ma in merito al sodalizio con José Agustín ci furono altri incontri. Una volta ottenuto il via libera da Pasolini per la traduzione di *Mamma Roma*²⁴, Goytisolo, che nel frattempo si affidava alla Sumbulovich per risolvere dubbi sul dialetto romanesco, torna a incontrarsi con Pasolini, stavolta a Barcellona. Visiteranno i quartieri più modesti della città, e Goytisolo lo introdurrà agli addetti ai lavori di cinema e teatro di Barcellona (critici come Miquel Porter-Moix e Román Gubern, o commediografi come Ricard Salvat).

L'attrazione pasoliniana per i luoghi miseri e malfamati lo seguirà anche nei suoi viaggi all'estero. A New York, ad Harlem e nel Bronx, con tutti i rischi connessi, e Barcellona non poteva costituire un'eccezione. In quel soggiorno del 1964 Goytisolo incoraggia Pasolini (o forse è vero il contrario) a seguirlo nel Barrio Chino, oggi Raval, già ritrovo di prostitute e ragazzi di vita. Anni dopo, Goytisolo ricorderà così quella escursione:

Girammo in lungo e in largo per il vecchio centro di Barcellona, parte del quale chissà come mai, è chiamato “barrio chino”, poiché non vi si è mai visto alcun, o alcuna, cinese, piuttosto, e ogni giorno di più, gente di colore, indiani, arabi, giapponesi e perfino un eschimese. Pasolini domandava molto su cose che lo incuriosivano: i prezzi che puttane e ragazzi di vita richiedevano ai clienti, e da quale regione di Spagna o del mondo arrivassero, che volesse dire *palomita*²⁵ o *carajillo*²⁶, perché circolassero tante coppie di *grises*²⁷ per le strade, con quanto denaro si poteva sopravvivere...²⁸.

A questo viaggio col fine di reclutare il “suo” Cristo ne seguirono altri. Forse la cosa più singolare capitò a Pasolini l'anno dopo, quando Goytisolo, sollecitato da un gruppo di studenti universitari, riuscì a organizzare un incontro affinché Pasolini

raccontasse la sua esperienza di scrittore e regista. La polemica scia che il film aveva suscitato in ambienti benpensanti, Vaticano compreso, aveva avuto risonanza internazionale. E a metà degli anni '60, in piena dittatura, questa figura d'intellettuale al contempo "cristiano" e "marxista", e per giunta omosessuale, attraeva e non poco gli studenti che non appoggiavano il regime. Ufficialmente l'incontro non avrebbe potuto essere pubblico. Goytisolo si attivò da subito, ma la Facoltà di Legge e quella di Lettere declinarono. Attraverso altri contatti, infine, Goytisolo riuscì a ottenere l'Aula Magna della Facoltà di Medicina; tuttavia, le autorità, con l'aula ormai piena, vietarono l'ingresso a Pasolini poiché non si trattava di un'attività di tipo accademico. Nonostante le proteste e i fischi dei numerosi presenti, la polizia ebbe la meglio. Tuttavia, un'intuizione di Goytisolo e di Santiago Dexeus, giovane medico, permisero, attraverso un tunnel sotterraneo, di traghettare Pasolini e il pubblico nell'adiacente Ospedale Clinico. La polizia non se ne accorse e le persone si assieparono sulle poche gradinate di quella specie di piccola *plaza de toros*, un'arena al chiuso adibita alle lezioni di dissezione. In un ambiente ceruleo e freddo di marmi bianchi, circondato da strumenti per le autopsie, Pasolini, in piedi, con le nocche poggiate sul tavolo principale parlò di cinema, poesia, politica, delle sue passioni e di ciò in cui credeva. Come rammenta Goytisolo:

E prima che iniziassero le domande, fu lui ad aprire il fuoco delle domande rivolgendosi alle facce che più o meno gli parevano interessanti: se la polizia era sempre così dura e al tempo stesso incompetente, quali libri o film di lui si conoscevano e cosa pensassero delle sue opere, quanti dei presenti parlavano o scrivevano in catalano, quanta forza avesse il sindacato falangista...²⁹.

Pasolini restò soddisfatto dell'incontro. L'indomani si sarebbe visto con i registi e gli attori della Scuola d'arte drammatica "Adrià Gual". Tornò a Barcellona nel 1967, approfittando di una pausa dalle riprese di *Edipo re* che si svolsero nel Magreb. E ancora con Goytisolo a perlustrare la città, i suoi caffè (con una predilezione per lo Zurich di Piazza Catalogna), i suoi quartieri malfamati; ma questa volta scelse di farsi accompagnare anche per cimiteri. Quello Viejo del Poble Nou, il quartiere che costituiva il primo segno di Barcellona per chi vi accedeva da nord est, con le misere case e le distese di campi su strade male illuminate. E poi quello del Montjuïc, il monte giudeo a picco sul mare. Pasolini sostò meditativo sulle tombe di Durruti e di altri anarchici spagnoli. Dal ricordo tracciato da Goytisolo scopriamo che proprio su quei loculi il poeta aggiunse fiori freschi.

A noi piace pensare, in coda a questo scritto, che in una qualche loro passeggiata romana o catalana, abbiano potuto rivelarsi questa comune passione per il calcio,

sport e gioco, che servì a formarli come persone e che mai cessarono di praticare e di seguire da vicino.

Note

¹ A. Gaudio (a cura di), *Paolo Volponi: il linguaggio sportivo e altri scritti (1956-1993)*, Pollena Trocchia, Ad est dell'equatore, 2016.

² A. Santoni, *Bulgarelli: Voleva che facessi l'attore*, «Corriere dello Sport», 29 ottobre 1995, p. 2.

³ C. Sabatini, *Lo sport, religione del nostro tempo. Intervista a P. P. Pasolini*, «Il Guerin Sportivo», n. 45, 5-11 novembre 1975, citato in P. P. Pasolini, *Sobre el deporte*, Barcelona, Contra, 2015, p. 114.

⁴ P. P. Pasolini, *Il caos*, «Il tempo», 4 gennaio 1969, citato in P. P. Pasolini, *Sobre el deporte*, cit., p. 44.

⁵ S. Boldrini, *Che bel giocatore quel poeta*, «Il Giornale», 28 ottobre 1995, p. 12.

⁶ R. Rossanda, *Un viaggio inutile*, Milano, Bompiani, 1981, p. 65.

⁷ Se si volesse approfondire l'argomento, rimando a F. Luti, *La goccia che scava*, Firenze, Nicomp, 2013.

⁸ A. Repetto (a cura di), *La nueva ola*, Milano, Bompiani, 1962.

⁹ D. Puccini, *Diciannove immagini della mia storia civile*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

¹⁰ P. P. Pasolini, *Una noche en la Piazza di Spagna*, «Poesía de España», n. 4, 1960, p. VII.

¹¹ C. Pavese, *Veinte poemas*, Santander, La isla de los ratones (Sur), 1962.

¹² C. Pavese, *Antología poética*, Barcelona, Plaza & Janés, 1971.

¹³ S. Quasimodo, *Poemas de Salvatore Quasimodo*, Santander, La isla de los ratones (Sur), 1963.

¹⁴ J. Goytisolo, *Le ragioni storiche, le ragioni morali*, «L'Europa Letteraria», giugno-settembre 1964. Dove dedica ampio spazio alla poetica di Quasimodo.

¹⁵ In "Appendici" a *Poesia in forma di rosa*, in "Poesie disperse e inedite", in P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, Tomo primo, a cura e con uno scritto di W. Siti, Saggio introduttivo di F. Bandini, a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1418-20.

¹⁶ Dal 1951 cominciarono a tradursi quasi tutte le opere di Pratolini in spagnolo. Ma fu solo attraverso le edizioni argentine e messicane che i lettori spagnoli poterono apprezzarlo. Dal 1965 in poi, si pubblicheranno anche in Spagna opere di Pratolini. Il primo a farlo sarà Castellet (in catalano) per Edicions 62, e in seguito Barral per la sua casa editrice.

¹⁷ J. A. Goytisolo, *Un hombre triste*, in "Culturas", supplemento del «Diario 16», 5 novembre 1988, p. XII (la traduzione della citazione dell'articolo è di chi scrive).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ J. A. Goytisolo, *El retorno*, Madrid, Rialp (Adonais), 1955; Id., *Salmos al viento*, Barcelona, Instituto de Estudios Hispánicos 1958; Id., *Claridad*, Valencia, Diputación de Valencia, 1961.

²⁰ L. Góngora, *Poesie*, trad. it. M. Socrate, Modena, Guanda, 1942.

²¹ F. García Lorca, *Sonetti dell'amore oscuro: e altre poesie inedite*, trad. it. M. Socrate, Milano, Garzanti, 1985.

²² È conservata presso l'“Archivio Contemporaneo A. Bonsanti” del “Gabinetto Scientifico G. P. Vieusseux”, Fondo Pasolini, segnatura PPP.I.570.1.

²³ Proprio nel mese di settembre del 2020 Enrique Irazoqui è venuto a mancare.

²⁴ P. P. Pasolini, *Mamma Roma*, Barcelona, Seix Barral, 1965.

²⁵ Bibita a base di acqua e anice.

²⁶ Caffè corretto, di solito con un liquore a base d'anice.

²⁷ I grigi, dal colore dell'uniforme. Così era soprannominata la polizia, sempre armata, durante la dittatura franchista. È stata sciolta nel 1978.

²⁸ J. A. Goytisolo, *Un hombre triste*, cit., p. XII

²⁹ *Ibidem*.

GERMANO CAPERNA

*Cerro Torre: la Montagna Impossibile*¹

Abstract

This article speaks about the role played by Cerro Torre in the history of climbing. While not the highest mountain, Cerro Torre is certainly the most fascinating among the peaks of Patagonia and its first ascent was one of the most debated. The controversial attempts to conquer its summit are analyzed through the autobiographical stories of Cesare Maestri, Cesarino Fava and Walter Bonatti. The imagery linked to the most difficult mountain in the world, whose conquest continues to be an unsolved enigma, draws on the history of climbing, the exploration of Patagonia and the literature that has told us those events. Indeed, like no other peak, Cerro Torre combines romantic aesthetics with climbing attraction, and mythical implications, as it can be easily inferred from the words of the protagonists of these stories.

a Daniele Nardi

Alpinismo e letteratura

L'alpinismo, la cui nascita in senso moderno viene comunemente indicata nella scalata del Monte Bianco del 1786 ad opera di Paccard e Balmat², per sua natura non è uno sport vero e proprio, se per "sport" indichiamo le pratiche atletiche codificate nei giochi olimpici. Infatti le ascensioni in solitaria o con una spedizione non si svolgono in un campo di gara ben definito; non hanno un pubblico che segue di persona le varie fasi della scalata; nemmeno hanno un tempo prestabilito o un arbitro a giudicare la prestazione in corso. L'alpinismo, come la vela d'altura o le maratone nei deserti, rientra in quelle attività atletiche dove l'uomo si misura direttamente con la natura, avendo come scopo di raggiungere la vetta della montagna, terminare il percorso attraverso gli oceani o rientrare nel mondo civile dopo aver attraversato una regione disabitata. Niente di più lontano dalle pratiche olimpiche, oramai standardizzate da regolamenti e obiettivi consolidati da decenni, quali possono essere l'abbattimento dei record nella propria disciplina. Tuttavia, in tempi recenti l'alpinismo nella versione *climber* ossia dell'arrampicata "sportiva", il cui obiettivo è il superamento delle difficoltà su una parete (naturale o artificiale) attraverso il gesto atletico, si sta uniformando alle caratteristiche dello sport vero e proprio, individuando campi di gara fissi, tempi di esecuzione, giudici di gara, spettatori in presenza e/o "in remoto", ecc. In questo lavoro si parlerà di alpinismo inteso nel suo senso più tradizionale, ossia di un'impresa che ha l'obiettivo di raggiungere la vetta e dalla sommità guardare il panorama sottostante. Un'impresa che non si è svolta

sulle Alpi o nelle catene montuose dell'Himalaya, vere palestre per lo sviluppo della disciplina e della letteratura di montagna, ma nelle Ande cilene, in particolare sul Cerro Torre, da tutti considerata una montagna impossibile.

Essendo l'alpinismo uno sport contro la natura, fatto in luoghi remoti, lontani dalla civiltà, le imprese compiute non hanno testimoni diretti, pertanto il racconto scritto acquista una dimensione che va al di là della semplice cronaca, proponendosi come “documento” senza riserve di un fatto realmente accaduto. Il racconto di montagna, un genere che può essere visto come una costola del racconto d'avventura, viene chiamato *récit d'ascension* o “racconto d'ascensione” e di solito è redatto in prima persona o da una terza persona che raccoglie le informazioni dal protagonista dell'impresa. Il racconto finisce per essere il punto d'incontro fra l'atleta ed il pubblico: in questa occasione è un lettore che, attraverso gli scritti e le fotografie, partecipa in qualche modo all'impresa. Ma non sarà mai testimone diretto dell'evento, come succede ad esempio in una partita di calcio. In questo caso le parole sostituiscono la vista, il libro lo stadio.

Una delle condizioni primarie per la nascita e lo sviluppo della letteratura dell'alpinismo sta proprio nel fatto che le scalate avvengono in un mondo lontano dagli occhi, e per ciò, in un “mondo invisibile”. Come gli esploratori, anche gli alpinisti per divulgare le proprie esperienze hanno dunque dovuto ricorrere alla scrittura, e, prove alla mano, si può dire che già i primi passi oltre i limiti delle nevi perenni sono stati accompagnati dalla stesura delle prime pagine significative³.

L'alpinismo ha quindi prodotto un genere di letteratura che viene definita “di montagna”, un contenitore elastico capace di inglobare forme di scrittura diverse: relazioni, guide informative, diari, racconti d'invenzione, poesie, reportage, ecc. L'importante è che il racconto sia scritto da un alpinista-scrittore oppure da uno scrittore-alpinista e che non riduca la montagna e la scalata a sfondo o a elemento episodico del testo⁴. È possibile individuare un salto qualitativo nel rapporto tra la letteratura e l'alpinismo alla fine del XIX secolo nella figura di Edward Whymper. Uno dei punti cardini dell'alpinismo infatti è rappresentato dall'esperienza inglese e basta scorrere una qualunque storia delle conquiste alpine tra '800 e '900 per rendersene conto.

Come è noto, l'esplorazione delle Alpi, fra '700 e '800, muoveva dal presupposto della ricerca scientifica ma piano piano l'escursione acquista la forma del “turismo”: scalare le montagne diventa una forma di evasione dalla città e piacere della natura. A questo punto la geologia, la botanica, lo studio dei ghiacciai iniziano ad avere una letteratura scientifica diversa dalla scalata di montagna vera e propria.

E proprio questo avviene quando compare sulla scena Edward Whymper. Non si può certamente riassumere qui la storia di Whymper sulle Alpi, una storia che, oltretutto, coincide con un periodo felice dell'alpinismo, quello della fase eroico-romantica, e che vede l'inglese raggiungere per primo la cima del Cervino (1865). Il giovane alpinista ha scritto quello che viene riconosciuto come un classico della letteratura alpinistica: *Scrambles amongst the Alps*⁵ (1871). Sebbene la sua prosa dettagliata e realistica gli valga la nomea di antiromantico «Eppure, la sua ardente passione per la montagna e la sua totale dedizione ad essa sono comunque segnate da toni fortemente romantici»⁶. Il suo spirito agguerrito e combattivo introduce nell'alpinismo rivalità e competizione e dà inizio ad una serie ininterrotta di prime ascensioni assai difficili (Grand Tournalin, Barre des Écrins, Grand Cornier, Aiguille Verte, Chimborazo, Cayambe).

*Uno scenario perfetto per un'impresa sportiva*⁷

La Patagonia, la Terra del Fuoco e Capo Horn sono considerate ancora oggi terre quasi irraggiungibili perché collocate lì dove il mondo finisce. Piene di leggende, sono territori dove sogni e immaginazione ancora galoppano sebbene sconosciuti e illustri uomini le abbiano perlustrate per rilevare, studiare e conoscerne i laghi, i ghiacciai e le montagne. Il riferimento più immediato è alla figura del salesiano Alberto Maria De Agostini. Appassionato esploratore e alpinista, dal 1910 dedicò trent'anni della sua vita ad esplorare e descrivere con mappe, disegni e fotografie, tutta la vastissima regione compresa tra Capo Horn, all'estremo sud, e le montagne San Valentino e San Lorenzo a nord: la Terra del Fuoco, il gruppo del Paine, lo Hielo Continental, il gruppo del Fitz Roy e del Cerro Torre. A quei tempi, tra il 1910 e l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, tutto l'alpinismo europeo⁸ era impegnato sulle Dolomiti e sulle Alpi Occidentali. Gli alpinisti di quella generazione cercavano di superarsi a vicenda inventando e perfezionando nuovi mezzi artificiali di progressione, escogitando nuove tecniche per aprire vie sempre più ardue sulle grandi pareti o per scalare quelle ancora vergini. Le poche spedizioni extraeuropee, organizzate soprattutto da ricchi inglesi, puntavano agli "ottomila" himalayani. Soltanto Martin Conway, con la guida Maquignaz di Valtournenche, era andato nel 1898, nella Terra del Fuoco a tentare, per la prima volta, il Cerro Sarmiento, una montagna completamente coperta di neve e ghiaccio, come un gigantesco iceberg, che sorge direttamente dal mare, innalzandosi nel cielo per 2200 metri⁹. Negli anni successivi le descrizioni e le foto di padre De Agostini delle pareti verticali di granito del Fitz Roy e del Cerro Torre risvegliano l'attenzione degli alpinisti europei. Nel

1952 dopo i tentativi di varie spedizioni (1937, 1948 e 1949), il 2 febbraio Lionel Terray e Guido Magnone raggiungono la vetta del Fitz Roy. Nel 1958 due spedizioni italiane si dirigono al Cerro Torre. Sul versante occidentale Carlo Mauri e Walter Bonatti il 2 febbraio arrivano 120 metri al di sopra di una sella che battezzano Colle della Speranza. Bruno Detassis, a capo della seconda spedizione sul versante orientale della montagna, dichiara che il Cerro Torre è una “montagna impossibile” e vieta ai suoi uomini (tra cui Cesarino Fava e Cesare Maestri) di intraprendere qualsiasi tentativo di vetta. L’anno dopo, nel 1959, il 31 gennaio Cesare Maestri e Toni Egger raggiungono la vetta. Ma durante la discesa avviene una tragedia: Egger viene travolto da una valanga e muore. I due alpinisti erano rimasti in parete per complessivi sette giorni. Alla fine Fava trova Maestri, esausto, alla base della stessa montagna. È a loro due che dobbiamo il racconto dell’impresa ma, ancora oggi, la loro versione dei fatti non è accettata da tutti.

Alberto Maria De Agostini: la nascita del sogno sportivo

Come anticipato, colui che contribuì a suscitare l’interesse per le montagne della Patagonia e della Terra del Fuoco fu sicuramente padre Alberto Maria De Agostini. In una delle sue opere più conosciute, *Ande Patagoniche*, si trovano alcune delle descrizioni più emblematiche di quelle montagne:

chi ha osservato da vicino i monti patagonici ha scoperto in essi tutta la magnificenza e grandiosità dei grandi colossi della montagna e ha sperimentato verso di essi un irresistibile fascino, che solo possono risvegliare in noi le cime più eccelse. Quando uno si trova di fronte e vede sovrastare verticalmente sul suo capo quelle aduste pareti di granito di ghiaccio per mille o duemila metri, rimane fortemente impressionato e si convince che i monti della Patagonia, per arditezza di forme e per bellezza e attrazione alpinistica, non hanno nulla da invidiare ai più celebrati colossi delle nostre Alpi e fors’anche delle altre parti della Terra¹⁰.

Queste e altre parole, insieme alle immagini fotografiche che contiene il libro, hanno generato in molti alpinisti il desiderio di violare quelle vette fino ad allora mai raggiunte da nessuno. Nel capitolo intitolato “Nel Regno del Fitz Roy” si trova la prima descrizione del Torre:

Il Monte Fitz Roy ha qui tutta la sua affascinante bellezza e maestosità e si presenta come un enorme muraglione dirupato e severo che si eleva per oltre 2000 metri sul fondo della valle. Non così il monte Torre, di circa 3000 metri, che si erge imponente a Ovest ostentando la sua esile vetta altissima sormontata da un cucuzzolo di ghiaccio, e le sue formidabili pareti di granito tagliate verticalmente sul ghiacciaio, circondato da altre bellissime e ardite guglie¹¹.

Nel capitolo successivo, “Nella Valle del Río Elettrico”, compare la prima descrizione della difficoltà alpinistica del Cerro Torre: «Alquanto più a Ovest del Fitz Roy fende l’azzurro del cielo l’esile roccia del Cerro Torre, una guglia meravigliosa, rivale del Fitz Roy per bellezza di forme e per inespugnabilità delle pareti di granito e di ghiaccio»¹². Proprio quella “inespugnabilità” è alla base della costruzione del mito del Cerro Torre arrivato fino ad oggi. De Agostini va ad osservarla da un’altra angolazione, dai contrafforti del Fitz Roy: «Dalla sommità, all’altezza di 1680 metri, si affaccia sul versante di occidente la maestosa ed esile scheggia del Monte Torre con la caratteristica vetta rivestita di ghiaccio»¹³. Come se non bastassero le parole a creare nell’immaginario comune l’idea della montagna vergine e invulnerabile, il volume è corredato di spettacolari fotografie, tra cui due che hanno come soggetto lo stesso Cerro Torre: una lo ritrae insieme al suo ghiacciaio e alle vette che lo circondano, il Cerro Adela e l’altra cima granitica che prenderà il nome di Torre Egger. Nell’altra fotografia il Cerro Torre è immortalato dai contrafforti del Fitz Roy e in primo piano compaiono le guide della Valtournenche Luigi Carrel e Giuseppe Pellissier, che accompagnano il padre salesiano nell’esplorazione della valle del Rio Elettrico. Queste immagini così grandiose e scenografiche indirizzarono negli anni successivi l’attenzione degli alpinisti verso le montagne della Patagonia e in particolare del Cerro Torre.

L’alpinismo alla conquista del Cerro Torre

Con la pubblicazione delle opere di De Agostini, il Cerro Torre diventa così il sogno per molti alpinisti e con il passar degli anni si trasforma in un *topos* geografico e letterario, fatto di trionfi e tragedie, come era già avvenuto per le montagne delle Alpi tra XIX e XX secolo. Nella storia dell’alpinismo il Cerro Torre non è solo una montagna alta 3128 metri, è il luogo dove si è sviluppata una rapida evoluzione tecnica dei materiali ma soprattutto una vasta produzione narrativa che ha cambiato per sempre il modo di scalare e raccontare l’ascensione. La tragica vicenda di Cesare Maestri e di Toni Egger non ha fatto che consolidare questo mito. Qui di seguito si analizzeranno alcuni momenti dei tentativi e della “prima” salita al Cerro Torre attraverso i racconti d’ascensione di tre importanti protagonisti dell’alpinismo italiano: Walter Bonatti, Cesarino Fava e Cesare Maestri. Tre figli dell’epoca della ricostruzione del dopoguerra e della spettacolarizzazione dell’alpinismo che va di pari passo con l’inizio delle trasmissioni televisive in Italia. I testi sono scritti in prima persona, vanno oltre la cronaca dell’ascensione, analizzano idee e sentimenti

dei protagonisti, curando lo stile e le metafore e dando spazio a riferimenti storici e culturali. Lo scopo di questi scritti è quello di documentare la realtà dei fatti, ma allo stesso tempo di portare il lettore nello spirito eroico dell'impresa. Autore, narratore e personaggio coincidono come succede per qualsiasi racconto autobiografico, generando in questo modo una voce narrante che somiglia molto ad una "soggettiva cinematografica o televisiva" come se l'alpinista avesse una telecamera sul casco che protegge la testa e riprende tutte le fasi dell'impresa.

Walter Bonatti: il fallimento tra difficoltà e rinunce

Il vero intento del nostro viaggio in Patagonia, mio e di Carlo Mauri, era la scalata dell'ancora inesplorato Cerro Torre. Il Torre è una guglia granitica straordinaria, per buona parte incrostata di bianco ghiaccio spugnoso che si eleva a 3128 metri sul margine orientale del vasto Hielo Patagonico a circa 49 gradi di latitudine sud. Per prima cosa avremmo cercato una possibilità di scalata sul suo lato est, accessibile dalla pampa. Questo per diverse ragioni. Perché è prevalentemente roccioso, protetto dai venti, più rapido da raggiungere, e perché le sue forme e il loro stato di glaciazione ci erano già noti, almeno in fotografia¹⁴.

Nel racconto *Cerro Torre, un sogno svanito* le prime parole di Bonatti sottolineano l'importanza della fotografia per conoscere e scalare una montagna in parte ancora misteriosa.

Potevamo sperare anche sul misterioso versante ovest, quello che dà sul turbolento Hielo. Ma su quel lato saremmo saliti, semmai, in extremis. In tal caso, dato il carattere alpino della nostra spedizione – che non prevedeva quindi l'impiego di portatori – l'organizzazione argentina che ci ospitava aveva già ventilato la possibilità di effettuare un lancio aereo dei materiali sul grande Hielo, al di là dell'enigmatica catena divisoria. Nell'emergenza, questo lancio sarebbe stato dunque determinante per poter azzardare un tentativo sull'altro lato del Cerro Torre, altrimenti irraggiungibile dovendovi trasportare a spalle i necessari rifornimenti. Va tenuto conto che viveri ed equipaggiamento a quel tempo erano ancora assai poco specializzati, e anche molto pesanti; il che avrebbe limitato l'autonomia individuale, richiedendo un notevole sforzo per il trasporto appunto a spalle verso e sulla montagna¹⁵.

La descrizione che fa Bonatti della situazione iniziale evidenzia subito le difficoltà tecniche e logistiche che deve affrontare insieme al suo compagno Carlo Mauri. L'utilizzo di termini come "emergenza", "azzardare", "irraggiungibile" crea subito l'atmosfera dell'impresa ai limiti dell'impossibile.

Il 9 gennaio finalmente il Torre uscì per la prima volta dalle nubi e, seppur fuggacemente, si lasciò ammirare in tutta la sua imponenza. Eravamo ancora troppo

lontani per studiare una via d'accesso, il Cerro svettava comunque superbo e orlato di candido ghiaccio. L'osservavamo da un intricatissimo faggeto nei pressi della laguna Torre e per contrasto appariva ancora più irraggiungibile¹⁶.

Nella prima descrizione della montagna vista dal vivo, Bonatti usa le parole "fugacemente", "orlato", "candido", "irraggiungibile" quasi fosse l'immagine di una vergine nuda, vista di nascosto, che mai si concederà completamente.

Ma la sorpresa peggiore fu che un'altra spedizione, composta da alpinisti trentini capeggiati da Cesare Maestri, stava arrivando ed era diretta al Cerro Torre. Quando incontrammo i trentini purtroppo non ci fu verso di instaurare un'intesa, malgrado sembrasse a tutti evidente che ogni gruppo era arrivato ignaro l'uno dell'altro. Questo almeno potevamo garantirlo Mauri e io per noi stessi¹⁷.

La montagna è rivalità e l'alpinismo come disciplina sportiva ha il suo massimo risultato nell'arrivare per primi su una vetta mai raggiunta. In questo caso l'obiettivo di Bonatti è lo stesso di Cesare Maestri. E come fosse un trofeo combattuto da due pretendenti, la montagna crea gelosia, malumore e problemi. Per un alpinista non può esserci il secondo posto come per altre discipline sportive. O si arriva in vetta o ci si dichiara sconfitti. O si arriva per primi o è meglio rinunciare e tentare un'altra via, un'altra salita. Il fallimento è sempre un passo avanti all'alpinista come scrive chiaramente Bonatti assalito dalla delusione e dalla preoccupazione per dover cambiare il programma iniziale:

Segui l'inevitabile sconforto, superato soltanto dalla nostra volontà di agire, anche contro ogni logica. Decidemmo infatti di volgerci all'altro lato del Cerro, ben consci di ciò che ci aspettava. A conti fatti, la parete occidentale del Torre avrebbe richiesto un avvicinamento di circa sessanta chilometri di cammino, dal punto in cui eravamo. E chiaramente avrebbe comportato anche lo scavalco di una elevata catena di montagne ghiacciate. Non fu facile. Ci dovemmo trascinare appresso tutto il necessario. Solo in parte a dorso di animale, nel fondovalle. L'inclemenza del tempo per giunta ci perseguitò, riducendo di molto le giornate utilizzabili¹⁸.

L'impresa di raggiungere la vetta del Cerro Torre comincia a vacillare ancora prima di essere entrati nel pieno della sfida. L'avvicinamento alla base della montagna diventa essa stessa impresa per le lunghe distanze da percorrere, la quantità di materiale da trasportare, considerato lo "stile alpino"¹⁹ della spedizione, e il pessimo clima incontrato.

La natura era aspra. Impressionava il vasto grigiore di ciò che rimaneva delle antiche foreste incendiate dai pionieri. In fondo a questa valle selvaggia, a quota 580, fissammo la nostra base. Poi guadagnammo il Passo del Viento, a 1530 metri, oltre

il quale piantammo una piccola tenda. Il secondo campo, composto da due tende, lo ponemmo invece sulle morene dello Hielo ai piedi del Cerro Adela, a una quota approssimativa di 1350 metri. Ci trovavamo al margine di un avvallamento glaciale che battezzammo “Valle della Fame”. Avevamo cominciato a patire la fame a causa delle difficoltà di rifornimento. Infine il 25 gennaio, dopo quindici giorni di vita grama, fissammo il terzo campo, con altre due tende, su uno sperone roccioso che fa da basamento al Torre, a quota 1700 circa. Avevamo così concluso la marcia di avvicinamento lungo quei tremendi sessanta chilometri di valichi e ghiacciai, portando con noi il minimo per la sopravvivenza²⁰.

Bonatti usa parole come “grigiore”, “aspra”, “patire”, “tremendi”, “sopravvivenza” a rimarcare la fatica per l’avvicinamento e l’ostilità della natura. Il Cerro Torre mostra a Bonatti la sua faccia peggiore, quella occidentale, sempre sferzata dal freddo vento polare. Sebbene le difficoltà di scalata non siano ancora iniziate, sono quelle logistiche a mettere in pericolo la spedizione, mentre la natura mostra il suo lato peggiore: «Il maltempo inoltre bloccava ogni nostra azione e teneva celata la montagna. Il fragore delle valanghe si alternava a quello delle raffiche di vento, che in alcuni momenti sembravano volersi portare via le nostre tende»²¹.

La paura e l’ansia prendono il sopravvento sul residuo ottimismo sebbene la partita con il Cerro Torre sia ormai aperta e, come ogni atleta che si rispetti, anche Bonatti è mosso da una grande determinazione che lo spinge ad andare avanti insieme al suo compagno arrivando «in tre riprese»²² a quota 2300. La vetta sembra sempre più vicina e per un gioco di prospettive sembra per qualche ora anche accessibile. «Fantastico per quanto orrido»²³ scrive ancora Bonatti preso dall’entusiasmo prima di essere messo definitivamente davanti alla realtà della sconfitta:

Alle 12.30 raggiungemmo il colle e restammo schiacciati dalla realtà. Eravamo i primi uomini a guardare il Torre da quel lato e ci rendemmo subito conto che per quanto ci fossimo impegnati, nelle condizioni in cui ci trovavamo non avremmo mai potuto raggiungere la vetta²⁴.

La montagna si rileva in tutta la sua asprezza, nemmeno paragonabile a quella delle Alpi occidentali. Perciò Bonatti e Mauri sono costretti a rinunciare. Ma coscienti che mai più sarebbero riusciti a raggiungere quel punto della montagna continuano a salire verso la vetta, fino a quando le corde lo permettono. È il 2 febbraio 1958. Sebbene Bonatti esca perdente dalla sfida con il Cerro Torre nel suo racconto dice di pensare già alla rivincita per l’anno successivo. Questo però non avverrà perché sarà anticipato dalla spedizione di Cesare Maestri che, come lui, aveva mancato la vetta l’anno precedente.

Il bel sogno del Torre restò in noi, e ce lo portammo dentro per quasi un anno. Ma poi, a pochi giorni dalla seconda spedizione – quando già tutto era pronto e organizzato – apprendemmo da un giornale che la cordata Maestri-Egger era giunta laggiù e stava per attaccare il Cerro Torre. Non partimmo più²⁵.

Cesarino Fava, unico “testimone” della prima scalata

Cesarino Fava nel libro *Patagonia. Terra di sogni infranti*, raccoglie in sette racconti d’ascensione la sua vita alpinistica trascorsa lungo la cordigliera delle Ande, dall’Aconcagua fino alla Patagonia. Tre di questi racconti sono dedicati alla sua triplice esperienza sul Cerro Torre proprio con Maestri (1958, 1959, 1970) di cui è primo ispiratore per l’avventura su “la montagna impossibile” così come lui la chiama, usando questo appellativo anche per il titolo di uno dei tre racconti. Gli altri due sono *Ande Patagoniche* e *Ritorno al Cerro Torre*.

Il tutto era cominciato casualmente. Una serie di coincidenze fortunate. L’incontro all’ambasciata francese con i protagonisti dell’ascensione al Fitz Roy: Guido Magnone e Lionel Terray. “Se vuoi, Cesare, laggiù c’è una montagna molto più difficile del Fitz, ma è impossibile!” mi disse Terray per mitigare la mia malcelata invidia per le due consecutive grandi imprese compiute dai francesi: l’Annapurna, primo ottomila della storia dell’alpinismo mondiale, e il Fitz Roy. Dal meticoloso e carissimo Tito Lucchini, ex artigliere di montagna e a quell’epoca cartografo alla Marina da Guerra Argentina, pittore che condivideva lo studio con Diomede e Soldi, celebrati pittori argentini, ma soprattutto grande appassionato di montagna, trovai una foto in bianco e nero della montagna impossibile: il Cerro Torre. Con il sistema fotogrammetrico calcolammo l’altezza delle pareti Sud ed Est: rispettivamente 1500 e 1200 metri. “Olà, tanto Tito?” “Potrebbe esserci un errore, non superiore però a cento metri.” Vito Girardi, fotografo di Trento emigrato in Argentina, mi fece avere un giornale illustrato in lingua tedesca le cui pagine centrali erano occupate da una splendida panoramica del Gruppo di Brenta su cui era tratteggiata la cavalcata che un certo Cesare Maestri aveva compiuto, in solitaria e in poche ore. Sopra, a caratteri cubitali, “Cesar allein mit Cesar” – Cesare solo con Cesare. Questo, mi dissi, è l’uomo per il Torre. Mandai subito una lettera dove, tra le altre cose, scrissi: “Qui c’è pane per i tuoi denti.” Cesare mi rispose subito con argomenti entusiasmanti e io cominciai a sognare²⁶.

Secondo le parole di Fava inizia così la sua storia con Maestri e il Cerro Torre, quella montagna che li porterà ad essere uniti per sempre tra segreti, smentite e silenzi fino alla morte. Il loro primo incontro con la “montagna impossibile” avviene nel 1958:

E dopo il Cerro Adela Nord, separato da un colle, eccolo lì, stupendo, maestoso e temibile: il Cerro Torre. Una montagna a forma di torre, la nostra meta. Nessun nome potrebbe essere più appropriato; padre De Agostini lo capì e volle mantenerlo sulle

carte ufficiali. [...] il Cerro Torre mostra la sua parte più spettacolare: la parete sud. Uno strapiombo di granito giallo-rossiccio alto 1500 metri. Lassù in alto, poco prima di increspare il cielo come una lama con il suo appuntito fungo di ghiaccio, Pachamama, la Grande Madre Natura, tosse via della parete, con un profondo intaglio a triangolo, una grande fetta di granodiorite. Al suo posto è rimasto un enorme strapiombo a tetto spiovente che, come una cariatide, sostiene il fungo sommitale a quota 3128²⁷.

Emblematico il riferimento a De Agostini. L'immagine che Fava dipinge con le sue parole è di un luogo mitico e mistico nato per mano della natura e che per la sua conformazione appare in perfetto equilibrio tra il naturale e il soprannaturale. Ben presto però in questa prima spedizione la vetta del Cerro Torre appare irraggiungibile e il capo spedizione Bruno Detassis, ritenendo suicida qualsiasi tentativo di scalata, sentenza in modo irremovibile la conclusione di un sogno appena iniziato: «Il Cerro Torre è impossibile!»²⁸. Un anno dopo Maestri e Fava, anticipando di qualche settimana Bonatti che dunque rinuncia a partire, sono di nuovo lì. Con loro l'austriaco Toni Egger. Sembra che non si siano mai allontanati da quella natura bella e sconvolgente, con il vento che sibila e annuncia le valanghe tutte intorno:

Tutto è grigio, lattiginoso. La visibilità è zero. Il sibilo continuo del vento ha come contrappunto il sordo, sommo rimbombo delle valanghe che cadono a ritmo serrato dalle vaste pareti che ci circondano, e il suono indefinibile provocato dalle violente raffiche che ci rincorrono con metodica frequenza, quando nella loro libera corsa, iniziata nel Pacifico, urtano contro la possente barriera formata dal Cerro Torre, Adele, Piergiorgio e Fitz Roy²⁹.

La natura non è alleata degli alpinisti, li mette duramente alla prova: in ogni istante possono perdere la vita o cambiare via o addirittura quella meta per la quale tanti sacrifici stanno facendo. La similitudine che usa Fava per descrivere una valanga è significativa: «Una sensazione agghiacciante simile a quella che produceva il sibilo delle bombe da una tonnellata che gli americani sganciavano dai B29 sulla testa degli inermi cittadini...»³⁰. Nonostante tutto però i tre alpinisti proseguono e il 10 gennaio 1959, come riportato a mo' di diario nel racconto, salgono i primi ottanta metri sulla parete est della montagna:

[...] un'inezia se comparata ai 1500 metri che ci separano dalla vetta, ma significativi se comparati alle difficoltà aggirate, agli ostacoli superati, alle migliaia di chilometri percorsi per arrivare qui. Ora 1500 metri ci sembrano la cosa meno problematica e più entusiasmante da percorrere³¹.

Sono talmente tante le difficoltà che affrontano che Fava prima racconta di un confronto diretto che i tre alpinisti fanno con le Alpi e l'Himalaya e poi dice di sentirsi «completamente alla mercé del tempo. È lui che decide, il tempo»³². Per l'enorme sforzo profuso senza ottenere grandi risultati in parete, per la seconda volta, Maestri e Fava, iniziano a pensare di rinunciare, ma la bellezza del Cerro Torre è così magnetica da far subito cambiare loro idea:

Tutto bianco, il Torre sembra un iceberg lucente che si innalza nel cielo terso con l'apparente fragilità di una ballerina. Il biancore della neve uniforme e appiattisce i dislivelli, ma il Cerro Torre emerge e domina con tutto lo slancio dei suoi 1500 metri di parete strapiombante. Ancora una volta il destino, questa misteriosa entità astratta, ci mette imprevedibilmente di fronte al difficile dilemma: prendere o lasciare. Il silenzio e lo sguardo di Toni sono più eloquenti di un libro aperto³³.

La salita prosegue. La coppia Maestri-Egger è in quel momento la migliore per assortimento in stile alpino e per esperienza. Ad un certo punto della scalata però il gruppo si divide. Fava, esausto e in difficoltà sulla parete, tecnicamente meno idonea alle sue caratteristiche, si separa a malincuore dagli altri due compagni. Piuttosto che far fallire l'intera spedizione rinuncia e torna indietro da solo, sebbene tutti i componenti siano intimamente combattuti sul da fare:

Riflettendo più tardi su quel momento decisivo, ho la convinzione che tutti e tre desiderassimo tornare indietro. In verità io non ero così sicuro di farcela a scendere da solo. Ma, lì per lì, non volli essere il responsabile del loro mancato tentativo alla vetta. E con ogni probabilità anche Toni e Cesare speravano che io chiedessi loro d'aiutarmi. Così ognuno di noi decise di controvolgia il proprio destino. Il loro, di salire; il mio, di scendere. Quando ritirai la corda e l'ultimo lembo scivolò giù docile ai miei piedi, fu come se una pesante mannaia si fosse abbattuta recidendo d'un colpo ogni vincolo che ci aveva tenuti uniti fino a quel momento. La corda è una cosa viva. Ma lì ammicchiata alla rinfusa sembrava ora una cosa inerte, morta³⁴.

La corda viene descritta come un cordone ombelicale che lega i tre alpinisti tra loro e li unisce alla montagna, dalle cui pareti nutrono il loro desiderio di essere i primi a violare la cima ancora vergine. Tagliato questo legame Fava sembra morire e a fatica riesce ad arrivare alla base di attacco della montagna. Perde la cognizione del tempo nell'attesa che i suoi due compagni ridiscendano. Decide infine di iniziare a scendere ancora più in basso. All'inizio del cammino però vede un puntino nero alla base della parete est. Prima non capisce, poi torna indietro e si avvicina:

Giaceva bocconi sull'orlo superiore di una spaccatura recente del ghiacciaio. Soltanto quando lo girai e tolsi via dal viso la spessa crosta di ghiaccio seppi chi era

dei due. Dalle sue labbra uscirono due parole: Toni, Toni... Scrutai la superficie tutt'intorno. Niente, non c'era nessuno³⁵.

Maestri è solo. Egger forse è stato travolto da una valanga dopo aver raggiunto la vetta insieme al compagno. Lasciatosi alle spalle «la montagna più drammatica del mondo»³⁶, Fava chiude il racconto confermando questa ipotesi. Usa parole cariche di emozione e di rabbia che non lasciano dubbi sulla sua convinzione di aver assistito alla “prima” del Cerro Torre:

Ma perché ci affliggiamo? Toni è scomparso dopo aver scalato in perfetto stile alpino la montagna più difficile del mondo. Un capolavoro. “La più grande impresa alpinistica della storia” l’ha definita il grande alpinista francese Lionel Terray. Osservo, prima che scompaia definitivamente dietro una meseta, la più bella e lucente cripta del mondo che protegge l’indimenticabile Toni Egger. Non è importante solo come si vive, ma anche come si muore. Nessuno dei presuntuosi che hanno messo in dubbio che Toni Egger e Cesare Maestri siano arrivati in vetta – semplicemente perché sono incapaci di accettare che qualcuno sia riuscito là dove loro hanno fallito – merita una tomba di imperituro splendore come quella che il destino ha riservato al fortissimo e umile Toni Egger³⁷.

Cesare Maestri: la tragedia della vetta

Quella di Maestri fu un’ascensione straordinaria e tragica allo stesso tempo, come spesso accade per l’alpinismo. La sua controversa “prima” è anche il motivo della sua seconda salita nel 1970, un vero e proprio atto di sfida nei confronti di chi ha messo in dubbio il suo primo racconto. Le sue parole sono l’unica testimonianza diretta del raggiungimento della vetta e della tragica fine di Toni Egger:

Non riesco a togliere lo sguardo dalla nuvolaglia che ricopre la parete del Torre. Sento in me qualche cosa di strano. Quando immensa, improvvisa, esce dalla nebbia una montagna di neve e mentre urlo: “Attento Toni!” blocco le corde e mi addosso il più possibile alla parete. Toni al mio urlo ha fatto il tentativo di risalire. Poi non ho più nessuna sensazione precisa. Lo strappo improvviso, la neve che cade, il continuo tonfo sordo, i pezzi di ghiaccio che mi investono, mi colpiscono. Poi tutto cessa; sento solo l’urlo del vento, mentre recupero la corda senza peso. Quante volte ho ripetuto questo gesto arrampicando da solo. Ogni volta gioivo nel vedere i due capi salire dondolando nel vuoto. Ma ora sono l’uomo più solo del mondo. Mi affaccio sul nevaio. È bianco, pulito. I blocchi di ghiaccio conficcati qua e là mi provano che non sto sognando. Sono solo³⁸.

La morte è protagonista nel racconto dell’ascensione al Cerro Torre di Maestri. Lo accompagna in ogni momento, dalla partenza alla fine della spedizione. Nella sua raccolta *Arrampicare è il mio mestiere* (1961) scrive poco prima di partire alla volta di Buenos Aires:

Morirò al Torre. Certamente morirò al Torre. È un pensiero fisso. Mi sembra che i colori del bosco lo scrivano sullo sfondo verde cupo. Perché vado a quella montagna? Eppure sono un uomo di principi. La vita non si deve gettare. Partirò per il Torre. Mi aggrapperò alle sue pareti con la forza della disperazione. Salirò sulla sua cima. Con il compagno o senza. Ma non tornerò. Sono sicuro che il Torre mi prenderà come ora mi prende, mi serra la gola la vista di questi stupendi colori e della mia città appena annebbiata da un velo di fumo che si sfalda ai margini³⁹.

Per Maestri è una questione di vita o di morte. Non ci potrà essere niente e nessuno ad ostacolare la sua impresa. Il Cerro Torre è una montagna che affascina e intimorisce gli alpinisti; la studiano da ogni angolazione per scovarne la via migliore:

Questa montagna vista dalla base è immensa. Lo spigolo est sarebbe accessibile, ma penso sia meglio attaccare un gran diedro che porta a un piccolo nevaio pensile; di lì un altro diedro inclinato e fessurato sembra condurre con relativa facilità, alla forcelletta a nord del Torre. Pare difficile visto da qui, ma fessurato e, quel che conta, riparato dal vento⁴⁰.

Il 6 gennaio 1959 Maestri, come scrive sul diario della spedizione riportato nel racconto, pianta il primo chiodo sulla parete del Cerro Torre. La sua tecnica e la sua esperienza sono le uniche armi che ha in quel duello corpo a corpo. L'alpinismo a volte sembra una maratona, altre volte una lotta greco-romana, altre volte una classica del nord del ciclismo. È sempre fatica, è sempre sforzo costante nel tempo, dove i movimenti ripetuti garantiscono la sopravvivenza e qualche volta la vittoria:

Non ho saputo resistere; alle 12.20 ho piantato il primo chiodo alzandomi una ventina di metri. Quante volte ho ripetuto questi gesti: la mano sinistra mi tiene in equilibrio, la destra fruga i chiodi finché trova quello buono, lo leva dal moschettone, l'appoggia delicatamente alla fessura e, impugnato il martello, con colpi delicati lo fa entrare un po'; e infine, sicuro che non uscirà più, lo picchia con violenza e quel bel suono echeggia per tutta la valle. Aggancio la prima staffa. Ecco, Torre, siamo arrivati. Con chiodi, trapani, corde e scale; con la ferma volontà di vincere, e non ci sarà vento, neve, paura, che ci farà desistere, questa volta⁴¹.

Ci vuole tecnica e pazienza per raggiungere la vetta. E nell'ultimo tratto, dopo che Fava ha lasciato i suoi compagni, l'affiatamento tra Maestri ed Egger viene descritto in tutta la loro capacità tecnica di arrampicare sul ghiaccio:

Dopo uno di questi, trovandomi in testa, devo assicurare Toni, ma la terrazza che mi ospita è coperta di neve profonda e di ghiaccio inconsistente e squamoso. La piccozza non basta e i chiodi non tengono. Faccio così un buco profondo mezzo metro e più, depongo la mia piccozza sul fondo in piano, dopo avervi fatto passare un cordino che esce dal foro per una ventina di centimetri. Poi ricopro tutto con la neve pestandola

bene con i pugni e con i piedi. Quando ho sotterrato bene il mio tesoro, aggancio un moschettone al cordino e assicuro Toni mentre sale. Il sistema dà buoni risultati, perché la neve si amalgama quasi subito con i lati del foro. Toni sale una ripida paretina e a me tocca uno strapiombo di circa dieci metri, ricoperto di ghiaccio squamoso. Aggirarlo è impossibile, devo superarlo direttamente. Anche qui, i chiodi non entrano. Niente paura, ormai la tecnica della talpa è diventata la soluzione di tanti problemi. Così mi scavo una vera e propria fessura nella quale mi incastro e riesco lentamente a superare il passaggio⁴².

Arrampicandosi fino al fungo di ghiaccio, che come un cappello poggia sulla cresta della montagna, Maestri ed Egger vincono la sfida con la montagna. Sono i primi, gli unici. Ma quanto vale il raggiungimento di un tale obiettivo? Se lo chiede Maestri raccontando i pochi minuti nei quali si abbraccia con Egger prima di ridiscendere, dalla vetta:

Assicurato da Toni attendo che il vento si calmi, poi salgo veloce il ripido pendio, ma un altro colpo di vento mi è addosso e devo fermarmi. Mi sembra di essere ritornato in guerra. Avanzo a balzi, approfittando dei momenti di calma, per poi rannicchiarmi ogni volta che sono investito da una nuova raffica. Arrivo così fra i grandi strapiombi di ghiaccio, che si affacciano sulle pareti est e ovest con cornici paurose. Toni sale. Piantiamo le piccozze fino al ferro e così inginocchiati, legati al Torre, ci abbracciamo. Non è un abbraccio felice: è paura. Un vento caldo soffia feroce da ovest, la neve sarà presto fradicia e cadranno le valanghe. Ecco la cima. Per questo momento ho lottato e vissuto, ne valeva la pena? Mai come ora mi rendo conto che nessuna montagna vale una vita. Mi prende schifo per questa cima. Che schifo questo vento, le foto scattate, le firme depositate. No, non ne valeva la pena. Era il mio principio di passare vittorioso dove altri non erano arrivati; ma qui vince il vento, vincono le nuvole che corrono veloci. Andiamo via. Siamo arrivati su questa cima, abbiamo dimostrato che per vincere non servono i milioni, abbiamo dimostrato cosa può fare la volontà. Ma a chi? Mi sento sminuito, a chi l'ho dimostrato? Andiamo via⁴³.

Il linguaggio della conquista

Negli scritti degli alpinisti sorprende sempre il doppio dialogo presente nel racconto: uno rivolto alla montagna, l'altro al lettore, dietro il quale è facile riconoscere la figura dello sponsor. Il dialogo con la montagna è fondamentale per capire la natura delle pareti, i messaggi della roccia; quello con il lettore serve per narrare le proprie emozioni, regalare allo spettatore un'idea forte e personale di cosa avviene in quota. Questo dialogo, vera e propria "strategia narrativa", diventa sempre più evidente a partire dagli anni '50 quando la montagna diventa il luogo di uno spettacolo eccezionale e pertanto oggetto di attenzione da parte dei mezzi di comunicazione di massa. Questi si appassionano di più all'impresa quando si trasforma in tragedia

come succede proprio nell'ascensione del gennaio 1959. L'unica certezza di quella scalata è la morte di Toni Egger.

Poco interessati a divulgare una giusta visione della montagna e dell'alpinismo, i mass media puntano tutto sulla drammaticità delle imprese, a discapito spesso della verità di cronaca, trasformando gli alpinisti in veri e propri eroi, in cui la massa si identifica per rendere poi più plateale il loro ridimensionamento a comuni mortali all'insorgere del primo imprevisto o di una sconfitta non calcolata⁴⁴.

Come è stato detto, i testi analizzati non sono semplici documenti di un'impresa. Sono il racconto di una conquista fatta o soltanto tentata con parole cariche di drammaticità e tensione (Walter Bonatti). Ogni immagine, emozione e sentimento sono trascritti con l'aspirazione iperbolica di una vita eterna o di una morte eroica (Cesare Maestri). Il viaggio verticale che essi narrano non è solo nei confronti della natura, ma anche nel cuore del protagonista, lungo la propria profonda personalità. La montagna può diventar lo strumento per un'elevazione spirituale in cui il narratore cerca di coinvolgere anche il lettore (Cesarino Fava). La natura autobiografica e documentale dei racconti d'ascensione ha sempre lasciato spazio a considerazioni e perplessità da parte dei detrattori. Perplessità che spesso aumentano la fama dell'impresa stessa. Del resto la prima scalata del Cerro Torre è famosa non solo per la sua realizzazione quanto per le polemiche e le smentite che la seguirono negli anni successivi. Vale quindi la pena segnalare come già il 14 febbraio 1959, Dino Buzzati abbia pubblicato sul «Corriere della Sera» un emozionante articolo dal titolo *Maestri ed Egger sul Cerro Torre. La guida di Lienz perita nella discesa*⁴⁵, mentre sessanta anni dopo sullo stesso quotidiano, Reinhold Messner sia tornato a mettere in dubbio l'autenticità del racconto di Cesare Maestri: «La montagna non dice bugie. Ed è la montagna che ha dimostrato che Cesare Maestri non è mai salito sul Cerro Torre nel 1959»⁴⁶. Per concludere va detto che con la conquista, vera o solo a parole, del Cerro Torre termina la “conquista” della Patagonia, avviata nel 1520 da Ferdinando Magellano giunto nella baia di San Julián. Il Cerro Torre incarna quella regione ai confini del mondo che viene idealmente conquistata anche attraverso i racconti d'ascensione di una montagna che racchiude in sé l'essenza dell'impossibile.

Note

¹ Questo saggio è dedicato a Daniele Nardi (Sezze 1976 - Nanga Parbat 2019), primo alpinista nato a sud di Roma, tra l'Agro Pontino e la Ciociaria, ad aver scalato l'Everest e il K2. Nel 2010 Nardi tentò la scalata del Cerro Torre con Marcello Sanguineti e Andrea Di Donato. I 3 alpinisti arrivarono al tredicesimo tiro del famoso Monumental Bolt Traverse lungo la via Maestri ma dovettero rinunciare per le avverse condizioni atmosferiche.

² Già in occasione della conquista del Monte Bianco (1786), il medico condotto di Chamonix, Michel-Gabriel Paccard – che salì in cima con il cercatore di cristalli Jacques Balmat – pare avesse scritto un libro con la cronaca della scalata dal titolo *Premier voyage à la cime de la plus haute montagne de l'Ancien Continent, le Mont Blanc*. Libro fantomatico che, forse per motivi di gelosia, venne fatto sparire dai concorrenti del medico. Così oggi, delle pagine del *Premier voyage*, poco o nulla si sa (anche se, secondo lo storico Henry F. Montagner, il libro di Paccard potrebbe essere solo un mito nato dalla certezza che qualcosa di scritto dopo quella memorabile avventura avrebbe per forza dovuto rimanere a disposizione dei curiosi). M. A. Ferrari (a cura di), *Racconti di pareti e scalatori*, Torino, Einaudi, 2011, p. VIII.

³ Ivi, p. VII-VIII.

⁴ G. Bertone, *Intorno ad alcuni scritti di Bernard Amy*, in *Letteratura dell'Alpinismo. Atti del Convegno*, a cura di A. Audisio, R. Rinaldi, Torino Museo Nazionale della Montagna "Duca degli Abruzzi", Club Alpino Italiano – Sezione di Torino, 1985, p.73.

⁵ E. Whymper, *Scalate nelle Alpi*, Vercelli, White Star, 2005.

⁶ S. Celesia, *Profili dell'alpinismo in Valle d'Aosta attraverso i récits d'ascension*, Aosta, Le Château Edizioni, 2007, p. 28.

⁷ I testi di riferimento per questo paragrafo sono: T. Dauer, *Cerro Torre. Mito della Patagonia*, Milano, Corbaccio, 2008 [2004]; G. Spreafico, *Enigma Cerro Torre*, Torino, Vivalda Editore, 2006; M. A. Ferrari, *Cerro Torre. L'impresa impossibile*, Bari, Editori Laterza, 2015; K. Cordes, *Cerro Torre. 60 anni di arrampicate e controversie sul Grido di Pietra*, Milano, Versante Sud, 2018 [2014].

⁸ Testo di riferimento per la storia dell'alpinismo: C. E. Engel, *Storia dell'Alpinismo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1965 [1950].

⁹ A questa montagna Nicola Bottiglieri ha dedicato un intero capitolo nel suo reportage narrativo: *A sud del sud. Quasi fuori dalla carta geografica*, Torino, Robin Edizioni, 2019, p. 85-102.

¹⁰ A. M. De Agostini, *Ande Patagoniche*, Torino, Vivalda Editore, 1999 [Buenos Aires, 1941; ed it. 1949], p. 33.

¹¹ Ivi, p. 181-2.

¹² Ivi, p. 203.

¹³ Ivi, p. 210.

¹⁴ W. Bonatti, *Cerro Torre, un sogno svanito*, in *Montagne di una vita*, Milano, BUR, 2016, p. 150.

¹⁵ Ivi, p. 150-1.

¹⁶ Ivi, p. 151.

¹⁷ Ivi, p. 152.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Lo stile alpino è un particolare stile di ascensione alpinistica che non fa uso di portatori d'alta quota, di corde fisse e di campi preinstallati. Oltre il campo base tutto il materiale è trasportato dagli alpinisti stessi e quindi l'equipaggiamento deve essere estremamente leggero. Si tratta di una modalità di ascesa particolarmente severa e impegnativa necessitando anche di una preparazione psicofisica e tecnica maggiore rispetto alle scalate in stile spedizione o himalayano, come vengono anche chiamate. In quest'ultimo caso l'ascensione viene effettuata allestendo campi intermedi, progressivamente riforniti anche con l'ausilio di portatori, tra il campo base e la vetta, con l'utilizzo di corde fisse ed eventualmente di bombole d'ossigeno. L'assalto finale alla vetta viene effettuato partendo dal campo più alto. Questo stile, al contrario dello stile alpino, comporta un grande dispendio di tempo, mezzi e uomini.

²⁰ W. Bonatti, *Op. cit.*, p. 153.

²¹ Ivi, p. 154.

²² *Ibidem.*

²³ Ivi, p. 155.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Ivi, p. 156.

²⁶ C. Fava, *Patagonia, terra di sogni infranti*, Torino, Alpine Studio, 2017 [1999, con la prefazione di C. Maestri], p. 109-10.

²⁷ Ivi, p. 105.

²⁸ Ivi, p. 107-8.

²⁹ Ivi, p. 123.

³⁰ Ivi, p. 130.

³¹ Ivi, p. 132.

³² Ivi, p. 141.

³³ Ivi, p. 148.

³⁴ Ivi, p. 152.

³⁵ Ivi, p. 165.

³⁶ Ivi, p. 166.

³⁷ Ivi, p. 168.

³⁸ C. Maestri, *Arrampicare è il mio mestiere*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012 [1961], p. 164.

³⁹ Ivi, p. 108.

⁴⁰ Ivi, p. 127-8.

⁴¹ Ivi, p. 128-9.

⁴² Ivi, p. 157.

⁴³ Ivi, p. 159.

⁴⁴ S. Celesia, *Op. cit.*, p. 132-3.

⁴⁵ D. Buzzati, *Maestri ed Egger sul Cerro Torre. La guida di Lienz perita nella discesa*, «Corriere della Sera», 14 febbraio 1959. L'articolo integrale fa parte del volume: *Dino Buzzati parla di Cesare Maestri, il Ragno delle Dolomiti*, a cura di P. Motter, Tione, Editrice Rendena, 2017, p. 40-7.

⁴⁶ Trento, Messner: «*Ho rispetto per Cesare, ma non cambio idea. Non è salito sulla Torre*», «Corriere del Veneto», 17 aprile 2019, https://corrieredelveneto.corriere.it/veneto/cronaca/19_aprile_17/trento-messner-ho-rispetto-cesare-ma-non-cambio-idea-non-salito-torre

839599fc-60d7-11e9-a069-e8b9fdda85e7.shtml, (ultimo accesso: 15 luglio 2020). A far tornare la questione d'attualità è stato il fatto che Messner, nella primavera del 2019, era impegnato a girare *Cerro Torre*, un film-documentario sulla controversa spedizione.

ANTONELLA EMINA

Funzioni e caratteristiche dall'autobiografia degli sportivi

Abstract

This essay is a selected corpus of about twenty autobiographies of sportsmen and women. While respecting in principle the canons of the genre, the authors' evocation of their own existence does not lead to highlight cause and effect relationship between the events they have experienced and the development of their personality. Instead, it builds a self-image that drives the reader's judgement. Through writing, the author occupies a symbolic space and becomes a printing mark on the world.

Premessa

A volte, occuparsi di un argomento considerato ostico dai più diventa una sfida irrinunciabile, anche nel campo della critica letteraria. Uso il termine ostico per determinare la relazione tra letteratura italiana e sport per via dello scarso *appeal* che l'impresa sportiva esercita sugli scrittori del nostro Paese, come se questa non avesse le caratteristiche per entrare a far parte del gotha dei temi letterari, per quanto sia una passione potente nella vita collettiva. Lo sport però non disdegna la scrittura: molti sono gli sportivi che raccontano la loro vita e le loro esperienze. Del resto, l'espressione personale di dettagli e approfondimenti della propria vita e del proprio io interiore occupa, nel contemporaneo, uno spazio espressivo «impossibile da delimitare»¹. Il racconto di sé, tuttavia, non è sovrapponibile completamente all'autobiografia, genere letterario con caratteristiche precise, come attestato da Philippe Lejeune già a metà degli anni '70².

Da qualche tempo mi interrogo sul tema: da quando ho lavorato su una parte dichiaratamente autobiografica di *Per l'uguaglianza: come cambiare i nostri immaginari* dell'ex calciatore francese Lilian Thuram (1972) – pubblicato in Francia nel 2012 e tradotto in italiano nel 2014³ – e sulla sua autobiografia ufficiale, *8 juillet 1998*⁴. Da lì, sono andata a cercare opere di altri sportivi e a ripescare la letteratura critica in questo campo. Tra i vari studi, sono ritornata su un breve saggio del filologo e linguista belga Marcel de Grève che affronta una questione essenziale e, per certi versi, ancora aperta: l'autobiografia è o non è un genere letterario⁵? Quindi, occupandosi dell'autobiografia degli sportivi, si rischia il doppio binario morto: da un lato, lo sport è un ambito trascurato dalle lettere italiane e, dall'altro, l'autobiografia continua a essere marginale nel contesto letterario. Per di più, de

Grève sottolinea l'improprietà del binomio sport e letteratura, relegando nell'ambito di una sottocultura i racconti di vita di un «qualsiasi sportivo»⁶ come prodotti non letterari, poiché l'attenzione per lo stile e per il significato della scrittura sarebbero quantomeno secondari. Al di là della fastidiosa prosopopea insita nella scelta dell'aggettivo «qualsiasi», che significa “senza particolari pregi”, mi pare traspaia una visione ben limitata dell'arte della scrittura, che invece aspira a creare mondi, a far emergere sentimenti, a farci interrogare sulla nostra vita mentre ne delinea altre. È l'arte del possibile. Inoltre, mi prendo la libertà di attribuire al racconto di sé la riflessione che Milan Kundera indirizza al lettore: «Ogni romanzo dice [...]: “Le cose sono più complicate di quanto tu pensi”»⁷ – considerazione che ritengo l'implicito di ogni opera letteraria. In altre parole, al di là dei singoli meriti di ogni testo, il sistema binario – che sia letteratura/non letteratura, vero/falso o bello/brutto – appare insufficiente per l'attribuzione di un'eventuale patente di letterarietà.

Le ragioni di una scelta ovvero come porsi un limite

Accolti i binomi Sport + Letteratura e Autobiografia + Letteratura non come aporie, ma semmai come intricati nodi da sciogliere, ho cominciato il lavoro di raccolta delle autobiografie italiane di sportivi, partendo dai suggerimenti degli amici e da quanto avevo già letto negli ultimi anni. Per quanto la condivisione sia spesso lo strumento principe di trasmissione delle informazioni e di alimentazione delle passioni, questo approccio non poteva certo bastare né per la qualità e la quantità di testi raccolti né per il metodo. Per il reperimento del materiale e la determinazione di un *set* di titoli da cui trarre il corpus di lavoro, ho svolto un'accurata analisi dei testi catalogati dalle biblioteche italiane. Lo strumento è stato indispensabile, ma anche alquanto scoraggiante, perché l'interrogazione attraverso il sistema di soggettazione ha dato risultati non semplici da interpretare. La prima indagine con la stringa “autobiografia and sportiva or sportivi” ha dato settemilasessantatré oggetti, da cui ho tratto cinquantanove opere di sportivi italiani, comprese quelle a firma dell'italiano di lingua tedesca Reinhold Messner (1944) e del camerunese, ora di nazionalità spagnola, Samuel Eto'o (1981), che scrive in italiano con il supporto del giornalista Pierluigi Pardo. Il risultato sembrava promettente, senonché mancavano dalla lista alcuni titoli di campioni noti, come, per esempio, Francesco Totti. Ho allora lanciato una ricerca specifica per autore con il suo nome, ottenendo centotre risposte, di cui tre titoli utili per questo lavoro. Un'ultima verifica ha riguardato una ricerca per soggetto con la sola voce “autobiografie”. Dai mille trecentosessantaquattro risultati ottenuti, ho potuto ricavare otto nuovi titoli.

Pur avendo censito una settantina di titoli (cinquantanove+tre+otto), purtroppo non tutti reperibili, questa indeterminatezza della soggettazione mi ha lasciato parecchi dubbi, tanto da richiedere di prendere visione degli scaffali specializzati delle librerie reali e virtuali, aggiungendo alla lista almeno un altro titolo, riportato nell'indice delle biblioteche ma con indicazione sbagliata del cognome dell'autrice e fuori dalle soggettazioni precedenti, benché si presenti come un'autobiografia.

Un elenco, tuttavia, non è un *corpus*, per la cui costituzione è necessario trovare parametri che abbiano un significato, per quanto parziale. I principi che hanno orientato le scelte per questo studio sono pragmatici, basati sulla reale accessibilità dei testi, ma anche sentimentali, ispirati da alcuni lavori di sportivi stranieri, letti a distanza ravvicinata. Dopo i due di Thuram citati sopra, è stata la volta dell'autobiografia di Jesse Owens (1913-1980)⁸, leggenda della velocità e del salto in lungo; vincitore di quattro medaglie d'oro alle Olimpiadi della Berlino ariana e nazista del 1936; figlio di quell'Alabama che aveva ancora memoria della schiavitù e che non aveva ancora permesso ai suoi abitanti di colore di risollevarsi da una condizione di indigenza e sfruttamento estremi; cittadino di un'America rooseveltiana, il cui presidente non aveva trovato il tempo di stringergli la mano come accadeva e accade sempre con campioni di tale calibro. Il terzo lavoro è *Zátopek corre*⁹, pubblicato nel 1967 e tradotto nel 2011. Come dice il titolo, si tratta dell'autobiografia di Emil Zátopek (1922-2000), un atleta che ha cambiato gli sport praticati: mezzofondo, cross e maratona. Il quarto testo in questione, *I mastini di Dallas* di Peter Gent (1942-2011)¹⁰, pubblicato nel 1973 e tradotto nel 2013, è invece dichiaratamente un romanzo, quindi per definizione non appartenente al genere letterario oggetto di questo studio, ma presenta caratteristiche, aneddoti, osservazioni e punti di vista talmente sovrapponibili alla vita e alle convinzioni espresse altrove dall'autore (per esempio nella premessa) da lasciare tracce autobiografiche nelle aspettative di chi andava cercando una pista di lettura.

Tre di queste quattro opere hanno in comune la posizione dei protagonisti (Jesse Owens, Phil Elliott alias Peter Gent, Lilian Thuram) che, ciascuno a modo proprio, si trovano a essere osservatori critici dell'ordine costituito nelle comunità in cui agiscono. Le narrazioni di Owens e Gent prendono forma all'interno di una società di cui i campioni rilevano contraddizioni, ingiustizie e anche brutalità. Thuram, invece, nato in Guadalupa e rappresentante di quella storia di schiavitù e asservimento portata avanti dalla Francia nelle sue ex colonie, non si limita a raccontare lucidamente il proprio contesto, ma scrive per avviare un'azione civilizzatrice di un'umanità che talvolta pare non sapere di essere ibrida se non

decisamente meticcia. L'autobiografia dell'atleta ceco, infine, riferisce con stile schietto, stringato e incisivo la storia di uno sportivo intelligente, determinato, aperto, leale, amichevole con gli avversari e altresì la storia di un uomo integrato nella sua comunità, celebrato come fenomeno, modello, vero esempio per tutti. Sappiamo che Zátopek, dopo l'uscita del libro, pur essendo una figura influente del Partito Comunista dell'allora Cecoslovacchia, avendo simpatizzato per la svolta democratica di Alexander Dubček fu costretto a lasciare Praga, la famiglia e gli amici, che ritrovò dopo nove anni avendo accettato un lavoro di secondo piano. Fu riabilitato soltanto nel 1990. Il talento – nell'atletica, nel football americano e nel calcio – e soprattutto la determinazione a riuscire in imprese eccezionali innalzano questi atleti al di sopra della gente comune. Semidei li avrebbe detti la cultura classica, ma qui c'è qualcosa di diverso rispetto alla forza, al coraggio e alla bellezza del corpo, qui c'è lo sporcarsi le mani nel fango della vita.

La molteplicità e la complessità di temi e toni che si inseguono da uno sport all'altro espresse in queste letture hanno orientato la scelta verso un insieme di autobiografie che comprendesse la maggiore varietà di sport, di autori e di vicende, compatibilmente con l'accessibilità dei testi, come detto sopra. Tuttavia, si è evidenziata una prevalenza di titoli legati al calcio, fatto che rivela che, in tempi di scarsa attrattività dell'oggetto libro, gli editori sollecitano i calciatori a raccontarsi più di altri sportivi, cogliendo la notorietà del campione e il fascino esercitato su milioni di appassionati come opportunità di diffusione e di penetrazione del mercato.

Stile e stili: alcuni esempi

Il viaggio all'interno dei racconti di vita degli sportivi ha dato informazioni contraddittorie. In particolare, il percorso all'interno delle autobiografie dei calciatori è stato un'avventura a corrente alternata: a volte coinvolgente; altre volte, invece, con poche sorprese e molte incertezze, soprattutto perché le motivazioni che spingono alla scrittura raramente sono personali. Inoltre, è palese il ruolo degli scrittori di supporto, ombra o dichiarati, per lo più giornalisti sportivi che affiancano i firmatari delle opere. Questo sembra contribuire a creare una sorta di schema narrativo abbastanza omogeneo dove il racconto di sé, quello che contiene variabili specifiche, raramente è approfondito a vantaggio dell'inanellarsi del racconto di azioni sportive talvolta talmente particolareggiate da mimare il linguaggio dei talk televisivi. A tale proposito, prendo ad esempio *I piedi in Italia, il cuore in Africa*¹¹ di Samuel Eto'o con Pierluigi Pardo, *Un capitano* di Francesco Totti e l'esperimento di (auto)biografia social di eFanswer.

Molto evidente è l'intervento di Pardo nella redazione del libro di Eto'ò, una lettura che, dal titolo, lasciava presagire un approccio di maggior respiro, dove la vicenda personale di un ragazzo camerunese sbarcato in Europa per inseguire un sogno poteva aspirare, data anche la levatura del calciatore, a diventare se non modello almeno uno spunto di riflessione su alcuni fenomeni rilevanti del nostro tempo: il razzismo, anche nello sport, la migrazione e il rapporto fra Africa ed Europa. Invece, i pochi accenni non superano il livello di aneddoti, raccolti essenzialmente per dare una qualche attrattiva esotica al testo e non per tracciare riferimenti etici e neppure per fornire indizi sulla storia di un Paese, di un contesto, di una società. Da come descritto nel libro, Eto'ò, giocatore della nazionale del Camerun, sarebbe diventato un eroe per i suoi senza alcuna assunzione di responsabilità "sociale" da parte sua. Il legame con la nazione di origine risulta individuale, sentimentale e nostalgico, ma i piedi restano ben piantati in Europa (non specificatamente in Italia come suggerirebbe il titolo). Questa rappresentazione dei fatti è in realtà smentita dai programmi e dalle attività di sviluppo e promozione della Fondazione Samuel Eto'ò. In definitiva, il racconto dei pochi particolari della sua vita – che si alternano a descrizioni di azioni calcistiche, passaggi decisivi, tiri da campione, gol fortunati – non dà un'idea dell'uomo autentica e neppure attendibile.

L'andamento evenemenziale si ripete in *Un capitano*¹², di Francesco Totti, che, con il supporto di Paolo Condò, fa rivivere da dietro le quinte le imprese sportive, sia quelle felici sia quelle sfortunate o decisamente deludenti, rinnovando l'esaltazione per le vittorie e la frustrazione per le sconfitte. In questo libro, il racconto autobiografico si alterna a quello di aneddoti che coinvolgono tutta la cerchia tottiana: del resto un capitano ha la responsabilità della squadra. Quando si passa dalla dimensione romanista a quella della nazionale, dove il capitano è Fabio Cannavaro, lo stile del racconto permane. Il racconto... parliamone. Con lo scorrere delle pagine, si fa sempre più evidente il fatto che la narrazione si snodi come un dialogo a distanza fra, da un lato, alternativamente Francesco (l'uomo), il numero dieci della Roma (il capitano), Totti (il calciatore) e, dall'altro, il mondo esterno: la famiglia, gli amici, i giornalisti, i colleghi e soprattutto i fan. Con questi ultimi flirta, rimarcando, a volte in modo esplicito altre in modo più coperto, il suo essere uno di loro. Scolpire sulla pagina il loro affetto e il loro giudizio sembra la priorità dell'autore-personaggio, atleta di talento certo, ma soprattutto essere umano, non monumento alla bravura, alla forza, alla superiorità, ma uomo semplice con le debolezze connesse alla sua natura e campione di lealtà verso la famiglia, la squadra e i tifosi. L'opera di Totti, nel trascrivere aneddoti e ricordi, realizza ciò di cui

Messner ha la percezione quando racconta la propria infanzia: «È come se la mia vita fosse una collezione di episodi e storie che hanno avuto un lieto fine»¹³. Anche l'asso dello stile alpino tradizionale parla al suo pubblico, ma invece di rivolgersi a fan incantati si scontra con una genia di detrattori, definiti con parole sferzanti: invidiosi, calunniatori, sleali. Ripercorrere la propria vita dall'infanzia alla vecchiaia gli consente di mettere a nudo questo difficile rapporto con i suoi simili e di dire le proprie ragioni.

Alcuni calciatori (Giorgio Chiellini con *The Defender. Di testa e di cuore*¹⁴, Claudio Marchisio con *Nero su bianco*¹⁵ e Alessandro Del Piero con *Detto tra noi*¹⁶) hanno invece optato per la piattaforma di eFanswer che si definisce “social-editoriale”, attraverso la quale gli utenti possono porre domande ai vari personaggi, i quali poi raccontano la loro vita sulla base dei quesiti che sono stati posti loro. Rivolte a un pubblico abituato a leggere più post che libri, queste opere utilizzano un linguaggio diretto, semplice e conciso. Ne risultano pillole di racconti di vita dal profilo frammentario, senza che l'autore possa indagare compiutamente il proprio percorso personale. In compenso, la formula accentua il patto di verità con i lettori, che diventano in qualche modo co-autori.

Donne, uomini e fuoriclasse

Se la tradizione greca ha esaltato il corpo dell'atleta e il gesto sportivo come icone di quel principio estetico che richiedeva all'arte di rappresentare la bellezza ideale, si pensi al *Discobolo* di Mirone, le opere raccolte per questo studio, invece, riportano la forza fisica e la bellezza dell'azione sportiva nell'alveo della vita, dove si intrecciano il coraggio e la paura, la forza e la fragilità, la fatica e la prodezza. Un esempio tra tutti, la considerazione tragicomica fatta da Zátópek durante la sua prima maratona, quella che vinse alle Olimpiadi di Helsinki nel 1952 malgrado le pessime sensazioni in gara: «Per la prima volta in vita mia mi venne in mente di ritirarmi, ma subito mi dissi: se mi ritiro cosa farò a 20 km dal centro, senza soldi, in pantaloncini e maglietta. Non mi rimase che andare avanti a correre, che finisse come finisce»¹⁷.

Alex Zanardi, quando scrive il secondo volume della sua autobiografia dal titolo *Volevo solo pedalare ...ma sono inciampato in una seconda vita*¹⁸, contesta quella sorta di processo di beatificazione al quale viene sottoposto per il coraggio con cui ha affrontato la sua condizione. Zanardi ribadisce a più riprese come certe sue scelte siano viste come eroiche dal di fuori, ma come per lui, invece, rispondano semplicemente a bisogni primari del suo modo di essere: far fronte alla quotidianità, con le gambe o senza, per lui ha sempre coinciso con l'intravedere una meta e

risolvere i problemi per raggiungerla. Forse i campioni guardano il mondo con occhi diversi o, in altre parole, oltre ad avere doti fisiche e mentali fuori dall'ordinario sono probabilmente anche muniti di una vista interiore più acuta di quella della gente comune.

L'umanità del campione paralimpico è inscritta in primo luogo nella fragilità del suo corpo dopo il terribile incidente sulla pista del Lausitzring (15 settembre 2001), che ha causato l'amputazione di entrambe le gambe. Poi, è ribadita nella scrittura in cui l'autore cerca di mostrare come i suoi successi siano profondamente e unicamente quelli di un uomo-costruttore che prova piacere nel fare e nel perfezionare cose – l'auto per il suo specifico handicap, la sua handbike o gli scaffali per il suo garage – così come compie e perfeziona ciascuna delle sue imprese. Malgrado il racconto rappresenti ogni gesto come parte della normalità, ciò che emerge è un Davide che sconfigge il Golia di una menomazione che avrebbe potuto abbattere chiunque. Insomma, un monumento-eroe suo malgrado, attento anche a mettere a disposizione la propria fama per sensibilizzare sulla grandezza e sulla bellezza di gesti sportivi dell'ambito paralimpico.

Se la prima vita di Alex Zanardi si è interrotta in pista, quella del poco più che quarantenne ex-calciatore, *Attaccante nato* e allenatore Stefano Borgonovo è colpita a tradimento dalla SLA. Nella sua autobiografia¹⁹, cruda ma anche leggera, piacevole e a tratti commovente, si evidenzia come il movimento fisico, il tocco del pallone, il desiderio di allenare siano protagonisti di una lotta di resistenza contro una malattia che porta inesorabilmente alla paralisi quasi completa del corpo. Nel momento in cui è palese che la battaglia è persa, sono la parola e il calcio ritrovati a fornire al protagonista gli strumenti della resilienza. Non la parola facile né il gioco della giovinezza e della buona salute, che anzi sono fonte di dolore, ma la loro riscoperta nella difficoltà. Il termine dolore è particolarmente appropriato perché è anche fisico, e supera la nostalgia, dal momento che il desiderio di fare e dire ciò che un tempo era naturale è certo forte, ma non si trasforma mai in rimpianto, semmai diventa spinta verso una nuova forma di azione. Da qui, la rimozione della vergogna per la disgregazione del proprio corpo, la presa in carico della malattia e l'invenzione di un nuovo ruolo, quello di promotore della ricerca e dell'assistenza ai malati di SLA e alle loro famiglie. I diversi aneddoti raccontati sono tutti funzionali a spiegare la formazione dello sportivo e dell'uomo. Per esempio, racconta un'aggressione subita appena diciottenne, con tanto di sequestro e minacce di morte, per mano di un eroinomane in crisi di astinenza. Quell'esperienza avrebbe agito su di lui come forte deterrente rispetto all'uso di stupefacenti. Il ricordo torna alla mente dell'autore

anche per quel filo di bava incontrollato che scende costantemente al lato della sua bocca come scendeva da quella del suo aggressore: non è proprio il profumo della *madeleine* di Proust, ma fa riemergere lo stesso una memoria sopita che Borgonovo porta a propria difesa, come elemento di prova contro l'insinuazione maliziosa e sussurrata di aver contratto la malattia per un presunto uso di sostanze dopanti. L'ipotesi, ora sconfessata dalla ricerca scientifica, era stata formulata alla fine degli anni '90 dal procuratore di Torino Raffaele Guariniello – citato nel testo – secondo il quale la rilevante insorgenza di questa malattia nel mondo del calcio poteva essere determinata dal doping. La ribellione a quelle accuse infamanti è dapprincipio silenziosa, per l'impossibilità di dare fiato alle parole che si accumulano e premono dentro di lui, ma non possono uscire fino a quando non ha accesso a un sintetizzatore vocale che gli consente una comunicazione completa tanto da poter raccontare la propria storia e i propri ricordi.

Un bagno di gioia, invece, farà il lettore di *Vietato dire non ce la faccio*, di Nicole Orlando²⁰, l'incredibile paratleta che ha trasformato “una vita controvento” in una straordinaria avventura. Un racconto snello, leggero ed efficace conduce il lettore attraverso le diverse fasi della sua esistenza. Orlando ha guardato in faccia la sindrome di Down ribaltandone la prospettiva, cogliendo tutte le opportunità, sfruttando le doti e controllando le difficoltà, non per nasconderle ma per contrastarle attraverso l'esercizio tenace, come suggerisce il titolo. Una richiesta di normalità risuona diffusa nel libro e investe due aspetti: la persona e le sue condizioni di vita. Innanzitutto, la Trisomia 21 non è una malattia, ma una condizione anche piuttosto diffusa: pare un nato ogni mille e duecento, benché non vi siano statistiche certe. Poi, le persone che hanno questa sindrome aspirano, come tutti, ad avere una vita degna, facendo cose normali: andare a scuola, fare sport, lavorare, amare, prendere un gelato, stare in famiglia. Quest'aspirazione è espressa anche da Nicole per se stessa, anche se le sue esperienze e doti così eccezionali ritagliano per lei uno spazio a parte, tanto da farla citare come figura emblematica, esempio per tutti, dal Presidente Mattarella nel suo discorso del 31 dicembre 2015.

Gioie e dolori

La fragilità è una caratteristica propria di tutti e di ciascuno ed è con lei che ogni atleta deve fare i conti. Conoscere i propri limiti e andare oltre. Qualcuno ce la fa, e sono i campioni, ma lo scotto da pagare è il dolore che è, per definizione, esperienza sensoriale ed emotiva sgradevole, associata a un reale o potenziale danno dell'organismo. Lo racconta Sara Dossena (1984), triatleta e mezzofondista nota a

livello nazionale e internazionale, che il lettore della sua autobiografia *Io, fenice*²¹ conosce soprattutto come maratoneta. È infatti attraverso la lente dell'esperienza della sua prima gara sulla lunga distanza, la maratona di New York del 6 novembre 2017, che Sara si racconta, come se i ricordi emergessero durante la corsa stessa. Il titolo del suo libro evoca cadute seguite da sicure rinascite, cioè i numerosi infortuni subiti e affrontanti con tenacia benché lo scoramento facesse talvolta capolino. Ma la sofferenza è soprattutto il pane quotidiano dell'atleta. Per noi "normali", sportivi più da divano che altro, è difficile capire come faccia un'adolescente com'era Sara ai suoi esordi e poi una giovane donna ad avere nelle proprie corde un desiderio tanto forte e una caratura fisica e mentale tali da sopportare fatica, dolore fisico e affaticamento psichico fino ad arrivare a controllarli e persino a dominarli.

Al riguardo, Roberto Baggio (1967) racconta:

A volte, durante l'allenamento, ho male, dolori che mi trapanano il cervello. Ma non dico: ok, mi fermo. Vado avanti, oltrepasso il dolore. Con il tempo, sono arrivato a capire che dovevo avere la forza e il coraggio di andare più in là, sempre di più. Il dolore lo sopportavo, non avevo paura di niente²².

E la fatica si trasmuta in godimento, fino ad esplodere in vera gioia. Messner, per esempio, sperimenta come questa trasmutazione avvenga a obiettivo raggiunto, quando lo pervade la spossatezza, condizione fisica e mentale che è molto vicina all'atarassia, perfetta pace che nasce dalla liberazione delle passioni. Di liberazione dalle passioni si può parlare anche per Sara Dossena, la quale però trova in questo stato nuovi spunti di conoscenza di sé e dei propri limiti fisici e mentali, nonché l'incentivo per spingersi ancora un poco oltre.

Conoscere i limiti per superarli

Per gli sportivi, l'autobiografia non è uno strumento per indagare il proprio io, perché gli atleti già affrontano questo viaggio interiore mentre praticano il loro sport: mettere sotto osservazione se stessi è la condizione prioritaria per raggiungere gli obiettivi. Il corpo dell'atleta, fragile per la sua natura umana, diventa il terreno di un'esperienza che trascende la normalità, anche quando, come nel caso di Dossena, non abbia ancora vinto nessuna medaglia pesante «né ai Mondiali né alle Olimpiadi»²³, perché non è solo la vittoria a creare il campione. Questa ricerca della conoscenza di sé e del proprio limite è uno dei temi che ritorna spesso nel racconto degli sportivi. È il fulcro del racconto di Messner al quale non sfugge, però, l'altro aspetto, quello che obbliga l'atleta a guardare anche fuori di sé: la necessità della

comprensione, della fiducia e della cooperazione con l'esterno, il contesto, il mondo e gli uomini. Sono le condizioni estreme di certe arrampicate che mettono l'uomo a confronto con una natura che «impone l'umiltà» e che richiede a chi vi si avventura di «stare sempre all'erta, [di] compiere delle deduzioni [...] prima di correre dei rischi»²⁴. Le scalate a due, poi, mettono in luce la naturalezza di quei comportamenti solidali, essenziali sia per raggiungere l'obiettivo sia per la sopravvivenza propria e altrui. Ammantarli di un «ideale nobilitante»²⁵ o di altre sovrastrutture intellettualistiche, etiche o sentimentali è in fin dei conti fuorviante, perché ne cela la naturale imprescindibilità.

In un certo senso, questa è la stessa scoperta fatta da Gianluca Pessotto (1970) nel suo letto d'ospedale: «l'unica via d'uscita per chi si trovi in una condizione di disagio, qualunque sia la causa, è affidarsi, consegnarsi totalmente all'affetto e alla comprensione di chi ti sta vicino»²⁶. Molto coinvolgente la vicenda umana di Pessotto o Pessottino, a seconda dei casi e degli interlocutori, raccontata ne *La partita più importante*, un'opera che contraddice il pregiudizio di superficiale mondanità del mondo del calcio e dei suoi attori. L'autobiografia riporta sia le sensazioni e i ricordi personali, sia le testimonianze di affetto e partecipazione ricostruite a posteriori. Fra queste, la presenza al suo capezzale dell'ex compagno della difesa juventina, l'uruguayano Paolo Montero (1971), nei primi nove giorni della terapia intensiva, dopo il tentativo di suicidio. Montero non poteva fare nulla, stava soprattutto al di là del vetro e, per i pochi minuti giornalieri concessi, accedeva nella stanza. Era lì solo per stare accanto a un amico. Sì, proprio quel Montero, il “cattivo”, quello che ha rimediato una sfilza di cartellini rossi, quello che in campo sfogava la propria frustrazione sul suo compagno di squadra, ma anche quello che ne accettava ogni parola a partita terminata, persino di disapprovazione. Poi, l'emozione di Fabio Cannavaro che, durante la conferenza stampa di mezzogiorno a Duisburg il 27 giugno 2006, apprende del gesto del compagno. Quindi, la reazione della proprietà e della dirigenza della squadra, che fanno quadrato attorno a lui e alla sua famiglia. Ancora, e forse soprattutto, le centinaia di persone sconosciute, tifosi e non, riunite nel cortile dell'ospedale, che inviano un messaggio di partecipazione. Infine, la presenza costante dei compagni che insieme a lui avevano condiviso il clima surreale di Bari, dove avevano battuto la Reggina per 0 a 2 ed erano arrivati primi in un Campionato, il cui scudetto era poi stato assegnato all'Inter. Il momento per Pessotto è critico di per sé. Da una parte, deve prendere coscienza che non è un calciatore, ma un individuo che fa, anzi, che ha fatto il calciatore, cosa tutt'altro che scontata per una persona che si è negata l'adolescenza, passando velocemente e precocemente

da un'infanzia protetta all'età adulta, in cui farsi carico totalmente della propria persona e del proprio futuro. Il fatto che stesse per realizzare il proprio sogno di giocare a calcio non è bastato a colmare il bisogno di formazione di un giovane emotivo e introverso. Dall'altra, è il periodo in cui la Juventus entra nell'occhio del ciclone di Calciopoli, che cancella d'un tratto le fatiche vere fatte sul campo di allenamento e sul terreno di gioco dai calciatori e che un Pessotto – giocatore fuori dagli schemi, testardo forse, ma sensibile, generoso, attento ai bisogni altrui, leale, vero uomo-squadra – vive come un'ingiustizia e come parte di un complotto che gli annebbia la mente. Un racconto limpido il suo, una storia complessa dove l'uomo che rinasce dalle ceneri del giocatore affronta un viaggio crudo nel dolore, scoprendo o riaffermando le proprie verità: la vita è quanto di più prezioso abbiamo; gli affetti e le relazioni interpersonali sono indispensabili per vivere; la squadra, insieme alla famiglia e agli amici, è motivo di impegno e condivisione, è dimora sicura e accogliente.

Non è stato così per Nicola Legrottaglie, anche lui giocatore juventino che, riferendosi allo stesso periodo, parla di freddezza dello spogliatoio. Nella sua autobiografia, *Ho fatto una promessa*²⁷, Legrottaglie racconta il rientro a Torino dal prestito al Siena, il 2 luglio 2006, senza fare cenno al dramma di Pessotto, come se quel dolore che gli è passato accanto non lo toccasse, a differenza dei compagni che si sono mossi in una gara di dimostrazioni di amicizia e solidarietà. Il racconto di Legrottaglie, così come quello di Baggio e quello dello stesso Pessotto testimoniano un forte bisogno di spiritualità che però risponde a motivazioni diverse e percorre strade per certi versi opposte. In Pessotto si intravede una fede “gratuita” e libera, non lo strumento di soluzione meccanica per la propria esistenza. Per Baggio è la via che gli consente di focalizzare le priorità, di capire che nulla avviene per caso, la via che lo costringe alla consapevolezza della responsabilità personale; è immanente ed è sfida. Anche per Legrottaglie è un modo per non perdersi in un ambiente “pieno di tentazioni” come quello del calcio, ma per lui è trascendenza pura, dove è Dio che dà e Dio che toglie, e la responsabilità individuale sta nell'accogliere o meno la parola del divino e nell'accettare o meno quanto accade. La comunità è principalmente quella dei fratelli nella fede, non la squadra, e anche la famiglia è quella che accoglie gli stessi principi.

Il corpo è il libro che scrive l'atleta

Se, per certi versi, i testi raccolti per questo studio hanno individuato valori universali che superano la singola esistenza, quali il coraggio, la forza, la lealtà, la generosità e persino l'eroismo, ciò che emerge davvero è una bella porzione di

letteratura dedicata ai corpi. La letteratura ci ha abituati a individuare ciò che ci sopravvive trascendendo la fisicità, mentre il nuovo millennio ha assecondato la virtualizzazione dei corpi e il 2020 insiste perché restino distanti – si possono guardare ma non toccare. In questo contesto, invece, le autobiografie esaminate riportano i muscoli, gli scheletri, il fiato, il sudore, insomma la carne viva al centro del racconto. Prendo l'esempio di *Una vita da guerriero*, di Marco Materazzi (1973)²⁸, dove il tema della corporeità si rivela in diversi modi.

In primo luogo, il corpo di Marco è ingombrante e ha una bella incidenza sul suo modo di essere calciatore: muscoli distribuiti su centonovantadue centimetri che il padre, l'allenatore Giuseppe Materazzi, aveva tentato di indirizzare verso il basket. Quindi una massa importante da muovere, da coordinare e da fermare, che ha in gran parte contribuito a farlo etichettare come cattivo per via delle numerose entrate dure sugli avversari. In realtà erano dovute alla determinazione di porre riparo a un pericolo imminente – non per niente è detto il guerriero – al suo ritardo sull'avversario o alla difficoltà di coordinazione del gesto. In secondo luogo, Materazzi ricorda la propria vita e ripensa alle imprese sportive mettendo in risalto proprio la corporeità dei gesti e delle azioni. Il gol segnato alla Repubblica Ceca, nel Campionato del mondo del 2006, per esempio, lo racconta così:

Ho visto Totti batterlo [un calcio d'angolo], ho sentito una spinta bestiale, ho messo dentro quella palla e ho iniziato a correre senza capire più niente. [...] quando ho saltato per colpire di testa, ero molto staccato da terra. Più di quanto si potesse immaginare [...] la mia testa era trenta centimetri sopra quella di Polak, che aveva provato a saltare con me, e venticinque sopra la traversa; avevo i piedi a più di un metro da terra²⁹.

Per quanto non indispensabile poiché la verità è quella del racconto, ho controllato il fermoimmagine dell'azione per verificare l'esattezza della descrizione, constatando che l'una è la replica dall'altro, con la differenza che con la scrittura i tempi del racconto si dilatano perché l'azione è vissuta dal di dentro: la felicità per il risultato raggiunto (la corsa) precede l'atto che l'ha determinata e viene messa in risalto una forza interiore (la spinta bestiale) che l'immagine non può cogliere se non nei suoi esiti. Malgrado sia stato il miglior goleador della nazionale in occasione di quel mondiale, insieme a Luca Toni (1977), è il suo sterno a renderlo famoso in tutto il mondo. In effetti, negli ultimi minuti dei tempi supplementari della finale dello stesso Campionato viene colpito in pieno petto da una testata di Zinedine Zidane, alla sua ultima partita da calciatore. Quel gesto tanto insensato quanto plateale ha dato a Materazzi lo spunto per un libretto, tra il comico e il grottesco, sulle parole

che avrebbe detto a Zidane, provocandone la reazione³⁰. È forse proprio la lettura di quella difesa leggera e misurata che mi ha indotto a includere anche questa autobiografia nel mio *corpus*, benché fosse di difficile reperimento. Infine, Materazzi ha ben chiaro il fatto che il corpo sia ciò che ci rende presenti nel mondo, è la prova della nostra esistenza, per questo anche la vita spirituale e gli affetti devono essere iscritti sulla sua superficie. Un capitolo intero è dedicato alla descrizione dei tatuaggi che man mano si è fatto incidere sulla pelle, ciascuno con la propria storia e il proprio significato. Memoria e sentimento diventano segno, riportando alla carne ciò che è ineffabile e intangibile, come le grandi ali che occupano il suo dorso, un modo per ridare corpo alla madre precocemente scomparsa di malattia.

Fuori dal comune, dentro la memoria

Dai racconti fin qui citati, emergono alcune figure di campioni, non solo nel senso di atleti che vincono gare, ma di individui non comuni che si fanno campioni nel momento in cui, grazie alle loro qualità eccezionali, combattono la battaglia contro la fragilità umana al posto di chi quelle doti non ha e che, per questo, tributa loro riconoscimenti, onori e talvolta affetto.

Fra questi, Messner occupa un posto speciale. È un uomo che trova la propria dimensione e il proprio senso nell'affrontare l'azione estrema, supportato dalla conoscenza di sé, dei rischi che sono insiti nella natura e delle relazioni umane improntate a quel misto di generosità ed egoismo necessari alla sopravvivenza. Proprio la sopravvivenza è un elemento chiave della visione dell'avventura e della vita di Messner, insieme a responsabilità, povertà di mezzi, naturalità e persino primitivismo. Il successo in alcune sue imprese straordinarie e i suoi meriti lo hanno candidato a diventare, come alcuni suoi colleghi, un eroe locale, per esempio il portabandiera dell'Alto Adige. Tuttavia, refrattario ai formalismi, su questo punto ha sempre opposto un fermo rifiuto, riassunto in quell'affermazione che gli ha alienato molte simpatie: «io sono la mia patria, e la mia bandiera è il mio fazzoletto»³¹. Non è tanto il riserbo a spingerlo verso questo primato dell'uomo solo, quanto una visione della vita sempre più distante dalla società occidentale, che secondo lui si sta soffocando nelle proprie convinzioni, in una finta etica e nella follia consumistica. Ma forse il punto non è neppure ancora questo, quanto piuttosto la necessità di spingersi fino all'estremo delle proprie forze fisiche e psichiche, per poter raggiungere la piena coscienza di sé e del mondo.

La vita secondo me mette in evidenza le molte sfaccettature, talvolta apparentemente inconciliabili, di un'esistenza e di una persona. Del rapporto fra forza e fragilità si è detto prima, così come si è accennato all'indissolubilità del legame fra egoismo e cooperazione; a queste coppie di opposti va aggiunta la relazione fra la ricerca della solitudine, scambiata per misantropia, e il desiderio di restare in contatto con la società. Proprio il raggiungimento della cima dell'Everest in solitaria ha restituito Messner alla vita sociale con la volontà di offrire al mondo il patrimonio di esperienza accumulato, sia proseguendo con la scrittura di sé e delle proprie imprese, sia puntando alla realizzazione di un museo dell'alpinismo, quello che diventerà il Messner Mountain Museum Corones. Quindi, attraverso le due modalità di racconto autobiografico – il formato libro e il formato museo – il selvaggio, come è stato spesso percepito, o piuttosto il disadattato, come si è definito lui stesso³², fa di sé un monumento nel senso filologico del termine: *monumentum*, da *monere*, cioè ricordare, avvertire, segnalare.

Conclusioni

Il racconto di sé, che nel XXI secolo prende le forme brevi e pervasive, molto praticate dagli sportivi, del post, del tweet, del blog o del racconto per immagini, ha nell'autobiografia una sua forma più ampia, strutturata e meno frammentata. Per quanto le ragioni che muovono alla scrittura i diversi sportivi che si sono raccontati possano essere molteplici, alcune caratteristiche sono ricorrenti. Il campione non usa la scrittura per conoscersi, perché conoscersi fa parte della dotazione di base del mestiere di atleta. A volte non si tratta neppure del bisogno di raccontarsi, perché la sollecitazione viene soprattutto dall'esterno, da editori e giornalisti. Non si tratta nemmeno della necessità di farsi conoscere, perché i personaggi sono spesso già molto noti. Le motivazioni che si delineano sembrano puntare soprattutto all'orientamento del giudizio, costruendo un Io-raccontato più simile a come ci si vede che a come si è visti e sembrano puntare anche al desiderio di lasciare un segno di sé che prolunghi nel tempo l'estrema brevità insita perfino nel gesto sportivo più straordinario, che è comunque l'atto di un certo uomo realizzato in un certo tempo³³.

Per quanto riguarda il tema della letterarietà delle opere esaminate, si tratta di una questione che attiene più al riconoscimento dei testi all'interno di uno spazio editoriale e critico, e conseguentemente alla loro durata nel tempo, che al reale valore delle opere. L'attribuzione di un valore, poi, è altamente soggettiva e dipende da vari fattori. Ciò che appare con una certa evidenza è che il patto di verità che l'autore-campione stringe con il lettore porta quest'ultimo a riconoscere nell'umanità

dell'altro la propria e nella sua grandezza una possibilità, un sogno, un desiderio di riscatto, come avviene quando si leggono i romanzi. Attraverso la scrittura, il campione va a occupare uno spazio simbolico, a fermare un momento nella storia, diventando un *monimento*, un vestigio, un segno lasciato sul mondo dal piede d'un uomo, e se la sua opera non è letteratura, perché non accettata dal canone, certamente la vita inscritta al suo interno assume la funzione di *exemplum*, di opera d'arte.

Note

¹ A tale riguardo, basti osservare come anche la ricerca insista sul racconto di sé. Per esempio, due studiosi del tema, Alexandre Gefen e Sandra Laugier, con istituzioni di grande prestigio, il CNRS-Université Paris 3 (Sorbonne nouvelle) e l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne), per l'anno accademico 2020-2021, hanno organizzato una serie di sette seminari di ricerca su *Formes de vies et expressivité*.

² Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

³ L. Thuram, *Per l'uguaglianza: come cambiare i nostri immaginari*, Torino, add editore, 2014.

⁴ L. Thuram, *8 juillet 1998*, avec la collaboration de J. Burnet, Paris, A. Carrière, 2004.

⁵ M. de Grève, *L'autobiographie, genre littéraire?*, «Revue de littérature comparée», vol. I, n. 325, 2008, p. 23-31.

⁶ Ivi, p. 26.

⁷ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988, p. 36.

⁸ J. Owens, *L'uomo che sconfisse Hitler*, con P. Neimark, Prato, Piano B, 2019.

⁹ E. Zátpek, *Zátpek corre*, trad. it. di M. Sirtori, Porto Valtravaglia, Poldi Libri, 2011 [1967].

¹⁰ P. Gent, *I mastini di Dallas*, Roma, 66thand2nd, 2013.

¹¹ S. Eto'o, *I piedi in Italia, il cuore in Africa*, con P. Pardo, prefazione di M. Moratti, Milano, Rizzoli, 2010.

¹² F. Totti, *Un capitano*, con Paolo Condò, Milano, Rizzoli, 2018.

¹³ R. Messner, *La vita secondo me*, trad. it. di G. Pandolfo, Milano, Corbaccio, 2014, p. 52.

¹⁴ G. Chiellini, *The Defender. Di testa e di cuore*, s.l., eFanswer, 2016.

¹⁵ C. Marchisio, *Nero su bianco: la mia autobiografia social*, Milano, Mondadori, 2016.

¹⁶ A. Del Piero, *Detto tra noi*, Milano, Mondadori, 2017.

¹⁷ E. Zátpek, *Op. cit.*, p. 82.

¹⁸ A. Zanardi, *Volevo solo pedalare ... ma sono inciampato in una seconda vita*, con Gianluca Gasparini, Milano, Rizzoli, 2016.

¹⁹ S. Borgonovo, *Attaccante nato: il successo nel calcio, una famiglia felice, ma la SLA ferma tutto, imprigiona l'anima, che grida, che non si rassegna, dà battaglia*, con A. Alciato, Prefazione di S. Berlusconi, Milano, Rizzoli, 2010.

²⁰ N. Orlando, A. Cruciani, *Vietato dire non ce la faccio*, Milano, Piemme, 2016.

²¹ S. Dossena, *Io, fenice: Sara Dossena: dall'atletica al triathlon alla maratona*, con M. Brassini, F. Grana, Bosisio Parino LC, Grafica Effegiemme, 2018.

²² R. Baggio, *Una porta nel cielo: un'autobiografia*, prefazione di Daisaku Ikeda, interviste a cura di E. Mattesini, testi a cura di E. Mattesini, A. Scanzi, coordinamento e contributi di I. Zazzaroni, appendice statistica a cura di E. Barraco, Arezzo, Limina, 2001, p. 33.

²³ S. Dossena, *Op. cit.*, quarta di copertina.

²⁴ R. Messner, *Op. cit.*, p. 49.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ G. Pessotto, *La partita più importante*, con M. Franzelli, D. Scarnati, Milano, Rizzoli, 2008, p. 234.

²⁷ N. Legrottaglie, *Ho fatto una promessa: perché la fede ha cambiato la mia vita*, a cura di M. Orsucci, Casale Monferrato, Piemme, 2009.

²⁸ M. Materazzi, *Una vita da guerriero*, con R. De Ponti, A. Elefante, Milano, Mondadori, 2007.

²⁹ *Ivi*, p. 58.

³⁰ M. Materazzi, *Che cosa ho detto veramente a Zidane*, Milano, Mondadori, 2006.

³¹ R. Messner, *Op. cit.*, p. 174.

³² *Ivi*, p. 330. Nel suo racconto, Messner attenua la negatività dell'epiteto facendolo seguire da elementi di positività: «un uomo alla ricerca del senso, degli ideali, dell'estetica, un uomo curioso».

³³ Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994. In particolare, p. 223: l'impresa del campione «entra nel linguaggio come un rapporto dialettico di attività, di atti umani [ed] esce dal mito come un quadro armonioso di essenze».

CALEIDOSCOPIO

FRANCESCO DE CORE

Gianni Mura, la fiamma rossa della scrittura

Abstract

Gianni Mura and his “master”, Gianni Brera. A relationship of filiation, which reflects a common cultural identity and a visible thread through their articles. But also – to a careful and scrupulous reading – a writing and a journalistic vision that have diversified over the years. Dry artisan yet sumptuous, a reflection of great professional and human rigor, Mura’s prose found in the Tour de France the place of excellence in which to fully relax. His chronicles will remain unique in the vast catalogue of journalism that becomes literature. Mura, compared to Brera, did not feel the need to rework another language, but was able to calibrate the word “inhabited” in everyday use without forcing or belittling it. Using the same tone and the same measure for a football derby as for the provincial bowler.

Gianni Clerici, il più celebre scrittore di tennis e dei “gesti bianchi”, ha sostenuto che «Gianni Mura ha raccontato il Tour de France come Stendhal l’Italia»¹. Al grande giornalista (tradito a Senigallia a 74 anni da un cuore che fu sempre aperto e generoso, il 21 marzo 2020) il paragone non sarebbe piaciuto perché ne avrebbe avvertito l’enormità, anche se ambedue, Stendhal e Mura, nel proprio mondo di riferimento sono stati “sublimi cronisti”. Estensori di una cronaca rielaborata dalla passione e dall’amore, dal rigore e dalla profondità culturale, dalla curiosità e dall’empatia, sentimenti che determinano reazioni mai banali e non si avvitano nel vuoto. Che sia la bocciofila di Albizzate o la tappa pirenaica di uno dei trentatré Tour raccontati, il segno che ha lasciato la scrittura di Gianni Mura nel giornalismo è sempre stato originale, un *corpus* nel quale è possibile trovare di tutto, e tutto di qualità. La trama delle esistenze e l’essenza delle persone, i paesaggi esteriori e i mondi interiori, le piccole e le grandi cose, un universo ricomposto attraverso una lingua sapiente e precisa, in una naturale *ars* combinatoria delle parole e dei riverberi concettuali che questo impasto produce. Uno stile personale evidente non solo negli articoli di giornale ma esteso anche alla narrazione romanzesca, dove netti si avvertono gli echi di Georges Simenon sui personaggi e nella descrizione dei luoghi, alcuni dei quali, come l’isola di Ischia (nella quale ha ambientato un intero romanzo), non furono frequentati occasionalmente ma amati con particolare *pathos*, e a lungo.

Se Clerici evoca la suggestione Stendhal, per la maggioranza degli scrittori e dei giornalisti (ma sarebbe meglio dire del “suo” pubblico) Gianni Mura resta l’unico erede di Gianni Brera. E non solo per consonanza di radici, interessi e ribalta. A Mura toccò scrivere, su «la Repubblica», il pezzo in morte di Brera, vittima di un incidente stradale dopo una cena con amici. E quell’articolo (20 dicembre 1992) dettato quasi a braccio, da Malta, anche a distanza di tempo rimane magistrale per la misura e l’affetto che in esso traspare. Un articolo ricco di spunti, riflessioni, aneddoti, scritto di getto nella forma di una lettera aperta e dolorosa diretta al maestro scomparso all’improvviso.

E comincio a capire il peso che hanno i cocodrilli e mi viene in mente di quando tu mi hai raccontato della morte di Consolini, il discobolo. L’avevi saputo che stavi in America, e ti eri messo a piangere e a imprecare, da solo nel parcheggio di un motel di Dallas, o forse era Chicago. Adesso qui a Malta è quasi uguale, solo che c’è il mare oltre il parcheggio, e molto vento, Giovanni. Ti chiamo così perché l’ultima volta che ci siamo visti, la settimana scorsa, hai scherzato sui nostri nomi, sul Gianni piccolo-borghese imposto da zie, sorelle, madri. Mi hai anche regalato due pacchetti di Super col filtro in un momento di astinenza forzata².

Un lascito umano e culturale che si riverbera in parole dense, dalle quali traspare una tristezza evidente pur se contenuta dal mestiere. E che nel fluire delle emozioni si scioglie verso la chiosa e l’addio:

Dicevi che non si deve scrivere barocco, anche se è un po’ inevitabile, nello sport: il muscolo si gonfia come il lessico. Come il cuore, Giovanni, come il cuore. Anche la morte può aprire autostrade di retorica. Ma questo oggi ti devo: la coscienza che non si può essere avari nella vita e nel mestiere, che bisogna spendersi, meglio dieci righe in più che dieci in meno, semmai qualcuno le taglierà. Meglio il fiotto che la goccia. Meglio il rosso che il bianco. Meglio la sincerità, anche quando può far male, che la reticenza o la bugia³.

Gianni Brera e Gianni Mura

Si è molto detto e scritto del rapporto di filiazione fra Gianni Brera e Gianni Mura. Come se avessero una identità culturale comune, un filo conduttore ben visibile attraverso i loro scritti, accentuato da un tratto di carriera percorso assieme a «la Repubblica», dal 1982 – anno del Mundial di Spagna – fino alla morte di Brera avvenuta dieci anni dopo. È evidente persino una certa somiglianza somatica fra loro, ricordata dallo stesso Mura attraverso le parole della moglie di Brera, Rina: «Hai visto il profilo del naso di Giovannino, la barba?

Potrebbe essere nostro figlio, sputato»⁴. Tutto questo rimarcò la forza di un sodalizio più vasto, riduttivamente confinato nell'ambito del giornalismo.

Mura cominciò la sua professione alla «Gazzetta dello Sport», fresco di diploma e con tanti neologismi breriani per la testa, tanto da far irritare il direttore del giornale, Gualtiero Zanetti, che appallottolò i fogli dell'articolo appena scritto: «Devi capire che di Brera ce n'è uno solo, è grandissimo ma è sufficiente, e devi capire che il nostro lettore medio è l'operaio della Bovisa, che con il tuo pezzo ci fa un cappellino [...]»⁵. Da allora, ha rammentato Mura, iniziai a scrivere senza imitare nessuno. La seconda versione dell'articolo fu pubblicata integralmente e senza correzioni da Zanetti, che poi fece assumere il giovane Gianni alla «Gazzetta dello Sport».

Mura ha sempre provato a evitare il paragone, consapevole che il peso di una eredità così ingombrante sarebbe di certo finito sulle sue spalle. Troppo marcata la matrice, molto accentuati i vincoli amicali e i referenti culturali da rendere pressoché impossibile, superficialmente, ogni differenza, comunque visibile a una attenta lettura in controluce, soprattutto nell'articolazione della scrittura. «Molti dicono che sono l'erede di Brera, ma non è così. Brera non ha eredi, a parte i figli, ovviamente. È stato un maestro e un punto di riferimento, mi considerava un amico e gliene sono grato»⁶. Diversità che egli dichiara apertamente proprio nel “coccodrillo” scritto da Malta: «È sempre più dura, Giovanni, con questo pezzo spezzato dalle telefonate e dai colleghi che mi chiedono un ricordo di te. Uno della Rai mi ha presentato come tuo erede e so che ne era convinto, ma io non voglio»⁷.

Brera era un creatore di neologismi, un manipolatore della lingua, talvolta persino un libero “adulteratore” della sintassi: a questo stile non venne mai meno, accentuando con il trascorrere degli anni la propensione a consumarsi in un universo linguistico tutto suo, fatto di parole e di concetti “alati”, scolorendo via via l'impronta del cronista e calcando invece la mano su quella letteraria. Egli stesso, in un raro momento di *understatement*, definì “linguaggio” quello da lui rielaborato e se stesso un “artigiano” della parola. Il risultato è una “scrittura divisiva” persino nella sua ricercatezza, che poi altro non è che una costante oscillazione tra il registro alto e quello basso della lingua. Brera è Gadda spiegato al popolo, come scrisse Umberto Eco. E Brera – magari più in debito verso un antenato illustre come Carlo Dossi, e non soltanto per mera ascendenza lombarda – commentò l'amichevole provocazione in modo indiretto, rispondendo

nell'ottobre del 1963 a un docente universitario che chiedeva lumi sull'insolito paragone:

Caro Professore, sono di normale ignoranza universitaria e ho imparato l'italiano (quel poco) a scuola, dove non si insegna affatto un linguaggio ad uso dei giornalisti e ancor meno di quelli sportivi. Non avevo mai sentito della rivista «De Nomine» e conosco Eco per alcune sue cose giornalistiche. Non so a quale proposito mi abbia citato. La disinvoltura con cui mi assegna ai gaddiani è indice del suo senso storico. In effetti, ci si dispone a scrivere obbedendo all'atmosfera letteraria del tempo cui si arriva e si contribuisce chissà come. Io disegnavo spontaneamente vecchio, da ottocentista, e i miei figli disegnano spontaneamente nuovo: per l'atmosfera, dico. Ora Gadda... è un dannunziano salvato dal vernacolo. Ed io vengo definito barocco da tutti i pirletta che storcono il naso quando non fiutano Gide o Joyce... Il misogino Gadda non ha molto da raccontare e intarsia anche le cacatielle delle galline. Io... scusi tanto, io sono un cronista sportivo, un'ora, due ore per il pezzo: vorrei tanto vi si provassero i pirletta! ... Infine viene Eco, e scopre l'acqua calda: non sapendo a quale prototipo addebitare un linguaggio per lui nuovo, cerca nell'elenco bibliografico: vedi mo' qua Carletto Emilio de' Gadda di Milano... Un bel niente! Carletto Emilio è uscito col *Pasticciaccio* quando el Gioànn scriveva cronacacce muscolari da venti anni. El por Gioànn non ha mai preteso di far letteratura. Se ha dovuto inventarsi un linguaggio, non già una lingua (scherzèm minga), lo ha fatto perché non esisteva. A scrivere di sport erano letterati minori, senza gran nerbo, o tecnici di sport che non sapevano di letteratura⁸.

In Brera, come spiega Massimo Raffaelli:

c'è una adesione totale alla materia del gioco ma nel frattempo la necessità di una adesione straniata. Per questo motivo quella di Brera è un'epica di continuo corretta e legittimata dalla critica. Stile alto e basso, apologia e parodia, cioè il comico con cui affligge gli eroi della domenica e il tragico che ne svela il lato umano e vulnerabile, vi si alternano e si danno alla fine come una cosa sola, specchio di una rappresentazione che allude al sacro fino a sfiorarlo e tuttavia si spegne sempre, fatalmente, nella cenere dell'incompiutezza o meglio nell'eclissi di un compimento puramente illusorio⁹.

Luciano Bianciardi disse che Brera era più bravo come scrittore e che il giornalismo era un mestiere da lui praticato per bisogno; ma alla prova della narrativa Brera arrivò, forse per sfidare la corporazione dei letterati, senza che ce ne fosse bisogno. La sua lingua non aveva bisogno di una immersione romanzesca per essere avvertita come originale, tanto che i libri più belli di Brera sono quelli maggiormente ancorati al suo modo di fare giornalismo (*Coppi e il diavolo*, *Naso bugiardo*), anziché alle prove di finzione, che comunque ebbero discreto successo (*Il corpo della ragassa* o *Il mio vescovo e le animalesse*).

Mura, esploratore vorace della lingua

Mura, figlio di un altro tempo, ebbe l'intelligenza e l'umiltà – primo articolo a parte – di non imboccare mai la strada breriana di scomposizione e ricomposizione della lingua: smaccato sarebbe stato l'effetto imitativo che lo avrebbe messo in una condizione di perenne sudditanza, volta alla sconfitta quando non alla irrilevanza. No, Mura fu un esploratore attento e vorace della lingua, a lui non serviva ristrutturarla ma conoscerla a fondo in ogni suo livello composito, dalla poesia all'anagramma, dalla cronaca al romanzo alla canzone, e volle circolare arguto e sincero, mai con dotta prosopopea, in ciascuna di queste dimensioni, maneggiandone perfettamente, e spesso a memoria, le scie più recondite. Ma la scrittura non era “solo” gioco, era “soprattutto” mezzo: era lo strumento di un «uomo del popolo che voleva bene ai perdenti e agli umili»¹⁰, come ha spiegato Michele Serra. E nello sport, attività che riepiloga e schematizza la vita, ma soprattutto nel ciclismo, Mura trovò modo di esprimersi compiutamente restando sempre se stesso.

Mai come nel suo caso, il profilo umano corrisponde a quello intellettuale, come ha ricordato una straordinaria compagna di viaggio a «la Repubblica», Emanuela Audisio:

Gianni ti sfiorava, era leggero in tutto: con le parole, con i gesti, con i pensieri. E aveva un italiano splendido, semplice, nitido. Grande anche la sua generosità, non arrivava mai a mani vuote. Ti stroncava con i riferimenti a canzoni, libri, autori, anche dialettali, ricordi, paesaggi. Ne aveva in abbondanza, per tutto e per tutti. Non era tipo che risparmiasse: sulle bottiglie di vino, sul pecorino di Cugusi (“pastore, non agricoltore”), sul pane e salame, sulla musica, sulla letteratura, sulla poesia, sul versare e condividere con gli altri, sullo scassarsi il cuore. Con lui, facevi scorpacciate: di curiosità, di raffinatezza, di Fréhel (l'aveva come salvaschermo), Brel, Piaf, Jean Ferrat, Giovanna Marini, Ricky Gianco, De Gregori, Capossela. La suoneria del suo cellulare era *Chants de partisans*, una Bella Ciao francese¹¹.

E Mario Sconcerti, editorialista del «Corriere della Sera» che per molti anni lavorò con Brera e Mura a «la Repubblica», alle differenze tra i due fa esplicito riferimento:

Gianni aveva una facilità di trovare parole che nemmeno Brera aveva [...]. Era meno forte di Brera, che quando voleva ti annientava con una smorfia. Mura era sempre dalla tua parte, davanti al mondo o a una ministra. Aveva parole e sintesi per tutto, le mescolava e ne uscivano filastrocche ma anche poesie purissime, fulminanti [...]. È inutile paragonarlo a Brera, era un'altra cosa. Brera era

fantastico e provocatorio, Mura era quasi snob nel suo bisogno di popolo. Era un raccontatore puro, un ricercatore di dettagli, non un tecnico. Dava il meglio di sé nel ciclismo e nelle gare tra individui. Dove ci sono le facce¹².

Il ciclismo, la passione viscerale. Il Tour, lo spazio, il luogo cucito sulla sua misura di cronista scrupoloso, narratore attento alla sfumatura trascurata e ai più invisibile, uomo “largo”, di una prodigalità che – a fronte di una tappa magari noiosa – lo portava a deviare il percorso per un fiore sulla tomba di Albert Camus o per il sapore delle albicocche della Drome che entusiasmavano il poeta Giovanni Raboni, quasi fossero *madeleine* proustiane.

Roberto Andreotti, filologo classico e uno dei curatori di *Alias*, l’inserito culturale de «il manifesto», ricorda proprio questa sua particolarità:

Per Mura anche l’articolo doveva avere un cuore: che includeva sempre, oltre all’analisi e alla interpretazione tattica e agonistica, brani di vissuto. Col passare degli anni il suo vissuto aveva acquistato un’invidiabile profondità “storiografica”: “ho visto”, dunque “so”, come nel greco antico. Empatico, acuto, umoristico. Mura si era forgiato una scrittura riconoscibile: cioè uno stile. Frasi brevi, sintassi nervosa, quasi brachilogica, mai rotonda. Preferiva sorprenderci con agguati e calembour (“*pathos e patè*”), piuttosto che ricorrere all’ornato. Sono convinto che all’origine della sua economia linguistica, talvolta un po’ ruvida ma sempre cordiale, ci fossero sì buoni studi ma anche una precisa scelta di campo, una opzione morale. Mura non inseguiva la bella frase. In definitiva restava ancorato alle cose, al “referente”, e visto che stiamo parlando di Francia mi sentirei di spendere il nome di Simenon: pochi tratti ben selezionati riescono a dare profondità psicologica persino a un paesaggio intravisto da un parabrezza¹³.

Tutti gli altri sport sembrano di cortile rispetto al ciclismo

Avevamo accennato ai due romanzi scritti in tarda età, dove chiara è l’influenza di Simenon, *Giallo su giallo*¹⁴ e *Ischia*¹⁵. Noir di impianto classico, con un protagonista *alter ego*, il commissario Magrite (una via di mezzo tra Magritte e Maigret), e una ampia gradazione di colori e toni che sono tipici dell’incedere cronistico, e quindi narrativo, di Mura. Il primo libro è ambientato al Tour de France, perché per l’appunto Mura non recide mai il cordone ombelicale delle passioni: ci gioca e, dentro di esse, si rimette in discussione trascinando il lettore in un vortice di digressioni e leggerezza, in una liturgia tutta sua. Andrebbe (ri)letto, *Giallo su giallo*, dopo aver consumato con gli occhi la magnifica antologia de *La fiamma rossa*, autentica *summa* del meglio di Mura *suiveur*. Perché «quando scrivi di ciclismo usi una scrittura particolare, e di questo mi sono accorto soprattutto al Tour»¹⁶. I pezzi che non sono semplici note di

giornata, ma anche di colore, dove per colore s'intende tutto ciò che, non essendo necessario, lo diventa per la comprensione del "clima"; acquerelli più che pitture a olio, reportage solo superficialmente laterali, genere nel quale si erano cimentati per le strade di Francia scrittori come Alfonso Gatto (tra i poeti, uno dei prediletti) e Vasco Pratolini. Sostiene Mura:

Mi sono accorto che il ciclismo offriva possibilità di variazioni di scrittura come nessun altro sport. E perché? Per lo spazio. Perché al posto di un campo di calcio o di basket c'era il paesaggio: tutti gli altri sport sembrano di cortile rispetto al ciclismo. Nel ciclismo c'è questo nastro di strada, più le varianti: la pioggia, la nebbia, il sole, le cadute, il cane, la volata. Più l'umanità del ciclista e la sua disponibilità. Se andavi dai gregari, da quelli che magari un giornalista in camera lo vedevano due volte nella vita, ti raccontavano tutto. E venivano fuori buoni pezzi [...] questo per me è ancora giornalismo sul campo, non è l'elzeviro. Il tutto secondo l'effetto spugna. L'effetto spugna è immergermi nel clima della corsa, in tutto quello che succede e nell'atmosfera del luogo, fatta di paesi, gente, musei, canzoni, ricordi, poesie. Mi imbevo, appunto, come una spugna. All'arrivo, dopo le interviste, mi metto lì una decina di minuti e mi strizzo: quello che esce è il pezzo¹⁷.

Il tutto scritto sempre con la inseparabile (e rumorosa) Olivetti Lettera 32, come Brera, nemico del computer che «cambia le parole in testa»¹⁸.

Il ciclismo è un condensato di vita, dove la tragedia e la vittoria si accavallano e si confrontano sfiorando e condizionando l'esistenza di molti nello spazio di una tappa. Ogni tappa un pezzo, e ogni pezzo un segmento d'armonia; ogni articolo ha più voci, più chiavi, più rimandi, più balzi logicamente illogici nella lingua quotidiana d'uso, per dirla con Andreotti, senza spingersi in territori oltremodo scivolosi. E la fortuna sta nel leggerli e assaporarli singolarmente come nell'insieme, nella compattezza che solo una ben curata antologia – nel caso, *La fiamma rossa* – può restituire al lettore al di là del peso specifico del singolo intervento. Sono articoli che vanno oltre lo spazio dell'ora di lettura, grassi nel senso di pieni, carichi eppure lievi nella scrittura, che raccolgono eventi drammatici come talvolta accaduto sul petrarchiano Mont Ventoux, la montagna calva che rubò il respiro a Tom Simpson nel luglio del 1967, o eroiche imprese sui serpentoni interminabili di Alpi e Pirenei, dove ogni leggenda – sotto il sole rovente o una pioggia insolita carica di rovesci rabbiosi sui ciclisti inermi – ha un suo contrario, che si sfarina nella polvere, inghiottito dalle lacrime e dal sudore di muscoli che non girano più, di teste svuotate dalla fatica estrema. Ai Merckx, agli Hinault, agli Indurain, Mura preferiva la dolenzia caratteriale che si fece

agonia in uomini come l'eterno secondo Poulidor, il Pantani che andava forte in salita per abbreviare la sua agonia, e come Ocaña, che si sparò nella sua tenuta d'Armagnac e a cui *La fiamma rossa* è dedicato. Amava chi portava con sé come stimmata una storia, qualcosa da raccontare, non computer di bordo programmati per vincere. Non è la vittoria che insaporisce la narrazione, è la quantità di vita che la vittoria e la sconfitta si portano dietro. Con tutto il resto appresso.

Secca d'artigiano eppure sontuosa, la prosa di Mura si stende accattivante sulla cartina del Tour, l'appuntamento che mai volle mancare. Non solo Parigi ma anche borghi risucchiati dalla storia, distese di grano di un giallo che acceca, negozietti dimenticati per il resto dell'anno e aperti solo per lo sciamare dei ciclisti, bar da *pastis* gustati in penombra, casupole che spuntano da angoli remoti di campagna, strade di superficie assassina divorate dalle coltivazioni, monti disgraziati più alti del cielo, sentieri che si fanno sottili come spago e cavalcavia che riducono i ciclisti a soldatini, chioschi da gente povera. Epifanie da versi di un poeta che Mura amava, Paul Eluard («In pena per un cielo infranto / per la pioggia che ci bagnerà / vado pensando alla gioia grande / che se vorremo ci prenderà»¹⁹), e che sapeva far battere in pagina accanto ad autori meno noti come René Guy Cadou, morto in un venerdì santo a poco più di trent'anni («Notte nera, si cammina nel vento del sale e della nebbia» o «Non posso fare niente per voi / nemmeno presentarvi / alla luce, al vento / all'ultimo chilometro»²⁰).

La fiamma rossa del titolo è la bandierina triangolare che indica il tratto conclusivo di ogni frazione. Mille metri dove può accadere l'imponderabile: dal sangue alla gloria, nulla è precluso. Non c'è gara sportiva che più del Tour possa esprimere maggiore potenza sentimentale. E non c'è stato scrittore/giornalista che meglio di Mura abbia saputo rappresentarla raffreddando una materia così incandescente. Nello stile, nelle descrizioni, nel dettaglio. Nulla sfuggiva a Mura, ma non in una rivisitazione enciclopedica, ché sarebbe stata leziosa nonché stancante per qualsiasi lettore, bensì in un sapiente dosaggio della cronaca con ciò che la cronaca stessa tendeva naturalmente a nascondere, sostanza sottile ma pregnante. Ogni storia porta con sé un uomo, e ogni uomo costruisce una sua storia, non sempre a immagine e somiglianza di ciò che si vorrebbe. Esempio in questo senso è la parabola di Marco Pantani, che Mura ha seguito fino all'epilogo, consumato nella solitudine e nella droga in un albergo di Rimini.

La parabola di Marco Pantani

Gli articoli su ascesa e caduta di Pantani andrebbero letti in sequenza come si fa con i capitoli di un grande romanzo. Ne possiamo qui annotare solo alcune frasi, pochi incipit, ma che fanno luce potente su tutta la produzione muriana:

Alpe d'Huez, 19 luglio 1997 – Pantani primo e solo. Uno di quei giorni, di quelle imprese che restano dentro. Più che un ciclista, Pantani è un'emozione.

Morzine, 21 luglio – Pensavo alla fatica fatta ieri. Ho alzato la mia soglia del dolore. Il meraviglioso fossile infila due impeccabili endecasillabi involontari rispondendo alla domanda più normale: a cosa pensavi andando giù come un pazzo per la discesa di Joux Plane? Domanda che conteneva, e Pantani l'ha capito, una nuvola di cattivi pensieri, di ricordi incisi sulla pelle [...] “Non potevo aver paura. Rischiavo di perdere la tappa”.

Luchon, 21 luglio 1998 – Per essere montagne, i Pirenei sono galantuomini. E parlano italiano: il marchigiano di Massi, il romagnolo di Pantani. Come succede d'estate da quelle parti, c'è un sottofondo di tedesco: è Ulrich [...]. Il cielo non ha pietà dei ciclisti e manda in onda la sua versione autunnale. L'Aubisque e il Tourmalet sono incappucciati di nuvole, cade una pioggia fredda e sottile.

Plateau de Beille, 22 luglio – Pantastique, cari amici francesi e italiani vicini e lontani. Il bello di Pantani è che lo aspetti e lui arriva. Come un treno, come un vento, come una musica. Rimette in discussione il Tour, rifilando l'40" a Ulrich.

Le Deux Alpes, 27 luglio – M'illumino di Pantani, che arriva sotto l'acqua con dietro, come lucciole grasse, i fari ballonzolanti delle grosse moto. Ma sì, illuminiamoci un po' tutti di Pantani, che scuote dalle fondamenta questo Tour torbido, che schianta Ulrich come fosse un gigante di cartapesta.

Parigi, 2 agosto – Qui e ora pubblicamente ringrazio Nostra Signora dei Disgraziati, il beato Aligi del Ghiaietto, san Maurizio del Contromano, la Vergine delle Rocce e santa Maria dei Parapetti nonché san Quirino della Curva Strozziata, patrono degli acrobati, San Giuseppe dei Tomboloni, sant'Onofrio dei Gatti Erranti, senza dimenticare, lontano dalle montagne, san Lodovico del Pavé, san Caro degli Svincoli, san Brunone dei Fossi e il sempre onorato San Matteo delle Chiaviche. Sono stati attenti alle nostre preghiere. Solo santa Santina delle Gomme s'è distratta un attimo e Pantani ha bucato. Robetta²¹.

Eppoi il buio, la notte, la fine che gela il cronista e l'uomo, laddove il cronista cerca di scoprire i fatti indagando, mentre l'uomo cerca invece di capire le ragioni più nascoste che hanno portato il ciclista all'esito drammatico. Da Madonna di Campiglio (5 giugno 1999) a Rimini (14 febbraio 2004), in questi scarsi cinque anni vissuti sempre più pericolosamente, tra alti vertiginosi e bassi da incubo, si è consumata la stella di Pantani. E non c'è incipit più amaro e vero, impeccabile nella cronaca che svela una misura poetica, di quello con cui Mura saluta il “Pantadattilo”:

Marco Pantani ha cominciato a morire quella mattina del '99, a Madonna di Campiglio. Non ha accettato la positività, non ha accettato niente di quello che gli capitava. Tanti altri corridori, invischiati nelle faccende dell'ematocrito, del doping, si sono fermati e sono ripartiti. Lui, il re delle salite, si è specializzato nelle discese. Agli inferi, ai paradisi artificiali, a tutto quello che lo nascondeva all'opinione pubblica, ai giornalisti, ai giudici. Si è sempre più isolato, la sua fuga avrebbe avuto distacchi crescenti²².

Una narrazione all'americana, senza retorica, senza ciglio bagnato, senza ridondanze. Ecco: il "Pantadattilo" ha chiuso le ali, scrive Mura, e se proprio una concessione al brerismo va sottolineata sta nella creazione di (rare ma funzionali) immagini e nell'abbozzo di ritratti che ci riportano a miti indiscussi e trasversali della nostra adolescenza: "l'abatino" Rivera e il Riva "rombo di tuono", figure che Brera ha innalzato al rango di leggende.

Il giornalismo ai livelli più alti è come il maiale, nulla va buttato

Di Mura sono state pubblicate tre antologie in vita, *La fiamma rossa*, *Tanti amori* e *Non gioco più, me ne vado*; a dimostrazione che la buona (leggi: ottima) scrittura non invecchia e anche il giornalismo ai livelli più alti è come il maiale, nulla va buttato – immagine che, credo, a Mura sarebbe piaciuta. Una quarta, *Il mondo di Gianni Mura*, è stata costruita dai colleghi di «la Repubblica» Giuseppe Smorto e Angelo Carotenuto con dolore e amore, subito dopo l'improvvisa scomparsa. Racconti di un fuoriclasse del giornalismo, recita il sottotitolo. In quel sentiero stretto e impervio dove appunto il giornalismo aderisce alla letteratura fino a diventare corpo unico su quel terreno spurio ma affascinante che gli americani chiamano *storytelling*, nella sua accezione più nobile e meno commerciale. Definizione che Mura non avrebbe gradito molto, ma altro non mi viene alla mente. Gli inglesismi, del resto, non erano di casa nel suo affollato condominio tematico, un palazzo fatto di tanti piani, di tante parole, odori, sapori, musica, versi, belle facce, belle rughe, bei pensieri. Persino nelle rubriche Mura ha dato una spazzolata a un certo giornalismo enfatico, la sua si chiamava non per nulla *Sette giorni di cattivi pensieri*, aveva una cifra e un pubblico. Uno stile riconoscibile anche nei voti che assegnava, mai dati dall'alto di un pulpito o di una cattedra. Amava i perdenti, e non era un vezzo. Sapeva però raccontare anche i vincenti, cercando di rivelarne le pieghe più umane, meno note, i punti deboli anziché i gesti eroici.

Amava i perdenti, sì; e amava le trattorie, i giochi di parole, i cruciverba, i cantanti come Jacques Brel, Sergio Endrigo, Roberto Murolo, i formaggi, la

poesia, il vino, la libertà, scrivere di tutto, di cibo (aveva un'altra rubrica con la moglie Paola sul «Venerdì di Repubblica»), di atleti che balzano alla ribalta della tv e dei quotidiani solo per un mondiale o una olimpiade, di gregari e di bidoni, dei fuoriclasse come Maradona, dei filosofi della panchina come Sacchi o Galeone, dei ragazzi di serie C se qualcosa da dire l'avevano più dei Ronaldo e dei Messi. Ha vissuto senza risparmiarsi, più vicino ai diabetici di leviana memoria che non agli allergici; soltanto nella scrittura, pur prodigo nel dettaglio (che è frutto di memoria prodigiosa e di conoscenza altrettanto portentosa), ha calibrato la parola "abitata" senza per questo forzarla o sminuirla. Bastandogli quella che aveva: nel rigore proprio dell'"esattezza" come la intende Italo Calvino (ossia «l'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili»²³), Mura non ha sentito il bisogno di rielaborare un'altra lingua, di gonfiarla, stravolgerla o metterla al passo con i tempi e le espressioni del nuovo millennio. La sua distanza da "gioanbrerafucarlo" ma anche la sua autonoma grandezza, oltre ogni raffronto, giusto o indebito.

Note

¹ G. Clerici, *Clerici e gli altri: i ricordi della Repubblica di Gianni Mura*, «la Repubblica», 21 marzo 2020, https://www.repubblica.it/cronaca/2020/03/21/news/clerici_e_gli_altri_i_ricordi_commosi_della_repubblica_di_gianni_mura-251881412/ (ultimo accesso: 13 novembre 2020). Marie-Henri Beyle (1783-1842) conosciuto come Stendhal, scrittore e puntiglioso annotatore di fatti minuti e frivoli quanto illuminanti per capire la "Storia", fu milanese d'adozione nel suo evo come Giovanni Diego Mura lo fu di nascita (9 ottobre 1945), da padre carabiniere sardo e madre maestra elementare.

² G. Mura, *Ti sia lieve la terra, Giovanni*, «la Repubblica», 20 dicembre 1992, e riprodotto nel libro G. Mura, *Tanti amori. Conversazioni con Marco Manzoni*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 220-4.

³ G. Mura, *Ti sia lieve la terra*, cit.

⁴ *Ibidem*.

⁵ G. Mura, *Tanti amori*, cit., p. 199.

⁶ Conversazione con Marco Manzoni contenuta in G. Mura, *Tanti amori*, cit., p. 204.

⁷ *Ibidem*, p. 222.

⁸ G. Mura, *Gadda spiegato al popolo?*, «Guerin Sportivo», 28 ottobre 1963, ora contenuto nel volume G. Mura, *Il più bel gioco del mondo*, a cura di M. Raffaelli, Milano, BUR scrittori contemporanei, 2007, p. 61-5.

⁹ M. Raffaelli, *Il più bel gioco del mondo*, cit., p. 13.

¹⁰ M. Serra, *Il suo romanzo popolare*, «la Repubblica», 21 marzo 2020.

¹¹ E. Audisio, *Il nostro caro campione*, «la Repubblica», 22 marzo 2020.

¹² M. Sconcerti, *Morto Gianni Mura: un fuoriclasse nel trovare le parole. Quando io, lui e Brera lavoravamo assieme*, «Corriere della Sera», 22 marzo 2020.

- ¹³ R. Andreotti, *Geografia sentimentale del Tour*, in *Alias*, supplemento culturale de «il manifesto», 5 aprile 2020.
- ¹⁴ G. Mura, *Giallo su giallo*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- ¹⁵ G. Mura, *Ischia*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- ¹⁶ G. Mura, *La scrittura e il suo colore*, in *Tanti amori*, cit., p. 123-5.
- ¹⁷ Ivi, p. 123-4.
- ¹⁸ Ivi, p. 124.
- ¹⁹ P. Eluard, *Poesie*, introduzione e trad. it. di F Fortini, Milano, Mondadori, 1970.
- ²⁰ R. G. Cadou, *Poésie la vie entière*, Paris, Seghers, 2001.
- ²¹ Tutti i brani riferiti a Pantani sono contenuti nel volume di G. Mura, *La fiamma rossa. Storie e strade del mio Tour*, a cura di S. Barillari, Roma, Minimum fax, 2008.
- ²² G. Mura, *Pantani trovato morto in un residence*, «la Repubblica», 14 febbraio 2004 poi pubblicato in G. Mura, *La fiamma rossa*, cit., p. 274.
- ²³ I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 57.

MARCO PATUCCHI

L'emozione di un attimo

Abstract

The images of Abebe Bikila's "dance" in the film about the Tokyo Olympics – Emil Zàtopek's grimace in the Helsinki Marathon photo – The final sprints of Bordin and Baldini and their Olympic victories live on TV – The image of the chance encounter between Marco Pantani and the Spanish Marathon champion. The story of sporting personalities and achievements is often enclosed in images that remain imprinted in the common imagination and can spread over literary texts. The aim of this article is to reflect on running myths and consider how a simple photo or a few frames of video can condense whole human and sporting stories.

Volare senza ali

Era l'estate di una decina di anni fa. In oltre cinquantamila allo Stadio Olimpico di Roma per il Golden Gala di atletica leggera. Ma soprattutto per vedere l'uomo più veloce del mondo. Usain Bolt, 12 metri al secondo e una cadenza di appoggi sulla pista che lo mantiene staccato da terra per la maggior parte del tempo tra la partenza e il traguardo dei 100 e dei 200 metri. Capace di volare senza ali. Eravamo tutti lì per ammirare quel prodigio di un istante. Vederlo dal vivo, non in televisione come prassi, occasione rara di per sé e ancora di più per un Paese come il nostro dove la cultura sportiva è sostanzialmente monocratica e al netto del calcio sono davvero pochi gli appuntamenti *live* con le eccellenze delle altre discipline. Gli spalti insolitamente gremiti dell'Olimpico per un *meeting* internazionale di atletica leggera, si spiegavano anche così. Era l'appuntamento con il fenomeno. Ricordo che la serata scivolò via distrattamente, come un preambolo, tra gare di mezzofondo e salti. Poi un crescendo di tensione che sfociò nel silenzio irreale che precede lo sparo dello *starter*. In tribuna, più o meno all'altezza del nastro, senza accorgermene mi piegai in avanti appoggiando i gomiti sulle gambe, come a volermi avvicinare il più possibile allo spettacolo. Ma io ero uno dei pochi in quella postura. Intorno a me, e in tutti gli altri settori dello stadio, decine di migliaia di mani impugnavano un telefonino e i relativi occhi erano pronti a seguire, attraverso l'inquadratura dell'obiettivo, la corsa di Bolt. Io, invece, quella sera non ho rinunciato all'emozione di vedere con i miei occhi (e con il mio cuore) quei pochi, magnifici attimi. Uno stupefacente *flash*.

È un ricordo, una suggestione, che porterò sempre dentro di me come un tesoro e che non scambierei con alcun video. Preziosissimo e unico, al pari di quelle brevi immagini dell'infanzia che racchiudono nella nostra memoria interi periodi della vita.

Da allora mi chiedo in cosa ci ha trasformati la civiltà dell'immagine tecnologica, della rete, dei *social*. Cosa spinge le persone a rinunciare all'emozione, sostituendola con un surrogato. Un surrogato peraltro ampiamente disponibile in qualsiasi momento attraverso, appunto, il *web*, un *mare magnum* dove i video di Bolt abbondano in ogni formato e da ogni angolazione. Tecnicamente e professionalmente perfetti. Eppure, quella sera (come in tantissime altre occasioni) la priorità per tantissimi, per quasi tutti, è stata quella di lasciare un segno (tecnologico) della propria presenza, a costo di lasciarsi sfuggire la percezione più intima e coinvolgente dell'evento. Quasi volessero essere anche loro i protagonisti di qualcosa che, in realtà, ci riguarda solo come testimoni. Poter dire e potersi dire: "Io c'ero". Ma in realtà rinunciando ad "esserci" davvero, a vivere nei propri occhi, nel proprio cuore, un attimo di sensazionale vita vera. Penso che si tratti di un'ennesima faccia di quell'incapacità all'ascolto che pervade ormai le relazioni personali e sociali. Ma qui il tema sconfinava ed allora rientro velocemente (certo, non come Bolt...) nei ranghi.

Lo scatto della fotografia

Credo che al pari dell'emozione intima di un attimo, di un'atmosfera, ci sia solo un'altra forma evocativa con la stessa potenza (e lascio ovviamente fuori dal perimetro di questa riflessione la pittura): lo scatto di una fotografia. Questo vale per la storia e per l'informazione. Un esempio su tutti, le immagini dei *fotoreporter* che hanno cambiato il corso stesso degli eventi o innescato movimenti d'opinione globali: penso a Kim Phuk, la bambina vietnamita ritratta nel 1972 mentre corre in lacrime e la pelle a brandelli per gli effetti di un bombardamento americano al *napalm*, o venendo a tempi più recenti la foto di Alyan, il bimbo siriano morto dopo il naufragio di una barca di migranti sulla costa turca. E la potenza dell'immagine è il cuore di *Flags of Our Fathers*, il film di Clint Eastwood che racconta la storia della fotografia scattata nel 1945 dal premio Pulitzer, Joe Rosenthal, durante la battaglia di Iwo Jima: cinque *marines* e un marinaio issano la bandiera statunitense sul monte Suribachi, immagine che pubblicata nelle prime pagine di tutti i quotidiani statunitensi, risollewa lo spirito dell'opinione pubblica americana ormai stanca e rassegnata dopo anni di una

guerra apparentemente infinita. Per non tacere delle foto epocale nello sport, come i pugni neri verso il cielo dei velocisti “neri” Tommie Smith e John Carlos ai Giochi di Città del Messico 1968, o Ali in piedi davanti a Foreman messo al tappeto a Kinshasa nel 1974. Attimi di storia. Attimi di gloria. Cristallizzati per sempre su una pellicola.

Maratona e fotografia

Vorrei provare ad articolare questo concetto trasferendolo al contesto delle fotografie dedicate alla corsa di lunga distanza. La maratona d'altra parte è di per sé la metafora di una vita intera, dunque lo scatto che immortalava il podista può racchiudere l'universo. Lo spiega bene Paula Radcliffe, forse la più grande maratoneta di sempre, ritiratasi qualche anno fa e detentrica per oltre 16 anni del record mondiale sulla distanza: «La maratona rappresenta l'esistenza. Ha punti bassissimi che devi superare, e momenti d'estasi che ti sforzi di prolungare. È un'esperienza spirituale attraverso la quale entri più profondamente in contatto con te stessa, trovando le risposte che cercavi»¹.

Concetto sottolineato, con parole e, soprattutto, esperienze sue, anche da Luca Coscioni, tra i simboli italiani della lotta per la libertà della scienza e per i diritti dei malati. Prima di soccombere nel 2006 alla sclerosi laterale amiotrofica, Coscioni era un professore universitario. E un maratoneta. Ecco cosa scrive Luca nel 2001, in una lettera al pubblicitario Gavino Sanna: «La maratona è la misura aurea dell'atletica leggera. E della vita. In quei 42 chilometri e 195 metri non c'è solo una competizione sportiva. C'è molto di più. C'è tutta una vita. Lungo quei 42 chilometri e 195 metri si nasce e si muore, si odia e si ama, si spera e si dispera, si piange e si ride»².

Metafora che Alan Sillitoe fa dire a Colin Smith, protagonista de *La solitudine del maratoneta*: «Correre di primo mattino mi fa pensare che ogni corsa come questa è una vita – una piccola vita, lo so – ma una vita piena di sofferenza e di felicità»³. È Mark Rowlands, filosofo britannico (e, manco a dirlo, *runner* anche lui) a riallacciare in *Correre con il branco* il filo che lega la maratona ai tesori dell'infanzia:

Nelle lunghe corse sento i sussurri di un'infanzia che non potrò mai più riavere e di una casa a cui non potrò mai più tornare. In questi sussurri, nei brusii e nei borbottii delle lunghe corse, ci sono istanti in cui comprendo di nuovo quello che un tempo sapevo. Perché è da bambini che si sa quali sono le cose importanti della vita. Anche se non ce ne rendiamo conto⁴.

E come un bambino ho scelto tre immagini che racchiudono emozioni e vite. Mondi interi. Tre perle che ognuno di noi dovrebbe ogni tanto guardare per poi chiudere gli occhi e immaginare. O ricordare.

La locomotiva umana

C'è una fotografia bellissima, in bianco e nero, diventata una delle icone dello sport di tutti i tempi. Emil Zàtopek corre verso l'Olimpiastadion di Helsinki nella maratona dei Giochi del 1952: di lì a poco sarà il primo uomo, e ad oggi l'unico, a conquistare nella stessa edizione di un'olimpiade la medaglia d'oro dei 5000, dei 10000 e della maratona. Zàtopek è immortalato nella sua irripetibile postura podistica («Correva come se avesse un cappio al collo, lo spettacolo più spaventoso dai tempi di Frankenstein, sembrava sempre sul punto di strangolarsi»⁵, scrisse il grande giornalista sportivo americano Red Smith, mentre un altro cronista lo descriveva come un uomo in lotta con una piovra su un nastro trasportatore): una smorfia di sofferenza e la canottiera della nazionale cecoslovacca arrotolata fin sotto le ascelle come a voler combattere un caldo che in realtà non c'è perché gli spettatori sul bordo della strada sono coperti da vestiti a maniche lunghe. Compresi il bambino e la bambina che sbirciano Zàtopek seminascosti dalle gambe dei genitori. Gli adulti urlano e sorridono battendo le mani, ma i due bimbi guardano imbronciati quell'uomo che corre veloce stringendo la lingua tra i denti. Ecco, verrebbe voglia di essere uno di quei bambini per poter fissare nella memoria (dal vivo) l'immagine di un momento straordinario, di un uomo straordinario. Perché, come ha scritto Marco Da Milano in *Un atomo di verità*, il suo libro su Aldo Moro, «i ricordi dei bambini selezionano, sono emotivi, non si muovono, restano fissati lì una volta per sempre, al contrario dei ricordi degli adulti, che cambiano, escludono, dimenticano, tradiscono»⁶.

Se quella foto fosse stata scattata oggi, c'è da giurarlo, gli spettatori sul marciapiede avrebbero in mano uno smartphone, perdendo in un gesto ormai automatico l'attimo fuggente di una vera e profonda emozione che nessun video e nessun *selfie* potrà mai restituire. Quei due bambini di Helsinki hanno continuato a custodire nella memoria come un diamante, l'emozione di un'immagine. Forse anche il rumore cadenzato delle scarpe di Zàtopek sull'asfalto. Ormai adulti, si sono ripetuti che loro c'erano, loro hanno visto. Veramente. La fotografia rispunta anche nel libro di Rick Broadbent *Emil Zàtopek. Una vita*

straordinaria in tempi non ordinari, un'appassionata biografia del grande *runner* cecoslovacco, che ci porta come per magia ai tempi eroici dell'atletica leggera, quando tra Olimpiadi, *meeting*, sfide tra nazionali o, addirittura, tra singoli club cittadini, quasi non passava settimana senza che in stadi stracolmi e ruggenti si potessero ammirare i più forti podisti del mondo. Erano gli anni '50 e '60 del secolo passato, con amicizie e rivalità più forti delle ombre della Guerra Fredda: poca o niente tv, tantissima radio, viaggi avventurosi su aerei e navi, cronache romanzate sui giornali di tutto il mondo. I grandi mezzofondisti della scuola finlandese, gli eleganti e spocchiosi britannici, gli atleti dell'Est europeo, i primi africani. Imprese epiche, record a ripetizione, storie umane travolgenti. Vite straordinarie, appunto, in tempi non ordinari. Il romanziere francese Jean Echenoz sfodera tutto il suo talento letterario, distillando in un paio di pagine di *Correre* l'essenza dell'arte podistica di Emil Zàtopek. Praticamente una fotografia in lettere, poche righe per descrivere la locomotiva umana:

Ci sono corridori che sembrano volare, altri che sembrano danzare, altri pare stiano sfilando, altri ancora danno l'impressione di avanzare seduti sulle gambe. Emil si direbbe che scavi e si incavi, come in trance o come uno sterratore. Ignaro di canoni accademici e di ogni assillo di eleganza, Emil procede in maniera pesante, scomposta, sofferta, a scatti⁷.

E ancora Echeloz, qualche riga più avanti:

Emil non nasconde la violenza di uno sforzo – aggiunge ancora Echenoz – che gli si legge sul viso contratto, irrigidito, stravolto, continuamente distorto da un rictus penoso a vedersi. I lineamenti sono alterati, come dilaniati da una spaventosa sofferenza, a tratti ha la lingua fuori, come avesse uno scorpione in ogni scarpa. Sembra assente quando corre, lontanissimo da lì, talmente concentrato che pensi non ci sia neanche e invece c'è più di chiunque altro, e la sua testa, incassata fra le spalle, sul collo sempre inclinato dallo stesso lato, ciondola di continuo, ballonzola e traballa da destra a sinistra⁸.

È come se la macchina del tempo, alimentata dall'immagine di Zàtopek che corre osservato dai bambini, ci trasferisse in quell'estate del 1952, ad Helsinki, quando Zàtopek conquistò l'inarrivabile *triple*. La punta di diamante di una carriera sportiva e di un'esistenza straordinari. Emil ragazzo che si scopre podista nel 1941, a diciannove anni partecipando contro voglia a una gara organizzata dalla fabbrica di scarpe – la Bata di Zlin – nella quale lavorava come apprendista. Le corse nella Cecoslovacchia occupata dai nazisti. Le prime medaglie olimpiche a Londra 1948 (oro nei 10.000 e argento nei 5.000). Poi Helsinki 1952. Le decine

di primati e di vittorie sulle piste di mezzo mondo. L'ultima maratona ai Giochi di Melbourne, 1956: «Sconfitto, giunto sesto nell'ultimo rettilineo, Emil cade in ginocchio e affonda la testa nell'erba gialla e resta così per lunghi minuti durante i quali piange e vomita ed è finita, è tutto finito», racconta sempre Echenoz⁹.

Magari Zàtopek avrebbe davvero voluto che tutto finisse lì, in quel momento, in quella sconfitta. Invece altra sofferenza era in arrivo per la locomotiva umana. La Primavera di Praga pagata con la morte civile per aver firmato il *Manifesto delle Duemila Parole* che aveva aperto la stagione di Dubãek. Emil viene espulso dal partito comunista cecoslovacco e dall'esercito. Mandato nelle miniere di uranio di Jachymov, alla frontiera tedesca, vive per sei anni in un magazzino prima di tornare nella capitale come spazzino. Vogliono umiliarlo, ma non ci riescono:

Quando percorre le strade della città dietro il cassone con la sua brava scopa – scrive Echenoz – la popolazione riconosce subito Emil, tutti si affacciano alle finestre per acclamarlo. Poi, dato che i colleghi non gli permettono di raccogliere la spazzatura, si limita a correre a brevi falcate dietro il camion, mentre tutti lo incitano come una volta. Ogni mattina, vedendolo passare, gli abitanti del quartiere cui è assegnata la sua squadra scendono sul marciapiede e vuotano da sé le pattumiere nel cassone. Nessuno spazzino al mondo è mai stato tanto osannato¹⁰.

Tutto questo racchiuso nella gemma semplice ma cristallina di quella foto in bianco e nero scattata sessant'otto anni fa a Helsinki.

Lo spettro di Dorando Pietri

Certo, anche nell'immaginario di chi conosce appena, magari per sentito dire, lo sport della maratona probabilmente la foto-simbolo è quella scattata a Londra nel 1908: Dorando Pietri ipnotizzato dalla fatica e sorretto da un giudice pochi metri prima del traguardo della maratona olimpica. L'aiuto che costò la medaglia d'oro al podista italiano, squalificato dopo aver tagliato per primo il traguardo: «Non c'è apparente traccia di lucidità sul volto di Pietri – scrisse sul «Daily Mail» Arthur Conan Doyle, il “papà” di Sherlock Holmes, in qualità di inviato del quotidiano inglese – eppure le sue gambe riprendono il loro movimento strano e automatico»¹¹.

«Io sono colui che ha vinto e ha perso la vittoria»¹² dirà lo stesso Dorando, ricevendo dalle mani della Regina d'Inghilterra una coppa speciale improvvisata per la sua sfortunata impresa. Lo spettro di Dorando Pietri si è materializzato

quasi ottant'anni dopo in un'altra istantanea rimasta impressa, anch'essa, nell'immaginario degli appassionati di sport. La fotografia di Gabriela Andersen-Scheiss, con le sue sembianze gracili e la canottiera rossa, una maratoneta svizzera in gara nella maratona delle Olimpiadi di Los Angeles del 1984. Gabriela, che ha 39 anni e fa la maestra di sci nell'Idaho, non è un'atleta di élite: entra nel Memorial Coliseum quando la vincitrice della gara, l'americana Jean Benoit, ha già tagliato il traguardo da quasi mezzora. La foto ritrae la svizzera appena entrata sulla pista dello stadio: Gabriela è piegata sul fianco sinistro in una posa innaturale, il cappellino stretto nelle mani, sembra un burattino fuori controllo. Lo sguardo è perso, rivolto verso il basso. Le cronache racconteranno che già da un paio di chilometri era in evidente difficoltà, vittima di una disidratazione che la piega definitivamente nel passaggio dall'ombra del tunnel al sole dello stadio. Oltre a quella foto a suo modo drammatica, c'è anche un video che racconta l'involontario *remake* dell'epilogo di Dorando Pietri. Come in un sussulto di orgoglio davanti ai centomila del Coliseum, Gabriela abbozza un'accelerazione quasi fosse alla ricerca di un'andatura più dignitosa. Ma sbanda, rallenta, sembra dover crollare a terra da un momento all'altro. Continua a camminare barcollando. Allontana con un gesto brusco della mano due giudici di pista che la affiancano, scongiurando così la squalifica. Impiegherà cinque minuti a coprire gli ultimi 500 metri della maratona, con i due giudici e poi anche un medico che la seguono passo dopo passo ai bordi della corsia interna. Sono le loro braccia ad afferrarla appena supera la linea del traguardo. Gabriela si lascia andare. Ha terminato la sua gara ed è questo che conta. Nel giro di un paio di ore riacquisterà energie e lucidità. «Io so che ci sono altre persone che avrebbero fatto la stessa cosa»¹³, ripeterà Gabriela alle domande dei giornalisti. E così quella foto della “maratoneta-burattino” sull'orlo dello sfinimento, diventa l'immagine simbolo del comune sentire dell'intero popolo dei maratoneti. Più che una storia, racchiude una filosofia. La stessa dei campioni che oggi corrono per 42,195 chilometri ad un ritmo inferiore ai tre minuti per chilometro, ovvero quasi 21 chilometri all'ora, e dei *runner* amatori che magari “vanno” a 6 minuti al chilometro. Tutti, preparano per mesi l'appuntamento con la maratona: allenamento dopo allenamento, caldo o freddo, sole o pioggia, noia o entusiasmo. Superato il “muro” del trentesimo chilometro, tutti quei momenti diventano l'energia che i muscoli non trovano più. Resta solo la tua maratona da portare a termine, non importa se filando via ancora fluido e leggero o se stringendo i denti.

È un impegno che hai preso con te stesso e sei pronto a tutto pur di non tradirlo. Di non tradirti. Ecco cosa racconta la foto di Gabriela.

Pantani e il maratoneta

E a proposito di fatica, c'è un'altra istantanea che svela mondi interi. Meno celebre, ma ancora più emozionante di tante immagini diventate icona. L'ho scovata qualche anno fa nel *mare magnum* della rete e l'ho raccontata su «la Repubblica». Quando la vedi, pensi ad un fotomontaggio. Oggi si direbbe un *photoshop*, ma quelli erano ancora gli anni della pellicola, delle diapositive, della stampa. Tempo neanche troppo lontano, che però sembra un'altra era geologica. Nell'istantanea due atleti affiancati: un podista evidentemente nella fase di massimo sforzo, con il pettorale della gara sulla maglia. E un ciclista in tenuta tecnica sponsorizzata, ma con lo sguardo più rilassato del *runner*, quasi fosse lì per una gita. Due campioni che le strane traiettorie della vita hanno fatto incontrare in quella strada, per pochi momenti. Due uomini estranei ma in qualche modo affini. Come le scie di due stelle cadenti che si incrociano nello splendore di una notte d'estate. Ma estate non era: 13 ottobre 1996, l'obiettivo del fotografo inquadra Fabián Roncero Domínguez che è al trentacinquesimo chilometro della Maratona d'Italia. Di lì a poco il *runner* spagnolo taglierà il traguardo di Carpi da vincitore con un tempo di 2h 09:43, primo tassello di una bella carriera che lo porterà, un paio di anni dopo, a pochi secondi dal primato mondiale della distanza. Il clic della macchina fotografica lo fissa mentre viene affiancato da un uomo in bicicletta da corsa. È lo stesso Fabián a raccontare l'incontro: «Mi sono ritrovato vicino un ciclista. Lo guardo e mi accorgo che è il grande Marco Pantani. Gli chiedo cosa stia facendo lì e lui mi dice solo poche parole, facendomi notare che sto andando a venti chilometri all'ora... poi se ne va»¹⁴.

Un'istantanea e niente più. Qualche secondo e Pantani tornerà al suo allenamento mentre Roncero correrà verso l'appuntamento con la vittoria. Due mondi che si sono toccati solo per un attimo, eppure non troppo diversi nella loro anima. L'essenza degli sport della fatica: sacrificio, perseveranza, disciplina... Fabián, nella foto, ha lo sguardo sicuro del vincitore: a ventisei anni è una delle promesse dell'atletica spagnola, si è appena laureato campione nazionale della mezza maratona e dopo la vittoria a Carpi collezionerà risultati in crescendo, fino al primo posto nella Maratona di Rotterdam del 1998 (2h 07:26, un soffio dal primato mondiale), al record europeo della mezza (59:52 a Berlino nel 2001, battuto solo dopo quattordici anni da Mo Farah), alle vittorie nel cross (tre volte

campione nazionale) e nei diecimila (dove detiene ancora il record spagnolo). Marco Pantani, in quella domenica mattina di ottobre, si allena lungo le strade che dalla Romagna arrivano in Emilia. Sta uscendo da uno dei tanti tunnel della sua esistenza. I postumi di una caduta, colpo durissimo per l'atleta, ma niente a confronto dell'ultima galleria che imboccherà nel 2004 per non uscirne mai più. Nell'ottobre del '96, dunque, gli hanno svitato da poco i perni del fissatore dell'osso della gamba sinistra, il "ferro" – così lo chiama lui – che per sei mesi è rimasto conficcato nella carne, da quando alla Milano-Torino del '95 un Suv spuntato improvvisamente lungo il percorso, lo ha travolto facendogli esplodere le ossa. Marco è l'astro nascente del ciclismo italiano, dopo la stupenda vittoria alla tappa dell'Aprica nel Giro del '94, il terzo posto finale al Tour dello stesso anno e le grandi imprese al Tour del '95. La paura di perdere la gamba, la riabilitazione faticosissima in piscina e in palestra, le prime uscite di nascosto in bici spingendo solo con la gamba destra... Pantani si sta rialzando e da quell'autunno del '96 inizierà la breve, entusiasmante corsa che lo porterà a vincere Giro e Tour. Ma anche all'inferno di Madonna di Campiglio, all'umiliazione della squalifica, al baratro della depressione, della droga. Alla morte disperata. «Pantani è andato fino al fondo della sofferenza – ha scritto Gianni Mura –. C'è andato come fosse un dovere. E non è più risalito»¹⁵. Fabián Roncero, invece, la sua corsa è riuscito a farla tutta. Vittorie, sconfitte, la fisiologica uscita di scena, la strada del dopo-carriera tra l'attività di allenatore e quella di commentatore televisivo. Addirittura la "normalità" di un contratto a tempo determinato in un negozio di articoli sportivi a Santander: «Per una mia vittoria sono stato premiato anche dal Principe delle Asturie. Ma per vivere la gente deve comunque lavorare»¹⁶, spiega lui senza tradire alcun rammarico. Fabián e Marco, quasi venticinque anni fa, si sono sfiorati per un attimo in una strada italiana. Si sono guardati e riconosciuti come due fratelli di fatica. Quel momento – ha detto una volta Pantani a Gianni Mura, parlando della sofferenza del corridore – nel quale «non esiste più nessuno, non pensi più. È il momento dello sforzo al limite. Allora è come gettare un secchio in un pozzo quasi prosciugato per cercare le ultime gocce d'acqua. È un momento bellissimo e terribile. Bisogna esserci arrivati per capire»¹⁷.

Note

¹ G. Piccardi, *La maratona è la mia vita. Corro tra dolore e estasi*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 2006, <https://web.archive.org/web/20160101000000/http://archiviostorico.>

corriere.it/2006/dicembre/07/maraton_a_mia_vita_Corro_tra_co_9_061207047.shtml (ultimo accesso: 7 luglio 2020).

² L. Coscioni, *Quello che non mi fa mai chinare il capo* (lettera a Gavino Sanna), gennaio 2001, <http://www.lucacoscioni.it/le-mie-passioni/la-maraton/> (ultimo accesso: 7 luglio 2020).

³ A. Sillitoe, *La solitudine del maratoneta*, Roma, Minimum Fax, 2009, p. 41.

⁴ M. Rowlands, *Correre con il branco*, Milano, Mondadori, 2014, p. 8.

⁵ R. Broadbent, *Emil Zàtopek. Una vita straordinaria in tempi non ordinari*, Roma, 66thand2nd, 2018, p. 26.

⁶ M. Damilano, *Un atomo di verità*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 11.

⁷ J. Echenoz, *Correre*, Milano, Adelphi, 2009, p. 55.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 133.

¹⁰ Ivi, p. 146.

¹¹ A. Conan Doyle, *To Honour Dorando*, «Daily Mail», 25 luglio 1908, p. 5.

¹² D. Pietri, *Come ho corso*, «Corriere della Sera», 30 luglio 1908.

¹³ J. Crowe, *Spirit of competition continue to drive her*, «Los Angeles Times», 16 luglio 2007.

¹⁴ M. Patucchi, *Pantani e il maratoneta, quel giorno a Carpi*, «la Repubblica», 3 aprile 2015, https://www.repubblica.it/rubriche/la-storia/2015/04/03/news/storia_maratoneta_pantani-111123558/ (ultimo accesso: 7 luglio 2020).

¹⁵ M. Patucchi, *Pantani e il maratoneta, quel giorno a Carpi: "Ehi stai andando a 20 km l'ora..."*, «la Repubblica», 3 aprile 2015, [https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Patucchi"Pantani+e+il+maratoneta%2C+quel+giorno+a+Carpi%3A+'Ehi'+stai+andando+a+20+km+l'ora...'+"](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Patucchi%20Pantani+e+il+maratoneta%2C+quel+giorno+a+Carpi%3A+'Ehi'+stai+andando+a+20+km+l'ora...'+) (ultimo accesso: 7 luglio 2020).

¹⁶ I. Íñiguez, *De Príncipe de Asturias a trabajar en Decathlon*, «El Confidencial», 24 novembre 2012. Traduzione mia.

¹⁷ G. Mura, *La solitudine di Pantani: "Soffro anche nei sogni"*, «la Repubblica», 18 luglio 1997, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/07/18/la-solitudine-di-pantani-soffro-anche-nei.html> (ultimo accesso: 7 luglio 2020).

MARCELLO NAPOLI

Alfonso Gatto “in corsa” e “in poltrona”

Abstract

The content can be described as an epic narrative tale about cycling, embellished with captivating details about charming human traits and delightful descriptions of natural aesthetics. Between 1974 and 1975, Indro Montanelli gave Gatto the opportunity to become a writer for the newspaper «Il Giornale», by assigning him a whole new section on football Italian League titled “La palla al balzo”. The expression “il calcio è come la poesia, un gioco che vale la vita” can be easily translated as “football is just like poetry, something worth living for”. The sentence briefly sums up all the values that Gatto believed in such as passion, intensity, enthusiasm. This essay will give a more precise portrait of Gatto’s work, starting from his love and support for Milan football team, to the backstage anecdotes of TV programme Il Gatto in poltrona between 1964 and 1965, in order to revisit and trace back Gatto’s career milestones.

Una “partita” in due tempi, quella che vogliamo “giocare” con Alfonso Gatto e la sua visione del mondo dello sport; salvo rare incursioni¹, vorrà dire seguirlo nelle grandi gare ciclistiche a tappe e tra le domeniche in poltrona o allo stadio per raccontarci del Campionato di Calcio di Serie A, due tempi cronologici e sociali, due racconti, della storia d’Italia e della storia della letteratura, del giornalismo. Un primo tempo è l’attraversamento dell’Italia del Dopoguerra, tra il 1948 e il 1949, e le prime personali cronache di Gatto al seguito del Giro d’Italia; poi, quando già baluginavano i raggi di luce del cosiddetto Boom economico, lo seguiremo durante il Tour de France del ’58 e il Giro d’Italia del ’59.

Non il calcio, bensì il ciclismo, era la disciplina sportiva che meglio poteva riuscire ad esprimere la volontà di rinascita d’un Paese uscito profondamente provato dal disastroso Ventennio e dalle distruzioni del secondo conflitto mondiale. La nostra letteratura ha, in quegli anni, elaborato un proprio romanzo sportivo-popolare di estrema suggestione²: quello del Giro d’Italia, ambientato tra strade impossibili, salite e macerie, città e borghi diroccati dagli echi roboanti e dal recente passaggio della guerra. È in questo scenario che l’agonismo, lo sport delle due ruote, sembrano riuscire ad esorcizzare e a sublimare le immani sofferenze della difficile Ricostruzione. La cronaca minuto per minuto, ricca di particolari tecnici, previsioni, punteggi, fa posto a vere e proprie sceneggiature,

paesaggi umani e sociali, naturali e ad attori, che trovano in Gatto l'autore, scrittore-regista, che li accompagna sul palcoscenico. Saranno interpreti, loro malgrado, di gesta eroiche, di “quasi” vittorie o impensabili imprese, o comprimari al fianco dei grandi eroi di allora.

Le braccia al cielo di Domenico Modugno a Sanremo e quella giacca celeste pastello dell'interprete pugliese, evocavano e condensano il sogno di volare di tanti italiani: *in primis* di Gatto. È un primo tempo dove innocenza e fiaba si passano la borraccia, si alternano tra le pagine dei quotidiani per essere consegnate alla storia della letteratura. Scrive Gatto, il *suiveur*, “il giornalista che segue la corsa ciclistica”: «L'innocenza è un lungo racconto di boschi, di fiori, di animali, di pastori che tra di loro s'intendono e parlano calmi nella funebre meraviglia della notte»³.

Sarà il racconto di una lunga favola in ottanta tappe, tante quante sono le cronache, gli affreschi, dell'inviato Gatto; sono le briciole di un Pollicino e di un impenitente sognatore che sulle strade del ciclismo, ancora non asfaltate, ancora ferite dai segni e dagli echi della guerra, ha dato lezioni di scrittura, di freschezza e d'impegno civile. Incantato, incantevole, sempre così allo scoperto, ammiratore dei vincenti e attirato dai perdenti.

Innocenza! Questa è forse, la parola chiave dell'intera questione. Sport, per Gatto, è una condizione complessa e pluriforme, in cui hanno sicuramente posto l'abilità, l'impegno, la lealtà, lo sforzo di vincere senza sotterfugi. Ma è soprattutto l'innocenza, uno stato di grazia originario che l'uomo ha perduto e un gesto, un movimento, un'invenzione, possono restituirgli in un istante⁴.

Mettiamo questo primo tempo, nel mondo di Gatto e del ciclismo, sotto il segno dell'innocenza, quella che esige la purezza delle intenzioni dell'innocente e si confronta con il rispetto del proprio ruolo nei “giri” delle ruote della vita. Alla fine “l'innocenza” dello sport si chiarisce come un equivalente della fiaba, anzi come l'unica forma di fiaba possibile; Gatto intravede le prime cronache tra “un paese che non c'è ancora” e, nel decennio successivo, in un repentino cambio di passo, una sorta di fine dell'innocenza. Nel secondo tempo, tra il '74 e il '76, gli anni delle tensioni politiche e sociali, tutto ciò sarà poi esplicito e ben metabolizzato:

Non so se sia finito il ciclismo, se siano finite le strade, se siano per sempre scomparsi gli eroi... Finito è certamente il tempo della bella credulità con la quale

ci ostinammo a vederci felici in nome di una giornata, che è forse, fra tutte, quelle vissute e da vivere, l'unica da ricordare⁵.

Ecco una delle chiavi interpretative dei suoi interventi: un primo tempo, quello dell'innocenza e della fiaba, il ciclismo; un secondo tempo, quello del romanzo, del gioco del calcio al tempo della televisione, il tempo della illusione-delusione che sfocerà nella violenza, nei rutilanti cambiamenti degli anni '70.

Tra il 1946, anno dell'incontro con Graziana Pentich e la collaborazione a «Il Politecnico» di Vittorini, e il 1947, Gatto abita a Venezia. Viene pubblicato il volume *Il capo sulla neve*, con la prefazione di Massimo Bontempelli, una silloge ispirata alla clandestinità e alla Resistenza. Ma la svolta di quel periodo è l'incarico conferitogli dal quotidiano del PCI, «l'Unità»: seguire il Giro d'Italia con la macchina messa a disposizione dal partito, quella stessa macchina in cui sarà ospitato Vasco Pratolini – con cui il Nostro aveva condiviso, a Firenze, l'avventura del periodico «Campo di Marte», tra l'agosto del 1938 e lo stesso mese del 1939 – inviato del «Nuovo Corriere»⁶.

Il 23 maggio, a Milano, Gatto è al suo esordio come cronista letterato nel mondo dello sport. In verità, su «Il Bargello»⁷ aveva scritto un articolo su di un'amichevole Italia-Inghilterra. Era il 1939; finì 2-2, ma la partita divenne famosa per il gol di mano di Silvio Piola al 64'. Il pathos con cui Gatto ha seguito gli sport popolari, ciclismo e calcio è quello di chi riteneva che

fossero il teatro dove è ancora possibile il dispiegarsi di un'azione epica (o drammatica), il palcoscenico sul quale gli uomini possono nuovamente mettere in scena gesta gloriose e sforzi leggendarî. [...] Gatto è un osservatore mirabile, un nocchiero con le redini ben salde sulla realtà e sull'immaginario, in equilibrio e in competizione leale tra loro⁸.

Prima di dare il Via! al nostro tour, in compagnia delle zoomate e pennellate di Gatto, va rimarcata la grande intuizione di Pietro Ingrao che aveva colto la funzionalità per il suo partito, il PCI, e per la visibilità del giornale, «l'Unità», di utilizzare le qualità poetiche letterarie del giornalista, il suo dialogo e la sua interazione con i luoghi, le storie da raccontare. Per di più la Resistenza aveva messo in evidenza la bicicletta come simbolo di libertà e azione per i partigiani e non solo (il mondo operaio e dei contadini), capovolgendo l'etica fascista dello sport come celebrazione dell'individuo, della competizione a tutti i costi e della forza, mezzo d'uso per il tempo libero e per il lavoro nel Dopoguerra.

Ma andiamo a cominciare il nostro viaggio a tappe in compagnia di un inviato molto singolare, dando uno sguardo alla tavolozza multicolore, in scorci e

sentimenti, dei suoi reportage quotidiani della corsa. «Questo Giro d’Italia che tra poche ore s’inizierà da Milano – 23 maggio 1947 – ha la mia stessa età, trentotto anni sonati. Siamo nati insieme nel 1909, abbiamo fatto le stesse guerre, abbiamo avuto le stesse speranze e le stesse paure, siamo ancora in buona salute, a parte qualche acciacco»⁹. Come entrare in contatto con il pubblico dei lettori, quei lettori e spettatori ancora alle prese con i disastri e l’atmosfera del Dopoguerra? Gatto fa fluire i suoi pensieri, ricordi, emozioni e crea subito una possibilità di dialogo con i lettori.

Il primo intervento di Gatto è una confessione: «Milano è casa nostra, a via Galilei nella tipografia rossa stampammo l’Unità»¹⁰ e più avanti ancora «La confidenza che vi farò, tenetela per voi: sarò l’unico inviato che non sa andare in bicicletta»¹¹. Che diavole di cronaca è alla vigilia del 38° Giro d’Italia? Ma è Gatto, e le sorprese sono solo all’inizio. La pagina d’autore rimane scolpita nella storia del Giro e del giornalismo letterario. Le biciclette diventano “macchine da angeli” o “macchine che producono sudore”, come le apostrofava Enzo Ferrari; non devono servire solo a comunicare, ma devono aprire nuovi orizzonti, permetterci di cadere per rialzarci e sognare di volare. 24 maggio, dal Velodromo di Torino, cominciamo a conoscere i primi nomi e cognomi di girini: «Il cuore duro di Fondi, Zanassi e compagni. I campioni, i preferiti e gli assi sembravano ancora vinti dalla nostalgia»¹². Siamo dietro e di corsa al narratore, non arrancando, ma piacevolmente sorpresi, in attesa dei suoi racconti, delle sue riflessioni. Gatto allinea cuore-mente-dita per appuntare, scrivere, mentre noi aspettiamo le gocce di adrenalina e di miele che ci rimanda. Punta l’obiettivo e la pellicola che ci regala: è il “suo” paesaggio umano e terrestre. Reggio Emilia, 26 maggio: «A quante cose sto attento: pur in mezzo alla polvere che mi brucia gli occhi, sto attento a tutti gli uomini, le donne, ai bambini che ci scorrono davanti»¹³. Un film in versi e in prosa, e la polvere è già ieri, il domani che si preannuncia è “per le dolci vie della provincia”. Lo zoom della cinepresa di Gatto, del suo personale telemetro interiore – la televisione verrà un decennio dopo – si focalizza sui protagonisti che non saranno sempre i primi, non sempre i campioni, gli assi. Anzi in linea e coerenza con la sua attenzione per gli ultimi, assurgeranno a protagonisti grazie alla sua penna; un esempio su tutti è il caso della cronaca della “malatappa” di Vincenzo Rossello. Siamo giunti a Prato, è il 27 maggio. Il girino filava con Coppi e Bartali, ma il gregario avrà altro destino: una foratura e un cane che gli attraversa la strada: «Max, il solito nome dei cani e il solito padrone che non c’è»¹⁴. L’immagine del ciclista seduto sul prato con il

capo tra le mani è una delle tante *gravures* incise sulla carta del quotidiano e arrivate sino a noi per essere *exemplum* di racconto e di scrittura per il futuro. A Firenze, il 29 maggio, il Giro lo avvicina, e noi con lui, «ad uomini che hanno fatto fortuna in affari e che sono tutti tintinnanti di ninnoli, di monete, di anelli»¹⁵.

Scorgiamo i primi baluginii di quel che sarà il cosiddetto Boom, di lì a poco (complice il Piano Marshall e gli aiuti dei Russi, soprattutto al centro Nord). Sarà come un lungo film, un “verismo” che traboccherà sempre di lirismo: «Universo che spazia e m’isola: poesia»; era il 1932, è il suo esordio, la sua dichiarazione poetica ed estetica, con un occhio di gratitudine ai predecessori, cui rimarrà grato anche negli anni a venire: Carducci, Manzoni, tra gli altri.

A Napoli, tra l’1 e 2 giugno, lascia correre i pensieri sull’aria delle vecchie canzoni. Il giorno dopo a Bari scrive: «L’immagine più bella della tappa di oggi resta l’erba selciata che porta ad Ariano; il *pavé*, tra le case basse, che fulmina gli uomini anneriti sotto il sole ad aspettare il Giro»¹⁶. Arriviamo a Pescara, è il 6 giugno; una pagina memorabile che lasciar passare per aneddoto sarebbe troppo semplicistico. «La voce che non so andare in bicicletta ha fatto il giro della carovana»¹⁷. Leoni lo apostrofa e i ragazzini all’arrivo lo aspettano per indicarlo. Arrossisce si vergogna, si scusa dicendo «ma io so nuotare»¹⁸. Tutto vano; non per Coppi «che è un buon ragazzo»¹⁹ e lo invita nel pomeriggio a provare, «a quell’ora non ci sarà nessuno e troveremo una via deserta per gli esercizi. Non ci riuscirò mai. Lei è per me come il gran medico che le famiglie chiamano solo quando il malato è bell’e spacciato»²⁰. Sarà proprio così, bello e impossibile, inforcare le due ruote, malgrado l’ala protettrice del campione dei campioni. Gatto cade e si fa forza, si piega, ma non si spezza: «Di una cosa sono certo: che se io sapessi andare in bicicletta sarei un campione»²¹. Chiude in stile epico un articolo che non ha niente della cronaca sportiva e della competizione, se non quella con se stesso: «Cadrò, cadrò sino all’ultimo giorno della mia vita, ma sognando di volare»²². Volerà ai margini delle strade di Orbetello e ci lascerà i suoi sogni. Era l’8 marzo del 1976.

Giro d’Italia 1948; Roma, 13 maggio 1948. «Sono passati esattamente 11 mesi da quando la carovana si sciolse al Vigorelli e ci siamo di nuovo»²³. Il giorno dopo «Son tutti gialli, verdi, grigi, vermigli, i girini della carovana. Facciamone un bel mazzo, come se fossero tutti fiori campestri, e appuntiamolo sul petto della primavera»²⁴. Quante volte questo fascio di fiori campestri aleggerà tra le poesie e i quadri dell’inviato-giornalista. “Stufo” del duello Coppi-Bartali desidera il giorno in cui potrà gridare, in piedi sulla macchina al seguito della gara «C’è un

duello Bresci-Ortelli»²⁵. La tappa di Parma, del 17 maggio, è una pagina di epica che evoca la guerra di Troia, «storia di vincitori e anche di vinti: di Ettore e anche di Achille»²⁶. Per lui il vincitore della tappa è Vittorio Rossello “l’incendiario” e non Maggini: «Certamente la sconfitta del protagonista – una scelta della squadra; lui era pur sempre il numero 2 della Bianchi – dopo chilometri e chilometri di fuga vittoriosa, vale più del successo di Maggini in volata allo Stadio»²⁷.

Due tappe più in là, il 20 maggio. Siamo a Viareggio, il cronista trova un nuovo eroe: il bersagliere Carlo Regina, sergente del terzo Reggimento. Il suo desiderio? Correre il Giro. Così è stato e corre «come uno splendido isolato e la sua popolarità cresce di tappa in tappa»²⁸. «Vai – gli ha detto il capitano del Reggimento – scatenati una volta almeno nella tua libertà. Un giorno sarà l’unico ricordo che ti sorriderà»²⁹. Basta questo fotogramma al Nostro? No di certo; come nella morale delle favole, Gatto aggiunge: «Questa è l’innocenza che salva il Giro: milioni di uomini e donne si aggrappano a lui come alla stessa speranza; correre, correre, correre, vedere e farsi vedere, significa rapire in un attimo la gioia e la luce di un Paradiso perduto»³⁰. E più oltre, a sottolineare la “fiaba”, finita male, di Cecchi, solitario apripista per cinquanta chilometri, tra fango e gelo – sul Pordoi, il 4 giugno – una tappa di montagna tracciata nella polvere e nella ghiaia e nel vento, scrive: «Gli è addosso la gloria di questo Giro che è stato suo e rimarrà suo, ingentilito dal rimpianto e dalla virile tristezza che accompagna gli uomini senza fortuna»³¹. Siamo a Torino, è il 4 giugno, l’ultima tappa: vincitore del Giro d’Italia è Fausto Coppi.

Più si va avanti (siamo al Giro d’Italia del 1959) e più non cambia il tono del suo taccuino di viaggio dentro il Giro. Emerge più forte la poesia, le immagini, il guizzo di acquerello che colora ancor più i suoi interventi: «L’angelo blu cerchiato – Charlie Gaul – è tornato a splendere e stasera s’è vestito di rosa sotto il cielo azzurro e fermo delle montagne»³². Napoli, 21 maggio: «Alla partenza sotto il Colosseo, tutti i giganti e tutti i pigmei della strada hanno fatto la stessa figura»³³. C’è però un pezzo che esplicita la proiezione della pellicola di sogno e realtà, cronaca e colore degli articoli di Gatto. Siamo ad Ercolano, tra il 22 e il 23 maggio. Come in una sceneggiatura, Gatto scandisce la tappa; un racconto-film in quattro tempi. La prima immagine: «Un piccerillo spingeva avanti il piccolo ciuco col basto carico di arance e di gassose; siamo su una brutta salita e “Chiove, chiove”»³⁴. Seconda inquadratura: «Salgono nella memoria, o nel tempo di questa giornata afosa i piccoli girini che lottano per la vetta. L’eroe solo

è al di là della solitudine: un altro se stesso»³⁵. Terzo tempo: «La tappa è finita. I girini hanno messo piede a terra»³⁶. Per concludere: «La giuria con le lacrime agli occhi ha riaperto quattro corridori. Nulla da fare per gli altri quattro. Ogni indulgenza è sempre una ingiustizia»³⁷. Ecco il sigillo morale della tappa e la sua cronaca che, spesso, è come una sceneggiatura di film. Ha scritto Nicola Bottiglieri: «Gli occhi grandi, profondi e ingenui di Gatto ci fanno vedere più cose di quanto il tubo catodico riesce, riuscirà a trasmettere ogni giorno»³⁸. Il tempo delle dirette televisive e dei “processi alle tappe” sta per entrare nelle case degli italiani.

Il Tour de France e l'Impressionismo

Arrivare al realismo attraverso le forme, i volumi, i paesaggi, i ritratti delle folle, dei bambini, degli ultimi e dei primi: il “macchiaiolo” Gatto, che tende al verismo, è inviato in Francia, al seguito del Tour. È tutto un procedere, la scrittura di Gatto, un avanzare di mari, di oceani, uno scatenarsi di tempeste di piogge, di boschi in un clima il più delle volte un po' uggioso, in attesa del sole.

La Francia di Gatto è un Paese traboccante di pittori, di cultura. Il Tour arriva in un'altra fase della movimentata vita del poeta. Per questo gli offre altre idee, altre possibilità, altre occasioni. Il Tour è nato nel *plein air* degli impressionisti, dietro gli indipendenti che sventolano la loro bandiera di luce, dietro Maupassant canottiere. Rimbaud stesso lo vide prima di noi³⁹.

Per Gatto la Francia rappresenta il Paese che più sa rispondere all'immagine che ne ha dato l'arte nel suo passato prossimo; è un album da sfogliare e da far vivere. «Il Tour ha 45 anni, è un uomo di mezza età come Bartali che lo vinse due volte e una volta arrivò secondo dietro Coppi. Di fronte al nostro Giro, per noi italiani, il Tour è stato come la grande pittura degli impressionisti di fronte ai macchiaioli: Manet e Monet di fronte a Fattori»⁴⁰. Non meno attraversata e devastata dalla Seconda Guerra, la Francia evoca personaggi e storia e Gatto è pronto a raccoglierne la pacifica sfida e a narrarla per farcela conoscere, amare. Parole, come pennellate e visioni, sono compagne di Gatto per il Tour: flash, schizzi di diari. Saint Brieuc, 1 luglio: «Da mille anni a Villedieu, nel cuore della Normandia, gli artigiani battono padelle di rame, brocche, coppe e piatti. Oggi, tra padelle e campane, più e più volte italiani, belgi e regionali hanno tentato di mettere al fuoco e di friggere i loro avversari»⁴¹. 7 luglio, città di Dax: «Le sabbie, il vento dell'Ovest, le dune, le foreste, le lande, il fuoco, la siccità, gli insetti:

sono questi i personaggi visibili e invisibili evocati dalla tappa di oggi»⁴². Ecco in opera lo sceneggiatore, regista, affabulatore. Si arriva in apnea al 19 luglio. È l'ultima tappa: «Il Tour è una porta larga, tutto vi passa in fretta: abbiamo scritto per 24 sere alla velocità di uno stenografo, non siamo mai riusciti a trattenere il paesaggio di 4 mila chilometri che ci sfuggiva allo sguardo, come una carta geografica»⁴³.

Le cronache diaristiche e letterarie di Alfonso Gatto sono riconducibili al filone dell'epica del ciclismo che trova le sue origini all'avvio della grande stagione delle competizioni ciclistiche d'inizio secolo: filone caratterizzato dall'incisiva presenza di un autore-narratore teso a celebrare l'individualità dell'eroe, in una prosa carica di pathos lirico o drammatico; nuovo surrogato dell'epica classica, moderna *chanson de geste* ove la verità della storia si fonde all'inventiva dell'autore che dal gesto sportivo, dalla tecnica di gara ricava elementi utili allo scavo psicologico e al tratteggio della personalità del nuovo eroe. Gatto, con Pratolini, è un caposcuola, come lo è stato per l'Ermetismo; lo si può riscontrare in questo passo, dall'antologia *Giuochi e Sports*: «Lassù, sul Pordoi, quelli che come me avevano visto Coppi mordere vittorioso la strada inghiaia e spiccare vivo nel salto per la discesa si sentirono per un attimo sospesi nella vertigine»⁴⁴. Il resoconto dell'episodio relativo alla tappa di montagna risente sia del riemergere “dal territorio della memoria” che dalla emozione un tempo provata dall'autore. Nel gennaio del 1960 Manlio Cancogni, che seguiva come inviato il Giro d'Italia, rievocò quell'eco di memoria gattiana, in un articolo, ricordando l'apparizione di Coppi in una lontana tappa.

La televisione, che inizierà a trasmettere nel gennaio del 1954, cambierà gli obiettivi, le parole e gli affreschi impressionistici diventeranno immagini, interviste, cronaca.

«Il calcio, per un Paese come l'Italia d'oggi, non è una partita vinta o perduta, ma la sua ragione, il suo diritto a giocare con dignità e a meritare le armi e un nemico che sia degno di lui nel riconoscerlo»⁴⁵.

«Il campionato è un grande romanzo popolare a puntate. Credete che giocare a calcio sia soltanto tracciare sull'erba di un bel prato sì o no qualche bel pensiero o una novellata che mostra l'esile traliccio della sua trama? Sbagliate, siete fuori strada: si cerca il grande romanzo a puntate». Lo scriveva Alfonso Gatto nel numero del 26 dicembre 1948 di «Vie nuove», la storica rivista del PCI che fu palestra anche per Pier Paolo Pasolini; ce lo ricorda Gianni Mura nella prefazione al volume *La palla al balzo*⁴⁶. Prima della collaborazione con «Il Giornale» di

Indro Montanelli, la passione di Gatto per il calcio era in lui manifesta e ricca di aneddoti con l'aggiunta di una passione smodata per il Milan. Chi lo ha conosciuto e frequentato sa che dietro la porta d'ingresso della sua camera, in via Margutta, campeggiava il poster – dall'«Intrepido» – di Gianni Rivera. E chi lo ha conosciuto e frequentato sa dei suoi sbalzi d'umore che sottolineavano soprattutto le sconfitte della “sua” squadra.

Ci ha raccontato Maurilio Catalano, artista e animatore della Galleria Arte al Borgo, a Palermo: «Lasciai Gatto in macchina con una radiolina perché seguisse la partita. Al ritorno lo guardai; aveva la faccia e l'umore contrariato. “Mauri, peggio di così non poteva andare; son successe due cose pessime: il Milan ha perso e io ho distrutto la tua radio”».

Gatto aveva a cuore la Salernitana, ne era un grande tifoso: «Salernitana, antica gloria minorile del Sud, stretta tra un Napoli da scudetto e un Avellino ancora più verde di promesse»⁴⁷. In *Aria del Sud*, 1975, ha scritto un atto d'amore per la squadra della sua città: «Sono nato, cresciuto e pasciuto con la serie C e non ho mai dubitato che, a parlare di noi laggiù, era l'Italia tutta. La Salernitana, che arrivò persino al salotto dei Grandi, ebbe in piazza d'armi, il suo primo campo»⁴⁸. Gatto allude alla promozione della Salernitana in serie A, nel campionato del 1947-1948.

Crediamo che gli interventi che segnaliamo siano poco noti, ma illuminanti e anticipatori delle sue incursioni giornalistiche su «Il Giornale» di Montanelli; è un Gatto, dimenticato, intervistato alla Radio nel 1967⁴⁹. Facciamo rivivere la sua testimonianza critica e singolare, questa passione e competenza, attraverso dei frammenti di suoi interventi, sette anni prima degli articoli su «Il Giornale», nella rubrica giornalistica *La palla al balzo*.

La prima incursione radiofonica è dedicata a Vittorio Pozzo, il mitico C.T. della nazionale che vinse due mondiali, nel 1934 e nel 1938 e una medaglia d'oro alle Olimpiadi di Berlino del 1936: «Tra tutti [Pozzo è] il cronista che più ammiro e che riesce a dare nella secchezza del proprio reperto e commento cronistico un sentimento, una immagine della partita»⁵⁰. Gatto salva, dal brodo primordiale dei commentatori di calcio di allora, Pozzo e Brera, «forse l'unico ad aver trovato uno stile, una immagine della partita»⁵¹. Più avanti, ne ha per i “collegli”: «Il resto dei giornalisti o si danno importanza o impostano commenti tecnici più arbitrari di un qualsiasi discorso immaginoso o fantastico che potrebbe dare il sentimento di chi ha vissuto la partita e non l'ha solo osservata»⁵². È un focoso intervento in cui Gatto fa prevalere l'ottica del sentimento, della partecipazione

del cronista letterato sulle vicende specifiche della competizione, della partita, del risultato. Il fervore appassionato dell'intervistato porta anche alla considerazione critica sul mondo del giornalismo di allora e lancia una proiezione su quello di oggi.

In un secondo intermezzo ci parla di come ci si debba porre come testimoni e non meri spettatori di ciò che accade intorno e nel campo. Lo sportivo, il cronista, scrittore-poeta, va allo stadio ore prima per vivere l'attesa e le piccole cose, avvenimenti, che annunciano il rito della partita. Un'attesa che sa d'amore e crea “la fantastica retrospettiva di noi stessi”. «E c'è anche il prato, come la porta è vergine, l'erba sembra spuntata la notte stessa, o falciata di nuovo e le bandierine del corner sono ancora illese, bianche di bucato. Le persone stesse sono scamiciate, bianche, azzurre, fresche. Tutto è nuovo. Tutto è pronto per essere usato»⁵³.

L'attesa della partita rapportata all'attesa, all'appuntamento con l'amore, l'amata. Quale campo è più verde, più florido di riflessioni, emozioni, di questa considerazione e di quella sul desiderio di un ragazzo di seguire la partita tra gli spalti e non riuscirci e tentare di percepire un risultato dalle grida dei “fortunati” spettatori? Il ruolo del portiere suscita la sua particolare empatia, un ruolo che ha sempre evocato la patetica benevolenza dello spettatore e il ricordo degli adolescenti. «Si sa bene che da ragazzi finiva a fare il portiere chi era incapace. Nel gioco vero il portiere è il responsabile numero uno ed è l'uomo (solo) contro cui si scagliano le ire dei compagni quando la partita non per colpa sua si mette a male»⁵⁴. Gatto si definisce, poi, “veterano degli stadi” e sottolinea di preferire quelli senza la pista di atletica. Aggiunge:

Io a San Siro vado sempre dietro la porta, anche se come sostengono i tecnici è una visione falsata. A me piace vedere questi giocatori che diventano via via più grandi e accaniti verso il portiere che si muove da sinistra a destra per piazzarsi di fronte agli avversari che prendono d'assedio la porta⁵⁵.

Gatto ha facoltà di poeta e scrittore, di glissare sulla freddezza dei dati tecnici, spesso fonte di ribalta per il giornalista di turno e si sofferma sul paesaggio, non solo quello del prato verde, dei colori degli spettatori, ma sulla psicologia, in particolare del numero 1, il portiere, sia nel campo professionistico che in quello adolescenziale⁵⁶. È evidente che il suo punto di osservazione, non è la tribuna centrale o quella riservata alle personalità, ma la curva, la postazione dietro la porta, dove si animano nel bene e nel male i tifosi più accaniti e negli stadi quelli

senza la pista, i veri stadi, quelli dove la distanza con il “campo di battaglia” è di pochi metri.

Quello che Gatto non dimentica mai e che mette in risalto, è il suo ruolo di testimone, e non di mero spettatore, e di regista: può interpretare, così, il campo di calcio come palcoscenico di una lotta epica, di una commedia o dramma in due atti. Ma soprattutto non dimentica mai di essere un poeta: «Il calcio è come la poesia, un gioco che vale la vita». Un poeta e un tifoso, un ammiratore, sanguigno e polemico. La dimostrazione più palpabile la ritroviamo nella lettera scritta a Gianni Rivera.

I poeti che amano il calcio, poi, io tra questi, da mettere in dubbio forse per i loro versi e mai nella loro fede nell'alata poesia dei campi verdi, sono ancora più ostinati nel credere che la purezza invano cercata nella vita sia nelle mani di pochi ragazzi che costruiscono il mondo con il gioco e con il genio dell'innocenza. [...] Il calcio è come la poesia, un gioco che vale la vita. Voglio dirglielo: anche il poeta ha il proprio campo verde ove parole, colori e suoni vanno verso l'esito felice. Fa anche lui il suo gol o lo lascia fare, dando spazio alle ali [...]. Può sembrare tutto facile, e lo è per grazia ricevuta. Ma, a spedirla questa grazia, è il suo stesso cuore puro, il suo nome innocente, e forse anche il non sapere come ha fatto. La furbizia, tra noi, non sarà mai falsa⁵⁷.

Sul calcio: Gatto non è un tifoso tecnico, e non è per nulla, e mai, distaccato. Del calcio riesce sempre a cogliere il lato umano e sentimentale:

Io e voi, cari lettori, siamo degli impenitenti sognatori. Le partite di calcio col sole e il cielo azzurro ci piacciono sino ad un certo punto o, confessiamolo, non ci piacciono affatto. Vogliamo il cielo grigio, la nebbia, “il tempo all'inglese”, come si dice. Quando c'è il fango noi siamo addirittura felici. A noi piace il gioco forte deciso, che non è cattivo, altro che quando è sbrigato alla cieca da quegli scarponi, che non sanno tirare alla palla, ma agli stinchi degli avversari⁵⁸.

Alfonso Gatto è stato, *tout court*, un cantore “realisticamente surreale”, tanto da dare fiducia al sogno della realtà e alla realtà del sogno. Ma di alcune cose e sensazioni era sinceramente sicuro: «Ci si ricordi perlomeno che i poeti sono quelli che hanno fatto molti gol e che la letteratura deve tutto a loro e niente o quasi nulla ai suggeritori e ai centrocampisti che fanno i conti con la ragione»⁵⁹.

Note

¹ A proposito delle Olimpiadi di Tokio 1964 – 23 ottobre '64 – Gatto afferma: «Tutto è stato fiacco, quello che più è mancata è stata l'aria dei giochi. Dov'era la fatica dei

purosangue, la solitudine degli sconfitti, il cielo dei vincitori? Il “commentatore” televisivo è così deluso che continua a scrivere: “Tutto questo, forse, lo riusciremo a vedere in un documentario, se l’avremo”. È rimasto ancora indimenticabile il lungometraggio che la Reifenthal riuscì a darci dell’Olimpiade di Berlino del 1936: non valse ad offuscarlo nemmeno la presenza di Hitler e della bandiera uncinata, ombre nefaste di quella stagione atletica che vide il miracolo di Owens». Con vigore Gatto lamenta la mancanza di poeti e scrittori come osservatori, sottolinea le immagini tremolanti, mentre «abbondano i cronisti verbosi che per simulata freddezza di mestiere non riescono nemmeno a sorprendersi e a esclamare davanti ai miracoli come un qualunque ragazzo riesce»; in A. Gimmi (a cura di), *Il Gatto in poltrona. La televisione italiana e la penna di un poeta*, Milano, Effigie edizioni, 2012, p. 29.

² Si consoliderà sempre più, a partire dal secondo dopoguerra, il drappello di scrittori (Anna Maria Ortese, Manlio Cancogni, Orio Vergani e Achille Campanile) prestati al giornalismo sportivo: Vasco Pratolini nel 1947, poi ancora nel 1955, segue come inviato del «Nuovo Corriere» di Firenze, il Giro d’Italia; le sue corrispondenze sono riunite nel volume *Cronache del Giro d’Italia Maggio-Giugno 1947*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2008. Lo scrittore fiorentino, che in quello stesso periodo dà alle stampe *Cronache di poveri amanti* e *Cronache familiari*, sarà ospite nella macchina di Alfonso Gatto, inviato de «l’Unità» e successivamente de «Il Giornale» e «Il Mattino» di Firenze al Giro e al Tour de France del 1958 e ancora al Giro d’Italia l’anno seguente. Dino Buzzati seguirà il Giro d’Italia del 1949 per il «Corriere della Sera».

³ M. Napoli, *Alfonso Gatto e il “continente” Sardegna*, Sarno, Edizioni dell’Ippogrifo, p. 14. Si tratta di un frammento dalla rubrica *L’Italia che non conosciamo*, «Epoca», vol. VI, n. 236, 17 luglio 1955, p. 42.

⁴ G. Paparelli, *Gatto giornalista sportivo*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, in Atti del convegno internazionale di studi, Galatina, Congedo Editore, 1980, p. 249.

⁵ Ivi, p. 251. (G. Paparelli, cita A. Gatto dal «Giornale Nuovo», vol. VI, n. 4, 1975).

⁶ A tal proposito vd. S. Ramat, *L’umile Italia del 1947: Gatto e Pratolini inviati al Giro*, in *Alfonso Gatto Nel segno di ogni cosa*, Atti di seminario, Firenze, 18-19 dicembre, 2006, Roma, Bulzoni, p. 85-91. In questo contributo Ramat mette in “pista” Pratolini e Gatto, in una gara tra letteratura e cronaca, come novelli Coppi e Bartali del giornalismo letterario.

⁷ A. Gatto, *Ricordo di una partita*, «Il Bargello», vol. XI, n. 32, 28 maggio 1939, p. 3.

⁸ G. Grattacaso, *Alfonso Gatto e la poesia del calcio*, «Il Mattino», 8 marzo 2016. Vd. dello stesso autore, *Il poeta in bicicletta*, www.succedeoggi.it/2016/03 (ultimo accesso: 9 novembre 2020).

⁹ A. Gatto, *Polveroni al Giro d’Italia*, in *Sognando di volare*, a cura di L. Giordano, Salerno, Il Catalogo, 1983, p. 49.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 50.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 51.

¹⁵ A. Gatto, *Il signor Cirò in mezzo alla carovana con una vecchia Topolino scoperta*, in *Sognando*, cit., p. 53.

-
- ¹⁶ A. Gatto, *Il Giro in dodici cartelloni con accompagnamento dei pianini*, in *Sognando*, cit., p. 56.
- ¹⁷ A. Gatto, “*Tenga il manubrio leggero*”, *mi diceva Coppi*, in *Sognando*, cit., p. 59.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ A. Gatto, *Dagli Appennini alle Alpi così si intitola il Giro*, in *Sognando*, cit., p. 71.
- ²⁴ A. Gatto, *Come è fatto questo Giro*, in *Sognando*, cit., p. 73.
- ²⁵ *Ivi*, p. 74.
- ²⁶ A. Gatto, *Per me la tappa di ieri l’ha vita Rossello*, in *Sognando*, cit., p. 76.
- ²⁷ *Ivi*, p. 77.
- ²⁸ A. Gatto, *Il bersagliere Regina ha realizzato il suo sogno*, in *Sognando*, cit., p. 79.
- ²⁹ *Ivi*, p. 81.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ A. Gatto, *Cecchi meritava un’altra sorte!*, in *Sognando*, cit., p. 96.
- ³² A. Gatto, *Il Pietro Micca della terza tappa*, in *Sognando*, cit., p. 109.
- ³³ A. Gatto, *Giganti e pigmei*, in *Sognando*, cit., p. 113.
- ³⁴ A. Gatto, *I quattro tempi dell’arrampicata*, in *Sognando*, cit., p. 115.
- ³⁵ *Ibidem*.
- ³⁶ *Ivi*, p. 116.
- ³⁷ *Ivi*, p. 117.
- ³⁸ N. Bottiglieri, *La palla al balzo*, in *Un poeta in prosa: Alfonso Gatto 1957-’58*, a cura di E. Ajello, Avellino, Sinestesie, 2016, p. 285-6. (Nello stesso volume suggeriamo di leggere il breve saggio di F. De Core, *Un Gatto in corsa*, p. 315-9).
- ³⁹ L. Giordano, *Prefazione*, in *Sognando di volare*, cit., p. 37.
- ⁴⁰ A. Gatto, *La bandiera di Botescià*, in *Sognando*, cit., p. 151.
- ⁴¹ A. Gatto, *Il desiderio di un povero suiveur. Il calvario di Marcel Janssen*, in *Sognando*, cit., p. 167.
- ⁴² A. Gatto, *Paura del fuoco. Viviamo già di ricordi*, in *Sognando*, cit., p. 183.
- ⁴³ A. Gatto, *Stasera è troppo tardi per tutti. Passeggiata di dieci ore*, in *Sognando*, cit., p. 211-2.
- ⁴⁴ A. Gatto, *Il ciclismo*, in *Giocchi e Sport*, Torino, Edizioni Rai, 1950, p. 95. (Va ricordata la partecipazione di Gatto nel volume di AA.VV., *I racconti del calcio*, Roma, Edizioni Sportive Italiane, 1969-70).
- ⁴⁵ A. Gatto, *Lettera a Fulvio Bernardini*, in *La palla al balzo. Un poeta allo stadio*, Arezzo, Limina, 2006, p. 127.
- ⁴⁶ G. Mura, *Prefazione*, in *La palla al balzo*, cit., p. IX.
- ⁴⁷ A. Gatto, *Aria del Sud*, in *La palla al balzo*, cit., p. 149.
- ⁴⁸ A. Gatto, *Voglio bene alla serie C*, in *La palla al balzo*, cit., p. 163.
- ⁴⁹ *La grande radio – Il calcio secondo me: il pallone gli scrittori*. Interventi di Arpino, Bigonciari, Brera, Gatto, Ghirelli, Millo, Parise, Volponi. Su www.raipaly.it>audio> 2016 (ultimo accesso: 9 novembre 2020).

⁵⁰ Ivi.

⁵¹ Ivi.

⁵² Ivi.

⁵³ Ivi.

⁵⁴ Ivi.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ Chi non ricorda i versi de *La partita di calcio*, dedicata al portiere Boccaccio la cui vita è grama e per nulla angelica, vista la gragnuola di gol subiti, ben quindici, oltre alla derisione del pubblico. Costretto a lasciare il calcio diventerà portiere di un condominio: «E difatti il buon Boccaccio/ col berretto e col gallone/ mani pronte a spazzolone/ oggi è guardia di un portone/ dove passano persone/ che fermare egli non può/ dieci, venti, cento e più», in A. Gatto, *Il vaporetto. Poesie, fiabe, rime, ballate, per i bimbi di ogni età*, Milano, Mondadori, 2001 [1963], p. 71.

⁵⁷ A. Gatto, *A Gianni Rivera*, in *La palla al balzo*, cit., p. 131-3.

⁵⁸ G. Mura, *Prefazione*, in *La palla al balzo*, cit., p. IX. Mura cita un articolo di Gatto pubblicato su «Vie Nuove» il 26 dicembre 1948.

⁵⁹ Ivi, p. XII.

CONCETTA DAMIANI

*«Il calcio è bello perché concede di credere a tutto».
Alfonso Gatto cronista sportivo nelle carte d'archivio*

Abstract

*A very fine and multifaceted intellectual who lived in close relation with his vision of poetry, Alfonso Gatto was also a sports reporter with a particular passion for cycling and football. He wrote for various newspapers in different moments in his life: at first, as a correspondent for «l'Unità», he dedicated himself to cycling following the Giro d'Italia in 1947 and 1948; then the Tour de France in 1958 and the Giro d'Italia in 1959 for the «Giornale del Mattino» in Florence. He mainly dealt with football in the 70s following the Italian championships of 1974-75 and 1975-76 for Indro Montanelli's «Il Giornale». Many, but not all of his sports journalistic articles have been recovered and collected into volumes; specifically, the writings that appeared in «l'Unità» were published in *Sognando di volare* edited by Luigi Giordano, those for «Il Giornale» in *La palla al balzo. Un poeta allo stadio* edited by Filippo Trotta. This contribution, drawing on the printed sources and documents of the “Alfonso Gatto” collection – donated by Graziana Pentich and kept at the Research Center on the Manuscript Tradition of Modern and Contemporary Authors of the University of Pavia – proposes a reflection on “Gatto-footballer” and on how the archive can represent an author's toolbox for the reconstruction of the drafting phases of texts, as well as the recovery of unpublished writings and reflections.*

Alfonso Gatto, finissimo e poliedrico intellettuale, è stato anche cronista sportivo con una particolare passione per il ciclismo e per il calcio, vissuti in stretta correlazione con la visione della poesia, come si ha modo di cogliere nei suoi scritti.

Di ciclismo e calcio Gatto scrive su diverse testate, in momenti diversi della vita: al primo si dedica come inviato per «l'Unità» al Giro d'Italia del 1947 e del 1948; segue poi il Tour de France del 1958 e il Giro d'Italia del 1959 per il «Giornale del mattino» di Firenze. Di calcio si occupa prevalentemente negli anni '70, in particolare seguendo i campionati italiani degli 1974-75 e 1975-76 per «Il Giornale» di Indro Montanelli.

Molti degli articoli sono stati raccolti in volume, nello specifico gli scritti apparsi su «l'Unità» in *Sognando di volare* curato da Luigi Giordano, quelli per «Il Giornale» in *La palla al balzo. Un poeta allo stadio* curato da Filippo Trotta. Molti, ma non tutti.

Questo contributo, attingendo alle fonti a stampa e ai documenti dell'archivio di Alfonso Gatto, propone una riflessione sul “Gatto-caliatore” e su come l'archivio possa rappresentare la cassetta degli attrezzi del giornalista e consentire la ricostruzione delle fasi di stesura dei testi.

Alfonso Gatto e lo sport

Nella produzione artistica, letteraria e intellettuale di Alfonso Gatto un posto non secondario è occupato dagli scritti di tema sportivo legati a due grandi passioni: quella per il ciclismo e quella per il gioco del calcio.

Di ciclismo e calcio Gatto scrive su diverse testate, in momenti diversi della vita. Al primo si dedica seguendo, come inviato per «l'Unità», il Giro d'Italia degli anni 1947 e 1948; sarà poi la volta del Tour de France del 1958 e del Giro d'Italia del 1959 che commenterà per il «Giornale del mattino» di Firenze¹.

I suoi contributi si inseriscono nel filone delle produzioni dei cosiddetti “uomini del colore” che:

per conto di diversi quotidiani locali e nazionali, hanno contribuito così a rendere leggendari e indimenticabili, presso un pubblico di appassionati e non, itinerari, fatti, protagonisti e duelli, tanto da considerarli a volte come simbolo della condizione umana e riflesso della società. In tal senso, raccontati in termini epici e metaforici, questi aspetti raffigurano il confronto del corridore con sé stesso, con le sue possibilità e i suoi limiti, ed esprimono gioie e dolori, aspirazioni e delusioni, sogni e realtà, proprio come quelli che caratterizzano la vita di un uomo e di un Paese².

E proprio un'esperienza personale del “colorista” è destinata a restare memorabile: Gatto non fa mistero del fatto che, pur essendo un appassionato di ciclismo, non è capace di andare in bicicletta, come dimostra il titolo che accompagna le sue corrispondenze su «l'Unità»: *Taccuino di un inviato che non sa andare in bicicletta*. Quando Fausto Coppi appura che non si tratta di una *boutade* si offre di insegnargli, utilizzando il giorno di riposo della corsa, a Pescara. Al termine di una prova fallimentare in cui vergogna, umiliazione, senso di impotenza attanagliano Gatto, l'autore narra la vicenda con sincerità disarmante in un pezzo che chiude con l'esclamazione «Cadrò, cadrò sempre fino all'ultimo giorno della mia vita, ma sognando di volare»³.

Il “Gatto-caliatore”, come amò definirlo Gianni Mura, già nel dicembre del 1948 dedica delle riflessioni al tema sulle pagine di «Vie nuove» in cui, tra l'altro, paragona il campionato a un romanzo popolare a puntate:

Credete che giocare a calcio sia soltanto tracciare sull'erba di un bel prato sì e no qualche bel pensiero o una novellina che mostra l'esile traliccio della sua trama? Sbagliate, siete fuori strada: si cerca il grande romanzo a puntate e che dentro ci sia la pioggia, il fango, la nebbia, la vecchia Europa di Sindelar e l'Italia di Calligaris e di Ferraris IV. Sono morti sul campo, lo ricordate?⁴

Gatto ci offre, come già con il ciclismo, una chiave di lettura che travalica l'evento sportivo e richiama echi e visioni di più ampi contesti sociali e umani. Al calcio sono dedicati anche due componimenti poetici: *La partita di calcio*⁵ e *Domenica al crepuscolo*⁶. La prima è una sorta di fiaba-poesia per bambini in cui Boccaccio, «il gran portiere giallo della squadra del quartiere», non riesce a difendere la porta e finisce poi a fare il portiere di un condominio, come gli impropri dei tifosi suggerivano a gran voce. Nella seconda l'autore tratteggia il tempo immobile della domenica pomeriggio a fine partita. Son proprio questi spaccati malinconici, lievi, ironici, a volte persino buffi, che tornano anche nella prosa dedicata al calcio. Un calcio che lo vede accanito tifoso del Milan, come inequivocabilmente appare in *Uno scrittore allo stadio*:

Sembrerà ch'io non abbia squadra, se della mia non ho ancora parlato e nemmeno dato un saluto a Mario Zorzan, a Boffi, a Antonini o al Tognon. "Omero, fulgido destriero – dei campi di fubbol", come cantavamo in una nostra vecchia canzonetta con due "f" e due "b". Ma, al mio "Milan", io ho riservato questa lettera che indirizzo al "caro, carissimo Gren" per quel campionato del 1951 che porta scritto sullo scudetto il suo nome. La doppietta di Napoli e di Palermo, lo spettacolo di Torino, quella battaglia prenatalizia al "Brumana" di Bergamo via via sino alle partite di Roma, di Novara, di Genova: quell'anno, il "Milan" in trasferta fu il "Milan" che vinse con lo scudetto tanti primati di tradizione e di classifica che sarebbe lungo enumerare. Ci disse allora Annovazzi, al ritorno dalla partita di Firenze, che il "Milan" era lui, quel biondo con la pelatina e gli occhi chiari, il professore Gunnar Gren. "Giocare con lui – diceva Carletto – significa avere accanto un suggeritore, lui pensa per tutti e per tutti lavora". Caro, carissimo Gren dagli occhi onesti passeranno gli anni e i campionati, ma nella grande periferia dei poeti che creano dal nulla qualche verso ci sarà sempre un rettangolo verde di gioco aperto alla fantasia e alla fatica del nostro grande giocoliere. E così noi andremo a vederlo sempre, felici d'essere ancora così facilmente liberati nel gioco dei nostri pensieri da una sua inimitabile finta⁷.

A metà degli anni '70 vi è poi l'impegno a seguire i campionati del 1974-75 e del 1975-76: Indro Montanelli gli affida la rubrica *La palla al balzo* per «Il Giornale» e in questa sede Gatto commenta settimanalmente il campionato. Per qualcuno gli articoli sul calcio hanno un carattere più tecnico, rispetto a quelli

dedicati al ciclismo⁸. Non va dimenticato che per le corrispondenze sportive dal Giro o dal Tour Gatto lavorava in coppia con un altro inviato speciale, addetto alla registrazione delle tappe e pertanto dotato di spiccata competenza tecnica. Potrebbe essere questo il motivo per il quale a Gatto non venivano chieste letture tecniche, lasciandogli piena libertà di lettura e analisi di sentimenti e contesti umani e sociali. Il calcio, viceversa, lo segue allo stadio o alla radio ma in autonomia e da questa diversa condizione probabilmente prende forma lo spazio maggiore dedicato alla valutazione critica degli eventi sportivi, anche se la componente poetica e quella “umana” restano fortemente rappresentate.

L'archivio di Alfonso Gatto

Fonte interessante, al fianco di quelle a stampa – reperibili su varie testate giornalistiche e nel più che esauriente volume dedicato da Filippo Trotta ai contributi realizzati da Gatto per la citata rubrica *La palla al balzo*⁹ –, è rappresentata dall'archivio dell'autore.

A questo proposito giova ricordare che:

potremmo considerare gli archivi personali come una distinta tipologia di archivi privati (i quali comprendono anche altro: archivi di famiglia, di associazioni culturali, di imprese, ecc.). Gli archivi prodotti da singole persone fisiche, uomini e donne, ben oltre le componenti giuridicamente rilevanti della documentazione, sono spesso testimonianze di attività, interessi, rapporti storicamente pregnanti. Una posizione speciale, fra gli archivi personali spetta agli archivi d'autore e fra questi ultimi agli archivi letterari (i fondi con manoscritti, carteggi, diari, appartenenti o appartenuti a scrittori)¹⁰.

L'interesse e il valore dei fondi documentari personali sono facilmente intuibili, quindi. La natura non di rado eterogenea dei materiali che fanno capo agli archivi letterari – manoscritti, raccolte librerie, documenti di diversa natura, opere grafiche e pittoriche, oggetti e manufatti – richiedono un particolare sforzo di valutazione e interpretazione, al fianco delle tradizionali pratiche descrittive. È importante però anche una riflessione sul rapporto autore/fondo: quanta consapevolezza di proiezione sul proprio archivio l'autore ha? Fino a che punto le carte “sono” l'autore, rappresentano oggettivamente il suo modo di vivere, lavorare, tenere memoria del proprio agire e da che punto e in che misura sono costruzione della rappresentazione di sé, di quel sé che desidera gli sopravviva? In che percentuale la cosiddetta cassetta degli attrezzi, in cui trovano spazio soprattutto le diverse versioni delle opere, i rimaneggiamenti, i testi accessori e

paralleli, si è oggettivamente sedimentata e in che percentuale è stata lavorata a nostro esclusivo uso e consumo?

Alfonso Gatto lascia un archivio non esiguo, non sfilacciato, ma non ci è dato sapere quanto e se consapevolmente costruito. Il sopraggiungere dell'improvvisa morte, a seguito di un incidente stradale, interrompe qualsiasi, eventuale strategia di conservazione e lascia le carte di Gatto nell'operoso studio di via Margutta, prive del proprio autore. È certo che almeno i manoscritti e i dattiloscritti hanno ricevuto un primo ordinamento sommario da Graziana Pentich, pittrice triestina e compagna del poeta. L'archivio Gatto è conservato al Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia a cui è stato donato dalla Pentich. Scelta non casuale né arbitraria: Gatto era legato a Maria Corti, fondatrice del Centro, da un profondo rapporto di comunanza e amicizia: «Lui non è mai entrato da vivo nel Fondo, ma ora è qui, non più gravato dal peso del corpo, con la qualità singolare dei personaggi dell'immaginario, quella di presentarsi d'un tratto, staccati dal Grande Tempo in cui la morte li ha fatti prigionieri. Puoi sentire il suo respiro roco»¹¹.

La documentazione, datata tra il 1923 e il 1973 è stata donata in due *tranches*, con un primo significativo versamento nel 1993 – che constava di diciotto cartelline per una consistenza di circa 1080 fogli sciolti, un quaderno databile negli anni '30 e '40 del '900, un quaderno-libro denominato *Poesie*, con versi autografi relativi al biennio 1946-48 e un dattiloscritto rilegato e intitolato *Nuove poesie*, materiali iconografici e bio-bibliografici – a cui ha fatto seguito un ulteriore versamento nel giugno del 2001, costituito principalmente da materiale epistolare e fotografico, condizionato in quattro scatole.

Il fondo è stato articolato in sedici serie, suddivise in sottoserie nei casi in cui la specificità documentaria lo ha reso necessario¹², e conserva manoscritti e dattiloscritti delle opere in poesia e prosa, oltre 1500 lettere, scritti autobiografici, articoli di argomento sportivo e artistico, ma anche un imponente nucleo iconografico composto da fotografie, disegni, schizzi, acquerelli, oli, tempere del poeta, di Graziana e del figlio Leone. All'archivio fanno capo anche alcuni volumi a stampa, ma l'effettiva biblioteca di Alfonso Gatto è conservata invece a Firenze: il fondo librario, donato dalla moglie, consta di 904 volumi a stampa del '900 di letteratura italiana e poesia¹³. Naturalmente è possibile recuperare ulteriore corposa corrispondenza di Gatto nei fondi d'autore presenti a Pavia ed altrove relativi a intellettuali e artisti del '900 con i quali Gatto ebbe intensi rapporti. Per chi avesse interesse, si segnala anche un nucleo documentario

costituito da trentasei lettere e conservato all'Archivio di Stato di Siena a cui è pervenuto nel 2005, come fondo aggregato all'archivio di Alessandro Parronchi¹⁴; è inoltre di recente acquisizione da parte della Fondazione Alfonso Gatto, che opera a Salerno, il fondo librario e documentale della Collezione Alfonso Mariano che conserva la raccolta completa delle opere di Gatto oltre a manoscritti, lettere autografe e saggi¹⁵. La diversa, e probabilmente non esaustiva, localizzazione di diversi nuclei documentari relativi all'autore testimonia la particolare attenzione e la problematicità dei fondi d'autore.

Il Gatto cronista calcistico nella documentazione d'archivio

Ben rappresentata nell'archivio pavese anche l'attività giornalistica di Gatto con manoscritti e dattiloscritti relativi ad articoli di argomento sportivo, di attualità, di letteratura e di critica d'arte.

Tra gli scritti attinenti allo sport, pur nella netta prevalenza di contributi dedicati al ciclismo – diciassette elaborati – si rivelano d'interesse quelli a tema calcistico che, benché in numero di tre, meritano attenzione: si tratta infatti del testo *Ricordi di uno scrittore allo stadio*¹⁶, di un contributo dedicato alla tragedia di Superga intitolato *Lasciamoli insieme in un prato verde cinto da un muro come uno stadio*¹⁷ e dello scritto *Da Trere 'a Sternisa a Rivera. La bandiera del vecchio "Milan"*¹⁸.

Il primo viene pubblicato integralmente nel 1959 nella rivista «L'approdo letterario» con la variante del titolo, modificato in *Uno scrittore allo stadio*. Il testo è articolato in tre parti: nella prima l'autore fa una carrellata sui portieri che gli sono restati nel cuore, recuperando il testo di *Portieri*, pubblicato nel 1946¹⁹; nella seconda è trasfusa parte del dattiloscritto *Lasciamoli insieme in un prato verde cinto da un muro come uno stadio* che accompagna le brucianti sensazioni a ridosso della tragedia di Superga; la terza, infine, è un amarcord del suo Milan, come dimostra anche la chiusura del dattiloscritto con un «Viva il Milan» ripetuto tre volte in carattere maiuscolo, che trasmette l'enfasi del tifoso e che si trasformerà in minuscolo nella versione a stampa.

Il testo dedicato alla tragica vicenda della squadra granata sembra scritto nell'immediatezza dell'evento, come appare dall'incipit che, insieme con i periodi successivi rappresenta una parte probabilmente inedita:

Ieri sera corremmo tra i primi sotto la pioggia a “vedere” la notizia [...] Ora tutti ne hanno parlato, milioni e milioni di parole sono state già scritte o dette: discorsi, telegrammi, commemorazioni. Vogliamo tacere e che restino i ricordi: tutti ne

abbiamo e nulla di loro potrà essere dimenticato. La città per prima che è una grande università tra i giardini, il fiume e le colline: università d'operai, di studenti, di giocatori. Il Torino era come la FIAT, un'immagine di vita moderna, di società moderna. L'ultimo arrivato aveva subito una tradizione da difendere e da rispettare, una scuola in cui perdeva l'accento provinciale e la smodata ambizione di far da solo per ritrovare il discorso e l'armonia del reparto e di tutta la squadra: si sentiva pescato giusto e trovava da sé naturalmente qualità che prima era ben lungi dal riconoscersi. Torino è come la giovinezza, pensosa di sé, solitaria, con i pugni alle tempie: studia persino la sua gioia, se la misura per farla durare. E la vita giorno per giorno le si colora di storia, e la storia più che un emblema morto è una giornata bene spesa. Anche questo è il "Torino": la sua genialità e il suo estro non si dimostravano mai a caso, erano il ritmo sciolto d'un lavoro, il canto d'una macchina liberata nella sua lena.

Sembrano pensieri, questi, e sono immagini d'una città che non scopre mai il suo entusiasmo: ora la morte, la grande morte, l'ha visitata senza lasciarle più nulla, nemmeno il seme della primavera. La sua scuola è tutta crollata: e il campo di via Filadelfia è un cimitero ove nessuno avrà più il coraggio di alzare la voce. Dobbiamo tacere, e che restino i ricordi²⁰.

Da Trerè a Sternisa a Rivera. La bandiera del vecchio "Milan" è, infine, uno scritto inedito dedicato al Milan e destinato alla pubblicazione nel periodico «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica». Il contributo viene richiesto a Gatto in risposta e dialogo ideale con l'amico e antagonista sportivo Vittorio Sereni, che nel 1964 aveva pubblicato sulla stessa testata *Il fantasma neroazzurro*²¹, dedicato a Peppino Meazza in risposta ad un interrogativo redazionale: «Come fa uno che scrive, che ha letto certi libri, un "intellettuale", ad appassionarsi, a prendere sul serio la partita della domenica e il campionato e i campioni del pallone?». Non è dato sapere il motivo per il quale lo scritto non è mai approdato alle stampe, anche perché nello scambio epistolare con i responsabili della rivista Gatto sembra incline alla pubblicazione di un contributo – che peraltro l'archivio serba e ci consegna – e scrive:

L'amico poeta Vittorio Sereni mi ha preceduto su queste pagine, e non era il primo in classifica, non era nemmeno alla pari com'è oggi, dopo mesi d'inseguimento: è stata un'ospitalità nostra. Nel 1909, l'anno in cui nascevo, il dottor Piero Pirelli, giocatore e socio del "Milan" sin dalle origini, ne divenne presidente. Si era all'indomani della scissione: da una costola del club rossonero era nata l'Internazionale. Scissionisti, guastafeste o traditori quei cugini che dettero vita alla nuova squadra? La storia non ha ancora risposto e io debbo rispondere soltanto di me²².

Lo scritto ripercorre le vicende della squadra del cuore di Alfonso Gatto nel corso del '900, con una chiusa inequivocabile:

Disse bene Giansiro Ferrata, forse il più fedele letterato milanista: “noi non ci potevamo staccare dal Milan finché rimaneva perdente. La nostra è una squadra che non diventerà mai presuntuosa e tirannica”. Essa porta ancora “da generale la giubba del soldato semplice”. E allora tacete, insopportabili cugini. Non ci farete mai paura. Liedholm è ancora con noi: e il messaggio di Gren, di Schiaffino, di Sani, di Nordhal, di Soerensen (avete ancora i brividi, no?) è nelle mani di Rivera, il purosangue che fa squadra e Italia nel suo nome²³.

Note

¹ Gli scritti sulle competizioni sono stati raccolti nel volume a cura di L. Giordano, *Sognando di volare. Alfonso Gatto al Giro e al Tour*, Salerno, Il catalogo, 1983.

² G. Lovito, *In Giro per l'Italia e en route per il Tour de France*, «Italies», n. 23, 2019, p. 307-29. Tra gli “uomini del colore” si segnalano, insieme con Alfonso Gatto, Vasco Pratolini, Dino Buzzati, Indro Montanelli e Gianni Brera.

³ A. Gatto, *Tenga il manubrio leggero mi diceva Coppi*, «l'Unità», 8 giugno 1947, p. 3.

⁴ F. Trotta, *La palla al balzo. Un poeta allo stadio*, prefazione di G. Mura, Arezzo, Limina, 2006, p. IX.

⁵ L. Surdich, A. Brambilla, *Il calcio è poesia*, il melangolo, Genova, 2006, p. 115-7.

⁶ Ivi, p. 118.

⁷ A. Gatto, *Uno scrittore allo stadio*, «L'approdo letterario», n. 3, 1959, p. 89-92. Cfr. inoltre S. Giuntini, *Calcio e letteratura in Italia (1892-2015)*, Milano, Biblion, 2017, p. 134.

⁸ R. Giglio, *Lo sport di Alfonso Gatto*, in *Alfonso Gatto l'uomo, il poeta. Atti del convegno di studi promosso nel quadro delle celebrazioni per il 25° anniversario della morte. Fisciano-Salerno, 30-31 maggio 2001*, a cura di L. Reina, N. Acanfora. Liguori, Napoli, 2014. Cfr. anche G. Paparelli, *Gatto giornalista sportivo*, in *Stratigrafia di un poeta, atti del convegno nazionale su Alfonso Gatto (Salerno-Maiori-Amalfi, 8-10 aprile 1978)*, a cura di P. Borraro, F. D'Episcopo, Galatina, Congedo, 1980, p. 245-51.

⁹ F. Trotta, *Op. cit.*

¹⁰ G. Di Domenico, *Le ragioni di un nuovo convegno su archivi e biblioteche personali, in Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, a cura di G. Di Domenico, F. Sabba, Roma, Associazione italiana biblioteche, 2020, p. 9-25; p. 11. Si rimanda anche a I. Zanni Rosiello, *Archivi di scrittori e scrittrici: note a margine*, «Critica letteraria», n. 176, 2017, p. 605-30.

¹¹ M. Corti, *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 21.

¹² Per la consultazione dell'Inventario si rimanda a https://lombardiarchivi.serviziur.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/47234 (ultimo accesso: 30 luglio 2020). Si vedano inoltre N. Trotta, *L'Archivio Gatto presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia*, in *Alfonso Gatto l'uomo, il poeta... cit.* e S. Albesano, *A carte scoperte. Repertorio dei fondi letterari lombardi del Novecento. Archivi di persona*, Milano, Officina libraria, 2009, p. 73.

¹³ Si rimanda a Università degli Studi di Firenze, Biblioteca della Facoltà di Scienze della formazione, Fondo Alfonso Gatto, <https://www.sba.unifi.it/p1376.html#gatto> (ultimo accesso: 30 luglio 2020).

¹⁴ Le lettere sono state inviate da Lydia Lea Ansaldo ad Alfonso Gatto nel 1941. Gatto e l'Ansaldo, discendente della nota famiglia genovese, si erano incontrati a Torino a una mostra nella quale esponevano tra gli altri Carrà, Casorati e Soffici. La relazione si interruppe bruscamente. In anni recenti le sessantotto lettere di Gatto all'Ansaldo sono state edite, mentre quelle da lei inviate – e a lungo ritenute perdute – erano state date da Gatto in consegna ad Alessandro Parronchi. La busta che le conserva reca l'indicazione: «Privatissime. Lettere di una signora a Gatto e Gatto le dette a tenere a Sandro per paura che qualcuno gliele trovasse e mai richieste». Cfr. <https://suisa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/suisa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=340387&RicProgetto=personalita>. (ultimo accesso: 30 luglio 2020).

¹⁵ *La Fondazione Gatto si arricchisce di un nuovo manoscritto*, 21 febbraio 2020, <https://www.salernonotizie.it/2020/02/21/la-fondazione-gatto-si-arricchisce-di-nuovo-manoscritto-lunedì-la-presentazione/> (ultimo accesso: 30 luglio 2020).

¹⁶ Università degli Studi di Pavia – Centro Manoscritti. Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei (da ora in avanti UniPV – Centro Manoscritti), Fondo Alfonso Gatto, Prosa, GAT 03 108.

¹⁷ Ivi, GAT 03 109.

¹⁸ Ivi, GAT 03 110.

¹⁹ Cfr. «l'Unità», 17 novembre 1946, p. 3.

²⁰ UniPV – Centro Manoscritti, GAT 03 109, p. 1.

²¹ Cfr. «Pirelli. Rivista di informazione e di tecnica», 5/6 (1964), p. 62-5.

²² UniPV – Centro Manoscritti, GAT 03 110, p. 5.

²³ Ivi, p. 3.

NICOLA FANO

Sport e teatro

Abstract

Theatre and sports have few direct but many indirect relationships. The first ones concern above all the use of sports disciplines in the warlike environment (Aeschylus, Shakespeare and Brecht); indirect relationships, instead, deal with the theatrical filiation of many team sports, from football to basketball where the geometries of the game have often followed the rules of the distribution of bodies in the theatrical space. Indeed, there is a specific relationship between theatrical direction and the role of "director" in some team sports.

Il teatro non è uno sport, ma come tutti gli sport di squadra è un "gioco" strutturato su regole rigide, fisse e imprescindibili. Gli attori, inoltre, sostengono veri e propri allenamenti (una tendenza che ha preso avvio all'inizio del secolo scorso) come è d'obbligo nella vita di ogni atleta, mentre certi sport di squadra hanno iniziato ad avere comportamenti spettacolari tipici del repertorio teatrale. Tutte queste contiguità non garantiscono tuttavia una relazione organica fra questi due mondi, perché pur essendo ambedue riti sociali, allo sport manca la poesia delle parole che ha sempre accompagnato il teatro nel corso dei millenni. Nel teatro, inoltre, convergono in un difficile equilibrio artistico quattro veicoli linguistici differenti (la parola, la musica, lo spazio, il corpo dell'attore¹) mentre lo sport si limita ad esibire solo uno di essi, i gesti del corpo dell'atleta. Solo nella storia recente, alcune discipline sportive (ginnastica e pattinaggio artistico) hanno iniziato a prevedere l'uso di brani musicali come base sonora sulla quale ritmare le esibizioni degli atleti. Ma, per lo più, si tratta di eccezioni. In sintesi, possiamo dire che il teatro e lo sport hanno pochi rapporti diretti ma essendo ambedue "discipline spettacolari" finiscono per avere molti rapporti indiretti. Del resto, la contiguità è evidente già agli albori della nostra civiltà. Nella Grecia Antica due furono le grandi feste che si tennero per secoli regolando in questo modo la vita politica e culturale delle numerose *polis*, le Dionisie (nell'ambito delle quali venivano allestite le tragedie) ed i giochi olimpici (vere e proprie gare sportive in onore degli dei), ebbene queste manifestazioni popolari e a carattere religioso finirono per influenzarsi vicendevolmente, tanto che è possibile trovare elementi propri dell'una nell'altra e viceversa.

Nel corso di questa breve trattazione farò alcuni esempi, dove si evince quanto il teatro nel corso dei secoli abbia utilizzato tecniche proprie degli “sport di combattimento” all’arma bianca, con guantoni o a mani nude per risolvere l’intreccio narrativo di opere ancora oggi considerate straordinarie. Mi riferisco ai *Sette contro Tebe* di Eschilo (467 a.C.), al duello di scherma tra Amleto e Laerte in *Amleto* (1601), Roderigo e Cassio nell’*Otello* (1604) di William Shakespeare, ed all’incontro di boxe tra George Garga e Shlink in *Nella giungla delle città* di Bertolt Brecht (1921-1923). Chiuderanno queste pagine alcune riflessioni sulla presenza del linguaggio proprio del teatro e della percezione dello “spazio scenico” in sport di squadra, dal calcio alla pallacanestro. Nelle competizioni di questi sport il campo di gara può diventare il luogo dove le geometrie di gioco sembrano seguire le regole della distribuzione dei corpi nello spazio scenico del teatro.

Al tempo dei greci

I giochi olimpici furono disputati per circa un millennio dal 776 a.C. al 393 d.C. quando furono vietati in modo definitivo dall’imperatore Teodosio II nel 426 d.C. ed a suggello della fine fu distrutta la statua di Zeus realizzata a Olimpia da Fidia tra il 420 a.C. e il 410 a.C.. Come per i giochi, anche per il teatro possiamo stabilire una data precisa per la sua decadenza. Nel 535 d.C. venne vietato dal Codice di Giustiniano perché era diventato una forma di spettacolo volgare e corrotto, nell’ambito del quale modesti tribuni politici insultavano i loro avversari davanti a un pubblico compiacente. La conseguenza di questo editto fu la distruzione materiale del patrimonio letterario della tragedia greca classica, in parte salvata dai testi via via trascritti dagli amanuensi nei monasteri nei lunghi secoli del medioevo.

Il teatro era nato intorno al 550 a.C. dalla lenta trasformazione dei riti religiosi. In origine, c’era un celebrante al quale i fedeli rispondevano in coro: lentamente, le parole di costui furono suddivise tra vari soggetti di derivazione divina mentre il Coro assunse l’autonoma, notevole funzione di esprimere il punto di vista della comunità degli uomini. Dall’interazione tra i vari “parlanti” nacque la struttura dialogica; dallo sviluppo dei fatti narrati (e dalla loro forza metaforica prima in chiave religiosa poi in una dimensione più genericamente etica) derivò la drammaturgia. In ogni caso, si trattava di un rito propriamente detto, che nei suoi primi secoli di vita ha mantenuto un forte valore educativo e morale: si andava a teatro per capire se stessi e per conoscere quali fossero le norme comportamentali “giuste”. Sicché, nella letteratura teatrale dell’antica

Grecia è possibile trovare i fondamenti della giurisprudenza, della politica, della sociologia. Vi sono del tutto assenti, invece, i sentimenti come vengono intesi nel mondo moderno. La ciclicità del teatro era legata alle feste in onore del dio Dioniso: una divinità chiamata a sovrintendere tutto ciò che negli uomini (e nella natura) si esprime attraverso l'energia vitale. In alcuni casi, Dioniso è raffigurato come il dio dell'ebbrezza e dell'estasi, ma in generale egli fu il nume tutelare della "vitalità" intesa nel senso più ampio. I giochi Olimpici erano invece dedicati a Zeus e perciò si svolgevano a Olimpia, località a lui consacrata. La loro ciclicità era quadriennale ed avevano un'importanza religiosa e politica assai rimarchevole: in concomitanza dei giochi, per esempio, ogni conflitto guerresco veniva sospeso, anzi, sovente, la disputa dei giochi diventava un'occasione per concludere mediazioni di guerra. Proprio questo elemento pacificatore venne richiamato con forza all'atto della rinascita dei giochi olimpici, in tempi moderni, nel 1896²².

Da quanto abbiamo detto è evidente come già nel mondo antico sia il teatro che lo sport ebbero una forte influenza nella costruzione del modello ideale di cittadino greco a cui doveva attenersi la società intera, modello che non riguardava solo la dimensione etica bensì anche quella fisica, l'educazione del corpo. Perché se l'attore raffigurava i principi di un'etica sana, il campione sportivo incarnava quelli di una vita fisica sana. E se gli attori a partire dal 500 a.C. ricevettero omaggi, lodi ed encomi per la loro bravura – inaugurando in questo modo la stagione del "divismo" che si protrae fino ai giorni nostri – così i vincitori dei giochi olimpici vennero omaggiati con statue e poemi che ne ingigantivano al massimo la popolarità. Fino ai giorni nostri, quando il professionismo esasperato e il consumismo ad oltranza dei cibi, dei vestiti e dell'immagine hanno snaturato la figura sia degli attori che degli atleti.

La lezione di Eschilo

Nei rapporti fra sport e teatro vi sono casi nei quali il canone tragico incontra direttamente l'attività sportiva, tanto che questa diventa parte integrante della struttura compositiva dell'opera.

La tragedia *Sette contro Tebe* di Eschilo (testo rappresentato per la prima volta alle Dionisie di Atene del 467 a.C.) appartiene al ciclo tebano, uno dei filoni narrativi più popolari e significativi dell'intero canone greco. Sullo sfondo della vicenda c'è la figura di Edipo, con la sua totale subalternità al Caso, malgrado egli abbia avuto intelligenza e prontezza a sufficienza per sconfiggere gli indovini della Sfinge. Ancora una volta, dunque, anche nella tragedia di Eschilo è il

Caso a regolare la vita degli uomini. Vale la pena ricordare come l'opera che più di ogni altra abbia traghettato il mito di Edipo nel mondo moderno sia stata quella di Sofocle, *Edipo re*, considerata il paradigma della tragedia greca, rappresentata qualche decennio dopo nel 442 a.C.

Ecco la trama dei *Sette contro Tebe*. Da quando Edipo, accecato per la sua colpa, ha abbandonato Tebe, i suoi due figli maschi, Eteocle e Polinice, sono in conflitto per il controllo della città. Il primo dei due, Eteocle, aiutato da Creonte, governa Tebe e Polinice, dopo essere stato allontanato, torna ad affrontare l'esercito di Eteocle per riprendersi ciò che ritiene suo. Per evitare eccessivi spargimenti di sangue, si decide di affidare le sorti dello scontro a un duello tra sette tebani e sette seguaci di Polinice. Al termine del duello, resteranno sul campo solo i due fratelli uno contro l'altro, i quali si daranno reciproca morte contemporaneamente. È lo sconquasso finale del destino di Edipo e della sua stirpe, dal momento che, per seppellire il fratello Polinice, per il quale Creonte ha disposto che sia divorato dai cani e dagli avvoltoi, Antigone andrà incontro alla morte, come succede anche nell'omonima tragedia di Sofocle alla quale abbiamo fatto riferimento.

Ebbene, la drammatica contrapposizione dei due fratelli è risolta da Eschilo con l'*escamotage* di un duello a carattere chiaramente sportivo: a primeggiare dev'essere non solo il guerriero più forte, ma anche quello in grado di proporsi come modello di integrità morale e fisica. Ed è per questo che assume un significato eticamente molto rilevante la parità dell'esito dello scontro: non c'è – né può esserci, verrebbe da dire – un vincitore tra due modelli ideali, sia sul piano fisico che morale. Non a caso, in questa conclusione eschilea c'è anche il senso del "peccato" di Creonte il quale imporrà una disparità di trattamento (a Eteocle riserva ogni onore, all'opposto di Polinice) contraria al volere espresso così chiaramente dagli dei.

La parità in un duello può darsi solo in un'opera di immaginazione. Nella realtà dei giochi olimpici la parità non era contemplata.

Shakespeare e la scherma

Nel teatro di Shakespeare la scherma è presente in molte sue opere. Del resto, grande influsso sulla sua vita professionale ebbe un celebre schermidore italiano dell'epoca, Vincentio Saviolo, la cui storia è legata a quella di Shakespeare e della sua compagnia prima dei Lord Chamberlain's Men e poi dei King's Men. È anche possibile che lo stesso Shakespeare sia stato uno schermidore. In ogni

caso i duelli di scherma diventeranno da allora in avanti, una sorta di costante del canone teatrale. Al punto che ancora oggi nelle migliori scuole per attori si insegna la scherma; benché venga chiamata “scherma di scena”, per distinguerla da quella sportiva *tout court*. Ma allora, dalla seconda metà del '500 in poi, questa distinzione non esisteva e dunque Amleto, Laerte, Romeo, Mercuzio, Cassio, Otello, Roderigo, Riccardo III e tutti i grandi personaggi di Shakespeare erano anche dei grandi schermidori. In stretto senso sportivo.

Amleto e Laerte

È proprio in *Amleto*, che la relazione tra sport e azione teatrale assume un particolare valore simbolico. La storia è nota: Amleto padre, re di Danimarca, è stato ucciso dal fratello Claudio il quale, immediatamente dopo, ne ha usurpato il regno e il letto. Amleto figlio viene a conoscere questo antefatto dalle parole del fantasma del padre, il quale gli impone di vendicarlo perché solo così «saranno purgati e bruciati i delitti compiuti nei miei giorni terrestri»³. Amleto padre, infatti, essendo stato ucciso mentre riposava in giardino, senza prima essersi liberato in confessione dai propri peccati, è costretto a vagare senza requie: «Io sono lo spettro di tuo padre, condannato a passeggiare di notte e a digiunare in mezzo al fuoco, di giorno»⁴, dice il padre al figlio imponendogli di risolvere con la vendetta la propria vita.

Insomma, il problema del giovane Amleto è quello di non poter scegliere il proprio destino, ma di dover vivere per estinguere colpe altrui. «La volontà e il destino hanno vie differenti e sempre i nostri calcoli sono buttati all'aria: i pensieri son nostri, non i loro esiti»⁵, spiega Shakespeare.

È nella speranza di sciogliere questo nodo (se sia possibile essere se stessi e non dover essere solo ciò che il caso ci impone) che Amleto tituba di fronte al compito che il padre gli ha ordinato. Scioglierà la riserva solo alla fine, quando si convincerà che «ciò che conta è essere pronti. Giacché nessuno sa ciò che lascia, che importa lasciare prima del tempo?»⁶. È impossibile inseguire la propria volontà, si può inseguire il caso e, in questo, conta “essere pronti”. Appunto, quando si “sente pronto” Amleto accetta la sfida a duello che gli ha rivolto Laerte (Laerte, aizzato da Claudio, deve a propria volta vendicare la morte del padre Polonio, ucciso dal principe Amleto per errore).

Insomma, in questa somma tragedia della modernità, tutto si risolve nell'uso metaforico di una sfida sportiva, di un duello alla spada. Ma poiché la tragedia tratta di vite truccate (Claudio cerca con i suoi malefici di piegare alla propria

volontà il proprio destino, e neanche a lui riuscirà), anche il duello tra Amleto e Laerte è “sporco”: la punta della spada di Laerte è avvelenata (Amleto non lo sa) e dunque alla prima ferita la vittima sacrificale morirà. Se poi la punta avvelenata non fosse bastata, Claudio aveva anche approntato una coppa di acqua avvelenata, con la quale dissetare (e uccidere) il figliastro.

La genialità di Shakespeare nel trattare il tema della sfida sportiva (tutto all’opposto di Eschilo nei *Sette contro Tebe*, dove Eteocle e Polinice “pareggiando” lo scontro sconfiggono il destino), sta nel fatto che anch’essa è gestita del caso. Laerte perde la sua spada avvelenata e Amleto la scambia con la propria, ferendo poi il figlio di Polonio. Il quale, certo della propria morte, riprenderà la spada e, confessando il trucco, ferirà l’avversario a sua volta. Al che Amleto, recuperando con rabbia la spada avvelenata, la usa per uccidere finalmente Claudio. Quanto al bicchiere d’acqua con il veleno, sarà Geltrude, la madre di Amleto, in un momento di ansia, a berla per vincere la tensione, votandosi anch’ella alla morte. Insomma, in questa tragedia muoiono tutti, ma ciascuno per un’occasione diversa rispetto a quelle progettate per ognuno di loro. Ossia: senza il girotondo delle spade e del duello sportivo, questa memorabile tragedia non avrebbe potuto mai essere scritta né recitata.

Cassio, Roderigo e Vincentio Saviolo

Un’altra scena risolutiva, nel canone shakespeariano, ha a che fare con la scherma.

Signor Cassio, te, che stimano essere il solo uomo abile nelle armi; te, che ti permetti il lusso di traversare i mari per venire ad insegnare a noi, tuoi maestri; te, altro non sei che un vigliacco! Esci dalla tua casa, se l’osi; discendi a combattere meco e ad arrischiare la tua vita, con me!⁷

Queste parole di un celebre schermidore dell’epoca potrebbe aver usato Roderigo, lo sciocco veneziano innamorato di Desdemona, per provocare dietro le quinte Michele Cassio, luogotenente di Otello, su suggerimento di Iago.

Siamo a Cipro, nel pieno del secondo atto di *Otello* (1604), appunto. La vicenda, in Shakespeare, va a finire secondo copione: dopo l’insolenza di Roderigo, Cassio lo insegue («Questa canaglia vuole insegnare a me il regolamento di disciplina. Ti faccio paglia da fiaschi. Ti rompo la testa»⁸, fa dire Shakespeare al luogotenente di Otello) e lo colpisce. Interviene Montano, il governatore di Cipro, e l’incontro si conclude in duello. Il fatto desta scandalo a

Cipro: che il buon Cassio sia ubriaco? Sì, è proprio un ubriacone attaccabrighe: così Otello lo degrada e Iago ha strada libera per insufflare il morbo della gelosia nell'orecchio del Moro. Poi i fatti si perdono in fazzoletti, morti ammazzati, femminicidi e confessioni, fino alla celeberrima affermazione di Iago che non spiega tutto quel che ha fatto: «Quel che sapete, sapete; da me non avrete più nemmeno una parola»⁹. È la sconfitta totale della ragione, secondo Shakespeare, in conseguenza di un duello di scherma sbagliato.

La battuta sopra riportata («Signor Cassio, te, che stimano essere il solo uomo abile nelle armi»¹⁰) non è nel copione di Shakespeare, ma il pubblico londinese poteva facilmente aggiungerla di suo, perché a Londra, nel 1604, quello era un epiteto molto conosciuto: l'aveva riportata il maestro di scherma George Silver nel suo famoso libro *Paradoxes of defence* (1599) ristampato più volte fino al 1610. La battuta offensiva si riferiva ad un duello capitato molti anni prima nel quale lo stesso Silver era stato ferito.

Blackfriars: fra scherma e teatro

A cavallo tra il '500 e l'inizio del '600, quando Shakespeare e i suoi Lord Chamberlain's Men erano già fra i teatranti di maggior successo, a Londra scoppiò la moda del "teatro dei ragazzini": compagnie di adolescenti che, guidati da un adulto, interpretavano storie fantasiose e moraleggianti, quelle contro le quali si scaglia Amleto nella celebre scena in cui impartisce la sua lezione di teatro agli attori appena giunti a corte. Questi "ragazzini" erano meglio tollerati dall'aristocrazia (solo "tollerati", non accettati del tutto) perché attraevano un pubblico meno popolare rispetto a quello dei colleghi più grandi di età. Inoltre – e questa era la vera chiave di volta del loro successo – recitavano dentro teatri chiusi, saloni con pareti in muratura abbastanza capienti da ospitare platea e palcoscenico. Dove gli aristocratici potevano discretamente nascondersi agli occhi dei curiosi.

In quegli ultimi anni del '500, l'amministratore della compagnia di Shakespeare era James Burbage, ex-falegname e futuro progettista del Globe Theatre, (che venne edificato nel 1599) nonché padre e "agente" di Richard Burbage, consocio e primattore della compagnia di Shakespeare, e dunque primo interprete di tutti i personaggi più importanti dell'autore di *Amleto* e *Otello*. Ebbene, Burbage senior era anche un lungimirante uomo d'affari che, con largo anticipo sui tempi, aveva capito come il teatro professionistico si sarebbe presto sviluppato al chiuso, sulla spinta del successo dei "ragazzini". Fu così che, in

attesa di costruire il Globe, il vecchio falegname mise gli occhi su una sala del quartiere Blackfriars la quale, adeguatamente ristrutturata, avrebbe potuto ospitare la compagnia di Shakespeare, ossia i Lord Chamberlain's Men.

La sala che James Burbage aveva comprato nel 1596 era da anni la sede di una delle più prestigiose scuole di scherma di Londra: la dirigeva l'italiano Rocco Bonetti, proveniente da Bari, che l'aveva inaugurata nel 1576. Nel 1595, però, Bonetti era morto da due anni e la grande sala era rimasta vuota. Subito, James Burbage pensò di affittarla per le rappresentazioni degli attori-bambini: dopo modesti lavori di ristrutturazione, le prime recite ebbero luogo.

L'alta società londinese, a quei tempi, frequentava volentieri i teatri ma, come abbiamo detto, non sopportava di mescolarsi troppo agli strati popolari frequentatori di quel mondo: infatti malgrado il forte sostegno della regina Elisabetta I, le gerarchie anglicane osteggiavano apertamente questo tipo di divertimento. Sicché l'apertura di una sala in città che contraddiceva la tradizione di costruire i teatri lontano da Londra, suscitò vive proteste. Di conseguenza, il teatro di Blackfriars venne subito chiuso, i "ragazzini" andarono a recitare altrove e James Burbage rimase con il suo investimento infruttuoso sulle spalle. Ma questi ebbe un'altra delle sue intuizioni geniali: si ricordò di un allievo del maestro di scherma Rocco Bonetti, Vicentio Saviolo, che, amante del teatro, era divenuto amico di suo figlio e di Shakespeare, ed aveva sempre offerto la sua consulenza per la realizzazione scenica dei duelli nelle opere teatrali. Quindi James Burbage decise di lasciar perdere l'idea di fare teatro in città nella sala del quartiere Blackfriars, e di ripristinare l'antica scuola di scherma e di offrirne la gestione a Vincentio Saviolo. Ora, divenuto maestro d'armi molto apprezzato, che insegnava la scherma a Corte e nel 1595 aveva pubblicato un manuale di grandissimo successo: *His practice in two books. The first intreating of the use of the Rapier and Dagger. The Second, of Honor and honorable Quarrels*, vero e proprio classico del genere che ancora oggi, oltre quattrocento anni dopo, è considerato uno dei trattati più attendibili in materia di scherma sportiva. Frutto secolare del coraggio italiano, derivato prima della sapienza guerresca romana e poi della sfrontatezza dei guerrieri dei Comuni medievali. Un particolare rende bene le caratteristiche di questo tipo di scherma: Saviolo faceva indossare ai suoi allievi scarpe piombate perché non arretrassero di fronte agli attacchi all'arma bianca degli avversari.

La scuola di Blackfriars divenne famosa non solo per l'insegnamento ma anche per la scenografia delle sale: un arredo eccentrico, con tutti gli stemmi

degli allievi nobili alle pareti, inframmezzati da vecchie armi sempre lucide ed antiche armature medioevali italiane sparse qui e là sul pavimento. Inoltre;

perché nulla mancasse ai frequentatori, in mezzo alla sala eravi una grande tavola, fatta venire, dall'Italia, tutta scolpita e coperta da un grande e ricco tappeto a frange d'oro, con bei calamai guarniti di velluto cremisi, e penne e ceralacca e polverino e carta, ricchissimamente dorata ai margini, blasonata, onde, agli allievi fosse possibile scrivere le loro lettere e mandare i servi in livrea a fare le commissioni¹¹.

Le lezioni costavano dai 20 alle 100 sterline al mese: una ragguardevole cifra, che Saviolo poteva chiedere perché molto considerato a corte. Qualche tempo più tardi (1608), Saviolo rimase ferito in un duello e cominciò a pensare che la sua vita londinese fosse diventata troppo faticosa: d'accordo con Burbage lasciò la sala di Blackfriars e si trasferì a Parigi dove morì dimenticato da tutti.

Shakespeare e il giovane Richard Burbage (il padre era morto alla fine del 1597) erano stati abituali frequentatori della Sala d'Armi dell'italiano e qui l'attore ed il commediografo cominciarono a pensare che il destino naturale di questo spazio fosse l'incontro fra la scherma ed il teatro del futuro, ossia fare rappresentazioni al chiuso. Pertanto non è difficile pensare che fu nella grande sala di Blackfriars che William Shakespeare e Richard Burbage, tra il 1597 e il 1603 concepirono tutti i duelli più famosi del teatro inglese di quegli anni, compresi quelli di Amleto e Laerte e quello di Cassio e Roderigo. Opere che vengono rappresentate proprio in quei cinque anni.

Brecht e la boxe

Bisogna arrivare molto più avanti, verso la contemporaneità, per ritrovare un copione teatrale dove lo sport (sempre inteso come spazio metaforico di lotta fra individui) assume una presenza significativa. È il caso di *Nella giungla delle città*, testo giovanile di Bertolt Brecht scritto fra il 1921 e il 1923 quando andò in scena. Ambientato a Chicago (per Brecht culla delle contraddizioni del Nuovo Mondo, nonché luogo di coltura del nuovo capitalismo che, secondo i principi dell'autore tedesco, distruggeva gli individui), vede lo scontro costante tra un modesto capitalista, Shlink, e i suoi scagnozzi da una parte e il mite George Garga dall'altra.

Fin dalla prima scena, ambientata di una piccola libreria ambulante, il conflitto è evidente: Shlink vuole comprare le opinioni di Garga, e poiché costui

si rifiuta di vendere le sue idee, l'obiettivo del capitalista diventerà quello di distruggerlo. Il testo, a tratti lungo e confuso, si sviluppa come un lungo incontro di boxe (o di lotta greco-romana), con chiari suoni di gong a segnalare l'interruzione delle riprese. Gli stessi personaggi collaterali (i galoppini di Shlink e i familiari di Garga) si presentano come i "secondi" quelli che seguono l'atleta e durante lo scontro alloggiano ai lati del quadrato della boxe.

Insomma, la metafora adottata da Brecht, quella di un incontro di pugilato, è limpidissima e fa capire il tipo di rapporto che intercorre fra il capitalista ed il lavoratore. Una metafora eccentrica ma in verità non molto distante dalla realtà, perché la boxe era uno sport che all'epoca in qualche maniera simboleggiava il dinamismo degli Stati Uniti: tramite la militanza sportiva, infatti, molti ex immigrati erano riusciti a riscattarsi, e ad inserirsi nel tessuto sociale, accettando le regole più spietate del capitalismo del primo '900.

La conclusione della vicenda, inoltre, si presenta come un apologo sull'intreccio fra sport e vita: all'ultimo incontro tra i due lottatori/pugilatori, Garga sembra accettare il suo destino di subalterno, salvo ribaltare la propria condizione scappando e lasciando Shlink in mano ad un gruppo di malfattori che lo uccideranno:

GARGA Mi ha ingaggiato, ma pagato no.

[...]

SHLINK Lei non ha capito di che si trattava. Lei voleva la mia fine, mentre io volevo la lotta. Non del corpo si trattava, ma dello spirito.

GARGA E lo spirito, come vede, non è nulla. Non è importante essere il più forte, ma sopravvivere. Io non posso vincerla: posso solo calpestarla¹².

Questo finale (che sembra quasi preconizzare lo spirito epico di quello che sarà il mito cinematografico del pugile Rocky Balboa, interpretato da Sylvester Stallone) è pienamente in linea con la poetica giovanile di Brecht, quando ancora nei suoi testi c'era spazio per i chiaroscuri, quando ancora la vena didattica del suo teatro non aveva preso il sopravvento. Lo stesso riferimento agli Stati Uniti ha un sapore esotico affatto diverso da quello che, solo pochi anni più tardi (nel 1927), avrà l'uso del capitalismo corrotto di Londra ne *L'opera da tre soldi*.

D'altra parte, gli Stati Uniti, negli anni immediatamente successivi alla Prima Guerra Mondiale, godevano presso i tedeschi di una considerazione completamente differente rispetto a quella riservata ai britannici: nella definizione dei terribili accordi di pace che, di fatto, condussero la Germania prima al caos sociale e poi nelle braccia del nazionalsocialismo, le due potenze – Usa e Gran

Bretagna – giocarono ruoli abbastanza differenti. Fu l'ostinazione britannica (sostenuta dall'alleato francese) a imporre condizioni capestro al popolo tedesco, malgrado la contrarietà della commissione americana addetta alle trattative di pace guidata, per gli aspetti economici da John Maynard Keynes. Ed ecco perché Brecht nel 1921 può permettersi di assumere una metafora di così forte sapore "americano" (la boxe non è mai stata uno sport pienamente "europeo") per rappresentare il conflitto tra leggi di mercato e arbitrio personale senza cadere nelle sabbie mobili di quella che poi sarà per lui l'ideologia comunista.

Inoltre, il ricorso ai gong e ad un chiaro linguaggio sportivo, testimonia la costante attenzione di Brecht alle problematiche registiche dei suoi copioni. Da uomo di spettacolo conosceva le dinamiche proprie della messinscena e comprendeva che la gestione dello spazio, le allusioni sonore e musicali avevano un'importanza capitale nel determinare e "guidare" le emozioni del pubblico.

Questa annotazione ci porta direttamente al cuore di quelli che abbiamo definito "rapporti indiretti" tra sport e teatro. Ossia la gestione dello spazio negli sport di squadra e la funzione del regista, figura mutuata direttamente dal teatro. Temi con i quali concluderemo queste riflessioni.

L'invenzione dello spazio scenico

Il pittore fiorentino Paolo Di Dono, conosciuto come Paolo Uccello (1397-1475), adottava un sistema molto personale per realizzare i suoi dipinti più importanti: scolpiva dei piccoli legni a forma di uomini, lance e cavalli e poi, dopo averli sistemati su un grande tavolo dello studio, ne studiava le forme e i rapporti volumetrici. Solo dopo questa fase dipingeva la scena. Questo significa che Paolo Uccello faceva la regia dei suoi quadri prima di dipingerli: prove a tavolino e poi rappresentazione.

Lo stesso si può dire di altri maestri del primo Rinascimento fiorentino: da Masaccio a Piero della Francesca, vale a dire quei pittori del '400 che Roberto Longhi cataloga come «plastici»¹³ e che Vasari, nel suo compendio dell'estetica egemone a Firenze nel '500, bolla come «promesse mancate». Costoro, secondo Vasari, all'"imitazione" della natura preferirono la "trasfigurazione" della natura medesima, ignorando quelli che sarebbero diventati i principi leonardeschi sposati dall'estetica vasariana. Come dice Roberto Longhi, infatti, l'"arte plastica" è quella che "rappresenta" la natura e non la "imita", e la distinzione non è da poco, perché è la stessa che separa il teatro dal cinema, per esempio.

Masaccio, Paolo Uccello e Piero della Francesca, si interrogano sempre sul senso della “rappresentazione”, più che su quello dell’“imitazione”. Le loro opere prevedono che lo spettatore accetti una convenzione di finzione: ciò che vede chi guarda è finto; ma ognuno dovrà fingere che esso sia vero. Esattamente come succede a teatro! E infatti i pittori plastici operavano una vera e propria “messa in scena” delle loro opere, tanto che possiamo dire che sono stati loro a inventare la regia teatrale intesa in senso tradizionale. A loro, infatti, si deve l’intuizione di mettere in relazioni i corpi con lo spazio dove sono presenti. E proprio da questa relazione derivano non solo le regole del gioco teatrale, ma anche la sua capacità di fare breccia nell’emotività del pubblico. Analogamente, il rapporto tra corpi e spazio è ciò che sovrintende (ciò che produce, si potrebbe dire) una “bella azione” in uno sport di squadra, dal calcio alla pallacanestro alla pallavolo, indipendentemente dalla sua efficacia sul risultato della partita e/o del punteggio sportivo.

Forse è azzardato dire che Masaccio, Paolo Uccello e Piero della Francesca siano alla radice, poniamo, del “calcio all’olandese” degli anni ’70 del ’900 (Johan Crujiff e soci) o che siano gli ispiratori delle geometrie del basket di Phil Jackson e i suoi Chicago Bulls degli anni ’90 del secolo scorso, eppure il concetto stesso di gestione dello spazio (che sta alla base dei due esempi appena fatti) deriva direttamente dell’arte plastica. E dalla pittura plastica è arrivato fino ai campi sportivi grazie alla mediazione del teatro.

La funzione del regista è peculiare nel teatro fin dalla sua nascita nell’epoca greca: i tragedi come Eschilo, Sofocle, Euripide, letteralmente “mettevano in scena” i loro copioni. Ossia, stabilivano chi dovesse recitare che cosa, come e perché. Decidevano le entrate e le uscite (la gestione dello spazio, dunque) e soprattutto le intonazioni e il rapporto fra parti recitate e parti cantate (sappiamo come i greci scrivevano musica, ma ignoriamo come la suonassero o la cantassero). Insomma tutti i grandi autori di ogni tempo dall’antichità ai Comici dell’arte, a Shakespeare, Molière, Goldoni, Pirandello, Eduardo, ecc., fino ai nostri giorni hanno sempre praticato l’arte della regia.

Un esempio è evidente nel *Sogno di una notte di mezz’estate* di Shakespeare. C’è una compagnia di attori dilettanti che mette in scena *La dilettevole storia di Piramo e Tisbe*, per allietare il matrimonio del Duca di Atene. Ebbene, Shakespeare racconta con estrema perizia le prove dello spettacolo. Nella finzione il direttore della compagnia, tale Quince, non solo attribuisce le parti, ma spiega a ciascun attore come egli debba recitare le sue battute e quali movimenti debba fare¹⁴. Insomma, Quince viene presentato come un regista in

senso stretto e svolge la stessa funzione che, nella sua compagnia, con ogni probabilità spettava a Shakespeare medesimo, almeno fino alla sua permanenza stabile a Londra, datata alla fine della prima decade del 1600, dopo di che ritornò a Stratford-upon-Avon. Tuttavia, è solo all'inizio del '900 che la funzione registica diventa autonoma, guadagna un "nome" e una dimensione autorale all'interno della pratica teatrale. Insomma, la figura del regista nasce agli inizi del secolo XX.

Il ruolo del regista (e la staffetta)

Furono le avanguardie storiche a favorire questa novità. Segnati profondamente dalla interdisciplinarietà, i protagonisti di tutti gli "ismi" del primissimo '900 – Picasso prima di tutti – sentirono la necessità di affidare a una figura nuova il coordinamento dei vari linguaggi, che in modo sempre più autonomo e significativo partecipavano alla realizzazione del rito teatrale (Picasso fu straordinario scenografo e costumista). Si trattava di "reggere i fili" dello spettacolo, al punto che questo "coordinatore" – nato formalmente in Francia – venne chiamato *regisseur*, da cui l'iniziale traduzione italiana "reggitore". Fu solo in un secondo momento che un grande critico italiano, Silvio D'Amico, inventò il neologismo "regista" per indicare tale ruolo destinato a modificare profondamente non solo la pratica teatrale ma anche il mondo dello sport, prima di tutto gli sport di squadra, il più diffuso dei quali resta il calcio. Oggi in questo sport si dà per scontata la figura del regista (il mitico numero 10), ma la sua identificazione con una funzione precisa in campo risale a qualche decennio fa e, in particolare, a una disputa che all'epoca fu assai aspra. Successe in occasione dei campionati Mondiali di Calcio del 1970 in Messico, quando si assegnò definitivamente la Coppa Rimet al Brasile. La nazionale italiana, disposta in campo da Ferruccio Valcareggi (e che perse la finale proprio con il Brasile) faceva perno su due "costruttori di gioco": Gianni Rivera, giocatore del Milan e Sandro Mazzola, dell'Inter. Per non rinunciare a nessuno dei due, il commissario tecnico decise di far giocare loro un tempo per uno. Inventando così la famosa "staffetta". Non poche furono le polemiche intorno a questa decisione, che coinvolsero soprattutto le due maggiori firme del giornalismo sportivo dell'epoca: Gianni Brera e Gino Palumbo. Il primo, Brera, era un sostenitore del cosiddetto "catenaccio" (un gioco basato sulla difesa a oltranza interrotta da velocissime ripartenze in contropiede, ossia lo stile adottato da Valcareggi), il

secondo, Palumbo, era per un calcio giocato a tutto campo, di conseguenza fu proprio lui a introdurre la definizione di “regista” nel lessico calcistico.

Da allora, questo lemma è entrato in uso comune non solo nel calcio ma – ufficialmente – anche nella pallavolo e nella pallacanestro. Benché in quest’ultimo sport la figura del regista sia via via tramontata, soprattutto sulla spinta delle trasformazioni imposte da Phil Jackson: oggi, specie nella Nba, la centralità del gioco non appartiene più al regista/*playmaker* propriamente detto, ma al maggior talento della squadra la quale, di norma, ruota intorno alle imprese individuali del fuoriclasse.

La biomeccanica e lo sport

Ma c’è un ultimo parallelismo da analizzare nelle relazioni tra sport e teatro. E riguarda l’“allenamento” dell’attore. Anche in questo caso, le cose cambiarono all’alba del secolo scorso. L’occasione di una radicale trasformazione dell’arte dell’interpretazione fu offerta dall’introduzione, in scena, della luce elettrica. Fino a quel momento, ovviamente, gli spettacoli si erano sempre replicati o alla luce del giorno (dal tempo dei greci fino a Shakespeare), oppure al debole chiarore di lampade rudimentali. È alla fine dell’800 che, grazie all’introduzione dell’illuminazione elettrica nella vita pubblica, arrivarono i primi riflettori in scena. I quali fecero scoprire agli attori la possibilità di recitare con tutte le parti del corpo. Nella penombra, infatti, molte espressioni e molti movimenti non erano assolutamente visibili dagli spettatori, magari sistemati a molti metri di distanza dal palcoscenico: l’uso delle maschere era motivato e sostenuto anche da questa circostanza. Ma la luce elettrica cambiò tutto e impose agli attori un nuovo stile interpretativo.

Chi affrontò la questione con maggiori determinazione e rigore fu il regista russo Vsevolod Mejerchol’d che teorizzò la *Biomeccanica dell’attore*. Con il termine biomeccanica si esprime, in genere, l’applicazione delle teorie della meccanica agli esseri viventi; di fatto, Mejerchol’d tradusse tutto ciò in una nuova disciplina dell’attore che veniva considerato proprio nella sua complessità di “macchina”. Con Mejerchol’d, la “gestione” del corpo diventa centrale nell’interpretazione. Nel senso che ogni parte della macchina/uomo/attore ha la possibilità di “interpretare” un personaggio. Per Mejerchol’d, l’artista della scena ha a disposizione una specifica gamma di principi ai quali attenersi per tradurre la Forma in Arte. L’interprete, dunque, è una macchina, un corpo che occorre imparare ad allenare e ad amministrare alla perfezione, adeguando gesti a situazioni,

atti a (eventuali) psicologie. Ecco perché le capacità di ogni attore dipendono, in modo sostanziale, dagli allenamenti (in senso sportivo) cui egli si sottopone.

Dai primi decenni del '900 è entrato nella prassi attoriale l'abitudine, prima di entrare in scena, di fare esercizi legati alla flessibilità del corpo, alla fonazione e alla potenza della respirazione, che possono essere considerati alla stregua del "riscaldamento" che ogni atleta compie prima di una gara. Del resto, fu proprio nel momento della rinascita dell'Europa dopo la Seconda Guerra Mondiale che la pratica teatrale assunse un carattere quasi da esibizione sportiva. Un solo nome per tutti: Vittorio Gassman – nazionale di pallacanestro quando s'iscrisse all'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma – segnò con una esuberanza sportiva (salti, corse, capriole, infiniti duelli) la sua meravigliosa avventura d'attore. Come a testimoniare in modo definitivo che tra l'essere un campione dello sport e un mattatore a teatro non ci sono poi così tante differenze.

Note

¹ N. Fano, *Che cos'è il teatro*, Roma, Succedeoggi, 2018, p. 5-17.

² S. Jacomuzzi, *Storia delle Olimpiadi*, Torino, Einaudi, 1976, p. 12-3.

³ W. Shakespeare, *Amleto*, I, V, trad. it. E. Montale, Milano, Mondadori, 1943.

⁴ Ivi, I, V.

⁵ Ivi, III, II.

⁶ Ivi, V, II.

⁷ La citazione, con l'aggiunta del riferimento a Cassio, è tratta da G. Silver, *Paradoxes of Defence 1599*, ed. by Cyril G. R. Matthey, London, George Bell and Sons, 1898, p. 65. Qui e nelle successive citazioni dal testo la traduzione è mia.

⁸ W. Shakespeare, *Otello*, II, III, trad. it. C. V. Lodovici, Torino, Einaudi, 1953.

⁹ Ivi, V, II.

¹⁰ Vedi nota 7.

¹¹ G. Silver, *Paradoxes of Defence*, cit., p. 64-5.

¹² B. Brecht, *Nella giungla delle città*, X scena, trad. it. P. Chiarini, Torino, Einaudi, 1963.

¹³ R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Milano, Aesthetica, 2013 [1914], p. 15-34.

¹⁴ W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezz'estate*, I, ii, trad. it. A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2006.

PIPPO RUSSO

L'angelo calciatore
(e il disagio da vita vissuta che rimane nel lettore)

Abstract

The essay suggests a rediscovery of Hans Jorgen Nielsen's work L'angelo e il calciatore through the identification of some distinct strands: the unresolved relationship between football, politics and the class struggle, the disillusionment of societies emerged from the economic boom of the 60s, the narcissism of the activist generation in the 1968 protest movement, the inability to avoid betrayal in private relationships. Published in Italy after the death of the author, the text revolves around the story of a friendship between two young teens from a working-class neighborhood in Copenhagen who would do everything to be different. What brings them together is their love for football which makes them a close-knit couple on the playing fields. Nevertheless, it is football itself that divides them when one of the two takes the road of professionalism, while the other stops the practice to dedicate himself to journalism and political militancy. Their paths will cross again after thirty years, when they find out that they are both unresolved. This will turn the course of narration into tragedy. The story of the two friends is set in the context of the Danish society which – like other European countries – was rapidly changing in the 1970s, but it develops on the background of a typical Scandinavian country: the generous welfare system that enters into crisis, a working class that loses ground in a country with a traditionally low social conflict, the incommunicability between the '68 generation and the new post-political generation.

Autunno 1977. Frands, un quasi trentenne cresciuto nella generazione dei *baby boomers* danesi, si trova intrappolato dentro la propria linea d'ombra. Ci arriva a un'età piuttosto tarda e li scopre di essere un incompiuto. Non ha fiducia nel futuro. E se guarda al passato torna a smottare nella buca da cui faticosamente prova a uscire. Quanto al suo presente, è una pagina bianca. Esattamente come la tesi di laurea che rimane in sospeso da anni dopo il completamento degli esami, o come il foglio di una traduzione del saggio in lingua italiana che ha promesso di consegnare per una scadenza ormai abbondantemente scaduta. Poche pennellate per descrivere il personaggio centrale di un romanzo. E subito dopo averlo fatto, sentirsi attraversare dal gelo. Perché fatta la tara delle circostanze temporali (autunno 1977) e storico-sociali (la Danimarca dei *baby boomers*), gli altri dettagli generano l'interrogativo tossico: sarà mica che questo Frands mi somiglia un po' troppo?

È un disagio che monta pagina dopo pagina, quello provocato dalla lettura de *L'angelo calciatore*. Un romanzo scritto dal danese Hans-Jørgen Nielsen e pubblicato per la prima volta nel 1979. In Italia ha preso a circolare nel 1992 grazie a una traduzione della casa editrice Giunti curata da Eva Kampmann. Senza però ottenere il risalto che avrebbe meritato. Perché una fortuna così avara?

Spiegazione impossibile, come lo è per molti libri che al pari di questo non si vedono riconoscere i dovuti meriti, o di molti altri che invece “sfondano” senza che se ne comprenda una ragione. Ma una rilettura a distanza di anni qualche ipotesi la offre. E quell'ipotesi ha un nome: disagio. Un disagio immersivo, tridimensionale, nel quale il lettore si specchia e prova sofferenza. Come sempre accade quando si legge un'opera di letteratura vera. La letteratura che non vi permette di sfuggire a voi stessi. Il quasi trentenne Frands parla di se stesso e di calcio. Ma in troppi passaggi pare proprio stia parlando di ciascuno fra noi.

Nel gioco dei grandi

Esercizio di divagazione. Può capitare di trovarsi sulle spine mentre si assiste a una rappresentazione condivisa. Accade soprattutto con l'arte visiva e/o scenica, ma anche la pagina scritta può rivelarsi una trappola se socializzata a alta voce, nel momento e con la compagnia inopportuni. È successo a chiunque almeno una volta nella vita. E infallibilmente è successo a chi, trovandosi in una determinata condizione di vita personale e di coppia, abbia assistito in sala cinematografica a un film-trappola intitolato *I giochi dei grandi*. Diretto da Mike Curran (titolo originale *We don't live here anymore*), mandato nelle sale nel 2004, il film è la storia di una doppia coppia. Amici inseparabili, le lei e i lui in rapporti di grande consuetudine, e sullo sfondo un segreto che tutti conoscono: il lui di una coppia e la lei dell'altra coppia sono amanti. E anche di vecchia data. Una situazione cristallizzata che comporta il perenne stato di sofferenza a bassa intensità e si alimenta di una quotidianità di piccole ipocrisie. E il dipanarsi della trama è un continuo snodarsi di debolezze, sensi di colpa e piccole meschinità da cui deriva un clima di disagio che dallo schermo si proietta sugli spettatori in sala. I quali non erano preparati a essere chiamati in causa, e che se avessero saputo si sarebbero ben guardati dall'entrare in quella trappola. Col partner. Invece adesso sono lì, su una poltrona che d'improvviso sembra trasformata in una sedia inquisitoria e la consapevolezza che la persona accanto stia provando lo stesso disagio. E che la comunione del disagio sia ulteriore tortura. Il culmine si raggiunge con un passaggio che merita d'entrare nella storia del cinema, che poi

è anche l'immagine scelta per la locandina del film: i quattro piazzati in salotto a guardare la tv. Inquadrati frontalmente. Lo sguardo fisso, penetrante. Puntato dritto sul pubblico, per una quantità di secondi che pare interminabile. Chi sta guardando chi? Chi sta scrutando nella vita di altri e ne sta passando in rassegna le miserie del quotidiano? Momento di profonda inquietudine per gli spettatori, che d'un tratto scoprono di essere loro quelli "guardati".

Ma non doveva essere calcio?

L'ingannevolezza del titolo. Quella che può decretare il percorso di un libro, a partire dalla collocazione settoriale nelle librerie. Se c'è un riferimento sportivo nel titolo, potrete star certi che quel volume finirà nel reparto "Libri di sport e tempo libero". Collocazione periferica, frequentata da specialisti o attraversata con qualche degnazione dal resto della clientela. Di sicuro il romanzo di Hans-Jørgen Nielsen è stato penalizzato da questo dettaglio. Ma c'è un'ingannevolezza di portata più complessa nelle pagine di questo libro. Riguarda il calcio e il suo racconto.

"Ma non doveva essere un libro di pallone?" è un'altra delle domande che devono avere attraversato la mente di non pochi lettori mentre si addentravano fra le pagine de *L'angelo calciatore*. Come se un romanzo sul calcio dovesse essere per forza una cosa alla Nick Hornby. E invece Nielsen dà una lezione sul corretto uso del calcio in un romanzo. Bisogna farne uno strumento per comprendere il mondo e per illuminarne le contraddizioni, a partire da quelle che sono le contraddizioni del calcio stesso. Per esempio, la contraddizione politica sul reale significato sociale del calcio, quella sulla quale Frands si arena nella stesura della tesi di laurea senza riuscire a trovare un punto d'incontro col suo correlatore. Pensa all'Avanti, la squadra d'ispirazione operaia del quartiere in cui è cresciuto (Amager) e cerca un nesso fra il gioco del calcio e la lotta di classe che, però, nonostante ogni sforzo gli sfugge:

La storia mi cattura durante la primavera, mentre lavoro alla tesi. Il calcio e l'Avanti: finora li avevo semplicemente considerati come qualcosa di scontato, adesso, invece, prendono corpo e crescono davanti ai miei occhi come le immagini di un film. Però non riesco a stabilire il loro significato una volta per tutte, mutano in continuazione, e con loro i miei ricordi, le mie esperienze, le mie sensazioni. Ed è proprio questa confusione a darmi dei problemi, l'idea non arriva mai ad affiorare completamente, la storia non vuole darmi la benedizione di una base salda. Certo, anche qui individuo i segni della lotta di classe: un po' di peso personale tratto dalla storia del popolo, è esattamente come dovrebbe essere. Già

nel Medioevo le forme primordiali di calcio fanno parte della lotta dei contadini inglesi ribelli contro le autorità, e ancora nel '700, espropriati dei campi, essi giocano al calcio per impedire ai proprietari quella presa di possesso della terra da cui sono spinti a migliaia verso l'esistenza proletaria delle nuove città industriali. Forza, Avanti Amager! Nelle città, quando non lavorano hanno tempo soltanto per dormire, e perciò l'alta borghesia non ha difficoltà ad appropriarsi del gioco, di tempo ne ha fin troppo, e lima le rozze forme primitive in concomitanza con la formazione dei piccoli *gentleman* dei college. Ma quando, nel corso dell'800, la classe operaia si organizza e impone una riduzione dell'orario di lavoro, riconquista di nuovo il pallone, una nota a piè di pagina che fa Marx della storia della classe operaia inglese ne *Il Capitale* potrebbe benissimo rievocare quel giorno del 1883 in cui una squadra interamente formata da operai batte per la prima volta quei grandi *gentleman* di Eton nella finale di coppa, Forza, Avanti Amager!¹.

Frands si rende conto che non è tanto il fatto di vedere trasformare il calcio in uno strumento della contraddizione. È esso stesso la contraddizione, un luogo in cui rivendicazione e negazione dell'identità, della libertà e dello sfruttamento, s'intrecciano in modo indistricabile:

Tutto è esattamente come dovrebbe essere, anzi, c'è di più: nella vittoria del calcio operaio sul calcio dei *college* secondo me si vede come le esperienze del lavoro industriale si materializzano sotto forma di tecnica di gioco, nel calcio dei collegi non esiste né la squadra né il gioco di squadra, ma la bravura nel *dribbling* di ciascun giocatore, quasi tutta la squadra attacca e quasi tutta si mette in difesa. [Le] tattiche di gioco [...] sono ancora impensabili, s'imporranno soltanto con il calcio operaio, che introduce il gioco di posizione e la distribuzione delle diverse funzioni all'interno della squadra, l'equivalente dell'esperienza della produzione industriale che i giocatori condividono con il pubblico, e su questo punto i signorini dribblomani dei collegi sono dei perfetti ignoranti e quindi non sono assolutamente in grado di reagire contro i suoi effetti: dopo la disfatta di Eton, il centro di gravità del calcio si sposta a nord, nelle grandi e sudice città industriali, dove il gioco ben presto si conquista un pubblico di massa, fin qui è tutto bellissimo e cristallino. Forza, Avanti Amager!².

Ma in parallelo allo svilupparsi del ragionamento ecco le contraddizioni, che sorgono in Frands prima ancora d'essere espresse dal suo correlatore, e che permettono di chiamare in causa il personaggio destinato ad aleggiare costantemente sulla storia. Si tratta di Franke, l'inseparabile amico d'infanzia ad Amager che farà carriera da calciatore professionista e riscuoterà successo all'estero. È lui l'angelo calciatore cui il titolo fa riferimento, un'etichetta che nasce dalla foto di un suo gesto plastico in gara che diventa un poster appeso a casa di Frands:

Tento di dimostrare il mio punto di vista citando il professionismo che, a quanto pare, finalmente verrà introdotto nel nostro paese a partire dalla prossima stagione, del tutto automaticamente quei pochi compagni che hanno un minimo d'interesse per lo sport hanno preso le distanze: combattiamo al fianco della purezza del dilettantismo contro l'orrore del capitalismo e del lavoro salariato! Se poi ci sono delle persone che riescono a fare la verticale e diventano professionisti in un circo, nessuno ci trova da ridire, anzi, però un Franke, che ci sa fare con il pallone, deve avere la cortesia di rimanere nel suo magazzino e accontentarsi di tirare quattro calci la domenica. Una volta che il calcio operaio ha rotto il culo al calcio dei collegi, gli ideali del dilettantismo rappresentano l'ultima arma che l'alta borghesia mette a punto per tenere gli operai lontani dal campo da gioco, e in fondo non sono altro che una variante di quelli del perfetto gentleman. I rampolli della borghesia hanno un mucchio di tempo libero da riempire, per esempio per affermarsi come calciatori, e se i talenti delle classi inferiori devono avere pari possibilità, devono anche poter contare su un risarcimento per il mancato guadagno, di qui l'inizio del professionismo: ciò che in seguito, nella sociologia marxista dello sport, viene definito semplicemente come la trasformazione dei giocatori in merce sul mercato del lavoro, è d'altra parte legato alla lotta di classe operaia per rendere il calcio d'alto livello accessibile ai suoi membri, spiego al correlatore. A questo proposito, nel periodo fra le due guerre, un'importante linea di demarcazione viene tracciata nel nostro paese tra lo sport ufficiale della Federazione Sportiva Danese e quello dei lavoratori dello Sport Operaio Danese dalla richiesta da parte di quest'ultimo di un risarcimento per il mancato guadagno in concomitanza con le prestazioni sportive. Il correlatore si passa una mano tra i radi capelli, si mastica un po' la barba e non ha affatto un'aria convinta³.

Il calcio è tutto, in quelle pagine. Anche nei lunghi frangenti in cui rimane ai margini per lasciare spazio alle vicende della vita privata. Lì dove le contraddizioni politiche e ideologiche, e l'indefinibilità di confini e pregiudizi di classe, esplodono in modo meno stilizzato e più virulento di quanto succeda sui campi da gioco. Ma di ciò si parlerà più avanti. Per il momento è meglio soffermarsi ancora sulle irrisolvibili contraddizioni del calcio. E su quel suo essere sport popolare che al giorno d'oggi si fa sempre più elitario. Coi suoi calciatori figli di un professionismo che è fuor d'ogni dubbio elemento di equità e mobilità sociale per coloro che provengono dalle classi economicamente svantaggiate. Ma che, giusto durante i giorni in cui Nielsen scriveva *L'angelo calciatore*, intraprendeva una svolta culturale riguardo al suo modo di essere uno spettacolo di massa. Meno *performance*, più immagine. Sicché c'è da stentare a credere che una certa concordanza di tempi sia soltanto una coincidenza. Basta guardare gli anni menzionati, quello in cui la storia viene collocata e quello in cui l'opera di Nielsen giunge per la prima volta in libreria. Il 1977, fra i mesi di

settembre e ottobre, è l'anno in cui l'autore colloca lo sviluppo del racconto. Pochi mesi prima, aprile 1977, Christopher Lasch pubblica sulle pagine della «New York Review of Books» un saggio che lascia il segno: *The corruption of sports*⁴. Quel saggio, in versione appena rimaneggiata e con un titolo lievemente modificato (*The degradation of Sports*) verrà inserito in *The Culture of Narcissism*, mandato in libreria nel 1979⁵. Giusto l'anno che vede giungere in libreria la prima edizione dell'*Angelo calciatore*. Il frutto di un clima culturale che su entrambe le sponde dell'Atlantico viene a maturazione, riguardo al significato culturale dello sport nelle società occidentali di fine anni '70? Probabile, per quanto il confronto (del cui azzardo siamo pienamente consapevoli) fra i due autori non possa che fare emergere la differenza delle prospettive.

Femminismo, socialismo, pallone

Dall'altra parte dell'Atlantico un Christopher Lasch disilluso descrive una deriva narcisista dello sport, simboleggiata da una nuova generazione di atleti sempre più ossessionati dalla prospettiva d'essere personaggi prima che *performer*, e dunque orientati a produrre comunicazione e immagine quanto e più che prestazione sportiva⁶. Tale mutamento culturale prende le mosse dal diverso modo con cui si svolge il rapporto fra il campione e il suo pubblico. Un rapporto che grazie all'influenza del medium televisivo, capace di amplificare la dimensione d'immagine dell'atleta, prende l'aspetto della seduzione. Sul momento si tratta di una prospettiva che dal punto di vista europeo appare aliena. Sarà necessario un ventennio esatto affinché, con l'ingresso in scena della tennista Anna Kournikova, anche in Europa ci si renda conto che Lasch non stesse parlando di un'anomalia tutta statunitense. Ma davvero, nello spazio culturale europeo, in quel torno di tempo che coincide con la fine degli anni '70, non vi è ancora campo per la narcisizzazione dello sport?

In quella fase storica, in Danimarca come in ogni altro paese euro-occidentale, la disputa sul ruolo sociale del calcio (e dello sport), non è culturale ma ideologica. Eppure, da qualche parte affiora un'eco di dibattito che Lasch apre negli Usa. Il registro ideologico domina, e questo è il solco che Frands si sforza di percorrere attraverso la stesura di una tesi di laurea probabilmente destinata a rimanere incompiuta, causa il tentativo di vedere nel calcio la forza dell'emancipazione di classe e di mettere fra parentesi la prospettiva che esso sia l'ennesimo strumento di controllo e sfruttamento da parte del capitalismo. Ma l'irrisolvibile aporia si trascina nella vita privata e matrimoniale, laddove il calcio diventa il

terreno di scontro per un rapporto di coppia minato molto presto, con l'esaurirsi degli entusiasmi giovanili e del senso d'illimitata libertà che distorce la visione del mondo ai componenti più attivi della generazione sessantottina. Lo scontro va avanti a più riprese. E celebra la divaricazione ideologica quando Frands e la moglie Katrin scoprono che la comune militanza nelle file della sinistra socialista danese non basta per appianare altre differenze ideologiche, che in realtà sono il travestimento dialettico d'una disgregazione del rapporto di coppia avviata in modo irreversibile. E allora ecco esplodere, fatale, la polemica intorno al poster dell'angelo calciatore, l'amico Franke, da appendere alla parete del salotto. Una polemica che si trasforma in estenuante schermaglia ideologico-semiotica. E giusto in tale frangente si sente riecheggiare l'argomento narcisistico di Lasch. Katrin contesta l'idea che una parete di casa possa ospitare il poster di un'immagine di sport perché a suo giudizio "è una faccenda di uomini, un po' stupida". E a quel punto la disputa si accende:

Naturalmente non tralascio di farle notare con tono provocatorio e didattico che esistono donne sportive, perfino calciatrici. Ciò non significa che tutta la faccenda non sia infettata di tanfo maschile, mi ribatte molto logicamente: che se ne fa lei di questi uomini eroici e delle loro prestazioni narcisistiche, dei cazzi, della potenza, anche se ci sono donne tanto sconsiderate da imitarli? Queste sono più o meno le sue parole e non ricordo che cosa le rispondo, oltre a chiederle come cavolo fa a non vedere che è una bella foto. "E a che serve, se la sua unica funzione è quella di abbellire un contenuto idiota?"⁷.

Ben più che in filigrana s'intravede traccia della critica di Christopher Lasch alla narcisizzazione dello sport, che dunque tratteggia un connotato universale dello sport e del suo mutamento culturale a cavallo tra i '70 e gli '80. Ma non è soltanto questa la venatura che porta Frands e Katrin a litigare sul significato culturale del calcio. C'è che ogni circostanza è buona per trasformare il calcio nel frammento di un discorso ex amoroso, nel campo di una guerra sentimentale combattuta con ogni altro mezzo. Ciò non può risparmiare date e eventi cruciali. Una fra queste è la domenica di luglio 1974, in cui si gioca la finale dei Mondiali fra Germania Ovest e Olanda. Allorché il conflitto di coppia esplose intorno alla questione della divisione del lavoro domestico, ma la descrizione della dinamica che lo porta a maturazione dimostra ancora una volta che è tutto un pretesto. E nella circostanza emerge l'ulteriore segmento di un conflitto di coppia complesso, buono fra l'altro a dimostrare quanto insufficienti siano l'ideologia e la militanza politica comuni per estinguere il rischio del confronto-scontro d'idee.

Nello specifico, riemerge il motivo della consapevolezza femminile presente già nel frammento antecedente. In quella circostanza si faceva riferimento al carattere “maschile” e “machista”, quasi fallocentrico, dello sport in generale e del calcio in particolare. Nel passaggio che segue, a diventare oggetto di disputa è invece la divisione e la condivisione dei lavori di casa, uno dei campi maggiormente intrisi dal dominio maschile:

Per quel pomeriggio del '74 in cui la Germania Occidentale gioca contro l'Olanda nella finale dei Mondiali, lei ha organizzato a casa nostra una riunione con alcuni compagni. L'appartamento è sottosopra, soprattutto per le cose che ho lasciato in giro io, e proprio quando la partita sta per cominciare Katrin insiste col dirmi che devo darle una mano a rimettere in ordine. La sua pretesa è più che giusta, ma in questo preciso momento mi sembra un'ingiustizia madornale. Mentre lei continua a insistere, io rimango impalato davanti al televisore acceso che intanto ha cominciato a trasmettere le prime immagini della partita. Da una parte cerco di seguirla mentre, dall'altra, discuto sempre più animatamente con Katrin. In piedi lì, tra lei e l'apparecchio, sono sul punto di perdere completamente la testa, di sfasciare il televisore a furia di calci, di tirarglielo in testa. Invece, mi limito a sibilare “stronza deficiente”, “rompiscatole” e simili imprecazioni impotenti, mentre infuriato esco di casa, negandomi così la possibilità di vedere i tedeschi battere gli olandesi, i miei favoriti.

È il primo scontro vero e proprio che abbiamo a causa del calcio, e sento ancora l'amarezza del mio matrimonio con Katrin riaffiorare dentro di me, tutta questa accumulazione di inezie che man mano raccogliamo l'uno sul conto dell'altra, puntigliosamente ricordate e immagazzinate, finché il bubbone scoppia e il pus fuoriesce a getto⁸.

Il conflitto di coppia è ormai aperto in tutta la sua complessità, e vede contrapporsi due personalità, dall'orientamento politico indiscutibilmente progressista, lungo insospettabili linee di frattura tra progressismo e conservatorismo. La questione del lavoro domestico e della sua ripartizione costituisce una fra tali linee di frattura, forse quella in cui il grado di conservatorismo è più radicato perché connesso a una strutturazione particolarmente dura a morire nel rapporto di potere fra generi. A poco a poco, maturano le condizioni per la rotta di collisione fra la consapevolezza femminile e una pigrizia (mentale e operativa) maschile che è forma di schietto conservatorismo, perché profonda e non consapevole. La deriva del conflitto familiare lungo la dinamica della rivendicazione femminista, cui fa da contraltare un atteggiamento maschile difensivo e quasi rinunciatario, toccherà l'apice con la decisione di mettere al mondo un figlio, e poi con la nascita di Alexander che definitivamente scardina il fragile equilibrio del rapporto di coppia. Quando infine il calcio tornerà a essere terreno

del conflitto tra Frands e Katrin, ciò avverrà per celebrare l'ultimo atto di un'unione già morta da tempo, irragionevolmente sopravvissuta a se stessa. Accade per una questione di matrice esplicitamente politica, in occasione di un'altra data cruciale: il Primo Maggio. Quel giorno la contraddizione fra l'impegno politico e la passione calcistica, intrecciata con la disgregazione del rapporto di coppia, spinge Frands e Katrin verso la rottura definitiva:

Tanto per dirne una, la scelta impossibile: partita della Nazionale o Primo Maggio insieme ai compagni e, naturalmente, a Katrin e Alexander? Rimando la decisione all'ultimo momento. Già parecchie settimane prima Katrin ha messo in chiaro che sia per lei che per il piccolo la partita è assolutamente fuori questione: si è appena iscritta un'altra volta al Partito e perciò andranno alla manifestazione. [...] la sera prima, con molta cautela e sottolineando espressamente che tanto lo si può sempre rivendere, dico a Katrin che ho preso lo stesso un biglietto. Cosa strana, non si arrabbia subito. Più tardi, però, finiamo ugualmente per bisticciare sulla partita. Insieme ad altre organizzazioni della sinistra, il Partito ha chiesto in una lettera aperta alla Federazione Gioco Calcio Danese di rispettare le regole della classe operaia in quella data, pregandola di spostare la partita alla sera, e io tento di scherzarci sopra – sotto sotto, più che una gran voglia di vedere anche loro la partita, c'è una certa suscettibilità nei confronti delle tradizioni, di cui, anche se con poca fortuna, si considerano i giusti custodi. Ridicolo, persisto: credete che veramente senza questa sfacciata concorrenza una parte consistente degli operai di Copenaghen che gremiscono le tribune dello Stadio si sarebbe raccolta sotto i vostri striscioni al parco di Fælled, oppure siete semplicemente convinti che avrebbero dovuto farlo? Le parlo come se lei fosse tutta la sinistra in blocco e io qualcosa di completamente diverso. Forse non bisticciamo nemmeno, forse sono solo io che sono aggressivo per la situazione, mentre Katrin in realtà non dice una parola, magari si limita a lanciarmi quel suo sguardo che significa che non è affatto d'accordo, o forse, come succede spesso in quei mesi, per tutta risposta mi dà dell'opportunist⁹.

Tutta la contraddizione politica e socio-culturale del calcio attraversa ogni singola pagina dell'*Angelo calciatore*, comprese le numerose da cui il pallone sta ben lontano. Non ne serve l'onnipresenza per sancirne l'egemonia sul discorso e sulla narrazione. L'irriducibile ambivalenza del "gioco più bello del mondo" fa da detonatore alle altre, innumerevoli che frastagliano il carattere dei protagonisti della storia, ma anche la politica e la società di un Paese del ricco nord Europa. Esso ha messo alle spalle l'illusione del boom economico anni '60 e adesso si trascina stancamente verso la conclusione dei '70, guardando a un modello di organizzazione sociale che scopre ogni giorno una nuova crepa. Nella Danimarca di quell'autunno 1977, Frands ha perso il filo di se stesso così come forse lo ha perso un Paese intero. E quel filo viene dal protagonista ossessivamente ricercato

attraverso il calcio, che però a sua volta restituisce contraddizioni laddove si vede avanzare richiesta di risposte chiare. E allora la tesi di laurea, coi suoi discorsi che non riescono a sciogliere l'irriducibile complessità del calcio, continua a rimanere una pagina bianca che fa da specchio alla perdita assoluta dei riferimenti personali e del proprio centro: «Con il trascorrere della primavera mi diventa sempre più impossibile trovare quel genere di angolazione unitaria che possa dare coerenza a una tesi di laurea, figurarsi a un'identità personale»¹⁰.

Tradurre e tradire

Ma da dove parte la storia raccontata da Frands – il cui nome è trasformato dagli amici in Frandse se associato a quello dell'amico Franke – per dare corso all'irrequieta ricerca di qualcosa ch'egli nemmeno riesce a individuare? Certo, nasce da quel foglio bianco di cui si diceva all'inizio. O meglio, quasi bianco perché un titolo dal quale far partire lo scritto c'è. Si tratta di un saggio scritto in lingua italiana scritto da un autore il cui nome fa Peter Joachim Oehlke. Nome di fantasia, come permette di scoprire una rapida ricerca sul web. La sola traccia che se ne ritrova su Google rimanda alla pagina di Google Books il cui link recita *Fotbollsängelen*. Cioè l'edizione in lingua danese de *L'angelo calciatore*. Invero, si trova traccia di uno Joachim Oehlke. Ma si tratta di un entomologo cui un documento rintracciabile su Research Gate datato 2012 attribuiva l'età di 75 anni. Nulla a che vedere con l'immaginario Peter Joachim, che nel testo di Nielsen viene immaginato essere autore di un saggio intitolato: *La lotta operaia in Italia dall'antifascismo al compromesso storico*. Ci si potrebbe interrogare sui motivi dell'interesse, nella Danimarca di fine anni '70, per la lotta di classe in Italia durante il Dopoguerra. Ma si sconfinerebbe nella metaletteratura, quando invece sono talmente tante le cose da dire intorno al contenuto esplicito romanzo di Hans-Jørgen Nielsen. Tornando alla traduzione, essa per tutto il romanzo rimane un foglio poco meno che bianco. Perché Frands, chiuso per giornate intere nei locali di una comune e dotato di una relativa sicurezza economica grazie al sussidio di disoccupazione garantito dal generoso *welfare* danese, prende a occuparsi di altro. Dovrebbe tradurre e invece tradisce l'impegno perché prende a scrivere altro. E inizia a stilare una lunga lettera al figlio Alexander, che poi è il testo del libro intero.

È la lettera di un padre separato e problematico al figlio di due anni, che col genitore condivide un tempo scarso e sofferto dei turni di visita e affidamento, ma che forse crescendo potrebbe capirne le ragioni. Frands ci prova e si racconta

senza omissioni. Cioè senza tacere tutti i tradimenti di cui è stato protagonista, ma anche le ipocrisie e i voltafaccia cui gli è toccato assistere durante il percorso mai compiuto verso la maturazione. E dovendo mettere l'accento sui tradimenti, il racconto non può che convergere su una figura: Franke. L'angelo calciatore. L'amico d'infanzia e poi di adolescenza trascorse nel quartiere operaio. Insieme a scuola e nella banda dei bulli di quartiere. E in ultimo insieme anche sul campo da gioco, dove formano la coppia di talenti più forti nelle squadre giovanili dell'Avanti Amager. Per i compagni di squadra, i dirigenti, gli allenatori e i tifosi del quartiere, i due sono "Franke e Frandse", ma anche FF. E per tutta una fase dell'adolescenza la coppia funziona a meraviglia, sia nel campo da calcio che negli altri campi in cui i due amici viaggiano insieme: la scuola, la vita del quartiere, le comitive di coetanei.

Ma proprio il campo da gioco fa emergere i segni della profonda diversità fra i due. Che per anni sono amici inseparabili, ma lo sono grazie alla forza di una dimensione emotiva che sommerge le profonde diversità sociali e culturali fra i due. Quando giocano a calcio Frandse e Franke mostrano un'intesa che è il punto di forza della squadra. Ma anche in quei momenti che vedono la coppia funzionare a meraviglia, Frands si rende conto della differenza. Il suo amico Franke ha un talento di caratura superiore, è nato per giocare a calcio e fa in modo naturale ciò che a lui costa fatica. Ma a rendere diversi Frandse e Franke sono molti tratti personali e di contesto familiare, la cui descrizione ha una valenza sociologica straordinaria col suo snudare il carattere composito e irriducibilmente contraddittorio del conflitto classe. Contrariamente a come lo si voglia rappresentare, in Danimarca come altrove, è un fenomeno che taglia trasversalmente la stessa classe operaia. Ecco, se fra le tante chiavi d'analisi offerte dal romanzo di Hans-Jørgen Nielsen si dovesse indicare quella più acuta, essa sarebbe proprio il conflitto intraclassa. Vissuto con intensità variabile da tutti i personaggi che popolano il romanzo. Ciascuno di loro è collocabile dentro un campo che genericamente può essere etichettato come "sinistra operaia". Ciò costituisce un'etichetta relativamente chiara, ma se poi si guarda da vicino la sua composizione, si scopre che essa pretende d'ingabbiare una realtà estremamente frastagliata:

Probabilmente all'epoca Sundby non è più proletario di altri quartieri di Copenaghen, tuttavia l'opinione generale del resto della città gli ha sempre attribuito un che di particolarmente plebeo, una totale mancanza di quel fascino romantico tipico della grande città che gli estranei vedono nei vecchi rioni di Vesterbro e di Nørrebro. Alle persone che vengono da fuori non piace vivere qui,

ai loro occhi tutto appare tanto sgradevole quanto la campagna di Amager è piatta, e poi il frastuono incessante dell'aeroporto di Kastrup all'altra estremità dell'isola dà fastidio a chiunque non sia nato qui. [...] "Proletariucci", ci chiamano i ragazzi degli altri cortili interni più pacifici: però anche molti dei loro genitori sono operai, la parola "proletariato" è semplicemente una sorta di insulto, e nel nostro casamento per le famiglie numerose siamo in tantissimi, in ogni angolo, per quasi tutto il giorno: nello stesso cortile, nelle cantine e nelle soffitte, per le scale e giù in strada, e siamo molto violenti e sfacciati e il nostro linguaggio è sudicio come i nostri portoni. I portoni in cui abitano gli altri sono tenuti meglio e perciò loro si sentono un po' più distinti¹¹.

Numerosi passaggi del romanzo hanno l'effetto di brucianti frustate di verità, capaci di smascherare le verità stereotipate a proposito dell'unità e della volontà emancipatoria della classe operaia. Un esempio di ciò è il confronto fra le famiglie di Frands e di Franke. La famiglia di Frands è politicamente di destra moderata, nonché scarsamente impegnata in termini di militanza; e rispetto a tale identità politica, il protagonista del romanzo dovrà compiere un percorso di conversione politica. Che però avviene in piena libertà e senza alcun conflitto da affrontare in campo familiare. Perché la famiglia di Frands è tollerante, per quanto rigida in termini di principi pedagogici, tanto più che il padre è un formatore e ne esprime pienamente la vocazione. Invece la famiglia di Franke è molto di sinistra. Il padre è militante del partito comunista danese, che come tutti i partiti comunisti del nord Europa è forza minoritaria incline al settarismo. Col tempo il padre di Franke (ribattezzato Pomo d'Adamo, causa evidenza del dettaglio anatomico) confluisce nel vasto arcipelago delle forze socialiste danesi, e ciò ne fa aumentare il grado di rispettabilità presso la popolazione del caseggiato. Come evidenziato dall'estratto precedente, è un caseggiato di composizione operaia, ma quante sono le identità operaie catalogabili in quel caseggiato? Forse tante quante le famiglie che vi abitano, ma anche di più se si guarda alle sensibilità individuali. Ma le differenze fra le famiglie di Frands e Franke non si fermano qui, e impattano in modo evidente sui modelli educativi. I genitori di Frands sono rigorosamente non violenti. Bandiscono ai figli l'uso di armi giocattolo, ciò che nel periodo della crescita provoca a Frands un senso d'emarginazione mentre partecipa ai giochi con coetanei regolarmente armati. Soprattutto, i genitori di Frands non hanno mai dato un ceffone ai figli. Nemmeno quando le circostanze lo avrebbero giustificato. Il contrario di quanto accade a casa di Franke, dove il padre picchia i figli e ciò viene anche vissuto da essi come fosse cosa connaturata alla divisione dei ruoli. E dunque ecco un'altra picconata

alle immagini stereotipate: i genitori di fede politica moderatamente conservatrice, adottano modelli pedagogici progressisti; mentre i genitori di fede politica comunista/socialista, adottano modelli pedagogici da autoritarismo patriarcale. E non si tratta nemmeno di andare a recuperare la consolidata letteratura sociologica sull'autoritarismo della classe operaia, ma piuttosto di arrendersi all'evidenza: ogni categorizzazione sociale va fatta a prezzo di semplificare, in modo talvolta grossolano, la complessità che pretende di inglobare. Ma il colpo più duro che agli stereotipi giunge da questo confronto fra le due famiglie, viene registrato a proposito del diverso valore dato all'istruzione, che si ripercuote sul rendimento dei figli di entrambe le famiglie. Frands è uno studente coscienzioso, ciò gli permette di procedere bene a scuola e, crescendo, di svolgere un lavoro intellettuale come giornalista. Invece, Franke ha un rendimento scolastico gravemente lacunoso, ma soprattutto mostra di non avere nessun interesse per l'istruzione. Quasi lo ostenta, e rende altrettanto chiaro che a lui interessa soltanto giocare a calcio. E riguardo a ciò, Pomo d'Adamo, il padre, lo appoggia anziché cercare di riportarlo in carreggiata. Grande appassionato di calcio (a differenza dei genitori di Frands, che in una prima fase addirittura boicottano quella pratica giovanile del figlio), egli sogna di vedere il proprio figlio intraprendere la carriera da professionista. Ciò che infine avverrà, ma a costo di sacrificare l'istruzione. Certo, infine il figlio si è affermato. Ha raggiunto fama e ricchezza, si è realizzato seguendo le proprie aspirazioni. Era questa l'idea di emancipazione di classe alimentata dal vecchio militante comunista? Nell'interrogativo non vi è intento polemico alcuno, né tentazione moralistica. Soltanto l'intenzione di evidenziare contraddizioni che esplodono da altre contraddizioni e ne alimentano di nuove. Una catena di false coscienze, che è anche sequenza di tradimenti più o meno consapevoli, cui nessuno dei personaggi più rilevanti del libro si sottrae. Perché è questo il vero canone del testo intero: il tradimento continuo. Che sfocerà nel tradimento massimo, quello ai danni dell'amico, che porta all'evento tragico e sta all'origine dell'auto-confinamento di Frands nella sua tardiva linea d'ombra. Svelarlo non si può, causa un'ovvia volontà di non fare *spoiler* poiché questo romanzo merita di avere altri lettori, che a loro volta lo amino e lo divulgino. Lasciamo almeno che questa voglia di scoprire un segreto sia la molla per attivarsi e procurarsi *L'angelo calciatore*.

Cionondimeno, la lista dei tradimenti è sterminata. E in fondo un primo tradimento nei confronti dell'amico, da parte di Frands, avviene in modo meno grave quando ancora il calcio li unisce. Giocano nelle giovanili dell'Avanti

Amager, solo che Franke è già professionista nella testa mentre Frands comincia a pensare più alle ragazze che al pallone. Nel corso di una gara, che la squadra stravince, Frands è colpevole dell'unico gol subito perché, da difensore, approfitta delle lunghe fasi di gioco in cui gli avversari non si fanno vedere nella metà campo e va a sdraiarsi a bordocampo per darsi al pomicio con la fidanzatina. Una di queste escursioni gli è fatale, e lì finisce la sua carriera da calciatore. È lui stesso a prendere la decisione senza attendere che gli venga comunicata, ma fra gli sguardi censori che lo accolgono nello spogliatoio vi è anche quello dell'amico Franke. Tradimento. Come il successivo che più avanti Frands compirà nei confronti del quartiere in cui è cresciuto, ma che da adulto gli parrà troppo ottusamente proletario perché lui nel frattempo si è imborghesito. Era invece già imborghesita Katrin, che impasta d'impegno politico di sinistra femminista ogni istante del proprio agire quotidiano, ma che poi proprio non ce la fa a nascondere disprezzo e degnazione per quei due ex ragazzi cresciuti con l'insana passione per il calcio, né l'insofferenza per il loro quartiere che diventa anche il suo:

Ora ci abiti anche tu, Alexander, ma probabilmente non per molto. Quando, un paio di anni fa, ci assegnano un appartamento in uno di quei casermoni di cemento che frattanto il piano urbanistico ha disseminato sul tratto di campagna di fronte al Centro Sportivo di Sundby, subisso Katrin di discorsi pieni di entusiasmo e nostalgia sulle bellezze di Amager, ma a lei, che viene dai sobborghi su a nord, non è mai piaciuto vivere qui, e io non ho potuto fare altro che darle ragione in tutte le sue obiezioni. [...] non sono solo i contadini e la gente che abita in campagna ad avere una terra natia, impregnata di lontane esperienze, di abitudini, di significati: tra Katrin e me si frappone anche Ama'r. C'è gente che non riesce nemmeno a pronunciarlo correttamente: "A-ma-ger" dicono, scandendo le sillabe e pronunciando la "a" molto stretta, cosa, questa, che per noi è un segnale di snobismo stronzo¹².

Sì, forse dedicarsi alla storia della classe operaia di un altro Paese è un modo sano e indiretto per non farsi troppe domande sulla classe operaia del proprio. E sul suo essere null'altro che un concetto astratto, inesistente come realtà concreta.

Conclusione (declinando)

Molte cose rimarrebbero da dire a proposito del libro di Hans-Jørgen Nielsen. Si rischierebbe di scrivere un libro sul libro. Meglio concludere con le splendide e spietate parole usate per descrivere il declino dell'angelo calciatore, quel

momento che inesorabilmente arriva per ogni atleta d'alta competizione quando l'anagrafe esercita la propria forza darwiniana:

All'inizio dell'autunno seguente assisto a una delle ultime partite di Franke al Centro Sportivo di Sundby [...]. Per tutto il primo tempo Franke corre come un forsennato, inseguendo senza tregua i difensori avversari quando conquistano la palla, fa uno scatto dietro l'altro per raggiungere una posizione dietro l'altra, chiama palla ogni volta che l'Avanti passa all'attacco, ma sempre invano: ormai la squadra non ha più cieca fiducia in lui, e ha ragione, stando a quel che vedo. Quando infine qualcuno gli fa un passaggio, riesce a sprazzi, specie quando si trova un po' arretrato, a eseguire qualche dettaglio squisito: un recupero finto che inganna gli avversari, ma che invece in aria diventa un tiro di prima misura al millimetro sulla fascia, di modo che il pubblico erompe in un boato di stupore, o un vero recupero in cui alza il piede in aria per prendere la palla, la blocca e poi con calma la riporta sull'erba, quasi tenendola in equilibrio sulla punta, e simili prodezze. Ma nell'insieme il suo stile di gioco è incolore e impersonale, quasi che gli anni trascorsi all'estero abbiano, sì, affinato la sua tecnica ma allo stesso tempo lo abbiano privato di tutto ciò che era marcato Amager: non gioca più come uno dei ragazzi del cortile, e già questo basta per farlo apparire fuori posto qui [...]. È l'ultima volta che vedo Franke giocare. Ancora altre due o tre partite e viene direttamente messo fuori squadra dall'allenatore; prima della fine del campionato smette definitivamente di giocare, dopo essere stato costretto a lasciare il campo nei due incontri disputati con la seconda squadra. "Ci sei?" gli gridano dietro sui campi, ma Franke non c'è, è praticamente introvabile¹³.

Ripensando al declinare dell'amico d'infanzia, poi fatto oggetto di tradimento supremo, Frands trova modo di specchiare la propria decadenza e la necessità di riprendersi le misure. Una lunga lettera al figlio è la terapia. Forse non basterà per ottenere l'effetto. Ma servirà per far scaturire un libro straordinario.

Note

¹ H. J. Nielsen, *L'angelo calciatore*, Firenze, Giunti, 1992, p. 112-3.

² Ivi, p. 113-4.

³ Ivi, p. 114-5.

⁴ Ch. Lasch, *The Corruption of Sports*, «New York Review of Books», 28 aprile 1977, p. 24-30.

⁵ Ch. Lasch, *La Cultura del Narcisismo. L'individuo in fuga dal sociale in un'età di disillusioni collettive*, trad. it. O. Veroli, Milano, Bompiani, 1981 [ediz. orig. *The Culture of Narcissism. American Life in an Age of Diminishing Expectations*, 1979].

⁶ Sul tema ci permettiamo di segnalare il nostro *Filippide al Pit Stop. Performance e spettacolo nello sport postmoderno*, Firenze, Editpress, 2017.

⁷ H. J. Nielsen, *Op. cit.*, p. 45.

⁸ Ivi, p. 41-2.

⁹ Ivi p. 14-5.

¹⁰ Ivi p. 116.

¹¹ Ivi, p. 58-9.

¹² *Ibidem.*

¹³ Ivi, p. 163-4.

NATALIE MALININ

La mossa della regina bianca di Lev Kassil'.
Gli sport invernali come forma di educazione

Abstract

La mossa della regina bianca (1953-56) by Soviet writer Lev Abramovič Kassil' shows, through the organic narration of the story of a skier and her coach, the importance of sport and its ability to arouse emotions in the spectators for sports victories and as a consequence to awaken national pride. Furthermore, the text represents an early example of crossover literature for the admiration it engenders towards physical abilities, but also towards tenacity and loyalty, thus revealing the profound pedagogical intent that animates it. The rigorous sports training of the protagonists – in this specific case for the participation of the Soviet delegation in the Winter Olympics in Cortina in 1956 – has in fact been a stimulus for generations of readers.

Nello sport viene da sempre riservata la massima attenzione agli atleti che raggiungono i più elevati traguardi e tra questi un posto privilegiato è riservato ai campioni olimpici, che poi non di rado diventano protagonisti di opere letterarie. Tali opere non solo mantengono a lungo il ricordo dello sportivo e delle sue gesta ma soprattutto testimoniano le enormi potenzialità che ha l'uomo.

Il primo campione olimpico della storia russa è stato il pattinatore su ghiaccio Nikolaj Aleksandrovič Panin-Kolomenkin che nel 1908, a Londra, conquistò la medaglia d'oro nella categoria "figure speciali"¹ che dall'anno successivo fu esclusa dal programma dei Giochi olimpici per la sua "estrema complessità". In ragione di questo suo primato è necessario ricordare che a Panin è dedicato il racconto documentario di A. M. Čajkovskij *Volšebnaja vos'mërka* [L'otto magico]² che illustra la vita dell'atleta e dell'uomo straordinario, brillante pattinatore, eccellente tiratore, velista e negli ultimi decenni della sua vita ottimo maestro e teorico dello sport. Scrisse, infatti, libri dedicati al suo sport preferito: il pattinaggio su ghiaccio e fu anche autore del primo manuale al mondo dedicato agli atleti di tale disciplina.

Il libro di A. M. Čajkovskij raccoglie molto materiale basato sui successi sportivi di Panin e, per consentire di comprendere meglio i risultati raggiunti dall'atleta, inizia la narrazione dalla sua infanzia che questi non poté mai dimenticare. Sappiamo infatti che gli aspetti più importanti nel carattere di un

uomo vengono forgiati proprio in quel periodo. Riportiamo un episodio in cui si narra del primo paio di pattini avuti in regalo dalla madre:

Kolja non riusciva a prendere sonno. Si rigirava nel letto... e continuava a infilare la mano sotto il cuscino. Sotto il cuscino tastava i bordi affilati dei pattini, con le punte delle dita accarezzava i loro lati levigati, i sostegni, la cinta tesa con la quale si fissava la parte anteriore del pattino alla scarpa. La felicità non gli faceva prendere sonno³.

Fantasticava: «“adesso riuscirò a superare tutti quando andrò a scuola” pensava quella notte insonne e felice»⁴. Ma il giorno dopo diede il pattino destro alla sorella perché

anche lei aveva una gran voglia di pattinare e guardava in silenzio Kolja mentre fissava questo splendore scintillante alle scarpe. Kolja sentiva il suo sguardo. Non voleva che la sorella fosse infelice e pensò: “La felicità la divideremo in due” [...]. Così pattinarono tutto inverno: la sorella sul pattino destro, spingendosi con il piede sinistro, quello libero, mentre Kolja sul pattino sinistro, spingendosi con il piede destro. Erano felici, soprattutto quando si prendevano per mano e pattinavano insieme. Kolja mantenne il ricordo di quell'inverno per sempre. Il ricordo del pattinaggio su un piede riaffiorava in tutte le gare: Panin eseguiva sempre le figure più complesse solo sul piede sinistro perché era quello più forte e sensibile⁵.

Questo racconto documentario non offre solo il ritratto di un individuo che si forma organicamente, appassionato sin dall'infanzia dei pattini, ma mostra come – anche grazie a quell'esperienza – abbia saputo essere un uomo felice, buono, pronto a condividere la sua passione con il prossimo. Forse sono queste le qualità che, oltre alla forza di volontà e alla capacità di ottenere il risultato ne fanno una persona straordinaria, nello sport e al di là di esso.

Lasciando questo primo esempio più testimoniale che di finzione, occorre ricordare che grande successo tra i lettori russi hanno riscosso i libri legati all'ambito sportivo *Vratar' respubliki* [Il portiere della repubblica, 1939] e *Chod beloĵ korolevy* [La mossa della regina bianca, 1953-56] dello scrittore sovietico Lev Abramovič Kassil' (1905-1970). Nel 1971, a dimostrazione della favorevole accoglienza ottenuta, il racconto *La mossa della regina bianca* è stato portato sul grande schermo con la regia di Viktor Sadovskij e un cast d'eccezione (K. Lavrov, E. Evstigneev, L. Kuravlëv ed altri). Lo stesso anno il film ha ottenuto un riconoscimento al Festival Internazionale della Cinematografia Sportiva a Cortina d'Ampezzo.

Kassil' è uno scrittore per l'infanzia, i cui libri sono sempre attuali, nonostante il passare del tempo, narrano degli anni della scuola, dei rapporti tra gli adulti e i ragazzi, sono ispirati alle inevitabili questioni dello sviluppo spirituale, della comprensione da parte dell'uomo dei propri limiti e delle proprie azioni, del bene e del male.

Per queste sue caratteristiche si può, a buon titolo, guardare a un tipo di letteratura che non disgiunge gli interessi degli adulti da quelli degli adolescenti, meglio nota come *cross literature* o *crossover literature*, quando, cioè, un libro scritto per i ragazzi viene letto anche dagli adulti (e viceversa), raggiungendo così un pubblico più vasto.

I romanzi della *crossover literature* spianano un sentiero invisibile tra il lettore giovane e quello maturo, coinvolgendo allo stesso modo entrambi e permettendo a ciascuno di vedere nel testo quello che corrisponde alla sua età, al bagaglio culturale, ai problemi prioritari inerenti allo sviluppo di personalità di un adolescente o di un adulto, i significati reconditi o i rimandi intertestuali (intermediali) ai fenomeni noti della cultura⁶.

Come nota uno dei maggiori studiosi di questo genere ibrido della letteratura anglofona Sandra L. Beckett, «While crossover literature is not a new phenomenon, the term itself was not adopted until J. K. Rowling's *Harry Potter* books gave this literature a high profile»⁷.

Le opere di L. A. Kassil', anticipando i tempi, si avvicinano molto alla *crossover literature*. Si tratta di una produzione che non si incentra solo sul desiderio degli adulti di sapere cosa leggono i ragazzi, di comprendere che cosa li preoccupa e come viene forgiata la loro personalità, ma probabilmente sa parlare anche agli adulti per i quali diventano attuali molti dei temi cari ai ragazzi, specie di fronte all'attuale inasprimento dei problemi del vivere quotidiano.

Il tema dello sport in questo contesto rimane di un'importanza vitale. Le competizioni sportive danno un contributo all'«educazione dei sensi», alla capacità di rapportarsi con le situazioni critiche, aiutando a superarle in modo ponderato, forgiando la forza di volontà, richiedono salute fisica, preparazione e allenamenti costanti. Molte discipline sportive fanno riscoprire all'uomo la natura e la bellezza naturale dell'uomo stesso. Tutte queste qualità risultano decisive per i protagonisti della letteratura che parla di sport. Si manifestano organicamente, prive di quel pedante didatticismo che a volte traspare nella letteratura «educativa». Di conseguenza, gli obiettivi degli scrittori che vogliono trattare al meglio temi sportivi sono ardui da raggiungere. Essi devono evitare di

restare impastoiati in un insieme di situazioni stereotipate: l'amore per lo sport da parte del protagonista, la sua forza di volontà, gli allenamenti, il superamento delle difficoltà, ecc. Mentre il vero punto d'approdo di chi scrive sui temi dello sport è quello di trovare un tratto essenziale, straordinario nel suo protagonista, riconoscere i dettagli che gli sono propri e con questi dare vita alla descrizione della realtà raffigurata, a tutto ciò che rappresenterà il mondo particolare del protagonista.

Tra tante opere della letteratura russa dedicate allo sport quelle di L. A. Kassil', con la loro trama ad alta tensione, la capacità di popolare i testi con personaggi interessanti e l'amore per i protagonisti, non perdono la loro attrattiva e vengono a tutt'oggi apprezzate dal pubblico di ragazzi e adulti.

La mossa della regina bianca fu ultimato nel 1956, l'anno in cui in Italia, a Cortina d'Ampezzo, si svolsero i VII Giochi olimpici invernali⁸. Il racconto prende spunto dall'evento sportivo del 1956, pur trattandolo in forma molto libera. Già da un punto di vista compositivo si mostra legato alle Olimpiadi con espliciti riferimenti presenti nel prologo e nell'epilogo. Il primo risponde all'esigenza di dare informazioni sulle imminenti Olimpiadi, informazioni che, nella finzione narrativa, il narratore apprende da un amico, commentatore sportivo, che si recherà per lavoro ad assistere alle competizioni. La circostanza risveglia nello scrittore il desiderio di accompagnarlo, non solo come turista ma anche come inviato di un quotidiano. Tanto interesse deriva dall'aver appreso che a questi Giochi olimpici avrebbe preso parte un'atleta allenata da un ex sciatore di fondo, campione di livello nazionale. L'epilogo serve all'autore per informare il lettore della vittoria della gara da parte della sua beniamina. Il lettore diventa a suo modo spettatore della competizione sportiva: all'attesa segue l'osservazione del suo svolgimento e, infine, la vittoria di una delle partecipanti.

Di quello che era accaduto durante gli allenamenti e i preparativi per le Olimpiadi, lo scrittore, e insieme a lui il lettore, vengono a sapere da un manoscritto che il giornalista aveva portato all'amico scrittore per averne un parere – nello spirito della tradizione letteraria russa. Per esempio, le opere in prosa di A. S. Puškin sono da lui inserite all'interno del ciclo dei *Racconti di Belkin*, narrazioni attribuite ad un supposto autore ormai defunto della cui edizione lo scrittore si occupa. Anche nel romanzo *Un eroe del nostro tempo* di M. Ju. Lermontov troviamo *Il diario di Pečorin* che, nella finzione, è pubblicato dopo la morte del suo autore da un viaggiatore che si suppone abbia scritto le altre parti dell'opera.

È questo un procedimento ricorrente, destinato a consentire l'introduzione di due narratori e di canalizzare in questo modo l'attenzione del lettore che è indotto a seguire e osservare involontariamente il punto di vista di ciascun narratore. Nel racconto di Kassil' il ricorso a questo procedimento incrementa l'impressione di attendibilità degli avvenimenti descritti dal momento che il giornalista è insieme amico del protagonista e commentatore sportivo professionista. Inoltre, consente allo scrittore, che si trova in una posizione di osservatore, di costruire la composizione dell'opera con il prologo e l'epilogo, il che permette di dare una descrizione dei Giochi olimpici e di presentare l'ottimo risultato raggiunto dall'atleta e dal suo allenatore.

Gli avvenimenti, nel racconto del giornalista, hanno inizio a Mosca dove sono in corso le competizioni nazionali, poi si spostano in una cittadina degli Urali, che si sta espandendo negli anni del dopoguerra grazie allo sviluppo dell'industria mineraria, tratto caratteristico degli anni '50 in Unione Sovietica. In quegli anni il Paese è in piena ricostruzione, cerca anche di riprendere lo sviluppo bloccato a causa della guerra. Nella cittadina si trasferisce l'allenatore Stepan Čudinov, che di professione è architetto e già a Mosca aveva iniziato a seguire il progetto di costruzione di nuovi edifici per la cittadina in espansione.

Questo primo passo nello sviluppo della trama contiene una serie di piccoli episodi che si inseriscono nella sfera dei rapporti sportivi. Così veniamo a sapere che l'arrivo di Čudinov a Zimogorsk in buona parte è determinato dai suoi insuccessi nell'allenare una campionessa in carica, alla quale non riesce più a trasmettere entusiasmo e della quale non ammette che rimanga ferma agli obiettivi già raggiunti:

Da tre anni non cedeva a nessuno il primo posto l'allieva di Čudinov Alisa Baburina... Eccola nella foto di una rivista lasciata aperta sulla poltrona. Alta, graziosa, con il mento altezzosamente all'insù. Con una mano accoglie un ennesimo trofeo, con l'altra cinge la spalla del suo allenatore. E tutt'attorno, i fotoreporter, i corteggiatori, le ovazioni⁹.

Čudinov decide di chiudere il suo impegno con Alisa e «di dedicarsi a tempo pieno al cantiere edile». Tra il protagonista e il giornalista ha luogo il seguente dialogo:

“Edifica quel che ti pare, ma perché mollare lo sport?” – cercai di farlo ragionare. Čudinov mosse il taglio della mano appoggiandolo al collo:

“Ne ho fin qui. Un tempo ero capace, ora no. L’allenatore sa quando è il momento per andarsene, come un artista quando cala il sipario. Sono già rimasto fin troppo. Un tempo, è vero, anche noi due eravamo dei trottatori... Che dire!”

Dunque, il lettore scopre il protagonista in un momento cruciale della sua vita, con una serie di situazioni non semplici da sbrogliare.

La protagonista femminile del racconto è Nataša Skuratova, la migliore sciatrice di fondo della sua cittadina, che durante le gare nazionali a Mosca non ottiene il risultato atteso, giungendo ad una conclusione sconcertante. Ecco la sua conversazione con una compagna di squadra:

“Oh, che figura abbiamo fatto, Nataša!” – si struggeva la piccola fondista. – “Come faremo ora a farci vedere a Zimogorsk? Ci prenderanno in giro”.

“E va bene, se qualcuno ha da ridere”. – Skuratova mosse con stizza una ciocca di capelli spuntata da sotto il cappello. – “Sia chiaro però che non mi vedrete più alle competizioni. Basta. Ho chiuso, chiaro-ooo?”

Oh, come ha risuonato questa ultima ‘o’ allungata, tipica della parlata degli Urali! La piccola alzò gli occhi spaventati su di lei:

“Che ti prende, Natalia? E la festa dell’inverno? Nella miniera ci sarà una corsa! Nella nostra città sei la campionessa in carica. Vuoi mettere in difficoltà la squadra, è così?”

“Ne ho abbastanza!” – Skuratova spostò gli sci sull’altra spalla. – “Lascio per sempre la pista. Ho deciso e basta. Forse non conosci il mio carattere?”

La piccola annuì desolatamente...

Quindi, l’inizio del racconto coincide con un momento sfavorevole nelle vite dei due protagonisti. Dotati entrambi di forte personalità, decidono di lasciare lo sport che non promette loro fortuna. Tuttavia, il talento e i successi raggiunti in passato, così come, probabilmente, l’incontro tra la fondista e l’allenatore fanno cambiare loro idea.

Il lettore segue lo sviluppo della vicenda e scopre che Čudinov aveva già notato questa ragazza durante le gare a Mosca, quando gliel’aveva indicata l’amico giornalista:

Lungo la pista procedeva con passo spedito una fondista che avevo appena notato... Sullo sfondo bianco della neve si delineava distintamente con un movimento libero e ampio il suo corpo robusto che correva con impeto, non sembrava che avanzasse, ma, più precisamente, che volasse sopra una coltre bianca... [...].

“Hai visto?” – domandai a Čudinov, allungandogli il binocolo. – “Il mondo non finisce solo con la tua Alisa. Dai un’occhiata a come va!”

“Non c’è che dire, va bene, speditamente... Oh, guarda che cadenza! È entrata nel settimo chilometro, ed è fresca, come se fosse appena partita. Ma che dico, non mi interessano più cose di questo tipo” – tagliò corto, calmandosi di colpo.

Osserviamo i dettagli che contribuiscono alla prima immagine che ha della protagonista il lettore: «non sembrava che avanzasse, ma, più precisamente, che volasse»; «guarda che cadenza!»; «è fresca, come se fosse appena partita».

Giunto nella nuova città, Čudinov scopre che tutti i suoi abitanti letteralmente “vivono” sugli sci:

Gli sfrecciò incontro sul ciglio della strada un gruppo di artigiani coi cappotti neri. Scorrevano sugli sci a due a due... Sorpassando il forestiero, scorreva lungo il lastricato un impiegato rispettabile. Aveva gli sci corti, e sul petto portava, attaccata con una cinghia speciale, la sua cartella, in modo che non lo ostacolasse con le racchette da sci.

Una giovane donna dalle gote rosse, probabilmente una buona massaia, con leggerezza tagliò sugli sci la strada a Čudinov. Dietro la sua schiena c’era un’oca che schiamazzava, con la testa che le sporgeva dall’apertura dello zaino [...]. Sopra un cartello enorme Čudinov lesse: “Prossimamente tradizionale gara annuale lungo il percorso Zimogorsk – Miniera – Aeroporto delle squadre cittadine di sciatori”.

Lo scrittore riesce a trasmettere l’atmosfera “sciistica” della cittadina, che contribuirà a far superare ai protagonisti una serie di delusioni sportive. Osservando gli sciatori, Čudinov si rende conto che non gli sono indifferenti.

“Eh, tecnica!” - notò seguendo l’incorreggibile istinto di allenatore. – “Non si butta la gamba in questo modo!..” – Si riprese. – “Del resto, che mi importa?.. Sarebbe bello ora... Compagno Čudinov, vi richiamo all’ordine, dietrofront!” – ordinò a sé stesso... – “Come ci sono finito! È una zona di pista continua”.

Così la vita stessa spinge il protagonista verso la sua vecchia attività di allenatore, complice l’incontro con Nataša, nella quale riconosce la fondista notata a Mosca.

Čudinov, immediato nelle sue espressioni, si rivolge a lei a cuore aperto:

“Sentite, Skuratova, la natura vi ha fatto un grande dono, è stata generosa. E così pensate di vivere di rendita, con quello che vi è stato donato? Non avete un minimo di tecnica. Se solo io non avessi mollato tutto, avrei fatto di voi una grande fondista!”

“Anch’io ho abbandonato per sempre la pista, quindi non state a preoccuparvi”.

“Non ne ho intenzione. Ho lasciato questa attività con convinzione”.

“Bene” – disse Nataša, avvicinando stizzosamente le punte delle sopracciglia alle tempie, così almeno non c’è da discutere. Čudinov stava in silenzio ammirandola senza volere. Gli piaceva molto questa ragazza testarda, stizzita, con gli occhi grandi...

“Eh, vabbè! Nataša, voglio provare l’ultima volta. Chissà forse riuscirò a formare per il nostro paese davvero una grande fondista, per metterla sulla pista mondiale... Ecco perché sto parlando qui con voi”.

E per quanto riguarda l’anima: “vi avverto. Prima ve la cavo, poi ve ne infonderò una nuova. Arrivederci. Domani a quest’ora vi prego di essere qui. Vi aspetto. È chiaro? Inizieremo”.

Il carattere di Nataša e il suo ritorno allo sport risultano difficili:

A otto anni sugli sci Nataša superava senza fatica non solo tutte le sue coetanee, ma anche le amiche più grandi. Persino tra i maschi c’erano pochi che riuscivano a tenerle testa sulla pista [...] Ma più di ogni altra cosa i ragazzi apprezzavano la sua intransigenza e il senso di giustizia. [...] “Avete una figlia modello” – dicevano i vicini agli Skuratov – “si farà conoscere”. – “E-Eh, non cerchiamo gloria, l’importante è non vivere senza gloria” faceva timida la madre.

Detto questo, diventa più comprensibile lo sconforto di Nataša per il suo insuccesso nelle gare moscovite.

C’è un altro episodio che permette di vederla non dal punto di vista del profitto scolastico, ma da quello umano. Si tratta dell’arrivo a scuola durante la guerra (1942) dei ragazzi sfollati dalla capitale. Gente estranea, che non piaceva a Nataša, anche perché erano riusciti fin da subito a primeggiare. Decise di sfidarli alle gare sciistiche della scuola: c’era una ragazza, particolarmente antipatica a Nataša, di nome Nonna, che poteva essere la sua rivale. Nataša riuscì ad avere la meglio, ma improvvisamente al termine della gara vide Nonna piangere e il fratellino di lei che la consolava. Venne fuori che la famiglia di questi ragazzi non aveva cibo a sufficienza e la mattina delle gare la sorella aveva dato la propria razione di pane al fratello. «“Vattene” – dice il bambino a Nataša – “L’hai superata apposta, apposta... Vai via...”».

Questo episodio non vuole indulgere sul sentimentalismo: tutti coloro che hanno vissuto la guerra o ne hanno sentito parlare lo sanno bene, sanno anche in quali condizioni, soprattutto all’inizio, si sono trovati gli sfollati. Ma esso contiene anche un altro messaggio: le competizioni sportive, pur con tutto il desiderio di ottenere la vittoria, non possono, non devono essere determinate dall’odio nei confronti dell’avversario. Nataša se ne rese conto, forse non con la

ragione, ma con il cuore: quell'inverno «andava spesso a sciare con Nonna, ma non partecipò più a nessuna gara, nonostante le continue suppliche...».

Al suo ritorno agli allenamenti, come nel caso di Čudinov, contribuiscono le persone che le stanno attorno. Oltre agli amici che praticano attivamente lo sport, ci sono anche i bambini dell'orfanotrofio dove lavora. È commovente la loro attesa del rientro da Mosca di Nataša, su cui avevano riposto tanta speranza e il loro contegno a seguito della notizia della mancata vittoria:

“Zia¹⁰ Nataša, zia Nataša, hai portato la coppa? Dov'è? È in valigia? E dov'è la medaglia? Fa vedere...”.

“No, Katen'ka, è arrivata prima di tutti Alisa Baburina, la campionessa dell'Unione Sovietica”.

I bambini tacquero con discrezione. Avevano le facce abbattute. Scrutavano fissamente il volto dell'educatrice.

“Anche prima di voi?” evidentemente ancora incredula cercava di precisare Katja.

“Sì, anche prima di me”.

“Di poco? Di tanto così?” sperando ancora in qualcosa domandò Katja.

“No, di parecchio”.

Tutti di nuovo rimasero in silenzio per un po'... Di colpo Sergunok scosse la testa con i capelli tagliati:

“E allora, può capitare. Un'altra volta, però, arriverete voi prima di tutti. Non è vero, zia Nataša?”

“No, bambini” rispose lentamente, molto lentamente, in modo da sentire lei stessa ogni parola pronunciata – “non andrò mai più alle gare. A sciare con voi, sì, ma alle gare no”.

Tuttavia, la reazione dei bambini non poteva restare senza conseguenze. Ci fu un evento straordinario – una tempesta, durante la quale rischiò di morire Sergunok – che impose la necessità di saper sciare in modo ottimale.

La tempesta sopraggiunse all'improvviso, nel corso di una gara locale, di quelle che frequentemente capitano da quelle parti.

Il tema della tempesta è ricorrente nella letteratura russa. Tra gli esempi più significativi dell'uso di questo motivo ricordiamo Puškin che nel racconto *La tempesta* cambia il destino del protagonista che aveva perso la strada a causa della tempesta, mentre in *La figlia del Capitano* l'incontro del protagonista con Pugačëv in mezzo alla tempesta sarà, a distanza di tempo, motivo della sua salvezza per la generosità che aveva allora manifestato nei confronti del rivoltoso. Nella letteratura sovietica il tema della tempesta è diventato molto popolare grazie alla *pièce* di Aleksej Arbuзов *Tanja* (1938), andata in scena per

molti anni in tutti i teatri del Paese. La protagonista di Arbutov, una dottoressa, deve superare la tempesta e la taiga per raggiungere un piccolo paziente malato; questo gesto le è d'aiuto per superare il dolore per la perdita del proprio bambino. Nel racconto di Kassil', durante una gara un bambino, per l'appunto Sergunok, si intrufola tra gli sciatori, convinto di poter stare al loro passo. Improvvisamente scoppia la tempesta e si scopre che manca il bambino. Nataša è tra i primi a correre in suo soccorso, seguita a breve lasso di tempo da Čudinov, nonché da una squadra di supporto. La situazione si fa critica: Nataša trova il bambino assiderato che, quindi, non è in grado di proseguire da solo, quanto a lei, ha uno sci rotto, si muove a fatica con il bambino in braccio. I due vengono rinvenuti da uno sciatore che, complice il buio, non può (e non vuole) essere riconosciuto, l'uomo li accompagna in un rifugio dove poco dopo i due vengono trovati dai soccorritori. Di fatto, né Nataša, né Čudinov compiono un atto eroico, la messa in salvo del bambino è risultato degli sforzi comuni. Ma la loro prontezza nel correre in aiuto del piccolo è chiaramente determinante.

Probabilmente qui la tempesta rappresenta un elemento *sine qua non* del genere d'avventura, in cui possiamo annoverare questo racconto, specie se si considera che il mistero sull'identità dell'uomo che salva i due dispersi resterà tale fino in fondo, apportando così un ulteriore arricchimento all'intreccio. È evidente che questo evento è complementare, illustrativo, per rendere più complessa e, insieme, abbellire la trama.

Un altro episodio, preparatorio delle Olimpiadi, potrebbe meglio completare la figura di Nataša. Si tratta, ancora una volta, di una gara, a livello nazionale, che si sta disputando nella sua città. Nataša si allena, ormai da un po' di tempo, in modo regolare, costante e incondizionato, con Čudinov. A questa gara partecipa anche Alisa Baburina, la sua principale rivale. Lungo il tragitto, durante la gara, ad Alisa capita un imprevisto: qualcuno del suo *entourage* le ha procurato la sciolina rubandola a Nataša senza sapere che in realtà si tratta di una crema. Infatti, Alisa annaspa, la neve le si appiccica agli sci, frenando il passo. Nataša – che la segue – le fa fare una sosta, fermandosi anche lei, e l'aiuta a lubrificare nuovamente gli sci con una sciolina di riserva che tiene sempre con sé.

Alisa con un movimento agile fissò gli sci ai piedi, fece una prova di scorrimento e, come un uccello rimesso in libertà, balzò in avanti, quasi dimenticandosi di Nataša che si girò indignata verso Čudinov:

“Ha fatto bene!” – gridò l'allenatore, premendole la spalla. – “Ogni secondo è prezioso!”

Al traguardo entrambe si classificano prime *ex aequo*, vincendo così la gara.

Infine, l'ultimo episodio riguarda i Giochi olimpici, in cui Nataša gareggia con le migliori sciatrici del mondo nei 10 km femminile. Questa volta è lo scrittore in persona a descrivere la gara, riuscendo a trovare i dettagli precisi per creare l'immagine della sciatrice:

Riuscivo a vedere come scorrevano docili questi stretti sci, come sempre più veloce e sicuro si muoveva lungo le tribune il corpo ben fatto della sciatrice. Non accelerava il ritmo dei suoi movimenti, ciò non di meno la velocità cresceva a vista d'occhio. Era come se si srotolasse. Seguiva un passo classico uno dietro l'altro alternativamente che le aveva insegnato Čudinov. Lungo tutta l'apertura del passo scorrevano i suoi docili sci. Per tutta la lunghezza del braccio i bastoni portati indietro davano una potente spinta progressiva. "Che passo! Che passo!" – bisbigliavano gli esperti.

L'autore ripropone la stessa situazione già vista nella gara a Zimogorsk: durante la corsa improvvisamente cambia il tempo e Nataša decide di fermarsi per il tempo necessario a lubrificare gli sci. «Lo stadio rimase allibito. Decidere di fermarsi, seppure brevemente, durante una gara del genere, quando hai alle calcagna delle concorrenti temibili, poteva permetterselo soltanto una sciatrice molto sicura di sé, con al suo attivo una grande riserva di energie».

Nataša arrivò con il migliore tempo su questa distanza, mai raggiunto in tale impianto sportivo, diventando la campionessa olimpica.

Questa è la trama del racconto, la cui linea narrativa si basa su tre eventi sportivi, dall'iniziale sconfitta della protagonista alla vittoria più ambita. In mezzo a questi eventi c'è la storia del progresso delle capacità e delle doti fisiche dell'atleta e della sua "educazione dei sensi", quest'ultimo impegno più complesso rispetto al primo, portato pazientemente avanti dall'allenatore e coprotagonista.

Il racconto regala le sensazioni meravigliose di una persona che ha fatto ritorno allo sport:

Quando uscì sulla pianura innevata che mano a mano diventava collina, in cima alla quale si ergeva una pineta, i suoi muscoli si scaldarono, riconquistando l'elasticità di un tempo, sembravano riempirsi di un'energia sicura a lui nota. E Čudinov si avviò!.. Incrementava gradualmente l'andatura, senza quasi accelerare il passo, allungandolo solo nello scorrimento e prendendo velocità. Era piacevole sentir crescere ogni istante il movimento docile degli sci che scorrevano con un leggero tintinnio su una coltre di neve un po' ghiacciata, che scricchiolando si frantumava in lamelle sottili e fragili. Non più tardi della mattina

Čudinov si sentiva come appesantito, privo della leggerezza del respiro, del suo modo deciso e scattante che un tempo incantava tanto il pubblico. [...]

Ed ecco che poteva rivivere tutto questo. Uno spazio bianco si distendeva docilmente davanti le punte affilate degli sci spinti in avanti uno dopo l'altro. Čudinov si sentiva di nuovo nel regno del vento gelido, che dominava, e del movimento imperioso verso una meta lontana, ma sicura.

Il racconto descrive le persone che gioiscono delle conquiste sportive altrui, seguendole da vicino:

Probabilmente ricorderete i Giochi olimpici internazionali che hanno avuto luogo nelle Alpi dolomitiche, e non c'è bisogno di raccontare di nuovo nel dettaglio tutto ciò che abbiamo avuto occasione di vedere sull'impeccabile superficie di ghiaccio del lago alpino di Misurina, nello sfavillante campo sportivo olimpico di Cortina d'Ampezzo, che irradiava fasci di luce elettrica, al rinomato trampolino sciistico "Italia", sui pendii scoscesi delle Dolomiti, dove le bandierine segnavano le porte dello slalom gigante, nonché sulla pista sciistica dello Stadio internazionale della Neve.

Ricordiamo che il racconto ha una cornice: un prologo che annuncia al lettore la partecipazione alle Olimpiadi invernali e un epilogo dedicato interamente alla gara sciistica.

Il prologo del racconto termina con queste parole: «di lì a poco sarei partito come inviato di uno dei quotidiani centrali e come turista, insieme ad altri amanti dello sport, per l'Italia. In fondo alla mia valigia, racchiuso in un grosso raccoglitore, giaceva il manoscritto di Karyčev».

Così il lettore sin dal principio si sintonizza non solo su come si sarebbe evoluto il destino dei protagonisti del "racconto di Karyčev", cioè del giornalista, ma anche sul risultato che si sarebbe raggiunto nel corso delle Olimpiadi in Italia.

L'epilogo inizia così: «Adesso sapete di cosa parlava nel suo racconto Evgenij Karyčev... In partenza per le Olimpiadi invernali in Italia portavo con me in valigia il suo manoscritto».

Le Olimpiadi diventano la conclusione di quegli avvenimenti difficili di cui si è parlato nel racconto: le delusioni per l'insuccesso, l'umiliazione per la sconfitta, la decisione di abbandonare lo sport, le difficoltà legate all'allenamento, gli imprevisti che possono capitare durante le gare, ognuno dei quali a sua volta può portare a nuove sconfitte. La descrizione delle Olimpiadi nei minimi particolari diventa una esemplificazione del premio che può ottenere un atleta che ha dimostrato agli altri ciò di cui è capace.

La descrizione delle Olimpiadi inizia con la notizia riportata su tutti i titoli di prima pagina dei quotidiani italiani «che andavano a ruba presso le edicole delle stazioni tra i passeggeri che si affrettavano a raggiungere la località olimpica». Si apprende di «un flusso di automobili provenienti da ogni dove e diretti a Cortina, che confluivano... nel pieno centro di un gigantesco ed allegro ciclone che soffiava in quei giorni in mezzo alle Dolomiti, inglobando nel suo vertiginoso imbuto decine di migliaia di persone appassionate dello sport». Un'atmosfera unica, senza eguali, diventa un tutt'uno con la descrizione della natura:

Un'allegria Babele multilingue si spargeva per le vie. Sopra la cittadina aleggiava, rimbombando tra le gole montagnose, il suono lento della campana, che sembrava estraneo a tutte le passioni che si stavano consumando qui. Esattamente sopra le nostre teste i pendii e le rocce a strapiombo color rosa delle Dolomiti si proiettavano verso il cielo blu, luminoso a dispetto dell'inverno, di un blu denso, un cielo italiano. Tre colori regnavano in questo magico luogo: il bianco candido abbagliante dei prati alpini, il rosa porpora delle pareti delle Dolomiti alzatesi su di loro come un bagliore impietrito e un blu straordinariamente intenso del cielo del sud che si distendeva sopra ogni cosa.

Come abbiamo già notato, la composizione del racconto promette al lettore la presenza alle competizioni. Questa promessa viene realizzata con la descrizione della corsa. Tramite l'utilizzo di tutto il potenziale di forme verbali che si susseguono, l'autore crea una narrazione tesa, il cui ritmo riflette sia l'andatura della sciatrice sia lo stato d'animo dei tifosi e dei lettori:

L'agitazione in tribuna cresceva di minuto in minuto. Erano ormai partiti gli ultimi corridori... Lo stadio iniziò a vociare con inquietudine e diffidenza... Il pubblico esultò... L'altoparlante in tre lingue annunciò che le sciatrici in testa alla corsa avevano intrapreso l'ultima discesa... la sciatrice con il numero "38" non solo non diminuiva l'andatura ma proseguiva impavida lungo questa ripida discesa, come se si trovasse in pianura, a piena velocità... Nataša Skuratova percorse la distanza olimpica di dieci chilometri con un tempo straordinario: 36 minuti e 10 secondi.

Possiamo osservare l'intensità della narrazione, capace di generare un effetto visivo, di dare la sensazione del ritmo pressante delle azioni in atto, la tensione nella percezione dei fatti. Ha luogo la realizzazione emotiva di quella forza interiore degli sportivi nel superarsi a vicenda e raggiungere nuovi traguardi. Grazie ad una trama interessante il testo riesce a stimolare il lettore alla riflessione e a risvegliare in lui emozioni positive. Uno sviluppo e uno scioglimento, quello proposto dall'autore, che trova un parallelo nell'epigrafe

della già menzionata *pièce Tanja*, che s'incentra sulla capacità dell'individuo di evolvere in meglio. Lì l'autore ha fatto ricorso alle parole di Michelangelo Buonarroti che qui parafasiamo: così nacqui e fui dapprima un umile modello di me stesso per rinascere una creatura perfetta.

La sensazione della gioia di vivere è trasferita non solo ai partecipanti della vita sportiva, ma anche a coloro che si immedesimano in essa, i tifosi.

La divisione compositiva del racconto con la cornice legata alle Olimpiadi e gli avvenimenti che accadono attorno ai protagonisti, le differenze stilistiche tra queste componenti, due voci narranti – il giornalista co-partecipante agli avvenimenti da una parte, e lo scrittore osservatore dall'altra – tutto parla della “doppia strutturazione” del racconto: un racconto sugli atleti e sull'interesse che essi suscitano nelle persone, che da loro ricevono stimoli supplementari per la propria vita sociale.

L'analisi di quest'opera, che ne ha evidenziato il valore semantico, mostra il grande potenziale del racconto sportivo di risvegliare l'interesse dei lettori di ogni età e quindi il suo adeguato inserimento all'interno della *cross literature*. Per quanto riguarda l'opera in questione, vista la maestria dell'autore, vi fu un interesse logico nei suoi confronti dei lettori e dei cineasti che nella realizzazione del film tratto dal libro coinvolsero i migliori attori del tempo, riuscendo a conquistare un grande successo.

Note

¹ Si trattava di “disegnare” sul ghiaccio con le lame dei pattini figure geometriche prestabilite.

² A. M. Čajkovskij, *Volšebnaja vos'mërka. Dokumental'naja povest' o N. A. Panine-Kolomenkine*, Moskva, Fizkul'tura i sport, 1978.

³ Ivi, p. 16.

⁴ Ivi, p. 17.

⁵ Ivi, p.17-8.

⁶ L. Rozboudová, E. A. Vasilieva, et al., *Volšebnyj svet detskoj literatury. Detskaja literatura v kontekste mirovoj kul'tury i obučenija RKI* (in inglese: *The Magic Light of Children's literature. Children's literature in the context of World Culture and Russian for Foreigners Teaching*), Praha, Univerzita Karlova Pedagogicka Fakulta, 2019, p. 116. La trad. è mia.

⁷ S. L. Beckett, *Crossover literature*, in *Keywords for Children's Literature*, ed. by Ph. Nel and L. Paul, New York, New York University Press, 2011, p. 58.

⁸ Vi presero parte gli atleti provenienti da trentadue Paesi. La nazionale sovietica, che esordiva nelle Olimpiadi invernali, conquistò la cima del medagliere: sette medaglie

d'oro, tre d'argento e sei di bronzo. Tra tutti gli atleti della delegazione dell'URSS un risultato particolarmente brillante ottenne la sciatrice di fondo Lybov Kozyreva (1929-2015) che vinse l'oro nei 10 km femminile. All'indomani della gara il quotidiano sportivo *Sovetskij sport* esultava: «Lo stadio scoppia in fragorosi applausi all'arrivo dell'atleta contrassegnata con il numero 32. Si tratta di Kozyreva. In Italia la conoscono come una fondista straordinaria. L'anno scorso qui a Cortina d'Ampezzo Kozyreva vinse una gara a cui presero parte tutte le migliori sciatrici di fondo del mondo. I giornali italiani la definivano un'atleta fenomenale. Eccola che taglia il traguardo...» citato in V. Burt, *Triumf Beloj Korolevy. Pervoj sovetskoj čempionkoj zimnich Olimpijskich igr stala Ljubov' Kozyreva-Baranova* [Il trionfo della regina bianca. La prima campionessa sovietica dei giochi Olimpici invernali è stata Ljubov' Kozyreva-Baranova], «Sovetskij sport», 20 gennaio 2014, svpressa.ru/sport/article/80808/ (ultimo accesso: 4 agosto 2020). La traduzione, tratta dall'intervista a Lybov Kozyreva, è mia.

⁹ Qui e in seguito le citazioni seguono il testo in lingua originale tratto da www.many-books.org/auth/3561/book/20924/kassil_lev_abramovich/hod_beloj_korolevyi/read (accesso effettuato in più date, dal 01 giugno al 20 agosto 2020). La traduzione è mia.

¹⁰ In Unione Sovietica rappresenta una forma di rispetto, con sfumatura colloquiale, in particolare da parte dei bambini nei confronti di una donna adulta.

ISABELLA MARIA ZOPPI

Diavolo rosso e altre storie: gli eroi delle due ruote cantate

Abstract

Lyrics, namely the “verses for music” (Zuliani 2010), have often dealt with topics concerning sports, including cycling. The bicycle often becomes the protagonist of sung stories as an instrument of redemption, as a vehicle of imagination and a support for everyday life. This essay starts from the “Diavolo rosso” (1982) by Paolo Conte, i.e. Giovanni Gerbi, an award-winning cyclist and a hero who went against the established sporting schemes and principles. Then, it continues with a series of famous protagonists and antagonists, such as Gerbi/Pavesi, Bartali/Coppi, Gimondi/Merckx, Pollastri/Girardengo. Special attention is dedicated to the figure of Alfonsina Strada, forerunner of the bicycle heroine, sung by Têtes de Bois. It follows a digression on music, cycling and sustainability with the example of the Roman group and their stage electrically powered through a number of bicycles connected to a dynamo. Finally, it is raised the issue of the bicycle seduction in the collective imagination as a means of choice for heroes and anti-heroes chased by the shadow of death, retracing the songs dedicated to the story of the “pirate” Marco Pantani, the protagonist of a legend in contemporary narrations.

Quando penso a una bicicletta

Quando penso a una bicicletta, quasi in automatico rivedo anche un pallone, un Super Tele in stasi precaria nel cestino della Bianchi di mio fratello. Forse è perché pallone e bicicletta sono tra gli oggetti più conosciuti e condivisi al mondo. Però, se posso dirlo, per noi ragazze del secondo '900 la bici vinceva su tutto perché, diversamente dal pallone, aveva già un po' perso le stigmate del genere: era divenuto veicolo di socialità, esplorazione del territorio, comunione con l'altro e con la strada, insomma una vera e propria “porta aperta sul mondo”, veicolo di libertà.

Usando la bici, può succedere anche che ci si ritrovi a trasformare le uscite a due ruote in percorsi di formazione, come nelle domeniche estive in compagnia della figlia di cui parla Andrea Satta, leader del gruppo Têtes de Bois: «si gira Roma deserta in bicicletta, a noi piace. [...] Alla velocità dei pedali tutto è più reale, se vuoi conoscere il mondo, dal malessere alla meraviglia, devi andare in bicicletta negli interstizi e niente a niente è uguale»¹.