

retabloid



novembre 2018

la poesia

Michele Prencipe · *Accade che i segni*

il libraio

Nicola Orichuia · I Am Books · Boston



Michele Prencipe è nato a Foggia nel 1990. Dopo una laurea in Civiltà e lingue straniere moderne all'Università degli studi di Parma, frequenta la Scuola Holden, in cui si diploma nel 2015. A Torino lavora come copywriter presso lo studio [lamatilde](#).



La libreria I Am Books è nata nel 2015 a Boston, nel quartiere North End, fondata da Nicola Orichuia e Jim Pinzino. Sugli scaffali, libri che promuovono la lingua e la cultura italiana sia per adulti sia per bambini.

«Noi scrittori lavoriamo sulle umane contraddizioni, non capisco come potremmo essere portatori di una forma di saggezza.»
Yasmina Reza

[retabloid](#) – la rassegna culturale di Oblique
novembre 2018

Il copyright delle poesie, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

La foto di copertina è di Elisabetta Tommarelli.

Cura e impaginazione di [Oblique Studio](#).

[Leggiamo le vostre proposte](#): racconti, reportage, poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su [oblique.it](#).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Michele Prencipe

• • •

Accade che i segni

Accade che i segni
della tua scrittura
ancora si vedano
sulle mie mani cocciute.
E allora mi prende
un timore, da bambino
balbuziente che non sa
più pronunciarti bene
perché io ho smesso
l'esercizio giornaliero
della lettura di te
che adesso mi appari
come il più oscuro tra
i minuscoli frammenti.

•

Tutto quello che so darti
è un amore esile,
che non cammina bene.
Tu sei sempre avanti,
mi superi di tre passi,
mi lasci indietro.
E io non so se ora i miei
sono sospiri o affanno.

•

Vorrei vedere un giorno
il tuo volto illuminato
all'alba.

Saremo stati per allora
superstiti di notti rinnovate
insieme
e risponderemo con silenzi
e sorrisi complici
alla luce tornata indietro
a interrogarci.

Linda Pastan

• • •

Anne Frank – piove sulla casa

traduzione di Livia De Paoli

Piove sulla casa
di Anne Frank
e sui turisti
radunati sotto il riparo
dei loro ombrelli,
sul perfetto silenzio
di turisti che preferirebbero essere
da qualsiasi altra parte
ma attendono qui su scale
anguste di mostrarsi
adeguati tanto
da salire nella stanza vuota,
nel vecchio gabinetto,
nello scheletro
di una cucina,
o sulla mappa—
ciascuna delle sue frecce
un filo spinato—
dove sono i giorni, le deportazioni,
i profili minacciosi
dei continenti.
E piove per tutta Amsterdam
fino al museo di Van Gogh
dove accorreremo subito
per vedere come qualcun altro
ha trovato un centro
di pura luce
dentro il cerchio oscuro
dei suoi demoni.

Linda Pastan (New York, 1932) è una poetessa americana di famiglia ebrea. Autrice di dodici raccolte di poesie, è stata due volte finalista al National Book Award e una volta al Los Angeles Times Book Prize.

Joshua Mehigan

• • •

A casa

traduzione di Magda Crepas

«...pochi sono coloro che sanno dire con esattezza
che cosa costino le loro case.»

H.D. Thoreau

Questo è il mio prato. Io l'ho piantato, io l'ho fatto crescere,
e lavoro duro per assicurarmi che sia attraente.
Lo mantengo incontaminato da ogni tipo di parassita.
Lo rastrello e lo falcio. Bado
che i cani randagi non facciano i randagi qui. Mi mantiene attivo.
Dio provvede al sole, e io faccio il resto.

Quello è il mio steccato, dove vado ad appoggiarmi per origliare.
Al di fuori dei miei pensieri, io sento il silenzio
di molte creature più piccole muoversi a stento.
In autunno, a volte riesco a sentire le foglie cadere.
La mia terra è mia. Ho lavorato duro per comprarla.
È una cosa che posso sempre tendere a migliorare.

In essa, trovo sia più facile scoprire
il confine naturale tra il mio cuore e la mente.

Joshua Mehigan (1969) è un poeta statunitense apprezzato dalla critica e vincitore di numerosi premi. Ha pubblicato due raccolte monografiche e i suoi componimenti sono apparsi in diverse riviste e antologie. Ha lavorato come editor e insegnante. Vive a New York. La sua opera è ancora inedita in Italia.

Le poesie

oooo Michele Prencipe, <i>Accade che i segni</i>	3
oooo Linda Pastan, <i>Anne Frank – piove sulla casa</i>	5
oooo Joshua Mehigan, <i>A casa</i>	6

Gli articoli del mese

# <i>Da oggi mi arrabbio</i>	
Leslie Jamison, «Internazionale», primo novembre 2018	9
# <i>Tradurre al femminile</i>	
Teresa Franco, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 4 novembre 2018	17
# <i>Dai libri al cinema fino ai musei, le forbici del governo sulla cultura</i>	
Rosaria Amato, «la Repubblica», 4 novembre 2018	19
# <i>Ambrosini (Ali): «Inconcepibile che si penalizzino le librerie e i giovani che leggono».</i>	
Rosaria Amato, la Repubblica», 4 novembre 2018	20
# <i>Paradosso Pasolini: parla ai giovani, ma la scuola lo esclude dai programmi</i>	
Rossano Astremo, «Nuovo Quotidiano di Puglia», 5 novembre 2018	21
# <i>Il #MeToo immaginario delle donne mennonite</i>	
Vanni Santoni, «la Lettura» del «Corriere della Sera», 11 novembre 2018	23
# <i>La sapienza usata come insulto</i>	
Natalia Aspesi, «la Repubblica», 15 novembre 2018	26
# <i>Il mestiere del giornale</i>	
Bernardo Valli, «la Repubblica», 15 novembre 2018	27
# <i>Guerra (feroce) e pace con Tabucchi, lo scrittore intoccabile che fu toccato</i>	
Luca Doninelli, «il Giornale», 18 novembre 2018	29

# <i>Quando leggere è vivere la città</i>	
Giovanni Solimine, «Left», 23 novembre 2018	31
# <i>Gadda al riparo dentro il giallo insoluto</i>	
Corrado Bologna, «Alias» di «il manifesto», 25 novembre 2018	33
# <i>Un Mussolini pieno di cliché</i>	
Gianluigi Simonetti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 novembre 2018	36
# <i>Le lezioni che ci ha lasciato Alessandro Leogrande</i>	
Christian Raimo, «Internazionale», 25 novembre 2018	39
# <i>Ten Literary Translators on The Art of Translation</i>	
Emily Temple, «Literary Hub», 28 novembre 2018	47
# <i>The New Booker Prize Winner Who May Never Write Again</i>	
Alex Marshall, «The New York Times», 29 novembre 2018	52
# <i>Tennisti, gente da ring. E da libro</i>	
Angelo Carotenuto, «il venerdì», 30 novembre 2018	55
# <i>Amo i contrasti e Macron non lo capisco</i>	
Anais Ginori, «il venerdì», 30 novembre 2018	58

Gli sfuggiti

# <i>Le nuove maschere dell'abisso</i>	
Francesca Mannocchi, «L'Espresso», 14 ottobre 2018	61

L'intervista al libraio

oo Nicola Orichuia · I Am Books · Boston	64
--	----

Leslie Jamison

Da oggi mi arrabbio

«Internazionale», primo novembre 2018

Sulla rabbia delle donne, nella letteratura, nella musica, nello sport, nel cinema. Da Sylvia Plath a Ani DiFranco a Tonya Harding a Uma Thurman

Per anni mi sono definita una persona immune alla rabbia. «Io non m'arrabbio,» dicevo «m'intristisco». Pensavo fosse soprattutto una disposizione caratteriale. La tristezza mi veniva più naturale della rabbia, ero fatta così. È facile convincersi che la personalità sia un fatto privato, quando non lo è quasi mai: è una costruzione sempre pubblica, mai immobile, scolpita all'infinito dalle forze sociali. In realtà ero fiera di definirmi in termini di tristezza anziché di rabbia. Perché? La tristezza mi sembrava più raffinata, perfino più altruista: trattenevi il dolore dentro di te, senza imporre al prossimo il trauma del suo impatto.

Qualche anno fa, però, a furia di ripetermi quel ritornello preconfezionato – io non m'arrabbio, m'intristisco – ho cominciato a sentire un nodo allo stomaco. Spesso, nei nostri picchi di autodefinizione più acuti – sono così, non sono così –, intravediamo un'altra verità in agguato, e per un attimo capiamo che ci sono cose di noi che ancora non conosciamo. Tutto questo per dire che a un certo punto mi è venuto il sospetto di essere più arrabbiata di quanto pensassi. Certo, non era rabbia quando a quattro anni mi accanii con un paio di forbici sul divano dei miei genitori per il desiderio incontrollabile di distruggere qualcosa, qualsiasi cosa. Non era rabbia quando a sedici anni il mio ragazzo mi lasciò e mi feci dei

tagli sull'interno della caviglia, per il desiderio incontrollabile di distruggere qualcosa, qualsiasi cosa. Non era rabbia quando a trentaquattro anni, mentre litigavamo, mio marito uscì di casa e io mi misi a gridare con la faccia nel cuscino per non farmi sentire da nostra figlia, quindi scagliai il cellulare contro un muro e passai i successivi dieci minuti a cercarlo sotto il letto, trovandolo infine in un laghetto di vomito di gatto.

Non era rabbia quando, durante una riunione di facoltà all'inizio della mia carriera da docente, distribuii delle statistiche su quante studenti del nostro dipartimento l'anno prima avevano denunciato molestie sessuali: più della metà. Un collega indignato disse che probabilmente le accuse erano infondate. Io stringevo i pugni. Non riuscivo a parlare. Non potevo dire con certezza cosa fosse accaduto in ciascun caso – ovviamente, erano solo cifre impersonali su un foglio di carta – ma era la quantità stessa a farmi inorridire. A pretendere attenzione. Sinceramente non mi aspettavo che qualcuno contestasse quei numeri o mi costringesse a spiegare perché era importante prenderli in esame. Gli sguardi dei presenti m'impedivano di trovare le parole proprio quando più sarebbero servite. Mi costringevano a piantarmi le unghie nei palmi. Che emozione era, quella? Non era tristezza. Era rabbia.

«L'idea che la **rabbia femminile** sia contro natura o distruttiva s'impara da piccoli; i bambini affermano di percepire le manifestazioni di rabbia maschili come più accettabili di quelle femminili.»

La rabbia delle donne gli si è spesso ritorta contro e la donna arrabbiata viene dipinta come una minaccia: la donna che non viene danneggiata, ma vuole danneggiare. Richiama alla mente tutta una serie di archetipi minacciosi: l'arpa con gli artigli, la strega con i suoi incantesimi, la medusa dalla chioma di serpenti. L'idea che la rabbia femminile sia contro natura o distruttiva s'impara da piccoli; i bambini affermano di percepire le manifestazioni di rabbia maschili come più accettabili di quelle femminili. Secondo un'analisi di studi sulle differenze di genere e la rabbia stilata nel 2000 da Ann M. Kring, docente di psicologia all'università della California di Berkeley, uomini e donne dichiarano di avere «episodi di rabbia» con frequenza comparabile, ma le donne dicono più spesso di provare in seguito vergogna e imbarazzo. Parole come «isterica» e «inviperita» sono tendenzialmente usate per descrivere la rabbia femminile, mentre quella maschile è considerata sinonimo di forza. Scrive Kring che gli uomini sono più portati a esprimere la rabbia aggredendo fisicamente gli oggetti o verbalmente le persone, mentre è più facile che le donne esprimano la rabbia piangendo, come se il corpo le costringesse ad assumere le sembianze dell'emozione – la tristezza – a cui più spesso sono associate.

Uno studio del 2016 ha rilevato che, in presenza di espressioni rabbiose, le persone impiegano più tempo a identificare i volti femminili come tali, quasi che raggiungendo i lineamenti femminili l'emozione uscisse dal suo habitat naturale. Da uno studio del 1990 condotto dagli psicologi Ulf Dimberg e L.O. Lundquist emerge che, quando i volti femminili vengono identificati come rabbiosi, le loro espressioni sono giudicate più ostili di quelle analoghe sul volto degli uomini, come se contravvenire alle aspettative

sociali facesse apparire la loro rabbia più estrema, gonfiandola fino a renderla inaccettabile.

Nel libro *What Happened* (Cos'è successo), in cui racconta le elezioni presidenziali statunitensi del 2016, Hillary Clinton descrive il peso di non dover mai sembrare arrabbiata come una costante della sua carriera politica – «molte persone non accettano una donna arrabbiata» scrive – così come lo sforzo di non farsi consumare dalla rabbia dopo la sconfitta, «per non passare la vita come la signorina Havisham in *Grandi speranze* di Dickens, a vagare per casa ossessionata dalle occasioni perse». Lo spettro della zitella dickensiana che, respinta e incattivita, medita complicate vendette avvolta in quel che resta del suo vestito da sposa, incombe sulle donne che osano arrabbiarsi.

Se la donna arrabbiata mette in difficoltà, la sua controparte più accettabile – la donna triste – attira più facilmente solidarietà. La sofferenza spesso le dona: appare nobilitata, trasfigurata, elegante. Le donne arrabbiate creano scompiglio. Il loro dolore minaccia di causare più danni collaterali. È come se il potenziale dannoso della rabbia di una donna la privasse del capitale sociale che ha acquisito subendo un torto. La rabbia femminile è accettabile quando promette di contenersi, di evitare gli eccessi, di rimanere civile.

Pensiamo all'intervista di Uma Thurman diventata molto popolare in rete nel 2017, mentre montava la prima ondata di accuse di molestie sessuali. Nel video non si vede Uma Thurman che si arrabbia. Si vede lei che molto visibilmente si rifiuta di arrabbiarsi. Dopo aver lodato le donne di Hollywood che hanno deciso di denunciare le molestie, aggiunge che prima di esprimersi dovrà aspettare «che la rabbia passi». Che le dichiarazioni pubbliche

di Thurman siano state accolte come una visione trionfante della rabbia femminile è curioso, considerato che quel video contiene l'esatta declinazione della rabbia femminile che da sempre c'insegnano a formulare e accettare: non lo spettacolo della rabbia femminile scatenata, ma di quella trattenuta e levigata fino a diventare fotogenica. Omettendo lo specifico episodio che aveva provocato la sua rabbia, Thurman ha fatto sì che la notizia diventasse la rabbia stessa, e l'intensità dello sforzo di non arrabbiarsi in quell'intervista ha dato alla sua rabbia una potenza che non avrebbe avuto se fosse esplosa davvero, un po' come il mostro dei film che fa più paura quando non lo si vede.

Una domanda che ho cominciato a farmi spesso, mentre l'anno scorso le notizie andavano accumulandosi, era: quanta rabbia femminile si annida fuori campo? Quant'è grande la rabbia che aspetta



mordendosi la lingua, per non essere diagnosticata come isteria o minimizzata come paranoia? E come spiegare l'irritazione che tutta quella rabbia femminile mi provocava? Perché avrebbe dovuto irritarmi? Mi sembrava un cedimento morale, un tradimento del femminismo, come se mi stessi schierando con il patriarcato o lo avessi interiorizzato al punto da non riuscire a vedere i suoi residui tossici. Condividevo e sostenevo d'istinto la rabbia delle altre donne, ma non riuscivo a rivendicare la mia. Un po' c'entrava il fatto che sono stata fortunata: avevo subito aggressioni sessiste di vario tipo, ma nulla di simile alle vicende orripilanti che sono toccate ad altre donne. Però c'entrava anche una persistente avversione alla rabbia che sentivo gonfiarsi in me come una bolla piena di pus. In quella che avevo sempre considerato come semplice consapevolezza di me stessa – io non m'arrabbio, m'intristisco – cominciai a scorgere la mia complicità con la logica che educa le donne a seppellire la propria rabbia o inscenarne l'assenza. A lungo mi hanno affascinato le icone della donna triste: le scrittrici e le poetesse della solitudine e della malinconia. Da buona appassionata di letteratura di un certo tipo – un po' lugubre, un po' ubriaca di sé, profondamente prevedibile e guidata dal senso di colpa preventivo – adoravo Sylvia Plath. Ero ossessionata dall'ossessione che aveva per il suo sangue («che brivido... quel velluto rosso») e attratta dal suo profilo dolente: una donna abbandonata dal marito traditore e intrappolata dalle ingiustizie sessiste della vita domestica. Mi aggrappavo al mantra della sua incarnazione autobiografica Esther Greenwood, stesa a sanguinare nella vasca da bagno di *La campana di vetro* durante una prova generale di suicidio, e che più avanti a un funerale ascolta «il vecchio vantarsi del mio cuore. Io sono, io sono, io sono». Il suo attaccamento al dolore – il suo come quello degli altri – era anche una dichiarazione d'identità. Avrei voluto tatuarmelo sul braccio. Quando ascoltavo le mie cantanti preferite, per me era più facile cantare i testi tristi che quelli arrabbiati. Più facile far andare a ripetizione Ani DiFranco e le

Dalla cenere sorgo
con i miei capelli rossi
e divorò gli uomini come aria.

sue pene d'amore – «ti ho mai detto che ho smesso di mangiare / quando hai smesso di chiamarmi?» – che ascoltarne la furia stizzita verso chi rimaneva muta e triste accanto a lei. «Una mi fa: / grazie di dire le cose che io non dico mai. / Le dico: sai / questo tuo grazie significa smazzarmi la merda al posto tuo».

Tornavo ripetutamente ai primi romanzi di Jean Rhys, dove eroine ferite ciondolavano per squallide stanze affittate in varie capitali europee, cullandosi il cuore spezzato e macchiando con il vino piumoni da due soldi. Sasha, la protagonista di *Buongiorno, mezzanotte* – il più famoso di questi primi romanzi picareschi del dolore – decide di ammazzarsi d'alcol e sostanzialmente piange qua e là per Parigi. Piange nei café, nei bar, nella sua misera stanza d'albergo. Piange al lavoro. Piange in un camerino. Piange per strada. Piange lungo la Senna. La scena che chiude il romanzo è di una passività terrificante: lei lascia che una sorta di uomo-spettro s'infilò nel suo letto perché non ha la forza di fermarlo, come se avesse infine perso ogni volontà. Nella vita reale, Rhys era tristemente nota per la sua tristezza, quella che un'amica definiva «il suo rimanere piantata come la puntina di un grammofofono nel solco di un disco, rimuginando senza sosta su questa o quell'infelicità». Perfino la sua biografia la definisce una delle più grandi artiste dell'autocommiserazione nella storia della narrativa britannica.

Ci ho messo anni a capire quanto avessi profondamente frainteso queste donne. Non avevo colto la rabbia che alimentava la poesia di Plath come una benzina feroce, facendo spiccare il volo (talvolta letteralmente) alle parole dei suoi personaggi: «Eccola in volo, adesso / terribile come non mai, rossa / ferita nel cielo, rossa cometa / sopra la macchina che l'aveva uccisa – il mausoleo, la casa di cera». Chi parla si trasforma in una ferita – prova inoppugnabile

del suo dolore – ma la ferita diventa a sua volta cometa, levandosi con terribile determinazione su ciò che avrebbe dovuto distruggerla. Dei personaggi di Plath avevo sempre trovato interessante il disintegrarsi nel dolore, ma osservando meglio ho cominciato a intravedere ovunque le scie di cometa delle loro resurrezioni rabbiose, che proclamava indomite fantasie di vendetta: «Dalla cenere sorgo / con i miei capelli rossi / e divorò gli uomini come aria».

Amavo Rhys da quasi dieci anni quando lessi il suo ultimo romanzo, *Il grande mare dei sargassi*, una riletture di *Jane Eyre* di Charlotte Brontë la cui trama volge inesorabilmente verso un atto di rabbia distruttiva. In preda alla follia, la prima moglie del signor Rochester dà fuoco alla villa di campagna inglese nella cui soffitta è imprigionata da anni. In questo tardivo capolavoro, le eroine dei primi romanzi di Rhys – addolorate, ubriache, prigioniere di complesse coreografie della passività – lasciano posto a una donna arrabbiata armata con una torcia e pronta a usare gli strumenti del padrone per distruggergli la casa.

Non è che le autrici in questione scrivessero solo di rabbia femminile e non dolore; la loro scrittura contiene entrambi i sentimenti. *Il grande mare dei sargassi* scava tra le profonde venature di tristezza che scorrono sotto un atto di rabbia distruttiva altrimenti poco chiaro, e le poesie di Plath si dedicano ad articolare il complicato intreccio di sentimenti come il rancore, l'ironia, la rabbia, la fierezza e il dolore che gli altri spesso scambiano per monolitica tristezza. «C'è chi spiega le persone di quel tipo dicendo che hanno la mente a compartimenti stagni, ma io non ho mai avuto quell'impressione» scrisse la stessa Rhys. «È uno sciabordare continuo, come acqua nella stiva di una nave.»

Relegare la tristezza e la rabbia femminili ai «compartimenti stagni» di due archetipi opposti è sempre stato più facile che ammettere che i due, nella stiva della psiche femminile, scorrono insieme. Verso la fine di *Tonya*, il recente film sulla vita di Tonya Harding, lei spiega: «Gli Stati Uniti vogliono qualcuno da amare, ma anche qualcuno da odiare». L'uscita del film, alla



fine del 2017, è sembrata di un tempismo quasi cosmico. Resuscitava un prototipo fondante della rabbia femminile – almeno per tante donne che, come me, sono state adolescenti negli anni novanta – nel momento esatto in cui tante donne cominciavano ad arrabbiarsi in modo pubblico, esplicito, fiero.

Harding affascinava non solo perché offriva al pubblico la soap opera della sua vita – pare che avesse organizzato con l'ex marito e socio un'aggressione alla pattinatrice rivale Nancy Kerrigan – ma anche perché lei e Kerrigan rappresentavano lo yin e lo yang di due archetipi femminili primordiali. Come incarnazione della rabbia – sguaiata e incontenibile, una donna da odiare, che aggredisce i giudici quando non le danno il punteggio che pensa di meritarsi

– Harding era perfettamente complementare all'eleganza di Kerrigan che singhiozzava nel suo body bianco di pizzo. Insieme erano una coppia da cui non potevi staccare gli occhi: la ragazza triste e quella pazza. Quella ferita e quella malvagia. Il loro dualismo isolava una visione della femminilità che adoravamo (rispettosa delle regole, delicata, sofferente) da un'altra che disprezzavamo (volgare, lagnosa, irascibile). Harding era forte, povera e incazzata, e alla fine – nella lettura accettata dall'opinione pubblica – aveva trasformato quei sentimenti in violenza. Ma *Tonya* illumina anche un aspetto su cui i mezzi d'informazione dell'epoca si concentrarono poco: la tempesta perfetta di violenza da cui Harding era stata generata, cioè le violenze della madre

e del marito. Come a dire: nessuna rabbia femminile è un'isola.

Quando il caso Harding-Kerrigan travolse i mezzi d'informazione, io avevo dieci anni. La loro vicenda mi s'impresse in una serie di pennellate rapide ma indelebili: una donna che gridava contro i giornalisti, l'altra che piangeva a bordo pista. Ma dopo aver guardato *Tonya* ed essermi resa conto di quanto quelle due donne fossero esistite in me come idee, più che come donne, ho fatto ciò che qualunque persona sensata avrebbe fatto: mi sono buttata a cercare ossessivamente «Tonya e Nancy» su Google. Cercavo: «Tonya ha mai chiesto scusa a Nancy?». Cercavo: «Tonya Harding carriera pugilato» scoprendo che ebbe inizio nel 2002, con il suo incontro contro Paula Jones, impiegata dello stato dell'Arkansas che aveva denunciato il presidente Bill Clinton per molestie sessuali: due donne che inscenavano pubblicamente le assurde caricature della vendicatività femminile proiettate su di loro dal pubblico, una che gridava all'aggressione e l'altra che spaccava rotule. Guardando i documentari sulla vicenda, ho faticato a provare simpatia per Tonya Harding, che ne emerge come una bugiarda mitomane, vittimista, concentrata sulla sua sfortuna e disinteressata a quella degli altri. Ma il fatto che io «faticai a trovare simpatica» Tonya Harding cosa dice del genere di donna che invece mi è facile apprezzare? Volevo il genere di storia in cui dopo essere sopravvissuta a una vita dura – madre violenta, marito violento, povertà – una donna riesce anche a risultare simpatica? Tenace, professionale e remissiva con la propria sofferenza? Tonya ci mostra una Harding che è quasi l'antitesi della remissività. Il film comprende perfino una ricostruzione immaginaria dell'aggressione, nota all'epoca come «la randellata

che si è sentita in tutto il mondo», in cui Harding, in piedi con il manganello alzato sopra il corpo rannicchiato di Kerrigan, le colpisce ripetutamente il ginocchio insanguinato per poi voltarsi a guardare l'obiettivo, con un volto di sfida coperto da schizzi di sangue. Nonostante l'aggressione fosse stata di fatto compiuta da un tizio assoldato allo scopo, questa scena immaginaria sintetizza la versione dei fatti da cui l'America si era lasciata ossessionare, nella quale la rabbia di una donna ne traumatizzava un'altra.

Ma l'ossessione per queste due donne era meno semplice di così. Cominciò a farsi strada una lettura opposta. In questa lettura-ombra, Harding non era mostro bensì vittima, una derelitta ingiustamente bistrattata, e Kerrigan una piagnona troppo presa dal suo dolore. In un articolo uscito sul sito Deadspin nel 2014, intitolato *Confessioni di una che difende Tonya Harding*, Lucy Madison scrive: «Rappresentava l'incarnazione della mia fantasia di vendetta adolescenziale, in cui la ragazza sempre un po' fuori posto sopravviveva alla merda che le buttavano addosso senza rinunciare a un briciolo della sua personalità. E per questo la amavo enormemente». È noto che Kerrigan, accasciata in lacrime dopo l'aggressione non lontano dalla pista dove si allenava – «Newsweek» scrisse che era «il suono dei sogni spezzati» –, ripeteva urlando: «Perché? Perché? Perché?». Ma «Newsweek», mettendo la vicenda in copertina, le attribuì le parole «perché proprio a me?». Con tre semplici paroline, il suo shock diventava lamentosa autocommiserazione. Queste due versioni apparentemente contraddittorie di Harding e Kerrigan – la stronza scatenata e la vittima innocente, o l'antieroina e la frignona – erano la stessa sagoma di cartone vestita di abiti diversi. La perfettina piangente

«Queste due versioni apparentemente contraddittorie di Harding e Kerrigan – la stronza scatenata e la vittima innocente, o l'antieroina e la frignona – erano la stessa sagoma di cartone vestita di abiti diversi.»

«Dieci anni fa, in un vicolo scuro del Nicaragua,
un uomo mi ha dato un pugno in faccia.»

era la versione inaccettabile della vittima stoica, la scapestrata grintosa quella accettabile della stronzata scatenata. A una prima occhiata ci sembrarono storie antitetiche, a riprova del rapporto conflittuale che abbiamo con la rabbia femminile – che può essere solo eroica o incontrollata e distruttiva – nonché del rapporto di amore-odio che ci lega alla vittima: ci piace che soffra, ma se soffre troppo la troviamo irritante. Entrambe le storie, tuttavia, sottolineavano la stessa separazione: una donna non poteva soffrire e far soffrire al tempo stesso. Poteva essere o arrabbiata o triste. Era più facile attribuire quelle emozioni ai corpi di donne distinte che riconoscere la loro presenza contemporanea in quello di qualsiasi donna.

Dieci anni fa, in un vicolo scuro del Nicaragua, un uomo mi ha dato un pugno in faccia. Dopo, mentre sedevo sul marciapiede coperta del mio sangue, con una bottiglia di birra fredda appoggiata sul naso rotto, un poliziotto mi ha chiesto una descrizione fisica dell'uomo che mi aveva aggredito. Di lì a una ventina di minuti è arrivato un veicolo della polizia, un pick-up con una gabbia montata sul pianale. Dentro la gabbia c'era un uomo. «È lui?» mi ha chiesto il poliziotto. Ho scosso la testa con orrore, colta da un'acuta consapevolezza del potere che avevo. Mi sono resa conto solo in quel momento che le semplici parole «mi ha fatto male» potevano privare uno sconosciuto della libertà. Ero una donna bianca, volontaria straniera in una scuola del posto, e mi sono vergognata del mio profilo tanto familiare: la donna bianca vulnerabile che grida aiuto davanti agli uomini senza volto che si annidano nell'ombra. Ho avuto paura e mi sono vergognata di aver paura. Mi ha imbarazzato che la faccenda diventasse così importante. Quello che non ho provato è rabbia. Quella notte il senso di colpa – la vergogna di sentirmi una persona da proteggere e il

rischio che la mia protezione mettesse in pericolo altre persone – mi ha completamente impedito di percepire la mia rabbia. È stato come se il privilegio della mia condizione pesasse più della mia vulnerabilità, privandomi di ogni diritto di essere arrabbiata. Ma se quella notte in Nicaragua non sono riuscita a riconoscere il mio diritto alla rabbia, da allora mi sono resa conto che il vero diritto è quello alla sua assenza. L'avversione alla rabbia che avevo sempre concepito come una questione di temperamento o d'intenzioni era, in tutta onestà, un lusso. La scrittrice e attivista femminista nera Audre Lorde, definendo la sua rabbia come una reazione di lungo corso al razzismo sistemico, sottolineava come questa fosse un frutto del paesaggio sociale, più che un ecosistema emotivo privato: «Vivo con quella rabbia, di quella rabbia, sotto quella rabbia e al di sopra di quella rabbia da quasi tutta la vita». Quando il video di Uma Thurman è diventato virale, la giornalista trinidadiana Stacy-Marie Ishmael ha twittato: «Interessante che tipo di donne vengono elogiate per aver espresso pubblicamente la loro rabbia. Io è da quando lavoro che devo assicurare la gente sul fatto che quella è la mia faccia normale». Michelle Obama si è vista affibbiare l'etichetta di «nera rabbiosa» per tutto il tempo che il marito è stato in carica. Studi scientifici lasciano pensare che l'esperienza del razzismo provochi più problemi di pressione alta negli afroamericani che negli americani bianchi, ipotizzando che il divario derivi dal fatto che provino più rabbia e al tempo stesso si sentano più tenuti a reprimerla. La superstar del tennis Serena Williams ha ricevuto una multa di più di ottantamila dollari per aver dato in escandescenze con una guardalinee agli Us Open del 2009: «Giuro che prendo questa cazzo di pallina e te la ficco in quella gola di merda». Gretchen Carlson, all'epoca conduttrice di Fox News, nel 2011 dopo

un altro sbotto di Williams ha detto che simboleggiava «tutti i problemi della nostra società». Da allora Carlson si è naturalmente reincarnata in una certa tipologia di emancipazione femminile: è una delle principali accusatrici dello scomparso presidente di Fox News, Roger Ailes, e ha da poco pubblicato un libro intitolato *Be Fierce: Stop Harassment and Take Your Power Back* (Siate orgogliose: fermate le molestie e riprendetevi il potere). Ma il ritratto in copertina è quello di una bionda dalla pelle chiara con il dolcevita nero e un accenno di sorriso, e ci ricorda che l'orgoglio di alcune donne è sempre stato più tollerabile di quello di altre.

Ma poi, a che serve la rabbia? La filosofa Martha Nussbaum si rifà alla definizione della rabbia data da Aristotele, per il quale è «la reazione a un danno significativo» che «contiene in sé una speranza di rivalsa» e afferma che la rabbia non solo è «un modo stupido di affrontare la vita» ma anche una forza pubblica corrosiva, basata sull'errata convinzione che una vendetta possa raddrizzare il torto che l'ha causata. Nussbaum fa notare che le donne spesso imbracciano il loro diritto alla rabbia come «rivendicazione di uguaglianza», parte di un più ampio progetto di ripresa del potere, ma che la sua promessa di essere barometro di uguaglianza non dovrebbe impedirci di scorgerne i pericoli. In un momento come questo, che vede la rabbia femminile in aumento, stiamo dando forse troppo per scontato il suo valore? E se lasciassimo spazio alla rabbia e allo stesso tempo tenessimo conto di quanto ci costa?

Nel suo fondamentale saggio del 1981 *Gli usi della rabbia*, Audre Lorde attribuisce alla rabbia un valore diverso da quello di Nussbaum: non di ritorsione ma di contatto e sopravvivenza. Non è un semplice sottoprodotto di mali sistemici, sostiene Lorde, ma il catalizzatore di un sano disagio e di una maggior chiarezza nel dialogo. «Ho succhiato il capezzolo di lupa della rabbia» scrive «e mi è servito come illuminazione, risata, protezione, fuoco in luoghi dove non c'era luce né cibo né sorelle né riparo». La rabbia non è solo fiamma che rade al suolo ogni struttura;

rischiara anche, genera calore, e crea comunione tra i corpi. «Ogni donna possiede un vasto arsenale di rabbia potenzialmente utile contro le oppressioni che quella rabbia hanno fatto nascere» scrive Lorde. Affrontare la mia avversione per la rabbia imponeva di passare dal considerarla una semplice emozione al concepirla come strumento, parte di un vasto arsenale. Quando l'anno scorso sono arrivata alla marcia delle donne a Washington – un corpo fra migliaia – l'atto di marciare non era la semplice rivendicazione del diritto ad avere una voce: era affermare pubblicamente che ero decisa a usarla. Sono arrivata a concepire la rabbia in questi termini: non come rivendicazione dello status di vittima, ma come assunzione di responsabilità.

Mentre scrivo questo articolo incinta di otto mesi, non spero che mia figlia non debba mai arrabbiarsi. Spero che viva in un mondo capace di riconoscere la multiforme coesistenza della rabbia e della tristezza, e la possibilità che rabbia e senso di responsabilità, spesso considerati come nemici naturali, possano a loro volta coesistere. «C'era una volta in me / una rabbia tale da spezzare il vetro» scrive la poeta Kiki Petrosino nel componimento *At the Teahouse* (Nella sala da tè). «Riemersi dal letto / nella mia enorme camicia da notte, coi polmoni incendiati / di crisantemi». È una visione della rabbia come combustibile e fuoco, come potente vaccino contro la passività, un latte insolito ma sacro succhiato dalla lupa. Questa rabbia è più prurito che ferita. Esige che succeda qualcosa. È la mia rabbia a quella riunione di facoltà, quando alle voci delle studentesse diventate statistiche sotto i nostri polpastrelli veniva chiesto di tacere, di rientrare ordinatamente nei ranghi. Non è rabbia per ciò che ci si merita, ma per ciò che è necessario: ciò che deve farci emergere dal letto e gonfiare le nostre vesti, che deve ardere nelle nostre voci splendenti e minacciose, del tutto consapevole del suo calore.

(Articolo uscito su «The New York Times» il 17 gennaio 2018, tradotto per «Internazionale» da Matteo Colucci.)

Teresa Franco

Tradurre al femminile

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 4 novembre 2018



La natura molteplice, conflittuale e creativa della traduzione. Stretta è l'alleanza tra il femminismo e la ricerca delle parole giuste

In molte università inglesi la traduzione è parte integrante dei corsi di lingua straniera. Quello che ho osservato, nella mia esperienza, è che anche gli studenti meno brillanti, se messi davanti a un testo da tradurre, rimangono affascinati dalla quantità di problemi, domande, confronti, reazioni e risorse che non pensavano di avere.

Cosa succede, dunque, quando entriamo in contatto, anche sbadatamente, con il complicato processo della traduzione? E perché tradurre è un esercizio necessario prima che gravoso? Ce lo spiegano con sagacia illuminante due libri appena pubblicati: il volume collettaneo, *Donne in traduzione*, curato da Elena Di Giovanni e Serenella Zanotti per Bompiani, e la ricerca individuale del poeta Valerio Magrelli, *La parola braccata*, uscito per il Mulino. Si tratta di due saggi complementari perché, con il rigore di strumenti metodologici diversi, esplorano la natura molteplice, conflittuale e creativa della traduzione, richiamando l'attenzione su stereotipi resistenti e su effetti indesiderati.

Nel primo caso ci troviamo di fronte a un'opera davvero tridimensionale, che propone, come suggeriscono le curatrici, almeno «tre livelli di femminilità» e di lettura. L'antologia, infatti, raccoglie quattordici testi scritti da studiose di traduzione, distinguendo tra le voci storiche della prima sezione

(tra le quali figurano Carol Maier, Barbara Godard, Rosemary Arrojo e Sherry Simon) e quelle contemporanee della seconda. Ogni testo, originariamente composto in francese, tedesco o inglese, è stato scelto e tradotto da altre esperte, autrici anche di un commento. L'insieme, eterogeneo e vasto, ha una sua organicità proprio nel presentare la storia del femminismo e della critica femminista applicata alla traduzione a partire da studi pionieristici, come quelli di Luise von Flotow, o da casi esemplari, come la ricezione di *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir.

Proprio questo testo, imprescindibile per qualsiasi discorso sul femminismo, ci mostra la poliedrica composizione del volume, in cui i riferimenti si intrecciano senza mai sovrapporsi. La voce di Simone de Beauvoir richiama quella di Emily Apter e di Toril Moi, qui presentate rispettivamente da Daniela La Penna, professoressa di letteratura italiana in Inghilterra, e Franca Cavagnoli, anglista e traduttrice raffinata. Leggere i testi principali in traduzione accanto a quelli secondari di commento si rivela di raro interesse non solo per l'utile contestualizzazione storica e culturale, ma anche per comprendere la profondità del dialogo che ogni traduttrice italiana intrattiene con la sua autrice, esponendo le proprie scelte, e confermando l'interdipendenza di teoria e prassi.

La prefazione è firmata da Susan Bassnett, autorevole sostenitrice della svolta culturale dei Translation Studies, che qui ricorda la stretta alleanza tra femminismo e traduzione sancita a partire dagli anni Settanta. In quel decennio testi stranieri fondamentali iniziarono a circolare nel mercato delle lettere italiane rivoluzionando costumi e coscienze. L'intento, allora, era di liberare le donne da vincoli patriarcali; oggi, la sfida sembra ritornare sui linguaggi dominanti, rivendicando il diritto, non solo delle donne, a una società più inclusiva. La traduzione femminile o femminista riequilibra i rapporti gerarchici, stabilendo la parità del testo originale rispetto a quello tradotto. Non a caso il volume si chiude con il saggio di Raffaella Baccolini e Valeria Illuminati su Jhumpa Lahiri, scrittrice che attraverso la traduzione e la ricerca continua di altre parole ha scardinato il concetto di identità e appartenenza.

Al disagio di parlare più lingue, espresso da Jhumpa Lahiri, è legato il rischio dell'oblio, e su questo tema si concentra il libro di Valerio Magrelli. Il poeta-traduttore insegue *La parola braccata*, alias la parola tradotta, nei labirinti dei processi cognitivi, mostrando quanto il bisogno di aderire a un testo possa realizzarsi solo grazie a un temporaneo allontanamento. In un campo di studi così vasto, la metafora del viaggio si impone quasi spontaneamente fin dalla prima pagina: «Vorrei che questa introduzione svolgesse la funzione di un Gps». E via via la stessa metafora trasforma l'autore in un perfetto timoniere, informato e solerte nel richiamare l'attenzione ad ogni svolta o passaggio pericoloso. Il

risultato è una lettura densa da cui prende forma, sempre più dettagliata, la fenomenologia del «gesto traduttorio». Nell'incedere divagante della prosa si riconosce l'energia di chi è abituato a muoversi tra i materiali più disparati, dai trattati di Freud sulla rimozione ai saggi di Benvenuto Terracini, dal romanzo di Pascal Quignard sulla parola che riaffiora «in punta di lingua» alle poesie di Nicola Gardini sul tradurre.

Ci si perde volentieri nel «gran mare della traduzione», fiduciosi, tuttavia, che esista un ordine, e che ai problemi, della parte teorica, rispondono i «poemi», termine con cui Magrelli, omaggiando Nabokov, ha voluto identificare la parte creativa. Attraverso vari esercizi – sugli acrostici, le rime, il metro e così via – ci si addentra in un vero e proprio laboratorio artistico, dove però non contano i tecnicismi, ma i ragionamenti e il gusto che li mette in atto. L'autore ci aiuta a riconoscere le scelte dei traduttori e in qualche caso ci racconta come è approdato lui stesso alla soluzione definitiva. Penso alla traduzione del poeta arabo Ibn At-Tûbi già apparsa nella raccolta del '92, *Esercizi di tiptologia*, e di cui oggi conosciamo difficoltà e approssimazioni.

Sia che adoperino una lente di ingrandimento per inquadrare i rapporti sociali o che ricorrano a sensori ipersensibili per misurare comportamenti minimi, entrambi i saggi mettono in risalto l'aspetto decisionale: tradurre significa sempre scegliere. E intanto ci mostrano quanto *altro* si nasconde dietro queste scelte, cosa pensiamo veramente quando traduciamo, e quali grandi fatiche siamo capaci di affrontare con una leggerezza semidivina.

Suzanne Jill Levine: «La traduzione, a cavallo tra formalità e creatività, può essere il mezzo attraverso il quale una scrittrice/traduttrice tenta di **riconciliare** vari frammenti: frammenti di testi, di lingua, di sé stessa».

Rosaria Amato

Dai libri al cinema fino ai musei, le forbici del governo sulla cultura

«la Repubblica», 4 novembre 2018

La legge di bilancio punisce un settore già in crisi e non prevede investimenti. Ridotto anche il bonus per i diciottenni. Intervista al presidente di Ali

Venti milioni di tagli per il Bonus cultura riservato ai diciottenni per il 2019, 2,3 milioni per i musei autonomi, quattro milioni di riduzione del credito d'imposta per gli esercenti cinematografici, 1,25 milioni in meno per i crediti d'imposta delle librerie, trecentosettantacinquemila euro per le case editrici. Non c'è traccia del «vero e proprio cambio di passo» annunciato a luglio dal ministro della Cultura Alberto Bonisoli. Al contrario, nella prima legge di bilancio gialloverde a patire i tagli è anche la cultura. E la sforbiciata colpisce gli esercenti più in difficoltà, come i librai, già sfibrati dalla concorrenza delle vendite on line, e da sempre sul filo del rasoio in un paese in cui si legge poco, e dove l'acquisto di un libro è considerato un lusso, riservato ai più abbienti. Non va meglio agli esercenti delle sale cinematografiche, sempre meno frequentate.

Gli addetti ai lavori sottolineano: la parola «cultura» sembra scomparsa. Se non fosse per questi capitoli residuali, dedicati, come l'articolo 59, alle «ulteriori misure di riduzione della spesa», di cultura non si parlerebbe mai. La cultura dunque solo per rastrellare pochi spiccioli, ai danni di chi resiste sempre più faticosamente sul campo. L'unica voce positiva, le assunzioni al Mibact, è fortemente ridimensionata: sono solo mille entro il 2021, a fronte degli almeno quattromila ingressi annunciati a settembre dallo

stesso ministro Bonisoli per il solo 2019. I risparmi derivanti dai tagli alla cultura sono riassunti in una tabellina in chiusura dell'articolo 59: il totale è di 5.590.250 euro, a partire dal 2020. La quota maggiore pesa sugli esercenti delle sale cinematografiche, incide infatti su un credito fiscale di cui avevano appena cominciato a godere, visto che è entrato in vigore a fine 2016: il taglio è di quasi quattro milioni. Poi seguono le librerie, con 1.250.000 milioni di tagli sui crediti d'imposta fruiti «sugli importi pagati a titolo di Imu, Tasi, Tari e spese di locazione». Anche in questo caso si tratta di un vantaggio acquisito da pochissimo tempo, grazie alla legge 27 dicembre 2017 n.205: l'Ali, l'associazione dei librai affiliata a Confcommercio, lo aveva definito «una boccata d'ossigeno che permetterà di continuare a lottare nei territori per promuovere il libro e la lettura». Il tax credit non viene abolito, ma certo fortemente ridimensionato: il taglio riduce le risorse complessive a 3,75 milioni di euro dal 2020, meno di quelle stanziare per il primo anno (quattro milioni) in avvio della misura, e che già per il 2019 saliranno a cinque milioni. La relazione alla legge di bilancio spiega che il risparmio complessivo legato ai tagli al tax credit «è stato prudenzialmente stimato, sulla base di una ipotesi di riduzione percentuale delle misure», rispettivamente del quindici per cento per l'agevolazione

degli esercenti delle sale cinematografiche, e del venticinque per cento per le librerie e per «le imprese produttrici di prodotti editoriali che investono in beni strumentali o in programmi di ristrutturazione economica». Ma le percentuali precise verranno stabilite da un decreto del ministero dell'Economia, entro trenta giorni dall'entrata in vigore della legge di bilancio. Inoltre le librerie verranno anche colpite dalla riduzione del bonus cultura per i diciottenni. Nella relazione alla legge di bilancio, il taglio di venti milioni viene giustificato con la domanda inferiore alle risorse stanziare: ha fatto richiesta infatti nelle prime due edizioni solo il settantadue per cento degli aventi diritto, anche perché, probabilmente, le difficoltà di funzionamento della procedura hanno scoraggiato i meno motivati. E il governo a quanto pare non punta a incentivare i giovani perché questa percentuale si alzi, e quindi le risorse ritenute in eccesso vengono stornate. A completare il panorama dei tagli alla cultura c'è quello ai musei autonomi, che dal 2019 avranno una riduzione di trasferimenti per le spese di funzionamento nell'ordine di 2,3 milioni.

...

Rosaria Amato, *Ambrosini (Ali): «Inconcepibile che si penalizzino le librerie e i giovani che leggono»*, «la Repubblica», 4 novembre 2018

«Non ce l'aspettavamo, la riduzione del credito d'imposta è proprio un fulmine a ciel sereno, in questi mesi di prima interlocuzione con i referenti politici non ci sembrava di aver colto alcun segno di tagli per le librerie.» Paolo Ambrosini è da un anno e mezzo il presidente di Ali, l'Associazione librai italiani aderente a Confcommercio [...].

Cosa pensate di fare?

Scriveremo al ministro della Cultura Alberto Bonisoli e a tutti i referenti politici, a cominciare dai presidenti delle commissioni Cultura di Camera e Senato, per segnalare che questa scelta del governo

è un segnale negativo, perché anziché sostenere la cultura la si penalizza. E non parlo solo dei tagli che ci riguardano: come cittadino e operatore culturale sono colpito in particolare dai tagli alla scuola, alla ricerca e all'università: sono precise scelte politiche.

Il taglio che vi riguarda è di 1,25 milioni. Quanto inciderà sui bilanci delle librerie?

Questo credito d'imposta andava a sostenere soprattutto le piccole librerie: c'era un massimale di ventimila euro per quelle indipendenti, e di diecimila per quelle di catena, era un aiuto concreto che andava a ridurre le voci di spesa. Adesso ci sarà un plafond più contenuto.

Verrete colpiti anche dalla riduzione del bonus cultura per i giovani?

Quest'anno ci sono stati problemi per l'utilizzo della app18, non ha funzionato fino a luglio, ma diciamo che in genere il bonus è stato molto utilizzato in libreria, anche perché arrivava anche a coprire parte delle spese del primo anno di università. E credo che sia una misura positiva, che riporta i giovani in libreria.

Il bonus viene in parte ridimensionato per mancanza di richieste. Forse più che prenderne atto e stornare i fondi si sarebbe potuto incentivarne l'uso.

Venendo in libreria, i giovani hanno la possibilità di incontrare l'offerta fisica reale, in continuo divenire, e quindi anche di trovare cose che non pensavano di cercare. Allontanarli da questi luoghi è una scelta che ci preoccupa, sia come organizzazione che come cittadini, perché noi siamo convinti che le attività culturali servano per far crescere il paese. Le spese culturali andrebbero detratte dalle tasse come le spese mediche.

«Sono colpito dai tagli alla scuola, alla ricerca e all'università: sono precise scelte politiche.»

Rossano Astremo

Paradosso Pasolini: parla ai giovani, ma la scuola lo esclude dai programmi

«Nuovo Quotidiano di Puglia», 5 novembre 2018

L'opera di Pasolini è quasi del tutto ignorata dalla scuola italiana nonostante sia l'autore per eccellenza che ha parlato di giovani e ai giovani

Sono trascorsi quarantatré anni dalla scomparsa di Pier Paolo Pasolini, intellettuale profetico, scandaloso, idolatrato, geniale, sopravvalutato, unico, per verso, perduto. Ognuno di noi ha una propria idea su ciò che la presenza di Pasolini ha significato per sé stesso e per il nostro paese nello scorso secolo.

Alberto Moravia il 5 novembre del 1975, nell'orazione funebre dei funerali di Pasolini, dichiarò: «Qualsiasi società sarebbe stata contenta di avere Pasolini tra le sue file. Abbiamo perso prima di tutto un poeta. E poeti non ce ne sono tanti nel mondo, ne nascono tre o quattro soltanto in un secolo. Quando sarà finito questo secolo, Pasolini sarà tra i pochissimi che conterranno come poeti».

Il poeta dovrebbe essere sacro. Al di là del concetto di sacralità del poeta, che suona alquanto fuori dal tempo, ciò che è vero è che Pasolini continua a significare nel tempo presente e lo dimostra il fatto che nella giornata dello scorso 2 novembre, anniversario della sua morte, le pagine facebook di migliaia di utenti italiani si sono riempite di immagini che raffigurano lo scrittore e citazioni tratte da sue opere o interviste. Inoltre, questa riduzione di Pasolini a meme si affianca alla trasfigurazione di Pasolini a icona. Molti street artist italiani raffigurano il poeta di Casarsa sulle mura di molte strutture abbandonate del nostro paese. Ciò che suona strano e per alcuni

versi paradossale è che l'opera di Pasolini venga quasi del tutto ignorata dalla scuola pubblica italiana. Senza voler affondare le mani nell'annosa questione dei programmi ministeriali che sempre poco spazio donano allo studio del Novecento letterario italiano, l'elemento paradossale di cui parlavo poco fa è dettato dalla convinzione che nel corso della letteratura italiana dell'ultimo secolo nessun autore come Pasolini ha parlato di giovani e ai giovani, nessun intellettuale come l'autore di *Ragazzi di vita* ha considerato il racconto e la riflessione sull'identità giovanile come elementi fondanti della sua poetica.

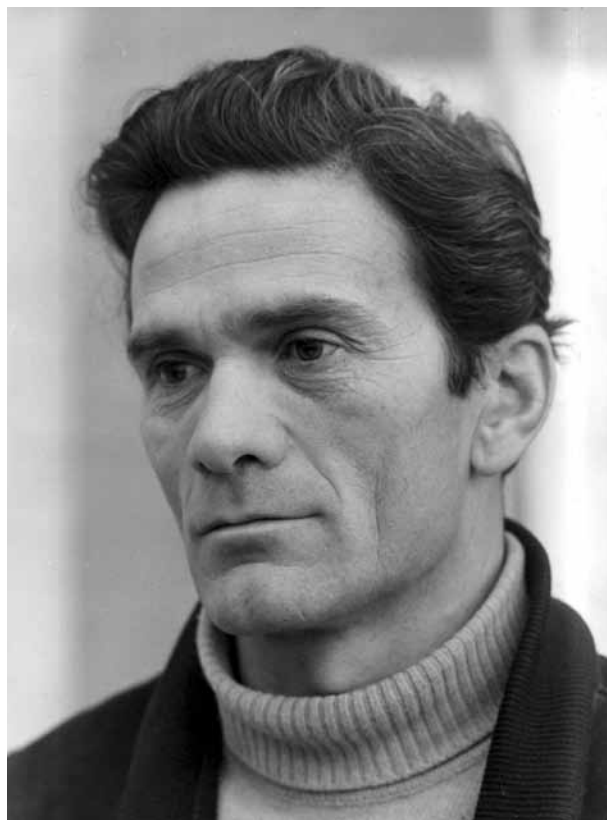
Pensate a *Ragazzi di vita*, il romanzo d'esordio del 1955, in cui un Pasolini da poco trasferitosi a Roma racconta con forte spirito documentaristico la quotidianità di un gruppo di ragazzi delle periferie romane, nell'immediato Secondo dopoguerra; o pensate ancora a molti testi poetici, tra cui *Un ragazzo* in cui Pasolini dedica versi pieni di ammirazione per un giovane Bernardo Bertolucci, figlio all'epoca poco più che adolescente dell'amico Attilio Bertolucci, che spesso assisteva desideroso di imparare e sapere alle conversazioni degli adulti («vuoi sapere. Non hai domanda su un oggetto / su cui non c'è risposta: che trema solo in petto»); pensate al Pasolini degli anni Sessanta che, nell'analisi del cambiamento in atto della società italiana, riusciva

sempre a cogliere sfumature interpretative originali e spiazzanti. Come nella poesia apparsa sul settimanale «L'Espresso» il 16 giugno del 1968, *Il Pci ai giovani*, nella quale, commentando gli scontri tra studenti e polizia accaduti presso la facoltà di Architettura di Roma, a Valle Giulia, Pasolini, uomo ontologicamente di sinistra, rivolgendosi direttamente agli studenti, si schiera coi poliziotti («avete facce di figli di papà. / Buona razza non mente. / Avete lo stesso occhio cattivo. / Siete pavidì, incerti, disperati / (benissimo!) ma sapete anche come essere / prepotenti, ricattatori, sicuri e sfacciati: / prerogative piccole borghesi, cari () / Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte coi poliziotti / io simpatizzavo coi poliziotti / perché i poliziotti sono figli di poveri»); o pensate, infine, ad un articolo del 1973 *Contro i capelli lunghi*, apparso sul «Corriere della Sera», poi raccolto in un suo libro culto, *Scritti corsari*. In questo articolo, Pasolini racconta che portare i capelli lunghi prima del 1968 aveva un significato politico, era espressione di un pensiero di sinistra; dopo il 1968 anche ragazzi di destra iniziarono a portare i capelli lunghi. Quindi da codice espressivo di una sottocultura ideologizzata, l'atto di crescerci i capelli lunghi divenne mainstream, alla moda. Negli ultimi anni della sua vita, in più di un'occasione, Pasolini non fu scevro da giudizi negativi nei confronti dei giovani. Ciò che non amava era il loro omologarsi, il divenire schiavi della civiltà dei consumi, il perdere di vista una visione profonda e problematica della vita a favore di un appiattimento generalizzato delle idee. È un peccato che questo autore complesso, pieno di contraddizioni, ma mai banale, mai superficiale, sia così bistrattato dalla scuola italiana. A volte pare

«Il bel nuvolone bianco, coi riflessi d'acciaio, s'era smandrappato e sbrindellato, e ora scompariva pure lui come neve nella fanga.»

che siano gli stessi insegnanti a non volersi misurare con la sua opera, preferendo autori più addomesticabili, più immediati, il pessimismo di Leopardi, la Provvidenza in Manzoni, i vinti di Verga, il nido di Pascoli, il mal di vivere di Montale. Come sintetizzare Pasolini in una frase? Come semplificare la sua complessità ai nostri adolescenti?

Ma è proprio necessario essere semplici con i giovani di oggi? Rispondo a questo interrogativo utilizzando ancora le parole di Pasolini, in un articolo della fine degli anni Quaranta, in cui sintetizza con il suo solito pungente acume la sua visione dell'insegnamento: «Molti pensano che col ragazzo bisogna comportarsi come chi si muove dall'alto verso il basso, cioè bisogna regredire nel suo mondo, nella facilità del suo mondo. È una vera sciocchezza: col ragazzo bisogna al contrario essere difficili. Difficili in quanto ciò che egli ricerca non è nel suo mondo!».



Vanni Santoni

Il #MeToo immaginario delle donne mennonite

«la Lettura» del «Corriere della Sera», 11 novembre 2018

Intervista a Miriam Toews. In *Donne che parlano* la scrittrice racconta le violenze degli uomini in una comunità boliviana ispirandosi a una storia vera

Tra il 2005 e il 2009, in una remota comunità mennonita della Bolivia, a molte ragazze e donne capitava di svegliarsi sanguinanti, stordite e piene di lividi. I responsabili erano indicati dai più in fantasmi o demoni; altri membri della comunità dicevano che era Dio che le puniva per i loro peccati; altri ancora le accusavano di mentire per attirare l'attenzione. Alla fine si scoprì che alcuni uomini della colonia le addormentavano con un anestetico veterinario e le stupravano sistematicamente. La scrittrice canadese Miriam Toews è partita da questa storia vera per il suo romanzo *Donne che parlano* (marcos y marcos, traduzione di Maurizia Balmelli).

Lei ha descritto «Donne che parlano» come una «risposta immaginaria» a crimini reali. Lei stessa è cresciuta in una comunità mennonita, da cui è fuggita a diciotto anni. Quanto è stata influenzata dalle sue esperienze?
La mia infanzia ha influenzato molto questo romanzo. Sono cresciuta nel primo insediamento mennonita in Canada, un luogo conservatore, fondamentalista, patriarcale e autoritario. In effetti, la colonia boliviana di cui scrivo in *Donne che parlano* è stata fondata proprio da pionieri partiti dalla mia provincia, i quali cercavano un luogo ancora più isolato e che permettesse loro ancor più «libertà religiosa» rispetto al Canada. Quando ho saputo degli stupri

in Bolivia, sono rimasta sì orripilata, ma non posso dire di essere rimasta sorpresa. Per quanto la comunità in cui sono cresciuta io non fosse così chiusa, era tuttavia organizzata secondo gli stessi principi, parametri e regole. Regole che danno agli uomini tutto il potere. Regole che insidiosamente riducono le donne al silenzio e le disumanizzano. Regole giustificate con la Bibbia: «Donne, sottomettete ai vostri mariti! Figli, sottomettete ai vostri padri!». Lo stupro è un crimine che nasce dalla convinzione di avere un diritto su qualcun altro. È vero tuttavia che in queste comunità c'è anche del bene. C'è una tensione utopica verso il pacifismo, verso la nonviolenza, verso una gestione armonica della terra. Lo so, ho sentimenti contrastanti. Credo sia normale. C'è molto dolore, sì, ma c'è anche della bellezza.

Leggendo «Donne che parlano» vengono in mente le vicende, recentemente venute alla luce, di abusi sistematici sulle ragazzine native nelle residential school cristiane.

Non avevo un'intenzione deliberata di creare una connessione con quel sordido capitolo della nostra storia, ma le violenze e gli abusi perpetrati sulla popolazione indigena nelle scuole gestite dalla chiesa cattolica, e rese possibili dall'atteggiamento discriminatorio dei colonizzatori, sono qualcosa che

sento, e sono qualcosa di molto più ampio e duraturo di quanto il nostro governo voglia ammettere, a dispetto dell'immagine che il Canada può proiettare all'esterno.

Leggendo il suo libro può venire in mente anche la «Lisistrata».

Mi piace questo paragone con Aristofane. È vero che in entrambi i casi ci sono donne che si uniscono e prendono in mano la situazione. Donne spaventate, determinate, in cerca di ascolto e considerazione, e naturalmente *in coro* – qualcosa che del resto i mennoniti fanno spesso, e pure bene. Le otto donne del mio romanzo sono ispirate a donne della

mia comunità: mia sorella, mia madre, le mie zie, le mie amiche. Queste corrispondenze sono state il dispositivo chiave che ho usato per mantenerle distinte, in termini di personalità ma anche di gesti e tic. L'obiettivo era anche mostrare come le donne che vivono oppresse in simili comunità riescano comunque a essere individui completi, non di rado con convinzioni e desideri in conflitto tra loro.

E poi c'è «2666» di Roberto Bolaño, con le sue storie di «omicidi fantasma» – di donne. L'ambientazione, ancorché sempre latinoamericana, è diversa, essendo la Santa Teresa di Bolaño una grande città di confine, ma si può trovare un parallelo in questo appellarsi a responsabili invisibili rispetto a un crimine subito da donne.

È vero: ho pensato spesso, molto spesso, a 2666 mentre scrivevo il mio romanzo. Del resto, è chiaro: se si dà la colpa ai fantasmi o ai demoni, si escludono gli uomini; se si presume e si afferma che vi sia un generico «male» invece che specifici responsabili, non solo questi non si troveranno, ma si creano anche le condizioni per la loro autoassoluzione – per far loro dire, semplicemente, che «le cose sono così». Le donne boliviane venivano addirittura colpevolizzate, gli veniva detto che «attiravano il peccato» oppure erano accusate di mentire, dando la colpa alla «selvaggia immaginazione femminile». Il dramma è che le donne di quelle comunità non avevano nessuno a cui appellarsi. Non possono nemmeno uscire senza essere accompagnate dal padre, dal marito o da un fratello. Non gli è stato insegnato a leggere né a scrivere. Neppure parlano la lingua della nazione che c'è là fuori! Sono a ogni effetto prigioniere nelle loro case.

Uno scenario estremamente drammatico: pure, in «Donne che parlano», così come nei suoi romanzi precedenti, riesce a far emergere una forte vena umoristica.

Tra i mennoniti c'è un certo umorismo sovversivo, sì. Sembrerà strano, ma non lo è: in effetti, si tratta di uno dei pochi strumenti di sopravvivenza a disposizione di chi vive in situazioni così opprimenti.



«Autje e Neitje si dondolano avanti e indietro,
un tiro alla fune con la treccia che le unisce,
ma delicato. Prosegue Autje: Non sappiamo dove andare.
Neijte ride. Aggiunge: Non sappiamo nemmeno dove siamo!
Le ragazze ridono insieme.»

Anche le comunità che hanno vissuto persecuzioni e diaspore hanno infatti humour molto taglienti. Chi subisce la violenza dell'autorità, a volte può difendersi solo prendendola in giro. La mia famiglia ha sofferto moltissimo, eppure non facciamo altro che ridere e scherzare. Aver esperito l'oscurità stimola un movimento verso la luce.

Il suo libro esce in un momento politicamente molto carico, con il movimento #MeToo e una rinnovata vitalità del femminismo: crede che possa fornire nuovi elementi – o strategie – nella lotta?

Ritengo che raccontare storie abbia di per sé un certo potere nella lotta contro ogni ortodossia. Posso dire che scrivendo questo libro sono diventata un po' più coraggiosa e un po' più forte, sia come donna che come femminista. E anche la ricezione che ha avuto, le opinioni che ho ricevuto, mi hanno dato forza. Ho capito che tanta, tantissima gente può a modo suo ritrovarsi nella situazione in cui si trovano i miei personaggi – in quelle tre scelte: non fare niente; restare e combattere; scappare. E come loro, tanta gente sta tornando a realizzare che solo attraverso una lotta collettiva si può superare la paura. Vedremo cosa accadrà.



Natalia Aspesi

La sapienza usata come insulto

«la Repubblica», 15 novembre 2018

In una democrazia il giornalista non registra solo la notizia, ma dà un senso ai «rumori» dell'attualità.
L'opinione di Aspesi e Valli

Fossimo nei fin troppo vivaci anni Settanta, il coordinamento marxista-leninista delle puttane sarebbe sceso in piazza contro i faciloni che avessero osato paragonare il loro onesto lavoro proletario a quello altolocato e sospetto dei giornalisti. Ma ormai non c'è più rispetto per nessuno, in questo caso sia giornalisti che puttane; e le professioni ed eventuali competenze o sapienze o ideali vengono usati come insulti, tipo il più frequente, «politico!», in discesa «comunista!» in quanto del tutto irrilevante e anche «di sinistra!» che persino quelli di sinistra evitano di pronunciare, mentre «democratico» ancora non è una parolaccia avendo perso ogni significato tanto da essere sovrapposto a qualsiasi porcheria. Scomparso «compagno» anche con sghignazzo e sostituito da «fighetto» (riferibile pure a certi grillini tutti a modino), si preferisce sempre di più il gesto alla parola, come i ciuffo-rapati di *X Factor* che per definirsi amici si danno reciprocamente una pacca sulle mani, però solo tra maschi. Il vocabolario degli insulti usa parole che non lo sono, ed è strano che tutti questi giovanotti e giovani donne al potere, pur aiutati da ventriloqui della comunicazione web e televisiva, usino un eloquio dispregiativo verso chiunque ragioni, per poi collocarlo in un contesto sociale antico, superato, scomparso forse prima che loro nascessero. Con tutti i nuovi vocaboli mediatici in inglese e

intraducibili, è possibile che una sindaca spettinata pensi di ferire i suoi detrattori giudicandoli «radical chic» come si faceva già stupidamente quarant'anni fa? Cosa sarà chic oggi, forse bere in strada dalla bottiglietta di birra? E se fosse, dove sarebbe l'orrore, a parte poi i vetri abbandonati su cui si scivola trovandosi col sedere a terra? Sempre nella visione da Liala della signora pentastellata contro la piazza romana colpevole di non volersi rompere il collo a ogni buca stradale, eccola commossa per i poveri barboncini che vengono, orrore, tenuti al guinzaglio da signore con «la borsa firmata da mille euro»: pura immagine da *Il lato debole* delle meravigliose Cederna e Brunetta, perché ormai le cosiddette signore, che sono proprio le non signore, certamente, hanno borse costose, però non da mille ma da quindicimila euro e il rottweiler a fianco. Sempre citando l'assolta per aver commesso il fatto che però è una delle sue tante semplici stupidaggini e non un reato, forse a Roma non solo «i pseudointellettuali» (chi mai saranno, rispetto ai veri ignoranti?) preferiscono evitare colpevolmente l'autobus, ma anche chiunque, persino lei, non voglia prender fuoco. E quelli «con le chiome bianche e i volti stanchi» che hanno osato scendere in piazza magari perché la spazzatura puzzolente gli arriva al terzo piano, additati da lei come indegni in quanto vecchi? Tuttavia l'ingiuria più pervicace resta quella del

«salotto» dove si riunirebbero i nemici del popolo, di cui si fa parte solo se privi dell'infausto locale. È vero, si tratta di un luogo pericoloso per divani e tazze da tè, che risale alla Francia del Cinquecento pieno di chiacchieroni per di più colti: e qui da noi possiamo evocare senza orrore il settecentesco salotto di Pietro Verri a Milano o quello fiorentino ottocentesco della marchesa Amelia Sarteschi Calani Carletti (davvero esistita!) e un altro centinaio di famosi ma ormai scomparsi. Infatti anche il salotto come luogo di casa non esiste più, quindi bisognerebbe disprezzare non i salotti ma i soggiorni anche con cucina incorporata secondo il gusto attuale di conversazione mangiante, oppure i living che incombono nelle riviste di arredamento. Certo dire «borghesi da living» non suona bene ma prima o poi quelli del cambiamento dovranno aggiornare il linguaggio del disprezzo. E anche del resto.

...

Bernardo Valli, *Il mestiere del giornale*, «la Repubblica», 15 novembre 2018

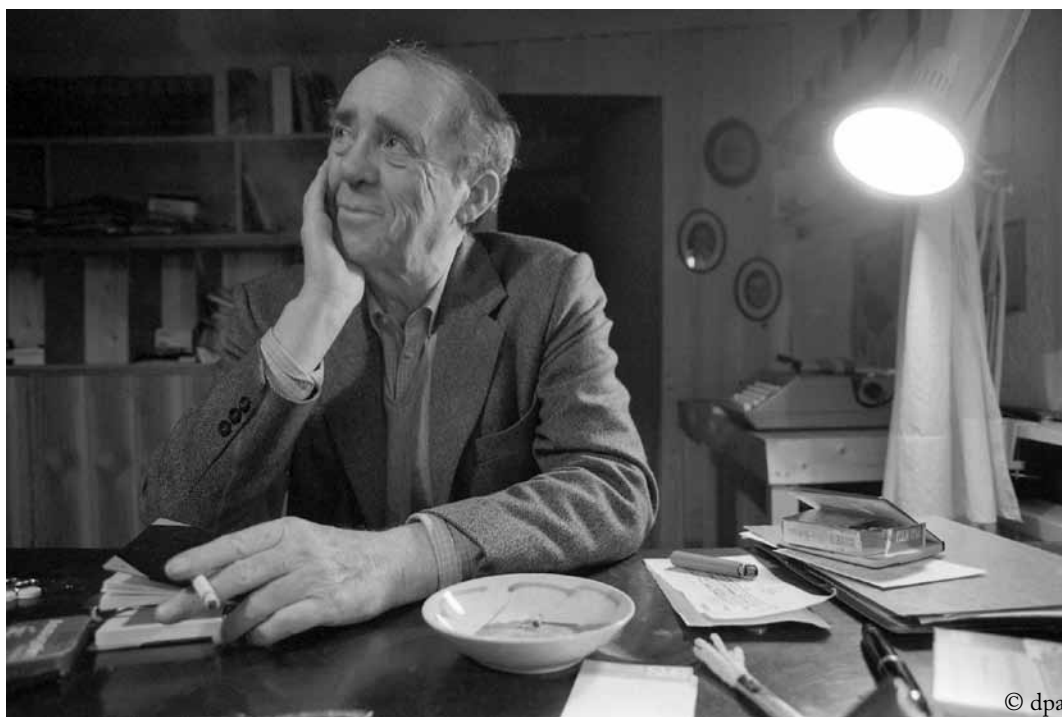
Il giornalismo «dovrebbe informare», non fare propaganda politica. Il ruolo del giornalista è quello di un registratore: se analizza l'avvenimento, se cerca di dargli un senso, se esprime un giudizio, se scivola nella critica, rischia di andare oltre quello che è il suo compito. Appunto di registratore. Alla televisione Rocco Casalino ha espresso di recente questa morale che deve essere anche quella di larga parte del governo attuale, poiché lui, Casalino, è il portavoce del presidente del Consiglio e specialista e consigliere per la comunicazione del Movimento cinque stelle. È un giornalista professionista. Si considera del mestiere e la sua convinzione è che la stampa «dovrebbe informare». Si dovrebbe limitare a questo? Ma informare implica anche quello che lo spin doctor «grillino» della comunicazione considera propaganda politica. Il giornalismo, l'informazione che è la sua principale ragion d'essere, non si limita a una registrazione asettica degli avvenimenti. Il portavoce

Per Hegel la lettura del quotidiano era «la preghiera dell'uomo moderno».

del presidente del Consiglio non può essere tanto sprovveduto da crederlo sul serio: oggi, prigioniero del ruolo che svolge, esprime l'ideale del suo governo. Il quale vorrebbe cronache nude e crude, spoglie di giudizi negativi. L'obiettivo è un'immunità dalle critiche. Col tempo potrebbero intaccare l'appoggio dell'opinione pubblica, per ora generosa con chi esercita il potere. Una democrazia mutilata, illiberal, sarebbe più comoda. Ne esistono già nell'Europa centro-orientale. In una società democratica, tanto più è avanzata, il giornalista non registra soltanto la notizia: le dà un senso. È un interprete privilegiato ma anche esposto all'errore, al severo giudizio del lettore. E chiamo lettore chiunque si tenga informato attraverso i numerosi canali di comunicazione, aggiuntisi negli ultimi decenni alla stampa scritta. Il giornalista dà un senso ai «rumori» dell'attualità, a quella che forse diventerà la Storia. Il suo compito è quello di fornire notizie, di dare spiegazioni e commenti, e di essere il più chiaro possibile in quelle due funzioni. Non sono comandamenti facili da ottemperare. Il cronista che un tempo andava a caccia di notizie, oggi trova le informazioni sul computer posato sulla scrivania di casa. Bisogna però interpretarle e sfoltirle quelle notizie. E così entrano in gioco interessi e pregiudizi. Neppure le scelte estetiche vanno sottovalutate. Quello che è in gioco adesso è il rapporto tra la stampa e il potere. Non è mai stato facile. Neppure nelle democrazie. Da noi volano però insulti pesanti («sciacalli», «puttane»): non mancano ministri e deputati che non sanno controllare il loro linguaggio, non sanno trattenere la volgarità ed evitare le minacce nei confronti di quelli che considerano avversari. Inermi. La collera è spesso segno di forti complessi. Le critiche che la provocano hanno radici anche nella cultura. È la reazione a un'esclusione (una bocciatura) che appare ingiusta, quando si è

conquistato il potere con un forte voto popolare. Un giornale, un canale televisivo, un sito non sono sempre mezzi da cui sgorga un'informazione neutra. Sono istituzioni che hanno un posto e un ruolo nella società, che hanno valori e a volte interessi da difendere, e anche un pubblico da conservare o conquistare. Il fatto che non esista un'obiettività integrale, ma che su ogni mezzo di informazione ci sia un'impronta, non deve condurre alla conclusione che non c'è libertà di stampa. Il pluralismo di quei mezzi, il diverso carattere, la stessa contraddizione dei loro messaggi, sono una garanzia della libertà d'opinione. Il principio secondo il quale i giornali dovrebbero limitarsi a informare, come intende il portavoce del presidente del Consiglio, riporterebbe le nostre società indietro di parecchie generazioni. Non è un caso che esponenti del Movimento cinque stelle si accaniscano contro la carta stampata, proprio mentre è in netto svantaggio rispetto agli altri mezzi di comunicazione. Per Hegel la lettura del quotidiano era «la preghiera dell'uomo moderno». Il suo giornalismo era quello legato alla

ferrovia, all'edicola, alla rotativa. Nel frattempo il reporter tradizionale, «appiedato», è stato ridimensionato dall'immagine e dall'informatica. Ha perduto da tempo il talismano della notizia. Mi piace ricordare quel che diceva Heinrich Böll, riferendosi ai libri in particolare: «Ci sarà sempre qualcuno che vorrà avere il testo scritto in mano e non solo davanti agli occhi, su una microfiche o su un video scintillante... Forse ci sarà qualcuno che vorrà tenere in tasca il testo scritto, ma un giorno forse non ci saranno nemmeno più abiti con le tasche». Si chiedeva ancora Böll se non fosse nell'interesse di chi detiene il potere dare l'ostracismo alla parola scritta. «Le autorità hanno sempre saputo che i lettori sono gente pericolosa... È dunque meglio lo scintillio del video.» O lo schermo del computer. Il cronista «appiedato» della stampa scritta ha perduto il talismano della notizia, ma ha conservato quello più sofisticato, più prezioso, dell'analisi della notizia. Dell'opinione. Gli è riservato un compito meno popolare ma più essenziale. Per questo è tanto preso di mira. Attaccato e insultato.



Luca Doninelli

Guerra (feroce) e pace con Tabucchi, lo scrittore intoccabile che fu toccato

«il Giornale», 18 novembre 2018

Doppio Meridiano per l'autore di *Sostiene Pereira* che Doninelli aveva stroncato nel 1994 in quanto «romanzo a tesi, predefinito, senza nessun tremore»

Comprende due volumi di milleseicento pagine ciascuno il Meridiano Mondadori dedicato a Antonio Tabucchi. Curata da Paolo Mauri, vecchia colonna delle pagine culturali di «la Repubblica» nonché caro amico dello scrittore scomparso nel 2012, l'opera – che raccoglie quasi tutto ciò che il Tabucchi «pubblico» ha scritto (ad esclusione, dunque, sia del Tabucchi «privato» che di quello più strettamente accademico) – ci si offre nel segno delle parole affettuose di un amico che ne condivise passioni politiche e valori estetici.

Il testo di Mauri è bello perché appassionato, partigiano, parziale ma anche schietto, e tutto in difesa dell'amico. Può infastidire a una prima lettura per la mancanza di un vero approccio critico, per la mancanza di un vero studio scientifico, magari a opera di un italianista di vaglio (ma, a proposito: esiste ancora un'italianistica capace di mettere un piede fuori dal bunker accademico?), ma poi conquista per la conoscenza minuziosa, segno di una frequentazione che fu di libri e di serate, e, in definitiva, per l'amore che lo pervade.

Su Tabucchi, che ho letto molto negli anni, talora appassionatamente, talora con insofferenza, sui suoi totem dichiarati (Pessoa in primis, o forse sarebbe meglio dire il suo Pessoa) e non dichiarati, non sarebbe giusto un bilancio da parte mia, che ebbi una parte di

rilievo – perfino la cronologia mi cita, con sufficiente precisione (Tomo I, p. LXXVII) – in una delle polemiche più feroci al suo riguardo, quella su *Sostiene Pereira*, il suo romanzo più famoso che proprio su queste colonne nel 1994 stroncai senza appello.

Val più la pena ripercorrere quella vecchia storia.

Avevo trentotto anni e diversi libri molto premiati al mio attivo. Erano tempi assai diversi da quelli presenti e io avevo un'altra età. La stroncatura era un genere letterario di moda, io stesso ne avevo subite alcune (Guglielmi, Paccagnini) e volli esercitarmi su un mostro sacro come Tabucchi. Se devi stroncare qualcuno, fallo alla grande.

Sostiene Pereira è tutt'altro che un brutto romanzo, ma io lo considerai un romanzo a tesi, predefinito, senza nessun tremore, senza nessun dubbio, senza precipizi di nessuna specie. E scrissi di conseguenza, con rabbia.

Ora, non si deve giudicare un libro per quello che non dice, ma solo per quello che dice, per ciò che lo scrittore ha scelto di dire: e questo fu il mio primo errore. Il secondo errore, oggi di gran moda (ma resta un errore), fu quello di recensire – io, narratore italiano – un altro narratore italiano. O fai il critico militante, o fai lo scrittore. Occorre fare qualche rinuncia.

In quella circostanza imparai immediatamente alcune cose. La prima, detta papale papale, fu che non

si deve colpire qualcuno che è più forte di te. Scrittore più prestigioso, fine intellettuale, accademico di fama, guru della sinistra. Fu come lanciarmi con un motoscafo contro una corazzata.

Tabucchi reagì con veemenza, mi insultò via radio e sulle colonne del «Corriere». Comparvero vignette divertenti (su «la Repubblica») e difese di fuoco un po' dovunque: qualcuno giunse a dire che avevo attaccato *Sostiene Pereira* perché, in quanto cattolico, volevo difendere il concordato tra la Chiesa e il regime fascista di Salazar (durante il quale si svolgono le vicende narrate nel romanzo). Un mio libro di racconti ricevette un paio di stroncature malevole e disoneste prima di vincere diversi premi.

La seconda cosa che imparai, poiché nessun intellettuale mio amico intervenne pubblicamente in mia difesa, fu questa: che il fatto di essere il più debole dei due non comportava ipso facto che avessi anche ragione. Infatti non avevo ragione.

In una stazione dei treni, nel dicembre 1994, incontrai Goffredo Fofi, che a quel tempo preferiva me a Tabucchi. Ascoltò le mie rimozioni, perché pensavo di essere stato trattato male «dalla cultura italiana» (così, in generale), poi mi disse di avere incontrato Tabucchi e di averlo visto molto triste.

A quel punto mi fu chiaro che avevo sbagliato: potevo pensare di *Sostiene Pereira* quello che volevo, ma le parole si devono usare per «dire» qualcosa, mai per «fare del male» a qualcuno. Così scrissi una lettera a Tabucchi, che la ricevette il giorno di sant'Antonio, cosa che non dovette essere per lui senza significato, visto che prese il telefono, mi chiamò e proprio questo riferimento al suo onomastico fu la prima cosa che fece.

Ci demmo appuntamento per la settimana successiva alla libreria Feltrinelli di via Manzoni, dove Tabucchi presentava, non molto benevolmente, il libro di uno scrittore mio coetaneo. Alla fine della presentazione si alzò, venne da me, ci stringemmo la mano senza dire nulla, poi lui mi fece segno di seguirlo. Da un piccolo frigorifero tolse una bottiglia di champagne, la stappò e brindammo. Fu

«O fai il critico militante,
o fai lo scrittore.»

un atto pubblico, simbolico. La rappacificazione tra due scrittori non può essere un fatto privato. Di quell'istante ricordo un particolare non da poco: la temperatura dello champagne era perfetta.

Fu un vero atto di pace, senza richieste di risarcimento, senza bisogno di cambiare idea, da una parte e dall'altra. Non ci siamo più incontrati.

In seguito, mi è accaduto di sentire sul conto di Tabucchi tante cose. Lo scrittore aveva, come dice Mauri, amici e nemici, un privilegio non per tutti. Le sue ultime opere sono sempre meno brillanti ma sempre più drammatiche: ancora una volta ha ragione Mauri quando identifica il tema della morte come uno dei più peculiari dello scrittore toscano. Oggi ho sessantadue anni e gli eccessi di quella stagione mi sono estranei. Si esce da una bolla di tempo e si entra in un'altra. Ciò che chiamiamo identità è, probabilmente, qualcosa che slitta, si sposta continuamente, apre e chiude porte, stanze: nessuno è uguale a sé, ciascuno è «altro» a sé. Anche per questo non sta bene riaprire una stagione chiusa.

Nato nel 1943, Tabucchi appartiene a una generazione di mezzo, non più novecentesca e non ancora postmoderna: una generazione esigua, che ha dovuto fare i conti con molti input estetici spesso contraddittori. In Tabucchi si scorgono, a seconda delle date dei suoi libri, influssi diversi. Credo che la letteratura (che egli trovò nella letteratura, come Borges) sia stata per lui una necessità vera, la risposta a un bisogno laico (ma anche religioso, forse) di raccoglimento, di recupero di sé. Un uomo scrive, come disse Pirandello – che Tabucchi amava –, per trovarsi. Poi, il più delle volte, non ci riesce (non ci riuscì nemmeno il più grande di tutti, Tolstoj): resta però la traccia che ha lasciato, ed è ripercorrendo quella traccia che, piano piano, chi viene dopo può ricostruire quello che fu il suo volto.

Giovanni Solimine

Quando leggere è vivere la città

«Left», 23 novembre 2018



Lo shopping on line e i social reading sono la nuova frontiera della lettura, ma si tratta di affiancarli alla dimensione sociale dell'incontro fra persone

Parlare di libri e lettura oggi in riferimento al sistema urbano e farlo con una attenzione particolare a quelle città – penso a **Torino** e a Mantova in primo luogo, ma anche a Pordenone e alle tante località che oggi risultano fortemente caratterizzate da eventi di partecipazione culturale che ruotano attorno al libro – non è banale e non intende ignorare in alcun modo i cambiamenti che la rete ha indotto nei comportamenti delle persone e nella vita delle comunità locali. [...]

I social network sembrano aver preso il posto delle chiacchiere tra amici, che prima facevamo in piazzetta o in altri luoghi di ritrovo, e i dispositivi mobili vengono usati per liberarsi da ogni schiavitù di luogo e di tempo: essere «sempre connessi» consente di non andare al cinema, di non sottostare alle scelte dei palinsesti televisivi o degli editori discografici. La rete è l'ambiente in cui siamo immersi, è lo snodo centrale intorno a cui ruota ogni altro aspetto, dai consumi alle relazioni interpersonali, è l'infrastruttura che sta sostituendosi all'infrastruttura urbana: come vale per lo shopping on line, che mette in crisi non solo il commercio al dettaglio ma anche la grande distribuzione e i centri commerciali, così non deve sorprenderci se anche le attività culturali si trasferiscono, almeno in parte, sulla rete, a volte riproducendosi allo stesso modo che nell'universo

analogico, altre volte subendo trasformazioni imposte dal mezzo utilizzato.

Interessante, per esempio, l'evoluzione che stanno avendo i gruppi di lettura, vale a dire quella forma di lettura che va ad incrociare il nostro bisogno di socialità. Non è di oggi la diatriba su isolamento/condivisione a proposito delle pratiche di lettura: c'è chi sostiene che la lettura sia un'attività individuale, solitaria; e chi, viceversa, sottolinea l'importanza di comunicare le sensazioni e le riflessioni che scaturiscono dal rapporto con i libri, di fare comunità attorno ai libri e all'esperienza di lettura. Anche questa dimensione partecipativa è oggi alla ricerca di nuovi canali attraverso cui esprimersi e si trasforma per effetto del diffondersi delle tecnologie di rete, che stanno azzerando tante barriere e ci consentono di essere perennemente inclusi in uno spazio globale, all'interno del quale ci possiamo connettere con persone che vivono dall'altra parte del pianeta e avviare uno scambio con loro. Questa nuova idea di prossimità è molto affascinante, ma ha il suo prezzo. Il risvolto della medaglia, infatti, è il rischio di essere decontestualizzati e di ignorare ciò che avviene accanto a noi e le persone con le quali pure condividiamo lo spazio fisico e le emozioni che potrebbero derivarne. Il social reading è la nuova frontiera della lettura condivisa, ma non deve necessariamente



escludere, quindi, la dimensione tradizionale dell'incontro fra le persone. A queste forme di fruizione individuale o di socialità digitale si possono affiancare anche quelle «fisiche», al piacere di fare le cose in gruppo, insieme agli amici o a persone accomunate dai nostri stessi interessi. Non tutto si smaterializza nel web. Non si spiegherebbe altrimenti, infatti, il successo e la capacità di aggregazione che continuano a riscuotere i grandi eventi di massa, come i concerti musicali, i festival culturali e, in parte, alcune manifestazioni sportive, dove incontrare persone

animate dalla medesima passione e con cui è gratificante condividere queste esperienze.

In molti casi le biblioteche, le librerie, gli spazi pubblici disponibili nei quartieri e nei paesini si configurano come presidio culturale sul territorio, attraverso cui combinare la dimensione fisica con quella digitale. Questi luoghi continueranno ad esercitare una funzione attrattiva se saranno capaci di offrire stimoli, di stuzzicare la curiosità, di dare emozioni e farci star bene, di darci la percezione di aver vissuto un'esperienza che meritava di essere vissuta.

«Il **social reading** è la nuova frontiera della lettura condivisa ma non deve escludere la dimensione tradizionale dell'**incontro fra persone**.»

Corrado Bologna

Gadda al riparo dentro il giallo insoluto

«Alias» di «il manifesto», 25 novembre 2018

Pinotti ricostruisce, in una nuova importante edizione per Adelphi, la dinamica e l'incompiutezza prestabilita del *Pasticciaccio* di Gadda

Un fastoso *palazzo degli ori* ha spalancato le sue meraviglie, qualche anno fa, a Villafranca di Verona: l'Archivio di Arnaldo Liberati ha letteralmente «liberato» pagine innumerevoli e preziose di Carlo Emilio Gadda dal silenzio decennale in cui sono state conservate e protette. Grazie al metodo rigoroso, innovativo di filologi e critici fra i nostri migliori, alcuni libri decisivi del Novecento oggi rivedono la luce, ricondotti al dettato e al senso originario, e soprattutto restituiti alla dinamica finora inafferrabile di una genesi sempre complessa, magmatica.

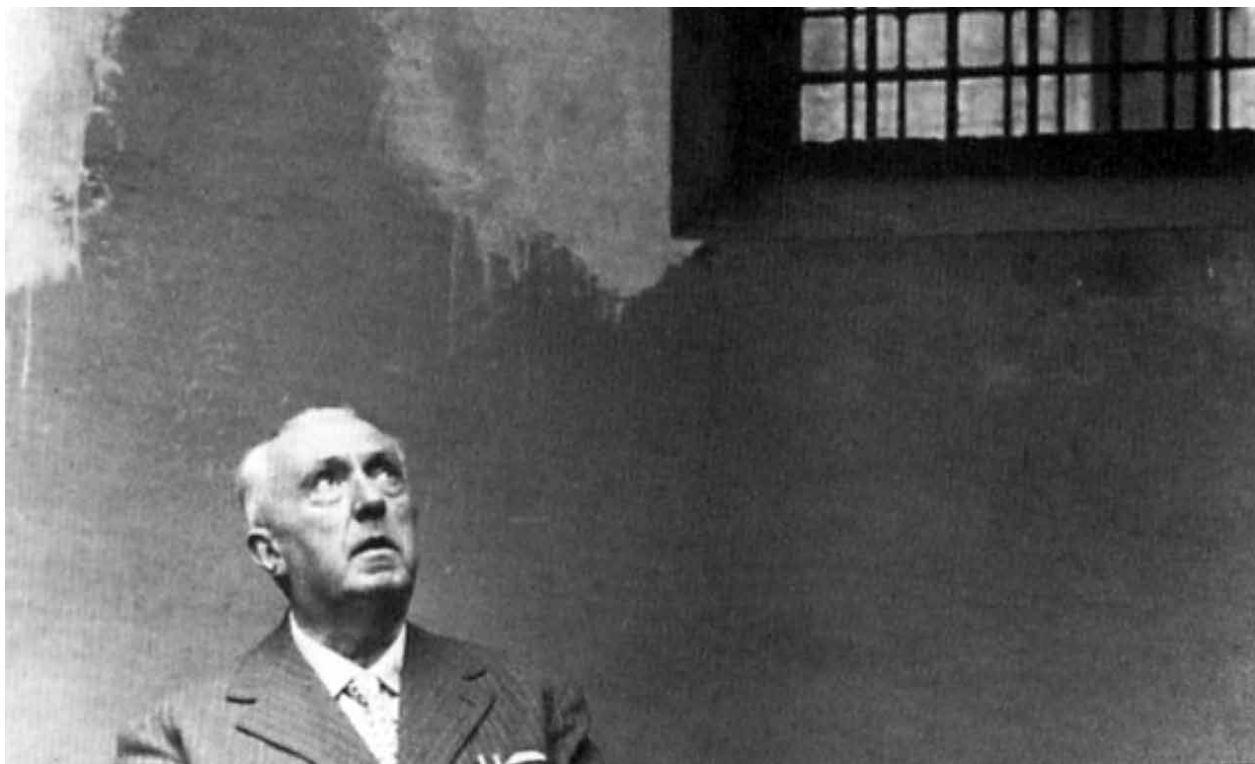
Entrato nel canone definitivo dei classici del nostro tempo con l'edizione garzantiana curata da Dante Isella fra 1988 e 1994, Gadda emerge ora completamente rinnovato dal laboratorio editoriale fecondissimo della nuova edizione in progress presso Adelphi. Due anni fa, Paola Italia e Giorgio Pinotti pubblicarono, su un manoscritto sconosciuto e scoperto appunto nel fondo Liberati, la «versione originale» di *Eros e Priapo*, restituendoci, con un'operazione di alta ermeneutica, un formidabile trattato di psicopatologia delle masse, nutrito di Freud, da leggersi non più solo come feroce invettiva antimussoliniana, ma come un acuto, potenziale *Massa e potere* italiano, inconsapevolmente scritto in parallelo al lavoro di Elias Canetti.

L'angoscia della scrittura

L'anno scorso abbiamo poi ricevuto in dono una *Cognizione del dolore* rivista sul movimento degli autografi da Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela (il quale nel 2012 aveva già messo a punto un'edizione nuova dell'*Adalgisa*, libro strettamente collegato a quel romanzo mancato ed esploso, *Un fulmine sul 220*, che Dante Isella definiva «album di straordinari disegni sciolti»). Oggi Giorgio Pinotti, estraendo dall'archivio Liberati documenti prima mai visti, ci fa toccare con mano la compattezza di un *Pasticciaccio* dalla genesi davvero molto «pasticciata» (Adelphi). Ne cogliamo appieno, finalmente, la complicata dinamica costruttiva e l'incompiutezza prestabilita, e soprattutto il sottile lavoro che incrocia molta scrittura coeva, e perfino il *Fulmine sul 220*, interrotto negli anni Trenta. Nato negli stessi anni orribili (tra il 1944 e il 1946) in cui fu avviato l'*Eros e Priapo* «originale», il *Pasticciaccio*, dimostra Pinotti, nasce e si deposita tra faglie e scarti, sull'onda di un'unica «incontenibile ed esplosiva urgenza» di scrittura, legata a ininterrotti andirivieni. Com'è noto, nel 1946 Gadda cominciò a pubblicare il romanzo su «Letteratura», e subito Bonsanti si propose, secondo la nevrosi dell'autore, nel ruolo del «tiranno che dannava Gadda a un giallo impossibile, del «negriero» che lo lega «al banco della galera» e gli strappa le puntate a

una a una». Con «successive, frenetiche trattative», Gadda promette libri a diversi editori, e quasi mai mantiene, interiormente straziato da orribili sensi di colpa, avviando così «una rovinosa carriera di “anticipista”» che offre «opere in fieri o solo progettate in cambio di anticipi mensili». La ricostruzione che Pinotti fa degli strati e dei dislivelli struttivi offre materiali inediti di grande importanza per leggere in una nuova prospettiva il libro, che dietro il paravento del «giallo» senza soluzione lascia filtrare sempre più «il trapasso dalla Roma mussoliniana, mortifero gorgo di psicosi narcissica, al Lazio matrice di vita, dal romanzo cittadino al romanzo albanese». Si illumina meglio, ora, questo doppio registro narrativo, fra città e campagna, ombre e luci, soprattutto se si ripensa a quanto Emilio Manzotti dimostrò nel 2007, in un saggio fondamentale per leggere il *Pasticciaccio*, intorno alla natura dell'intera opera gaddiana come «grande itinerario, sforzo di comprendere, di dominare una

realtà sfuggente, una via d'accesso alla verità, ricca di bagliori premonitori». Applicando a quello che definì «il frammento di una “telemachia” del Pestalozzi» una «tecnica per aggiustamenti successivi propria ai mortai ed agli artiglieri oltre che ai filologi», Manzotti propose allora una magnifica lettura della famosa descrizione con cui si apre il capitolo ottavo, parodia dell'incipit del capitolo quarto di *I promessi sposi*, che alla luce dei nuovi materiali assume significati ancora più ampi. Appare quasi incredibile, seguendo oggi la fittissima mappatura cronologica ricostruita da Pinotti, constatare come lo splendore assoluto dell'opera compiuta coincida con l'angoscia della scrittura sempre incompiuta, «in un tal forteto, in un tale marrucheto, da vederne fiorir per tutto, con le spine e il sangue, il fiore attossicato della disperazione, della rinuncia». Gli anni scorrono in una «fabbrica» senza fine che mette a repentaglio l'idea filologica di *ultima volontà d'autore*, tra correzioni, inserti, riallineamenti



«Era una figliola, con una **scatoluccia**: di cui loro, i Valdarena, avevano affidato ar marito la **chiavicina**: e il diritto di servirsene, **tric tric**: il santo usufrutto.»

di strutture nel farsi e disfarsi dei progetti, scelte anche assurde e poi disattese (ampliare il romanzo a due volumi), ritocchi linguistici, fino alla limatura del romanesco condotta da Gadda sui «tratti» apparsi in «Letteratura» insieme con il poeta Mario Dell'Arco, che le carte dell'Archivio Liberati «ci permettono di osservare, quasi al di sopra delle loro spalle».

Appunti definitivi

Tuttavia una *Sceneggiatura per il finale* datata 15 marzo 1947, scovata ora nell'Archivio veronese, dimostra che già a quell'altezza cronologica (ovvero dieci anni prima dell'edizione garzantiana) «il disegno generale» era «minuziosamente definito». Decisiva, per capire «come lavorava Gadda», la conclusione cui giunge Pinotti: «Il *Pasticciaccio* “completo” è già tutto in questi brevi appunti. Il che non stupisce: nell'officina gaddiana il progetto, lo schema rappresentativo, benché spesso non regga all'esecuzione e imploda sotto la spinta della complessità del reale, è sempre il dato di partenza». C'è una pagina splendida scoperta da Pinotti nell'Archivio Liberati e comunicata già un paio d'anni fa, ma oggi ricomposta nel mosaico d'insieme, che da sola giustificerebbe l'importanza strategica di questa edizione, anche in vista di un commento puntuale del *Pasticciaccio* che ancora si aspetta, pur dopo quello oceanico e mal gestibile, uscito nel 2015 da Carocci in due volumi (ma senza il testo!). Si tratta del «Finale imperfetto / del *Pasticciaccio* / Unico abbozzo /manoscritto», portato alla luce «all'interno di un bifoglio a quadretti usato come custodia» e databile ai primi giorni del 1948.

Echi della «Cognizione»

Lo si vorrebbe trascrivere tutto, e non si può. Basti l'inizio, la cui intensa liricità Pinotti acutamente avvicina alla *Cognizione* e a un racconto inedito del 1945,

per gli spunti tematici tipicamente gaddiani: «Da strane lontananze della campagna, non identificate dal labirinto, né presagite dal dolore, una repentina cagione si offri, di che le immagini del territorio fisico, del cielo a nubi, si rappresero modulatamente: come quando la speranza, o la disperazione, viene collocata nell'ignoto: forse vanirono e si tramutarono al credere in un'apparita di malia. Quel paese così venuto da prodigio o quella sconosciuta natura sembrava raprendersi in una estensione mentale, non spaziale: un silenzio non più geologico ne costituiva il supporto, conferiva al sogno, o all'incanto, l'indeterminata immanenza delle cose eternamente perdute, e, per ciò solo, eternamente esistenti».



Gianluigi Simonetti

Un Mussolini pieno di cliché

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 novembre 2018

Troppo impegnato a funzionare efficacemente sul piano narrativo, in *M* tutto è enfatico e greve, e i personaggi sono sbazzati attraverso caratterizzazioni brutali

Ci sono libri che meglio di altri incarnano lo spirito del tempo (letterario): il nuovo romanzo di Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, è uno di questi. Troppo impegnato a funzionare efficacemente sul piano narrativo, *M* non riesce purtroppo a essere bello; merita però di essere letto attentamente, se si vuol capire dove va una parte importante della narrativa italiana e cosa ci sta abituando a domandare alla cultura.

Cominciamo dal tema. *M* si concentra sulla figura di Mussolini dalla fondazione dei Fasci di combattimento (marzo 1919) alla discussione parlamentare sul delitto Matteotti (gennaio 1925). Scurati si è servito spesso, in passato, del romanzo storico: mentre segna la definitiva rinuncia a qualsiasi sforzo di decostruzione sperimentale del genere, *M* valorizza la componente documentale della scrittura di Scurati, ora sottolineando la veridicità del racconto («nessun personaggio, accadimento, discorso o frase narrati nel libro sono liberamente inventati»), ora esibendo la ricerca d'archivio (ogni capitolo è sigillato da un'appendice di documenti ufficiali: epistolari, articoli di giornale, rapporti di polizia, atti parlamentari). Come molti altri romanzi italiani degli ultimi mesi, e come i vincitori dei due più importanti riconoscimenti letterari del 2018 (*La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, premio Strega, e *Le assaggiatrici*, di Rosella Postorino, premio Campiello), anche *M* si rivolge

alla stagione novecentesca dei fascismi; come loro somma alla forza romanzesca di quell'epoca l'energia che appartiene a tutti i fatti «realmente accaduti»; come loro li integra strutturalmente all'invenzione, esponendo in bella vista i dati extraletterari.

Lungi dall'essere un caso isolato, *M* conferma, come si vede, la tendenza a un nuovo tipo di racconto, a metà tra romanzo storico e inchiesta a sfondo biografico, che unisce a una gestione letteraria del punto di vista e del montaggio un interesse specifico, e sostanzialmente giornalistico, per un certo tipo di argomenti. Argomenti «forti» e veri, innanzitutto, con vocazione allo sfruttamento multimediale: ricchi di azione, caratteri scolpiti ed episodi memorabili, da raccontare ad alta voce e incidere in un podcast, o meglio ancora da tradurre in immagini all'interno di un film o di una serie tv. Argomenti che istruiscano il lettore sul piano culturale (facendogli respirare il profumo della grande Storia) e lo mobilitino sul piano morale (sommministrandogli la scossa elettrica dell'arte impegnata): in entrambi i casi permettendogli di sentirsi dalla parte giusta, identificandosi coi migliori e disprezzando i peggiori. Argomenti, infine, in stretto contatto con l'attualità, sincronizzati a una discussione pubblica, contemporanea e social. Tra materia storica e rinvio alla cronaca non c'è contraddizione, ma complementarità, quando un

Tutto è **enfatico**, **greve** e **spiatellato**: «Le donne, all'apparire del grande amatore, istintivamente, si ravviano i capelli e, rassettandosi la gonna, si sfiorano le cosce».

fantasma del passato – come appunto il fascismo – torna a visitare l'agenda della comunicazione di massa. Che questo sia il caso lo dimostra il gran parlare che in questi giorni si fa di *Istruzioni per diventare fascisti* di Michela Murgia, il cui assunto è controprova del clima culturale che stiamo descrivendo («questo è un libro sul presente e sul rischio che stiamo correndo, non sul fascismo storico. Viviamo in tempi razzisti, xenofobi, machisti: che cos'altro deve succedere per chiamarlo fascismo?»).

Un libro sul fascismo storico e insieme sul presente è proprio quello che *M* ambisce a essere. Il Mussolini di Scurati, tra un documento e l'altro, sfoggia qualcosa di salviniano («piccolo-borghesi odiatori: di questa gente sarà formato il loro esercito»), e insieme di grillino («i fascisti sono un antipartito! Fanno dell'antipolitica!»; «adesso si andrà in Parlamento predicando contro il Parlamento»). Rievocando l'avvento di Mussolini, Scurati allude al nostro clima politico e sociale; ma la meccanicità dell'operazione, se permette al polemista di inserirsi nel dibattito, costringe il romanziere a due semplificazioni radicali. Innanzitutto all'uso ideologico, e edificante, della forma-romanzo («a lettura ultimata,» ha assicurato Scurati «l'antifascismo verrà rafforzato nei lettori»). Poi a un'abbondante piattatura di quella stessa forma: per entrare in sintonia col lettore nel modo più rapido e immediato Scurati ha ridotto al minimo l'attrito dello stile sul racconto. Così, nella fattura di *M*, le ragioni dell'approfondimento e della densità contano meno di quelle dello storytelling e della velocità (e che il libro sia stato scritto anche materialmente in fretta lo segnalano alcuni errori e strane ripetizioni). Pur essendo lunghissimo – 840 pagine, prima parte di quella che si annuncia come una trilogia – *M* si legge d'un fiato, scandito com'è

da sequenze narrative brevi, intense e sempre legate a una scena-madre di sicuro effetto – per ottenere il quale Scurati non esita a ricorrere a mezzi anche spicci. Molte sentenze memorabili sono assemblate attraverso un curioso citazionismo, che può attingere dall'Ungaretti più proverbiale e scolastico («nella sua certosina elencazione delle violenze [...] nessuna croce manca») oppure da un altrettanto proverbiale ma meno scolastico Vasco Rossi («è tutto un equilibrio precario sopra la galera»). La violenza fascista, vera protagonista del libro, è resa con la tecnica più elementare, ovvero attraverso immagini iperboliche e splatter («decine di legni schioccano contro le ossa del cranio, spezzano omeri, scafoidi, metacarpi»), per giunta volentieri speziate da bizzarri ingredienti scatologici («accovacciato sui propri talloni, quasi fosse spinto dal bisogno improvviso di defecare. Invece estrae dalla tasca del trench una rivoltella e con quella spara nella schiena al moribondo»). L'immaginario, già sovraccarico e tendente al macabro, viene ulteriormente appesantito da un lessico magniloquente e prezioso, da una sintassi sincopata e declamatoria: «Lo assaltano alle spalle. Scagliano subito bastonate alla testa, le prime colpiscono alla nuca. Una selvaggia, indubitabile volontà di uccidere. Uno sciame di mosche carnarie impupate da larve deposte in avanzi di cibo, in carcasse di animali morti». Le poetiche documentarie di solito tendono alla trasparenza, si negano – per pudore – a una forte stilizzazione; a volte, nelle parti di raccordo, Scurati assume effettivamente un tono giornalistico, di svelta e distratta compilazione («nato nel 1863, Gabriele D'Annunzio ha speso il primo cinquantennio della propria vita nel tentativo di diventare il primo poeta d'Italia. [...] I suoi versi e le sue prose – in particolare *Il piacere* – hanno influenzato i gusti di una

generazione e acquisito risonanza internazionale»). Ma più spesso in *M* la documentalità esibita si alterna a un altrettanto esibito estetismo: il dannunzianesimo più trito, condannato sul piano dei contenuti espliciti, viene inconsciamente riabilitato sul piano dello stile. Non solo le scene di azione, anche la psicologia delle masse e i rapporti privati sono resi in chiave di espressionismo e grottesco; tutto è enfatico, greve e spiattellato («le donne, all'apparire del grande amatore, istintivamente, si ravviano i capelli e, rassettandosi la gonna, si sfiorano le cosce»). Non mancano pagine francamente e quasi goliardicamente triviali – «quando Angela Cucciari Curti [...] rialza modestamente lo sguardo, Benito Mussolini la guarda elettrizzato come se le colasse un rivo di sperma all'angolo della bocca» – ma la volgarità più vera e grande consiste nel ricorso generoso al

cliché; perché ciò che avviene sul piano della lingua si riflette tale e quale nella costruzione dei personaggi, sbazzati attraverso caratterizzazioni brutali. I leader socialisti appassionati ma irresoluti, malaticci, tormentati e deboli; i fascisti abietti, pazzoidi, sanguinari. Mussolini? Un animale ossessionato dal possesso, politico ed erotico («le mani artigliate ai fianchi, il corpo nudo sotto il sole cocente, il pube protruso in avanti a oltraggiare le bagnanti»). Nel mondo di *M* ognuno è incatenato allo stereotipo di sé stesso. Una trafilata di macchiette non so se attendibili storicamente, certo deludenti sul piano del romanzo; che è, o era, il piano dell'incertezza morale, delle sfumature psicologiche, dei gesti imprevedibili. Ebbene, in *M* non c'è quasi nulla di inatteso: solo una lunga, veloce, vivace conferma di ciò che molti già sanno di sapere.



Christian Raimo

Le lezioni che ci ha lasciato Alessandro Leogrande

«Internazionale», 25 novembre 2018

Un anno fa è morto lo scrittore Alessandro Leogrande. Lo ricorda così Raimo: «È stato un modello rarissimo d'interprete e non di testimone».

La notte tra il 25 novembre e il 26 novembre dell'anno scorso è morto lo scrittore e giornalista Alessandro Leogrande. Il suo funerale è stato un momento impressionante: all'improvviso ci siamo resi conto di un'evidenza che era di fronte ai nostri occhi. Leogrande era il migliore tra gli intellettuali, i giornalisti e gli attivisti della sua generazione. Nicola Lagioia, scrittore e direttore del Salone internazionale del libro di Torino, mi disse: «Dobbiamo fare di tutto adesso per proseguire il lavoro che ha fatto, per provare a colmare quel vuoto». Gli risposi che era materialmente impossibile.

Nessuno di noi avrebbe avuto né il tempo di formarsi sulle migliaia di testi di storia, sociologia, filosofia, letteratura che lui aveva letto, mentre noi ci eravamo persi nelle mode letterarie e politiche del momento. Né la capacità e la voglia d'intrecciare le centinaia di relazioni che Leogrande ha intrecciato per scrivere i suoi articoli, le sue inchieste, cercando e conoscendo le persone giuste, quelle che non avevamo avuto l'intelligenza di riconoscere come le voci più interessanti per capire il nostro tempo e i nostri luoghi, le ultime generazioni degli operai dell'Ilva, le famiglie delle vittime del caporalato, i sindacalisti di origine straniera, i maestri imprevedibili.

Ma non era solo questo. Leogrande non è stato soltanto il recettore e il traduttore della migliore

cultura che l'Italia ha visto nascere: il meridionalismo di Gaetano Salvemini, il socialismo di Giuseppe Di Vittorio, il pacifismo di Danilo Dolci e Aldo Capitini. Goffredo Fofi, che gli ha fatto da fratello maggiore, fino ad ammettere il proprio di debito – la sua prefazione al libro postumo *Dalle macerie* è un colpo al cuore –, è colui che di più sta portando quest'eredità dolorosa di cui avremmo voluto davvero fare a meno.

Leogrande ha mostrato anche quanta chiarezza può produrre il rigore di una lettura marxista della società: qualunque ideologia va sempre interpretata su più livelli, sembrava ricordarci, individuando struttura e sovrastruttura. Nell'epoca dei giornalisti e degli scrittori innamorati delle mille fenomenologie, dell'impegno fatto di dichiarazioni d'intenti, è stato un modello rarissimo d'interprete e non di testimone.

Ho imparato molte cose da lui quando era in vita: da lettore, da collaboratore, da editor, da amico. Ma visto che non c'è più, non è detto che si debba smettere di imparare. Qui ho provato a elencare alcune sue lezioni.

Il lavoro sul campo

Essere scrittori non garantisce automaticamente un osservatorio privilegiato. La famosa rivendicazione

di Pier Paolo Pasolini sul sapere più profondo degli scrittori – «io so ma non ho le prove» – per Leogrande si poteva trasformare facilmente in una falsa pista. Pur avendo a disposizione una quantità di saperi che potevano aiutare a inquadrare un fenomeno, un caso o una notizia, si fidava moltissimo delle verità a volte meno affascinanti che provenivano dall'analisi sul campo, o – in maniera più prosaica – delle indagini di un magistrato inquirente.

Il 19 maggio 2012 esplose una bomba in una scuola di Brindisi: morì una ragazza e ci furono dieci feriti. Si pensò alla Sacra corona unita, al terrorismo di matrice islamista o brigatista. Il pezzo che scrisse sul «Corriere del Mezzogiorno» (e ripubblicato su «Nazione Indiana») all'indomani dell'attentato è un modello di giornalismo. Un articolo pieno di domande, di riferimenti precisi alle ipotesi investigative e a quelle invece più letterarie:

«Chi ha messo le bombe di Brindisi? E quanti erano gli attentatori: uno, due, più di due? Le due domande, sinora prive di una risposta certa, sono strettamente intrecciate tra loro, quasi in un gioco di rimandi logici. Escluse di fatto dagli inquirenti come piuttosto improbabili sia la pista mafiosa che quella del terrorismo anarcosurrezionalista, solo due ipotesi restano sul terreno. La prima è stata avanzata dal procuratore Dinapoli il giorno dopo dell'attentato: si tratterebbe di un "gesto individuale". Beninteso, "individuale" non è automaticamente sinonimo di "folle". Potrebbe segnare invece l'irrompere di forme di terrorismo nichilistico-individuale nel nostro paese, un tipo di terrorismo nordamericano o nordeuropeo [...]. Ma se l'uomo immortalato dalle telecamere del chiosco verde situato davanti alla Morvillo Falcone ha avuto uno o più complici, le cose cambiano. Saremmo allora in presenza di un evento organizzato da un gruppo, tesi peraltro per cui propende il procuratore Cataldo Motta. In questo caso non ci sarebbero turbe individuali da scandagliare psicologicamente, e chi ha piazzato la bomba proprio lì, in quel giorno, ha voluto consapevolmente giocare con i simboli: i nomi di Falcone

e Morvillo, l'avvicinarsi dell'anniversario della strage di Capaci, la vicinanza del tribunale... Perché? Con quale finalità? E soprattutto: se si tratta di un gruppo di persone, chi sono?».

Politica e consumismo

Ecco un'intuizione di Leogrande che ricordo ancora: le forme in cui si manifesta una rivolta spesso rivelano una sostanza che contraddice le ragioni. Il pezzo che Leogrande scrisse a caldo sul blog «minima&moralia» dopo la manifestazione del 15 ottobre 2011 in piazza San Giovanni a Roma contro il governo Berlusconi metteva in luce un aspetto fondamentale di questi anni: la politica come semplice esibizione può essere una forma di consumismo. Non parla esplicitamente di *riot porn*, ma denuncia una delle questioni fondamentali della politica di sinistra negli ultimi anni: come prendersi la responsabilità delle lotte.

«La prima cosa che mi viene da dire contro i fascisti, gli infiltrati, il blocco nero, cioè tutti coloro che hanno rovinato la manifestazione del 15 ottobre a Roma, è che avete profanato piazza San Giovanni, un luogo cardine della storia del movimento operaio italiano. Lo avete fatto pensando che l'unica manifestazione buona è quella violenta, che l'unica cosa che conta non sia affermare quello in cui si crede, elaborare una strategia matura di lungo periodo, ma scontrarsi con violenza contro la polizia [...]. La seconda cosa che mi viene in mente è che siamo qui a dire e ridire cose che diciamo da dieci anni. Basta con la spirale "violenza di pochi: repressione per tutti". Basta con i soliti vicoli ciechi. Basta con la coreografica messa in scena di chi organizza la propria violenza, in modo talmente coreografico, nel suo gioco delle parti con le forze di polizia, da non avere niente di spontaneo [...]. La terza cosa che mi viene in mente è una riflessione sulle vostre facce, le vostre urla, la vostra foga piccolo borghese di chi in realtà ha poca esperienza del mondo. Mi ha colpito il fatto che molti di voi fossero ragazzini di sedici, diciassette, al massimo vent'anni [...]. Da dove uscite fuori?

In quali luoghi, su quali libri, attraverso quali lotte vi siete formati in questi anni? Cosa pensate della politica, dal momento che non avete altre idee di manifestazione politica che questa?»

Partiti e movimenti

Leogrande era consapevole che bisogna studiare le organizzazioni, il tessuto dei corpi intermedi, la capacità dei partiti e dei movimenti di produrre egemonia culturale. Facciamo un paio di esempi speculari. Nel 2010, a proposito della Lega – allora al dodici per cento – riusciva a cogliere i suoi elementi di forza e ne scriveva sulla rivista «Lo straniero»:

«Il punto, ora, non è dire che Bossi sia più potente di Berlusconi, e nemmeno scoprire che la tenaglia costituita dal partito di ferro da una parte e il largo consenso interclassista raggiunto dalla Lega nelle regioni

più ricche del paese dall'altra, possa essere fatale per il Cavaliere. Il punto reale della questione è constatare come la Lega (che diventa sempre più forte, man mano che il fronte del berlusconismo politico si riduce) ha già creato le precondizioni per sopravvivere a un'eventuale fine del governo Berlusconi. Controlla già le regioni del Nord (direttamente in Piemonte e in Veneto, indirettamente in Lombardia) [...] eserciterà un ricatto enorme su qualsiasi tipo di destra italiana, e sull'Italia intera».

Nel 2015 sapeva individuare su «Internazionale» i segni di debolezza del Partito democratico di Matteo Renzi, che aveva preso il 40,8% alle elezioni europee: «Al livello territoriale, nell'infinita provincia italiana, Renzi non riesce a essere così autorevole (o autoritario, a secondo dei punti di vista). Il filo diretto con gli elettori, il consenso nei confronti del leader, va a



sbattere sistematicamente contro l'intelaiatura dei poteri reali (politici ed economici) delle cento città. [...] C'è uno scarto netto tra la politica nelle immediate vicinanze di palazzo Chigi (chiamiamolo mondo A) e il cosiddetto paese reale (chiamiamolo pure mondo B). Nel mondo A c'è un partito che si vuole "partito della nazione" e che incontra alla sua destra e alla sua sinistra un'opposizione frantumata. Nel mondo B (né migliore, né peggiore a priori, ma quasi sempre più feroce e avanzato dell'altro) quel partito si sta facendo sistema vischioso, inglobando tutto.

Taranto e l'Ilva

Un'altra cosa che si può imparare dal lavoro di Leogrande è che per capire in profondità il presente non si può prescindere dalla dimensione storica e da quella economico-sociale. In questo senso, tutti gli scritti sull'Ilva sono un grande esempio. Taranto – stretta tra la tutela dell'ambiente e della salute e quella del lavoro – riesce a essere compresa e reimmaginata solo alla luce della sua storia.

Prima di *Dalle macerie*, su questi temi nel 2013 Fandango aveva pubblicato un'altra raccolta, *Fumo sulla città*, curata da Mario Desiati. Tra le cose più belle e toccanti che ci ha lasciato ci sono poi gli audio su Radio3. In quello sulla storia dell'Italsider riesce a rintracciare già nella crisi di vocazione sociale e industriale a metà degli anni cinquanta, e nello spirito ciecamente sviluppista della fabbrica nata nel 1961, la radice dei mali futuri. In diversi pezzi ricorda l'analisi del giornalista Walter Tobagi sull'Italia del sud. Questo è tratto da *Dalle macerie*:

«Viene in mente il Walter Tobagi che adotta per primo, in relazione a Taranto, l'espressione "metalmezzadro". La Taranto che descrive Tobagi nel 1979, pochi mesi prima di essere ammazzato, è una città che presenta tutte le contraddizioni esplose nei trent'anni successivi: in una città che allora aveva il Pil pro capite più alto del Mezzogiorno, e che dell'industria percepiva solo le "magnifiche sorti e progressive", quel gigantismo industriale mostrava già chiaramente i suoi piedi d'argilla. Non solo perché, visto retrospettivamente, quello sviluppo siderurgico non avrebbe avuto lunga vita, incontrando presto la crisi del mercato mondiale. Il motivo era soprattutto un altro: la fabbrica appariva a Tobagi come una cattedrale nel deserto che aveva pochi rapporti con la provincia limitrofa. Non aveva generato un indotto virtuoso. E, d'altro canto, benché una delle tesi correlate alla creazione del polo industriale fosse quella che esso avrebbe favorito la creazione di una nuova classe operaia, di un nuovo mondo del lavoro e del diritto, a Taranto, più che una classe operaia nel senso sociologicamente più stringente del termine, si è creata una composizione più complicata, in cui la fetta dei cosiddetti "metalmezzadri", cioè di coloro i quali venivano a lavorare in città dai piccoli paesi della provincia ma poi la sera tornavano in provincia, mantenendo intatte le strutture culturali del Sud agricolo, era rilevante».

Trasformare il proprio tempo

Alessandro Leogrande credeva nella possibilità delle persone di trasformare il proprio tempo, e aveva

«Basta con la spirale **violenza di pochi: repressione per tutti**. Basta con i soliti vicoli ciechi. Basta con la coreografica messa in scena di chi organizza la propria violenza, in modo talmente coreografico, nel suo gioco delle parti con le forze di polizia, da non avere niente di spontaneo.»

un'idiosincrasia per l'autoindulgenza, che diventa resa e deresponsabilizzazione. Molti dei suoi articoli potrebbero essere letti come una sorta di dimostrazione narrativa di questa fede. Uno dei più potenti è il reportage su Vito Alfieri Fontana, prima titolare di un'azienda che produceva mine e poi sminatore, pubblicato nel 2014 su «Pagina 99», giornale per cui aveva curato reportage e inchieste:

«Vito ha progettato la Ts50, una particolare mina antiuomo costituita da due dischi sovrapposti, sormontati da una piastra superiore che una volta schiacciata – ed è estremamente facile schiacciarla – attiva il detonatore. Poiché l'Egitto ha girato le mine inventate dalla Tecnovar agli eserciti impegnati in tanti fronti di guerra, oggi si può dire che di Ts50 è infestato mezzo mondo [...]. Vito capisce che produrre mine vuol dire produrre uno strumento infame e stupido di distruzione [...]. “La pugnolata più forte me la diede una volta mio figlio. Stavamo in macchina, io avevo un catalogo della Tecnovar sui sedili posteriori, e lui, era piccolino, cominciò a farmi domande sul perché proprio io dovessi produrre armi. Io provai a dirgli che qualcuno doveva pur farle, ma lui mi richiese a bruciapelo: sì, ma perché proprio tu? Allora ho capito che quella era l'unica domanda che davvero contava: la domanda che non mi ha aveva fatto nessuno.”».

L'Albania e l'ex Jugoslavia

Il valore in più che deriva dall'andare nei posti anche molto tempo dopo che in quei posti è successo qualcosa, così da raccontarne le conseguenze sul lungo periodo. Un ottimo esempio in questo caso è l'interesse che Leogrande aveva sviluppato per l'Albania. Da giovane aveva raccontato il contrabbando in *Le male vite* e la vicenda del naufragio della nave Katër i Radës in *Il naufragio*. Tutto questo si era trasformato in un'incredibile attenzione per l'Albania di oggi. Il 7 settembre scorso gli è stata intitolata una strada proprio in Albania, alla presenza del sindaco di Tirana. Nel 2015 aveva scritto un reportage su Tirana per «Internazionale» che raccontava l'eredità di Enver Hoxha, ridotto ormai a reliquia:

«Al culmine della paranoia per l'invasione da parte di un imprecisato nemico straniero, l'Albania comunista degli anni settanta si riempì di centinaia di migliaia di bunker. Costruiti in cemento armato e capaci di ospitare al loro interno tre, quattro, cinque persone si diffusero come un'epidemia in tutto il paese. Furono costruiti con l'aiuto della Cina, ai bordi delle periferie cittadine, lungo le strade e i sentieri di campagna, nei villaggi di montagna e in quelli di pianura, vicini alla costa adriatica».

Un rapporto meno stretto e personale, ma simile per sguardo l'aveva mantenuto con un'altra terra ferita, l'ex Jugoslavia. A marzo 2017, pochi mesi prima della sua morte, era tornato a Sarajevo e aveva scritto un reportage per «Altraeconomia», un testo bellissimo in cui ancora una volta mostra la lezione che aveva imparato dai migliori scrittori di non fiction, da Truman Capote a Ryszard Kapuściński: lavorare sulla raccolta di informazioni e sul montaggio degli elementi fattuali per dare corpo al racconto.

«Nel settembre scorso, Elmedin Konaković ha annunciato che gli alunni di tutte le scuole avrebbero dovuto studiare “l'aggressione contro la Bosnia Herzegovina e i crimini commessi durante la guerra”. Ma nella Bosnia del Ventunesimo secolo, sostanzialmente divisa tra le tre entità croata, musulmana e serba (le prime due raccolte nella Federazione croato-musulmana, la terza costituita dalla Republika Srpska), una frase del genere non è affatto innocua. Il punto su cui va a sbattere ogni tentativo di creare un programma scolastico minimamente condiviso tra le tre entità è proprio l'insegnamento della storia. Quella che per Konaković è stata un'aggressione costituita da una serie di crimini contro civili inermi culminata nel genocidio di Srebrenica (luglio 1995), per i leader della Republika Srpska come Milorad Dodik è stata invece una guerra civile, combattuta da due parti contrapposte, che si sono macchiate delle medesime colpe. Ogni tentativo di creare una commissione tripartita per varare dei testi che includessero il punto di vista

«Credo che dobbiamo **maneggiare con cura le parole**, non usarle incautamente, quando indicano fenomeni molto gravi. Ma allo stesso tempo non possiamo non chiederci come definire quello che sta accadendo, come definire oggi giorno quei precisi discorsi che a volte ci sembrano simili al fascismo.»

degli altri è sistematicamente saltato nell'ultimo ventennio. Il risultato è che nei dodici distretti in cui è divisa oggi la Bosnia si adottano dodici programmi scolastici differenti.»

L'Italia di domani

Leogrande è stato anche in grado di vedere che paese sarebbe stato l'Italia tra qualche anno, anticipandone i possibili conflitti, e lo ha fatto prima di molti altri analisti, scrittori e giornalisti. Ne è un esempio questo editoriale intitolato *Futuro: la nuova cittadinanza*, che pubblicò sul numero di «Lo straniero» uscito tra il 2016 e il 2017:

«Quali potrebbero essere i temi per il prossimo decennio? Quali contraddizioni si acuiranno, quali raggiungeranno il punto di rottura? Mantenendo l'attenzione sulla sola Italia, una delle maggiori contraddizioni riguarda sicuramente la scissione di fondo tra l'aumento costante della popolazione straniera (o di origine straniera) e la loro scarsa, o nulla, rappresentazione politica [...]. Quando il Muro cadeva, e il bracciante sudafricano Jerry Masslo veniva ucciso a Castel Volturno, facendo scoprire all'Italia nello stesso tempo lo sfruttamento dei campi e il razzismo, erano ancora poche centinaia di migliaia di persone. È evidente che nell'arco di un quarto di secolo è avvenuta una profonda mutazione del paese. Eppure alla crescita della popolazione di origine straniera, alla creazione di una nuova classe operaia e bracciantile straniera nel nostro paese, all'affermarsi di un ceto di piccoli imprenditori e commercianti, all'emergere delle seconde e delle terze generazioni

residenti, non fanno ancora seguito adeguate forme di rappresentanza, che vadano al di là di tutte quelle espressioni puramente simboliche come i consiglieri comunali aggiunti (e quindi privi di voto)».

Lucidità

Molte persone che conoscevano bene Alessandro ricordano la sua lucidità. Che cosa vuol dire lucidità? È un eufemismo per intelligenza? È un elogio della maturità intellettuale che abbiamo pudore di attribuire a quello che per temperamento e idealismo spesso sembrava un ragazzo?

Penso che la lucidità sia una specie di esercizio illuministico che non tocchi solo lo sguardo ma anche la coscienza: ha a che fare con l'attitudine a saper interpretare lo spirito del tempo tanto quanto con la volontà di decidere da che parte stare senza opportunismi o ingenuità. A questo proposito, nel 2009, anno di elezioni europee – dieci anni prima di quelle del 2019 – Leogrande scriveva in un pezzo che si può rileggere su «*minima&moralia*»:

«Forse non sopravviveremo al berlusconismo. E per una volta, per berlusconismo, non intendiamo una sorta di carattere antropologico degli italiani, un loro sentire e fare maggioritario, un'onda lunga della storia recente che informa la prassi privata e politica indipendentemente da chi effettivamente governa. No: questa volta intendiamo proprio il berlusconismo politico. Oggi, per la prima volta, l'Italia, e soprattutto quel che resta della sinistra italiana, corrono il forte rischio che Berlusconi non abbandoni per molti anni le stanze del potere. Che sia Palazzo

Chigi o il Quirinale, che il neonato Pdl arrivi al 40%, al 45% o al 51%, che il peso della Lega sia o meno determinante per gli equilibri parlamentari, l'ipotesi che Berlusconi rimanga saldamente al comando è più che concreta. Allo stesso tempo, però, mai come oggi si ha la sensazione che a produrre questa situazione non sia stata la "rivoluzione berlusconiana" (forte, anche esteticamente, a metà anni novanta; tutto sommato abbastanza senescente oggi), non sia stato un particolare disegno autoritario (per quanto le intenzioni di svuotare delle loro funzioni e autonomia gli altri poteri, legislativo e giudiziario, ci siano tutte), non sia stata (ancora, almeno) l'involuzione sostanziale delle nostre istituzioni. È stato (soprattutto) il crollo disarmante delle opposizioni. La loro liquefazione politica, culturale, sociale. Il loro riprodurre in farsa un ruolo che invece nelle democrazie è nevralgico».

La voce degli scrittori

Cosa ce ne facciamo degli scrittori? Dobbiamo prendere esempio da quelli impegnati, dissidenti, resistenti? Perché usiamo la loro voce come arma di fronte alla propaganda del potere autoritario? Molte volte Leogrande ha recensito, presentato e ospitato tra le pagine di «Lo straniero», scrittori e giornalisti che svolgevano e svolgono un ruolo di opposizione anche politica in diversi paesi del mondo. Qual è l'atteggiamento che ha assunto rispetto a queste voci? Questo è davvero importante. Leogrande non era un intellettuale da appelli, non amava il narcisismo del palco. Non era solo una questione di carattere, non li trovava utili alle cause. A cosa serve allora la voce degli scrittori? Leogrande fa capire che non serve il volume. Occorre riconoscere invece coloro che hanno una capacità di trovare metafore, immagini, analisi, che sappiano risarcire la nostra intelligenza della violenza che opera il potere quando riduce la complessità e la bellezza del mondo a un quadro misero.

Nel 2015 sulle pagine di «Lo straniero» parla di Luiz Ruffato, scrittore brasiliano, poco conosciuto

in Italia. Legge i suoi libri e ci trova questo Brasile: «Sostiene Luiz Ruffato, autore di bellissimi romanzi tradotti in italiano da La Nuova Frontiera, che esistono due Brasili. Un "Brasile immaginario", fatto di calcio, musica, samba, spiagge, la cui idea (sapientemente costruita) è funzionale al discorso comune dello Stato e delle élites politico-economiche che governano, o quanto meno provano a gestire, l'ascesa economica di questi anni, culminata con l'organizzazione, a breve distanza l'uno dalle altre, di un Mondiale di calcio e delle Olimpiadi. Come spesso accade, lo sport ha sancito il trionfo di questo "Brasile immaginario". Tuttavia la crescita economica si basa su disuguaglianze sociali, su differenze di classe, che Ruffato non esita a definire "pornografiche". E qui arriviamo al "Brasile reale", quello che scrittori come lo stesso Ruffato provano appunto a raccontare nei loro libri. Il Brasile reale è un paese estremamente razzista, in cui i neri sono esclusi dalle oligarchie economiche e culturali del paese. Il Brasile reale è un paese estremamente violento, e la violenza – come testimoniano le statistiche – è ormai un elemento talmente quotidiano e ordinario da apparire naturale. Il Brasile reale è un paese omofobico e maschilista. Il machismo riguarda tutte le classi sociali, tanto che le violenze sulle donne non avvengono solo nelle favelas, ma anche nei quartieri più ricchi».

L'ultima intervista che Leogrande ha fatto – nell'estate del 2017 – è stata a Dag Solstad, scrittore norvegese, quindi di un paese che non riconosceremmo come a rischio di involuzione autoritaria come il Brasile di Ruffato. Leogrande era bravissimo nelle interviste, si preparava accuratamente e con domande complesse riusciva a ottenere molto di più di quanto ci si aspettasse dall'intervistato. Qui Solstad risponde così a una domanda sulla crescita dei partiti di destra come il Partito del progresso in Norvegia:

«Molte loro affermazioni sono del tutto simili a quelle che abitualmente definiamo fasciste. Tuttavia "fascismo" è una parola da usare con attenzione.

Non è facile dire cosa sia oggi il fascismo, ma è giusto chiedersi quale nome dobbiamo dare, ad esempio, a quello che sta accadendo in Ungheria o in Polonia. Non è corretto forse parlare di fascismo tout court, ma dobbiamo chiederci pur sempre quali parole usare per descrivere tutto questo. Se diciamo che il Partito del progresso è veramente fascista allora dovremmo dire lo stesso dei partiti che si stanno affermando in mezza Europa. Per questo credo che dobbiamo maneggiare con cura le parole, non usarle incautamente, quando indicano fenomeni molto gravi. Ma allo stesso tempo non possiamo non chiederci come definire quello che sta accadendo, come definire oggi giorno quei precisi discorsi che a volte ci sembrano simili al fascismo».

Potere, violenza e libertà

C'è un nodo che torna in quasi tutto ciò che Leogrande ha scritto ed è il rapporto tra potere e violenza da una parte; e libertà e giustizia dall'altra. Da un lato la questione è politica: come si costruisce un'organizzazione, come si governa uno stato, come si crea un movimento di lotta, non soltanto garantendo o rivendicando i diritti fondamentali, ma la libertà nel senso più grande del termine? Dall'altro lato è filosofica: che cosa si può fare di fronte alla sopraffazione, di fronte alla violenza? È intellettualmente commovente che forse la riflessione più acuta su questi nodi l'abbia sviluppata intorno alla pittura del Caravaggio. C'è un capitolo centrale del suo libro *La frontiera*, intitolato *La violenza del mondo*, di cui vale la pena riportare un lungo brano. Non è un caso che Luigi Manconi lo abbia rievocato in chiesa nel funerale di Leogrande:

«In un pomeriggio assolato entro nella chiesa di San Luigi dei francesi. È insolitamente vuota, una manciata di turisti si aggira nella penombra. Mi dirigo automaticamente verso le tele del Caravaggio esposte sulle pareti della cappella Contarelli, la prima cappella alla sinistra dell'altare, e mi accorgo che sono ormai anni che non ci metto piede [...].

Mi ritrovo incantato a guardare il Martirio, che come sempre cattura i miei pensieri ancora più della Vocazione. In quella scena di cruda, assoluta, improvvisa violenza si affollano le nostre debolezze di fronte al mistero del male. Tra le pieghe dell'opera si cela l'enigma del non agire. C'è un vecchio steso a terra, la barba grigia, i capelli stempiati, sembra essere scivolato pochi istanti prima. È Matteo. Ha una mano alzata verso l'alto, cerca di parare il colpo che sta per arrivare. Ma il polso, lo stesso polso che sostiene la mano aperta, è afferrato dalle dita del sicario. È lui il fulcro del quadro. Il centro intorno al quale tutto ruota è l'ottuso carnefice, non la vittima [...]. Nessuno compie il movimento contrario, né tanto meno prova a fermare la spada. Ed è la stessa reazione, penso, che avrebbe chiunque davanti a un'esecuzione di mafia o a un attentato terroristico realizzati in pieno giorno in mezzo alla strada o in un luogo affollato. È la stessa reazione che abbiamo tutti, in genere, di fronte alla violenza [...]. La violenza estrema atterrisce. Atterrisce la sua epifania priva di alternative. Al massimo si grida, si scappa, ma raramente si è pronti a intervenire [...]. Guarda Matteo a terra, e anche lui sa perfettamente cosa sta per accadere [...] quella porzione di tela mi sembra un manifesto. Una riflessione incandescente sulla violenza del mondo, e sul rapporto che instaura con essa chi la osserva. C'è un dolore misto a commiserazione nel suo sguardo: un'infinita tristezza. A differenza degli altri spettatori Caravaggio non fugge, guarda la vittima perché non può fare altro che stare dalla sua parte e vedere come va a finire ciò che sta per compiere. Ha già intuito tutto, ma non interviene. Sa di non poter intervenire, di non poter fermare quella spada. La sua commiserazione è ancora più dolorosa perché totalmente impotente. La lucida interpretazione dei fatti, e ancora di più il genio dell'arte, non arresteranno il massacro. Può solo provare pietà. Dipingendo il proprio sguardo, Caravaggio definisce l'unico modo di poter guardare l'orrore del mondo».

Emily Temple

Ten Literary Translators on The Art of Translation

«Literary Hub», 28 novembre 2018

«Like the ghostwriter, the translator must slip on a second skin.» Cos'è la traduzione letteraria per dieci traduttori, tra cui Nabokov, Davis, Goldstein, Lahiri

This year, for the first time, the National Book Foundation awarded a **National Book Award for Translated Literature**. As was no doubt their intention, the prominence of the award served not only as a way to celebrate great translated literature (and translators) but also as a little push to the book lovers of America to keep reading it and thinking about it – and for some, to stop and reflect on translation as a literary form. After all, there are few literary feats more magical – and more mysterious to those of us unfamiliar with the language of the source text. (In college, I met someone who told me that I would learn Russian easily and in a matter of months if I just sat down and worked my way through *The Master and Margarita* in the original, with a dictionary. Reader, it did not work.) Just because I'm interested, and so maybe you are too, and knowing that I can only scrape the surface of the alluring world of translation, I dug into what a few of its practitioners had to say about the craft. Add onto this list at will below.

Lara Vergnaud, English translator of Mohand Fellag, Joy Sorman, Marie-Monique Robin, Ahmed Bouanani, and Scholastique Mukasonga, among others:

«Translation is a curious craft. You must capture the voice of an author writing in one language and bear it into another, yet leave faint trace that the transfer

ever took place. (The translator extraordinaire Charlotte Mandell calls this transformation “something else but still the same”.) Though spared the anguish of writer's block, the translator nonetheless has to confront the white page and fill it. The fear: being so immersed in the source text, adhering so closely to the source language, that the resulting prose is affected and awkward – or worse, unreadable. Yet immersion is inevitable. In fact, it's required.

Like the ghostwriter, the translator must slip on a second skin. Sometimes this transition is gentle, unobtrusive, without violence. But sometimes the settling in is abrupt, loud, and even disagreeable. For me, “plunge deep” tactics that go beyond the mechanics of translation help: coaxing out references to reconstruct the author's cultural touchstones (books, film, music); reading passages aloud, first in the original and then in translation, until hoarseness sets in; animating the author's story through my senses, using my nose, my ears, my eyes, and my fingers; devouring every clue to imprint the range of the author's voice (humor, anger, grief, detachment) on my translation».

(from Vergnaud's 2018 essay *Translation, in Sickness and in Health*)

Jhumpa Lahiri, English translator of Domenico Starnone's novels:

«Needless to say, translating Starnone enriches my Italian vocabulary and deepens my understanding of the syntax. It reveals new cadences. But, beyond that, I have the great privilege of scrutinizing the very mechanism of his novels, of probing the structure and supporting tissue. There is no better lesson for a writer. Translation goes beyond reading; the act is visceral as opposed to merely intimate, and it impacts you, it teaches you in a different way... Translation is more pleasurable to me than writing fiction, given that I am in an intense relationship with a text I profoundly admire, greedy to absorb all that it has to offer. I question what I am producing, but that dialogue with the original text stimulates me, keeps me company, keeps me afloat. Writing is a sustained monologue, a profoundly solitary act. A place where there is no escape from myself and, paradoxically, a place of total freedom.
(in a 2018 [interview](#) with Cressida Leyshon)

Vladimir Nabokov, English translator of Puškin, among others:

«Three grades of evil can be discerned in the queer world of verbal transmigration. The first, and lesser one, comprises obvious errors due to ignorance or misguided knowledge. This is mere human frailty and thus excusable. The next step to Hell is taken by the translator who intentionally skips words or passages that he does not bother to understand or that might seem obscure or obscene to vaguely imagined readers; he accepts the blank look that his dictionary gives him without any qualms; or subjects scholarship to primness: he is as ready to know less than the author as he is to think he knows better. The third, and worst, degree of turpitude is reached when a masterpiece is planished and patted into such a shape, vilely beautified in such a fashion as to conform to the notions and

prejudices of a given public. This is a crime, to be punished by the stocks as plagiarists were in the shoebuckle days.

[...] We can deduce now the requirements that a translator must possess in order to be able to give an ideal version of a foreign masterpiece. First of all he must have as much talent, or at least the same kind of talent, as the author he chooses. In this, though only in this, respect Baudelaire and Poe or Joukovsky and Schiller made ideal playmates. Second, he must know thoroughly the two nations and the two languages involved and be perfectly acquainted with all details relating to his author's manner and methods; also, with the social background of words, their fashions, history and period associations. This leads to the third point: while having genius and knowledge he must possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, the real author's part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude».

(from Nabokov's 1941 essay *The Art of Translation*)

Ann Goldstein, English translator of Elena Ferrante's «Neapolitan novels»:

«I have to do the first draft quickly. But I think Lydia Davis says she doesn't even read the book first. I feel that you have to know what's at the end in order to get the right tone in the beginning. It's not a question of individual words. You're not going to translate the same words the same way all the time. Although I did once hear a translator – perhaps it was Linda Coverdale – say that she was very careful to do that. Actually, apparently there are now programs that you can use that will tell you how you translated a word previously. I can't imagine! Maybe it would be useful... But, anyway, I feel that you have to know what happens at the end to

Nabokov: «First of all he must have as much [talent](#), or at least the same kind of talent, as the author he chooses».

Lahiri: «That **dialogue** with the original text stimulates me, **keeps me company**, keeps me afloat. Writing is a sustained monologue, a profoundly solitary act».

be true to the beginning in terms of the language. I'm sure that if I read all the *Neapolitan novels* again there would be things I would probably do differently. Even the structure of the sentences I would like to do differently... I'm not saying that I would take away the run-on sentences, because I do think they serve a purpose and they're certainly there in the Italian. They are somewhat modified in the English – it's just too hard in English. I don't know, it's hard to say what I might have done differently. I might have done fewer or more, I might have changed the pace. It's always a hazard of translation – you're constantly second-guessing yourself and at a certain point it loses its usefulness».

(in a 2016 **interview** with Melinda Harvey)

Idra Novey, English translator of Clarice Lispector's «The Passion According to G.H.», among others:

«I've found that translation begins with the prefix “trans” for a reason. Like transcendence and transformation, it requires an acceptance of progressing with uncertainty, which is essential for authors who want to write around and over what's currently expected from a novel. The prefix “trans” comes from the Latin word for “across”... In a translation, playing around with style is everything. The author provides the plot and characters. The opening and closing scenes already lie there, waiting. All the translator has to do is figure out what music, tone, and cadence will recreate what makes that author's delivery of those scenes worth translating. Mfa programs can teach many of these skills as well, but the renegade stylistic training inherent in the act of translation is free to anyone with a library card or access to the Internet».

(from Novey's 2016 essay *Writing While Translating*) *Lydia Davis, English translator of Gustave*

Flaubert's «Madame Bovary», among others:

«So, here we have the first two pleasures of translating: (1) the pleasure of writing; and (2) the pleasure of solving a puzzle.

(1) In translating, you are forming phrases and sentences that please you at least to some extent and most of the time. You have the pleasure of working with sound, rhythm, image, rhetoric, the shape of a paragraph, tone, voice. And – an important difference – you have this writing pleasure within the island of the given text, within its distinct perimeter. You are not beset by that very uncomfortable anxiety, the anxiety of invention, the commitment to invent a piece of work yourself, one that may succeed but may also fail, and whose success or failure is unpredictable.

(2) In translating, then, you are at the same time always solving a problem. It is a word problem, an ingenious, complicated word problem that requires not only a good deal of craft but some art or artfulness in its solution. And yet the problem, however complicated, always retains some of the same appeal as those problems posed by much simpler or more intellectually limited word puzzles – a crossword, a Jumble, a code».

(from Davis's 2016 essay *Eleven Pleasures of Translating*)

Elena Marcu, Romanian translator of James Baldwin's «Giovanni's Room»:

«With Baldwin, there are at least five ways to say what he wrote, and most of the times, none of them seemed quite right.

My room was never completely quiet. I read each translated sentence out loud to hear how it spoke. Was my voice in there? Change it! And repeat. Over

Goldstein: «I feel that you have to know what's at the end in order to get the right tone in the beginning».

and over and over. When the book speaks, I have to remain mute.

Eventually, I set a deadline to finish the translation. I don't quite know if it's finished and I probably never will. It's strange to feel there's so much need for change to get closer to the core. To keep that rawness and that sophistication of language, thought and emotion, to make alterations to keep the meaning intact, the tone intact in such a different language, to preserve Baldwin's mind in all its intensity, to elude the mental patterns that make translators who they are. Translators need to be invisible. They need to leave no trace, I reminded myself. They need to quietly live inside every word they've typed but didn't write. They need to project, to reflect, not to mimic. They need to become someone else. They owe it to themselves to try».

(from Marcu's 2018 essay *The Joy and Terror of Translation James Baldwin's Giovanni's Room*)

Mark Polizzotti, English translator of work by Gustave Flaubert, Marguerite Duras and André Breton:

«If we consider the translator the "servant" of the source text, charged with forging as close an equivalent as possible, then any deviation from the original syntax or structure, whether born of egotism, incompetence or cultural prejudice, will indeed seem a betrayal. If instead we take translators as artists in their own right, in partnership with (rather than servitude to) their source authors; if we

think of translation as a dynamic process, a privileged form of reading that can illuminate the original and transfer its energy into a new context, then the act of representing a literary work in another language and culture becomes something altogether more meaningful. It provides a new way of looking at a text, and through that text, a world. In the best of cases, it allows for the emergence of an entirely new literary work, at once dependent on and independent of the one that prompted it – a work that neither subserviently follows the original nor competes with it, but rather that adds something of worth and of its own to the sum total of global literatures. This does not mean taking undue liberties with the original; rather, it means honouring that original by marshalling all of one's talent and all of one's inventiveness to render it felicitously in another language. To present a work as aptly as possible, to recreate it in all its beauty and ugliness, grandeur and pettiness, takes sensitivity, empathy, flexibility, knowledge, attention, caring and tact. And, perhaps most of all, it takes respect for one's own work, the belief that one's translation is worth judging on its own merits (or flaws), and that, if done well, it can stand shoulder to shoulder with the original that inspired it».

(from Polizzotti's 2018 essay *L'art de la traduction*)

George Szirtes, English translator of Imre Madách, Sándor Márai and László Krasznahorkai, among others:

Davis: «You are not beset by that very uncomfortable anxiety, the anxiety of invention, the commitment to invent a piece of work yourself, one that may succeed but may also fail».

Novey: «All the translator has to do is figure out what **music, tone, and cadence** will recreate what makes that author's delivery of those scenes worth translating».

«My way with fiction generally is to read the first chapter or so then to get down to it. It is far from scholarly. A kinder way of putting it might be that it isn't pedantic. I listen intently for the timbre of the voice and seek a comparable voice in English that might bring to English the experience a native reader might have in Hungarian. Narrative proceeds from there. We tend to think of translation in terms of dictionaries but that's just the beginning. Literary precision includes the idea of effect, pace, register, intensity and much else. There isn't always an exact equivalent for a word or phrase: it's the effect of it that matters. Effect is partly a subjective judgment but so is writing. Nothing in English will capture the tone of Budapest slang. The word "melancholy" does not carry the association of the Hungarian "bús" (pronounced booosh), that conjures a whole literary period, so some equivalent sensation has to be found. Most of my translates have been dead a long time. The dead don't quarrel. The best of the living, such as László Krasznahorkai, "hear" the translation as well as the opinion of the editor and trust the translator, who by definition never can be perfect. He and I rarely speak while the translation is in process».
(as told to «**The Guardian**» in 2016)

Saskia Vogel, English translator of Karolina Ramqvist, among others:

«I don't aim for forensic fidelity in translation. I translate so that the reader will, above all, "feel" the

book. Focusing on feeling is how I compensate for what will inevitably be lost; perhaps such coping mechanisms are the locus of a translator's style. But perhaps I have focused too much on the word "loss". The word "try" is also key. "Try" assumes a gap – between imagination and language, writer and text, text and translator, text and reader. In an essay called *It's the Night*, Ramqvist described how she feels like her writing moves through her body and materializes with the reader, emerging inside them. It is in this subjective place that a book is fully realized. But unlike a translator, the reader is not obligated to relay what the book is saying to anyone else, and they only have to think about what the book is saying to them. As with a reader's reading, a translation is channeled through the translator's experience of the world and language. As *The White City* emerged inside me, it found its resonance. The hard surfaces of my own experience helped me address the gap between the Swedish novel and my English translation. They were tools. In this way, perhaps the space between the text and its translation is a tool, too. A space for loss, a space for trying. An elusiveness that shouldn't be feared but embraced, and that in its most refined form might inspire desire, as luxury or cool can, because of the room it leaves for interpretation. Because it makes us want to crack the code».

(from Vogel's 2017 essay *The Swedish Gangster's Wife's Bag*)

Vogel: «A translation is channeled through the translator's **experience of the world and language**».

Alex Marshall

The New Booker Prize Winner Who May Never Write Again

«The New York Times», 29 novembre 2018

Intervista alla scrittrice nordirlandese Anna Burns,
fresca vincitrice del Man Booker Prize. A dicembre
Milkman esce anche negli Usa

Anna Burns sounded almost giddy one recent Monday as we sat in a restaurant here in Brighton, on England's southern coast. The week before she had **won the Man Booker Prize** for *Milkman*, her third novel, about an unnamed eighteen-year-old coerced into a relationship at the height of **Northern Ireland's Troubles**. The win wasn't the only reason for her excitement.

«I can feel I'm on the cusp of something» she said. Burns suffers from «lower back and nerve pain» she said, the result of a botched operation. «Nerves pain» she suddenly added, correcting herself. «There's plenty of nerves involved». Thanks to the Booker, which includes a \$64,000 prize, she may get treatment in Germany without having to worry about the cost.

«If it's successful, I'll be able to write again» she said. «I haven't written in four and a half years.» The last writing she did was finishing *Milkman*, a process that dragged out for months because of the pain. She had tried standing desks, she said. And various chairs. «But it's not just the physical pain. It's the whole emotional stress that goes with it.»

«Can we just move off the health?» she added with an awkward laugh. She then got out of the chair and leaned against a pillar to make herself more comfortable. «Don't worry, I do this a lot» she said.

An Experimental Novel, a Bold Choice

Burns is one of the more surprising recent winners of the Booker, one of literature's biggest awards. *Milkman* was this year's outsider, up against Richard Powers's ecological epic *The Overstory* and Esi Edugyan's heralded slavery-era *Washington Black*, among others. It was also labeled an «experimental novel» because its characters are nameless and its paragraphs sometimes run for several pages. Her victory provoked **think pieces** about the «bold choice». «I don't understand» said Burns, when asked why it had picked up such an awkward label. «Is it the whole nameless thing? Is it really difficult? The book just didn't want names.» (The tag does not seem to have put many off buying it. Faber and Faber, her British publisher, has sold over 350,000 copies so far. The book will be published by **Graywolf Press** in the United States on December 4th.)

But even with the fuss around it, Burns's victory touched many with her honesty about what the prize meant to her financially («I will pay my debts» she told the Bbc the morning after her win). In the acknowledgments section of *Milkman*, she thanks her local food bank, which she has relied on to get by; Homelink, a charity that gave her a low-interest loan to pay her rent; and Britain's Housing and Council Tax Benefit system.

She even thanks the British courts service because, she said, judges restored her disability benefit after it was cut.

Milkman tells the story of Middle Sister, who stands out in her neighborhood for her habit of reading while walking («Are you saying it's okay for him to go around with Semtex but not okay for me to read *Jane Eyre* in public?» she asks at one point).

The milkman of the title is an apparent paramilitary, who stalks middle sister, insinuates he'll murder her maybe-boyfriend and talks himself into her life. The book is told from middle sister's perspective, most of which are the thoughts rushing through her head as events force themselves upon her.

The book is filled with an oppressive air, giving a distinct impression of what parts of Belfast were like in the Seventies but also a surprising amount of humor.

Kwame Anthony Appiah, the chairman of this year's Booker judges, said its focus on men abusing power and what happens when rumors spiral out of control gives it wide resonance. But *Milkman* also stood out thanks to Burns's unique voice. «There are moments when I had to read it out loud, just for the pleasure of it, the way it sounds» he said. He read it in a bad Ulster accent.

Burns Denies That She Is Middle Sister

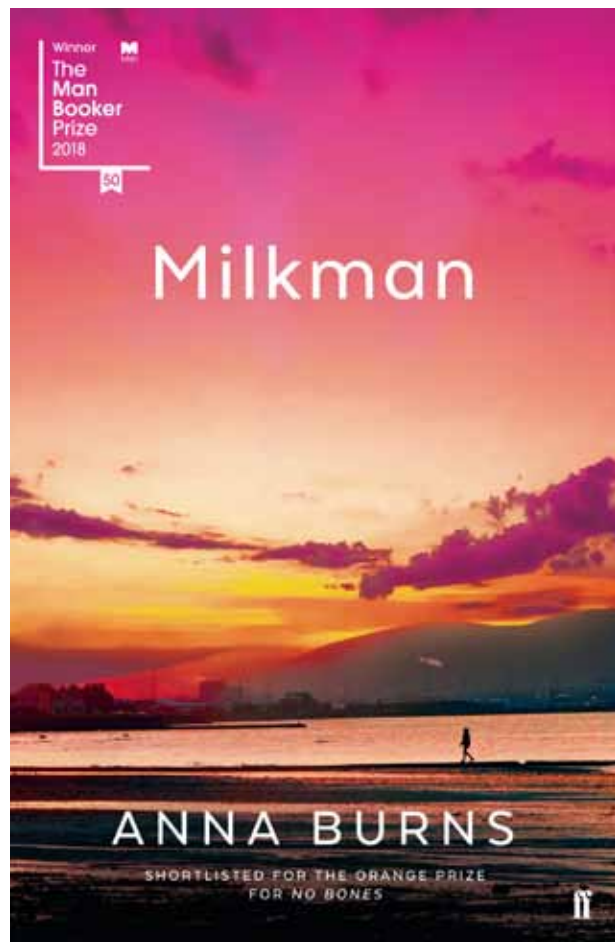
Burns denies middle sister is her – «All we share is the reading while walking» she said – but it is easy for a reader to jump to conclusions based on Burns' life story.

Burns, fifty-six, grew up in a working class family in Ardoyne, a mainly Roman Catholic district of Belfast. She lived with her aunt across the road from her parents and six siblings. «I'd go over to the house so I had all that rowdiness, which was important, then I'd go back to my aunt's for the quietness» she said. The Troubles started when she was six, and that forms the backdrop for her novels. (A writer and former senior member of the Sinn Féin political party **dismissed** her debut novel, *No Bones*, as a

«misanthropic portrayal of the nationalist people» of Ardoyne).

«There was an awful lot of violence, shocking amount of violence, apart from the Troubles» Burns said when asked about her childhood. «Just adults fighting in the street with each other over anything, and children fighting and dogs biting anybody. And then of course they'd be bloodstains all over the place.» She remembers petrol bombs being stacked at the entrances to certain areas and riots on her way to and from school.

In 1969, Ardoyne was evacuated because homes were getting burned down. The soldiers manning the refugee camp south of the border in the Republic of Ireland, where she and her family were sent,



«Complete strangers would say to me, You're that girl who walks and reads or I saw you on the something road reading. And I thought Why would they comment on it? Am I that noticeable?»

brought her more food than she had seen before, she said. She couldn't have been more upset when she was sent back to school.

Burns's aunt turned her onto reading by making her go to the library, she said. «I'd always have a book in my bag, even if it was a clutch and I was made up to go clubbing.» But her habit of walking while reading soon became a source of local bafflement. «Complete strangers would say to me, "You're that girl who walks and reads" or "I saw you on the something road reading." And I thought "why would they comment on it? Am I that noticeable?"» Thinking about those reactions kick-started *Milkman*, she said.

Burns moved to London when she was twenty-five to study Russian at Queen Mary College, but dropped out. She worked odd jobs – in a friends' Celtic jewelry shop, for one – until writing came to her. «I just went through some very dark times and I think at the end something was cleared out of me and there was a space and the writing came through» she said. A lot of it had to do with getting sober, she added.

She reveals few details about that period, which is partly because she likes her privacy, but it's also not to «lose the energy» in stories that could help form another book, she said. Part of her writing process involves simply waiting for stories and characters to appear, the ones with such energy. She gets anxious when other writers tell her they write to daily word counts.

Burns already knows what her next book is about. «It gave itself to me, like almost all of it, and then

it kind of said, *Back Later*. That was years ago» she said. Its characters still pop into her thoughts now and then, she added. «They're about. They've been giving me bits and pieces. So that does give me hope that maybe I am going to get some treatment and write again.»

How would she feel if an operation isn't possible, or doesn't work, and she can't write that book or anything else? «Yeah, I can't go there» Burns said. «That's actually quite scary.»

Finding Joy in Her Local Choir

She has been getting hope from another source recently, she said. About a year ago, she joined a local choir, the Hullabaloo Community Quire in Brighton and rediscovered a love of singing.

After leaving the restaurant, Burns walked twenty minutes or so to that week's rehearsal, held in a high school gym halfway up a hill. As she arrived, the choir, almost eighty strong, was already practicing a song especially for Burns's arrival: a doo-wop cover of Billy Bragg's *Milkman of Human Kindness*, about a rather different milkman to her book's title character («I am the milkman of human kindness, I will leave an extra pint» the chorus goes).

Burns seemed overcome by the tribute. «This is the first thing I've done after a long illness» she said, when called on to give a speech. «I thought what could open my heart, and I thought "singing, singing does that". So just thank you all. It's so lovely.» And then she rushed back to her place and learned the song herself, staying standing as everyone else sat, nodding along to the beat.

Angelo Carotenuto

Tennisti, gente da ring. E da libro

«il venerdì», 30 novembre 2018

Non solo star e trionfi: Codignola racconta le vite di giocatori che sembrano pugili. Perché il tennis, come un tempo la boxe, è ormai molto letterario

L'uomo che avrebbe cambiato il tennis per sempre non ha mai giocato una partita e pensava che il lavoro più bello del mondo fosse il cronista di baseball. Nove anni fa John Joseph Moehringer prestava a Andre Agassi la sua abilità nel mettere insieme parole, lanciando verso un successo planetario la biografia *Open*, senza firmarla («perché un'ostetrica non torna a casa col bambino»), e il tennis buttava giù l'ultimo diaframma fra sé e la letteratura. Se dopo il premio Pulitzer per un reportage su una comunità fluviale dell'Alabama, questo corrispondente del «Los Angeles Times» non avesse interrotto un articolo sui discendenti di Cita lo scimpanzé per dedicarsi ai palleggi e ai tormenti del Kid di Las Vegas, forse non ci saremmo mai neppure accorti che David Foster Wallace aveva vissuto Federer come un'esperienza religiosa. È da *Open*, autunno 2009, che non è più possibile dedicarsi al tennis con lo stesso tono di prima. Ne è una nuova testimonianza il lavoro di Matteo Codignola, *Vite brevi di tennisti eminenti* (Adelphi) che ospita in copertina un Jack Kramer ritratto per la pubblicità della Texaco, in pieno stile anni Cinquanta, forme arrotondate e viva i pastelli. Codignola è stato il traduttore di uno dei tre libri che meglio decifrano Napoli (Norman Lewis, Napoli '44), di Patrick McGrath e di Mordecai Richler, ma all'interno di una certa setta è soprattutto l'editor che ha portato

in Italia – sempre per Adelphi, 2013 – il libro che Gianni Clerici sosteneva essere il più bello mai scritto su questo sport, *Levels of the Game* di John McPhee, nel quale prima sono ricostruiti i meccanismi della mente di un tennista seguendo la semifinale di Forest Hills 1968 fra Ashe e Graebner, e poi vengono descritte vita e lavoro di Robert Twynam, capogiardiniere dell'epoca a Wimbledon. In effetti è un libro chiave per capire il proprio rapporto con il tennis. Si legge e ci si schiera: capolavoro o perversione. Nell'introduzione alle sue *Vite brevi*, Codignola confessa di aver buttato giù queste tre centinaia di pagine come terapia, per fare i conti con un'ossessione, convinto del fatto che «raccontare un vizio una volta per tutte sia il modo migliore per lasciarlo alle spalle e voltare pagina»: premessa già da sola d'una certa ambizione. Il libro nasce dal ritrovamento di una vecchia valigia di cuoio al mercatino di Cormano, poco fuori Milano, contenente buste gialle e ancora al loro interno vecchie foto d'agenzia scattate nel dopoguerra sul circuito tennistico a giocatori e giocatrici. Codignola ne ha scelte una ventina ed è partito col racconto. Pose e gesti, campioni e comparse. Ecco il punto. Mentre il tennis contemporaneo vive i lampi finali della sua età dell'oro, con tre fuoriclasse epocali e ultratrentenni diventati i primi tre di tutti i tempi per titoli di Slam vinti (Federer + Nadal

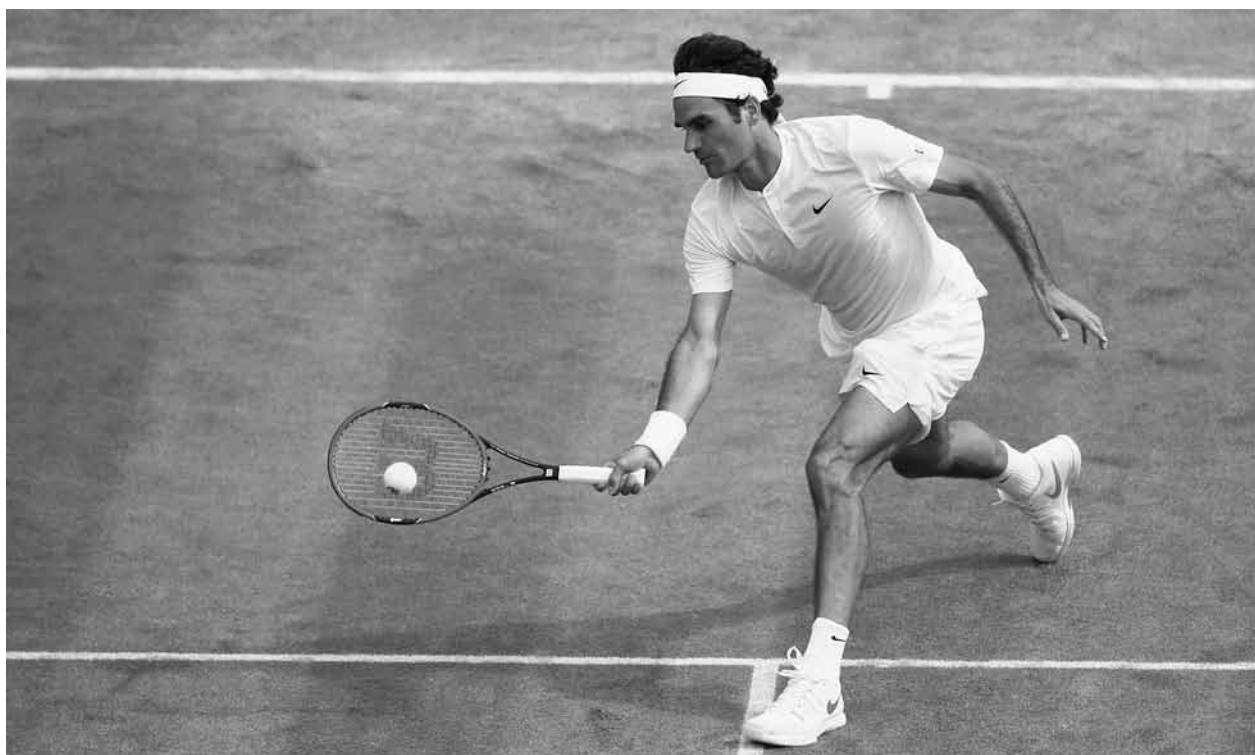
+ Djokovic = 51), pur sottraendosi a vicenda; fra le pagine dei libri l'età dell'oro è appena cominciata. Ai narratori si offre un materiale senza limiti, personaggi e storie che aspettano di essere recuperati e raccontati. Non che si parta da zero, non è l'età dei pionieri. È nuova la consapevolezza editoriale, il tennis è credibile nell'industria delle idee e dell'intrattenimento non più come solo fondale per i Finzi-Contini di Bassani o per la Lolita di Nabokov.

Moehringer, si diceva. È stato il seme di una pianta nuova ma chiediamoci perché il terreno fosse pronto ad accoglierlo. Alexis Philonenko, docente di storia della filosofia all'Università di Rouen, nel 1991 pubblicava in Francia una monumentale *Histoire de la*

boxe, tradotta in Italia sei anni dopo da Il Melangolo. Philonenko attribuiva la responsabilità dell'agonia del pugilato proprio all'ascesa del tennis. «Oggi» scriveva «è il tennis a richiamare folle e denaro; è il tennis che, presentandosi come un combattimento, attrae gli animi, avidi di trionfi e di sconfitte, di capovolgimenti drammatici [...]. A ben vedere, la motivazione dei giovani che oggi si orientano verso il tennis è la stessa che alcuni decenni or sono spinse altri giovani verso la boxe: guadagnare denaro e diventare famosi». Diventato popolare per gli spettatori tv negli anni Settanta, il tennis si è convertito in patrimonio pubblico nei Novanta, il decennio del boom di tornei giocati nel mondo e della costruzione dei nuovi megaimpanti: il Suzanne Lenglen da diecimila posti a Parigi aperto nel 1994, l'Arthur Ashe da ventiquattromila a New York nel 1997, il Tennis Garden da sedicimila inaugurato nel 2000 a Indian Wells (California). Gli anni Novanta sono stati quelli di nuove icone, figli di immigrati, ragazze dell'Est e l'epifania delle sorelle Williams, scappate dal ghetto nero di Compton.

Il tennis ha preso a imbattersi allora in storie di gloria e di riscatto sociale, di sottomissione delle avversità, di cadute dal fascino tragico, incrociando quello spirito working class tipico del pugilato e facendo avverare la profezia del peso massimo George Foreman: «La boxe è lo sport al quale tutti gli altri vorrebbero somigliare». Il più letterario, con una pila di romanzi portati al cinema. Quando le racchette di nuova generazione hanno aggiunto al gioco pure la brutalità, la mutazione si è compiuta del tutto. E in fondo già Jack Kramer in *The Game* aveva avvertito: «Il tennis è un gioco ferocemente adattivo, dove i più deboli cadono lungo la strada, e alla fine rimane in piedi solo il più forte». Una specie di toro scatenato. Anche Codignola cita la boxe, per raccontarci come a lungo il tennis sia stato circondato dal pregiudizio di sport sostanzialmente privo di mascolinità, anche per le fobie che lo scrittore Paul Gallico mise su carta («i tennisti mi sembrano signorine» – e poi andiamo, tutto quel bianco); lui che prima di occuparsi di pugilato aveva preteso di affrontare sul ring Jack





Dempsey, il campione dei massimi, restando in piedi un minuto e trentasette.

Molte di queste *Vite brevi* sembrano appartenere adesso, nell'anno 9 d.M. (dopo Moehringer) sì a corpi da tennisti, ma illuminati da una luce nuova, letterariamente interessanti per le loro storie estreme, si potrebbe dire: da quasi pugili. Non è forse questo il trucco con cui sono potute arrivare al cinema la vita double face di Borg e la sua rivalità con McEnroe? Storie di facce toste, di viaggiatori, di sconfitti, di grandi idealisti e piccoli imbrogliatori, tra cui spicca una specie di filosofo come il danese Torben Ulrich. Non un campione. Una semifinale in doppio a Wimbledon come momento di gloria, ma clarinetista, recensore musicale per piccole riviste, figlio di due giocatori che durante i loro allenamenti lo tenevano parcheggiato, dentro la culla, a bordocampo. Perciò diceva che non avrebbe potuto immaginare il tennis senza la musica, e viceversa; perciò «aveva firmato un contratto con una fabbrica francese che produceva le prime racchette di metallo. Ma, nonostante

fosse estremamente vantaggioso, l'aveva disdetto quasi subito». Perché trovava anonime quelle vibrazioni, dopo essersi abituato alle sonorità del legno. Suo figlio Lars è il batterista dei Metallica. Oppure Whitney Reed, il miglior americano inizio anni Sessanta, un maledetto immerso dentro una privata Fat City di alcol, sigarette e notti insonni, uno capace di presentarsi a un torneo con un giorno di ritardo per essersi innamorato in volo di una hostess.

In fondo il tennis è nato accompagnato da leggende estreme, di morte: i diavoli che si tiravano di qua e di là le teste dei dannati; o l'uccisione di Giacomo I di Scozia nel 1437, eliminato da un gruppo di cospiratori grazie al fatto che tre giorni prima aveva fatto chiudere un passaggio segreto, «ritenendo che il buco fetido dell'imbocco distruggesse l'armonia del suo campo da tennis privato». Il tennis oggi si scrive come su un ring. Io di qua, il resto del mondo di là. «Se pensate che stia presentandovi il tennis come un sogno,» conclude Codignola «e il tentativo di raccontarlo come una specie di analisi, avete ragione».

Anais Ginori

Amo i contrasti e Macron non lo capisco

«il venerdì», 30 novembre 2018

Intervista all'autrice francese Yasmina Reza, di cui Adelphi ha da poco ripubblicato la pièce «Arte» del 1994. «Bisogna conoscere la virtù del silenzio.»

Yasmina Reza con il testo teatrale «Arte», pubblicato nel 1994 e ora tradotto da Adelphi (da Federica e Lorenza Di Lella), è diventata la drammaturga francese più rappresentata all'estero. Il trio maschile di «Arte» era in origine stato scritto pensando a tre attori in particolare: Pierre Arditi, Fabrice Luchini e Pierre Vanneck. Perché?
I personaggi sono ispirati ad alcuni amici ma è vero che sin dall'inizio sapevo che avrei proposto la pièce a Luchini, Arditi, Vanneck. All'epoca erano già delle vedette. Li conoscevo perché avevamo recitato insieme e sapevo che nessuno di loro avrebbe accettato una parte inferiore rispetto all'altro. Marc e Serge sono equilibrati, Yvan appare dopo nella pièce e per questo ha il lungo monologo sulle partecipazioni di matrimonio. Alla fine i ruoli sono simmetricamente perfetti.

Al centro della pièce c'è il quadro di un noto artista contemporaneo. «Una tela dipinta di bianco, su fondo bianco e sottili flettature diagonali bianche» che per Serge è un capolavoro e per Marc una «merda». L'arte è un pretesto per parlare degli equivoci nell'amicizia?
Molti giornalisti mi hanno chiesto nel tempo come si spiega il successo mondiale di questa pièce. Ovviamente non ho la risposta, ma forse incide il fatto che si parla di un tema universale come l'amicizia, che vale da New York a New Delhi.

E se si fosse trattato di un triangolo di amicizia femminile?

Forse non avrei scelto un quadro di arte contemporanea perché non immagino tre donne litigare per una cosa del genere. Nel profondo i legami di amicizia non sono poi così diversi. Molte spettatrici si riconoscono in Serge, Marc o Yvan. E io stessa ho usato ruoli maschili perché era un modo di raccontare cose di me senza che qualcuno mi riconoscesse. Era una maschera più potente.

È vero che ha rifiutato la proposta di Sean Connery di adattare «Arte» su grande schermo?

Ho rifiutato perché allora avevo l'ambizione di portare il mio teatro all'estero. Sentivo che con «Arte» c'era una possibilità che si apriva. Sean ha accettato di produrre il testo in quanto oggetto teatrale e l'abbiamo portato a Londra con la traduzione di Christopher Hampton.

Lei alterna pièce, romanzi, racconti brevi. Come definisce il limite tra teatro e letteratura?

Nel mio caso il limite è molto sottile, fatico persino a fare la differenza. Sono sempre io, le mie ossessioni, la mia scrittura. E alcuni editori, come Adelphi, spesso mischiano i miei testi in un unicum senza fare una distinzione di genere.

Quando comincia a scrivere, ha già in mente un personaggio?

Parto da una situazione. «Arte» è un buon esempio. Avevo in mente la scena iniziale: un uomo che mostra un quadro bianco al suo amico che non può capire.

È un testo sul rapporto con la verità?

Il problema non è avere di fronte qualcuno che fa un gesto per noi incomprensibile. Succede ogni giorno, anche tra amici. Marc rimprovera a Serge di rivolgersi a lui come se potesse autenticamente capire il dipinto. E Serge si offende con Marc che non ha la delicatezza di dirgli: non capisco questo quadro, ma se a te piace va bene così. Si nutre una forma di diffidenza che va a scavare nell'incrinatura più antica della loro amicizia.

Il terzo amico, Yvan, definito a un certo punto il «grande riconciliatore del genere umano», tenta disperatamente di mediare.

Ho visto «Arte» in diverse produzioni, a Berlino, New York, Buenos Aires, Mosca. E ho constatato che le persone ridono sempre negli stessi, esatti punti. Il personaggio più amato è Yvan. Io trovo invece che sia l'amico meno affidabile, vuole tenere i piedi in due staffe, non ha mai un suo punto di vista. Ma è consensuale, quindi riscuote più successo.

Consensuale ma perseguitato dall'organizzazione del suo matrimonio, che lei fa regolarmente a pezzi nei suoi testi.

Non è qualcosa di personale. Ho visto matrimoni felici, io stessa ho passato molti anni in coppia.



© Pascal Victor

Parlare del matrimonio è semplicemente un modo di rimettere in discussione le convenzioni.

Ha partecipato come attrice alla messa in scena del suo testo, «Dans la luge» d'Arthur Schopenhauer, scritto quindici anni fa. Perché ha scelto di recitare?

È stato il regista Frédéric Bélier-Garcia a propormelo dodici anni fa nella prima distribuzione dello spettacolo. Ho adorato farlo allora e di nuovo adesso perché mi piace il personaggio, i miei compagni di scena, e perché mi succede raramente. Di tanto in tanto, mi è capitato di fare qualche ruolo, ho partecipato a un film di André Téchiné. Recitare è un piacere in più.

È stato facile rinunciare alla carriera d'attrice a vent'anni per passare alla scrittura drammatica?

Nel mio primo testo teatrale, *Conversazione dopo un funerale*, il personaggio più giovane aveva trentacinque anni mentre io ne avevo ventitré. Ho avuto, credo, l'intelligenza di scrivere una pièce nella quale non c'era un ruolo per me. In seguito le cose sono andate talmente bene che la scrittura ha preso il sopravvento su tutto e non ho mai rimpianto la mia scelta.

Aver studiato recitazione è stato d'aiuto?

Molti grandi autori teatrali, a cominciare da Molière, hanno l'esperienza della recitazione. Gli scrittori di letteratura sono spesso in difficoltà nel teatro perché in scena c'è solo testo, nessun contesto, bisogna conoscere la virtù del silenzio, evitare di appesantire le frasi con troppe spiegazioni.

Lei dove ha imparato a scrivere così?

Dicono spesso che abbia una scrittura musicale. Non credo venga dalla musica piuttosto da come i miei genitori e i loro amici parlavano a casa. Sono stata circondata da adulti che al novanta per cento erano di origine straniera, parlavano male francese, con pochi vocaboli, e quindi erano costretti ad andare all'essenziale, spesso aiutandosi da gesti. Anche l'ironia viene dalla mia famiglia. Attenzione, non è

sarcasmo perché non mi pongo mai al di sopra dei miei personaggi. Io sono Lydie (personaggio del romanzo *Babilonia*, Ndr) detestata dal marito per l'ossessione per il pollo biologico. Io sono Véronique (personaggio di *Il dio del massacro*, Ndr) ridicola nella sua volontà di salvare il pianeta.

Lei continua a rifiutare il ruolo di intellettuale impegnata, non accetta mai di commentare l'attualità.

Assolutamente, sono convinta che la mia opinione non abbia nessun interesse. Noi scrittori lavoriamo sulle umane contraddizioni, non capisco come potremmo essere portatori di una forma di saggezza.

È per questo che non ha voluto intervenire nel dibattito francese sul movimento #MeToo?

Non ho intenzione di liberare la mia parola su questo né su altri argomenti pubblici. E se mai lo farò sarà solo attraverso i miei personaggi.

Il libro su Sarkozy è stata l'unica incursione così forte nel reale. Oggi la politica non le interessa più?

Seguo tutto ma non posso mai prevedere cosa susciterà in me l'ispirazione. Ci sono vicende che mi appassionano di cui sarei però incapace di scrivere. Altre volte isolo dall'attualità un dettaglio che poi si rivela importante. Vent'anni fa avevo scritto una pagina sulla pettinatura di Trump nel monologo *Une désolation* senza immaginare che sarebbe diventato presidente degli Stati Uniti. In *Il dio del massacro* avevo portato per la prima volta un personaggio sul palco con il cellulare.

E Macron potrebbe entrare in un suo testo?

Lo escludo. I miei personaggi perdono le staffe, sono a nervi tesi, vivono sopra le righe. Sarkozy era così, ed è ciò che mi ha spinto verso di lui. Macron non lo capisco bene. Offre un'immagine liscia, probabilmente non è così semplice, ma anche quando perde le staffe sembra un calcolo di comunicazione. La sua biografia è romanzesca, ma il personaggio non fa per una scrittrice come me.

Francesca Mannocchi

Le nuove maschere dell'abisso

«L'Espresso», 14 ottobre 2018

La storia, la violenza, la letteratura, la vita secondo
il premio Nobel Svetlana Aleksievic. «La paura fa
scegliere governanti primitivi.»

Svetlana Aleksievič ha cominciato a raccontare le grandi tragedie politiche del Ventesimo secolo da giornalista, cercando di spiegare la catastrofe «nella cornice del quotidiano e provando a raccontare una storia», come lei stessa dice, e negli anni ha applicato il suo ascolto delle persone comuni alla non fiction. A causa delle sue opere, ha trascorso un decennio lontano dalla sua natia Bielorussia, costretta ad emigrare sotto la pressione del regime di Lukašenko nel 2000. I suoi resoconti sulle donne della seconda guerra mondiale, la guerra tra Unione Sovietica e Afghanistan, Černobyl' o le proteste anti-Putin le sono valsi il premio Nobel per la letteratura nel 2015, che ha premiato – nelle parole dell'accademia di Svezia – la sua «scrittura polifonica, un monumento alla sofferenza e al coraggio del nostro tempo». I libri di Svetlana Aleksievič non sono romanzi frutto della creatività di uno scrittore, sono documenti, testimonianze letterarie che trascrivono la brutalità dei conflitti e le sue troppo spesso trascurate contraddizioni, sono racconti dell'ordinario e nell'ordinario l'autrice riesce a indagare il mistero della violenza, le sue molteplici facce, al di là della mera cronaca, della banale informazione.

Nei suoi libri la storia è una tessitura di vite comuni. Una polifonia da cui la storia emerge dal privato, dal dolore

e dalla perdita. Perché ha scelto di restituire le voci delle vite ordinarie?

Ho sempre voluto che le voci nei miei libri suonassero come un coro, ma d'altra parte desidero sempre che emerga l'ascolto di un'unica voce umana. Viviamo in un tempo in cui tutto è compresso in un monolite, e credo che oggi le persone vogliano conoscere le altre persone, non la generalità e la superficialità del resoconto della storia e delle epoche. Sono sempre stata interessata allo spazio della singola anima, perché è esattamente lì che tutto ha luogo. Vedo una grande storia attraverso le piccole storie e tutto ciò che resta dopo questi ascolti non è il rumore del tempo ma tutto quello che possiamo finalmente capire. Ciò che resta e resiste dopo il fluire degli anni. Quello che interessa è la vita umana. Ecco, riduco tutto alla dimensione umana. È per la strada che la vita è più interessante, più spaventosa, più divertente e più umana. È per la strada che si capiscono le cose, non negli spazi in cui tutto è circoscritto. Dove la letteratura è solo letteratura e la politica solo politica. Chiamo il mio genere un «romanzo di voci», potrei descriverlo come un romanzo collettivo, come una letteratura della riunificazione. È comunque il tentativo di trovare una nuova forma della narrazione.

In un momento storico come quello che stiamo vivendo, in cui i codici letterari si sovrappongono e si intrecciano,

in cui è difficile contrastare notizie manipolate e resoconti alterati della realtà, una letteratura come la sua – fatta di incontri, anni di interviste registrate e appunti – è ancor più necessaria.

Io costruisco fiducia e raccolgo storie a partire da essa. Gli esseri umani difficilmente hanno fiducia negli altri, c'è il peso del loro vissuto, il peso del tempo, l'intimità si costruisce con pazienza. Io chiedo alle persone che incontro cose a cui spesso non vogliono pensare e devo affrontare un primo livello di difesa. Poi parlo con tante persone diverse, che raccontano lo stesso fatto o lo stesso sentimento. E mi sembra, sempre, che dai loro racconti emerga un tale grado di dolore che brucia la falsità, la fa sparire. Da un lato, dunque, cerco di costruire la fiducia nei miei incontri con le persone, dall'altro cerco le intersezioni delle linee dei loro racconti, faccio in modo che si accendano, l'uno con l'altro. Questo fa sì che io non incontri mai resoconti alterati, perché se parli con una persona di qualcosa di cruciale per la sua vita, non potrà mai inventare sé stessa. Bisogna accettare l'idea che si possa raccontare in modo diverso una stessa cosa. Che il racconto di un fatto o di un dolore sia la cucitura del racconto di molti.

Nelle sue opere, lei ha saputo raccontare guerre e dopoguerra con poesia e crudezza, allo stesso tempo. Cos'è la memoria, in guerra?

Penso che la poesia, per quanto possa a volte risuonare spaventosa, sia presente in tutto. Anche nell'orrore. E in questo sta il lato oscuro dell'arte. Ciò colloca un evento fuori dal sistema delle nostre opinioni. Scrivendo le storie delle persone che incontro cerco di portare i lettori non solo a un incontro con la storia, ma con il cosmo. Una persona riesce ad avere uno sguardo libero sulle cose quando riesce a preservare la

verità, a staccarsi dalle infinite rive che lo trattengono. Ecco, per me è stato sempre importante condurre la persona proprio lì, in alto, affinché potesse osservare sé stessa, come se le anime osservassero i propri corpi. Penso che la poesia sia presente ovunque, sia dappertutto. Scrivo di una persona nel tempo e di una persona nello spazio, come «nudo l'uomo nella nuda terra» di Anna Achmatova. È qui che inizia la letteratura. Per esempio nel libro sulle donne soldato *La guerra non ha volto di donna* mi interessavano le domande eterne: come fa un uomo a restare solo col pensiero di potere uccidere un altro uomo? È troppo facile morire, e troppo facile uccidere. Come si può, allora, convivere con questo interrogativo. Una donna mi ha raccontato il suo dolore, senza essere stata conquistata da nessuna ideologia, mi ha detto: «Mi dispiace per gli uni e per gli altri. Cammini nel campo dopo la battaglia, i morti giacciono sparsi come patate. E guardano il cielo». In ogni libro io stessa devo liberarmi dai predatori e dai forti abbracci del tempo, almeno strisciare via un po'. Forse solo in amore e vicino alla morte una persona riesce davvero a uscire da questo cerchio. Ecco, scrivo osservando questi momenti.

La letteratura può riconciliare anime ferite da guerre e conflitti?

La letteratura può soltanto influenzare l'animo umano. Immaginare che possa cambiare il mondo è ingenuo. Piuttosto può cambiare una persona, e una persona può provare a cambiare il mondo. Un uomo dopo la guerra è uno spettacolo terribile. Nessuno può capirlo e lui non può capire quello che lo circonda. Non può aprirsi verso di noi né noi verso di lui. Purtroppo siamo ostaggi della cultura della guerra. Ci penso sempre, ogni volta che guardo in televisione uomini che si vantano dei propri missili,

«Bisogna accettare l'idea che si possa raccontare in modo diverso una stessa cosa. Che il racconto di un fatto o di un dolore sia la cucitura del racconto di molti.»

«Ci saranno sempre più profughi, i profughi delle guerre cui si aggiungeranno i profughi dovuti al cambiamento climatico. Per questo è necessario per tutti noi **abituarci a vivere con l'altro**, con gli altri.»

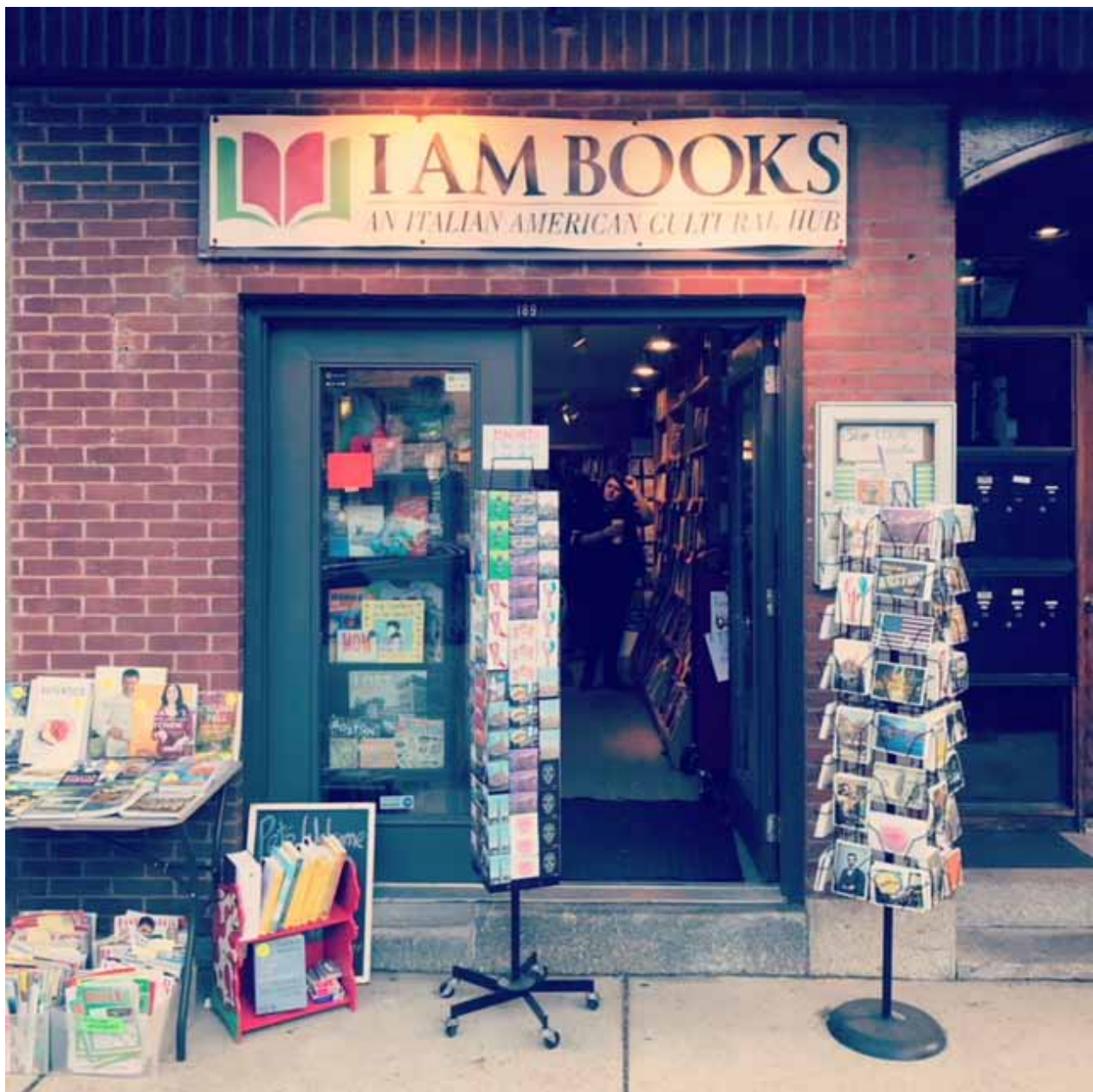
o delle armi più precise di quelle degli avversari, che possono cioè uccidere di più. Vivevo in un paese in cui la cultura della guerra era ritenuta necessaria per crescere patrioti, ma questo non è patriottismo, questa è barbarie. Per questo temo l'ammirazione, il culto della violenza. La cultura della guerra è così antica che vince ancora, è così forte che oggi siamo ancora suoi ostaggi.

Sono anni difficili per il giornalismo e la letteratura, sembra talvolta che si sia smarrita la capacità di prevedere il domani e leggere l'oggi.

Sembra impossibile prevedere il domani. Il male è divenuto così astuto, così totale, concentrato, che tutto ciò che accade, accade in modo diverso da come avremmo creduto. Perciò penso che essere, rimanere umani stia diventando sempre più difficile. Non possiamo immaginare quali prove ci attendono. Non sappiamo come finiranno le relazioni con le nuove tecnologie, né i rapporti che abbiamo l'uno con l'altro, in questa epoca di nazionalismi. Siamo nelle mani di alcuni pazzi solitari che una persona ragionevole non può riuscire a comprendere. La paura fa sì che le persone scelgano dei governanti primitivi che hanno risposte facili a domande difficili. Dinanzi ai nostri occhi c'è un declino della cultura, una banalizzazione della cultura. Ci siamo ritrovati tutti impotenti di fronte a una storia nuova, figlia della cultura dell'odio, ma difficile da raccontare.

Perché pensa che molti paesi stiano scegliendo figure politiche autoritarie, come Putin, Erdoğan o che accentrinano il potere e difendano i confini dalle persone in fuga come Trump o il nostro Salvini? C'è secondo lei una responsabilità del mondo intellettuale?

Penso che le persone abbiano paura, perché pensano che il mondo stia diventando incomprensibile e imprevedibile. E la destra ha successo, perché il populismo promette un futuro che oggi non è prevedibile. Ci saranno sempre più profughi, i profughi delle guerre cui si aggiungeranno i profughi dovuti al cambiamento climatico. Per questo è necessario per tutti noi abituarsi a vivere con l'altro, con gli altri. E i qualsiasi hanno paura degli altri, perché non sono pronti ad affrontare l'imprevedibile. Più osservo la vita e ascolto le persone, più vedo esseri umani che non conoscono sé stessi. Esistono forze irrazionali che non sempre teniamo in considerazione e forse nel comprendere questo la cultura non è così forte come pensiamo. Un vecchio, che è stato un carnefice nel 1937, mi ha detto: «Quanto tempo resiste una persona? Per quanto tempo un uomo resta tale? Ebbene te lo dico, la gamba di una sedia viennese nell'ano o un chiodo nello scroto e l'uomo non c'è più». Ed ecco la domanda che mi faccio, dopo aver ascoltato un carnefice e le sue pratiche di tortura. Perché la gamba di una sedia viennese nell'ano e un sacchetto di plastica sulla testa in carcere sono passati di generazione in generazione? Perché Dostoevskij invece non si trasmette? È una domanda a cui non abbiamo risposta. Spesso vengo chiamata scrittrice della catastrofe, ma non scrivo di catastrofi. Raccolgo lo spirito umano, raccolgo ciò che aiuta una persona a rimanere una persona anche all'inferno. In Russia Stalin uscì fuori dai resti dell'impero. Ma ora la vita è diventata spaventosa ovunque: a Mosca, a New York, a Parigi. Il male si è stabilizzato dappertutto ed è ancor più inspiegabile e misterioso rispetto al passato. Sotto nuove maschere si aprono abissi ai quali nessuno è pronto, perché non è noto quali prove ci attendono in futuro.



I Am Books

Intervista a Nicola Orichuia

Come e quando è nata I Am Books? È sempre stato un tuo progetto, anche quando vivevi in Italia?

La libreria **I Am Books** è nata nell'ottobre 2015, dopo meno di sei mesi di progettazione. Io prima facevo il giornalista e avevo fondato una mia rivista cartacea chiamata «Bostoniano». Grazie a questa attività sono entrato in contatto con tante persone,

tanti italiani e italoamericani del Massachusetts e non solo. Uno di questi contatti aveva un negozio nel quartiere North End, il quartiere «italiano» di Boston, e a giugno del 2015 mi disse che avrebbe chiuso e che lo spazio sarebbe stato disponibile. Dunque, io e il mio socio Jim Pinzino abbiamo fatto tutto in circa cinque mesi.

Che libri trova chi entra nella tua libreria? Come scegli i libri da esporre?

La nostra particolarità è di essere una libreria italo-americana, nel senso che da noi si trovano libri che aprono una finestra sull'Italia e sulla cultura italiana. Ma la maggioranza dei nostri libri sono in inglese, per facilitare l'accesso alle informazioni a chi è appassionato al nostro paese ma che magari non conosce la lingua. Ovviamente abbiamo anche libri in italiano, sia per adulti che per bambini, e questo è molto importante dal momento che siamo l'unica libreria che offre titoli in italiano dalle nostre parti. I libri li scegliamo in base agli autori (che devono essere italiani o di origine italiana), al luogo in cui sono ambientati (in Italia, ovviamente), e al tema (sempre legato all'Italia).

Parlaci un po' di North End. Qual è stata la risposta del quartiere quando avete aperto e come si è evoluta nel tempo? Il quartiere ci ha accolto fin da subito con grande simpatia e calore. Siamo l'unica libreria nella zona, e la libreria più vicina dista qualche chilometro. In più, aggiungiamo un elemento italiano a un quartiere che vuole preservare questo suo aspetto culturale, dovuto all'immigrazione che arrivò in due grosse ondate: agli inizi del Novecento e subito dopo la Seconda guerra mondiale. Col tempo il quartiere ha cominciato a

sostenerci in vari modi, mettendoci in contatto con la biblioteca locale e altre attività, con cui facciamo alcuni eventi in comune nel corso dell'anno.

Chi sono i vostri clienti? Vengono spesso gli studenti universitari che studiano italiano a spulciare i vostri scaffali? Cosa vi chiedono? Cosa gli consigliate?

La varietà di clienti che passa da I Am Books è davvero notevole. Abbiamo la fortuna di essere in un quartiere popolato da famiglie ma anche da giovani professionisti, e allo stesso tempo in uno dei luoghi più visitati dai turisti, essendo North End sede di molti luoghi storici della rivoluzione americana. Vengono anche molti studenti universitari, ma soprattutto persone che stanno imparando l'italiano. E poi genitori e nonni che vogliono leggere in italiano ai propri piccoli. Insomma, è davvero un microcosmo di umanità quella che passa da I Am Books.

*A Boston e Cambridge (a parte la splendida **Harvard Book Store** e la **Porter Square Books**) non ci sono molte librerie indipendenti. Come te lo spieghi?*

Una volta Boston era conosciuta per le sue librerie. Mi ricordo, anche solo otto anni fa, quando venni a Boston, c'era un gran numero di librerie, soprattutto dell'usato. Di librerie indipendenti ora ce ne sono tre (noi, **Trident Booksellers** e **Papercuts JP**). Harvard Book Store e Porter Square Books sono a Cambridge, che ha ancora una forte tradizione libraria grazie alle università. Però anche lì, per esempio, ha dovuto chiudere due anni fa la libreria Schoenhof's, che da più di centocinquanta anni era specializzata in letteratura in lingua straniera. Credo che il mondo delle librerie a Boston abbia subito forti contraccolpi dall'avvento degli ebook, seguito a poca distanza dalla recessione del 2008-2010. Sono stati anni bui per la carta stampata e per i libri. Ma mentre la carta stampata – giornali e riviste – sembra non uscire più dalla sua crisi, le librerie sembrano aver trovato una nuova forza vitale; viene dal basso, dalla voglia delle persone di avere oggetti fisici in mano, di avere luoghi dove potersi incontrare e scambiare idee e opinioni. È per

«La libreria deve essere una bottega d'idee e di parole, un posto dove si crea e si sperimenta la cultura attiva.»

questo che io credo fermamente nel modello libreria-centro di cultura, perché al giorno d'oggi le librerie non possono più permettersi di essere solamente un'operazione commerciale, dove si vendono libri. La libreria deve essere una bottega d'idee e di parole, un posto dove si crea e si sperimenta la cultura attiva, che poi magari trova sbocchi da altre parti. Ma non c'è posto migliore dove poter sperimentare con la cultura di una libreria. Ed è proprio questo modello di libreria che sta riscontrando successo, almeno dalle nostre parti.

Che tipo di eventi organizzate in libreria?

Nonostante I Am Books sia ridotta nelle dimensioni, riusciamo a organizzare davvero tanti eventi diversi: letture, presentazioni, concerti, rappresentazioni teatrali, workshop, attività per i più piccoli e feste. Come ho detto prima, vogliamo essere una bottega di idee, oltre che una libreria.

«I libri per bambini sono fondamentali e bisogna curarli e selezionarli attentamente.»

Sei diventato un punto di contatto per l'editoria italiana che si vuole affacciare in America e viceversa. Cosa sta accadendo su questo fronte? Pensi si possa fare di più?
Sicuramente c'è un crescente interesse da parte dell'editoria americana nei confronti dell'editoria straniera – cosa che fino a pochi anni fa non era vera. Ci sono realtà editoriali qui che si dedicano quasi esclusivamente alla letteratura non-americana, come Europa Editions o New Vessel Press. I mercati italiano e americano sono diversi, sicuramente, per cui bisogna fare attenzione alle logiche e alle richieste che

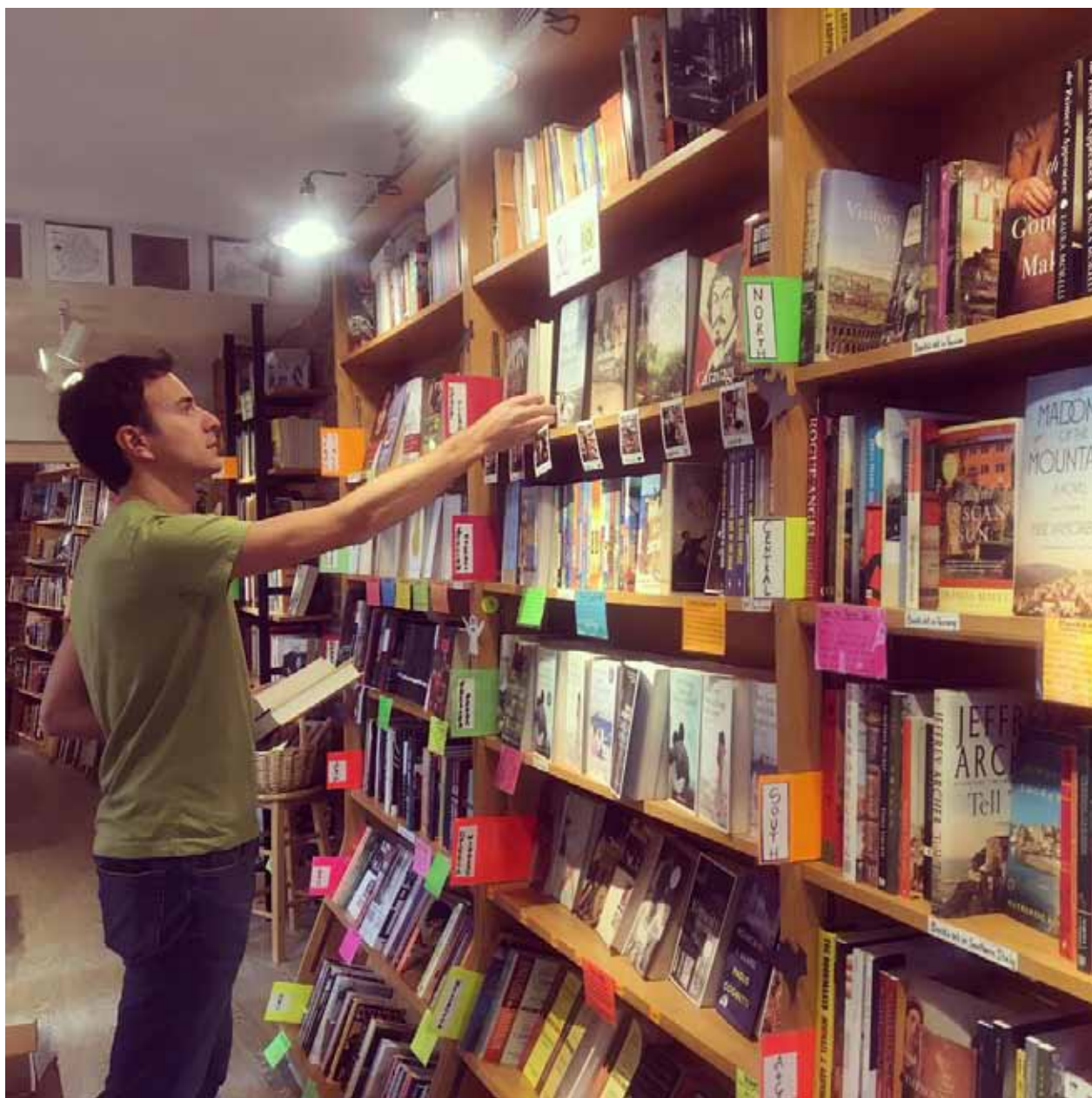


ci sono negli Stati Uniti. Non si può pensare che un titolo che va bene in Italia andrà per forza bene negli Usa, e viceversa. Sicuramente il successo di Elena Ferrante può avere un grande effetto, e devo dire che c'è stata una sorta di «ondata italiana» grazie a lei. Fenomeni come quelli di *L'amica geniale* sono

solo positivi per l'editoria, per cui ben vengano!

*Raccontaci di **Idea Boston**. Come è nata l'idea del festival, che tipo di eventi hai organizzato, quali scrittori erano coinvolti, come è andata ecc.*

Idea Boston è una sorta di estensione di quello che



facciamo quotidianamente a I Am Books. La prima edizione del festival si è tenuta il 2 e 3 novembre, e abbiamo concentrato in due giorni ben ventiquattro eventi: diciotto presentazioni, tre workshop, una proiezione, uno spettacolo teatrale (interamente in italiano) e una grande festa finale. Il filo conduttore di Idea Boston è sempre la cultura italiana e italoamericana. Ci sono ponti tra le due culture e noi cerchiamo di capire meglio proprio questi ponti, questi legami; quali differenze, ma anche quali sono i punti in comune. Io, per esempio, sono da sempre affascinato alla questione dell'identità legata all'esperienza dell'immigrazione. È un discorso che va sviluppato, bisogna ragionarci. Ed è proprio questo l'obiettivo del festival: ragionare, rincontrarsi per scambiare idee e parole e apprendere qualcosa di nuovo. Abbiamo bisogno – oggi più che mai – di luoghi e opportunità d'aggregazione. Il successo di Idea Boston dimostra che la gente ha tantissima voglia di stare insieme e confrontarsi in maniera civile. Posso dirvi che stiamo già pensando all'edizione 2019, per cui rimanete sintonizzati sul sito ideaboston.com.

Che lettore sei?

Mi piace leggere libri di narrativa, mi faccio prendere soprattutto dallo stile. Di recente è successo con scrittori come Elena Ferrante e Michel Houellebecq. Però devo molto ad autori come John Fante, che paradossalmente è più popolare in Italia che negli Stati Uniti. Sono libri come i suoi, che aprono le proprie gabbie toraciche per rivelare mondi

«C'è un **crescente interesse** da parte dell'editoria americana nei confronti dell'editoria straniera – cosa che fino a pochi anni fa non era vera.»

pieni di emozioni contrastanti e sentimenti alti e bassi, che mi piacciono di più. Però leggo anche libri di storia, saggi politici e tanti libri per bambini, grazie a mio figlio. I libri per bambini sono fondamentali e bisogna curarli e selezionarli attentamente. Infatti il settore per bambini è forse quello di cui sono più orgoglioso in libreria. È da lì che possiamo abituare i piccoli a leggere e ai grandi a riscoprire (se per caso l'avessero dimenticate) le gioie della lettura.

