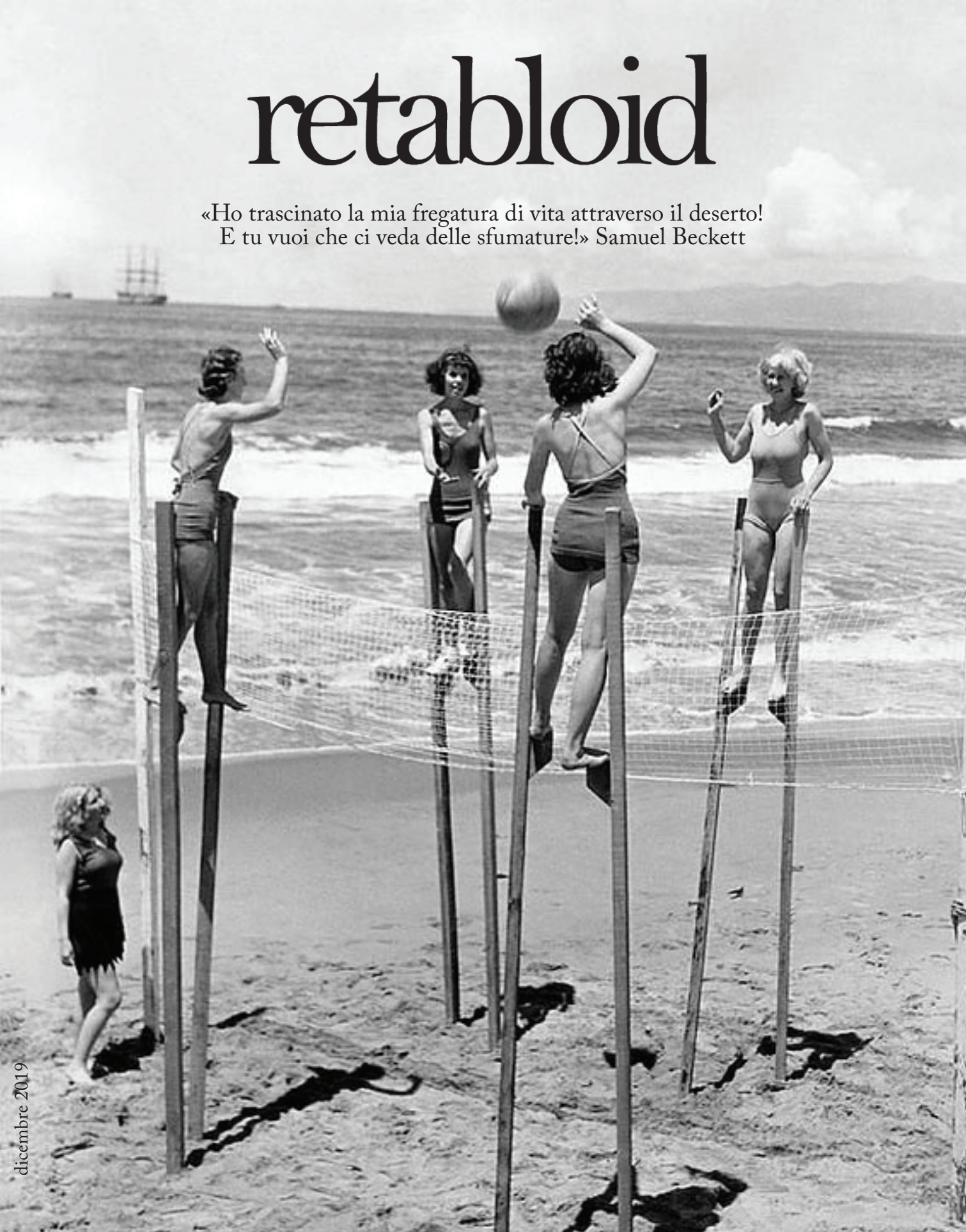
retabloid

«Ho trascinato la mia fregatura di vita attraverso il deserto!
E tu vuoi che ci veda delle sfumature!» Samuel Beckett



dicembre 2019

Ade Zeno è nato a Torino nel 1979. Ha esordito nel 2009 con il romanzo *Argomenti per l'inferno* (No Reply), finalista al Premio Tondelli, cui è seguito, nel 2015, **L'angelo esposto** (Il Maestrale). Il 16 gennaio 2020 esce *L'incanto del pesce luna* per Bollati Boringhieri.

Pietro Verzina (1984) è dottore di ricerca in Filologia classica e autore dei due romanzi *Tris di coppie* (2017) e *Cecco che volava* (2018), entrambi editi da Nulla die; ha collaborato con le riviste «Cadillac», «Tuffi», «l'inquieto» ed è stato tra i finalisti del concorso Sus#2 di «Verde Rivista».

Milo Busanelli vive a Reggio Emilia. È laureato in Scienze della comunicazione. Autore di cortometraggi, ha scritto diversi racconti pubblicati su riviste come «Carie», «Cadillac», «Colla», «l'inquieto», «Flanerí», «Cattedrale», «Nazione Indiana».

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
dicembre 2019

Il copyright dei racconti, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.
Il racconto di p. 8, *Una lunga morte* di Pietro Verzina (precedentemente uscito su «l'inquieto»), e quello di p. 14, *È passato solo un giorno* di Milo Busanelli (precedentemente uscito su «Colla»), sono stati selezionati dagli allievi del corso principe per redattori editoriali ottobre 2019-gennaio 2020.
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

I racconti

Ade Zeno, *L'orco* 5
Pietro Verzina, *Una lunga morte* 8
Milo Busanelli, *È passato solo un giorno* 14

Le interviste

Simone Caltabellota · Edizioni di Atlantide 18
Carla Fiorentino · Emons Libri&Audiolibri 20

Gli articoli del mese

Cento anni di Rodari: ma quanto Rodari c'è oggi nella scuola?
Pino Boero, «Il Mignolo – L'Indice per bambini&ragazzi», dicembre 2019 28
Elogio di Carlo Michelstaedter, «una specie di Cristo rovesciato» che ci intima di guardare l'oscuro
Redazione, «Pangea», 4 dicembre 2019 31
Gli studenti leggono sempre peggio
Orsola Riva, «Corriere della Sera», 4 dicembre 2019 34
Černobyl' brucia con noi
Gabriele Romagnoli, «la Repubblica», 7 dicembre 2019 36
Questa vita è una distopia
Stefano Vastano, «L'Espresso», 8 dicembre 2019 38
Intellettuale e pop, sobrio e clown. Il secolo di Beckett
Franco Cordelli, «la Lettura», 15 dicembre 2019 42
Un Leone politico
Sandra Petrignani, «Il Foglio», 21-22 dicembre 2019 46

Nuova voce al tessssoro di Tolkien
Vanni Santoni, «la Lettura», 22 dicembre 2019 50
Narrare il passato è arte e scienza. Così storia e romanzo sono alleati
Giorgio van Straten, «Corriere della Sera», 27 dicembre 2019 53
«Gomorra», i due editor dietro il caso letterario
Massimo Novelli, «Il Mattino», 27 dicembre 2019 55
Il mondo è un bonsai
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 28 dicembre 2019 57
Facciamo una scuola difficile
Antonio Vigilante, glistatigenerali.com, 30 dicembre 2019 60
L'amore. Il più sconvolgente
Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», 31 dicembre 2019 62

Le recensioni
Traumi di vista + seduzioni della lingua
Antonella Francini, «Alias» di «il manifesto», 15 dicembre 2019 65
Alla ricerca della verità nella violenza
Gianluigi Simonetti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 29 dicembre 2019 68

Gli sfuggiti
Urla (di vita e arte) dalle carceri turche
Marco Bruna, «la Lettura», 10 novembre 2019 70

Ade Zeno
L’orco

Tra qualche minuto il bambino attraverserà le fronde, inizierà a correre colto dal furore della sua orribile infanzia, poi guarderà il cielo per un motivo che io soltanto posso sapere, chiuderà gli occhi, e infine volerà nel fosso. È un trucco antico come il mondo, quello dell’abbaglio, il fatto che continui a funzionare dimostra ancora una volta che le cose vecchie, in fin dei conti, non tramontano

mai. Proprio come me. D'accordo, l'uomo forzuto che ero si sta trasformando in un anziano ciccione che ormai fatico a riconoscere: muscoli flaccidi, riflessi rallentati, ossa sempre più deboli. Altri al mio posto rinuncerebbero a tutto, lasciandosi vincere da sconforto e autocommiserazione; ma io non sono così, io tengo duro, sto sul pezzo, perché la vecchiaia mi ha messo fame, una fame insanabile, e mangiare fino allo sfinimento mi procura piaceri senza eguali. Inoltre, bisogna dirlo, continuo a divertirmi: la libidine della caccia assume ancora oggi la forma esaltante del gioco, un trastullo dal sapore infantile che non vorrei dimenticare mai.

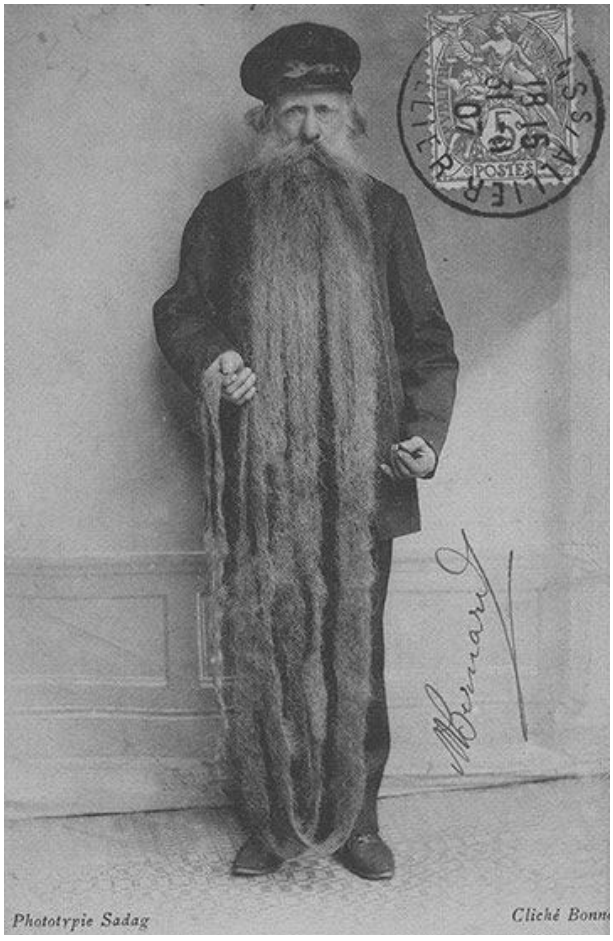
Procacciarsi carne fresca ogni santo giorno è un'impresa eroica, occorre nascondersi, scegliere bene i fossi, le rogge meno in vista. Nella città in cui vivo ci sono giardini deliziosi, parchetti, aiuole, perfino simulacri di foresta che costeggiano piccoli stagni zeppi di germani reali a cui i bambini sono soliti rivolgere le loro sadiche attenzioni. C'è anche un grande fiume, torvo e superbo, che si trascina e va avanti senza curarsi della morte. Ho imparato a posizionare le trappole in punti strategici come questi. Al posto delle rudimentali tagliole di cui mi servivo in passato, ora mi servo di espedienti più raffinati, a volte – devo ammetterlo – dai risvolti perfino comici. Come, per dirne una, i confetti allucinogeni che lascio in prossimità delle giostrine. Li sparpaglio durante la notte, il mattino dopo non resta che aspettare. I ragazzini sono esseri indisciplinati, pochi di loro resistono al fascino di un bonbon: più è luccicante e variopinto, più sprizza il suo potere seduttivo. Far capitombolare culi sgraziati di frugoletti con pupille barcollanti è uno scherzo. Strappare loro il respiro dalla gola un giochino fin troppo breve. Il trucco del filo epilettico, oggi superato e inaffidabile, era tra i miei preferiti, un tempo. A un'estremità del cavo agganciavo un oggetto qualsiasi, una trottola, ad esempio, o un pupazzo dall'aspetto tenero, oppure un sacchetto pieno di biglie rosse e blu. Individuata l'esca, il bambino la inseguiva saltellando lungo tutto il percorso fino al mio nascondiglio. Ora la tecnologia ha fatto miracoli, e oltre a prodotti chimici in grado di far sbandare dieci elefanti con poche gocce, il potere ipnotico dell'elettricità promette traguardi trionfali.

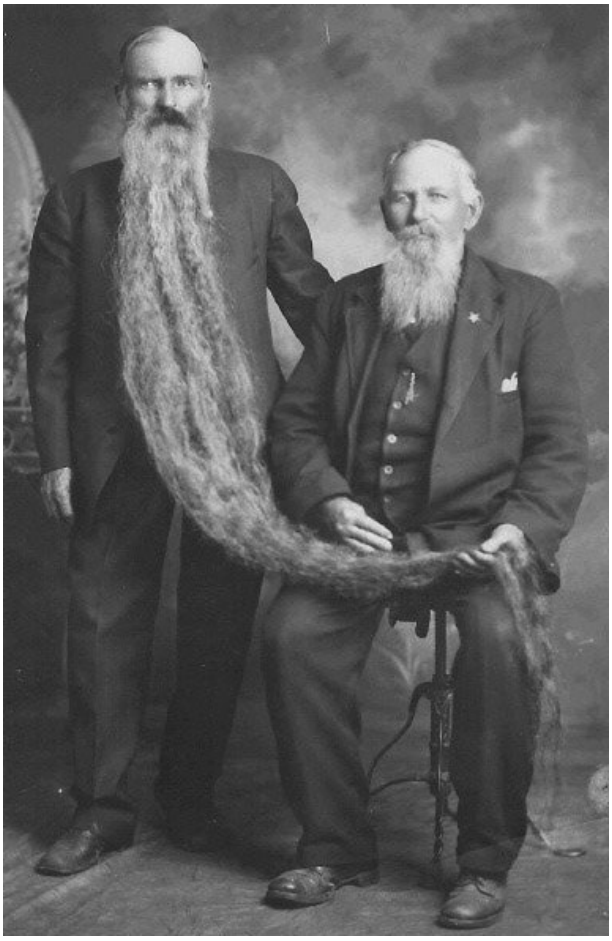
Assemblare il faro telescopico è stato laborioso: i pezzi che lo compongono sono difficili da trovare, per recuperarli ci sono voluti mesi di ricerche. L'ho posizionato vicino al giardino roccioso di un parchetto periferico. La sua base, costruita con quindici pannelli d'acciaio, è solida; il braccio di estensione, al contrario, è leggero e flessibile come la zampa di una cavalletta. Alla sua estremità superiore un occhio di vetro racchiude due fari alimentati da un generatore ricaricabile che può spingerli oltre i quarantamila Lumen. Riesco a farlo sparire in meno di venti secondi e a fletterlo di sette metri verso sinistra e nove nella direzione opposta.

È una zona del parco poco frequentata dai genitori. Madri, nonne e zie distratte si spingono raramente oltre i limiti oscuri dei cespugli. Per giocare a nascondino e alle lotte fra indiani, invece, sembra il luogo ideale. Bisogna

«Se c’è una cosa che accomuna le madri
è il terrore che i loro figli sudino,
vai a capire perché.»

essere temerari, è vero, ma la capacità dei pargoli di resistere alla paura è un argomento sottovalutato.
L’abbaglio li stordisce all’improvviso, una botta in testa risulterebbe meno micidiale. Solo il rumore leggero dell’innesco, poi le fronde intorno che si illuminano per un istante e tornano subito nel buio. Per un paio di secondi restano immobili, intontiti, infine iniziano a barcollare come pipistrelli senza radar. Il volo nella roggia, il mio abbraccio deciso, e il bacetto misericordioso che regalo sempre come gesto di inutili scuse, saranno le ultime cose vive di quei corpi inoffensivi.
Ecco, è tutto qui.
Ora il bambino ha appena attraversato il confine. Si chiama Felipe, o almeno è questo il nome che una giovane donna ha strillato più volte nel tentativo di convincerlo a smetterla di correre e sudare. Se c’è una cosa che accomuna le madri è il terrore che i loro figli sudino, vai a capire perché. Forse nel loro intimo sanno che è proprio quel velo acidulo a renderli tanto saporiti.
Felipe è un bel moretto in calzoncini, decisamente sovrappeso, goffo, sugoso. Sorride contento – beato lui – perché non sa.
Tempo dieci secondi e la luce lo renderà mio.





Pietro Verzina
Una lunga morte

Si sa che la barba dei cadaveri continua a crescere per un giorno o due: lo avevano sentito dire tutti. Il fidanzato di Isabella aveva letto che, in realtà, non è tanto la barba a crescere, quanto la carne che, ritraendosi, lascia affiorare in superficie gli spunzoni di pelo sottocutaneo.
All'inizio, quindi, la cosa non era sembrata poi tanto strana. Ma col passare delle ore la barba e i capelli del morto avevano continuato a crescere più lunghi e a crescere ancora, come se non avessero intenzione di fermarsi. Abbondanti boccoli grigiobianchi riempivano già, come imbottitura, la parte superiore della bara. Leonardo là in mezzo sembrava molto più vecchio e saggio di quanto non fosse mai stato. Sembrava un *Maestro*, ecco cosa veniva in mente a guardarlo: un *Maestro*.

Avevano già rimandato la chiusura e si interrogavano sul da farsi: troncare sul nascere quella strana situazione, oppure aspettare? E aspettare fin quando, e cosa?

I peli continuavano ad allungarsi, non c'era dubbio. Eppure era morto, inequivocabilmente morto. Anzi, in qualche modo era proprio ciò che stava accadendo a confermarlo.
«Un miracolo!» scappò detto al prete appena ebbe varcato la porta e fu informato dell'insolita circostanza. Ma poi fu evidente che doveva essersi pentito di quell'uscita: stare dietro a questi affari avrebbe richiesto molto tempo, e non ne sarebbero venuti più fuori.
«Allora? Chiudiamo?» fece, rompendo il silenzio, dopo qualche minuto di sospensione.
Due chierichetti piccoli e dalla faccia tonda guardavano con tanto d'occhi senza parlare, come bambini che vanno al circo per la prima volta.
«E su, chiudiamo!» disse ancora il prete dopo un quarto d'ora.
Ma nessuno era intenzionato a prestargli ascolto. Volevano aspettare il dottore, sentire la sua opinione a riguardo. Questi, raggiunto da un impreciso e lacunoso resoconto, all'inizio fraintese e pensò a un rarissimo caso di morte apparente. Aveva spesso fantasticato sulle noie che un frangente del genere avrebbe potuto comportare.
«Oh, mettiamo in chiaro le cose,» si affrettò a dire alla persona che era andata a chiamarlo «il decesso è stato correttamente constatato, le disposizioni di attesa sono quelle regolamentari!».
Giunto poi alla camera ardente, il medico non poteva credere ai propri occhi.
«Perché lo avete conciato così?» chiese confuso.
«Chi l'ha conciato!»
Il dottore si avvicinò per controllare i peli del morto. Prese il ciuffo che s'allungava da una delle basette tra l'indice e il medio e se lo portò vicino al viso, scrutandolo da sopra gli occhiali.
«Tutto perfettamente normale,» disse infine pulendosi le mani sul panciotto «è un fenomeno raro, raro ma possibile».
Si vedeva lontano un miglio che non ci capiva nulla.

Adesso la bara era praticamente ricolma, i lunghi ciuffi biancastri formavano come una marea ondosa. Leonardo sembrava immerso in una vasca piena di schiuma da cui emergeva solo il busto leggermente rialzato.

«Beh, di che ti preoccupi? È già morto, non rischi di fargli male.»

«Ve l'avevo detto, io, che bisognava chiudere prima!» brontolò il prete.
Forse aveva ragione: non solo i capelli continuavano a crescere, ma avevano preso a farlo molto più velocemente, quasi a vista d'occhio. Un morbido groppo pendeva ora da un lato, arrivando a toccare il pavimento: chiunque volesse passare dall'altra parte doveva sollevare la massa da terra e ammonticchiarla sul petto di Leonardo. Sarebbe stato impossibile pressare tutta quella roba dentro, il coperchio non si sarebbe chiuso. E poi, nessuno avrebbe avuto il coraggio di premervi sopra rischiando di schiacciare il cadavere.
«E se li tagliamo?» fece Pino, il fidanzato di Isabella, che aveva già avanzato più di una proposta.
Gli altri lo guardarono inespressivamente: nessuno di loro aveva cercato una soluzione, non avevano ancora ben realizzato nemmeno l'esistenza del problema. Allo stesso tempo, però, ciò che aveva proposto Pino era tanto scontato che nessuno provava il bisogno di dirlo, né di sentirselo dire.
«Io non li taglio!» sbottò Franco, il fratello minore di Leonardo.
Una malsana fantasia aveva sempre tormentato quest'uomo nei suoi vent'anni di attività come parrucchiere: temeva ogni volta che i capelli si mettessero a sanguinare al primo colpo di forbici, resistendo sotto il ferro più coriacei del previsto. Aveva iniziato ogni taglio della sua carriera col cuore in gola e la mandibola tremolante, più di un suo cliente lo aveva notato. Adesso, però, la sensazione nel petto era molto più forte: come se tutte le altre volte non fossero state che una preparazione a questa prova.
«Beh, di che ti preoccupi?» gli disse suo cognato Mario. «È già morto, non rischi di fargli male».
«Io non li taglio.»
«E perché?»
«Tagliali tu, se ci tieni.»
«Io non sono un…»
«Non sarà un problema se gli rovini l'acconciatura.»

A Mario fu messo in mano un paio di forbici. Lui si guardò intorno disorientato, poi si avvicinò alla bara ingoiando saliva. Si fermò davanti all'altro suo cognato, che dormiva serenamente, l'espressione seria e chiusa. Gli avevano messo sugli zigomi uno spesso strato di fard, sotto al quale si notavano comunque dei larghi pori.
Mario si voltò a guardare i parenti in attesa dietro la propria spalla, lanciando uno sguardo supplichevole a sua moglie Lisa e a sua figlia Isabella.
«Non ce la faccio» disse. Ma subito dopo afferrò un ciuffo e tagliò velocemente. Non accadde nulla. La ciocca recisa cadde sul pavimento, il moncone pareggiato fu abbandonato sul bordo della bara. Aspettarono quindici minuti osservandone

l'orlo dritto e setoso: non sembrava essere ricresciuto.
«Su, su!» disse il prete agitandosi sulla sedia. «Tagliamo la parte che fuoriesce e chiudiamo una volta per tutte. Avete sentito il dottore…»
Il dottore se ne era andato da un pezzo e in realtà non aveva detto niente di interessante. I parenti si guardarono negli occhi l'un l'altro, un po' indecisi e un po' indispettiti.
«Con tutto il rispetto, padre,» disse infine Franco «se ha tanta premura vada pure».
Il prete non rispose. Fece passare una decina di minuti, poi uscì alla chetichella tirandosi dietro i chierichetti e borbottando qualcosa tra i denti. Che se la sbrogliassero da soli, quella matassa!

Intanto i capelli continuavano a crescere. Anche il ciuffo tagliato da Mario sembrava essersi allungato irregolarmente: avanzava più lento degli altri, ma avanzava. Senza dirsi nulla e senza sapere cosa, decisero di aspettare. Dando le spalle alla bara, se ne stavano raccolti in un angolo a conversare e a commuoversi, come se non avessero già fatto la veglia o ci fosse qualcuno in punto di morte anziché un morto bell'e pronto.
Ricordarono le sue ultime parole, la storia del *parrocchetto*.
«L'unica cosa di cui ho rimorso» aveva detto Leonardo sul letto di morte «è di aver passato la vita a leggere romanzi sul mare e di non sapere ancora cosa sia il *parrocchetto*».
Diceva che sarebbe bastato andare a guardare una volta sola sul dizionario per levarsi quel dubbio che si trascinava dietro da una vita: una cosa da due minuti che non si era mai potuto risolvere a fare. Eppure aveva trovato quella parola di continuo senza mai capirla, rimuginando a vuoto sul suo significato e su scene di cui non riusciva a formarsi in testa un'immagine precisa.
«Non è il pappagallo del capitano?» aveva chiesto Pino, presuntuoso come al solito. Pretendeva di risolvere tutto lui, senza nemmeno aver mai sentito nominare il parrocchetto, credendo che l'intuito fosse sufficiente per ogni cosa. Non capiva che un intuito qualunque ce l'hanno tutti, ma che gli altri sanno semplicemente tenere chiuso il becco.
Naturalmente il parrocchetto non era il pappagallo del capitano, Leonardo almeno di questo era sicuro. Si trattava di qualcosa che aveva a che fare con la velatura, qualcosa che per lui era destinato a rimanere tormentosamente vago. Franco gli aveva detto che, se voleva, potevano andare a cercarglielo loro il parrocchetto sul dizionario, ma Leonardo aveva scosso la testa. Ormai era troppo tardi, non sarebbe servito a nulla: che se ne faceva all'altro mondo di sapere cos'è il parrocchetto? E poi non era solo il parrocchetto, il parrocchetto era un esempio…

«Che dite, delirava?»
Già non era più possibile avanzare verso il fondo della stanza: i piedi guadavano a fatica gli intrichi di capelli bianchi, che arrivavano fin quasi alle ginocchia. L'ultimo ad andare al di là del catafalco era stato Mario, per spegnere i ceri, ed era riuscito a malapena a scavalcare la barriera sorretto dagli altri. Un ammasso informe e ispido sormontava ora la bara, di Leonardo non si vedeva quasi più nulla.
«Che facciamo se non smette?» chiese Mario.
Non ci fu risposta. Quando infine andarono a dormire – una seconda veglia non l'avrebbero fisicamente retta – nessuno si era posto seriamente il problema. Forse pensavano inconsciamente che la cosa si sarebbe risolta da sé, che l'indomani avrebbero trovato tutto pronto per la sepoltura e avrebbero potuto richiamare il prete. Ma il giorno seguente la stanza era inaccessibile, durante la notte era stata completamente riempita. Aprendo la porta si vedeva soltanto un muro compatto di materia morbida, come quando una tormenta di neve copre la casa fino al tetto.
«Avremmo dovuto dare ascolto al prete,» disse Mario «adesso che facciamo?».
Temevano che i capelli, continuando a crescere, avrebbero sfondato la casa.
«Va' a chiamare il geometra» ordinò Franco a Pino.
«No, è presto» disse Mario.

Lisa, che fino a quel momento si era limitata a singhiozzare in silenzio, iniziò a farsi isterica. Era stata la prima a opporsi alla chiusura, ma ora era anche lei dell'avviso che avrebbero dovuto seguire il consiglio del prete, procedere alla sepoltura finché erano in tempo: con i morti è così che si fa. Adesso, invece, avrebbero dovuto dar fuoco alla casa, non c'era altra soluzione.
Franco era perso nei propri pensieri. A un tratto realizzò di avere da qualche tempo la sensazione che Leonardo fosse insieme a loro nel corridoio. Era come se percepisse il fratello alle sue spalle: sbarbato come era sempre stato, e come pareva ora che non si fosse mai visto, guardava concentrato verso la porta, anch'egli intento a cercare un modo per uscire da quella situazione. Franco si voltò e dietro di sé non trovò nessuno.
«Potrei andare a procurarmi un machete» propose Pino.
«Per far cosa?»
«Potremmo farci largo fino a lui. Liberarlo, portarlo via e tapparlo nella bara subito prima che i capelli ricomincino a crescere. Poi saranno affari del cimitero.»
Nessuno commentò quella proposta. Pino rimase dov'era. Qualche ora dopo era ben visibile una lunga crepa che andava dal telaio della porta della camera ardente fin quasi al soffitto, mentre una slavina biancastra già occupava per metà il corridoio.
«Verrà giù la casa» piangeva Lisa.
«Lasciate la porta aperta.»

Di lì a non molto dovettero uscire sul giardino. Da fuori si notava poco di anomalo, ma la pressione aveva già fatto esplodere i finestroni del piano inferiore. Perfino dal comignolo spuntava un ciuffo bianco.
«Quando si fermerà?»
«Ormai la casa è persa. Va bruciata» diceva la gente.
«Con le lesioni che ho visto sarà difficile recuperarla, in ogni caso» diceva il geometra.
Sembrava che tutti avessero una fretta discreta e ossequiosa, ma allo stesso tempo insistente. Nessuno ebbe però il coraggio di incendiare la casa senza il permesso della famiglia. Eppure il fuoco sembrava l'unica soluzione possibile: come avrebbero impedito, altrimenti, che il pelo di Leonardo invadesse pian piano l'intero quartiere? E poi la città, e il mondo, l'universo, forse, andando avanti all'infinito?
«Aspettiamo ancora un poco» disse Franco. «Quando inizierà a decomporsi, la barba e i capelli smetteranno di crescere. Niente dura per sempre.»

Era già notte inoltrata e non capivano se la crescita si fosse arrestata o meno. Ogni tanto sentivano qualche squarcio nella muratura, una specie di scoppio improvviso di travi e mattoni, ma il geometra diceva che poteva trattarsi di assestamenti, cedimenti già in corso da prima. Verso le dieci di mattina sembrò che la spinta si fosse finalmente arrestata. Lo capirono dal fatto che la massa che si era riversata fuori dalle finestre non avanzava più sull'erba del giardino: il geometra aveva fatto man mano dei segni a terra e aveva notato prima un rallentamento, poi più nulla.
«Credo che sia finita.»
«E adesso?»
C'erano più di venti operai a lavorare insieme ai familiari. Faceva strada il geometra, che aveva il ruolo di accertare se fosse sicuro o meno andare avanti. Disse che perlomeno non ci sarebbero stati crolli, perché per fortuna i capelli avevano trovato una larga via di sfogo sfondando un pezzo di tetto sul retro, attraverso la mansarda: questo aveva evitato il prodursi di grosse crepe strutturali. Riparare i danni, comunque, sarebbe stato senz'altro oneroso.
Avevano già riempito quattro o cinque camioncini quando raggiunsero la camera ardente. Era il punto in cui i capelli erano più densi e compatti, come gli atomi nel cuore di una supernova. Di Leonardo non c'era traccia: disfecero e sminuzzarono tutta l'imbottitura che riempiva la stanza, ma non trovarono nulla.
«L'avevo detto, io!» fece Pino. «Non è la barba a crescere. È la carne che si ritrae.»

Milo Busanelli

È passato solo un giorno

Ok essere froci, ma provarci con me proprio no. Eravamo vicini di banco alle medie, in macchina insieme per la discoteca a volte ubriachi, vacanze a Londra dopo la terza superiore, migliori amici anche se tra maschi non si dice e ci provi con me? Scordatelo. Sono etero, dovresti saperlo, ho scopato tua cugina, lei non ha più voluto, ma era una donna e nemmeno lesbica.
Niente contro i finocchi, sia chiaro, sfilate pure in piazza con gli striscioni, ma le zampette a casa vostra, grazie. Che poi, passi una carezza sulla spalla, un buffetto, chessò, prova a sfiorarmi per vedere se piego da quella parte, invece mano sul cazzo subito, fosse stato un altro ti avrebbe denunciato, insomma, cosa ti aspettavi?
Me lo dicevano che eri così e non ci ho mai creduto, sempre difeso con tutti, avevo la risposta pronta, guarda che Giulio è un tipo a posto. Ricordo i nostri discorsi e le pagelle sulle compagne di classe, ma mica ci provavi, tu, con le ragazze, eri un timido. E dopo? Anche i timidi si sciolgono oppure trovano altri timidi per stare assieme, tranne te.
Quando abbiamo visto quel western busone che non era piaciuto a nessuno lo difendevi come fosse tua madre, ma anche lì c'era la scusa, l'appassionato di cinema eri tu, normale che avessi gusti diversi, ora capisco perché gli altri non hanno insistito, loro sapevano, vero? Mica ci credo che l'han capito da soli, ma perché tenerlo nascosto a me?
E quel terrone del tuo amico, quella checca marcia, eri così bravo a fargli il verso, troppo bravo. Spero solo che fosse un amico e basta, almeno il coraggio delle proprie scelte e andare fino in fondo, questo mi aspettavo. Forse non sarebbe stato uguale, ci avrei pensato prima di farmi vedere in giro con te, giusto per mettere le cose in chiaro, però saremmo stati amici lo stesso. Se me l'avessero chiesto avrei risposto sì, Giulio è uno di quelli, ma per il resto è a posto.
Ora puoi dirlo, non hai niente da perdere, cosa ti è venuto in mente? Sarai pure a secco da un po', anch'io non combino niente, ma sei proprio rincoglionito se credi che mi accontento. Solo perché portavo i pantaloni verdi chissà cos'hai pensato, e dire che neanche mi piacciono, li ha comprati la mia ex, un caso se ce li ho ancora.
Guarda, facciamo che rimane fra noi, so cos'hai fatto, cos'hai provato a fare, ma non dirò niente, lo faccio per te. Se si sapesse in giro auguri, se oggi siamo più tolleranti non vuol dire che tolleriamo tutto, ma vendicarmi non ha senso, però non ti perdono, sai? Anch'io ho fatto una cosa del genere; ricordi Greta, quella dell'altra sezione? Ero sempre con lei e tutti si eran fatti delle idee, invece non è mai successo niente; quando le ho detto che volevo baciarla non mi ha più rivolto la parola. Però avevo sedici anni e ora ne abbiamo trentadue, certe cazzate c'è un tempo per farle e un altro per raccontarle. Lo vuoi sapere?
Neanche mi piaceva, però mi sentivo un coglione a dire che eravamo solo amici.
E quel che hai detto prima, gli episodi che avevo dimenticato, non son sicuro che siano andati così. Che a capodanno, ubriachi da non stare in piedi, io ti abbia abbracciato, non me lo ricordo. Ero così andato che avrei fatto uguale con un

«Se vuoi essere te stesso un consiglio: non farti vedere in giro.»

palo del telefono o un cassonetto, invece c'eri tu, ecco. E quando abbiamo giocato alla bottiglia, sempre ubriachi, e siamo stati scelti, è una balla. Anche se fosse, mica la comandavo io, e i risolini degli altri cosa c'entrano, ridevano per ogni coppia che saltava fuori, ridevamo anche noi, quando uscivano un ragazzo e una ragazza ridevamo tutti, figurati due maschi.
C'entra qualcosa che sei stato a Berlino, l'hai scoperto lì? Le tue idee che siamo troppo provinciali, ok, sarà anche vero, ma non vuol dire che siamo arretrati, abbiamo le nostre idee. Le cose nuove o diverse non sono meglio per forza, a volte quello che abbiamo è abbastanza e bisogna tenerlo stretto, se lo perdi è finita. Sai che ho pensato di partire anch'io? Poi mi son detto chi me lo fa fare, si parte se non stai bene dove sei, allora mi chiedevo cosa mi mancava e non sapevo rispondere, casa mia è qui, andar via è giusto, ma in vacanza. E cos'avrei fatto a Berlino, che non parlo neanche inglese? Ecco perché non son venuto, ma vedendo il lavaggio del cervello che ti han fatto avevo ragione. Se stavi bene là perché non sei rimasto?
Ieri abbiamo avuto poco tempo, con quel che è successo son rimasto zitto. Mia madre è stata male, e quando sembrava in fondo mi ha detto sposati e fai dei figli, le cose che dice una mamma, ma per me era la prima volta. Mi piacerebbe, quella giusta non l'ho mai trovata, alla mia età neanche una storia seria, eppure non mi manca niente, sfortuna, ecco tutto. Ora sta meglio, ma chissà per quanto. Gli altri faccio una fatica a vederli e solo uno alla volta: a Claudio è nata una bambina e il tempo è tutto per lei e la moglie, Luca si è trasferito a Bologna, non è lontano, ma avrà i suoi cazzi o forse pensa di aver fatto il grande salto, invece Fabio non esce più, si è chiuso in casa dei suoi e ha smesso di lavorare, non risponde al telefono, sono andato da lui ma niente, non vuole vedermi. Cristo santo, cosa vi siete messi in testa tutti? Mica mi aspetto di fare la vita di sempre, ma cambiare ogni cosa come se prima andasse storta, non vi capisco.
Il peggio sei tu: cosa pensi di fare, il frocio ai quattro venti? Guarda che non è aria, saresti il primo in paese, se c'è qualcun altro mica lo va a dire in giro, se va bene neanche lo sa. Valla a fare da un'altra parte, la rivoluzione, dov'è già stata fatta, io non ti posso aiutare, capisci, non voglio problemi. Se ci vedono assieme chissà cosa raccontano a mia madre, e lei non ne ha bisogno, sta già male di suo. E i tuoi, pensi che sarebbero contenti? Non dirmi che lo sanno, hanno le loro abitudini e non le cambieranno solo perché in televisione c'è pieno di gente come te. Uguale gli altri; questo è l'unico paese dove il bar non l'han comprato i cinesi, l'offerta è stata fatta ed erano anche soldi, ma i proprietari han detto no, finché abbiamo le forze, anche se abbiamo sessant'anni, lo tiriamo avanti noi.
Mi dici che vuoi aprire un'attività, anche se me l'hai spiegato non ho capito,

ma lo sai che non siamo ancora coperti dalla banda larga, qualche casa sparsa sì, ma il resto del paese no? Hai calcolato tutto, scommetto, tranne questo, lo davi per scontato, idem con me, neanche ti è venuto in mente che non ci sarei stato. Col cavolo che ti chiedo scusa, la colpa è tua, tornando indietro il naso te lo romperei uguale, sei fortunato che non ti ho fatto tornare a piedi. Poi stai meglio così, ti farai qualche amico al bar, ma il culo tienilo stretto, che altrimenti ne buschi un altro. E poi dacci un taglio con quei vestiti da checca, qui vanno le polo dal collo rialzato e i cargo, quando fa freddo i jeans abbondanti, niente orlo rifatto, per le scarpe quelle che si comprano al mercato. Se vuoi essere te stesso un consiglio: non farti vedere in giro.
Mai sentito la storia dell'albanese? Aveva una moglie e una figlia di sei anni, aveva perso il lavoro, non ne trovava un altro, lei faceva le pulizie in nero, e così dicevano che i soldi dell'affitto li avrebbero dati poi. Il proprietario lo conosci, è il ferramenta, lui li ha avvertiti, o pagate o vi sbatto fuori, non mando raccomandate, non chiamo i carabinieri, non pago un avvocato, vi sbatto fuori e basta, ma loro non ci sentivano e intanto facevano debiti. Una notte sono arrivati suppergiù in quindici, hanno aperto la porta con le seconde chiavi, li han caricati su un furgoncino che erano mezzi addormentati e lasciati in un campo, davanti alla tangenziale, capito, sono stati carini, lì dove c'è più passaggio, mica abbandonati chissà dove. Hai voglia a protestare, il contratto non era registrato, per sicurezza hanno aggiunto qualche ceffone e chi li ha visti più.
Vuoi fare la stessa fine? Io ti posso coprire, raccontare a tutti che non sei cambiato, non si fideranno perché sei stato via, ma posso metterci una buona parola, il resto tocca a te. Questo non significa che siamo ancora amici, non significa niente, solo che sono buono e mi ricordo quello che hai fatto per me, sì, quella volta che ho rotolato il bidone di cemento e la colpa l'hai presa tu, il danno alla macchina l'hai pagato tu, solo perché sapevi che i miei mi avrebbero suonato, che non avevo un soldo, che sono stato uno stronzo a lasciartelo fare. Questo è il mio modo per ringraziarti, se c'è qualcos'altro dimmelo, non voglio avere debiti, sono fatto così, e ognuno per la sua strada.
Pensare che in questi anni, se qualcosa andava storto, se mi sentivo giù, se non avevo voglia di niente, mi dicevo stai a vedere che torna. E quando ho smesso eccoti qua. Che coglione a pensare che il tempo non passa, dovevo dimenticare e quando hai chiamato, quando hai detto sono Giulio rispondere Giulio chi, ne conosco tanti, invece subito a correre da te.
Va bene, ho sbagliato anch'io, non dovevo abbracciarti così, forse non sarebbe successo, anche se era questione di tempo avrei preferito dopo, godermi l'illusione ancora un po'. Ora stammi bene, ti auguro il meglio, davvero, te lo meriti, ma lasciami stare, non chiamarmi, non scrivermi, se mi vedi per strada fammi un cenno perché ci stanno guardando, ma non fermarti a parlare, dimenticami e io farò lo stesso.
È passato solo un giorno e già mi manchi.

Edizioni di Atlantide

• • •

Intervista a Simone Caltabellota

a cura di Lorenzo Di Maria, Silvia Masci, Angela Santi e Giulio Valeri

Come si colloca Edizioni di Atlantide nel panorama editoriale italiano?
Edizioni di Atlantide è stata fondata da me, Francesco Pedicini, Gianni Miraglia e Flavia Piccinni nel 2015. Dopo anni di editoria, volevamo creare una casa editrice con caratteristiche differenti da quelle presenti nel panorama italiano. Abbiamo quindi deciso di concentrarci su poche uscite all'anno e di consegnarle ai lettori in modo diverso dai nostri colleghi, cioè saltando il grande passaggio distributivo grazie alla scelta di librerie fiduciarie. È un modo di fare editoria in controtendenza, simile a come si faceva negli anni Venti o Trenta.

Per quale motivo?
Vogliamo fare libri di qualità, che durino nel tempo e che non vengano dimenticati nell'arco di due mesi come succede oggi. Le librerie che abbiamo scelto avranno sempre una selezione dei nostri titoli: i libri di Atlantide non sono legati al momento o alla moda letteraria. Le edizioni sono a tiratura limitata e timbrate manualmente. Una volta esaurite le novecentonovantanove copie ristampiamo il libro con una copertina di un colore diverso.

A cosa si deve questa idea?
È un modo per dare valore a quello che si fa e comunicare ai lettori che i libri di Atlantide sono unici. Numerarli manualmente da 001 a 999 serve a distinguerli in mezzo a migliaia di altri titoli, a trasmettere un'idea di qualità. È come se i nostri libri fossero dei vinili: in passato i dischi avevano delle tirature che andavano dalle cinquecento alle mille copie. Una volta esaurite, le nuove edizioni avevano delle copertine leggermente diverse. È un modello che abbiamo applicato ai nostri libri e ha avuto successo. Insomma, si tratta di lavorare il libro come un oggetto unico.

Perché il nome Atlantide?
Atlantide è un concetto immortale, una leggenda presente nella storia dell'uomo dai tempi di Platone e forse anche prima. In alcuni periodi è stata dimenticata, poi è riemersa. La stessa cosa è accaduta a molti libri: ci piace pensare che i testi immortali del passato che riscopriamo e quelli nuovi che immaginiamo possano essere come Atlantide, cioè destinati a riemergere sempre perché eterni. Il nostro logo rappresenta questa idea: sembra che stia emergendo.

Come avete scoperto Tiffany McDaniel, una delle vostre autrici più celebri?
Era stata pubblicata negli Stati Uniti senza successo. In Italia invece è diventata un cult: siamo stati i primi al mondo a pubblicare il suo secondo romanzo, *Il caos da cui veniamo*, che a breve uscirà in America. Lei era così entusiasta che avrebbe voluto la pubblicazione da Atlantide anche negli Stati Uniti. Il rapporto umano con l'autore per noi è fondamentale.

E Nada Malanima?
L'ho scoperta quando stavo in Fazi e ormai siamo amici da tempo. Mi ha chiesto con chi avrebbe dovuto pubblicare il suo nuovo romanzo tra gli editori che si erano proposti. Le ho risposto che qualsiasi

editore avesse scelto sarebbe andato bene. Poi abbiamo iniziato a chiacchierare e senza neanche pensarci le ho raccontato del nuovo progetto editoriale che avevo contribuito a fondare. L'idea l'ha affascinata così tanto che mi ha chiesto di pubblicare con noi. Ho provato a dissuaderla: siamo una realtà piccola, non avremmo potuto permetterci i soldi dell'anticipo. Ha detto che non le importava, così abbiamo pubblicato *Leonida*, arrivato ora alla quinta edizione.

Progetti futuri?
Stiamo progettando una nuova linea editoriale per il prossimo anno. Non si tratta di una collana: Atlantide è un'idea unica che racchiude narrativa, saggistica, poesia e graphic novel. È presto per parlarne, ma l'intenzione è quella di lavorare in modo più assiduo sulla contemporaneità.

«Vogliamo fare libri di qualità, che durino nel tempo.»

Cosa pensi del panorama editoriale italiano attuale?
È vivace. Questo è dovuto a un ricambio generazionale che anche grazie alla sua ingenuità può portare a delle scelte vincenti. Dopotutto, è nei momenti di crisi economica che la creatività viene sollecitata. Ci sono tante nuove case editrici che mi piacciono: Racconti edizioni, Cliquot, Tlon, Nero sono quelle che seguo con più interesse. È un periodo che mi ricorda l'inizio degli anni Novanta: all'epoca nacquero molti editori che esistono ancora – Castelvecchi, Fazi, Voland –, o che si sono rinnovati come edizioni e/o.

Emons Libri&Audiolibri

• • •

Intervista a Carla Fiorentino

a cura di Flavia Cidonio, Anna Colafiglio, Rossella Guarino e Federico Musardo

Emons è nata nel 2007 come costola della casa editrice tedesca Hejo Emons, con il proposito specifico di portare l'audiolibro in Italia. Vorremmo iniziare con un piccolo quadro del periodo storico in cui ci troviamo, per capire come questo influisce sulla vostra attività; quali sono i cambiamenti in corso, dal vostro punto di vista?

Sicuramente, per quel che riguarda gli audiolibri, il periodo storico è benedetto: è il loro momento. Nonostante la casa editrice sia nata da oltre dieci anni, è solo negli ultimi tre che l'audiolibro è stato finalmente accettato nel mondo dell'editoria. Fino a tre anni fa si è sempre fatto un paragone tra audiolibro e libro fisico, come se l'ascolto potesse in qualche modo portare via qualcosa alla lettura. In questo momento stiamo vivendo in Italia un processo che negli altri paesi è iniziato molto prima: il contemporaneo dell'ascolto è proprio la dimensione che l'audiolibro rappresenta, tra i giovani ma anche tra gli adulti. Tutti ormai comunicano attraverso i messaggi audio, guardano i video con un occhio più attento all'ascolto; rispetto a una casa editrice tradizionale, per noi il contemporaneo specifico è molto favorevole. Questo accade per l'audiolibro, ma poi abbiamo anche una collana di gialli e una collana di guide: quelle sono sempreverdi, quindi sul contemporaneo c'è poco da dire.

Avete infatti anche due collane cartacee: le guide dei 111 e la narrativa tedesca di genere, che sono poi gli ambiti in cui è specializzata la vostra «gemella» tedesca.

Esatto: da quattro anni una e cinque anni l'altra abbiamo aperto queste due collane di cartacei, per far fronte al bisogno della casa editrice di essere più presente nelle librerie. L'audiolibro è un oggetto particolare: il suo corrispettivo virtuale, vale a dire il file, ha una fortuna maggiore rispetto al corrispettivo virtuale del libro fisico; mentre l'ebook non è mai partito, il file audio ora la fa da padrone. A noi serviva qualcosa che ci permettesse di essere più presenti in libreria. In più, come detto, nasciamo come costola di una grande sorella, la Hejo Emons, che fa circa duecento novità all'anno, quasi tutte di gialli, più questa collana di guide. Abbiamo semplicemente mutuato da loro queste due collane, e ogni anno facciamo circa otto, dieci titoli di gialli e sei, sette di guide. Le guide 111 sono guide narrative con centoundici schede che accostano una parte narrativa e una parte fotografica; raccontano un posto – una città, una zona – cercando di farne emergere quelle particolarità che non compaiono nella maggior parte delle guide. Quindi, per esempio, per Parigi non si parlerà della Tour Eiffel, ma di una boulangerie di quartiere: è proprio questa l'idea del nostro editore tedesco, che ha fatto anche la sua fortuna in Germania. Lui tiene moltissimo a questo progetto, tant'è vero che Paolo Girella, il direttore di collana, si relaziona costantemente con lui per ogni scelta. Abbiamo iniziato traducendo delle guide tedesche in Italia e poi, piano piano, abbiamo iniziato a produrne di italiane – che oggi sono quelle che raggiungono il maggiore successo di pubblico, perché sono scritte da gente del posto che conosce così bene la propria città da riuscire a far scoprire dei lati nascosti anche ai suoi stessi concittadini. La peculiarità di queste guide è che non sono molto turistiche, ma vanno proprio ad accompagnarsi a un bagaglio di

letteratura del paese o della città che descrivono; per quello le ho definite «narrative». Un torinese compra e regala la guida di Torino e ci trova dentro delle cose che neanche lui conosceva.

Sono strutturate come percorsi spaziali o mostrano delle tappe specifiche?

Hanno proprio delle chicche: gli autori prendono centoundici cose caratteristiche – possono essere anche cibi – e raccontano quella città o quella zona con altrettanti flash che sono composti da una foto e da un testo. In genere questi libri hanno una doppia firma: uno scrittore e un fotografo. A volte l'uno racchiude l'altro: ci sono casi in cui gli scrittori, specie se giornalisti, sono anche fotografi – per esempio la guida di Napoli è curata da Natalino Russo, che si è occupato di entrambe le cose; attualmente è quella che ha maggior favore in libreria. Per Milano quest'anno abbiamo fatto una nuova edizione: l'avevamo già stampata quattro volte – tenete presente che sono guide stampate in Germania, perché l'editore tiene molto a mantenere tutte le sue caratteristiche inalterate; le loro tirature non sono mai inferiori alle tremila copie, perché per una questione di costi non gli conviene stampare meno –: nel complesso ha una vendita che supera le diecimila copie.

Ma le guide italiane vengono tradotte anche in Germania?

Sì, quelle italiane a quel punto vengono tradotte: per tutte le scelte editoriali il direttore di collana si relaziona con l'editore tedesco, e le decisioni si prendono anche in base all'interesse che lui ha per un determinato luogo. Per esempio, quest'anno abbiamo stampato la guida di Genova, fatta da genovesi; al Bookpride ne abbiamo vendute oltre cento copie. Un aspetto carino è che l'autore si fa promotore del proprio libro nella realtà locale: fin dove c'è un autore che funziona, il libro vende tantissimo. Due giornalisti hanno curato le guide di Torino e delle Langhe: l'anno scorso abbiamo presentato al Salone di Torino quella delle Langhe, che era una novità, e ripresentato Torino, di cui abbiamo comunque venduto un'ottantina di copie – ed era il terzo o il quarto anno che si ripresentava. È una collana che ci dà molta soddisfazione.

Quella dei gialli è un po' più difficile, perché ci sono tanti competitor ed è più complesso individuare il target. Sono tutti gialli di scrittori che scrivono in tedesco – non solo tedeschi ma anche austriaci, svizzeri, di lingua madre tedesca. I gialli hanno al loro interno due filoni. Il primo è una sorta di giallo storico, il cui autore di punta è Harald Gilbers: ha scritto una tetralogia ambientata a Berlino durante la Seconda guerra mondiale e che si protrae fino alla Guerra fredda. Ha come protagonista un commissario ebreo che viene assoldato dai nazisti per indagare su alcuni crimini interni al regime; scelgono un ebreo con la prospettiva di eliminarlo, ma il suo apporto diventa poi fondamentale. Questo per noi è un best seller, ha venduto circa seimila copie: sono piccole cifre, ma per una collana come la nostra è molto: lavoriamo con autori sconosciuti in Italia, mentre in Germania sono tutti bestselleristi che vendono centomila copie; per loro le nostre sono cifre inesistenti, perché lì c'è un movimento di lettori che non è per nulla simile al nostro. L'altro filone è quello della «black comedy», chiamiamola così: sono gialli alla *Signora in giallo*, simpatici, divertenti, che vanno molto bene. Qui la maggiore esponente è Brigitte Glaser, che ha inventato il personaggio della cuoca Katharina: una chef quarantenne di Colonia che indaga su diverse situazioni. Finora abbiamo pubblicato cinque libri. In più, l'anima della collana consiste nel raccontare attraverso il giallo qualcosa di più della Germania e annullare lo stereotipo che noi abbiamo del popolo tedesco: in Italia abbiamo idee vaghe in merito, che derivano un po' dal retaggio del nazismo; ci portiamo dietro quest'idea del tedesco cattivo, rigido… c'è poco da fare, è una contaminazione culturale molto forte. Qui vengono messe in risalto le caratteristiche regionali con le loro peculiarità anche culinarie. Insomma, sono libri leggeri ma sfiziosi, e secondo me rappresentano anche il futuro vero della collana.

Torniamo un attimo agli audiolibri, che restano comunque la vostra attività principale: l'editore tedesco fa anche audiolibri?

No, è un aneddoto carino: questi tre tedeschi [Hejo Emons, Viktoria von Schirach, Axel Huck] si sono incontrati dodici anni fa in una spiaggia dell'Isola del Giglio; nessuno di loro si occupava di audiolibri, ma si sono detti: «In Germania gli audiolibri sono ascoltatissimi, diffusissimi, le librerie hanno pareti intere dedicate agli audiolibri: come mai in Italia non ci sono affatto? Proviamo a farli». Hanno iniziato così; è stata necessaria una lunga gavetta prima di arrivare a raggiungere i risultati di oggi. Al momento, comunque, non hanno intenzione di occuparsi di questo anche in Germania.

Nonostante i vostri file – sia su cd sia acquistati on line – siano aperti ed esportabili, il vostro punto di forza resta comunque l'oggetto fisico che si vende in libreria: come vi spiegate questa preferenza del pubblico?

Quello che noi vendiamo in libreria è un cofanetto che contiene uno o più cd con dei file mp3; quando abbiamo iniziato ci siamo chiesti se inserire dei file protetti, ma ci siamo resi conto che, così facendo, ci saremmo preclusi una possibilità di vendita. Da subito, a parte forse i primissimi anni, si è posto infatti questo problema: io prendo il cd, ma se lo

«Noi siamo un editore normale, che fa le riunioni di redazione, sceglie i titoli, apre il calendario, fa un piano editoriale: facciamo le stesse cose di un editore di libri cartacei.»

voglio ascoltare fuori casa? Se lo voglio mettere in una pennetta o su un lettore mp3? Sarebbe stato stolto avere un atteggiamento di chiusura, anche perché effettivamente l'audiolibro è a oggi una nicchia, per cui non c'è ancora una pirateria diffusa e selvaggia – forse c'è qualche gruppo su facebook o Telegram in cui si diffondono dei file, ma si tratta davvero di un millesimo, non ci toglie niente. Secondo me sarebbe stata maggiore la perdita della mancata vendita, rispetto a quella che abbiamo con questo minimo di pirateria. Banalmente si tratta di questo, oggi più che mai, perché il cd è diventato un supporto obsoleto: se non avessimo avuto questa risorsa saremmo stati fuori gioco. A questo proposito vi do un'anticipazione di quello che succederà in futuro: da gennaio 2020, ogni cofanetto conterrà un codice qr che, attraverso l'app Emons – lanciata da sei mesi –, darà accesso diretto al file. Comprando il cofanetto in libreria, l'ascolto sarà quindi garantito su qualsiasi supporto: se vuoi il cd avrai il cd, se vuoi il file avrai il file; è un aspetto molto utile anche per chi vuole regalare un audiolibro e non sa se il destinatario abbia accesso a un lettore cd. Questo ci serve per allungare il più possibile la sopravvivenza dell'oggetto audiolibro. Spesso gli autori o gli editori scelgono Emons per realizzare gli audiolibri proprio perché piace l'idea che ci sia un oggetto fisico presente in libreria – e questo chiaramente piace anche al pubblico.

Avete lanciato da poco anche una piattaforma di vendita dei singoli audiolibri sotto forma di file audio – a differenza di quanto accade con Storytel e Audible, che lavorano sugli abbonamenti e non danno la possibilità di comprare e conservare nel tempo un audiolibro. Come vi relazionate con queste due realtà?

A proposito di questo ci tengo a sottolineare un aspetto, anche se non tutti i colleghi la vedono come me: Storytel e Audible non possono essere considerati dei competitor, perché è come se un editore considerasse come competitor le librerie Feltrinelli: si tratta di portali di distribuzione, i nostri libri sono quasi tutti su Storytel e Audible, però è come dire che i miei libri sono sia da Mondadori che da Feltrinelli. Loro non sono editori: producono anche dei contenuti, ma lo fanno in maniera non editoriale, molto commerciale; hanno mille caratteristiche differenti da noi. Noi siamo un editore «normale», che fa le riunioni di redazione, sceglie i titoli, apre il calendario, fa un piano editoriale: facciamo le stesse cose di un editore di libri cartacei. Io sono stata per dieci anni direttore commerciale di nottetempo, quindi so come funziona una casa editrice; quando sono arrivata qua anch'io mi ponevo delle domande, pensavo «chissà come sarà con gli audiolibri», e invece è esattamente uguale: il procedimento è quello. Si sceglie quale autore, quale titolo possa funzionare di più, e poi si realizza.

A proposito di scelte, in base a quale criterio scegliete le voci adatte a interpretare un determinato libro?
Quella della voce è senza dubbio una delle scelte editoriali più importanti. Ci sono dei momenti di dibattito tra di noi, che siamo in tutto dodici: ne discutiamo insieme. Per esempio, in *La ferrovia sotterranea* di Colson Whitehead (Sur) l'io narrante è una donna ma l'autore è un uomo, e c'è anche un grande antagonista maschile; quando ne abbiamo parlato si sono create delle vere fazioni schierate per la voce femminile o maschile. Poi ha vinto la voce femminile, che è stata quella di Anna Foglietta. C'è stato un

dibattito anche per la scelta dell'attrice: c'era bisogno di una donna impegnata, quindi avevamo cercato di capire quale voce secondo noi funzionasse meglio e alla fine abbiamo scelto lei. Tutto segue delle modalità tipicamente editoriali: per questo dico che le produzioni di Storytel sono completamente diverse, hanno proprio un'altra potenza. Non li vedo come concorrenti, sarebbe stupido: hanno un altro potere economico e altri obiettivi. Noi siamo una casa editrice che fa anche audiolibri. Non essere su Storytel sarebbe come non andare nelle librerie Feltrinelli e Mondadori: è legittimo, però poi devi lavorare su altro e soprattutto avere un progetto. È questo che determina la differenza; se vogliamo possiamo paragonare Storytel a un grande editore commerciale, che dunque non ha niente a che fare con la mission di un editore di progetto.

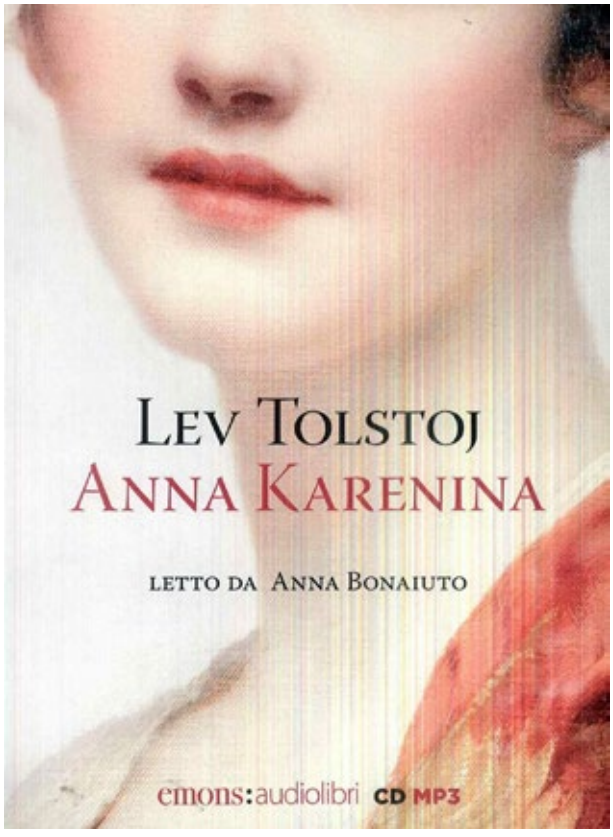
Questo è un grande fattore di interesse, perché quasi tutte le persone interessate agli audiolibri hanno Storytel o Audible.
Sì, per noi ovviamente, nonostante tutto, c'è sempre la paura di essere fagocitati: chi è iscritto a Audible non sempre ha la sensibilità per capire le differenze. Per noi che lavoriamo in editoria la differenza tra le collane, tra le case editrici, è un fattore molto chiaro, ma la gente comune non lo percepisce così bene… forse negli ultimi anni, con la riqualifica del lavoro dei librai e degli editori indipendenti, c'è una consapevolezza leggermente maggiore delle differenze tra gli editori, ma comunque la massa non ha un quadro così chiaro. Figuriamoci sull'audio! Il nostro vero lavoro consiste nel far comprendere che siamo editori, ma in effetti chi ci ascolta sa già che c'è differenza di qualità nella scelta – basta leggere qualunque tipo di recensione su Audible o Storytel per vedere la differenza abissale che c'è fra il nostro rating e quello degli altri. È proprio la normalità, perché noi facciamo un prodotto molto diverso.

Visto che parliamo di prodotto editoriale a tutti gli effetti, credi che la fase della postproduzione di un audiolibro possa essere paragonabile all'editing di un cartaceo?
Io ho lavorato per tanti anni da nottetempo, dove una delle caratteristiche fondamentali era la cura: facevamo quattro giri di bozze, il refuso era un mostro che si doveva combattere con ogni mezzo. Lo stesso concetto vale per Emons: la vera differenza tra un audiolibro Emons e uno Storytel è che noi facciamo tantissimo lavoro di postproduzione, tantissimi giri di bozze: c'è una pulitura estrema del suono, una grande cura. La intenderei più come una correzione di bozze, perché l'aspetto di editing è già insito nella regia, quindi in una prima fase della lavorazione: abbiamo una regista che interrompe continuamente il lettore e gli chiede di rileggere da un dato punto, o gli segnala quali aspetti migliorare. Credo che l'editing riguardi più questo aspetto, mentre la postproduzione è più una questione di pulizia di bozze e montaggio.

Capita mai di avere delle incertezze fonetiche di pronuncia, e se sì come le risolvete?
È una domanda molto tecnica: io non entro troppo nel merito della lavorazione, però la nostra regista e la nostra direttrice di produzione hanno una

grande esperienza su questo. Ci sono stati dei casi in cui abbiamo lavorato con autori russi: per la pronuncia dei nomi abbiamo chiamato dei russisti e ci siamo fatti aiutare con una consulenza esterna. Noi facciamo tantissimi classici, che sono un po' lo zoccolo duro del nostro catalogo. Faccio una parentesi su questo: il catalogo è fondamentale per gli audiolibri. Rispetto al lavoro che si fa con le case editrici tradizionali, l'audiolibro ha la caratteristica di non interrompere mai la vendita: non si vende tutto al lancio, come succede con i libri cartacei, ma si lavora moltissimo negli anni. Un titolo come *Anna Karenina* – sembra una banalità, ma si tratta comunque di quarantadue ore di ascolto –, nonostante sia uscito da tre anni, continua a essere tra i top seller nella classifica dei sell out dell'anno; lo stesso vale per *I promessi sposi* letto da Paolo Poli, per *Il nome della rosa* letto da Tommaso Ragno…

Per catalogo intendiamo i classici, che sono quelli che vanno di più – tranne alcune eccezioni: una di queste è *L'amica geniale* letto da Anna Bonaiuto, un top seller, ma anche altri audiolibri che sono stati fatti all'inizio della nostra esperienza editoriale. Dopotutto l'audiolibro è un po' uno strumento «pulisci-coscienza»: chi ha perso la lettura dei classici si accaparra l'audiolibro. Adesso, per esempio, sta andando molto bene *Il maestro e Margherita*: è un titolo che io amo moltissimo, che ho riletto molte volte, ma so per esperienza di tanti amici che il cartaceo di quel libro spaventa; tanta gente lo tiene lì a riposo. Nel 2020 usciremo con *Vita e destino* di Grossman, un altro «mostro» che la gente fa fatica ad affrontare. Paradossalmente da noi questi libri diventano i più venduti, perché la gente pensa «non l'ho letto ma magari ascolto la storia»: già il fatto di averlo alleggerisce la loro coscienza.



«Il progetto iniziale era stato concepito con l'idea di far ascoltare il romanzo letto dallo scrittore. Questo però ti espone a un sacco di rischi: non tutti gli autori sono bravi lettori.»

C'è un cambiamento esperienziale, a tuo avviso, tra la lettura e l'ascolto di un libro?
Mi ricollego a due riascolti che io ho fatto e faccio spesso, di letture molto importanti per me: una è *Pastorale americana* letta da Popolizio, l'altra è proprio *Il maestro e Margherita* letta da Pierobon. Sono libri che io ho amato e letto moltissimo, e l'ascolto è proprio un'altra cosa. I nuovi ascolti probabilmente sono un po' più difficoltosi, perché richiedono anche una soglia di attenzione maggiore, ma nelle riletture – che ti permettono anche di fare un paragone tra le due modalità di fruizione – è come se ti si accendesse un faro; è come se tu conoscessi la tua casa benissimo, è casa tua, ma all'improvviso una luce illuminasse un angolo che non ti eri mai sognato di guardare: è la voce che fa sentire le sfumature di significato; è la voce di un attore che ti viene porta da una regista che ha pensato a come l'attore o il lettore avrebbe dovuto leggere. Ti arrivano delle cose che tu avresti giurato di non aver mai letto, scopri delle nuove sfumature nella voce dello scrittore o nella storia: è un'esperienza che io consiglio molto, soprattutto per i libri che si sono amati. Soprattutto per le riletture, quindi, ma ovviamente aiuta tanto anche se non si ha voglia di leggere un libro o gli si vuol dedicare un tempo diverso. Sulle riletture però, secondo me, questa differenza è molto forte; è proprio un'altra cosa, ti apre il libro e te lo illumina diversamente.

A proposito di voci narranti, voi siete l'unica casa editrice di audiolibri che permette agli autori, se e quando ci sono le condizioni, di dare voce ai propri libri: come scegliete se affidare o meno una lettura, e cosa cambia nella lavorazione rispetto all'apporto di un autore professionista?
Emons nasce come progetto editoriale proprio con il concetto dell'autore che legge sé stesso: i primi titoli sono stati di Carofiglio, della Mazzucco, della Murgia: tutti leggevano sé stessi, nell'ottica degli autori che porgono il loro romanzo al lettore. Ovviamente dopo poco, facendo molti classici, si è presentato il problema degli autori morti, quindi abbiamo iniziato a servirci di attori. Il progetto iniziale, in ogni caso, era proprio stato concepito con l'idea di far ascoltare il romanzo letto dallo scrittore. Questo però ti espone a un sacco di rischi: non tutti gli autori sono bravi lettori. La nostra regista ha affinato tantissimo l'orecchio, quindi in qualche modo si accorge… ci parla un po' e sa già capire se sia fattibile o meno. Poi è anche capitato che venisse fuori un audiolibro che non era il massimo, ma in quei casi te lo tieni. È chiaro che con un non attore il lavoro è doppio, la postproduzione è molto più lunga; si cerca di lavorare al massimo per rendere il romanzo nel modo migliore, però ci sono stati casi in cui non è andata benissimo, basta leggere le recensioni. Ultimamente tendiamo a farlo sempre un po' meno: teniamo qualche chicca – per esempio Carofiglio legge sempre i suoi libri perché è molto bravo, piace e funziona; adesso uscirà il nuovo romanzo della Mazzucco e sarà probabilmente lei a leggerlo –, ma per il resto ci orientiamo più sugli attori. Le aspettative dei lettori sono sempre più alte.

Nel passaggio da progetto a prodotto finito, quali sono le differenze sostanziali tra audiolibro e cartaceo, nella vostra percezione?
Il progetto finito è un mondo a sé: finché l'audiolibro non esiste, ancora più del libro, non si sa mai bene nulla. Prima di tutto, banalmente, ci relazioniamo

con gli attori, che sono sempre un problema: noi pianifichiamo qualcosa e magari l'attore, mentre sta entrando in sala di registrazione, viene chiamato dalla casa di produzione per girare un film e va via, quindi dobbiamo ripensare tutto: è proprio un'altra cosa. In generale questo è l'inconveniente maggiore, perché per il resto è simile a una lavorazione normale. Possono esserci delle differenze di progetto in progetto, ma è più difficile: generalmente nell'audiolibro la resa è quella che si immagina, il problema maggiore è appunto quello della gestione della lavorazione e del rapporto con l'attore.

Probabilmente cambia qualcosa anche nella scelta dei titoli? Magari vi orientate su titoli che credete possano essere più efficaci all'ascolto?
Sì, dagli anni scorsi a oggi la modalità di scelta è cambiata molto. Nel 2020 faremo una divisione della distribuzione tra solo digitale e digitale più cofanetto fisico. Abbiamo notato che comunque il best seller un po' commerciale – nel senso migliore del termine: io sono un direttore commerciale quindi non ho niente contro il commerciale, anzi, meno male che c'è – è meno efficace in forma di cofanetto. Ci siamo accorti che l'oggetto fisico ha senso per un libro importante; è inutile fare il best seller molto commerciale in cd: rischi che i librai lo prendano in tante copie, ma il lettore magari lo ascolta con i file e quelli diventano tutti resi. Attraverso la app di Emons si venderà quindi un prodotto diversificato rispetto a quello che si potrà trovare in libreria.

Cosa differenzia Emons dalle altre case editrici che si occupano di audiolibri? Pensiamo a Full Color Sound o Il Narratore – che ha anche un canale di distribuzione gratuito –, o LiberLiber – che è invece gratuito in toto.
Sicuramente cambia la qualità delle letture, a cui però Full Color ultimamente sta cercando di allinearsi, per esempio lavorando con lettori come Pannofino e Popolizio.
In realtà non ne so molto, non lo avvertiamo come un avversario. Direi che nessuno di questi è un vero competitor, anzi, sono realtà con cui si collabora.

Altre anticipazioni sui vostri progetti futuri?
Oltre a quello che abbiamo già detto, la grande novità del futuro sono le audioserie: nel 2020 usciremo con quattro audioserie, di cui tre originali. Si tratta di testi scritti proprio per noi, alcuni di questi proprio da noi, che non hanno un corrispettivo in cartaceo. Al momento ne stiamo ancora valutando la commercializzazione: se saranno distribuite in formato podcast gratuito, e dunque presenti nei tradizionali percorsi dei podcast, oppure semplicemente attraverso la nostra app, Audible e Storytel – i soliti posti in cui si ascoltano audiolibri. In ogni caso abbiamo già questi quattro progetti: due già avviati e in conclusione, e altri due in cui la casa editrice entra anche nel lavoro di costruzione della storia: è tutto nuovo e nasce proprio in seno al progetto.

Avete scelto gli autori su commissione?
Un po' sì, ma soprattutto qualcuno è venuto da noi dicendo «mi piacerebbe scrivere un'audioserie», e insieme abbiamo studiato. La serie audio ha in comune qualcosa con le serie tv, ma in più ha l'aspetto dell'ascolto: devi prendere qualcosa che sia scritto già con lo scopo di potenziarne l'aspetto sonoro. Per quanto uno scrittore possa essere sceneggiatore, è difficile che abbia esperienza nell'audio: qui arriva l'aiuto dei nostri registi. Chi lavora in sala di registrazione sa esattamente su cosa puntare; è un lavoro molto interessante. Le prime uscite sono previste per gennaio.

«Facciamo tantissimo lavoro di postproduzione, tantissimi giri di bozze: c'è una pulitura estrema del suono, una grande cura.»

Pino Boero

Cento anni di Rodari: ma quanto Rodari c'è oggi nella scuola?

«Il Mignolo – L'Indice per bambini&ragazzi», dicembre 2019

Beniamino Sidoti dialoga con Pino Boero su Rodari: «La sua esperienza è quella di un intellettuale che vive in pieno la realtà e l'utopia del nostro Novecento».

Nel 2020 ricorre il centenario dalla nascita di Gianni Rodari: e Gianni Rodari è tra i nomi delle scuole italiane uno dei più ricorrenti, se non il più diffuso in assoluto. Eppure, la scuola italiana oggi non sembra così rodariana. Quanto Rodari c'è secondo te nella nostra scuola?

Ti rispondo provocatoriamente con una domanda: quanti fra gli insegnanti di oggi hanno letto *Grammatica della fantasia*? Certo, non esistono statistiche sull'argomento ma (per quanto mi è capitato di osservare negli anni) il libro, fondamentale per conoscere da vicino la cultura e la poetica rodariane, è noto più per «sentito dire» che per conoscenza diretta né mi risulta che faccia parte del bagaglio formativo delle studentesse e degli studenti che frequentano nelle università i corsi di Scienze della formazione primaria. Ho l'impressione, cioè, che il sottotitolo voluto da Rodari, *Introduzione all'arte di inventare storie*, sia stato preso alla lettera e abbia trasformato il *testo*, che nella sua parte conclusiva contiene una bibliografia di oltre quaranta titoli di filosofia, linguistica, letteratura, pedagogia, psicologia, in *pretesto* per produrre casualmente giochi di parole, effimere invenzioni, svaghi momentanei. E con la sua produzione letteraria non trovo molte differenze: Rodari è memoria di testi antologizzati, è garanzia di «modernità» (è morto da quarant'anni…) nella scelta del libro di testo, sono brandelli di versi o prose messi in rete…

Come spesso capita in Italia e non solo, la diffusione del suo nome è tanto un omaggio quanto un tradimento… Come se Rodari fosse entrato nella scuola «perché facile», come se fosse un autore di buoni sentimenti.

Vado controcorrente e affermo che Rodari è un autore «difficile» nel senso che la sua esperienza è quella di un intellettuale che vive in pieno le contraddizioni e le speranze, la realtà e l'utopia del nostro Novecento. La sua scommessa pedagogica, che si muove fra la critica alla «scuoletta» tradizionale e l'idea di una scuola «grande come il mondo», non costituisce solo un invito ai bambini ad «aprire gli occhi» per essere promossi, ma evidenzia la convinzione politica e civile che «pessimismo dell'intelligenza e ottimismo della volontà» (Gramsci) erano due poli che si attraevano; è la stessa pazienza «non passiva» di Gramsci che porta Rodari a ribadire che se un pianeta utopico (quello degli «alberi di Natale») non esiste non bisogna scoraggiarsi perché «esisterà». Non credo che questo sia noto agli operatori delle nostre scuole che fanno studiare ai bambini una poesia di Rodari o fanno leggere una «favola al telefono».

E dall'alto?

Non va meglio: la rodariana «scuola grande come il mondo» non ha cittadinanza in una scuola

«Per lui l'attività giornalistica per adulti e la scrittura per l'infanzia appartenevano allo stesso universo comunicativo e pedagogico.»

burocratizzata, ipervalutativa, affidata fideisticamente al potere salvifico dell'innovazione tecnologica. Fra il Rodari «reale» dei testi visti nella loro organicità e quello «percepito» nel brano singolo c'è un abisso scavato dalla scarsa lettura, dall'occasionalità, dal pressapochismo.

In effetti pare che nella scuola Rodari, come tanti altri, non arrivi quasi mai attraverso una lettura integrale di un'opera o delle sue opere, ma piuttosto tramite i brani antologizzati: e così diventa funzionale ai buoni sentimenti di cui da sempre si nutre ogni istituzione per l'infanzia. Eppure Rodari era uomo di parte, pronto a schierarsi.

L'equivoco «buonista» nasce da lontano, dagli anni Sessanta che decretano il successo di Rodari come autore per l'infanzia; la sua concessione a una minor carica di polemica politica all'interno delle filastrocche (si evince da *Gli odori dei mestieri* dove «i ricchi (che) non sanno di niente, però / puzzano un po'» diventano in nuova edizione i «fannulloni, strano, però, / non sanno di nulla e puzzano un po'») diventa automaticamente «bontà», interclassismo, generico pietismo. La realtà dei testi di Rodari dice qualcosa di diverso: prendiamo come esempio la risoluta durezza delle conclusioni di alcune *Favole al telefono* come quella di *Il re che doveva morire* e che pur di non ammettere di somigliare al mendicante preferisce morire «con la corona in testa e lo scettro in pugno». Voglio dire che Rodari non concede mai spazi alla presunzione, alla colpevole ignoranza, al pregiudizio e, al momento opportuno, sa essere anche duro nei giudizi come si evince dagli articoli «pedagogici» e di commento all'attualità pubblicati su quotidiani e riviste. Insomma uno scrittore ben lontano da quella «vulgata» che fa comodo alla pigrizia di molti.

Rodari infatti lo ricordiamo spesso come maestro e meno come giornalista, ma è più vero il contrario: cioè che Rodari è stato anzitutto giornalista, per professione e per metodo; curioso del presente e del mondo, pronto a incontrare le persone e a dare spazio al pensiero e alle parole di altri, ha mantenuto un dialogo costante con adulti e bambini, in un mondo in cui, anche grazie a lui, l'attenzione all'infanzia riguardava anche i quotidiani nazionali e i partiti.

Quando parlavo di Rodari intellettuale intendevo proprio ribadire che per lui l'attività giornalistica per adulti e la scrittura per l'infanzia appartenevano allo stesso universo comunicativo e pedagogico; non è un caso che negli interventi autobiografici che ci ha lasciato parli della sua attività di maestro, precoce utilizzatore di «giochi di fantasia» («raccontavo ai bambini un po' per simpatia un po' per la voglia di giocare, storie senza il minimo riferimento alla realtà né al buonsenso, che inventavo servendomi delle tecniche promosse e insieme deprecate da Breton»), della sua attività di cronista («ogni mattino facevo il giro dei mercati, guardavo i prezzi, parlavo con commercianti e massaie, scoprivo tanti problemi nella borsa della spesa della gente») e dell'inizio quasi obbligato della sua attività di scrittore (a «l'Unità» «chiesero a me di fare un angolo per i bambini. Ero il solo ad aver fatto, anni addietro, il maestro di scuola e questo era l'unico titolo che suggeriva quella scelta») legando tutto nel nome della dimensione formativa della lettura e dei libri.

Rodari è stato anche un uomo attento al presente, molto aggiornato: aggiornato sugli studiosi e sugli strumenti a lui contemporanei, sui temi e sugli equivoci, pronto al dialogo anche su un quotidiano o in radio. Oggi rischiamo di vederlo come «vecchio» perché non lo

«Rodari era uomo di ascolto e di dialogo. Era convinto che la violenza non fosse solo nelle cose ma anche nelle parole.»

affrontiamo nel suo contesto, o perché estrapoliamo certe sue affermazioni come aforismi o frasi a sé stanti.
Nei primi anni Cinquanta Rodari difende la specificità del fumetto come forma di comunicazione, nella seconda metà degli anni Settanta sta «dalla parte di Goldrake»; nel corso della sua vita professionale partecipa poi a trasmissioni radiofoniche e televisive insieme ai bambini e non rifiuta neppure di scrivere per la pubblicità (simpatici testi per la British Petroleum)… Insomma Rodari era «giovanissimo» rispetto alle nuove forme di comunicazione di allora, lo sarà oggi se riusciremo a non essere «apocalittici» rispetto alla modernità.

Torniamo alla scuola: Rodari dialogava con la scuola ma non si prestava all'insegnamento pedante delle singole materie… eppure oggi certe sue opere sembrano «fatte» per insegnamenti curricolari. Invece si è persa, forse, una critica precisa a una scuola fatta per curricoli.
Rodari, scherzando, diceva di rabbrividire all'idea di una possibile «versione in prosa» delle sue filastrocche e dell'analisi grammaticale delle sue favole; in realtà, anche se non siamo nel pieno paradosso rodariano, non dimentico che certi suoi testi diventano pretesto per altro, fanno da volano a qualche pezzo di insegnamento curricolare. Un esempio fra tutti: la poesia *Stella senza nome*: «I nomi delle stelle sono belli / Sirio, Andromeda, l'Orsa, i due Gemelli. / Chi mai potrebbe dirli tutti in fila? / Son più di cento volte centomila. / E in fondo al cielo non so dove e come / c'è un milione di stelle senza nome: / stelle comuni, nessun le cura / ma per loro la notte è meno scura». I versi rientrano a pieno diritto in quei testi rodariani che vedono protagonisti gli umili, i diversi, le cose apparentemente meno significative, ecco invece come è stata trattata in un libro di lettura per la scuola primaria: «Qual è l'idea che l'autore esprime nei versi della poesia?
Segna con una croce la frase giusta:
Nel cielo ci sono stelle famose e stelle comuni:
1. Tutte illuminano la notte;
2. Bisogna dare un nome alle stelle che ancora non l'hanno».
Ogni ulteriore commento è superfluo…

Molte foto di Rodari lo ritraggono mentre fa una cosa oggi inconsueta: ascolta. Nella sua pratica con i ragazzi ne traiamo un ritratto di persona, di adulto, che ascolta e rilancia, che dialoga. Che ha un'idea di bambino come persona in crescita.
Rodari era uomo di ascolto e di dialogo; era convinto che la violenza non fosse solo nelle cose ma anche nelle parole, in quelle frasi, cioè, dette in fretta, magari rispondendo distrattamente alle domande di un bambino. Non violenza voleva dire per lui guardare gli altri (e nello specifico i bambini) con attenzione e rispetto.

Torniamo al primo nodo, quello dell'uso frammentario dell'opera rodariana, attraverso scelte d'occasione o funzionali ad altro: ho l'impressione che, nella pratica quotidiana, questo possa restituire un'idea provinciale o superata del suo lavoro letterario. Mentre mi pare che il suo respiro parta sì dal piccolo, dal toponimo minimo, dal mondo vicino, ma che aspiri sempre ad andare lontano, proponendo una strada, un percorso e un divenire.
Ritengo che, anche senza citare una sua antica poesia dedicata al tricolore, Rodari sia stato un intellettuale capace di partire anche dai paesi più piccoli per condurci in giro per il mondo: ovviamente le sue «scoperte» non sono turistiche ma ci illustrano i tratti comuni dell'umanità, ci fanno vedere che ciò che ci unisce è più di ciò che può dividerci e che il sogno di tutti dovrebbe essere quello di vedere «i bambini di tutto il mondo / che fanno un grande girotondo / con le mani nelle mani / sui paralleli e sui meridiani»…

Elogio di Carlo Michelstaedter, una «specie di Cristo rovesciato» che ci intima di guardare l'oscuro

«Pangea», 4 dicembre 2019

Ritratto dello scrittore goriziano, creatore di un «suo stile personalissimo, non riconducibile ad altre opere precedenti o contemporanee»

Bellissimo, atletico («corpo agile, forte, era uno dei più intrepidi nuotatori dell'Isonzo» ci dettaglia il sodale Gaetano Chiavacci), il volto un ovale bizantino, le labbra imbronciate, quel giorno, il 17 ottobre del 1910, litigò con la madre, pigliò la pistola e si uccise. Il fratello Gino s'era fatto fuori qualche anno prima, a New York. Poi s'era uccisa una delle sue platoniche amate, in quell'epoca in cui il «male di vivere» era un modo di vivere consueto, e ci si ammazzava così, per dare più valore alla vita.

Da tempo, prima di spararsi, a ventiquattro anni, Carlo Michelstaedter viveva come un asceta indù: in perfetta meditazione, senza mangiare, dormendo sul pavimento bruto. Non aveva nulla da chiedere al mondo questo ragazzo ispiratissimo, che «ebbe la malattia dell'assoluto» e che fu una «specie di Cristo a rovescio», secondo la testimonianza dell'amico, Nino Paternolli. Il giorno prima di uccidersi chiuse, con una serie di chiose, la sua tesi di laurea, *La persuasione e la rettorica*. Esercizio solipsistico pure quello, dacché per gli accademici, incarcerati nel loro sapere tutto retorico e bituminoso, quanto scriveva Michelstaedter era un rebus, «per loro è come arabo, non hanno vie e criteri per dire se va bene o male».

Alla luce della sua esistenza, conclamata a voltare le spalle al mondo così com'è, di oggi e di ieri («Aristotele, coi suoi giochetti empirici e dogmatici, è un miserabile»), Michelstaedter fu subito proclamato santo: «La figura di Michelstaedter che si uccide perché ha paura di aver paura della morte è solamente grandiosa, poiché suscita una grande stupefazione e pietà». La sua opera – la tesi, le poesie che vi sorgono intorno, come commenti ancillari, le lettere –, pubblicata – ovviamente, intenzionalmente – postuma, fu intesa come una rivelazione, la rivelazione di un audace che è cugino di Nietzsche e Schopenhauer, si apparentò a Vico e ai tragici greci, sentì Ibsen come un fratello («dopo Sofocle, è l'artista che più m'è penetrato e m'ha assorbito»), che di fatto ci pare un Parmenide scagliato nell'èra delle macchine e dell'allunaggio. Considerando l'età e il modo del morire – nello stesso tempo stucchevole, visto che la goccia fu una baruffa familiare, ed esemplare – c'è tutto per fare di Michelstaedter un autore «di culto». In effetti, va preso proprio così.

Creatore di un «suo stile personalissimo, non riconducibile ad altre opere precedenti o contemporanee» (Antonio Piromalli), Michelstaedter (di cui Marsilio, per firma di Sergio Campailla, ha da poco pubblicato la biografia *Un'eterna giovinezza*) non accetta lettori, pretende accoliti. Il testo capitale – *La persuasione e la rettorica* – per dire, è scritto come un Vangelo apocrifo, va letto per carpire il segreto della vita mica per far balocchi filosofici. Secondo

Michelstaedter, goriziano di ceppo ebraico, nato nel 1887, che studiò qua e là – prima matematica, a Vienna, infine filosofia, a Firenze – degno eroe della generazione perduta descritta da Scipio Slataper, un po' maledetta un po' beat («siamo già stanchi. […] Siamo fuori di tradizione. Non abbiamo fede per essere capostipiti di una nuova»), il «persuaso» è colui che afferra la vita senza infingimenti, virando dalle norme e dalle sicurezze, sfidando il destino a viso aperto, con anarchica e volitiva volontà, dacché ogni uomo «è il primo e l'ultimo e non trova niente che sia fatto prima di lui, né gli giova confidare che sarà fatto dopo di lui, egli deve prender su di sé la responsabilità della sua vita […] deve aver egli stesso in sé la sicurezza della sua vita, che altri non gli può dare; deve creare sé ed il mondo, che prima di lui non esiste: deve esser padrone e non schiavo nella sua casa». Al contrario, la «rettorica» del mondo obnubila l'uomo, ne annebbia lo sguardo d'aquila, ne affloscia l'energia istintiva.

Di fatto, nella sua tesi di laurea – mai discussa e d'indiscutibile fierezza – Michelstaedter compie una deflagrante anamnesi dei mali del mondo contemporaneo. Il sapere? Vanità che tranquillizza gli uomini nell'alveo della loro idiozia. «Poiché niente hanno, e niente possono dare, s'adagiano in parole che fingano la comunicazione»; «il sistema dei nomi tappezza di specchi la stanza della miseria individuale» (geniale, frustata contro il sistema della retorica dei proclami istituzionali e delle paternali politiche che va rinnovata oggi, ora). La scienza? Ottusità conclamata che ci rende beati di un imbecille «progresso» («gli scienziati nelle loro esperienze la cecità degli occhi, la sordità delle orecchie, l'ottusità di ogni loro senso esperimentano»). Il sistema sociale? Una macchinazione che ci ha reso più scemi, paurosi, schiavi, insomma («gli uomini hanno trovato nella società un padrone migliore dei singoli padroni, perché non chiede loro una varietà di lavori, una potenza bastante alla sicurezza di fronte alla natura – ma solo quel piccolo e facile lavoro famigliare ed oscuro – purché lo si faccia così come a lei è utile, purché non si urti in nessun modo cogli interessi del padrone»). La tecnica? Il motivo per cui l'uomo, tra poco, si estinguerà, creatura indebolita e inerme, senza merito («ogni sostituzione delle macchine al lavoro manuale istupidisce per quel tanto le mani dell'uomo»).

In questo precipizio nel baratro moderno, Michelstaedter – il cui lontano parente stilistico è lo *Zibaldone* di Leopardi – fa la lista delle malattie provocate dal decantato benessere sociale e dallo strapotere della tecnica, «le malattie degli arti, le malattie muscolari in genere per inerzia o atrofizzamento», ad esempio, e «i mali del sistema nervoso – dei quali la società sembra quasi menar vanto» (con annesso rosario di depressione, stress, collasso psico-fisico…). «Michelstaedter realizza l'atteggiamento sentimentale del mistico vittorioso che, dopo di essere stato toccato dalla Grazia, si ripiega sul mondo a rammaricarne l'inguaribile miseria e proterva malizia» (Giacomo Debenedetti). Chi lo sapeva di avere dietro l'angolo il filosofo italiano in grado di decifrare i mali della modernità e di guarirci dall'asfissia contemporanea? (d.b.)

«I bambini - quasi vite in provvisorio - hanno molto meno definita la trama.»

. . .

I bambini – quasi vite in provvisorio – hanno molto meno definita la trama, molto più varia e disordinata, qui densa e luminosa, lì sottile e oscuro-trasparente. Essi hanno gioie vive che gli uomini non conoscono più, e molto più spesso che gli uomini sono in balìa di questi terrori. Nelle tregue delle loro imprese, dei loro piani, quando sono soli, e da nessuna cosa di ciò che li attornia sono attratti o a frugare, o a rubare, a rompere, o a discorrere o a tutte quelle altre loro occupazioni, si trovano con la mente a *guardare l'oscurità*. Le cose si sformano in aspetti strani: occhi che

guardano, orecchi che sentono, braccia che si tendono, un ghigno sarcastico e una minaccia in tutte le cose. Si sentono sorvegliati da esseri terribilmente potenti, e che vogliono il loro male. Non fanno più un gesto senza riflettere ad «Essi». Se lo fanno con una mano; lo devono fare anche con l'altra. «Oppure non lo devo fare? «Essi» vogliono ch'io lo faccia – ma io non lo farò, non obbedirò – ma non lo faccio allora solo perché penso a «Loro» – allora lo faccio…». Quando passano una camera oscura, sembra ai bambini che questi «Essi» gridino mille voci, che con mille mani li abbranchino, che in mille guizzi ghigni il sarcasmo nell'oscurità, si sentono succhiati dall'oscurità; fuggono folli di terrore e gridano per stordirsi. Poi la vita s'incarica di stordirli; l'esser vivi si fa un'abitudine – *le cose che non attraggono non si guardano più*, le altre sono strettamente concatenate, la trama si fa uguale – il bambino si fa uomo – le ore degli spaventi sono ridotte al sordo continuo misurato dolore che stilla sotto a tutte le cose. Ma quando per ragioni che non stanno in loro, il lembo della trama si solleva, anche gli uomini conoscono le spaventevoli soste. Li visitano i sogni nel sonno – quando rilassato, l'organismo vive l'oscuro dolore delle singole determinazioni impotenti ognuna per sé di fronte a ogni contingenza, per cui, fatta più sottile la trama dell'illusione, più minacciosa appare l'oscurità.
(da *La persuasione e la rettorica)*

. . .

Risveglio
Giaccio fra l'erbe
sulla schiena del monte, e bevo il sole
il mio corpo che il vento m'accarezza
e sfiorano il mio capo i fiori e l'erbe
ch'agita il vento
e lo sciame ronzante degli insetti.
Delle rondini il volo affaccendato
segna di curve rotte il cielo azzurro
e trae nell'alto vasti cerchi il largo
volo dei falchi…
Vita?! Vita?! qui l'erbe, qui la terra,
qui il vento, qui gl'insetti, qui gli uccelli,
e pur fra questi sente vede gode
sta sotto il vento a farsi vellicare
sta sotto il sole a suggere il calore
sta sotto il cielo sulla buona terra
questo ch'io chiamo «io», ma ch'io non sono.
No, non son questo corpo, queste membra
prostrate qui fra l'erba sulla terra,
più ch'io non sia gli insetti o l'erbe o i fiori
o i falchi su nell'aria o il vento o il sole.
Io son solo, lontano, io son diverso –
altro sole, altro vento più supervo
volo per altri cieli è la mia vita…
Ma ora qui che aspetto, e la mia vita
perché non vive, perché non avviene?
Che è questa luce, che è questo calore,
questo ronzar confuso, questa terra,
questo cielo che incombe? M'è straniero
l'aspetto d'ogni cosa, m'è nemica
questa natura! basta! voglio uscire
da questa trama d'incubi! la vita!
la mia vita! il mio sole!
Ma pel cielo
montan le nubi su dall'orizzonte,
già lambiscono il sole, già alla terra
invidiano la luce e il calore.
Un brivido percorre la natura
e rigido mi corre per le membra
al soffiar del vento. Ma che faccio
schiacciato sulla terra qui fra l'erbe?
Ora mi levo, ché ora ho un fine certo,
ora ho freddo, ora ho fame, ora m'affretto,
ora so la mia vita,
ché la stessa ignoranza m'è sapere –
la natura inimica ora m'è cara
che mi darà riparo e nutrimento,
ora vado a ronzar come gl'insetti.
Sul «S. Valentin», giugno 1910

Orsola Riva

Gli studenti leggono sempre peggio

«Corriere della Sera», 4 dicembre 2019

L'Italia precipita nella classifica Ocse. Male in scienze, meglio in matematica. Il caso Caivano con la preside dell'Istituto superiore tecnico-professionale

Conosciamo l'obiezione. Ha senso misurare la capacità degli studenti di leggere e capire un testo con un quiz tratto da un forum on line per allevatori di polli? Sì. Perché, come spiega il segretario generale dell'Ocse Ángel Gurría nell'introduzione all'ultima indagine Ocse-Pisa sulle competenze dei quindicenni di settantanove paesi, oggi i ragazzi non studiano più solo sui manuali di scuola. Tre quarti delle informazioni le vanno a pescare in rete, dove vige la legge del Far West: vince chi la spara più grossa. Ecco perché il grido d'allarme dell'Ocse – in Italia solo il 5% dei ragazzi di seconda superiore sa distinguere un fatto da un'opinione o peggio da una fake news – non va sottovalutato.

Non che negli altri paesi i nativi digitali siano molto meno sprovveduti dei nostri, ma comunque i «lettori avveduti» sono quasi il doppio: 9%. Quello che più inquieta del dato italiano non è che l'ottava economia del mondo si collochi fra il ventitreesimo e il ventinovesimo posto della classifica, ma che mentre altri paesi fanno passi da giganti (come il Portogallo che ci ha superato), noi siamo peggiorati.

Il tutto mentre l'esposizione dei ragazzi a internet è più che raddoppiata (da meno di due ore al giorno a circa quattro). Siamo migliorati solo in matematica, dove oggi siamo in linea con la media degli altri paesi. Mentre in scienze c'è stato un autentico tracollo: siamo al livello della Turchia.

Ad aggravare le cose c'è poi il divario fra regioni. Mentre al Nord gli studenti ottengono risultati uguali o superiori ai loro colleghi tedeschi in lettura, quelli del Sud e delle isole se la battono con cileni, maltesi e serbi. Va anche peggio in scienze dove, nelle scuole del Sud, più di uno studente su tre non raggiunge la sufficienza (contro il 15-20% nel Nord). Perfino in matematica la forbice è nettissima: gli scarsi al Sud sono il doppio che al Nord (30% contro 15%).

Ancora più nette sono le disparità fra licei, istituti tecnici e professionali. Mentre nove ragazzi su dieci del classico, dello scientifico e del linguistico ottengono almeno il livello minimo di competenza in lettura, nelle scuole professionali gli insufficienti sono addirittura il 50%. E in matematica e scienze più della metà. Un ritardo che tende a ricalcare lo svantaggio delle famiglie d'origine. La cosa più triste è che anche quando vanno bene a scuola, i ragazzi che provengono da contesti socioeconomici sfavoriti tendono ad avere minori ambizioni: solo tre su cinque si aspettano di arrivare alla laurea contro la quasi totalità di chi sta bene (sette su otto).

Né le cose vanno meglio per gli stereotipi di genere. Mentre nella maggior parte dei paesi il vantaggio

dei maschi sulle femmine in matematica si è assottigliato al punto da essere appena percettibile (cinque punti), da noi resta consistente: sedici punti. E anche quando primeggiano, le ragazze si autocensurano: solo una su otto si immagina scienziata o ingegnere.
L'emergenza italiana chiama in causa anche le famiglie. Basti pensare alla percentuale spropositata di ragazzi che confessano di aver saltato almeno un giorno di scuola nelle due settimane prima del test: 57% contro una media Ocse del 21%. Eppure con il registro digitale è molto più difficile riuscire a bigiare. Ciò vuol dire che spesso chi marina la scuola lo fa con la benedizione dei genitori.
C'è di peggio: il 30% degli studenti ha riferito che durante l'ora di italiano l'insegnante deve aspettare a lungo perché la classe si calmi e si possa cominciare a fare lezione. E uno su tre ammette che non sta quasi mai attento a quello che il prof spiega. Da dove ripartire? Secondo Francesco Avvisati, analista Ocse-Pisa, nei prossimi dieci anni, grazie al calo demografico e all'onda lunga dei pensionamenti dei *baby boomers*, abbiamo «un'occasione unica per ripensare le priorità del sistema di istruzione, mettendo gli studenti al centro della riflessione». Purché si riesca a uscire dalla politica di emergenza degli ultimi governi: proprio ieri la Camera ha approvato il decreto salva-precari, che di fatto si tradurrà in un'ennesima sanatoria.

...

Fulvio Bufi, *Il caso di Caivano*, «Corriere della Sera», 4 dicembre 2019

All'istituto tecnico e alberghiero Morano la scuola è aperta anche il pomeriggio e anche in estate. E oltre a studiare si fa teatro, musica e molto altro. Perché al Parco Verde di Caivano, una delle zone più disagiate dell'intera provincia napoletana, oltre che una piazza di spaccio all'altezza di quelle famose di Scampia, i ragazzi non hanno nient'altro che la scuola. Dove hanno trovato una dirigente che sa stare dalla loro parte con intelligenza e rigore.
Eugenia Carfora fa moltissimo per i suoi studenti. Cose concrete, come trovare posti di lavoro dopo il diploma, e di fronte all'indagine Ocse avvia un ragionamento che prova a volare più in alto della contrapposizione tra Nord acculturato e Sud arretrato.
«Io non mi indigno né mi sconvolgo di fronte a questi risultati. Per sviluppare capacità di lettura bisogna essere stimolati anche dall'ambiente in cui si vive, e in certe zone del Meridione gli studenti intorno trovano davvero poco di stimolante.» A volte, aggiunge, nemmeno a scuola. «Certo, perché la scuola non deve solo insegnare a leggere, deve educare alla bellezza della lettura. E spesso non si fa. Se io entro in classe e dico: "Per domani dovete leggere il tale libro da questa pagina a quest'altra" che cosa posso ottenere? Niente. La lettura non può essere in alcun modo una imposizione. Le imposizioni vengono respinte, la lettura deve essere accolta e goduta.»
Lei una idea per coinvolgere i ragazzi ce l'ha, e nella sua scuola la mette in pratica già da tempo. «Io non credo che leggere debba significare leggere libri importanti. Chi lo ha detto? Io ai miei ragazzi chiedo di raccontarsi, di parlare di loro, di scriverne. E poi di rileggere. Vengono fuori pagine straordinarie perché sono piene di vita vera, di sogni, di speranze. Anche di dolore. E ho capito che studenti come quelli che frequentano l'istituto che dirigo hanno bisogno di raccontarsi e hanno voglia di leggersi. È così che noi proviamo a stimolarli e educarli alla lettura. Che resta una cosa talmente bella che quando la si è acquisita, poi non si smette più. Ci si arriva sempre ai libri dei grandi autori, ma i primi passi devono essere interessanti. Tutto sta a capire che cosa interessa davvero ai ragazzi.»

«La scuola non deve solo insegnare a leggere, deve educare alla bellezza della lettura.»

Gabriele Romagnoli

Černobyl brucia con noi

«la Repubblica», 7 dicembre 2019

Markiyan Kamysh, figlio di uno dei liquidatori della centrale, racconta la nuova vita della Zona, tra turisti del macabro, sciacalli e disperati

C'erano boschi intorno alla centrale e alla città di Černobyl', alberi d'alto fusto che si stendevano oltre lo sguardo. Sono stati abbattuti dopo l'incidente. Il legname è stato caricato su camion, partiti alle prime luci dell'alba verso fabbriche di mobili in Spagna o in Italia. Si tratta di materiale contaminato, ma solo se brucia è pericoloso. Soltanto così libererebbe il veleno che ha dentro. Solo se brucia è pericoloso. È una frase da tenere a mente, da scrivere sui cartelli. Vale per un reattore nucleare, per un dolore, per un ricordo: solo se brucia è pericoloso. Trentatré anni dopo siamo davanti alla cenere, ma siamo tornati a Černobyl'. Disse, troppo più tardi, l'allora segretario generale del partito comunista Michail Gorbačëv che lì, non al Muro di Berlino e non nella dacia di Viskuli, era finita l'Unione Sovietica. I luoghi non sono mai muti, mai totalmente desertificati. Suscitano echi, recano tracce: anche la loro trasformazione è una testimonianza. Per questo tornare a Černobyl' ha un senso e per questo tocca a una lente non deformante come quella dell'ufficialità e più potente del giornalismo quand'anche indipendente. Tocca alle arti: al cinema e alla letteratura.

Dopo alcuni tentativi dall'esito incerto, la macchina da presa ci ha consegnato un risultato notevole nella forma di una serie televisiva cruda e olivastra, intitolata semplicemente *Černobyl'*, basata non a caso sulla *Preghiera* di Svetlana Aleksievic, il più profondo tra i libri-reportage sull'argomento. In entrambi i casi è stato adottato un approccio etico e compassionevole. Si è utilizzata come torcia nel buio la coscienza. Il panorama è rimasto sullo sfondo, presente, ma non protagonista. Ora la scena sgombrata prende il sopravvento e si offre come possibile chiave d'interpretazione: la storia è quel che rimane. E allora bisogna farsi accompagnare laggiù da chi conosce i percorsi e gli effetti. Il nome del posto non è più Černobyl', non è più Pryp"jat', non è Ucraina né Bielorussia: è la Zona. Per intero: la Zona di esclusione, un territorio grande come una piccola nazione recintato per tenere fuori, essenzialmente, la vita. Perché la Zona è morta, è un esperimento fallito, la capitale dell'oblio, «l'amara sbornia della realtà dopo anni di sogni». Queste ultime parole sono di Markiyan Kamysh, autore di *Una passeggiata nella Zona*, best seller in Ucraina e ora tradotto da Keller (traduzione di A. Achilli). Personaggio forte, Kamysh. Si autodefinisce «coetaneo dell'incidente». In realtà è nato due anni dopo, ma suo padre è stato uno dei liquidatori, uno degli uomini chiamati a chiudere la pratica, limitare i danni per gli altri e assumerli su di sé: è morto nel '99 per le conseguenze delle radiazioni. Kamysh è dunque cresciuto con Černobyl' più che alla finestra, dentro casa. È diventato uno degli

illegali che la frequentano regolarmente, più di cento spedizioni, oltre un anno dei suoi trentuno passato tra sciacalli, metallisti, drogati e disperati, tra case diroccate, laghi marroni, bus capovolti, «squallide nature morte della felicità rubata di rovine abbandonate». A ubriacarsi, ad ammalarsi, a scaldarsi con lupi morti che «odorano di tiramisù», a praticare il «feticismo della radioattività come supremo rituale di iniziazione per la casta dei cretini». Kamysh accompagna nella Zona giornalisti eccitati e hipster annoiati. Detesta gli uni e gli altri. Biasima la scenografia dell'orrore.

In una intervista ha raccontato che una vecchia, uno dei cento abitanti rimasti nella Zona, ricevuta l'ennesima troupe che l'aveva preparata per l'intervista sensazionalista, prima di cominciare si è alzata e ha sistemato le luci ai tecnici, avendo ormai acquisito esperienza superiore a ogni novizio di quel luogo.

Per Kamysh la Zona è il domicilio eletto. Va oltre i villaggi fantasma, continua a rovistare nel nulla perché lo fa dentro sé stesso. Maledice questa calamita scrivendo: «Voglio che tutto questo scompaia per vederne le foto e non provare nessuna nostalgia». Eppure torna. E rimpiange la ciminiera caduta e ammira il secondo sole specchiato sul sarcofago e sente sulla pelle due rontgen (l'equivalente di centinaia di radiografie). La Zona è la sua droga. Fa bene perché fa male, è maledetta perché irresistibile. Dà, per un breve, ingannevole, ma altrimenti inarrivabile momento, quel che il mondo inclusivo nega: la pace. Quando entra la luce nella chiesa di Krásno, quando sui metalli contaminati piovono gocce come in una composizione di Satie, quando le antenne svettano come torri Eiffel moltiplicate: la pace. Se solo Kamysh non ci affliggesse con un linguaggio pulp di ritorno, con «il pulotto che ti crista dietro», «il mese di inculaio» e altre nequizie, ci faremmo accompagnare più piacevolmente da lui.

Non occorre troppa psicologia per capire che cosa cerca. La fine del suo viaggio è nella chiesa abbandonata, nella solitudine forzata, nella cancellazione autoimposta della memoria: «La candela si accende una volta sola, quando qualcuno muore. Poi si dimenticherà tutto. Addio». Addio ai padri, ai loro sogni sbagliati, ai sacrifici resi necessari dai loro stessi errori. Addio alle ideologie, avanti questo inverno senza fine. La candela brucia: è pericoloso. Quando la centrale esplose, in molti si radunarono sul ponte e osservarono le fiamme trovandole bellissime, giocarono con la cenere come fosse neve. Non uno di loro è sopravvissuto. Quando guardiamo senza capire, o pensiamo sia più importante guardare che capire, non abbiamo altro destino.

Stefano Vastano

Questa vita è una distopia

«L'Espresso», 8 dicembre 2019

Cărtărescu tratteggia mondi senza frontiere dominati dalla follia ma anche dalla poesia. Kafkiani com'è la realtà, assicura il più famoso autore romeno

I sogni più allucinanti. E le più precise analisi dei corpi degli insetti. Le apparizioni notturne. E poesie mescolate a teoremi matematici o a raffinate riflessioni filosofiche. Sono fatte così le pagine di Mircea Cărtărescu, un caleidoscopico viaggio nei meandri della mente umana in cui tutto – realtà e follia, poesia e scienza – si intreccia con tutto. «La letteratura non è separata dagli altri campi del sapere, la poesia è conoscenza ed è ovunque, e come scrittore non posso ignorare di vivere nell'èra della fisica quantistica» dice il più famoso scrittore rumeno. Che abbiamo incontrato a Berlino, dove Cărtărescu ha presentato il suo ultimo romanzo, le novecento furiose pagine di *Solenoid*. Non molte rispetto alla miniera di oltre duemila pagine di *Orbitor*, la sua immensa trilogia partita nel 2008 con *L'ala sinistra*, seguita da *Il corpo* e chiusa, nel 2016, con *Abbacinante*, pubblicata in Italia da Voland nella stupenda traduzione di Bruno Mazzoni. Abbiamo incontrato l'autore in un hotel sulla Chausseestraße, accanto alla Brecht-Haus, la casa a Berlino Est in cui ha vissuto il grande drammaturgo tedesco. Il dialogo inizia dal premio Nobel: da anni si vocifera che possa andare a lui. «Non scrivo per il Nobel,» dice calmo «Solenoid, anzi, è un pamphlet contro l'industria culturale, contro la letteratura degradata a entertainment, il circo dei premi». E non scherza affatto questo pimpante scrittore di sessantatré anni quando, fissandoci con occhi neri come la pece, aggiunge: «Lo scrittore deve restare un poeta puro, come quando sei giovane e sogni di scrivere non per il pubblico, ma per conoscere te stesso».

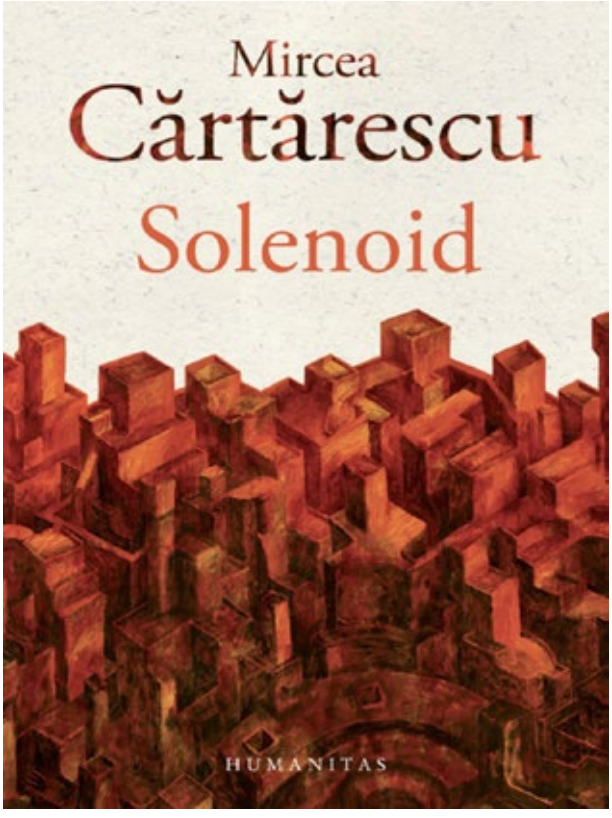
La storia principale nel magma del suo nuovo romanzo è quella di un giovane docente in una delle più fatiscenti scuole di Bucarest, dopo che il suo poema – *Declino* – è stato stroncato dal più gettonato critico rumeno. È la biografia rovesciata di Mircea Cărtărescu, che sin da ragazzo brillava con i suoi versi nei circoli letterari di Bucarest (leggere ad esempio il suo grande poema *Levante*). Nel romanzo, invece, il suo alter ego vaga come un'ombra per una Bucarest sempre più fosca, trascrivendo con acribia le umiliazioni, i sogni e le allucinazioni in un infinito diario-romanzo che mai nessuno gli pubblicherà né leggerà. Ma nell'èra digitale e globale, sommersa da ondate di analfabetismo di ritorno e sempre più rozzi sovranismi, cosa spinge questo testardo scrittore – a cui sono già andati i premi von Rezzori nel 2016 o Formentor e Thomas Mann l'anno scorso – a sfornare opere così complesse? «Nel romanzo» precisa «è Bucarest il mio vero alter ego. Nel libro non risplende mai il cielo su questa città, ma i meandri del mio cranio. L'ho modellata

come la città più triste del mondo, immersa in una architettura melanconica e per molti aspetti senza speranza». Nella Bucarest del 2019 le scuole, i tram e anche il cielo non stanno esattamente come nelle surreali pagine di *Solenoid*. A trent'anni dal crollo del Muro, anche in Romania le cose sono cambiate profondamente. Ancora oggi a Cărtărescu brillano gli occhi ripensando ai drammatici giorni del dicembre '89, quelli della rivoluzione che pose fine alla dittatura dei Ceauşescu, di Nicolae e di sua moglie Elena. «Il 22 dicembre 1989 c'ero anch'io» ricorda commosso «con un altro milione di persone a protestare di fronte al Comitato centrale del partito nella piazza che ora si chiama della rivoluzione. La gente si abbracciava, rideva e piangeva al contempo, mai vissuto tanto entusiasmo, di sicuro è stato il giorno più bello della mia vita». Ciò che sino a qualche mese prima pareva inaudito, la libertà, all'improvviso era realtà, sia per i tedeschi dell'Est che per i rumeni imbottigliati in una dittatura ancora più asfittica dell'ex Ddr. «Sino a qualche settimana prima» continua «non avevamo la più pallida speranza che ci saremmo mai liberati da quella prigione che era la Romania. Credevamo che l'Unione Sovietica e il Blocco di Varsavia sarebbero stati eterni». Uno dei più grandi politologi di oggi, Dan Diner, consiglia di leggere i drammi del Ventesimo secolo dall'Europa dell'Est, dalle scalinate di Odessa ad esempio. Oppure seguendo le cronache della famiglia Cărtărescu per l'appunto, così come lo scrittore le narra nella sua opera. Chi era quel maligno «Conducător» che dal 1969 soffocò i rumeni nel terrore sistematico della Securitate? «Ceauşescu» risponde lo scrittore «non

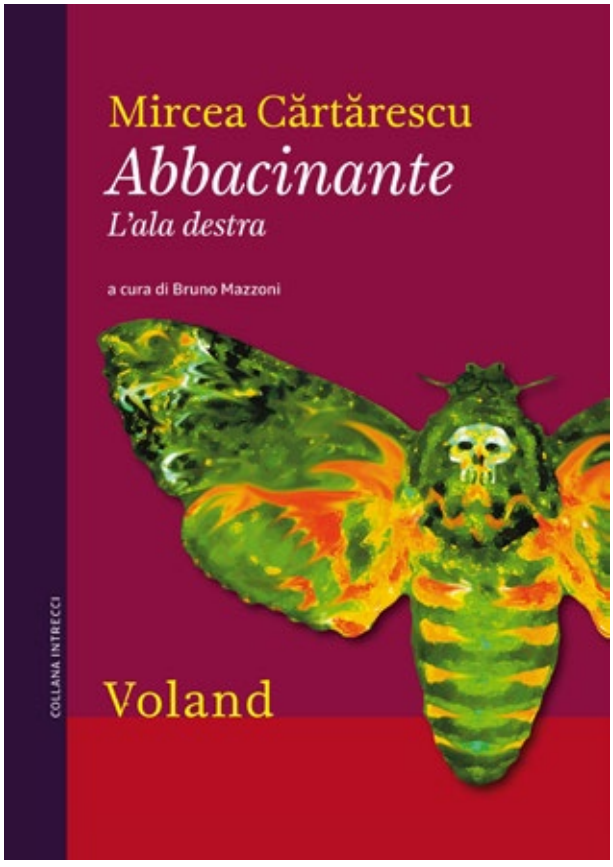
aveva un grammo di cultura, non era uno Stalin ma una specie di Maduro. Un cafone che purtroppo si riteneva il Salvatore della Romania». Nelle pagine più drammatiche di *Abbacinante*, l'autore descrive come suo padre, che al comunismo ci credeva davvero, reagì in quei giorni fatali dell'89. «A partire dai suoi diciotto anni mio padre» ricorda «fu indottrinato nello stalinismo. Ma la scena del romanzo in cui, la notte del 22 dicembre, lui brucia in lacrime la tessera del partito è vera: piangeva perché stava bruciando non solo le sue illusioni, ma tutta la sua vita». La strana macchina della letteratura, l'impulso a riscrivere la propria vita e a reinventarsi la storia politica, con i fallimenti di tutta una generazione, può essere una grande liberazione. Alcuni dei sogni più intensi, ad esempio, che Cărtărescu riporta nelle sue pagine sono in realtà i sogni di sua madre. E sono reali le estenuanti file che sua madre faceva per trovare a lui e a suo padre qualcosa da mangiare. «Negli ultimi anni del comunismo in Romania facevamo la fame come oggi in Corea del Nord. Quando fuori ci sono meno venti gradi, e dentro le case meno quindici, capisci che la rivoluzione, dopo tante umiliazioni, doveva scoppiare. Ho scritto *Abbacinante* perché ce l'avevo a morte con un sistema che mi ha rubato infanzia e adolescenza» dice.

Se da questi picchi dell'orrore, dai decenni di sofferenze patite nell'èra del comunismo guardiamo alla situazione odierna, la vita nella Romania del 2019, nonostante gli scandali politici e la corruzione endemica, pare quasi normale. «Da quando nel 2007 è entrata nella Ue la vita in Romania è migliorata» spiega Cărtărescu. «Per me il giorno dell'entrata nella Ue dovrebbe diventare festa nazionale. Io in ogni caso sogno più patriottismo europeo.» Nella sua torre alla periferia di Bucarest, il poeta-insegnante di *Solenoid* per sognare si ritrova in camera da letto un bottone fatato: è connesso alla magica energia dei «solenoidi» (sparsi come una centrale onirica nei sottofondi di Bucarest), che gli consentono di levitare e far l'amore sospeso in aria. Purtroppo né in Romania né nel resto d'Europa i politici hanno a disposizione pulsanti del genere. «Il tetro nazionalismo autoritario al potere in Polonia o in Ungheria è connesso invece» nota Cărtărescu «all'influenza negativa esercitata in tutto l'Est dalla Russia di Putin, tramite la più nera propaganda e disinformazione». Una potentissima «magia nera», questa trasmessa dallo zar del Cremlino, che come sappiamo influenza, e a suon di milioni, anche partiti all'Ovest come la Lega di Salvini. «Di fatto la Russia di oggi è uguale a quella degli ultimi tre secoli. Nelle memorie di viaggiatori inglesi o francesi dell'Ottocento rivediamo la Russia attuale, sempre con uno zar al vertice che ora si chiama Putin.»

Intanto, a Bucarest il governo della socialdemocratica Viorica Dăncilă è caduto. Per lo scrittore non è un trauma, anzi. Già il premier socialdemocratico precedente, Liviu Dragnea, ora in carcere per



corruzione, «era il più disgustoso mafioso e capo dei capi» va giù duro lui. «I socialdemocratici rumeni non sono di sinistra, ma solo avidi e corrotti ed è un bene che con Dăncilă la loro èra sia finita.»
Se nel Ventunesimo secolo la realtà politica è così assurda, folle e regressiva, non stupisce che anche nei romanzi – e non solo in quelli di Cărtărescu – le storie siano contorte, dure e distopiche. «La letteratura abbraccia l'intero essere umano e la nostra vita oggi è un viaggio sempre più paradossale e in più direzioni» insiste lui. Non è un caso se in *Solenoid* si raccontano, fra l'altro, anche le biografie e teorie di geni della matematica come George Boole o Charles Howard Hinton. E se erano le farfalle, simbolo della cangiante psiche umana, a adornare le copertine della trilogia di *Orbitor*, potrebbe essere la «striscia di Möbius» la matrix dell'intera opera di Cărtărescu. «Al fondo delle mie opere traccio una striscia di Möbius a segnalare che non ci sono muri fra sogni, miti e sapere scientifico» spiega. «Tutto nella nostra vita è distopico. Per questo odio le frontiere, i confini d'ogni tipo e sono sempre pronto a scavalcare i limiti del mio cranio.» Il padre spirituale che, dagli inizi del Novecento, spinge la letteratura a sconfinare dalla realtà è ovviamente il santo poeta che venne da Praga: Franz Kafka. «Il protagonista del mio romanzo è simile a Kafka,» conferma Cărtărescu «vuole essere come lui un genio isolato che scrive per sé stesso. Ho un immenso rispetto per Kafka e per quel Kafka della filosofia che è Wittgenstein, entrambi modelli di purezza. Credo che con *Il castello* Kafka abbia raggiunto il limite della mente umana». E quando la letteratura, nella sua sete di infinito, tocca i suoi limiti muta in una sorta di religione della poesia. Già a Göteborg, nel 2013, in un discorso intitolato *L'edificio della letteratura*, Cărtărescu aveva definito «un atto di fede» la prassi della scrittura. «La letteratura è un campo di conoscenza infinito che ti spreme il cervello e la tua vita» aggiunge Cărtărescu. «Come il credente davanti a Dio, sei devoto al tuo testo se sei uno scrittore. La mia religione si limita all'atto della scrittura, ma senza letteratura non riuscirei a respirare.» Un gioco linguistico senza fine questo dei romanzi e della poesia che ci ispira, entusiasma e, forse, può anche salvarci. Ma che d'altra parte ci incatena. Un po' come l'amore che Mircea Cărtărescu – che ha tra l'altro ampiamente trattato il tema dell'ermafroditismo, vedi il suo racconto *Travesti* – nutre per le donne. «Sono un sincero ammiratore delle donne,» dice Mircea alla fine del nostro dialogo «amo il loro non essere maschi. L'umanità che le porta spesso ad imporsi senza violenza, con la persuasione e il dialogo. Se c'è qualcosa che detesto è l'aggressività tipica dei maschi». La radice probabilmente di tutto il Male che oscura il mondo.



Franco Cordelli

Intellettuale e pop, sobrio e clown. Il secolo di Beckett

«la Lettura», 15 dicembre 2019

Il 22 dicembre 1989 moriva uno tra i drammaturghi che ha cambiato il destino teatrale del Novecento. Il critico Cordelli ne ripercorre i lavori

Il 22 dicembre 1989 moriva Samuel Beckett. Vorrei guardare ai sessantasei anni che ci separano dalla prima messa in scena di *Aspettando Godot* (Parigi, 1953, per la regia di Roger Blin) attraverso i più importanti spettacoli che si siano visti in Italia o che la mia memoria abbia trattenuto. Ma comincerò citando un brano della lettera che Beckett scrisse all'amico Tom McGreevy nel luglio 1933 in occasione della morte del padre. «Le sue ultime parole sono state: Combatti combatti combatti.» E: «Che mattina. Tornano in mente tutte le piccole cose – *mémoire de l'escalier*. Non posso scrivere di lui. Posso solo seguirlo a piedi tra i campi e oltre i fossati. Dio ti conservi».

Anche noi non possiamo scrivere di lui, nostro padre. Possiamo solo seguirne le tracce. Il primo *Godot* che amo ricordare è quello diretto da lui nel 1984 con gli attori del San Quentin Drama Workshop e con Rick Cluchey, un ergastolano graziato per «meriti teatrali». Mi chiedevo: come sarà Beckett diretto da Beckett? Così mi risposi: «Direi che è il Beckett più naturale del mondo, più sobrio, più pulito. Naturale significa metafisico e clownesco, aderente al codice interpretativo più diffuso, come se tutti gli fossero stati fedeli o come se lui stesso fosse stato contagiato dalla sua fama di grande comico e di grande patetico».

Ma il primo *Aspettando Godot* che vidi, l'ho più volte citato, è quello diretto da Carlo Quartucci nel 1964, in un galleggiante sulla riva del Tevere: puro stile intellettuale, risentito e d'avanguardia, con magistrali, memorabili interpreti Leo de Berardinis, Rino Sudano e Claudio Remondi. Ma ventitré anni dopo, Antonio Calenda ne dette un'interpretazione opposta: «Uno stile popolare, comico, sentimentale. Là, in Quartucci, uno stile alto, in levare; qui, uno stile basso, a scendere giù, fino alle soglie della cialtroneria, della pura buffoneria». Basterà ricordarne gli interpreti: Mario Scaccia e Fiorenzo Fiorentini («clown neghittosi e sbruffoni, a metà strada tra la sonnolenza e la sarcasticità spinta fino al delirio, al nonsense, due clown romaneschi non già nella lingua ma nello spirito»); e con loro il giovanissimo Sergio Castellitto, Pupella Maggio («bisbigliava una litania») e, magica presenza, Pietro De Vico – la vecchia spalla di Walter Chiari.

In stile analogo, un poco più morbido, o «poetico», è stato il *Godot* di Maurizio Scaparro, lo abbiamo ampiamente illustrato su «la Lettura» poche settimane fa. Ne erano protagonisti Antonio Salines, Edoardo Siravo, Luciano Virgilio e Fabrizio Bordignon.

Nel 1957 Roger Blin presentò la seconda commedia di Beckett, *Finale di partita*. Al teatro dei Satiri lo mise in scena per la prima volta in Italia Andrea

Camilleri. Lo seguì l'anno dopo, con Paolo Poli, Aldo Trionfo. Ma posso solo citare (non la vidi) l'edizione del 1986 che ne ebbe come protagonisti Walter Chiari e Renato Rascel, nello stesso spirito degli attori di Calenda per il *Godot*. Walter Chiari, Hamm, annotava Rodolfo Di Giammarco, «era il reverendo che impartisce futili istruzioni, e Rascel, Clov, quasi indossava i panni del sacrestano, un tirapiedi maligno e vittima»: ma insieme, in fondo, due amiconi.

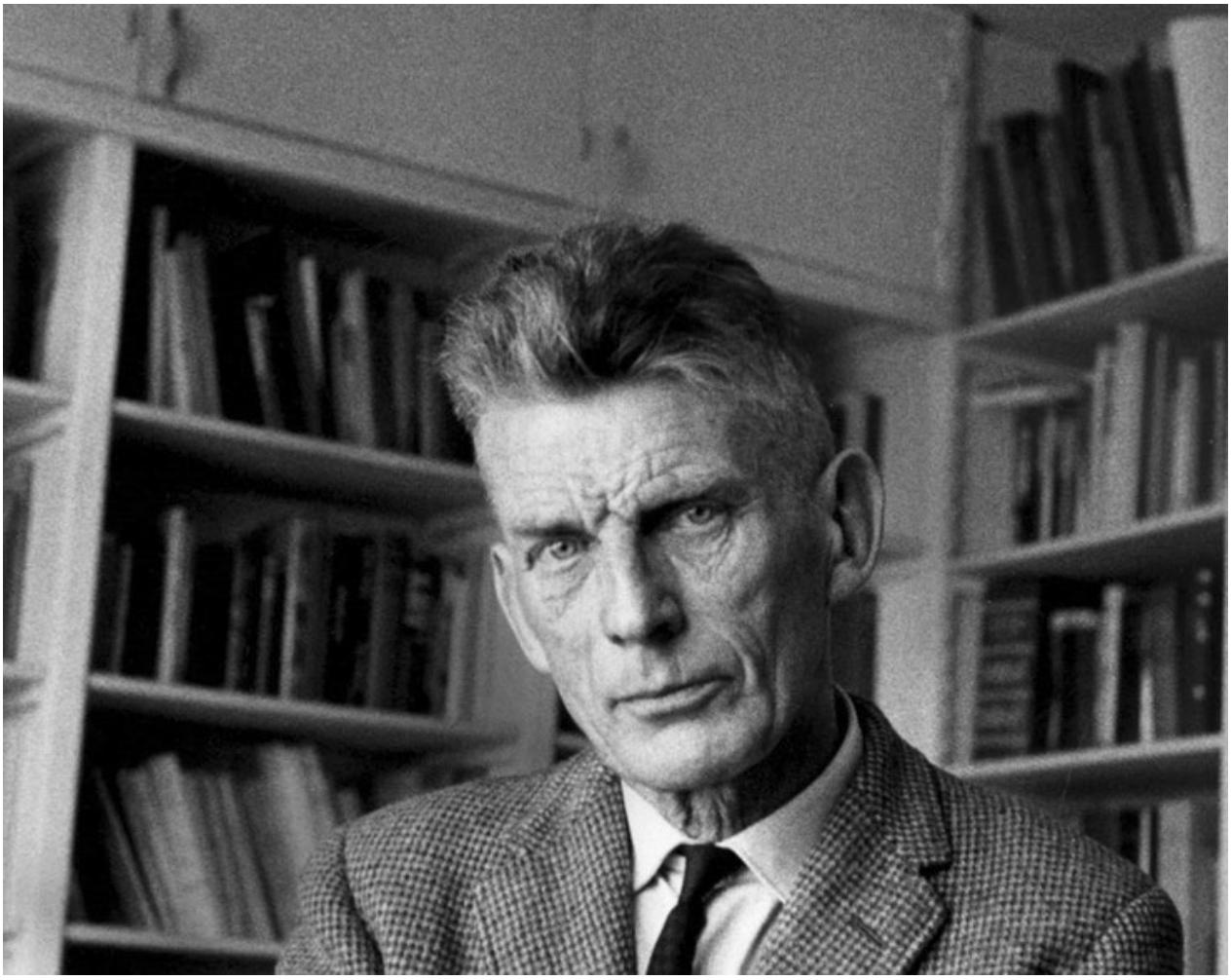
Fui piuttosto severo per il *Finale di partita* di Federico Tiezzi del 1992, benché oggi, a distanza di tanto tempo, lo ricordi bene: «Beckett vi appare come un totem e lo spettacolo nonostante i bravi attori, Virginio Gazzolo e Gianfranco Varetto, non apporta nulla di nuovo alla nostra conoscenza di un autore nevrotico, isterico, sprofondato nella chiacchiera». Una analoga percezione di Beckett come totem, come Dio del teatro novecentesco, la si ricavava dall'edizione di Carlo Cecchi del 1995. Vi si ammiravano il regista «con la sua mollezza da Eliogabalo, con i suoi occhialetti neri e le sue mani meno eloquenti del senso della voce o del senso delle troppo esplicite o troppo reticenti parole pronunciate»; e vi si ammiravano «il mattoide, lo svitato, geniale Valerio Binasco»; e la bella presenza di Arturo Cirillo, con la sua formidabile mimica, e di Daniela Piperno, ogni volta che ne spuntava la testa dai due bidoni in cui sono relegati quei «progenitori», quei rottami, Nagg e Nell.

Nel 1998 Giancarlo Cauteruccio propose un *Finale di partita* in dialetto calabrese, con protagonista il fratello Fulvio, e nel 2006 Franco Branciaroli ne allestì l'edizione forse più bella che io ricordi – tagliente, gelida e veloce. Quattro anni dopo Massimo Castri si avvicinò a Beckett per la prima volta. Come era nella sua poetica aveva ridotto le proporzioni del dramma: miserabile sì, comico pure, ma soprattutto borghese, anzi piccolo borghese, tutto a passettini, tutto su scala ridotta. Ne erano protagonisti Vittorio Franceschi e Milutin Dapčević. Non posso infine trascurare che nel 2018 il grande compositore György Kurtág presentò alla Scala, di *Finale di partita*, una memorabile edizione. Gli costò otto anni di lavoro e quattrocentottanta pagine di partitura. La regia dello spettacolo era di Pierre Audi; giudicata da Enrico Girardi dal sapore espressionistico e da Angelo Foletto perfetta sebbene non innovativa.

L'ultimo nastro di Krapp è del 1958. Lo presentò per la prima volta in Italia nel 1961, al Manzoni di Milano, Glauco Mauri. È il suo spettacolo, è lo spettacolo che ne ha fatto il grande attore che è. Lo ha continuamente ripreso e modificato e perfezionato. Nell'amorosa lotta tra il registratore e l'attore che ascolta la propria voce, scrisse Paolo Emilio Poesio, «s'era su Mauri accumulata la polvere di un'eternità spietata, c'erano su di lui la miseria, la follia, l'angoscia, tutti i tarli che possono corrodere e rimpicciolire e annientare l'essere umano».

Ma altrettanto drammatica fu la regia di Cauteruccio, con Massimo Verdastro interprete. Lo spettacolo è del 1994. Scrivevo: «Il problema del regista è di liberarsi, senza tuttavia tradirsi, del suo passato avanguardistico, vale a dire ultranovecentista. La scelta di Beckett è una scelta obbligata. Che cos'è in fondo la storia di Krapp se non la storia di tutti noi "vista da quaggiù", quando è finita? Un grande struggimento, un grande rimpianto. Ma la legge etico-stilistica del Novecento vietava qualunque lirismo, qualunque abbandono. Ed ecco allora la tecnologia come tema, ecco per misurare il passato il magnetofono, puro Novecento anch'esso. La domanda ora diventa: antidoto al Novecento può essere il Novecento stesso?».

Ci fu una bella edizione per così dire classica nel 2007 di Paolo Graziosi, regista e interprete. Ma la più lancinante e certo dolorosa è del 1998, a Benevento. La regia, di Cristina Pezzoli. L'interprete era Sergio Fantoni. «In questo *Krapp* arte e vita, luce e tenebra disegnano una traiettoria vertiginosa il cui esito è la coincidenza in quel lancinante e ammaliante ricordo della sua vita, o meglio dei pochi frammenti che di essa sopravvivono incisi sul nastro, Krapp non può essere che Sergio Fantoni, con i suoi



baffi bianchi, la sua bianca camicia svolazzante, il panciotto slacciato e naturalmente il suo mutismo (Fantoni aveva subito un'operazione alle corde vocali): che esso sia fisico non è che un correlato oggettivo – prepotentemente straniante, eppure familiare, il più familiare che ci sia – del mutismo interiore cui, dice Beckett, ci condanna il tempo.»
Nel 1961, Alan Schneider mise in scena a New York *Giorni felici* (ve ne erano state nove stesure) e l'anno dopo a Parigi ecco di nuovo Roger Blin con Madeleine Renaud (lo spettacolo arrivò a Torino nel 1965). Ma l'edizione splendente, luminosa, è quella del 1980 di Pier'Alli, con la partitura di Sylvano Bussotti, *Winnie dello sguardo*. «Pier'Alli si è limitato a prendere Beckett alla lettera nella globalità del suo lavoro e ha spinto *Giorni felici* alle soglie di *Come è*, riducendo monologhi e dialoghi a un esasperato coacervo di borborigmi, di rantoli, di soffi, tutto un balbettare, un tartagliare e una voce (quella di Winnie, ossia di Graziella Bartolomei) concepita come flusso ininterrotto, come cadenza continua e spurgo dell'umano orrore.»
Spettacolosa fu anche l'edizione di Pippo Di Marca: «Non perché Winnie diventa quattro personaggi posti in posizione piramidale, contemporaneamente l'uno demiurgo dell'altro e tutti cavalieri

dell'apocalisse; ma per la paradossale assunzione mistica, il cielo stellato del finale, di una materia sempre affrontata in modo più laico».
Nello stesso anno, nel 1995, ne vedemmo due edizioni, ugualmente nobili, la prima di Peter Brook (che sempre nobile è) e la seconda di Giancarlo Cauteruccio (per l'occasione senza la sua oscura rabbia). Ma quella che resta nella memoria e che è tornata molti anni più tardi rispetto alla nascita nel 1982, è l'edizione di Giorgio Strehler, con Giulia Lazzarini nella sua più stupefacente interpretazione. Lei è in quel mucchio di sabbia, prima sepolta fino alla vita, dopo fino al collo, non le resta che la voce: Winnie racconta, vuole orgogliosamente raccontare e ricordare e dire e piangere e ridere. Ma il personaggio di Beckett nello spettacolo di Strehler, ripreso da Carlo Battistoni, non è disperato. Al contrario il regista intende cancellare ogni possibile, conclusivo rifiuto, vuole mantenere vita, vuole dare ancora speranza. È ciò che fa di quell'edizione di Strehler, ricca di sentimento, un unicum nella storia delle messe in scena di *Giorni felici*.
Ma se beckettiani fedeli, fedeli a oltranza, sono stati, accanto a Glauco Mauri, Carlo Quartucci, Giancarlo Cauteruccio e Pippo Di Marca, i registi dell'avanguardia degli anni Settanta, ci sono casi singoli che non possono essere trascurati. Soprattutto due. Nel 1973 Franco Enriquez presentò al pubblico del teatro Flaiano di Roma *Non io*, con Laura Betti protagonista. Questo monologo, racconta Beckett, nacque visitando la cattedrale della Valletta a Malta. Gli suggerì l'idea il *San Giovanni decollato* del Caravaggio. L'idea era che in scena non fosse visibile altro che una testa – più tardi una bocca. Un'altra versione della genesi di *Non io* è che già nel 1969 in un caffè di Tunisi, Beckett avesse a lungo osservato una figura solitaria, coperta da capo a piedi da una djellaba. Quella persona era appoggiata a un muro e osservava tutto, osservava lo stesso osservatore.
Così Angelo Maria Ripellino descrive la commedia e la performance di Laura Betti: «I rantoli tengono corte bandita nella pervicace nerezza che avvolge il monologo *Non io*, *bavardage* ossessivo di una bocca muliebre sprovvista di corpo, di un corpo ridotto al solo orifizio boccale. […] Immobile e come dissolta, l'attrice modula con disperate inflessioni il profluvio di sconnessi brandelli di un oscuro passato, il cicalare implacabile di quella Bocca. La sua voce spettrale trascorre dalle cadenze stizzite, concitate, sgradevoli come il chiacchierio di una concierge parigina, al gorgheggio di ciance di nebbia e idilliaci ricordi».
Anche Bruno Mazzali è un esponente dell'avanguardia teatrale romana. Ma Beckett lo mise in scena una sola volta, ci fece conoscere *Mal vu mal dit*, testo del 1981. L'idea geniale dello spettacolo fu di avanzare nel tempo. «Il groviglio delle cose di questo mondo è terribile, difficile da sopportare. Ogni cosa non può che essere mal vista e mal detta. Ma ci sono le donne, da cui tutto parte e cui tutto ritorna. Le donne sono tutto. Non dirò della bellezza della scena, con quell'arcolaio, quel telaio – e la piccola casa, il tavolo, la falce, il libro, i fiori. Né dirò quanto è luminosa, poetica struggente la presenza del robot. Mazzali riesce a commuoverci con un robot. Preferisco sottolineare la prova delle tre attrici: Antonella Attili, Giovanna Carcasci e Eliana Lupo. Tutte e tre soavi, mature, equilibrate, come chi sia chiamato al compito supremo di dare la vita e la morte.»
Il terzo indimenticabile spettacolo che è sacrosanto ricordare è un'intera giornata – il 25 luglio 1986 – dedicata all'irlandese da Giancarlo Sepe. Alla Versiliana, in un complesso di vari ambienti, il regista romano propose *Buon Compleanno Samuel Beckett*. Una moltitudine di spettacoli, più o meno brevi: comprendeva opere che chiamiamo minori per ragioni del tutto estrinseche. Ricordo di aver visto *Catastrofe* – che se non sbaglio fu ripreso dalla coppia Cinieri-Palazzo e poi ancora da Quartucci e Franco Citti – e poi *Dondolo*, *Nuvole*, *Trio degli spiriti*, *Cosa dove*, probabilmente ultimo testo di Beckett, del 1983. Fu una giornata paradossalmente non beckettiana: una giornata estiva, allegra, rumorosa, divertente – una festa, come per un compleanno era giusto che fosse.

Sandra Petrignani

Un Leone politico

«Il Foglio», 21-22 dicembre 2019

Gli anni della scuola, dalla Russia all'Italia, e poi l'eroica militanza. Il genio intellettuale e contagioso di Leone Ginzburg in una nuova biografia

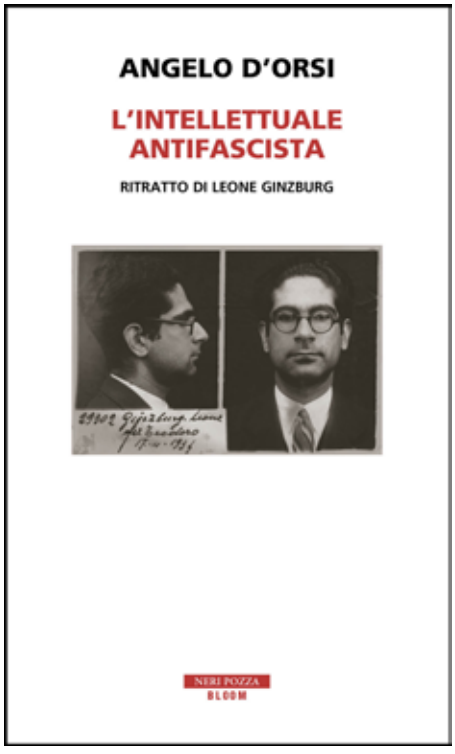
Pater patriae era un riconoscimento onorario che l'antica Roma attribuiva a pochi meritevoli eletti. Oggi definire padri della patria gli eroi che hanno portato il paese fuori dal fascismo è legittimato più da un sentimento popolare di gratitudine che da un'accertata opinione storiografica. Sulla pietra tombale di Leone Ginzburg, per dire, un loculo fra gli altri al Verano di Roma, non c'è scritto «Padre della Patria», ma: «Uomo sereno e giusto che all'ideale di un'umanità migliore votò sé stesso fino al sacrificio estremo». L'avrà dettato la vedova, Natalia Ginzburg? O i partigiani sopravvissuti che avevano combattuto con lui? Certo non è possibile scrivere su una tomba «Padre della Patria», se si è solo un familiare. Il titolo, comunque, deve venire dall'alto: da una nazione che si riconosce debitrice del sangue di un eroe e che si preoccupa di tramandarne la memoria e l'esempio attraverso l'insegnamento scolastico, e l'intitolazione di strade, piazze, istituti o, e soprattutto, attraverso la pubblicazione di libri e altre forme scritte, o cinematografiche magari, di ricordo. Leone Ginzburg, nato a Odessa il 4 aprile 1909 e morto a Roma il 5 febbraio 1944, è senz'altro quello che in India si definirebbe Mahatma, ovvero una «Grande Anima», dalla vita breve e determinata, dal pensiero lucido e coerente, dall'azione coraggiosa e ricca di conseguenze. È stupefacente che la casa editrice Einaudi, da lui fondata con Giulio Einaudi nel lontano 1933, non ne abbia mai pubblicato una biografia. Finalmente adesso questo atteso, necessario «ritratto», come si legge in copertina – di Leone, ma anche inevitabilmente della sua grande generazione – è uscito. Non da Einaudi, ma da Neri Pozza. L'ha scritto uno storico prestigioso dell'università di Torino, Angelo D'Orsi, già autore fra il molto altro di *La cultura a Torino fra le due guerre* (Einaudi) e *Gramsci. Una nuova biografia* (Feltrinelli). La meritevole biografia di Ginzburg s'intitola semplicemente *L'intellettuale antifascista*, due parole che mettono insieme le (grandi) anime di quest'uomo eccezionale: quella colta e quella politica.

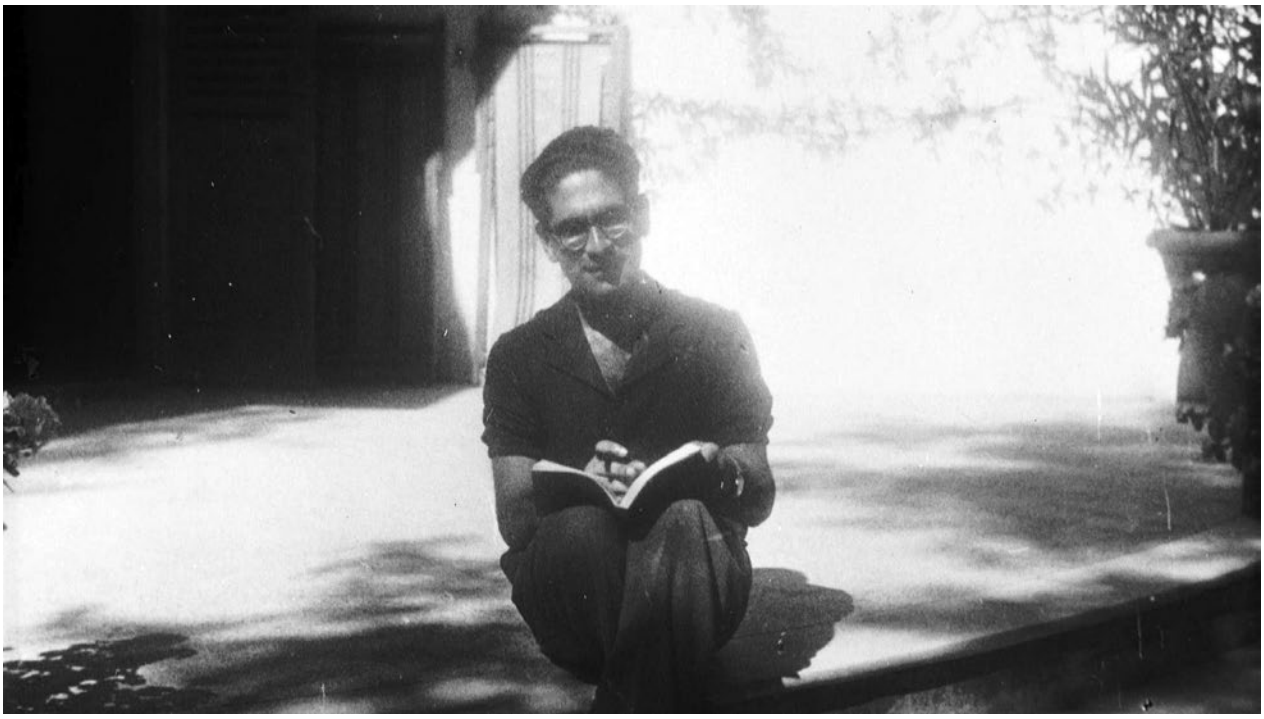
Apprendendo la notizia della sua morte il compagno di lotta Piero Calamandrei, di dieci anni più «vecchio», scriveva nel diario il primo aprile (la notizia si era diffusa con ritardo nella rete partigiana): «Su lui giustamente si fondavano tante speranze per la ripresa d'Italia: è uno dei martiri, da mettere accanto ai Rosselli». Il Centro studi Calamandrei di Jesi gli ha dedicato *Alla fine della nuvola*, un bel documentario, realizzato da Federica Biondi, in cui si vede proprio Angelo D'Orsi che interpreta il protagonista. Il video sta in questi giorni girando nei licei. Nel discorso ai giovani sulla Costituzione pronunciato a Milano il 26 gennaio 1955, Calamandrei esorta: «Se

voi volete andare in pellegrinaggio nel luogo dove è nata la nostra Costituzione, andate nelle montagne dove caddero i partigiani, nelle carceri dove furono imprigionati, nei campi dove furono impiccati». In una di quelle carceri, a Regina Coeli, Leone Ginzburg fu picchiato dai tedeschi con estrema brutalità. Era provato, fragile. E non ne uscì vivo.

L'intera sua vita, raccontata da D'Orsi, è sorprendente, in anticipo su tutto, toccante. Fin dalla nascita, che lo consacra a due paesi, la Russia e l'Italia, perché figlio di due padri, quello naturale, italiano, Renzo Segrè, «di cui s'ignora quasi tutto» ammette l'autore, e quello russo, Fëdor (Teodoro) Ginzburg che lo riconobbe e fu per lui una presenza affettuosa. In un certo senso anche di madri ne ebbe due, Leone: Vera Griliches, quella biologica, moglie di Teodoro, e la zia Maria, sorella di Renzo e amica di Vera, che lui chiama «zietta» e con cui cresce per periodi anche lunghi, in Italia, ea cui davvero si affezionò come a una seconda madre scrivendole lunghe lettere amorose e spesso spiritose. Se s'ignora o si sottovaluta questa doppia appartenenza, italiana e russa (di cui erano a conoscenza tanti suoi amici torinesi fin dal tempo della giovinezza, prova che Leone non ne faceva mistero), non si può mettere a fuoco la storia sorprendente di questo russo che all'Italia ha consacrato il suo genio di intellettuale, traduttore, letterato e la sua grande passione politica. Come scrisse Natalia in *Lessico famigliare*: «Leone, la sua passione vera, era la politica». D'Orsi ha fatto in tempo, nei lunghi anni consacrati alla sua ricerca, interrotti «dai tanti ostacoli» come adombra nell'introduzione, a intervistare testimoni ormai scomparsi. Per esempio, Gina Allan, compagna di studi di Ginzburg a Torino, che conferma: «Aveva già un'infinità di doti, facilità nelle lingue, amore per la musica, interessi di tutti i generi, ma la cosa più importante, per la quale è morto, è la politica». Per esempio un'altra amica, la resistente Marisa Diena, scomparsa nel 2013 quasi centenaria, che anche lei dichiara nel libro: «Era la sua passione la politica, lui si occupava di letteratura, però lui era un uomo politico».

Uomo politico, uomo «giusto», come tanti testimoni sottolineano e tramandano in opere, diari, lettere, memorie. Per dirla con Angelo D'Orsi, in una felice sintesi: Leone era «politicamente intransigente e transigente culturalmente». Che è poi la sua meravigliosa caratteristica. Ovvero: la dirittura morale, che per Ginzburg era indispensabile al fare politico, lasciava un grande margine in lui alla tolleranza, alla comprensione, all'accettazione, soprattutto quando il contesto da sociale diventava artistico, letterario. Grazie a questa «transigenza» poteva essere il miglior amico di Cesare Pavese, di tutt'altra stoffa – per quanto riguarda il sacrificio personale e l'impegno politico – rispetto alla sua: uno che in montagna coi partigiani ci andava solo nei romanzi, uno che aveva fatto la scelta opposta semmai, quella di imboscarsi. Ma, come diceva Don Abbondio, «il coraggio, uno, se non ce l'ha, mica se lo può dare». E Pavese era uno che, finito al confino per amore (aveva accettato di ricevere presso il suo indirizzo lettere





compromettenti destinate alla donna di cui era invaghito, la comunista Tina Pizzardo) si abbassò poi a chiedere la grazia a Mussolini. La stessa Pizzardo, del resto, nelle sue memorie testimonia la grandezza d'animo di Leone che «generosamente difendeva e perdonava persino quelli che per salvarsi lo avevano accusato». Non allude certo a Pavese, che per Leone provava una forma di spavalda ammirazione, intrisa d'inconfondibile ironia, e che fu distrutto dalla morte dell'amico. Ma ci poteva essere qualcuno non affascinato, o che non si lasciasse travolgere dal temperamento di Ginzburg, dalla sua sterminata cultura, dalla sua allegria a volte spensierata?

Nessuno, nemmeno il riveritissimo Benedetto Croce, che tentò (inutilmente) di frenarne gli eroici ardori prevedendone gli esiti drammatici. Pensava Croce, sbagliando, che Leone fosse nato per lo studio e che occuparsi di politica «non era affar suo» (scrive D'Orsi citando Franco Antonicelli). Ma probabilmente il prudente Benedetto sapeva di sbagliarsi e infatti alla fine non negò, in quanto senatore, il suo aiuto quando, caduto Mussolini, il suo amato «discepolo» al confino di Pizzoli smaniava di riprendere un posto nella Storia e proprio a lui si rivolse per accelerare il ritorno a Roma, che avrebbe significato clandestinità, e poi carcerazione e morte. «Se ella crede di poter intervenire in mio favore, intanto per farmi liberare subito…» scrive Ginzburg a Benedetto Croce, e così: «Croce si dà immediatamente da fare».

Quello che colpisce di più, leggendo questa biografia, è la pienezza di un destino, per quanto veloce come una meteora, trentacinque anni, e la sua coerenza. Da quando vediamo Leone, bambino prodigio, che si muove fra Odessa, Viareggio e Berlino, e impara facilmente le lingue e studia il pensiero di Giuseppe Mazzini, e abbaglia con la sua genialità gli illustri professori del leggendario liceo torinese, il D'Azeglio, e trascina i compagni in imprese più grandi di loro. E a quindici anni eccolo che supervisiona la traduzione di Dostoevskij, per la prima volta direttamente dal russo senza passare per il francese come si era fatto fin lì e come lui contesta,

e poi cresce e affascina le belle donne, intellettuali e no, dei salotti torinesi, ma intanto medita una casa editrice e la fonda con la lucida complicità e le capacità organizzativo-finanziarie di Giulio Einaudi, e finisce continuamente in prigione, come ebreo e come cospiratore – il più temuto dalla polizia fascista in quella magnifica tempestosa città di quegli anni in cui si era mosso Piero Gobetti, e dove cospirano «alla luce del sole» Carlo Levi, Adriano Olivetti, Felice Casorati, Vittorio Foa… Da Giustizia e libertà al Partito d'azione, Leone sa che «la storia ha esigenze inesorabili, che è meglio riconoscere con virile chiaroveggenza» (quelle esigenze che oscuramente avverte lo perderanno). Ma questo non gli impedisce di innamorarsi, e mettere su famiglia e avere tre figli. Ed è sempre lui a riconoscere per primo il talento dei suoi amici scrittori, Cesare Pavese e Natalia Levi che poi sposerà. È lui a farli pubblicare, anche in questo conducendo piccole battaglie, con la forza di una convinzione che sa convincere gli altri. Secondo il ritratto che ne scrisse Norberto Bobbio, Leone già da giovanissimo non «era un ragazzo come tutti gli altri, neppure nell'aspetto: capelli neri, duri, tagliati a spazzola, barba rasa già fitta, […] sopracciglia foltissime, sguardo calmo, sicuro, che metteva soggezione e incuteva rispetto; […] parlava lentamente, pacatamente, con un certo sforzo, quasi dovesse cercare le parole, ma trovava sempre quella esatta; le sue frasi erano composte, compiute, lunghe ma non mai tortuose; non perdeva il filo anche nei ragionamenti più difficili; parlava adagio, ma era come se scrivesse».

Raccontare Leone Ginzburg è inevitabilmente raccontare la sua generazione, quella stirpe di combattenti per la libertà che furono anche insigni pittori e scrittori (come Carlo Levi), grandi industriali (come Olivetti), magnifici editori (come Giulio Einaudi), intellettuali originali e inclassificabili (come Nicola Chiaromonte). Anche Chiaromonte intreccia a un certo punto il suo destino con quello di Leone, perché collaborano entrambi – facendo parte del gruppo – ai «Quaderni di Giustizia e libertà» diretti da Carlo Rosselli, rifugiatosi in Francia. Anche se Chiaromonte è in polemica con Rosselli, perché, come scrive D'Orsi, «spostato su una posizione di sostanziale rifiuto del gobettismo (e delle sue contaminazioni col gramscismo) e di un elitismo metapolitico di sorta, che gli sarà rimproverato da altri». Da altri, ma non da Leone. Chiaromonte era, anche lui fuoriuscito in Francia, amico di un altro grande irregolare quale fu Andrea Caffi e del fratello di Natalia, Mario Levi, cospiratore antifascista scappato rocambolescamente e lui pure in esilio a Parigi, per non finire in mano alla polizia mussoliniana.

Dedica un appassionato ritratto a *Nicola Chiaromonte, una vita fra giustizia e libertà* Filippo La Porta nel suo recente *Eretico controvoglia* (Bompiani). Un eretico che fuori dalle tempeste del fascismo e della guerra trovò una sua dimensione spirituale (e chissà se una simile dimensione sarebbe stata punto di arrivo anche per Leone Ginzburg, se la storia gli avesse concesso di invecchiare) che gli fece concludere, in una lettera del 10 febbraio 1969: «Dire il vero è più importante di fare il bene» perché, aggiunge La Porta «capire il mondo, sforzarsi d'interpretarlo è più importante che modificarlo (che è sempre un'illusione)». È qualcosa profondamente condiviso anche da Natalia Ginzburg che fece del «dire la verità» la propria poetica, incontrando senza ostacoli su questa strada il rigore etico del marito, che ne fece fulcro del proprio impegno civile e politico.

E vorrei citare anche il bel saggio di Mirella Serri, scritto con piglio romanzesco, *Gli irriducibili. I giovani ribelli che sfidarono Mussolini* (Longanesi) in cui vengono seguite le vicende di un manipolo di altri irregolari (che bisogno avremmo oggi di irregolarità intellettuale) da Giorgio Amendola e Manlio Rossi-Doria ai fratelli Enrico, Enzo (con la moglie Ada Ascarelli), Emilio Sereni. Storie di un primissimo antifascismo, non solo ebraico, che oggi risuonano come un monito. È importante e significativo che questi libri siano usciti adesso e contemporaneamente, sullo sfondo dei nostri giorni confusi, velleitari e pericolosamente alla deriva, non solo dal punto di vista politico.

Vanni Santoni

Nuova voce al tesssssoro di Tolkien

«la Lettura», 22 dicembre 2019

La nuova versione di *Il signore degli anelli* di Ottavio Fatica è stata accolta dalla vivace ostilità dei fan già prima della sua pubblicazione

«Non è uno strano destino patire tante paure e tanti dubbi per un oggetto così piccolo?» Parole rivolte da Boromir a Frodo, e naturalmente riferite all'Anello, ma che bene si adatterebbero al primo volume della nuova traduzione del capolavoro di Tolkien ad opera di Ottavio Fatica (con la consulenza dell'Aist, Associazione italiana studi tolkieniani) che sostituisce nel catalogo Bompiani quella storica di Vittoria Alliata di Villafranca. Lungamente attesa e annunciata, oggetto di polemiche preventive e scambi più che aspri fra i due traduttori – Alliata ha anche querelato Fatica – questa versione di *Il signore degli anelli*, accompagnata da un cambio integrale dei paratesti, è nata sotto il segno di una sua personale «guerra dell'Anello».

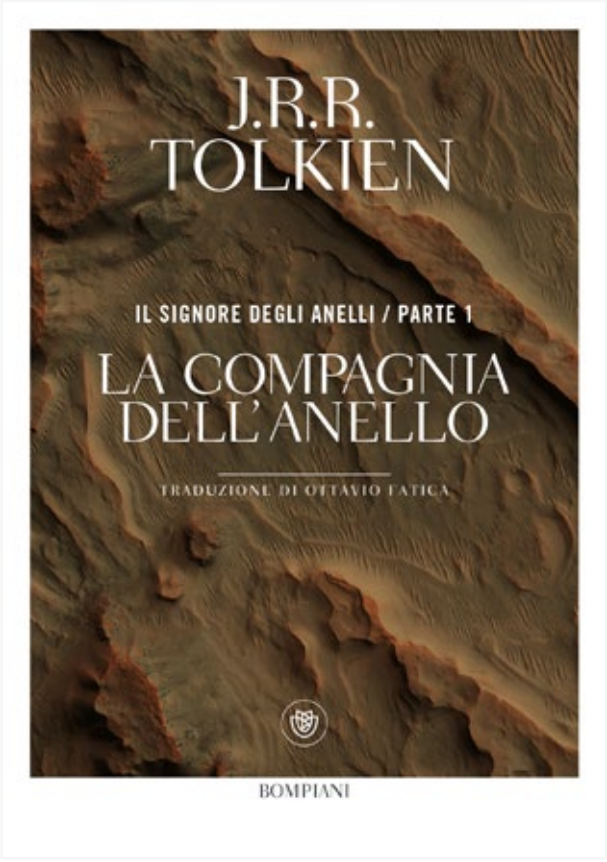
Quando l'Aist, attraverso la sua pagina facebook, ha diffuso la nuova «filastrocca dell'Anello», si è scatenata una bufera d'inaudita ostilità: oltre mille commenti che definire negativi sarebbe eufemistico. E ammetto che, da tolkieniano di lungo corso, anche la mia risposta a tale versione, non più in rima né in metrica e priva di passaggi iconici come «un Anello per ghermirli e nel buio incatenarli», è stata di rifiuto. Di un lancio così goffo non c'è forse memoria nella storia dell'editoria italiana, e di fronte a esso – e a quell'oceano di ringhiante disappunto – poco valevano le voci isolate che invitavano a leggere prima di giudicare: la filastrocca era lì, con le sue cacofonie («trono tetro»? «Vincerli/avvincerli»?!), e tanto bastava ad alimentare la tempesta.

Non diverso il destino della copertina. La scelta di Bompiani è andata su un'immagine quasi astratta: niente glifi né rune, panoramiche di Isengard né scorci di Contea come nella storica edizione Rusconi, ma la foto aerea di un territorio adusto che si è scoperto poi essere la superficie di Marte, fatto che ha contribuito a esacerbare la ricezione negativa. Ad aggravare le cose, una scelta ingiustificabile come l'eliminazione della mappa – facile arguire che apparirà in uno dei prossimi volumi, ma *Il signore degli anelli*, in quanto romanzo di viaggio e compendio di lande e culture, è la propria mappa, e una simile ingenuità andrebbe corretta fin dalla prima ristampa – che ha in parte oscurato l'altra scelta, invero encomiabile: la sostituzione della prefazione di Elémire Zolla, un misto di occultismo e spoiler selvaggio, con quella scritta dallo stesso Tolkien per la seconda edizione originale. Con simili premesse, e considerando l'atteggiamento degli appassionati di fantasy rispetto ai loro *tesssssori*, era facile immaginare che anche la prima accoglienza del testo sarebbe stata negativa: il giorno stesso dell'uscita è partita la caccia alle modifiche, e giù polemiche. *Lungopasso*

il Forestale? La locanda del *Cavallino Inalberato*? Il *Castaldo* di Gondor…? *Samplicio*?!
Di fronte a una reazione così emotiva, la prima cosa sensata da fare è leggere per intero la nuova traduzione; la seconda è mettersi al tavolino con la nuova, la vecchia e l'originale, e imbastire una lettura filologica. Cominciamo dai nomi: non è questione oziosa, dato che *Il signore degli anelli* nasce a partire da una pletora di lingue di finzione, e onomastica e toponomastica gli sono cruciali.
Al di là del fatto che molti dei nuovi adattamenti suonano bene, si scopre che anche quelli più discutibili hanno le loro ragioni. Se *Grampasso* e *Lungopasso* (per *Strider*) si equivalgono, ed è evidente che

ramingo ha un bel carico evocativo mentre *forestale* fa pensare a Terence Hill, considerando la parola originale – *ranger* – e la funzione svolta dai discendenti dei Dúnedain – pattugliamento, ancorché informale, delle terre di confine – si capisce che non è una soluzione così insensata. La polemica su *Cavallino Inalberato* (*Puledro Impennato* nella vecchia traduzione) per *Prancing Pony* ha il fiato ancora più corto, dato che un pony non è un puledro e in araldica i cavalli rampanti si dicono, appunto, inalberati. Anche *Castaldo* per *Sovrintendente* è da approvare, dato che si tratta del lemma longobardo che indica l'amministratore dei territori del re, con attribuzioni civili, militari e giudiziarie.
Veniamo a *Samplicio*, pietra, più di altre, dello scandalo. Ciò che molti non sanno è che i nomi originali degli hobbit sono a loro volta degli adattamenti in inglese. Qualcuno si stupirà a scoprire che il vero nome di Frodo Baggins è *Maura Labingi*, nato a partire dalla parola *labin*, in lingua hobbit *borsa* (e quindi *bag*). Anche per questo, la soluzione all'apparenza più salomonica – mantenere i nomi originali – non è così valida. Stante allora che il vero nome di Sam è tutt'altro – *Banazîr Galbasi*, in effetti – *Samplicio* appare una buona resa di *Samwise*, visto che il significato della parola hobbit *banazîr* è «sempliciotto» (in inglese *half-wise*, da cui Samwise).

Tutto ciò non significa che ogni scelta di Fatica sia condivisibile: la resa di *barrow-wight* (prima «spettro dei tumuli») in un generico «essere dei tumuli», sebbene motivata dal fatto che in inglese antico *wight* indica una generica creatura, è obiettabile considerando che, proprio in seguito all'uso che ne fa Tolkien, la parola è andata a indicare, nel bestiario fantasy, una tipologia di non-morto (quale è, del resto, l'entità che intrappola i quattro hobbit). Allo stesso modo, non sempre la prosa del nuovo traduttore, improntata a un diffuso abbassamento dell'epicità laddove quella di Alliata puntava a un innalzamento, rende onore agli intenti di Tolkien:



di fronte al «*Behold the Argonath, the Pillars of the Kings!*» gridato da Aragorn al ritorno nella sua terra, è naturale preferire il «mirate gli Argonath» di questa al generico «ecco gli Argonath» scelto da Fatica; pure, nella maggior parte dei casi, le scelte del secondo corrispondono alle espressioni usate dall'autore, mentre la traduzione precedente si concedeva libertà spesso eccessive (ben noti sono i «raddoppi di aggettivo» che, per quanto giustificati da un rimando all'italiano medievale, restano aggiunte di parole da zero: se Tolkien scrive «*vague and distant legends*», è ovvio preferire il «vaghe e remote leggende» di Fatica al «vaghe, lontane e misteriose leggende» di Alliata). Se poi, per quanto riguarda la filastrocca dell'Anello, l'approccio della precedente traduttrice ci dava un testo più evocativo di quello di Fatica, vale la pena dire che tutte le altre traduzioni di canzoni e poesie sono migliori nella versione di costui, il quale, anche nella resa della prosa tolkieniana (sia pure al prezzo di qualche indebito abbassamento del tasso di epicità) si mostra più aderente, oltre che più fluido, rispetto alla pur mirabile versione finora nota.

Al netto, allora, del clamoroso errore di comunicazione rappresentato dall'ostensione della poco riuscita filastrocca dell'Anello al posto di una delle tante pagine tradotte meglio, si può affermare con buona approssimazione che la nuova traduzione, pur coi suoi limiti, è superiore alla vecchia. La si legga, dunque, senza dubbi e paure: si perderà magari un pezzo d'infanzia per strada, ma quel che se ne trarrà sarà un'esperienza nuova, più fresca, e in ultimo migliore, della più grande saga del Novecento.

«Tre Anelli ai Re degli Elfi sotto il cielo,
Sette ai Principi dei Nani nell'Aule di pietra,
Nove agli Uomini Mortali dal fato crudele,
Uno al Nero Sire sul suo trono tetro
Nella Terra di Mordor dove le Ombre si celano.
Un Anello per trovarli, Uno per vincerli,
Uno per radunarli e al buio avvincerli
Nella Terra di Mordor dove le Ombre si celano.»

Giorgio van Straten

Narrare il passato è arte e scienza. Così storia e romanzo sono alleati

«Corriere della Sera», 27 dicembre 2019

«Storia e letteratura sono due fiumi che si sfiorano, a volte si incrociano, altre si allontanano, ma muovono nella stessa direzione e si alimentano a vicenda.»

Serve più la letteratura o la storia per ricostruire il passato e, indirettamente, parlare del presente?
La domanda mi sembra sinceramente mal posta: secondo me servono tutte e due e fra di loro ci sono molte più cose in comune di quanto possa apparire.
Ho studiato Storia all'università e mi sono dedicato alla letteratura scrivendo romanzi, e credo che sia l'una che l'altra cerchino di ricreare mondi, resuscitando i morti oppure infondendo la vita a uomini che non l'hanno mai avuta. Aggiungo che non è detto che la fantasia appartenga solo agli scrittori, né che solo gli storici usino i documenti. E che ci sono saggi che somigliano a romanzi e narrazioni che hanno la pregnanza di una ricerca.
Prendiamo un libro come *Se questo è un uomo*. È testimonianza? È letteratura? È riflessione storica? Direi tutte e tre le cose contemporaneamente, e credo che qualsiasi ricercatore concorderebbe che il contributo teorico e interpretativo di Primo Levi è decisivo per chiunque voglia studiare la Shoah. Rileggete (fa sempre bene) il capitolo centrale di quel libro, intitolato come l'ultimo contributo di Levi prima di morire «I sommersi e i salvati», e vi renderete conto che la nozione di zona grigia, ormai parte anche del senso comune, trae origine da quel capitolo.
Allo stesso modo un capolavoro come *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, ripubblicato proprio in queste settimane da Adelphi, porta acqua al mulino di chi crede, come me, che la storia è anche racconto, narrazione del passato, e che una singola storia di un mugnaio qualsiasi può assumere un significato che apre visioni nuove su un intero periodo storico.
Faccio questi due esempi nella convinzione che spesso la maggiore distanza fra storia e letteratura riguarda solo il numero di note che si mettono in fondo ai capitoli.
Con questo non voglio annullare le differenze che esistono fra uno storico e uno scrittore, ma segnalare che i punti di contatto e di contaminazione sono molti e spesso molto ricchi di conseguenze positive. Altrimenti si finisce per considerare la letteratura solo intrattenimento e la ricerca storica solo esegesi delle fonti, facendo di entrambe se non una caricatura, certo una descrizione molto parziale.
L'interpretazione di ciò che si descrive o si racconta compete tanto allo storico che allo scrittore, anche se, come ha detto con grande efficacia Antonio Scurati nella tavola rotonda ospitata sulle pagine di «la Lettura», la letteratura è preterintenzionale, cioè non parte da un apriori, e quando lo fa nascono brutti romanzi: il suo significato emerge dalla lettura.
Anche uno studioso serio, da quando le grandi ideologie non guidano più il suo lavoro, giunge alle sue conclusioni al termine di un percorso di ricerca,

«L'interpretazione di ciò che si descrive o si racconta compete tanto allo storico che allo scrittore, anche se la letteratura è preterintenzionale, cioè non parte da un apriori, e quando lo fa nascono brutti romanzi: il significato emerge dalla lettura.»

ma la sua interpretazione precede il momento della scrittura, anche se mi piacciono i libri in cui si arriva alle tesi sostenute per progressive approssimazioni, cioè quei libri in cui il ricercatore è in campo e diventa quasi un personaggio. Penso anche che in molti casi la letteratura si avvantaggi della ricerca storica che è stata fatta, così come è accaduto, vedi il caso di *Schindler's List*, che il successo di un prodotto artistico abbia costituito la base, anche economica, per un rilancio della ricerca storica.

Se dovessi pensare alla maggiore differenza fra un approccio letterario e uno storico, direi che risiede nella prospettiva dalla quale si osserva e si descrive: lo scrittore tende ad assumere un punto di vista alla stessa altezza di quello delle persone di cui parla, mentre lo storico cerca di guardare le cose dall'alto e spiegare a quelle stesse persone qualcosa che a loro è sfuggito.

Proprio questo permette di non avere una contrapposizione ma spesso un'integrazione fra le due discipline: l'immersione letteraria consente una partecipazione che evita il senno di poi e aiuta a ricostruire le condizioni reali in cui le persone hanno preso le loro decisioni (e anche quelle in cui lo scrittore ha scritto quel libro); lo sguardo dall'alto consente di non disperdere la visione in mille diverse, e perciò alla fine confuse, individualità.

Questa funzione descrittiva della letteratura assume significato storico sia quando si applica al presente (in questo caso per i ricercatori del futuro) sia quando si occupa del passato e assume la forma del romanzo storico.

Ma attenzione: un romanzo storico non è solo quello che racconta una vicenda personale sullo sfondo di un'epoca definita: questa è una visione vecchia e ottocentesca del genere. Beppe Fenoglio a proposito del suo *Una questione privata* scrisse: «Mi saltò in mente una nuova storia, individuale, un intreccio romantico, non già sullo sfondo della guerra civile in Italia, ma nel fitto di detta guerra».

Beppe Fenoglio: il più grande scrittore della Resistenza che, a proposito di contributi teorici della letteratura alla ricerca storica, parlava già nel 1949 di guerra civile, mentre solo nel 1991 uno storico, Claudio Pavone, usò per primo fra i suoi colleghi quella stessa definizione in un saggio che fece epoca.

Ma qui mi interessa ancora di più l'espressione «nel fitto di detta guerra». Ecco cosa intendevo prima per immersione: la capacità di riportare la vita reale delle persone nella dimensione della Storia, quella con la S maiuscola, di capire la reciproca influenza fra la mentalità, le condizioni di vita, le forme di partecipazione degli individui comuni e gli avvenimenti che quasi sempre li sovrastano e li schiacciano, come avrebbe detto Elsa Morante, ma che qualche volta possono essere anche influenzati dalle azioni di quegli uomini comuni.

Insomma storia e letteratura sono due fiumi che si sfiorano, a volte si incrociano, altre si allontanano, ma che muovono nella stessa direzione e si alimentano a vicenda.

Chi pensa che invece il mondo sia composto di campi ordinati in cui ognuno zappa nel suo orticello come se non esistesse altro oltre le siepi che lo circondano si condanna a quella marginalità che troppo spesso caratterizza la ricerca intellettuale dei nostri anni.

Massimo Novelli

«Gomorra», i due editor dietro il caso letterario

«Il Mattino», 27 dicembre 2019

Lo studioso Simone Del Latte evidenzia nel suo saggio l'importanza del contributo di Brugnatelli e Janeczek al successo di Saviano

Quattromilacinquecento copie per la tiratura iniziale. Poi, soltanto nel 2006, ben 550.000 copie vendute. Per il successo di *Gomorra*, insomma, bisogna certamente dare a Roberto Saviano ciò che gli spetta. Detto questo, però, di non minore rilievo è stato «l'influsso esercitato dal prezioso filtro editoriale» della Mondadori, che lo ha dato alle stampe. E «il merito specifico dell'équipe di editori operanti in Mondadori», tra tutti Edoardo Brugnatelli e la scrittrice Helena Janeczek, oltre ad avere creduto in Saviano, è stato quello soprattutto di «aver donato al testo da questi siglato una veste spendibile in termini narrativi e commerciali».

Lo afferma il giovane studioso anconetano Simone Del Latte, autore del recente saggio *Dalle voci di Scampia al racconto di Saviano. La genesi di Gomorra attraverso il filtro mondadoriano*, pubblicato dalle Edizioni Unicopli. Si tratta di un lavoro critico, il suo, in cui ha voluto narrare e analizzare le diverse fasi che hanno condotto alla scrittura e quindi alla pubblicazione di *Gomorra*: ossia di un «romanzo-reportage», o un «saggio narrativo», fra fiction e giornalismo d'inchiesta, che ha raccolto molto denaro, tanti consensi e svariate polemiche.

Nato con l'intenzione da parte di Saviano, ha rammentato Del Latte in un'intervista a letture.org, di dare vita a un «tipo di narrazione capace di far conoscere i terribili fatti della sua terra a una platea di pubblico ben più ampia di quella che leggeva i quotidiani locali», *Gomorra* diviene *Gomorra*, cioè il best seller che tutti conoscono, attraverso il «rapporto di negoziazione sul testo» fra autore e editore. Nel caso in questione l'uomo giusto al posto giusto è Brugnatelli, direttore della collana Strade Blu della casa editrice di Segrate. Saviano, puntualizza Del Latte, «aveva una sua idea di libro, Brugnatelli un'altra, e il compromesso tra i due fu *Gomorra*. Per farla breve, del primo fu preservato lo stile, del secondo il progetto dei contenuti narrativi da trattare, circoscritti all'area del casalese e del napoletano, invece che incentrati su tutto il territorio italiano, o perfino oltre i confini nazionali». In entrambi, e in seguito anche nella Janeczek, c'è la convinzione che più che descrivere esattamente i fatti così come sono accaduti, è necessario «toccare nell'intimo il lettore, forzarne l'emotività, affinché comprenda il valore universalizzante dei fatti raccontati». L'assunto, dice Del Latte, è che «la sua testimonianza infatti è parziale». Famosa è la narrazione, in *Gomorra*, del funerale di Annalisa Durante, la ragazza di quattordici anni uccisa a Forcella, il 27 marzo del 2004, nel tiro incrociato tra due bande rivali. Nel libro di Saviano diventa un simbolo di quelle ragazzine della Napoli popolare

«che sembrano già donne vissute», prossime al matrimonio. Nella realtà, non nella finzione narrativa, invece, come rimarcherà la giornalista Matilde Andolfo, non «era una donna-bambina», né tantomeno «pronta a sposarsi con un camorrista o un morto di fame». Tuttavia, nota ancora lo studioso di Ancona, «nell'episodio in questione l'autore non sta raccontando un fatto di cronaca, sta descrivendo una realtà antropologica». Anche se lo fa, aggiungiamo noi, non con un personaggio d'invenzione, bensì attraverso la storia, il nome e il cognome, di una persona vera: una piccola vittima innocente della camorra.

Il ruolo giocato dagli editori di Segrate, precisa sempre Del Latte, «nella partita per la valorizzazione del testo di Saviano non è stato affatto indifferente», non solo per il cosiddetto lavoro di «editing» del testo, anche al fine di avere un numero di pagine non tale da richiedere un prezzo elevato di copertina. La «mediazione mondadoriana», in buona sostanza, «ha donato corpo e sangue alla materia grezza raccolta dal giornalista scrittore». Difficile dire chi da tutto ciò abbia guadagnato di più: se la Mondadori di Silvio Berlusconi, e Saviano, oppure il fronte, non troppo affollato, di chi si batte nella realtà quotidiana contro la camorra e le mafie.

«*Gomorra* diviene *Gomorra* attraverso il rapporto di negoziazione sul testo fra autore e editore.»

Leonardo G. Luccone

Il mondo è un bonsai

«Robinson», 28 dicembre 2019

Jauffret e i microracconti che magnificano l'immondo del mondo. Vite succinte, minime, che si divincolano come se ci fosse una sola emozione a dominare la scena

«A Djiajelli una vergine di tredici anni ha ucciso con tre coltellate un suo impudico molestatore, di anni 10»: è un romanzo, anzi, un fatto di cronaca nera; lo scrisse Félix Fénéon su «Le Matin», nei primissimi anni del Novecento, insieme a centinaia di altri: voleva distillare in tre righe la tracotante normalità di provincia. La sua rubrica di *chiens écrasés* divenne un culto letterario – se le storie fossero inventate che importa.

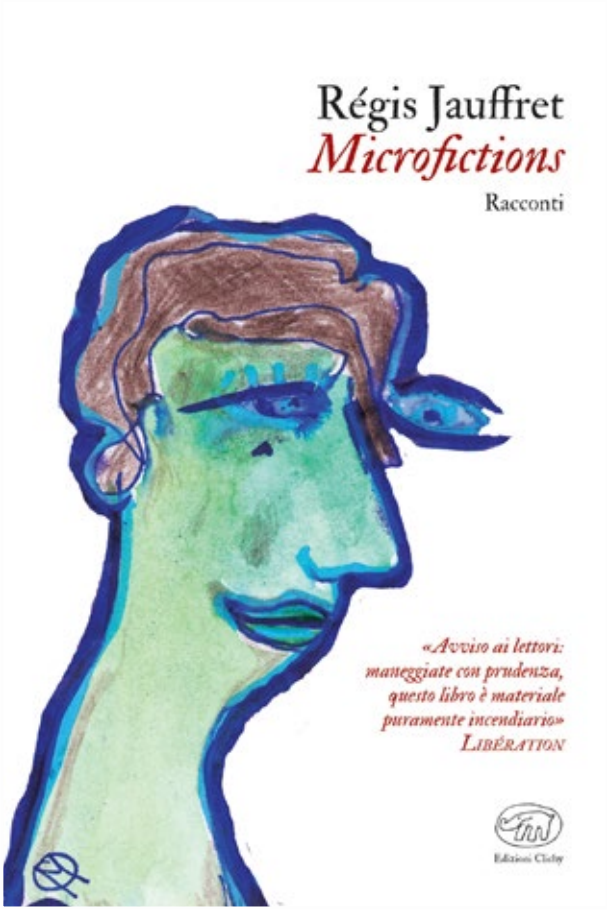
Il racconto è «un'operazione sulla durata» diceva Calvino; più si condensa più il lettore è chiamato a riempire il vuoto. Siamo nel dominio dell'ellissi, ed è chiaro che titolo, incipit e finale diventano determinanti. Si deve imboccare la strada giusta al primo colpo; è uno scatto, spesso giocato sullo spiazzamento, dove l'accumulo diventa spazzatura. Il primo a cimentarsi con la forma bonsai è Baudelaire, maestro di densità, con i suoi *Piccoli poemi in prosa*, nel 1862, ma di maestri ne abbiamo avuti tanti e irregolari (Rubén Darío, Kraus, Flaiano, Baroncelli). Si va dalle *six-word stories* (ricordate Hemingway? «Vendonsi scarpe per neonato: mai usate»), alle flash fiction («Quando mi svegliai, il dinosauro era ancora lì» di Monterroso), fino alle due pagine; oltre, si passa nel campo del racconto propriamente detto, ma i confini tra racconto, novella e romanzo rimangono per fortuna sfumati. Al tempo di twitter e di Instagram, la microfinzione sembrerebbe una manna salvifica nell'intersezione parecchio idolatrata di realtà e narrazione, eppure non è così: il web è riluttante e gli editori si spertican per evidenziare che una certa opera composta da storie è bensì un romanzo e non una raccolta di racconti – *poveri* racconti!

Quest'anno dobbiamo gioire perché Régis Jauffret ha scolpito un monumento alla narrazione ristretta, 500 storie da due pagine ciascuna, 3000 personaggi, 1024 pagine; l'universo di Jauffret è lo stesso della Bibbia, ma la sua è una bibbia del contemporaneo, con comparse e scomparse, con un'onda di personaggi e fatti che si delinea come un grande romanzo europeo in cui il protagonista è il degrado – la consunzione silente che domina il nostro tempo. «Ho dato voce alla folla» mi ha confessato Jauffret a Roma. «Una moltitudine anonima, dove ogni volta un io prende la voce e parla come se tutto passasse attraverso sé stesso.» Sono vite succinte, minime, che si divincolano come se ci fosse una sola emozione a dominare la scena. Scorrono le pagine e s'accavallano storie avvelenate, spolpate dall'inutile e fatte di una lingua raschiata, con i personaggi storditi da un vaccino che gli impedisce di vedere le cose come stanno. «Per me c'è una storia quando qualcosa va male. Il più delle volte la realtà

mi sembra spietata; anche se subito dopo appare tenera – tenera ma pur sempre spietata. Mi accusano di eccesso di invenzione. Io sono convinto che l'iperimmaginazione permette di raccontare storie ancora più reali» mi ha detto. *Microfictions* svela il laboratorio dello scrittore, perché per cinquecento volte lo vediamo ripartire daccapo. «Devo sempre andare avanti.» La massa è decisiva. «È la quantità che determina la qualità. La *Recherche di Proust non sarebbe stata la Recherche, se fosse stata lunga duecento pagine.*» Leggiamo qualche microfinzione. Provo a condensarne una in tre frasi: «Ricordi com'era un tempo il futuro? […] Sono bastati dieci anni a fare di noi i vecchietti della nostra storia. […] La nostra storia non meritava di essere raccontata e noi siamo stati così sciocchi da averla vissuta». Cosa volete di più? Sentite quest'attacco: «Mia figlia non ha più la testa, e mia moglie nemmeno. Il massacro verrà attribuito a dei giovani cretini abbastanza arabi e pii da passare per terroristi». E quest'altro: «Non avremo figli. Mia moglie ha raggiunto il punto di non ritorno. Per il resto della nostra esistenza ci contenteremo di guadagnare soldi e di andare in vacanza all'altro capo del mondo in hotel belli come miracoli». Non svelo cosa capita a un nipote a caccia di eredità che passa qualche giorno da loro. Jauffret riduce al massimo la distanza tra la frase e il messaggio che dischiude perché solo la finzione ci permette di indagare su cosa è veramente successo. Siamo storditi dalle voci ma alla fine sentiamo un'uni-

«La mia scrittura è molto animalesca. Scrivo una storia al giorno tutti i giorni, anche perché non ricordo più quelle che ho già scritto.»

ca voce, un corpo e le sue cellule, una solitudine al plurale. Quando gli chiedo dei suoi modelli per le microfinzioni, Jauffret si rifugia nella naïveté: «Non ho letto altri scrittori di racconti brevi. La mia scrittura è molto animalesca. Scrivo una storia al giorno tutti i giorni, anche perché non ricordo più quelle che ho già scritto».
Jauffret ha trovato la chiave per raccontare il mondo: bandire le cornici e puntare dritto all'inaccettabile. «Mi servirebbero un po' di anni per trovare la porta dell'aldilà, socchiuderla, dire cosa c'è dietro. Lo saprò presto ma non credo ai fantasmi e quindi non tornerò a raccontarglielo» si conclude così una delle ultime microfinzioni. Eh, sì, Jauffret e Fénéon hanno ragione: la letteratura è una strana forma di ipersensibilità che implica la condivisione: «Se smetto di scrivere morirei. Se mi tagliassero le vene, uscirebbero solo storie».



Antonio Vigilante

Facciamo una scuola difficile

glistatigenerali.com, 30 dicembre 2019

Una scuola difficile è una scuola lenta, è una scuola profonda, in cui il numero di pagine diminuisce, ma ogni pagina è una finestra per entrare in un mondo

Uno studente che provenga dal ceto proletario si trova ad affrontare difficoltà che per lo studente borghese sono difficili anche da immaginare. La più grande, spesso insormontabile, è la differenza culturale: perché la cultura scolastica è la cultura elaborata nei secoli dal ceto nobiliare e poi da quello borghese, una cultura che esprime una visione del mondo che è diversa, diversissima da quella proletaria; una costellazione di valori altra, nella quale lo studente proletario non è a casa. E si trova di fronte a una scelta dolorosissima: abitare quella nuova casa e diventare un estraneo per il suo ambiente o rifugiarsi nel suo ambiente e disertare la nuova, improbabile casa. Spesso è questa seconda, la sua scelta, ed è tra le cause principali della dispersione scolastica. C'è poi la lingua. Il nostro studente proletario ha un codice ristretto, direbbe Basil Bernstein. Ha un codice diverso, direbbe qualche altro. Certo parla una lingua che non è quella scolastica. Un proletario foggiano ha termini estremamente precisi per indicare, che so, l'acqua di cottura della pasta o le briciole di polistirolo, ma non ha un lessico astratto o adatto alla complessità del mondo emotivo e sentimentale (quel mondo che si esprime nella poesia e nella letteratura): nella sua lingua non esiste nemmeno un modo per dire «ti amo». C'è poi – lo diceva Gramsci, e l'aveva vissuto sulla sua pelle – l'attitudine a quel tipo particolare di fatica che è il lavoro intellettuale, che può essere piacevole e anche gioioso, ma resta un lavoro, e per lo studente proletario è un lavoro strano, diverso dal lavoro di suo padre e di suo nonno.

Queste difficoltà fanno sì che molti studenti proletari si perdano per strada già alla fine della scuola media. Esiste l'obbligo scolastico fino a sedici anni, ma non è infrequente che a causa di molteplici bocciature il nostro proletario giunga a sedici anni senza aver nemmeno finito la scuola media. Mettiamo però che sia volenteroso, ben intenzionato, e voglia riuscire. Cosa deve fare? Semplice: studia! Glielo dicono tutti. Apri il libro e studia! E lui questo fa: apre il libro e studia. Da pagina 5 a pagina 15. Chi gli ha dato quella indicazione immagina che con quella azione – aprire il libro e «studiare» – tutto andrà magicamente a posto. Il lessico, ad esempio, si arricchirà man mano che lo studente procederà nello «studio». Purtroppo non va sempre così. Spesso succede che il nostro studente impara a fare quello che la scuola vuole che faccia per prendere un buon voto. E se la scuola accetta che lui impari a memoria e ripeta parola per parola da pagina 5 a pagina 15, lui lo fa. E il docente non se la sentirà di mettergli un quattro, perché in fondo «ha studiato», «si è impegnato». Lo sa benissimo che non ha imparato nulla.

Ma sa anche che, se dovesse preoccuparsi davvero dell'apprendimento dei suoi studenti, il suo lavoro diventerebbe difficilissimo. E scontenterebbe tutti: gli studenti, che dopo aver passato ore sui libri si troverebbero un quattro in pagella, i genitori, il dirigente. E dunque va bene così.

Lo studente prende otto e prosegue. Fa il liceo, poi l'università. Agli esami universitari parlerà per dieci minuti di un filosofo, ma non saprà dire se quel filosofo è di destra o di sinistra. Ma andrà bene comunque. E la tesi si sistemerà in qualche modo.

Il nostro studente proletario avrà la laurea e sarà pronto per un mondo del lavoro che, a differenza dei suoi docenti, non avrà alcuna pietà, e metterà il dito nella piaga delle sue molteplici fragilità.

Che fare? Qualcuno dirà che il problema è che il nostro studente non è stato bocciato. Ma come bocciarlo, se ha sempre studiato? Il problema è un altro. Il problema è che la scuola non è attrezzata per superare il gap culturale. Non sa farlo. Molti docenti sono sinceramente convinti che compito della scuola sia favorire l'uguaglianza sociale. È una convinzione che nel nostro paese non si fa progetto condiviso – da noi non esiste qualcosa come Teachers for Social Justice – ma che è innegabilmente condivisa da molti. Ma come favorire l'uguaglianza sociale? Qui i docenti, pur mossi dalle migliori intenzioni, si perdono. Per molti si tratta di fare una scuola più difficile. In fondo non lo diceva Gramsci? Una scuola facile dà ai figli dei poveri un titolo di studio sostanzialmente vuoto, e dunque è classista. Sono tentato di dar loro ragione, ma in un modo che a loro, temo, non piacerà. Fare una scuola più difficile non significa dar da studiare non da pagina 5 a pagina 15, ma da pagina 5 a pagina 25. Il nostro studente proletario non avrà poi grandi difficoltà ad «imparare» dieci pagine in più. Fare una scuola difficile significa studiare in modo diverso. Anzi: significa studiare, e basta. Faremo una scuola più difficile – più seria – quando la smetteremo di accontentarci di una simulazione di apprendimento. Quando fermeremo lo studente che ripete a memoria quello che c'è nel libro e cercheremo di verificare se ha capito davvero quello che ha letto. Ma come potrà aver capito davvero, se non ci saremo fermati con lui a considerare ogni punto, ogni parola, a ragionare, ad approfondire? Una scuola difficile è una scuola lenta, è una scuola profonda. È una scuola in cui il numero di pagine diminuisce, ma ogni pagina è una finestra per entrare in un mondo. Ed è una scuola in cui non esistono il docente, lo studente e il manuale, ma c'è una intera comunità che cerca il sapere confrontandosi e considerando le fonti. Una scuola difficile non è una scuola in cui il docente alza l'asticella per far sì che un maggior numero di studenti non riescano a saltarla. Quella è una scuola stronza, e non serve a nessuno. Una scuola difficile è tale in primo luogo per il docente, che dovrà lasciar perdere la cattedra, il manuale, la rassicurante routine della sua professione, e impegnarsi in un lavoro quotidiano di scavo che richiederà tutta la sua cultura, ma anche tutta la sua passione.

Il discorso attuale sulla scuola è uno degli indicatori più tristi del penoso stato del dibattito pubblico nel nostro paese. Gira intorno a quattro o cinque luoghi comuni, dietro i quali c'è il vuoto. Uno di questi luoghi comuni è che la scuola è stata distrutta perché non si lavora più alle conoscenze, ma alle competenze. Tre falsità in una sola frase. La scuola non è stata distrutta. È una istituzione ferita, ma non meno efficace di trent'anni fa. Nella scuola non si lavora per competenze. Il lavoro che trovo nella scuola da docente non è troppo diverso dal lavoro che facevano i miei docenti negli anni Ottanta. Anzi: in una classe mi ritrovo una pedana sotto la cattedra, mentre non ricordo che i miei docenti facessero lezione su un tale penoso baldacchino. Soprattutto, lavorare alle competenze, se qualcuno lo facesse, sarebbe la via d'uscita da una scuola nella quale ci si esercita in una simulazione di apprendimento che si risolve in un terrificante spreco di tempo e di vita per milioni di bambini e ragazzi. E che è la principale causa del persistente classismo della nostra scuola.

Giorgio Montefoschi

L'amore. Il più sconvolgente

«Corriere della Sera», 31 dicembre 2019

Romanzo estremo e moderno, *Cime tempestose* di Emily Brontë è il viaggio nell'abisso di due personaggi eterni. Per Einaudi è uscita la nuova traduzione

Catherine e Heathcliff, i protagonisti di *Cime tempestose*, il romanzo di Emily Brontë nel quale è narrata la storia d'amore più sconvolgente che sia mai stata scritta, hanno diciassette e diciotto anni quando, a circa un terzo del libro, accade il fatto capitale per lo svolgimento dell'intera vicenda. Siamo, alla fine del Settecento, nelle desolate brughiere dello Yorkshire: paludi che d'inverno gelano, colline battute dai venti del Nord (del libro è appena uscita la traduzione di Monica Pareschi per Einaudi). Catherine è la figlia del signor Earnshaw, padrone ormai defunto della fattoria chiamata Wuthering Heights: una ex monellaccia scatenata, con un cuore grande; Heathcliff è l'ex trovatello dalla pelle olivastra, nero di capelli, torvo e paziente nei confronti di chi lo maltratta e lo insulta, che il signor Earnshaw ha incontrato nei bassifondi di Liverpool e ha portato con sé nella casa, allevandolo come un figlio. Catherine si è subito affezionata a questo ragazzino ignorante, rozzo e scontroso; Heathcliff l'ha ricambiata col medesimo, morboso affetto.

I due sono cresciuti insieme come selvaggi nella brughiera: felici, liberi, isolati rispetto agli abitanti della fattoria, e del vicinato. Ma Heathcliff continua a covare un rancore oscuro: nei confronti di Hindley, il fratello debosciato di Catherine; nei confronti di Edgar Linton, il signorino ben educato, biondo e ricco che abita nella dimora di Thrushcross Grange, lontana quattro miglia da Wuthering Heights; nei confronti di chiunque. Invano Nelly, la governante alla quale è affidato il racconto, lo supplica: «Impara a spianare quelle rughe scontrose e trasforma i demoni in angeli innocenti e fiduciosi… Via quella faccia da cagnaccio rognoso che sa di meritare tutti i calci che prende e odia chi glieli infligge e il resto del mondo». Lui, ha il nero dentro: l'oscurità dalla quale proviene. Odia. Nutre pensieri di vendetta. L'unico essere umano che ama è Catherine.

Un giorno, Catherine fa a Nelly, con la quale crede di essere sola nella stanza – mentre invece non lo è, perché Heathcliff si è nascosto dietro un mobile – una lunga confidenza: Linton l'ha chiesta in matrimonio e lei ha deciso di sposarlo. È una cosa strana, questa, per noi lettori che conosciamo il legame che ha con il ragazzo selvaggio; se consideriamo le convenzioni sociali dell'epoca, niente affatto. Tuttavia, Catherine ha forti dubbi: come appare dall'interrogatorio al quale la sottopone Nelly. «Sì,» risponde «lo amo Linton». Ma non è vero per niente. Infatti, tutto a un tratto, esplode. E dice: «Oggi sposare Heathcliff sarebbe degradante per me, e dunque lui non saprà mai quanto lo amo: e non perché sia bello, Nelly, ma perché lui è me più di quanto lo sia io. Di qualunque cosa sono fatte le nostre anime, la sua e

la mia sono uguali». Nelly è interdetta. Se ti sposi – la avverte – Heathcliff dovrai abbandonarlo. «Lui abbandonato!» esclama indignata Catherine. «Noi separati! E chi potrebbe mai separarci se è lecito? Non finché avrò vita… Per nessuna creatura mortale. Il mio pensiero più alto nella vita è lui. Se tutto il resto andasse distrutto, e rimanesse lui, io continuerei a esistere, e se rimanesse tutto il resto, e lui fosse spazzato via, per me l'universo si trasformerebbe in un grande estraneo.»

Nessuno, dopo Platone, ha scritto sull'amore parole più estreme di queste. Nessuno ha mai ricevuto una dichiarazione d'amore così assoluta come quella che Catherine conclude con il meraviglioso paragone che coinvolge la natura e il tempo: «Linton è come il fogliame dei boschi che il tempo muterà, lo so bene, così come l'inverno muta gli alberi; il mio amore per Heathcliff somiglia ai massi eterni che stanno sotto». Non la riceve neppure il ragazzo al quale è dedicata. Infatti, dopo aver ascoltato la parola «degradante», si tappa le orecchie, sguscia fuori della stanza e sparisce. Catherine si dispera: lo aspetta tutta la notte all'aperto, nella tempesta, e si ammala. Poi, tre anni dopo, sposa Edgar e diventa la signora Linton.

Ma il romanzo non è finito. Deve ancora raggiungere il suo culmine. Una notte Heathcliff riappare, a Thrushcross Grange, dove Catherine si è trasferita e aspetta un figlio. Si stacca dal buio e avvicina Nelly che sobbalza: negli occhi infossati si annida una ferocia primitiva. È la ferocia della vendetta che ha in animo di compiere impossessandosi di tutti i beni di chi lo ha maltrattato e respinto; e quella del desiderio. L'incontro fra i due è straziante: lei rimprovera a lui di averlo dimenticato; lui fa lo stesso. Entra Linton e si infuria: colpisce Heathcliff alla gola e lo caccia di casa. Quindi si rivolge a sua moglie e come quando nel battesimo il sacerdote domanda: «Rinunci a Satana?», le chiede: «Rinunci a Heathcliff? Dimmelo subito, ora». Catherine, in preda a una crisi isterica, digrigna i denti, prende a testate il bracciolo del divano, straparla, minaccia il suicidio, si sente soffocare in una bara e, rivolgendosi a Heathcliff che crede di avere accanto, gli grida: «Possono anche seppellirmi sotto tre metri di terra, ma io non avrò riposo finché tu non sarai con me!». Passa qualche tempo, e a nulla valgono le proibizioni di Linton che intende non far incontrare mai più Catherine e il Demonio. Il Demonio scrive una lettera che consegna alla governante imponendole di farla leggere a Catherine. Lei, malata, folle, alle soglie del parto, la legge e si trasfigura. Emily Brontë la descrive in questo modo: bella di una bellezza soprannaturale, con gli occhi che scrutano lontano, colmi di una malinconica, trasognata dolcezza. E intanto, non riuscendo a resistere, Heathcliff è entrato nella casa. L'abbraccio è convulso. Lui le dice: «Perché hai tradito il tuo stesso cuore, Cathy? Tu mi amavi, quale diritto avevi di lasciarmi? Non sono stato io a spezzarti il cuore, sei stata tu a spezzarlo da sola, e col tuo hai spezzato anche il mio». Lei, in singhiozzi, gli dice: «Lasciami perdere, se ho sbagliato sto pagando con la morte». Ma quando lui si scioglie dall'abbraccio gli strappa un ciuffo di capelli: «No! Non andare. È l'ultima volta!». La stessa notte nasce una bambina. Due ore dopo, Catherine muore. Heathcliff è in cortile. Nelly gli comunica che Catherine è morta. Lui le chiede se prima di morire lo

«Il mio pensiero più alto nella vita è lui.
Se tutto il resto andasse distrutto, e rimanesse
lui, io continuerei a esistere, e se rimanesse
tutto il resto, e lui fosse spazzato via, per me
l'universo si trasformerebbe in un grande estraneo.»

«Tu mi amavi, quale diritto avevi di lasciarmi?»

ha nominato mai. Nelly gli risponde che è morta senza avere coscienza. Lui dice: «Dov'è? Dov'è ora? Catherine, possa tu non avere riposo finché io vivo. Torna a perseguitarmi se sono stato io a ucciderti. Rimani con me per sempre. Fammi impazzire. Solo non lasciarmi in questo abisso dove non riesco a trovarti». Poi sbatte la faccia contro il tronco di un albero e urla non come un uomo, ma come una bestia portata al macello. Quindi, la notte stessa del funerale va a scavare con le mani nella fossa per creare lo spazio in cui saranno vicini per sempre.
L'abisso è quello di cui parla Virginia Woolf. Secondo Virginia, l'amore di *Cime tempestose* non è fra uomo e donna: «Emily rivolgeva lo sguardo a un mondo spaccato in due da un gigantesco disordine e sentiva in sé la facoltà di riempirlo in un libro». È la medesima spaccatura di *Sotto il vulcano*, il capolavoro di Lowry. E di *Menzogna e sortilegio*, il romanzo di Elsa Morante in cui si narra la storia di un amore impossibile, quello di Anna per l'aristocratico cugino Edoardo, destinato a conficcarsi nel grembo duro della terra.

Il capolavoro di Emily Brontë (1818-1848) fu pubblicato per la prima volta nel 1847 con lo pseudonimo di Ellis Bell, e dopo la morte dell'autrice vide una seconda edizione nel 1850, a cura della sorella Charlotte, autrice di *Jane Eyre*. In entrambi i casi non ebbe successo. Ci vollero anni perché suscitasse l'entusiasmo di lettori come Dante Gabriel Rossetti. La consacrazione arrivò solo nei primi anni del Novecento.
Figlia di un pastore protestante, Emily Brontë, visse in una canonica dello Yorkshire, Inghilterra, da cui si allontanò solo per frequentare il collegio e per lavorare come istitutrice

Antonella Francini

Traumi di vita + seduzioni della lingua

«Alias» di «il manifesto», 15 dicembre 2019

Attraverso una voce femminile anonima e in uno stile che insegue la sobrietà, Amy Hempel onora la illustre tradizione del racconto breve americano

«Quando scrivo un racconto cerco di avvicinarmi il più possibile alla poesia… di grande aiuto quando si scrivono storie. Si impara molto su ritmo, suono, compressione e selezione. Non c'è spreco di parole»: così la statunitense Amy Hempel, che con le sue cinque raccolte di racconti, poco più di cinquecento pagine in tutto, ha lanciato l'ennesima sfida allo stile e alla lingua della short story, rinnovando un genere letterario che ha negli Stati Uniti una tradizione illustre, lunga oltre due secoli.

Dopo la riedizione nel 2018 di *Ragioni per vivere*, il volume mondadoriano che raccoglieva i primi quattro libri di Amy Hempel, l'editore milanese Sem pubblica ora anche i suoi nuovi racconti, *Nessuno è come qualcun altro* (bella e accurata traduzione di Silvia Pareschi) che, attesissimo dopo oltre dieci anni di silenzio, è uscito negli Stati Uniti qualche mese fa con il titolo *Sing to It*, e contiene quindici testi, tutti brevi, spesso di una o due pagine soltanto, eccetto l'ultimo che, invece, occupa quasi la metà del volume. Narrati da una voce femminile anonima, questi racconti mettono a fuoco un'esperienza o un fatto impresso nella memoria delle voci narranti.

INGANNARSI CON LA RETORICA

Nel primo racconto, che titola l'edizione inglese, in poco più di cento parole si esplicita quella che sembra la conclusione di un intenso scambio di battute fra un uomo morente e l'amica che gli è accanto. Ecco l'inizio: «Alla fine disse: niente metafore! Nulla è come qualcos'altro». Qualche riga più avanti lei gli fa eco: «Niente metafore! Nessuno è come qualcun altro» alludendo al vuoto che lascerà la sua scomparsa. I due continuano a ingannarsi usando la retorica e allorché l'uomo le chiede di fargli un'amaca con le mani, lei cita un proverbio arabo: «Quando il pericolo si avvicina, cantagli una canzone». Così, «alla fine», dice la donna chiudendo questo racconto epigrafico in cui la seduzione della lingua s'incontra con i traumi dell'esistenza, «gli feci un'amaca con le mani. Le mie braccia, gli alberi». Procedendo per stacchi ellittici, anafore, richiami linguistici, associazioni di pensieri e immagini, Hempel invita a immaginare i sottintesi, le storie che hanno reso queste donne delle sopravvissute, riemerse alla vita con i loro vuoti da colmare. L'eleganza della prosa genera di per sé sensazioni e atmosfere in cui i personaggi si muovono, evanescenti, in ambienti che sono spesso case in affitto, lontane da dove si è svolta la loro vita precedente, oppure luoghi dove riscattano la solitudine.

USCITI DALLA VITA

In «Un rifugio con tutti i servizi», la narratrice è assistente volontaria in un canile per cani destinati

a essere uccisi, se non adottati. Ripetendo ossessivamente lo stesso incipit («mi conoscevano come quella che» oppure «ci conoscevano come quelle che») descrive sé stessa e le altre che lavorano insieme a lei dalla prospettiva di chi le vede muoversi soltanto in quello spazio: è una donna che sottrae alla morte pitbull e cuccioli di ogni razza cercando affetto fra animali soli quanto lei.
Molte sono le coppie protagoniste di queste storie – coppie in crisi o ormai uscite dalla vita, come gli anziani protagonisti di «Fort Bedd», chiusi nella camera da letto che il marito tiene sempre al buio mentre la moglie sogna ancora un futuro, immaginando di poter scappare dalla loro prigione, piantare un albero, farlo crescere e arginare quella deriva. Qui come altrove, non poche frasi hanno la fisionomia dei versi, anche grazie alla loro posizione in chiusura del racconto per riassumere metaforicamente il senso delle storie o la vita dei personaggi.

ALLIEVA DI GORDON LISH

Come è stato scritto, il procedere misterioso e affascinante della prosa di Hempel è facile da leggere, ma difficile da comprendere. «Mi piace l'idea di comprimere una storia in una frase» ha detto, alludendo alla tecnica che deve aver appreso da Gordon Lish, l'editor di Raymond Carver incontrato alla Columbia University quando dalla nativa Chicago vi si trasferì per completare gli studi. Sotto la sua guida scrisse il primo e il più antologizzato dei suoi racconti, «Nel cimitero dov'è sepolto Al Jolson», diventando in breve, via via che procedeva alla ricerca della parola essenziale, una scrittrice sui generis, affidata alla evocatività delle singole frasi, una per una, e al modo in cui si assemblano sulla pagina, nel ritmo che rimanda l'ordine delle parole. In «Arcobaleno lunare», una surreale scena notturna incornicia l'io narrante insieme a un orso nel raggio di luna entro il quale formano il loro intreccio di enigmatiche corrispondenze.
Come nei precedenti libri, anche in *Nessuno è come qualcun altro* la morte è particolarmente presente,

«Il procedere misterioso e affascinante della prosa di Hempel è facile da leggere, ma difficile da comprendere.»

con la differenza che qui i protagonisti sono più maturi e consapevoli nel loro vivere una seconda vita dopo averne già vissuta una che vorrebbero in qualche modo archiviare. Questo accade in «Cloudland», il lungo racconto che chiude il libro. «Ricordo di aver pensato: non ci sarà mai un momento in cui non ci penso» dice in apertura la voce narrante alludendo alla figlia data in adozione quando a diciotto anni aveva partorito in una clinica per ragazze madri del Maine; la figlia mai vista è un'ombra che la segue e la tormenta, che immagina accanto a sé in macchina o fra le bambine che incrocia via via, con il passare degli anni. Basandosi su un'inchiesta giornalistica che rese noti i loschi traffici di una struttura in Nova Scotia, dove i neonati non adottabili venivano eliminati, la narratrice si muove fra il suo inquietante passato e il presente in Florida dove fa l'assistente a domicilio di anziani dopo aver perso il lavoro in una scuola di New York. Quando viene a sapere la verità sulla clinica, questa «persona che non riconosce il pericolo» rivela tutta la fragilità della nuova vita a cui si è adattata. Poi la prospettiva si dilata e fa entrare in scena il tema ecologico caro a Hempel, che introduce gli effetti del cambiamento climatico. Lo annunciano i cartelli per la vendita delle case intorno alla sua, che potrebbero presto finire sott'acqua, mentre la comunità di anziani un po' bizzarri, negazionisti e non, che la tengono in tensione e si stagliano tratteggiati abilmente come in una pièce teatrale un po' buffa.

LA TECNICA DEL LONG POEM

Benché lungo, questo racconto resta fedele allo stile di Amy Hempel, accostando frammenti di pensieri,

ricordi e riflessioni con apparente casualità, in una lingua polisemica infarcita di colloquialismi e cultura pop. Del resto, se per la scrittrice il modello è la poesia, il suo montaggio di singole parti ricorda la tecnica del long poem, la forma tipica della poesia americana capace di contenere storie e rimandare un tutt'uno dinamico e ritmico. La maniera sempre più complessa ed ellittica di comporre segna la differenza fra il nuovo libro e le precedenti raccolte: ora sembrano lontane le dichiarazioni metaletterarie che prima alludevano alla sua maniera «poetica» di scrivere. «Voglio un lessico ricercato nel resoconto, e lo voglio succoso. Voglio l'alone di una realtà inesprimibile… e tuttavia lirica» dice, ad esempio, la voce maschile in «Offertorio», il testo che chiude la riedizione italiana di *Ragioni per vivere*, esortando la narratrice a inventarsi l'ennesima storia come parte di un loro gioco erotico. Ora i personaggi di Hempel vivono il tempo della «resilienza» e il nuovo libro offre l'occasione per tornare a leggere i racconti passati ripercorrendo l'evoluzione di una grande scrittrice che in poco più di cinquecento pagine ha racchiuso un mondo e rinnovato la short story e la sua forma.

Gianluigi Simonetti

Alla ricerca della verità nella violenza

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 29 dicembre 2019

Il nuovo romanzo di Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, è ricco di affondi persuasivi ma non è privo di zone d'ombra

All'inizio di *La vita bugiarda degli adulti*, la tredicenne Giovanna scopre che il padre Andrea, che lei venera da sempre, la considera brutta. Alla fine del romanzo l'uomo di cui Giovanna si innamora, Roberto, le dirà che invece «è molto bella». Nello spazio narrativo che intercorre fra i due episodi Elena Ferrante organizza quella che si può considerare una variazione su un tema di *L'amica geniale*: la storia di un'adolescenza, che nella *Vita bugiarda*, ancora più marcatamente che nella quadrilogia, è anche la storia di una formazione (nel senso di una scoperta del lato inautentico della vita adulta), e insieme di una rivolta. Quella di Giovanna si profila come una ribellione alla vita stessa come camuffamento e menzogna, alla ricerca di una verità identificata col disordine; ma prima ancora, nella riscoperta di radici popolari e viscerali, prende la forma di una disubbidienza alla propria formazione piccolo-borghese, orchestrata da genitori ipocriti, deboli e arrampicatori. Questi due piani, com'è tipico di Ferrante, fanno presto a mescolarsi: la tendenza all'affresco corale, insieme all'enfasi sull'incongruenza dell'agire umano e a una generale volontà autodistruttiva, costituisce un tratto comune a *L'amica geniale*. Se dapprima Giovanna subisce il conflitto tra i suoi familiari, da un certo punto in poi comincia a sobillarlo, perché intuisce che la verità risiede proprio nella violenza dei rapporti («certe volte sentivo che se avessero smesso di odiarsi, io stessa avrei fatto in modo che ricominciassero»).

L'ambientazione del racconto traduce plasticamente la lotta di classe: da un lato la Napoli borghese del Vomero, dove abita Giovanna (e accanto quella più borghese ancora di Posillipo, dove Andrea finirà col trasferirsi); dall'altra la Napoli proletaria del Pascone – la zona industriale in cui Roberto è cresciuto e in cui soprattutto giganteggia Vittoria, che di Andrea è sorella e nemesi. Eccezionale, Vittoria, anche perché è un'adulta che non mente: il suo coraggio, la sua durezza, la sua stessa ambivalenza (per la compresenza di audacia e ripugnanza) le permettono di traghettare la nipote nei territori della disillusione, già percorsi nella quadrilogia: Giovanna tentata dall'inappartenenza come Elena, attratta dall'abisso come Lila. Del resto anche questo nuovo romanzo si struttura come i precedenti attorno a simmetrie e rovesciamenti, semplici ma efficaci; ad attraversarli, collegando i personaggi più diversi, c'è l'elemento ulteriore, e quasi fiabesco, rappresentato da un oggetto magico, catalizzatore di malasorte e di mistero: un braccialetto che passa di polso in polso, col compito di abolire le distanze e far coincidere gli opposti («Vittoria e Costanza erano donne così diverse… eppure il braccialetto

me le spingeva l'una nell'altra e me le confondeva, confondendomi»).

Come si sarà capito da questa sintesi brutale, *La vita bugiarda degli adulti* conferma il profilo di Elena Ferrante come la quadrilogia lo aveva delineato; anche se forse, in questa versione stringata e più tagliente, l'avvicina alla tradizione romanzesca. Romanzesco nel senso di avventuroso, innanzitutto – Ferrante non scommette sulla singola frase o sulla pagina, lavora sui personaggi, sulle trame, sui colpi di scena: nella *Vita*, come nell'*Amica geniale*, sono sempre calcolatissimi e sovraccarichi di suspense i finali dei capitoli. Ma soprattutto è romanzesca, nel fondo, la poetica di Elena Ferrante (e questo nonostante le strizzate d'occhio al melodramma e alla serialità televisiva): le azioni dei personaggi prendono tutto lo spazio del racconto, ma risultano spesso opache e indecifrabili – proprio per questo disvelano la spinta decisiva delle forze più profonde e oscure della psiche contro le menzogne della società (esemplari alcuni omaggi espliciti, nel libro, a spietati psicologi come Proust e Morante). Ferrante indaga la natura umana, non crede più di tanto nella storia; ma non per questo si accontenta della superficie. La vicenda narrata non si lascia collocare in un'epoca precisa, aspira a confrontarsi con gli archetipi più che con la cronaca; e le riuscite migliori affondano nel paradosso, attengono alla nevrosi. Giovanna si libera del padre solo per rimpiazzarlo con una seconda figura paterna (Roberto); Giovanna conosce gli uomini rinunciando alla sessualità regressiva, polimorfa, latentemente omoerotica che le viene naturale – salvo scoprire che mentre questa è appagante, quella adulta ed etero è sempre stomachevole («i maschi, sembra di stare nel cesso di un treno»; «l'amore è opaco come i vetri delle finestre dei cessi»).

«Una difficoltà di mimesi che è insufficienza d'ascolto. Troppo spesso parlanti plebei si esprimono come libri stampati.»

Il ricorrere a poche, insistite metafore è forse un limite di questa scrittura: la tendenza a ripetere cursus e clausole, a insistere su ambienti e tipi e stratagemmi, abilmente maneggiati, ma circoscritti. Analogamente per la lingua, specialmente nei dialoghi: l'abitudine di «citare» il dialetto senza neanche provare a reinventarlo segnala una difficoltà di mimesi che è insufficienza d'ascolto, in contrasto con l'adesione sbandierata all'ethos popolare. Troppo spesso parlanti plebei si esprimono come libri stampati («Roberto è una persona affabile»). Elena Ferrante continua a suscitare nei mass media reazioni estreme, di adesione entusiastica o di feroce insofferenza: tutte cose che non c'entrano molto con la sua letteratura, che è sicura ma prudente. *La vita bugiarda degli adulti* ci induce a interrogarla sulla sua concreta posizione di scrittore: capace di affondi persuasivi ma non priva di zone d'ombra, e di strane rinunce. Ferrante andrebbe letta e discussa criticamente, senza pregiudizi: nelle sue abilità di narratrice problematica e acuta, nelle inibizioni stilistiche che non solo non nasconde, ma nemmeno pare intenzionata a superare.

«La vicenda narrata non si lascia collocare in un'epoca precisa, aspira a confrontarsi con gli archetipi più che con la cronaca; e le riuscite migliori affondano nel paradosso, attengono alla nevrosi.»

Marco Bruna

Urla (di vita e arte) dalle carceri turche

«la Lettura», 10 novembre 2019

L'artista curda Zehra Dogan, condannata per propaganda terroristica, ha realizzato i suoi lavori in prigione con materiali di fortuna

L'opera di Zehra Doğan è un grido che nasconde l'ansia e la lotta per la sopravvivenza. Durante i 1022 giorni di detenzione in tre carceri turche – Mardin, Diyarbakır e nella prigione di massima sicurezza di Tarso – l'artista e giornalista curda (Diyarbakır, Turchia, 1989) ha sfruttato qualsiasi mezzo pur di dare sfogo alla creatività: sangue mestruale, succo di rucola, buccia di melograno, candeggina, cenere di sigarette…

[…] Zehra Doğan […] è stata arrestata il 21 luglio 2016. È stata condannata per «propaganda terroristica» dopo aver pubblicato, attraverso l'agenzia stampa Jinha, da lei cofondata nel 2010 e poi chiusa con decreto governativo nel 2016, una lettera che le aveva inviato Elif Akboğa, una bambina curda di dieci anni. La lettera raccontava l'assedio turco della città di Nusaybin, in cui sono morti centinaia di civili. Il secondo capo d'accusa era la condivisione, sul profilo twitter di Zehra Doğan, di un'opera da lei realizzata con uno smartphone, ispirata a una foto scattata da un soldato turco. L'immagine mostra le macerie di Nusaybin, con i blindati di Erdoğan trasformati dall'artista in scorpioni, simbolo di morte e distruzione.

In occasione dell'apertura della mostra [*Avremo anche giorni migliori. Zehra Dogan. Opere dalle carceri turche*, in programma al Museo di Santa Giulia di Brescia con la curatela di Elettra Stamboulis] «la Lettura» ha intervistato via email Zehra Doğan […].

Pensa che l'arte sia una risposta «politica» al mondo in cui viviamo?

La vita stessa è un atto politico. E la mia arte è senza dubbio una risposta politica al mondo in cui viviamo. È una delle risposte migliori che potessi dare.

Che cosa la spinge a fare arte?

La mia ispirazione è il Medio Oriente, in particolare la mia terra, il Kurdistan. Le opere che realizzo riflettono la cultura, la lingua e le leggende curde. Riflettono tutto ciò che ha a che fare con la storia del mio popolo e con le sue radici. Penso che la mia produzione sia una reazione, per me inevitabile, alla realtà in cui vivo.

Qual è il valore civile, oltre che artistico, delle sue opere?

Gran parte dei miei lavori costituiscono quello che chiamo un «archivio storico». Si tratta di opere che fissano le testimonianze del presente in una memoria collettiva. Per me, il valore «storico» di ciò che creo è molto importante, ancora più di quello artistico.

Banksy le ha dedicato un'opera a New York. La solidarietà tra artisti l'ha aiutata a resistere?

Quando mi hanno condannata per il disegno di Nusaybin ho avuto la sensazione che coloro che parlavano la mia stessa lingua non mi comprendessero, che ci eravamo trasformati in esseri incapaci di pensare e comprendersi. Mentre sei in prigione, tormentata da queste riflessioni, all'improvviso ti accorgi che alcune persone, a migliaia di chilometri di distanza, ti sono vicine. Banksy mi ha ritratta dietro le sbarre in una città come New York e – cosa ancora più straordinaria – ha proiettato un'immagine enorme del disegno che avevo fatto di Nusaybin. In quel momento i muri, il filo spinato, le guardie, la prigione intera, non hanno più senso. E ritrovo tutta la forza per continuare a resistere.

«Gran parte dei miei lavori costituiscono quello che chiamo un archivio storico.»

Come ha reagito quando le hanno detto che sarebbe andata in carcere per aver postato un disegno?
Sui social network avevo visto una foto di Nusaybin distrutta dall'esercito turco. Era un'immagine celebrativa. I soldati avevano appeso le bandiere turche, come trofei, alle case distrutte. Quella foto mi ha colpito molto, e ho voluto riprodurla a modo mio. Non mi ha sorpreso scoprire che quel disegno è stato usato come atto d'accusa. Le persone che vengono prese di mira, che siano giornalisti, artisti, intellettuali o altri cittadini, vengono accusate per ciò che condividono sui social perché non esistono «prove» più consistenti. Il tribunale mi ha condannata con questa motivazione: «Zehra Doğan

è un'artista, ma ha oltrepassato i limiti della critica». Così oggi prendiamo atto che i tribunali turchi sono anche le autorità incaricate di stabilire i canoni della critica d'arte…

Ci può raccontare la sua esperienza in carcere?
In prigione ho incontrato donne di ogni estrazione: braccianti, giornaliste, insegnanti, parlamentari, sindache, studentesse, scrittrici… Una comunità unita da una forte solidarietà. Mettere in comune le nostre conoscenze ci ha arricchite e ci ha dato forza. Ci chiediamo perché ci sbattano in prigione, se poi ne usciamo ancora più forti.

Come faceva a realizzare le sue opere durante la detenzione?
Nella prigione di Mardin, dove mi hanno rinchiusa per la prima volta nel 2016, i reclusi avevano a disposizione materiale per disegnare. Lì abbiamo dato vita a un giornale scritto a mano, a sostegno del quotidiano «Özgür Gündem», che, dopo essere entrato nel mirino della censura, era stato chiuso. Abbiamo trovato il modo per fare uscire il giornale dalla prigione… L'amministrazione era furiosa, ma siamo riuscite persino a realizzarne un secondo numero! Quando mi hanno trasferita a Diyarbakır ho avvertito sin dall'inizio un bisogno irresistibile di disegnare, anche se in quella prigione non c'era il materiale adatto. Tuttavia, molto presto, ho scoperto di avere a portata di mano tutto ciò di cui avevo bisogno. Mi sono servita di carta da lettere, pagine di giornali, scatoloni, tessuti e lenzuola. Ho costruito i pennelli con piume di piccione o con i capelli delle mie amiche. Insieme a loro ho realizzato anche opere collettive.

Come giudica la crisi attuale e l'atteggiamento turco nei confronti dei curdi?
La logica dello Stato-nazione implica sempre la distruzione di altre etnie, insieme alla diffusione di teorie monistiche, alla negazione delle «differenze» e al controllo demografico del luogo che viene invaso. È questa la logica con cui la Turchia porta avanti la sua politica, già dai tempi dell'Impero ottomano. Nel Rojava [l'amministrazione autonoma della Siria del Nord-est, non riconosciuta dal governo siriano, Ndr], con il motto «se ci lasciate in pace, costruiremo questo mondo», i curdi hanno dimostrato che la vita democratica è possibile anche in una regione del Medio Oriente in cui continua a scorrere il sangue. I curdi vogliono far conoscere la bellezza delle terre del Medio Oriente e il patrimonio storico dei popoli che le abitano. Questo è ciò che infastidisce la Turchia e tante altre potenze. Per gli Stati che dominano il Medio Oriente è un'area che si presta ai loro giochi di guerra. Il popolo del Rojava è in grave pericolo: centinaia di persone sono state uccise dai bombardamenti, un massacro che non risparmia i bambini. Oggi, nel Rojava, la popolazione continua a subire gli attacchi dell'esercito turco occupante. Restare in silenzio e non reagire di fronte a quello che sta succedendo significa arrendersi alla perdita di identità, alla deculturazione, all'esilio forzato e al massacro di migliaia di persone. La popolazione del Rojava continua a resistere, ma il suo futuro sarà determinato dal sostegno dei popoli di tutto il mondo.

«La logica dello Stato-nazione implica sempre la distruzione di altre etnie, insieme alla diffusione di teorie monistiche, alla negazione delle differenze e al controllo demografico del luogo che viene invaso.»