

retabloid

novembre 2019

Ritorniamo  
giardini.

Moses Sabatini



Fumiko Enchi (1905-1986), scrittrice e sceneggiatrice, è stata una delle più importanti voci femminili giapponesi del periodo Shōwa e una delle poche donne a vincere il Noma Literary Prize. Nel 1979 è stata eletta «persona di merito culturale» (Bunka kōrōsha) e nel 1985 le è stato conferito l'Ordine al merito della cultura (Bunka kunshō) dal governo giapponese.



Michele Ghiotti (San Marino, 1989) insegna lettere nella scuola secondaria e organizza conferenze ed eventi culturali per la Società Dante Alighieri di San Marino. Nel 2014 ha vinto il concorso In che verso va il mondo con una video-poesia in stopmotion. Ha pubblicato racconti e poesie per «Crack» e per l'edizione milanese di «la Repubblica».

**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
novembre 2019

Il copyright del racconto, degli articoli e delle foto appartiene agli autori. Il brano di p. 3 è tratto dal romanzo *Namamiko. L'inganno delle sciamane* di Fumiko Enchi, in libreria a dicembre per Safarà Editore. La traduzione dal giapponese è di Paola Scrolavezza.

Il racconto di p. 74, *Diario metempsychotico* di Michele Ghiotti, è stato selezionato 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](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

# Fumiko Enchi

• • •

## *Namamiko. L'inganno delle sciamane*

Safarà Editore · traduzione di Paola Scrolavezza

---

Nel quinto giorno del primo mese del primo anno dell'era Shōryoku si celebrò la cerimonia d'ingresso nella maggiore età per l'Imperatore (Ichijō). Era ancora un ragazzo di undici anni, ed erano in diversi a rimpiangere già la sua incantevole grazia di fanciullo, ma la sua figura con i capelli raccolti sormontati dal tradizionale copricapo da uomo adulto, nonostante la bassa statura, appariva affascinante e armoniosa.

Il secondo mese il Ministro Michitaka presentò la figlia come Consorte Imperiale a corte e sia il palazzo imperiale sia la residenza del Ministro erano in fermento, impegnati nei preparativi per la cerimonia solenne. La consorte del Ministro, Keishi, figlia di Takashina no Naritada, un tempo aveva prestato servizio a corte sotto il nome di Kō no Naishi, e ne conosceva bene le usanze. Non ne amava l'esoterica solennità, alla quale preferiva uno stile più moderno e brillante, e l'intera cerimonia per la presentazione della figlia a palazzo venne organizzata in questa chiave. La sposa aveva appena compiuto sedici anni, per cui era maggiore dell'Imperatore di ben cinque anni. La sera stessa della cerimonia, assunse il ruolo di Consorte Imperiale.

Poco dopo, il Gran Ministro del Consiglio Supremo Kaneie cadde ammalato, e Michitaka per primo, ma anche la madre dell'Imperatore (Senshi, figlia di Kaneie) e altri nobili della corte, si preoccuparono terribilmente: riti propiziatori e preghiere vennero celebrati in ogni angolo del Paese, e tuttavia non ci furono segni di miglioramento. Il Nijōin, dove il Sesshō aveva stabilito la sua residenza, era infestato dagli spiriti vendicativi che originariamente avevano

perseguitato la nobile famiglia di Kujō (Morosuke). Oltre a questi, gli spiriti dei morti e dei vivi che nutrivano risentimento nei confronti dello stesso Sesshō, approfittando del suo momento di debolezza, cospiravano per ostacolarne la guarigione. I più illustri monaci, a cominciare dall'abate dello Hieizan, levavano senza sosta preghiere nelle quali infondevano la propria energia spirituale, eppure non riuscivano a scacciare gli spiriti maligni. Le donne che prestavano servizio come medium erano a loro volta pallide come spettri, gli occhi che si contorcevano, i capelli scarmigliati. I monaci in preghiera le rovesciavano a terra e le legavano con i rosari, ma loro li sfidavano: si liberavano dalla presa dimenandosi e di nuovo balzavano in piedi. Lottavano fra il pianto e il riso, in una scena ripugnante, come l'inferno. Fra di loro, il più spaventoso era lo spirito defunto della Terza Principessa, figlia dell'Imperatore Murakami: Kaneie in gioventù se ne era innamorato e l'aveva corteggiata, ma presto se ne era stancato e l'aveva abbandonata; ne erano seguiti pettegolezzi senza fondamento su di lei e il disprezzo dei nobili della corte, e alla fine la Terza Principessa ne era morta, consumata dal dolore. La medium, figlia della sacerdotessa Miwa, era chiamata Miwa no Ayame. Nonostante abitualmente fosse una giovane timida, al punto da non riuscire a proferire parola, mentre era posseduta dallo spirito della Terza Principessa, assunto l'atteggiamento altero proprio di un membro della famiglia imperiale denunciava con severità la freddezza e la crudeltà del cuore del Sesshō. Anche l'impavido Kaneie, che non dava l'impressione di essere particolarmente intimidito dalle maledizioni e

dal risentimento degli altri spiriti, sembrava davvero straziato nel corpo e nell'animo dallo spirito della Terza Principessa. Al figlio, il Capitano della Sezione di Destra della Guardia di Palazzo (il futuro Michinaga), colui che fra i nobili della corte più di tutti aveva ereditato il suo temperamento, si racconta che fece un'accurata raccomandazione.

«Sono innumerevoli i crimini possibili in questo mondo, ma non renderti responsabile di provocare il rancore di una donna: se succede lei non lo mostrerà apertamente, e tu la scaccerai dai tuoi pensieri, senza un minimo di tatto. Ma anche se insistessi a spiegarti quali sono le spaventose conseguenze di quel rancore inespresso, alla tua età non comprenderesti...».



In una simile situazione, la figlia (madre dell'Imperatore) e i figli più giovani di Kaneie lo esortavano con insistenza a cambiare residenza, e infine egli si risolse a trasferirsi al Tōsanjō, ma gli spiriti maligni – come era logico che fosse – lo inseguirono anche lì, e le sue condizioni non fecero che peggiorare. Alla fine, il quinto giorno del quinto mese abbandonò le cariche di Gran Ministro del Consiglio Supremo e di Sesshō, e l'ottavo giorno prese i voti. Il giorno stesso, venne emanata l'ordinanza imperiale che proclamava Sesshō il Ministro Michitaka.

Per quanto fosse naturale trattandosi del primogenito, da quel momento il palazzo entrò in uno stato di eccitazione tale che era come se anche la preoccupazione per la malattia di Kaneie fosse stata per metà spazzata via nel dimenticatoio. La prima consorte di Michitaka aveva numerosi fratelli e sorelle, fra cui Akinobu, Michinobu e Sanenobu, che godevano di buona salute, così come suo padre. I membri delle altre potenti famiglie della corte li osservavano strabuzzando gli occhi mentre questi si pavoneggiavano in lungo e in largo come se appartenessero da sempre al Tōsanjō, loro che non erano nemmeno dei Fujiwara. In tutto questo, il nuovo Sesshō sembrava concordare con quanti attorno a lui lo esortavano a far sì che la figlia, già a corte in qualità di Consorte Imperiale, si insediasse al più presto nel ruolo assumendo il titolo ufficialmente, e così accadde il primo giorno del sesto mese. Cominciò a circolare un pettegolezzo: per quanto si dicesse che fosse determinato e abile nel trarre vantaggio dalle situazioni, per una persona del suo rango l'atteggiamento noncurante persino nei confronti della grave malattia di Kaneie non poteva che significare mancanza di cuore. E poi, quale piano aveva in animo nell'assegnare, nei quartieri di Teishi, l'incarico di Primo Funzionario della Casa Imperiale al Capitano della Sezione di Destra della Guardia di Palazzo, che di lei era lo zio? Michinaga gli sembrava una personalità così aperta e accondiscendente da pensare che avrebbe garantito alla figlia un'adeguata protezione? Se le cose stavano così, allora Michitaka era davvero

«Sono innumerevoli i crimini possibili in questo mondo, ma non renderti responsabile di provocare il **rancore** di una **donna**.»

incredibilmente ingenuo e in buona fede, e per questo non riusciva a vedere la sfrenata ambizione che si celava nel comportamento apparentemente magnanimo del fratello minore. Se questo era ciò che Michitaka pensava, probabilmente era convinto anche che, fra i suoi fratelli minori, colui che sarebbe stato il successivo signore di Awata (Michikane) fosse il più ambizioso e quindi pericoloso, e che avesse messo gli occhi sulla sua carica. Subito dopo la scomparsa di Kaneie, fra Korenaka e Arikuni, fra i quali il padre gli aveva raccomandato come lascito di scegliere il suo braccio destro, il secondo ricevette l'incarico di Governatore Delegato di Dazaifu, e fu questo il motivo che accese l'odio cordiale tra lui e il signore di Awata.

Michinaga a sua volta, come era logico aspettarsi, non trovava di alcun interesse la posizione di Primo Funzionario della Casa Imperiale e non frequentava il palazzo quanto avrebbe dovuto. Nel mentre, il secondo giorno del settimo mese, Kaneie era venuto a mancare. A questo punto, a prescindere da tutto, l'orientamento del governo sarebbe stato quello voluto dal nuovo Sesshō, e i nobili della corte non ebbero altra scelta che conformarsi alle sue direttive. Anche il Capitano della Sezione di Destra della Guardia di Palazzo non poteva essere tanto insolente da mancare per sempre di adempiere ai suoi doveri di Primo Funzionario della Casa Imperiale, così faceva qualche sporadica apparizione e, ostentando un'accorta sollecitudine, manteneva uno sguardo attento sulle condizioni della Consorte Imperiale e sul comportamento delle sue dame.

In generale Michinaga, il più prestante fra i suoi fratelli, godeva di grande apprezzamento fra le

dame di corte, secondo le quali il suo aspetto virile, in cui si coglieva una grazia delicata e femminile, era raro anche fra i giovani rampolli dell'aristocrazia. Anche Sua Altezza la madre dell'Imperatore Ichijō lo prediligeva fra tutti i fratelli e lo amava come un figlio. Per questa ragione, andando e venendo dai quartieri della nuova Consorte Imperiale, è naturale che diventasse intimo di alcune delle sue dame di compagnia. E mentre si trastullava con loro, teneva sotto scrupolosa osservazione Teishi. Perché anche lui aveva una bellissima figlia, molto promettente per quanto ancora giovanissima: alla ricerca di un modello di relazione adeguato in vista dell'inevitabile momento in cui avrebbe avuto l'età giusta per l'Imperatore, voleva conoscere tutti i punti di forza dell'attuale prima consorte.





## L'anteprima

◻◻◻◻ Fumiko Enchi, *Namamiko. L'inganno delle sciamane* · Safarà Editore

3

## Gli articoli del mese

# *Adulti no grazie, impariamo da soli*

Giulia Villoresi, «il venerdì», primo novembre 2019

9

# *L'editoria fa uso di doping*

Vins Gallico, «il Fatto Quotidiano», 2 novembre 2019

11

# *Non c'è democrazia senza comportamenti democratici*

Chiara Valerio, che-fare.com, 7 novembre 2019

13

# *Ferrante o Volo, questo è il dilemma*

Michela Tamburrino, «La Stampa», 8 novembre 2019

15

# *Da Kipling a Nietzsche, il caso delle traduzioni*

Giorgio Fabre, «Alias» di «il manifesto», 10 novembre 2019

17

# *Alice nel paese dei semi liberi*

Francesca Sironi, «L'Espresso», 10 novembre 2019

20

# *Dove nessun romanzo ha mai messo piede prima*

Antonella Lettieri, «minima&moralia», 11 novembre 2019

24

# *Editor, il mestiere di aiutare l'autore a trovare la voce*

Annarita Briganti e Paola Coppola, «la Repubblica», 12 novembre 2019

29

# *Quando Giulio Einaudi usò i libri per promuovere il dialogo e la politica della cultura*

Manuel Santangelo, thevision.com, 12 novembre 2019

32

# *Amy Hempel. Meglio soli che traditi*

Antonio Monda, «tuttolibri» di «La Stampa», 16 novembre 2019

35

# Ritorna il romanzo maledetto	
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 16 novembre 2019	38
# Un personaggio di Borges nel paese di Leonardo Sciascia	
Giuseppe Rizzo, «Internazionale», 19 novembre 2019	41
# La grande Gadsby della risata	
Maria Laura Rodotà, «la Repubblica», 21 novembre 2019	46
# I giornali di carta si salvano solo se puntano sulla qualità	
Daniela Paba, «La Nuova Sardegna», 23 novembre 2019	48
# Come si insegna la Storia?	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 26 novembre 2019	50
# Keep Smiling, Bernardo!	
Alcide Pierantozzi, linkideeperlatv.it, 26 novembre 2019	52
# «Something restraining», ovvero tradurre il cuore di «Cuore di tenebra»	
Simone Barillari, «tradurre», numero 17, autunno 2019	57
# Ho fatto a pugni con il Signore degli Anelli	
Piero Melati, «il venerdì», 29 novembre 2019	64
<b>Gli sfuggiti</b>	
# Il passato dell'America non passa	
Emanuele Trevi, «la Lettura», primo settembre 2019	66
<b>Le recensioni</b>	
# Resistere al male	
Gianluigi Simonetti, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 24 novembre 2019	70
# I nipoti di Santa Nonna Russia	
Livia Manera, «la Lettura», 24 novembre 2019	72
<b>Il racconto</b>	
∞ Michele Ghiotti, <i>Diario metempsicotico</i>	74

Giulia Villoresi

## *Adulti no grazie, impariamo da soli*

«il venerdì», primo novembre 2019



Non è l'homeschooling, ma una scelta ben più estrema. L'unschooling prevede che i bambini imparino a leggere, scrivere e a contare senza maestri né genitori

---

Ecco una notizia abbastanza sorprendente: i bambini che non vanno a scuola imparano lo stesso a leggere, scrivere e far di conto, senza bisogno di alcun tipo di lezione. Semplicemente, imparano da soli, a patto che l'ambiente sia abbastanza ricco di stimoli. Ma procediamo con ordine: esistono davvero bambini che non vanno a scuola? Sì, sono previsti dalla maggior parte dei sistemi educativi occidentali e nei paesi anglofoni sono in costante aumento. Negli Stati Uniti, per esempio, in dieci anni il loro numero è cresciuto di oltre il sessanta per cento e oggi si attesta intorno ai due milioni.

La maggior parte di loro fa il cosiddetto «homeschooling», cioè un percorso di istruzione interamente gestito dalla famiglia, spesso con obiettivi ispirati ai curriculum scolastici. Poi però c'è anche la scelta più radicale: l'unschooling. Qui la definizione di cosa, come e quando imparare è totalmente lasciata ai bambini. Con quali risultati? Secondo un recente studio del National Home Education Research Institute (l'Istituto di ricerca americano sull'educazione parentale), i punteggi raggiunti dagli unschooler nei test standardizzati sono in media più alti di quelli dei loro compagni scolarizzati.

In Italia esce il primo libro che spiega come funziona questo metodo e quali sono le sue basi scientifiche: *Io imparo da solo. L'apprendimento spontaneo e*

*la filosofia dell'unschooling* (Terra Nuova Edizioni) di Elena Piffero, mediorientista esperta in politiche dello sviluppo sostenibile e madre di tre unschooler. «Visto che la maggior parte dei testi su questo approccio è in lingua inglese» spiega «ho deciso di scrivere il libro che avrei voluto leggere. Oggi sappiamo che l'unschooling offre infinite possibilità per lo sviluppo cognitivo e relazionale. Per cui, se si vuole avviare un dialogo serio sull'educazione dei bambini, argomento urgente e cruciale, non si può escludere questa prospettiva».

In effetti, la psicologia dello sviluppo e la pedagogia hanno da tempo evidenziato i limiti dell'attuale modello educativo. Il sistema scolastico, sostengono, sopprime la cosiddetta «neurodiversità», ovvero premia il pensiero analitico e la memoria a breve termine penalizzando il pensiero intuitivo e la creatività; le lezioni formali non stimolano l'attenzione, anzi la inibiscono, compromettendo il processo d'apprendimento; i voti antepongono il rendimento alla conoscenza. A questo si aggiungono i danni emotivi e relazionali prodotti da un sistema fortemente competitivo, che vieta ai bambini l'attività che più di ogni altra contribuirebbe al loro sviluppo psicocognitivo: il gioco. Nulla che non avesse già detto Maria Montessori agli inizi del Novecento. Solo che oggi sappiamo qualcosa di più: ovvero che in virtù di quello

che è stato chiamato «autoapprendimento», o «apprendimento spontaneo», i bambini possono istruirsi da sé, perché sono biologicamente predisposti a inserirsi nella vita culturale e sociale che li circonda. Peter Gray, psicologo evolutivo del Boston College e autore del celebre *Lasciateli giocare* (Einaudi), ha studiato il fenomeno e ritiene che la sua efficacia sia iscritta nel nostro Dna: siamo ancora dei cacciatori-raccoglitori (lo siamo stati per il novantanove per cento della nostra storia evolutiva), dunque biologicamente programmati per imparare attraverso l'osservazione, l'imitazione e il gioco, piuttosto che all'interno di un sistema coercitivo fondato su lezioni formali. In sostanza, c'è una «discrepanza evolutiva» tra il metodo scolastico e le basi innate dell'apprendimento. «A questo proposito» racconta Elena Piffero «ricordo i tentativi di avvicinare la mia prima figlia all'alfabeto. Avevo fabbricato delle lettere di cartoncino: lei era palesemente disinteressata e preferiva usarle per costruire delle strade per i suoi pupazzi. Così ho lasciato perdere. Qualche settimana dopo, mi ha portato un disegno su cui aveva scritto correttamente il suo nome e quello della sorellina. Stava imparando a riconoscere le lettere e a scrivere da sola. E io non avevo idea di come stesse facendo».

L'apprendimento infantile ha leggi caotiche e avviene perlopiù a livello subconscio: ecco perché i genitori degli unschooler non sanno dire precisamente quando, e come, il figlio abbia imparato a leggere o a padroneggiare il calcolo. Tuttavia, grazie a ricerche come quelle di Alan Thomas e Harriet Pattison, dell'università di Londra, sappiamo che ci riescono senza difficoltà. Tutti gli unschooler, per esempio, raggiungono buoni livelli di matematica funzionale, cioè quella che permette a un adulto di funzionare nella vita di tutti i giorni; i bambini particolarmente interessati alla materia in un centinaio di ore di studio riescono poi a coprire l'intero programma di matematica delle scuole dell'obbligo. L'apprendimento spontaneo della lettura avviene tra i cinque e i nove anni mentre le abilità di scrittura, specialmente in corsivo, in genere si sviluppano più tardi.

Gli unschooler, quindi, sono tendenzialmente più lenti dei coetanei nel raggiungere gli obiettivi dell'istruzione tradizionale. Tuttavia, osserva Piffero, «non esiste nessuna prova a sostegno dell'alfabetizzazione precoce; ne esistono molte, invece, che dimostrano che ogni bambino ha i suoi tempi, e che forzarli può avere ripercussioni sulle capacità di apprendimento». E materie come storia, scienze, geografia? «L'unschooler avrà sicuramente delle lacune sui programmi ministeriali, così come i suoi compagni scolarizzati avranno delle lacune rispetto al suo bagaglio di conoscenze.» Il fatto che fuori dalla scuola le informazioni siano per così dire allo stato grezzo costringe i bambini a lavorarci su, a metabolizzarle, ad affrontare le contraddizioni in modo molto più intenso che nello studio formalizzato. Ecco perché gli unschooler di solito leggono molto, sono creativi, empatici e hanno grandi capacità di concentrazione e nel problem solving. Prova ne sia che università come Harvard, Stanford, Yale, Princeton, il Massachusetts Institute of Technology riservano una quota di iscrizioni a ragazzi che non sono entrati nel sistema d'istruzione. Ci si potrebbe chiedere se l'essere dispensati dalla maggior parte delle attività quotidiane dei coetanei non comporti un certo grado di solitudine. «No, se ci sono opportunità sociali frequenti» dice Piffero. Uno studio uscito nel 2017 sul «Journal of Educational Research», per esempio, mostra che i bambini unschooler e homeschooler hanno un tasso di depressione più basso rispetto ai coetanei che vanno a scuola; e anche l'unica indagine sugli adulti non scolarizzati ha fornito risultati incoraggianti (ma non è stata condotta su un campione statisticamente significativo). L'unschooling resta dunque un'opzione audace, specie in Italia, dove è ancora difficile trovare informazioni in materia (è legale, ma prevede che i genitori presentino ogni anno il figlio a un esame che verifichi il raggiungimento degli obiettivi didattici minimi). «Assumersi la piena responsabilità in aree in cui le persone di solito delegano la responsabilità ad altri, come l'istruzione, comporta indubbiamente una scelta di vita» conclude Piffero. «E, per questo, l'unschooling non è per tutti.»

# Vins Gallico

## *L'editoria fa uso di doping*

«il Fatto Quotidiano», 2 novembre 2019

Vendite gonfiate ad arte. La nave di Teseo dichiarava per Nesi due edizioni e ventimila copie vendute quando il romanzo ne piazzava solo 346

---

C'è qualcosa che sta accadendo nell'ambito della comunicazione editoriale e che è numericamente facile da provare: un fenomeno preoccupante di millanteria, di intellettuale «celolunghismo». Provo a fare un esempio che è solo la punta dell'iceberg.

C'è uno scrittore che stimo, del quale ho letto alcuni romanzi con piacere (e in un caso, con ammirazione). Si chiama Edoardo Nesi e ha recentemente pubblicato un libro dal titolo *La mia ombra è tua*.

La casa editrice che lo pubblica, La nave di Teseo, compra una pagina di «la Lettura» del «Corriere della Sera» la settimana nella quale è uscito il libro di Nesi, inserisce la copertina, qualche strillo accattivante e appone un bollone rosso con su scritto: due edizioni 20.000 copie in una settimana.

Nel novantanove per cento dei casi, con 20.000 copie di solito uno è primo in classifica. Invece Nesi non compare fra i primi venti di narrativa italiana. Allora controllo meglio e trovo i dati di vendita della prima settimana di *La mia ombra è tua*: 346 esemplari.

Dopo quattro settimane, il libro di Nesi ha venduto in totale circa 1500 copie.

Ora, cosa spinge un editore a fornire una comunicazione così tossica? Devo forse credere che La nave di Teseo abbia stampato cinquecento copie per la prima tiratura di un ex premio Strega e abbia poi fatto una ristampa di altre 19.500?

In quella cifra nel bollone, in quel xmila c'è tutta la schizofrenia di un'editoria ipertrofica che pubblica troppi titoli e inganna prima di tutto sé stessa. Un'editoria ipocrita, alla quale è il caso di gridare che è nuda. Sempre sul «Corriere della Sera» di qualche giorno fa, in prima pagina, l'annuncio delle due edizioni di Bianca Berlinguer per *Storia di Marcella che fu Marcella*, di nuovo La nave di Teseo. Uscito da tre settimane, il libro di Berlinguer non ha ancora raggiunto le mille copie.

Occhio che il vizio di esporre e pubblicizzare il numero di copie (eventualmente) stampate, provando a confonderle con quelle vendute, non appartiene solo alla Nave. Quasi tutti i grandi editori cadono in tentazione. Stessa storia con le ristampe.

Vedo amici che hanno scritto romanzi d'esordio e sui social postano lieti e fieri le foto delle loro ristampe. Anche in questo caso controllo, siamo sempre intorno alle mille copie vendute dopo mesi, a volte sotto. Non so se per un grande editore c'è da festeggiare. E soprattutto mi chiedo se Nesi, Berlinguer, i miei amici siano al corrente della realtà numerica delle loro vendite.

Perché in effetti coloro che scrivono sono i primi a patire il mistero delle vendite. Chi lavora in una casa editrice ha una sorta di tabù: mai parlare con l'autore delle copie vendute settimana per settimana. Perché

quel numero è lo scoglio contro cui si vanno a infrangere i sogni di gloria di ciascuno scrittore. Da nessuna parte è scritto che per gli scrittori sempre allegri bisogna stare. I libri vendono poco, si dice. Vero per molti, per altri no.

Quest'anno chi ha venduto tanto è stata Stefania Auci con i suoi *Leoni di Sicilia* (casa editrice Nord), che ha superato le 200.000 copie, e poco più di lei ha venduto il premio Strega Antonio Scurati con *M. Il figlio del secolo* (Bompiani). Gli altri quattro finalisti del premio si attestano su cifre onorevoli fra le 15.000 e le 55.000 copie.

Il premio Campiello Andrea Tarabbia – con *Madrigale senza suono* (Bollati Boringhieri) – è alla quinta ristampa, ma ancora sotto le 10.000 copie, e non sarà facile avvicinarsi al successo dello scorso Campiello, *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino, che invece ha superato le 125.000 copie.

Abbondantemente sfondato il muro delle 800.000 copie da quando è uscita *L'amica geniale* di Elena Ferrante (e/o), mentre gli altri tre volumi della

quadrilogia si aggirano fra le 300.000 e 400.000 copie.

Sono cifre che significano una diffusione tale da superare la nicchia, un inserimento nell'immaginario collettivo che va oltre gli addetti ai lavori.

In classifica salta agli occhi la presenza massiccia della scuderia Sellerio: Andrea Camilleri, Antonio Manzini, Gianrico Carofiglio, adesso anche Maurizio de Giovanni sono ben posizionati con più titoli, che nella gran parte dei casi hanno superato le 100.000 copie di vendita. Nell'ambito del giallo anche Alessia Gazzola ha ben otto romanzi che vendono settimanalmente fra le 100.000 e le 300.000 copie, e molte vicende di *L'allieva* (Longanesi) hanno superato le 30.000 copie. Prova a inserirsi nel club Mariolina Venezia, con la saga di Imma Tataranni. Dopo il successo della fiction televisiva, l'autrice lucana ha quattro titoli in classifica. Il suo ultimo *Via del Riscatto* dopo un mese sfiora le tremila copie. Per ora Einaudi non ha pubblicizzato nessuna ristampa con il bollone rosso.



Chiara Valerio

*Non c'è democrazia senza comportamenti democratici*

che-fare.com, 7 novembre 2019



Secondo incendio doloso nel giro di sei mesi nella libreria romana La pecora elettrica. Una riflessione della scrittrice Valerio sul ruolo della cultura

---

Davanti alla libreria La pecora elettrica sono passata solo due volte. Entrambe le volte ero di fretta e non sono entrata. Tornerò poi, mi dicevo, correndo e pensando al mio amico, lo scrittore Mario Desiati, che frequenta e vive e mi ha raccontato la libreria.

Stamattina, quando ho letto la notizia del secondo incendio doloso in libreria, ho pensato a Mario e ho visto tavoli, scaffali e fumo nero. Non mi è venuto da piangere, e nemmeno tristezza. Mi sono incazzata.

Sono cresciuta in un paese dove c'erano solo due cartolibrerie che funzionavano come librerie solo nel mese di settembre, per i libri scolastici, e durante il resto dell'anno erano cartolerie con libri che si impolveravano. Quando, a dieci anni sono entrata, per la prima volta, in una libreria libreria, ho capito la differenza. E non l'ho più dimenticata. Nelle librerie ci sono i librai, i librai sono i lettori, e i lettori sono persone libere.

Per due motivi non metaforici. Chi legge può decidere in quanto tempo leggere un libro. Chi legge sa stare da solo, quindi non deve essere intrattenuto. Chi legge, insomma, è una persona politicamente complessa perché decide da solo il tempo e lo spazio che occupa.

Ho sempre pensato alle librerie come manuali di libertà, prendi un libro e ti eserciti a scegliere il tuo tempo e il tuo spazio. Per questo stamattina mi sono

incazzata. Impedire alle persone di scegliere il tempo e lo spazio è il principio costitutivo della dittatura, dei regimi, dei totalitarismi.

Gadamer osservava che la cultura è l'unico bene che quando viene diviso tra tutti, invece di diminuire, aumenta. E così attaccare per la seconda volta una libreria di un quartiere popoloso significa voler impedire che la cultura, dividendosi tra migliaia e migliaia di persone, aumenti di migliaia e migliaia di volte.

La libreria Pecora elettrica non è la mia libreria, ma è come se lo fosse. Se qualcuno avesse appiccato un incendio doloso a Formia da Tuttilibri, o a Venezia alla libreria Marcopolo, o a Trastevere da Davide e Andrea, che sono le mie librerie come La pecora elettrica è la libreria di Mario, avrei provato la stessa rabbia che provo adesso. E fossi stata a Roma, sarei andata a unirmi alle centinaia di persone che sono lì davanti stasera.

Leggere i libri serve anche a capire cosa succede, anche se succede altrove e ad altri. A questo serve leggere, a capire gli altri, anche quando non si può giustificare. Ma a capire. O almeno provarci, assumerne l'attitudine.

Per questo, ogni libreria è La pecora elettrica, ogni scaffale sui nostri muri è La pecora elettrica. Ogni pila di libri che si alza dal pavimento (e ogni tanto va

«Ho sempre pensato alle librerie come **manuali di libertà**, prendi un libro e ti eserciti a scegliere il tuo tempo e il tuo spazio. Per questo stamattina mi sono incazzata. Impedire alle persone di scegliere il tempo e lo spazio è il principio costitutivo della dittatura, dei regimi, dei totalitarismi.»

raddrizzata) è La pecora elettrica. Ogni biblioteca è La pecora elettrica. Avete fallito, penso. Non ce la farete mai, penso.

E in questo che penso e scrivo c'è un Voi, e se c'è un Voi c'è un Noi. E voi pensate che siano pericolosi i libri e le librerie che li contengono, e noi pensiamo che i libri siano libertà, possibilità, confronto, siano democrazia.

L'amministrazione di Roma dovrebbe così assumere il comportamento democratico immediato di ripristinare, a partire da domani mattina, La pecora elettrica, perché riapra nel giro di poche settimane. Non c'è democrazia senza comportamenti democratici. Non c'è democrazia senza comportamenti democratici. Non c'è democrazia senza comportamenti democratici.



Michela Tamburrino

*Ferrante o Volo, questo è il dilemma*

«La Stampa», 8 novembre 2019



Fenomeni editoriali: Ferrante (annoverata nel genere alto) e Volo (nel genere basso) dividono critica e lettori ma scalano entrambi le classifiche di vendita

---

Che cosa hanno in comune Elena Ferrante e Fabio Volo? La vetta delle classifiche dei libri più venduti. Fine della similitudini. Piacciono per motivi diversi, assecondano gusti antitetici, parlano alla pancia del paese, l'una spostata a Sud e l'altro a Nord, uno presentzialista nelle svariate sfaccettature dei suoi talenti e l'altra che alimenta il mistero negandosi. Basta per essere fenomeni editoriali?

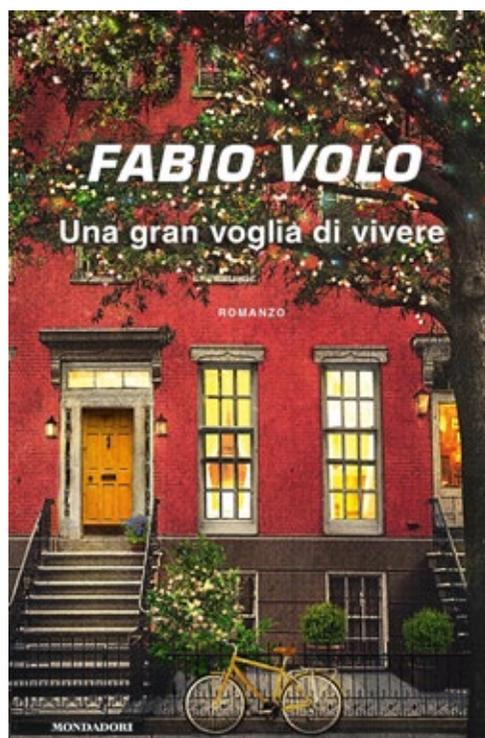
Ferrante, già in classifica a poche ore dall'uscita di *La vita bugiarda degli adulti* (edizioni e/o), si porta dietro un plauso internazionale come raramente capita. In più è stata capace con le sue storie forti, a tratti urticanti, di acchiappare persino chi dai libri colti, o definiti tali, si tiene a distanza. In piccola parte aiuta il mistero che si cela dietro quel nome, fonte di indiscrezioni, indagini, curiosità. Sicuramente ha aiutato il successo enorme della trasposizione televisiva della saga *L'amica geniale*, coproduzione internazionale che ha richiamato giornalisti da tutto il mondo a caccia di indiscrezioni sul set napoletano. Però la sua fama è precedente, tanto da essere considerata dalla collega pluripremiata Elizabeth Strout, già anni addietro, tra le più influenti scrittrici del mondo.

Fabio Volo dal canto suo vanta un successo personale regalato dal cinema, dalla radio, dalla televisione e ora anche dal doppiaggio benefico. Più nazionalpopolare, con *Una gran voglia di vivere* (Mondadori)

ha ripreso smalto letterario dopo aver abdicato per un periodo ad altre forme di presenza. Fa ride-re, fa commuovere, fa pensare senza scervellarsi, la sua prosa è piana e non necessita di interpretazioni astruse. È quello che appare ed è quello che scrive.

Tutti e due sono in promozione. Lei si è affidata a reading notturni organizzati dagli adepti in attesa dell'uscita del libro, lui sta più prosaicamente girando l'Italia delle librerie ma fa pienone lo stesso.

Per cercare di capire che cosa porti Elena Ferrante e Fabio Volo costantemente in vetta alle classifiche per mesi, abbiamo scomodato il maestro dell'editoria italiana, Gian Arturo Ferrari. «Io non parlerei di grandi novità. Per essere dei fenomeni sono vecchi tutti e due. Hanno già scritto molti libri e hanno già detto, se non tutto, molto. Alle spalle hanno una lunga storia di libri usciti a cadenza. Il pubblico sceglie, e non sempre la stessa pietanza, perché non va inteso come un monolite, non è da escludere che lo stesso lettore legga l'uno e legga l'altra. Non ci vedrei nulla di strano. Abbiamo infiniti palati che non seguono una sola modalità stilistica. Il libro non è roba sacra ed è perciò che sopravvive. È adattabile, serpentesco, si insinua per rimanere. Definire le caratteristiche degli autori che hanno avuto molto successo è sempre stato difficile.» Nel nostro caso, se Volo appare molto, Ferrante si nega moltissimo,



fino alla propria identità: «Hanno due modalità di distinguersi diverse, Volo c'è, Ferrante è avvolta dal mistero. Marketing differenti».

Roberto D'Agostino non si capacita del fatto che si debba a forza scegliere un gusto preferito: «C'è un assolutismo che regna ovunque e che soffoca una società contraddistinta dal risentimento, dal rancore per chi vende. Pochi si arricchiscono con i libri e il 95% odia chi ha successo. Una volta gli hater erano confinati nel mondo dei social, oggi si sconfinano nella società del rancore. A che serve dire che un tempo c'era Dante e oggi Volo? Che un tempo c'erano i Beatles e oggi Sfera Ebbasta? Se si crea qualcosa che mi dà piacere, che sia benedetto a prescindere, e forse per questa facilità dell'approccio la gente sente Volo più vicino». La società di oggi crudele, volgare, violenta? «Ma le polemiche sono sempre esistite. Pasolini che non ebbe lo Strega si mise a scrivere male dello Strega. Un rodimento costante. La verità è che gli scrittori sono tutti miracolati. Come diceva Flaiano,

“leggere è niente, il difficile è dimenticare quello che si è letto”.» Aiuta essere molto presenti o l'assenza giova? «Meglio non conoscerli, ne sono sempre rimasto deluso». Eppure proprio Roberto D'Agostino ha scritto per primo, sul suo sito Dagospia, l'ipotetico nome dell'autrice che si cela dietro lo pseudonimo di Elena Ferrante: «È stato un gioco. L'importante è la pagina che hai davanti». Romano Montroni, presidente del Centro per il libro e la lettura e libraio a sua volta, fa dei netti distinguo: «Ferrante e Volo? Hanno due pubblici diversi. Fabio Volo era calato nell'appeal ma con *Una gran voglia di vivere* ha ripreso smalto e ha riscosso entusiasmo in giro per l'Italia. Ferrante sfrutta la notorietà di questi anni ma non basta la storia passata in letteratura, bisogna saper mantenere il successo tenendo alto l'interesse che va da lettore a lettore». Così è con i blogger come Giulia Ciarapica che si professa appassionata della Ferrante, «Volo allietta e intrattiene, chi si rivolge a Ferrante cerca soprattutto risposte».

Giorgio Fabre

*Da Kipling a Nietzsche, il caso delle traduzioni*

«Alias» di «il manifesto», 10 novembre 2019



Tre libri scavano, da vari punti di vista, un tema trascurato dalla tradizione alta degli studi letterari:  
la traduzione

---

Spesso Gramsci ci azzecava davvero. Soprattutto quando scriveva della sua amata letteratura. Lo fece per esempio in uno degli ultimi *Quaderni del carcere*, forse steso in clinica a Formia: «Che cosa significa il fatto che il popolo italiano legga di preferenza gli scrittori stranieri? Significa che esso subisce l'egemonia intellettuale e morale degli intellettuali stranieri, che esso si sente legato più agli intellettuali stranieri che a quelli "paesani", cioè che non esiste nel paese un blocco nazionale intellettuale e morale, né gerarchico e tantomeno egualitario. Gli intellettuali non escono dal popolo».

È uno scritto probabilmente del 1934 e fa riferimento a quel che succedeva all'epoca; anche se alla fine sembra adatto a tutto il dopoguerra italiano, e arriva benissimo fino all'oggi, quando, con il web, le «traduzioni», i testi e il mondo estero si sono moltiplicati per cento, per mille, mentre tutto ciò che è italiano è rimasto più o meno fermo e inespressivo. Ma oggi Gramsci viene «ancora più» in mente leggendo i testi di un gruppetto di giovani studiosi presenti in Italia, che sta facendo una piccola rivoluzione proprio su quell'argomento: la traduzione.

Sono tutti specialisti, anche se quasi nessuno di loro è riuscito a ottenere il riconoscimento che merita: e a questo punto c'è da pensare che non si tratti di un caso, ma piuttosto di un'ostilità pregressa, diffusa

nell'Accademia e non solo, nei confronti della questione «traduzioni». In altre parole, essi si occupano di un tema della cultura italiana da sempre considerato secondario, o comunque non meritevole di essere valorizzato. Per decenni si è ritenuto che fosse prioritario (e più vantaggioso per la carriera) occuparsi di autori italiani – quasi sempre i soliti noti –, piuttosto che andare a vedere, per esempio, ciò che di davvero «popolare» la cultura letteraria italiana, soprattutto sulla base di quella straniera, stava cercando di produrre.

Adesso il piccolo gruppo lo si può individuare in alcuni titoli, ben tre, usciti più o meno contemporaneamente, tutti con a tema appunto le traduzioni: *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, di Christopher Rundle (Carocci); *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, di Anna Ferrando (Franco Angeli); *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, sempre a cura di Anna Ferrando (Franco Angeli), dove sono da segnalare i notevoli studi di alcuni giovani che presentano nuove documentazioni: Natascia Barrale, Michele Sisto, Daria Biagi.

Cosa ha da dirci in sostanza questa piccola «scuola», storica ancor prima che culturale, che pare aver risposto alle parole di Gramsci? Che la nostra vera cultura, appunto «popolare», del Novecento non

«Che cosa significa il fatto che il popolo italiano legga di preferenza gli scrittori stranieri?»

proviene da una struttura dotta e letteraria – oltre che solo italiana. In realtà è esistita anche, ed è stata rilevante, la tendenza a leggere e conoscere «in traduzione» la cultura degli altri paesi, i prodotti provenienti dall'estero. Si tratta di un fenomeno nato a partire dalla Prima guerra mondiale, quando il rapporto con gli Stati Uniti e l'Inghilterra, ma anche la Francia, la Germania, la Russia sovietica e perfino la Cina e il Giappone, divenne improvvisamente intenso, curioso, interessato: in una parola, cosmopolita.

Arrivavano i gialli, i romanzi d'avventura, i racconti di viaggio in tutto il mondo, Agatha Christie, Kipling... Ma anche il comunismo russo e Lenin, Remarque e la guerra, i primi incubi di Kafka, Simenon, i primi Freud e Jung. E gli autori stranieri incominciarono a vendere anche tra le venti e le cinquantamila copie, quando il record per quelli italiani (e oggi, dopo settanta-ottanta anni, non è molto diverso) poteva essere tra le tre e le cinquemila: sono cifre che la dicono lunga. Il regime fascista, per esempio – è un pregio del libro di Rundle averlo studiato con grande cura, ricchezza e precisione –, l'aveva capito, e fu in buona sostanza favorevole e abile nell'accettare le traduzioni in grande stile, che pure andavano contro un'idea nazionalista della cultura. Ci fu qualche grosso problema con la guerra d'Etiopia prima, e con la persecuzione degli ebrei poi. Ne seguirono l'«autarchia» e la persecuzione degli autori ebrei, a partire da quelli stranieri; così Marinetti e la sua cricca tentarono di vincere in campo letterario e culturale una battaglia che finalmente conduceva, dall'alto, a una esaltazione degli autori italiani.

Ma anche in quel caso il regime fu prudente: diminuirono le traduzioni, soprattutto di autori divenuti da un punto in poi «nemici», per esempio gli

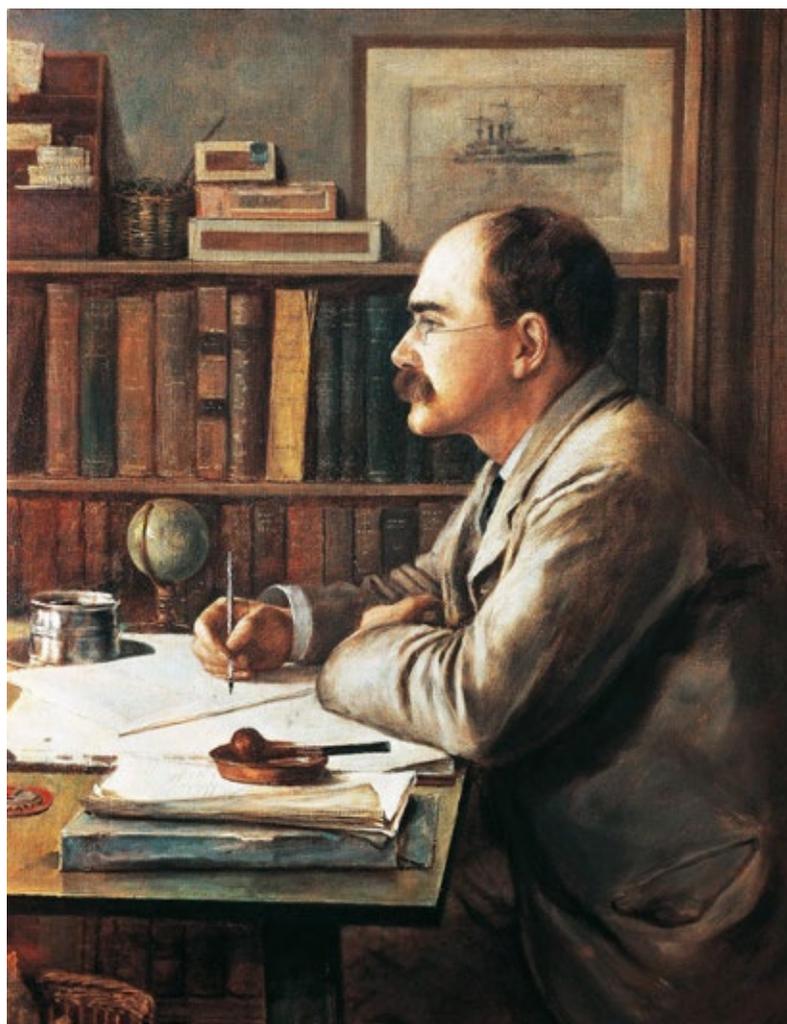
americani in quanto c'era la guerra. Ma sotto questo profilo non era un regime ottuso: occorreva ridurre, ma non si doveva eliminare. Il caso di *Americana*, la celebre antologia Bompiani di autori Usa curata da Elio Vittorini nel 1941 e poi nel 1943, ne è un esempio lampante: Rundle le dedica un capitolo del suo libro, ricchissimo di documenti e testi. *Americana* un po' misteriosamente rimase in piedi, e ancora oggi non tutto è chiaro su quel che accadde, salvo il fatto che esistono copie delle edizioni che avrebbero dovuto essere eliminate.

Se questa è la storia del sistema politico e industriale delle traduzioni, c'è poi quella della loro realizzazione. Altro mondo difficile, ricostruito e raccontato da Anna Ferrando nel suo altrettanto notevole lavoro, basato soprattutto sulle vicende delle agenzie letterarie – altro pianeta ancora oggi pressoché sconosciuto –, che erano quelle che fornivano la gran massa di traduzioni. La storia principale raccontata dalla Ferrando è quella di Augusto Foà, il fondatore dell'Agenzia letteraria internazionale, nato nel 1877 e quindi all'epoca giovanissimo. Foà era il padre di Luciano, futuro fondatore dell'Adelphi; anche lui fu un intelligente agente letterario e divenne punto di riferimento di un altro campione del settore, Erich Linder, oltre che di un traduttore principe quasi segreto: Bobi Bazlen.

Per capire quanto fosse misterioso e complesso il mondo degli agenti letterari basterebbe considerare la storia di Augusto Foà, che era in realtà un alto funzionario di un'importante società di telefoni: a un certo punto egli entrò in relazione con una sartoria, pur di salvare l'agenzia quando questa, essendo lui ebreo, venne presa di mira. È una storia incredibile e insieme affascinante, un mix di produzione e cultura. Le traduzioni, che venivano realizzate con bassissimi costi e grandissimi sforzi, attiravano sia i grandi editori (compreso naturalmente il sempre geniale e ubiquo Mondadori) sia i piccoli o piccolissimi, ma abili e di aperte vedute, come Gian Dàuli o Monanni. Da questi studi esce fuori e va maturando anche una figura «nuova», che per la verità si era ormai intuita,

quella del traduttore sofisticato. *Cacciatori di libri*, ad esempio, contiene un bel capitolo dedicato a Alessandra Scalero, cruciale traduttrice ma anche talent scout editoriale interessantissima. Essa lavorò – in maniera pressoché sconosciuta – per tutta l’editoria italiana. Sulla Scalero esiste peraltro un archivio ricchissimo nel Canavese, in Piemonte: sarebbe davvero utile che le venisse finalmente dedicata una biografia, per poter leggere un nuovo libro intero su di lei. Belle storie, insomma, che forse incominciano a spiegarci quel che è successo davvero nella cultura italiana. C’è un episodio cruciale che colpisce, fra tanti altri. Lo ricorda sempre Anna Ferrando, e ha

per protagonista Luciano Foà, figlio di Augusto: entrato all’Einaudi circondato da grande prestigio, fu lui a tentare di far pubblicare Nietzsche dalla casa torinese. Ma venne respinto con durezza da Delio Cantimori, per evitare di offendere gli autori della casa, Salvemini e Gramsci: era la «vera cultura» italiana ad avere la corsia preferenziale. Dunque anche Nietzsche «in italiano» può dirsi figlio delle agenzie di inizio secolo, anche se si dovette aspettare la Adelphi, fondata quindici anni dopo proprio da Foà, per farlo arrivare in Italia nel secondo dopoguerra. Salvemini e Gramsci meritavano tutto, non però l’eliminazione di Nietzsche.



Francesca Sironi

*Alice nel paese dei semi liberi*

«L'Espresso», 10 novembre 2019



Dove si coltivano le specie che le multinazionali boicottano. Sul lago di Como l'attivista Alice Pasin ha dichiarato guerra a Monsanto&Co

---

Asso, antico borgo della Valtassina tra i due rami del lago di Como. Le colline scendono fra castagni e cinghiali fino al paese. Alice Pasin ha costruito la sua base sul fronte del bosco. Si è trasferita qui nel 2012. Con il compagno e i figli ha strappato i rovi e fatto spazio a un orto circondato da meli, malva e cespugli di ortiche («sono fondamentali per il terreno»). Alice vi si dedica ogni giorno con una missione politica, più che agraria: riprodurre semi di frutta e verdura liberi da copyright.

I brevetti sono diventati prassi in agricoltura. Negli uffici internazionali sono registrate proprietà per «patate mediamente dense», broccoletti «dalle cime staccate», cipolle che fanno piangere meno, cavolfiori «molto bianchi». Tecnologie della vita: la multinazionale Dupont, ad esempio, ne detiene circa quattrocento modelli. Monsanto ha cento esclusive solo alla voce mais. I dossier sono corposi: indicano nel dettaglio i millimetri di uno stelo, gli identikit di resa ottenuta grazie all'ibridazione, naturale o genetica, mostrano la specifica tonalità di viola oggetto d'esercizio economico su una carota. Per quanto ingegnerizzata, infatti, la natura varia. E brevettarla è un mestiere difficile, ma redditizio. Negli Stati Uniti a partire dagli anni Ottanta le aziende possono depositare brevetti commerciali sui semi, anche non Ogm. In Europa l'orientamento è diverso: per

vendere una varietà è necessario registrarla, ma questo non vieta ai contadini di farne uso per migliorare la specie. Ma è una libertà a metà. L'Ufficio brevetti europeo infatti accetta dal 2013 domande su semi naturali. Contro questa direzione si è più volte espresso il parlamento, da ultimo il 19 settembre con una mozione che ribadisce: «Le varietà vegetali e animali, i procedimenti essenzialmente biologici e i loro prodotti non sono in alcun modo brevettabili». La corsa al controllo però continua. E fra Bruxelles e le multinazionali biotech si stendono campi dove la partita, su alcune produzioni agroindustriali, sembra già decisa.

Di fianco alle arnie, Alice Pasin ha un armadio pieno di scatole. Conservano il frutto della sua militanza agropolitica. Sono duecentocinquanta varietà più o meno rare: piccoli fagioli occhiuti, scomodi da coltivare ma antichi; minicetriolini che si mangiano con la buccia; pomodori gialli molto amati da sua figlia; banane di montagna, cicoria di un contadino che si chiama Ecclesio. Sembra un menu elitista invece è un terreno di conflitto: gli esperti le chiamano «coltivazioni orfane» perché sono destinate a soccombere al mercato, quindi ad esser dimenticate per mancanza di valore commerciale. La loro cura, riproduzione e vendita si muove su un confine informale fra il legale, il lecito, il permesso.

Le prime due varietà di grano duro coltivate in Italia, mostrano i dati del Crea (Consiglio per le ricerche in agricoltura del ministero), coprono da sole il venti percento della produzione totale. Si chiamano Iride e Saragolla. Sono proprietà di Syngenta, un colosso sementiero con sede in Svizzera, acquistato alla fine del 2017 da ChemChina per quarantatré miliardi di dollari. Si tratta della maggiore acquisizione internazionale di sempre da parte di una società cinese. ChemChina è un'azienda di Stato; l'operazione venne presentata come una manovra per garantire la sicurezza alimentare futura della classe media in Cina. Attraverso lo sviluppo e il controllo della fonte primaria: i semi. Ancora. I primi nove tipi di mais coltivati nelle campagne italiane sono

tutti figli della stessa società: marca Pioneer, ovvero Dupont/Corteva, una delle maggiori produttrici globali di semi. Sede nel Delaware, paradiso fiscale degli Stati Uniti, uffici in tutto il mondo. Sono suoi i P1758, P1921, PR31Y43, P1547, P2088, PR32B10, P1114, P1535 piantati e fatti crescere dagli agricoltori italiani. La decima tipologia è Sy Inove. ChemChina. Chissà se la Lega rivendicherà ancora il patriottismo della polenta, alla luce di questi dati.

Il sessanta percento delle vendite globali di semi, mostra una mappa aggiornata al 2019 da Philip Howard, università del Michigan, è controllato oggi dalle prime quattro multinazionali dell'agrochimica: Corteva, ChemChina, Bayer e Basf. Certo mais,



soia, grano e girasole sono i settori dove la privatizzazione è più stretta e feroce. In Italia il riso che viene allagato in pianura resta per esempio risultato di piccole o medie aziende. E anche fra gli ortaggi gli interessi sembrano meno chiusi. Nonostante questo, in Europa le «grandi quattro» detengono i diritti del settantadue per cento dei semi di pomodoro coltivati, del novantaquattro per cento delle varietà di cetrioli, del novantacinque per cento per i tipi di carota. Lo mostra un rapporto Ocse sulla concentrazione nel mercato dei semi pubblicato l'anno scorso, segnalato dal Crea. Il dossier nasce dalla preoccupazione delle agenzie antitrust di fronte alla fusione fra Bayer e Monsanto, completata ufficialmente nel 2018 per sessantatré miliardi di dollari. Farmaci, diserbanti e radici marciano da allora compatti.

Coltivare semi richiede tempo. Alice Pasin raccoglie le prime due buttate di asparagi, la terza servirà alla riproduzione. Ogni primavera alterna le cipolle, per evitare incroci; aspetta due anni per i nuovi germogli. Perché fiorisca l'insalata bisogna lasciare diventi secca e flebile, uno stelo ruvido. Le zucchine arrivano quasi a esplodere. È un giardino di forme fradicie e gonfie. Sul davanzale di casa ha due bicchierini con dentro semi di pomodoro che stanno fermentando. Serve a renderli più resistenti. «La natura chiede tempo: i semi maturerebbero all'interno del frutto marcio, caduto per terra. La muffa contiene penicillina» racconta. «Per far riprodurre le piante serve cura. Ogni ortaggio o cereale, da oltre diecimila anni, è risultato di un intervento umano. Molte piante senza questo processo sarebbero già scomparse. Vanno scelti solo i frutti più forti, sviluppati i migliori. La selezione è fondamentale.» La selezione. Per secoli i semi non sono stati una merce: i contadini dipendevano dalla loro capacità di far riprodurre le proprie piante. Compravano germogli solo raramente, scambiavano piantine nei consorzi, miglioravano i risultati adattandosi allo

specifico del loro territorio. Da metà del Novecento, con lo sviluppo di sementi ibride prima (il paragone classico in campo animale è il mulo) e delle modifiche genetiche ai nuclei poi, i semi sono diventati un mercato sempre più interessante sul piano commerciale. Il business supera, secondo le stime dell'Ocse, i cinquantadue miliardi di dollari. Proteggere brevetti significa proteggere fatturato. Il primo copyright di un seme Ogm è del 1994. Era un pomodoro. Oggi gli Ogm valgono da soli più di ventuno miliardi di dollari l'anno. Gli investimenti privati in ricerca e sviluppo sono aumentati così esponenzialmente, portando anche innovazioni positive. Le nuove varietà hanno rendimenti più alti, efficienza nelle risorse idriche e nell'uso del territorio. La privatizzazione però ha portato anche all'accenramento di potere nelle nostre vite: quello che mangiamo è deciso in larga parte da quattro amministratori delegati. I monopoli, notano le voci critiche riportate nel dossier, minacciano non solo la sostenibilità della produzione (possono controllare prezzo, standard e proposte). Ma costituiscono anche uno squilibrio dei sistemi agricoli: riducono la biodiversità generale, rischiando di rendere fragili intere filiere. La paura è per l'effetto domino di fronte a un nuovo parassita. Non solo. Queste *big companies* forniscono ai contadini kit di crescita all inclusive: dal seme al concime, al trattamento antiparassiti. Sono dosi monouso, visto che le piante cresciute da semi ibridi possono figliare, sì, ma perdono subito le caratteristiche sviluppate in laboratorio. Per restare sul mercato gli agricoltori devono rifornirsi così ogni volta alla multinazionale. In regime di dipendenza. Sollevati dalle incertezze, certo, ma anche spossessati da scelte e sapere sul loro mestiere. Fra le grandi aziende la parola chiave ora è «agricoltura digitale»: usare i big data per permettere coltivazioni di precisione. Monsanto ha comprato già nel 2012 The Climate Corporation, una startup della Silicon Valley specializzata in previsioni meteo. L'idea è sviluppare algoritmi capaci di indicare pratiche e prodotti

«La natura chiede tempo.»

«Per far riprodurre le piante serve cura. Ogni ortaggio o cereale, da oltre diecimila anni, è risultato di un intervento umano. Molte piante senza questo processo sarebbero già scomparse.»

dettagliati al singolo appezzamento, incrociando l'attività di milioni di contadini, la meteorologia e i macchinari.

In mezzo all'orto, Alice ha uno spiazzo confuso dove crescono sovrapposte una pianta peruviana, alcuni ortaggi, un albero da frutto. «Il mio compito come attivista non è solo riprodurre semi che servono alla coltivazione. Ma anche studiarli. Perché di molte varietà abbiamo perso ogni conoscenza: quando vanno raccolti i frutti, come conservarli, come cucinarli.» Si chiama erosione genetica: gli standard di mercato fanno deperire Dna e tradizioni di colture alternative. Alice Pasin fa parte di Civiltà contadina, un'associazione per la difesa della biodiversità agricola; è dentro Rete semi rurali, un'organizzazione che sostiene l'arca delle varietà antiche e organizza giornate di scambio/baratto; collabora con realtà come Zona franca, a Varese, dove le farine prodotte da semi liberi vengono usate per i piatti; tiene corsi per istituzioni locali e nazionali; scrive. Si ingegna, perché i semi lei non li può vendere: non sono registrati. Può riprodurli, ma non commerciarli. «Nel nostro network ci sono appassionati che hanno collezioni anche di duemila varietà di pomodori. Ma sono solo collezioni, appunto.»

È un settore informale, eppure necessario. Per conservare la diversità agricola sono state costruite nel tempo gigantesche banche dei semi, come i caveaux raffreddati nel ghiaccio alle isole Svalbard, in Norvegia. Un deposito che mantiene migliaia di specie, salutato come un santuario della sopravvivenza e della sovranità alimentare dei paesi

che donano le loro specie. Avrà bisogno di ottocentocinquanta milioni di dollari per continuare la propria missione. Le linee guida dell'Istituto nazionale di economia agraria hanno un'altra prospettiva. Indicano la «possibilità che siano proprio gli agricoltori, nei loro campi, a svolgere questa importante funzione di conservatori della diversità». «Io non sopporto che il nostro mondo sia così di nicchia» commenta Alice risalendo verso casa. «Anche perché c'è un paradosso di fondo: il cibo biologico tanto di moda è frutto di semi non bio.» È vero. «Non c'è disponibilità di sementi biologiche, se non per poche specie come l'erba medica o il trifoglio alessandrino» spiega Piergiacomo Bianchi, esperto di certificazione al Crea, dove a metà settembre ha ospitato una giornata di studi sul tema. «Oggi sul nostro database ci sono solo novecentotrentaquattro varietà disponibili registrate» racconta Bianchi. «E trentatremila richieste di agricoltori di poter coltivare biologicamente in deroga, non essendoci alternative. Riguardano soprattutto viti, pomodoro, mais, frumento, olive, patate.» Un progetto finanziato da Europa e Svizzera mira a finanziare ricerche per avere semi cento per cento biologici entro il 2037.

Più che alla burocrazia bio e ai mancati fondi, ora Alice deve pensare però al cinghiale che minaccia il suo orto. «Dopo anni di vegetarianesimo, sono diventata amica dei cacciatori della zona. Ho speso duemila euro per mettere la recinzione ma non basta: guarda, un'altra traccia. Mi hanno mangiato tutte le patate...» La coesistenza in natura è un confine mobile.

# Antonella Lettieri

## *Dove nessun romanzo ha mai messo piede prima*

«minima&moralia», 11 novembre 2019

Dialogo tra gli scrittori Claudia Durastanti, Rachel Cusk e Edoardo Affinati nell'ambito di Fill, Festival of Italian Literature di Londra

---

Il Coronet Theatre di Londra ha ospitato anche quest'anno il Fill (Festival of Italian Literature in London), ormai giunto alla sua terza edizione. Questo festival – che è nato nel 2016 come reazione allo shock della Brexit e nel tentativo di cominciare a comprendere e poi anche a sanare una frattura che ha colto di sorpresa la maggior parte degli italiani (e degli europei) qui nel Regno Unito – riunisce letterature e idee che provengono da percorsi diversi ma dimostrano assonanze che vanno oltre la superficie della nazionalità o della lingua. Proprio alla ricerca di queste assonanze, gli eventi propongono, spesso in abbinamenti nuovi e inattesi, scrittori e pensatori italiani in dialogo con le loro controparti da tutto il resto del mondo.

Durante l'incontro *Where No Novel Has Gone Before*, Edoardo Albinati e Rachel Cusk, con la moderazione di Claudia Durastanti, hanno discusso *La scuola cattolica*, la trilogia *Outline*, *Transit* e *Kudos* e il futuro del romanzo e cosa c'è al di là dei suoi limiti. Quanto segue è una traduzione ridotta e adattata dei momenti salienti di questa discussione.

**CLAUDIA DURASTANTI** *Oggi incontriamo Rachel Cusk e Edoardo Albinati, che ringrazio per essere qui. In passato, ritenevo che l'uso della prima persona per parlare di sé stessi fosse un qualcosa che poteva essere*

*sacro, intimo, in un certo senso anche sporco e sgradevole. Mi ci è voluto molto, come scrittrice e traduttrice, per cambiare idea sulla prima persona. Entrambi affrontate molto bene nel vostro lavoro la questione dell'intimità e della prima persona e create la sensazione di una cancellazione dell'io. Come siete giunti a questo tipo di prima persona e che cosa significa per voi?*

**EDOARDO ALBINATI** L'uso della prima persona è per molti versi confortevole. D'altro canto, però, può anche rappresentare quasi un ricatto per lo scrittore dal momento che, quando una persona scrive di sé, in genere l'ambizione è quella di dire qualcosa di profondamente sincero e connesso alla realtà. È però difficile arrivare al nocciolo delle cose. Si tratta di un argomento molto delicato per uno scrittore. Credo che sia una questione tecnica, un qualcosa che ha a che fare con la letteratura piuttosto che con la vita.

**RACHEL CUSK** Alcuni fra gli esempi peggiori di scrittura sono in prima persona. Questa è la prima voce che utilizziamo da giovani, quando ci sfoghiamo nei nostri diari e odiamo tutto e tutti oppure proviamo sentimenti che non siamo in grado di ammettere. Alla base di questo atteggiamento c'è una sorta di segretezza disinibita: la prima persona è un qualcosa di privato e segreto che offre un'assoluta libertà di parola. Per questo motivo credo che, da

un punto di vista tecnico, la prima persona abbia il potenziale di diventare lo strumento più affilato a nostra disposizione. Nasce come pura soggettività ma, per renderla oggettiva, è necessario molto autocontrollo. Per me, questo è uno dei motivi per cui sono tornata a usarla.

*DURASTANTI Rachel, a proposito della trilogia e della soggettività e oggettività della protagonista, mi sembra che quest'opera sia soprattutto un'autobiografia dell'ascolto. Naturalmente, quando a essere proposto è un soggetto femminile passivo, questa scelta non è del tutto innocente. Credo che, in un certo modo, venga tirato in ballo un senso di aspettativa: se una donna vuole scrivere in prima persona, deve rimuoversi da una posizione di centralità.*

**CUSK** Quando ho cominciato a pensare a questi libri, la protagonista aveva una posizione molto più in primo piano nel suo ruolo di macchina della verità: dal momento che è una scrittrice, sa decidere in base alle frasi usate dagli altri se questi stanno dicendo la verità oppure no. Questo è stato il mio approccio iniziale, ma poi mi sono stancata di questo tipo di controllo. Piuttosto, era proprio il controllo che volevo evitare, il controllo del dover offrire una versione. Per questo motivo, l'invisibilità non ha niente a che fare con la passività. La protagonista si sente sperduta ma non è passiva. Piuttosto, è esposta e vulnerabile. Ho deciso che non avevo bisogno di una voce narrativa: anche solo l'idea mi stufava. Se ne posso fare a meno, tanto meglio così. Il tipo di risposta alla trilogia di cui parli è stato per me inaspettato e non era nelle mie intenzioni.

*DURASTANTI Entrambi affrontate il tema dell'emancipazione dall'autorità, sia questa dalla chiesa, da una*

«Se una donna vuole scrivere in prima persona, deve **rimuoversi** da una posizione di centralità.»



*tradizione o da un contesto culturale molto radicato. Si può dire che una delle vostre motivazioni a scrivere questi libri derivi da un senso di insoddisfazione nei confronti del romanzo in quanto genere? Prima che mi rispondiate, però, vorrei chiarire il fatto che, ovviamente, stiamo parlando di due tradizioni letterarie diverse. Gli italiani, infatti, in genere non scrivono romanzi o, se lo fanno, hanno approcci molto specifici.*

**ALBINATI** Per quanto riguarda l'appartenenza a una tradizione in cui non ci sono romanzi importanti rispetto al rilievo che hanno, ad esempio, la poesia o il teatro, credo che, da una parte, questo rappresenti un vantaggio straordinario perché offre una maggiore libertà e la possibilità di reinventare questo genere di volta in volta per provare a creare qualcosa di nuovo. Infatti, sarà sempre un qualcosa di nuovo poiché non esiste un romanzo tradizionale e quindi qualsiasi romanzo è sperimentale, in un modo o nell'altro. Questo per quanto riguarda l'aspetto positivo della questione. Il lato negativo,

invece, sta nella mancanza di colleghi: ci sono altri scrittori ma non altri romanzieri e io stesso non sono un romanziere ma uno scrittore di libri. Alcuni di questi libri possono essere considerati romanzi e altri proprio no.

**DURASTANTI** *Rachel, il tuo caso è differente poiché tu sei inserita in una tradizione diversa. Puoi parlarci di come hai affrontato le idee e le convenzioni sulla letteratura che ancora esistono in merito a che cos'è un romanzo e a qual è il suo ruolo?*

**CUSK** Oh, sono molto invidiosa della libertà di cui parla Edoardo. Tuttavia, credo che Natalia Ginzburg sia una romanziere italiana che ha scritto uno straordinario romanzo italiano e quindi non so



«Che cosa ho il diritto, per così dire, di raccontare?»

se si possa poi dire che non esistono grandi romanzi italiani. L'idea di non avere questo tipo di tradizione, però, mi fa pensare che sarebbe molto più facile diventare chi si è realmente. Questi libroni sono i nostri genitori. Li imitiamo e poi ci ribelliamo e poi troviamo nuovi genitori che ci piacciono di più. E poi c'è il problema di capire se vogliamo più bene a nostra madre, Virginia Woolf, o a nostro padre, D.H. Lawrence. C'è molto su cui riflettere.

**ALBINATI** Sai, Rachel, che nella letteratura italiana non ci sono padri e madri, ma solo un sacco di zii?

**CUSK** (*ride*) E scommetto che sono anche più simpatici. Mi ci è voluto davvero molto prima di sentirmi libera di fare quello che voglio. In un certo senso, siamo tutti molto consapevoli dei limiti e di che succede a chi li oltrepassa.

**DURASTANTI** *Rachel, un aspetto che ho amato molto nella trilogia è il fatto che questi libri trasformano un argomento che ci ha francamente stancato, ossia la distinzione fra scrittura finzionale e non finzionale, in un problema molto pratico, in un elemento della vita quotidiana. Ad esempio, il modo in cui descrivi il matrimonio come una narrazione condivisa e poi arriva il divorzio ed ecco che, all'improvviso, vengono fuori due versioni diverse della verità.*

**CUSK** Credo che ci sia stato un momento molto importante nello sviluppo del romanzo in lingua inglese del Ventesimo secolo in cui questo genere, per dirla in poche parole, ha divorziato. L'universalità è diventata impossibile. George Eliot, quel tipo di voce, è diventato impossibile. Lo stesso vale per Dickens. Quell'universalità è diventata punto di vista nella struttura del romanzo. La mia reazione a questo cambiamento, però, è stata che mi sono detta che non ho voglia di seguire questo approccio, che non credo in questo approccio. Deve pur esserci un'universalità, deve pur esserci un modo per



ottennerla. Ovviamente, però, è anche impossibile tornare al narratore onnisciente e onnipresente.

*DURASTANTI Edoardo, c'è un momento difficile in «La scuola cattolica», la narrazione del massacro del Circeo. Ho chiesto prima a Rachel di parlare dell'invisibilità del soggetto e dell'invisibilità femminile. Nel tuo libro, ci sono pochissime donne. Le donne sono oggetto del desiderio, ma non sempre dai loro una voce. Al tempo stesso, ci sono anche molte riflessioni sulla violenza sessuale, il che è ovviamente molto incoraggiante in una cultura come quella italiana in cui lo stupro viene spesso addirittura negato. Non sono solita giudicare i libri per quello che non dicono e non voglio certo farne una questione ideologica, ma vorrei sapere perché, da un punto di vista estetico, hai scelto nello specifico di non dedicare maggior spazio alle vittime.*

**ALBINATI** Questo libro è intitolato *La scuola cattolica* proprio perché parla di una scuola esclusivamente maschile. È un mondo maschile. Nel libro, in verità vi sono alcuni personaggi femminili importanti. Questi personaggi sono importanti, però, perché separati, perché vengono visti con il cannocchiale. Non è tanto una battuta di spirito il fatto che la sola donna presente in questa scuola fosse la Vergine

Maria. È proprio così. Io volevo riprodurre questa presenza della femminilità attraverso il suo non esserci o il suo essere vista a distanza, sempre troppo in alto o troppo in basso e mai nella realtà.

Sulle due vittime voglio dire solo questo: ho deciso, e si è trattata di una scelta deliberata, di non parlare di loro. Mi sarebbe sembrato di cattivo gusto o addirittura orribile inventare dettagli sulla donna morta. Lo stesso vale per quella rimasta in vita. Una caratteristica peculiare dello stupro è l'intercambiabilità della vittima. Non credo di aver recato offesa alle vittime dicendo che non importa chi fossero poiché le cose sono andate esattamente così. Al posto di quelle due ragazze, dovevano essercene altre due ma il risultato non sarebbe cambiato. È questa la caratteristica più clamorosa del reato sessuale. Lasciando anonime le due vittime io volevo rendere questa caratteristica quanto più chiara possibile.

**DURASTANTI** *Rachel, dopo aver letto la trilogia, ho cominciato a mettere in discussione l'idea che utilizziamo le storie e i romanzi come un meccanismo per far fronte alla vita. Credo piuttosto che viviamo nel modo in cui scriviamo o raccontiamo le nostre vite e quindi il rapporto di interdipendenza fra la vita e il modo in cui la esponiamo è di tipo diverso. Ciò è evidente in «Resoconto», ad esempio, nella prima conversazione con l'uomo sull'aereo. L'uomo racconta la storia dei suoi divorzi e, ovviamente, ne è il protagonista. Per me, questo personaggio rappresenta il classico esempio di una persona che vive proprio come racconta la sua storia. Quello che voglio chiederti è in che modo si è evoluta la tua opinione sul rapporto fra scrittura e vita?*

**CUSK** Il romanzo, e anche noi assieme a esso, deve ora cominciare a usare elementi dell'identità che

«Io sono abbastanza favorevole, in generale, al **distacco** laddove il tema è molto caldo.»

Cusk: «C'è il problema di capire se vogliamo più bene a nostra madre, Virginia Woolf, o a nostro padre, D.H. Lawrence.»

non siano programmatici o predefiniti. Non c'è più niente da dire su tali elementi della nostra identità e nient'altro andrebbe detto. Questo è un problema a cui penso spesso: che cosa ho il diritto, per così dire, di raccontare? Ci sono così tante cose che non ho il diritto di dire, così tanti elementi dell'identità che devo accettare di non poter esprimere, e quindi devo trovare altri materiali che arrivino da altre fonti. Ciò significa provare a creare una sorta di non-spazio che prende il posto di quella certezza del passato. Per me è stato molto interessante accorgermi con quale facilità le cose si capovolgessero una volta compreso questo concetto e come metterlo in pratica da un punto di vista tecnico.

**DURASTANTI** *Ho un'ultima domanda in merito allo stile. Rachel, mentre leggevo la trilogia, ho pensato spesso alla temperatura della scrittura. I tre libri hanno scopi diversi, ma tu sei riuscita a preservare in tutti e tre la stessa febbre fredda, per così dire, lo stesso livello di intensità. Questo effetto è particolarmente utile per portare a galla questioni come la violenza, l'autorità e i rapporti fra i sessi e le classi sociali. Come hai ottenuto questo risultato?*

**CUSK** A dire il vero, questo risultato deriva dalla tecnica di non descrivere l'aspetto fisico del mondo se non attraverso chi ne parla, il che rimuove l'elemento di stress intrinseco a questa materialità. Volevo scrivere un libro che non presentasse alcun senso di stress o di terrore, che non creasse quella tensione o addirittura tortura che ci sembra di amare tanto – e magari la amiamo davvero. Io, però, non

ce la volevo in questo libro. Ciononostante, volevo che emergessero le grandi tematiche «iceberg» che la gente affronta nel corso della propria vita, ossia la giustizia, la violenza, la sofferenza... E quindi, come ottenere tutto ciò senza creare questo senso di terrore? Per me, la risposta più semplice sta nel racconto di un'altra persona. Ogniqualvolta un'esperienza di vita passa da una persona all'altra, avviene una mutazione e la sua essenza emerge un po' di più.

**DURASTANTI** *Edoardo, quando si parla di tensione e, in un certo senso, anche di pornografia, credo che tu abbia evitato questi rischi con grande bravura in «La scuola cattolica». Stasera, in questo teatro ci sono lettori non italiani che hanno determinate idee o immagini in merito a una storia italiana di violenza, che spesso viene raccontata tramite il luogo comune del crimine. Tu hai evitato questo approccio e piuttosto racconti la storia di una nazione in un momento storico molto preciso ma senza ricadere nel convenzionale crescendo di tensione e nella violenza dalla patina glamour che invece è molto comune nelle narrative italiane.*

**ALBINATI** In genere, io amo molto il modo freddo di trattare cose calde e questo approccio, secondo me, in realtà è molto tradizionale. Io sono abbastanza favorevole, in generale, al distacco laddove il tema è molto caldo, laddove appunto serve quella distanza di cui parlava anche Rachel. Anche perché l'enfasi è una malattia, non della letteratura ma della vita pubblica italiana. Quindi, evitarla ogni tanto, l'enfasi, dovrebbe essere una missione civile, o perlomeno lo è per me.

Albinati: «Sai, Rachel, che nella letteratura italiana non ci sono padri e madri, ma solo un sacco di zii?»

# Annarita Briganti e Paola Coppola

## *Editor, il mestiere di aiutare l'autore a trovare la voce*

«la Repubblica», 12 novembre 2019

Come nasce un best seller e come si scopre un autore di talento. Sette protagonisti dell'editoria milanese raccontano il loro modo di lavorare

---

Come nasce un best seller, cosa è la voce di un autore, cosa significa selezionare un talento e fare da filtro tra tutti i titoli possibili e quello giusto da mandare in stampa. Cosa c'è insomma in quel progetto ancora tutto artigianale che è un libro di carta: alla vigilia della grande festa dei lettori di BookCity, e dopo aver incontrato i librai, «la Repubblica Milano» ha riunito in un forum chi lavora dietro le quinte dei libri e cerca di scovare nel flusso di parole quelle destinate ad aver successo. Professione editor, in un paese dove si pubblicano settantottomila novità (dato del 2018) e il cosiddetto lettore forte legge appena dieci titoli all'anno. In sintesi: l'amore per un mestiere che, come ci hanno raccontato sette editor/direttori editoriali/protagonisti dell'editoria, consiste nella gioia di presupporre un pubblico e di trovarlo quel pubblico, nella felicità di fare la scelta giusta. Ne abbiamo parlato con Laura Cerutti (Feltrinelli), Eugenia Dubini (Nn Editore), Andrea Gentile (il Saggiatore), Michele Rossi (Rizzoli), Giuseppe Strazzeri (Longanesi), Claudia Tarolo (marcos y marcos) e Oliviero Ponte di Pino, che ha diretto Garzanti ed è il responsabile del programma di BookCity.

*Cosa significa quindi fare l'editor?*

**LAURA CERUTTI** È una vocazione culturale, oltre che una professione appassionante.

**GIUSEPPE STRAZZERI** È l'opportunità rara di fare di una passione, i libri, un lavoro e ti pone molte sfide intellettuali.

**ANDREA GENTILE** Portare alla luce, anche quando la luce è fioca. Lavorare a un grande testo infinito che da noi al Saggiatore si chiama catalogo, con tutti i titoli che si parlano, al punto da avere abolito le collane. In un tempo presente che dialoga anche con il passato e con il futuro.

**CLAUDIA TAROLO** Conoscere il mondo attraverso punti di vista inaspettati. Entrare nell'intimità di un pensiero. Restituire qualcosa al lettore, scavando nel territorio fertilissimo delle differenze.

**EUGENIA DUBINI** Da quando è nata Nn, cinque anni fa, è un sogno che non si è ancora trasformato in un incubo.

**MICHELE ROSSI** È un privilegio e un allenamento ad avere una visione. Adoro fare libri, li adoro come oggetto, adoro vederli prima che esistano. L'importante è non prendersi troppo sul serio.

**OLIVIERO PONTE DI PINO** L'editor è un enzima. Deve scatenare delle reazioni. Deve lavorare su un manoscritto in maniera artigianale, per migliorarlo e per inserirlo in un progetto editoriale, per proporlo alla casa editrice per la quale lavora, ai promotori, ai librai, ai lettori, e tutto questo è molto divertente. Mi sta quasi tornando la voglia di ricominciare a farlo.

*Del vostro lavoro non si sa molto, ma da voi dipende l'arrivo di un libro in libreria. Come scegliete cosa pubblicare?*

**CERUTTI** Conta la storia, ma la voce per me è ancora più importante. La voce è qualcosa in più dello stile, è la cifra dello scrittore e deve essere unica nel suo genere. In Feltrinelli, pubblichiamo solamente una ventina di italiani all'anno. Il lavoro di selezione è fondamentale.

**DUBINI** Anche per me la voce è fondamentale, insieme alla struttura. Mi piacciono le strutture complesse, quelle che un tempo sul mercato non avrebbero funzionato e invece ora sono in auge.

**ROSSI** È la questione della percezione del marchio. Rizzoli è troppo commerciale per alcuni lettori? Io ho il vantaggio di potere scegliere, in teoria, chiunque, poi però se per sei mesi non vai in classifica... La verità è che un libro deve uscire in un certo momento. Gli autori esplodono quando devono esplodere.

**STRAZZERI** Pubblico i libri che non mi somigliano. Quando ero in Mondadori, ho pubblicato un tascabile, dal quale era stata tratta una serie, già uscito negli Stati Uniti: era *Sex and the City*. Lo stesso vale per Edward Snowden. Mi sono avvicinato al suo libro temendo che fosse il testo di un nerd lamentoso, e invece, mi ha convinto. Fare il direttore editoriale di Longanesi è una grossa responsabilità e ha a che fare con l'importanza dell'intermediazione. Le case editrici servono ancora perché intervengono in tutti i passaggi della pubblicazione, dai contenuti fino alla scelta della copertina e del titolo, che possono determinare il destino di un libro.

**TAROLO** C'è una differenza tra quelli che scrivono cose che restano attaccate alla pagina e quelli che riescono a trasformarle in emozioni e pensieri. Preferisco i secondi. M'interessano quelli che trasformano

il mondo con la scrittura e, quando faccio una scelta, voglio provare la gioia di avere ragione. Ho il privilegio, come Marcos y Marcos, di non dovermi confrontare con il mercato. Scelgo libri che hanno un valore forte e poi li porto nel mercato e cerco di convincere i lettori.

**GENTILE** Al Saggiatore il sessanta per cento dei libri che pubblichiamo sono di saggistica, teniamo sempre in vita il catalogo e facciamo un percorso con i nostri autori. Dopo un primo libro, ne seguiranno altri. Un primo libro bello, ma che ha a che fare solo con quel progetto, non c'interessa.

**DUBINI** In Nn, a differenza di altri editori indipendenti, usiamo gli scout letterari e una rete di lettori dei quali mi fido. Ogni tanto ci riuniamo e facciamo il «semaforo»: leggiamo cinquanta, cento pagine di un libro eventualmente da pubblicare e poi lo mettiamo ai voti. Rosso è no, giallo non sappiamo cosa fare, verde continuiamo a leggerlo.

*Quando nella vostra storia professionale avete provato la gioia di averci preso?*

**ROSSI** Era sera. Stavo pulendo l'email prima di una riunione. Trovo un capitolo inviato per email. Lo leggo e in quel momento, in un certo senso, smetto di lavorare. Era *Acciaio* di Silvia Avallone. Se non mi appassionano, non funziono. Lo stesso discorso vale per Gianrico Carofiglio. Avevo un contratto di sei mesi, non ero neanche autorizzato a farlo, ma l'ho chiamato e l'ho portato in Rizzoli. O per Walter Siti, che poi avrebbe riportato lo Strega alla mia casa editrice.

**TAROLO** *Se ti abbraccio non aver paura*, nono libro di Fulvio Ervas, un autore sul quale ho sempre scommesso, gli ho dato tempo di crescere. È un romanzo basato sulla storia vera di Franco Antonello e di

Strazzeri: «Fare il direttore editoriale di Longanesi è una grossa responsabilità e ha a che fare con l'importanza dell'intermediazione.»

suo figlio autistico, che ha richiesto un editing di un anno, il più lungo della mia carriera, per trasformarlo da un «diario» in una storia universale. Gabriele Salvatore ne ha appena tratto un film. Sono sconvolta dal fatto che le sue vendite siano ripartite dopo l'incidente che ha coinvolto l'altro figlio di Franco.

**DUBINI** Kent Haruf. Il primo libro che ho acquistato per la mia casa editrice. Mi aggiravo da sola alla fiera di Londra, senza neanche un elenco di appuntamenti. L'autore era già stato pubblicato in Italia, era andato male, ma io l'ho preso lo stesso e ora i nostri lettori ci associano alla letteratura americana, ma pubblichiamo anche altro.

**GENTILE** Dodici anni fa, quando muovevo i primi passi in questo mondo, ho lavorato, da editor, a *Patria*, di Enrico Deaglio.

**CERUTTI** Ero appena diventata responsabile della narrativa italiana in Feltrinelli, stavo facendo un giro degli agenti. Davanti a un pasto giapponese, l'agente di Rosella Postorino mi ha proposto *Le saggiatrici*. L'ho preso subito, parlava di un tema attuale come la compromissione con il male.

*La quantità di titoli pubblicati ogni anno nel nostro paese non rischia di far calare l'attenzione su quelli che veramente valgono?*

**ROSSI** Non esiste una ricetta magica per fare un best seller. Ricordo un vecchio dirigente che disse: «Non possiamo pubblicare solo libri che vendono?» e, dal suo punto di vista, aveva ragione. L'ideale, per una casa editrice come la mia, sono i libri che vendono tra le diecimila e le ventimila copie e che durano molto. Per fare andare meglio le cose, non praticherei una decrescita dei titoli, ma rallenterei le pubblicazioni, questo sì.

**PONTE DI PINO** Su dieci libri, sei perdono una barca di soldi, due-tre forse vanno in pari, con uno guadagna.

Ponte di Pino: «Su dieci libri, sei perdono una barca di soldi, due-tre forse vanno in pari, con uno guadagni.»

**TAROLO** Pubblico solamente la quantità di libri che posso difendere ovvero promuovere, e punto a farli rimanere il più a lungo possibile in circolazione. La maggior parte dei nostri ricavi viene dal catalogo. Firmerei per un libro da cinquecento copie al mese per anni. Da questo punto di vista le librerie indipendenti, meno legate a logiche commerciali, hanno un ruolo fondamentale.

**DUBINI** L'editoria è un'industria, certo, ma il fatturato sono i lettori. Per avere lettori bisogna mettere un libro al centro del discorso, dalla critica ai blog e al passaparola.

**CERUTTI** Il mercato sono i lettori. Mi è servito formarmi da editor su autori che vendono, quali Paolo Giordano, Chiara Gamberale e Nicolò Ammaniti. Bisogna anticipare i gusti dei lettori, ma anche andare loro incontro. Penso al romanzo di Giacomo Papi, *Il censimento dei radical chic* che ha fotografato nel momento giusto il mood del paese. O a una Sellerio, che sulla scia del successo di Andrea Camilleri si comporta quasi da collana.

**STRAZZERI** La decrescita del numero dei titoli in uscita è una falsa battaglia. Le pubblicazioni in Italia sono nella media europea. Ci dovremmo confrontare con la Francia, con la Germania, ma da noi non legge quasi nessuno. Il problema in Italia non è la quantità di libri ma la quantità di lettori. Non ha senso pensare a una politica di riduzione dei titoli in un paese che, invece, ne ha sempre più bisogno.

Rossi: «Non esiste una ricetta magica per fare un best seller.»

# Manuel Santangelo

## *Quando Giulio Einaudi usò i libri per promuovere il dialogo e la politica della cultura*

thevision.com, 12 novembre 2019

---

Il 15 novembre del 1933, nello stesso palazzo di Torino dove Antonio Gramsci fondò il periodico «L'Ordine Nuovo», si sta riunendo un gruppo di ragazzi. Nessuno di loro ha più di venticinque anni e si chiamano tra loro con soprannomi che oggi potrebbero appartenere ai personaggi di una serie tv. In una stanza al terzo piano di via dell'Arcivescovado 7 si trovano Cesare Pavese, anche detto «Ces» o il «Barone», Norberto Bobbio, che per gli amici diventa semplicemente «Dindi», e Leone Ginzburg, che è ormai per tutti «il barbuto lion dei Monti Urali» a causa delle sue origini russe. A completare il gruppo ci sono Massimo Mila e il più giovane di tutti, Giulio Einaudi.

I ragazzi si sono incontrati per dare vita a un progetto su cui fantasticano da tempo: fondare una casa editrice libera e indipendente in un'Italia dove gli uomini di Mussolini lavorano per censurare chiunque contesti il fascismo. Giulio Einaudi è tra tutti quello con maggior spirito imprenditoriale e ha le spalle più coperte degli altri, essendo il figlio di Luigi Einaudi, importante economista e futuro secondo presidente della Repubblica. Per questo decide che la nuova creatura si chiamerà Giulio Einaudi Editore e sarà guidata proprio dal ragazzo nato nel cuneese.

Giulio può quindi dedicarsi alla sua passione per la lettura, ereditata dal padre, che spesso lo manda a ritirare i pacchi di libri ordinati dalle più importanti librerie d'Europa. Aprire quelle buste con dentro

volumi di ogni tipo è un piccolo rito in casa Einaudi. Non stupisce quindi che a scuola Giulio si distingua nei temi. Fa più fatica con il latino, tanto da venire rimandato dal professor Augusto Monti. Monti verrà arrestato nel 1935 per antifascismo e sconterà la pena dopo il suo rifiuto di firmare la domanda di grazia. Prima della condanna Monti è una figura di riferimento per gli studenti del liceo classico D'Azeglio di Torino, che lo considerano un esempio di impegno civile. Il professore indirizza anche la vita di Einaudi, che di lui ha scritto: «Monti riuscì a farmi toccare con mano il divario tra la cultura accademica e quella aderente alla vita». È lui a mettere in contatto Giulio con Massimo Mila, suo ex allievo. Mila dovrebbe aiutarlo con il latino, ma tra loro nasce un'amicizia che va oltre le ripetizioni e Einaudi viene presto introdotto da Massimo nella Confraternita.

La Confraternita è formata da un gruppo di ragazzi che si ritrovano nei bar per parlare di letteratura, ma anche della situazione politica del paese. Sono tutti ex allievi di Monti influenzati dalla sua visione della cultura come strumento di emancipazione. Ricordano «la setta dei poeti estinti» protagonista di *L'attimo fuggente*, anche se gli insegnamenti di Monti spingeranno alcuni a progettare qualcosa di molto più rischioso: non vogliono infatti «cogliere l'attimo», ma imporre clandestinamente una nuova visione, pubblicando libri che diano voce a una generazione che il regime vuole mettere a tacere.

Bobbio: «Si pensò che per lanciare la casa editrice valeva la pena fondare una rivista. Una rivista di cultura, ma che facesse passare attraverso articoli culturali dei messaggi politici.»

I cinque ventenni che fondano la Giulio Einaudi sono tutti usciti da una scuola che li ha formati anche come uomini, dando loro una forte coscienza sociale e politica.

Come testimonia Bobbio: «Si pensò che per lanciare la casa editrice valeva la pena fondare una rivista. Una rivista di cultura, ma che facesse passare attraverso articoli culturali dei messaggi politici». Einaudi rilancia così nel 1934 la testata «La Cultura» che, per più di un anno, ospita contributi di intellettuali critici verso il fascismo. La rivista ha come direttore Cesare Pavese, l'unico che ha preso la tessera del partito pur di scrivere, ma questo non basta per sfuggire alla censura e il 9 marzo 1934 la polizia invia una nota alla segreteria di Mussolini: nel documento si informa il dittatore che anche a Torino si sono svolte riunioni volte ad «aggruppare gli azionisti o sovventori». Nell'agosto di quell'anno, il Duce stesso sul «Popolo d'Italia» comunica il suo sdegno per la pubblicazione del primo libro di Einaudi *Che cosa vuole l'America?* di Henry Agard Wallace.

La repressione fascista passa in fretta alle vie di fatto. Ginzburg, scoperto a stampare clandestinamente un giornale, è il primo a essere arrestato e dopo di lui vengono fermati anche Einaudi, Pavese e Mila. La pubblicazione di «La Cultura» è sospesa mentre Ginzburg viene imprigionato a Civitavecchia e Pavese deve scontare due anni di confino. Einaudi dopo due mesi lascia il carcere ma con forti limitazioni: non può uscire dopo le otto di sera e non può allontanarsi da Torino senza autorizzazione.

Anche se la testa dello struzzo di Einaudi è stata tagliata, l'editore non demorde. Quando nel 1936 Pavese e Ginzburg tornano in libertà, tengono

in vita la casa editrice con risorse limitate fino al 1940, finché arrivano da Roma nomi nuovi come Giaime Pintor e la compagna di Leone, Natalia, che cattura l'atmosfera di quegli anni in *Lessico famigliare*, raccontando di come neanche due sedi bombardate avessero fermato l'attività. Dopo il secondo bombardamento Einaudi reagisce con tipico aplomb piemontese: controlla cosa sia rimasto in piedi dell'ufficio e torna a correggere le bozze come se nulla fosse.

Nel nuovo gruppo c'è anche Ernesto Ferrero, che spiega bene la filosofia di Einaudi: «La casa editrice era un'impresa senza la consueta struttura gerarchica e con alla base un pensiero del padre di Giulio, che nel 1921 aveva scritto che il sale della democrazia era il confronto tra le idee, lo scontro dialettico rispettoso dell'altro. Sul lavoro quindi non cercava mai l'unanimità, ma tutto nasceva da scambi e dibattiti anche duri, avendo voluto attorno un gruppo di persone di grande valore e indipendenza». Einaudi arriva a scatenare di proposito il dibattito, proponendo anche opere contro la linea editoriale solo per stimolare la ricchezza delle opinioni dei suoi collaboratori.

Nella casa editrice lavorano persone dalle opinioni più diverse accomunate però da una particolare curiosità per tutto ciò che arriva dall'estero. Giulio, in particolare, condivide le idee del padre che, già nel 1918, auspicava un'Europa unita senza più Stati sovrani «egoisti e schierati a difesa dei propri interessi», e investe nelle traduzioni curate principalmente da Pavese. Negli archivi Einaudi è conservata una lettera del 1938 in cui Gertrude Stein autorizza la traduzione del suo libro su Alice Toklas, poi pubblicato nel 1938. Nei mesi in cui

il fascismo si scopre antisemita e finge di ignorare l'esistenza della comunità Lgbt italiana, Einaudi propone ai lettori un libro scritto da un'ebrea dichiaratamente lesbica.

La situazione, però, precipita con la Seconda guerra mondiale: i Ginzburg sono costretti dalle leggi razziali al confino in Abruzzo e nel 1944 Leone muore in carcere. Giaime Pintor perde la vita nel dicembre del 1943 mentre tenta di raggiungere i partigiani, mentre Einaudi fugge prima in Svizzera, per poi unirsi alla Resistenza nelle Brigate Garibaldi. Nell'ottobre 1944 viene inviato in missione a Roma, dove conosce Togliatti. Il segretario del Pci, vedendo in Einaudi un possibile interlocutore, lo autorizza a pubblicare per la prima volta le *Lettere dal carcere* e i *Quaderni* di Gramsci. Questa scelta sarà poi motivo di diverse incomprensioni: Benedetto Croce, per esempio, si lamenterà con il padre di Giulio di una Einaudi a suo dire «apertamente e notoriamente legata alla propaganda russo-bolscevica». In realtà, diversi episodi dimostrano l'indipendenza politica della casa editrice, come la polemica tra Togliatti e Elio Vittorini, con quest'ultimo che si rifiuta di «suonare il piffero della rivoluzione» sul «Politecnico», rivista edita da Einaudi che lui stesso dirige.

A interessare Giulio è la validità culturale di un'opera, non il suo valore ideologico o commerciale: «Per validità culturale intendo sia Benedetto Croce che Gramsci, e certamente quando si discuteva di libri in casa editrice, quando uno diceva "questo libro si vende", io dicevo "me ne infischio che si vende, è un libro importante questo qui, o no? Serve al dibattito, serve alla formazione dell'individuo, serve a discutere, c'è qualcosa dentro, sì o no?" Se era sì si faceva e si prescindeva dalle possibilità commerciali».

Einaudi è stata fondata per diffondere la cultura

e Giulio non ragiona come un vero imprenditore. Quando, in piena Seconda guerra mondiale, scrive a Montale per proporgli di curare un libro sui poeti si vede rispondere: «Pubblicherebbe piuttosto la raccolta delle mie poesie posteriori a *Ossi di seppia*? In mille copie da vendere a dieci lire l'una?». Sembra un suicidio commerciale, ma l'editore accetta, inaugurando con *Le occasioni* la collana sulla poesia. Non è un caso isolato. Nel 1974 esce direttamente in edizione economica *La Storia* di Elsa Morante. Il libro si apre con il verso di Vallejo «por el alfabeto a quien escribo» utilizzato come dedica e ha un prezzo basso per volere dell'autrice: il libro deve essere alla portata di quegli ultimi che si rivedranno nei protagonisti.

La logica di Einaudi ubbidisce solo a quella che Bobbio nel 1952 definì «politica della cultura»: una politica fondata sul dialogo e fatta dagli uomini di cultura per i fini stessi della cultura. Il rifiuto delle questioni commerciali e di qualunque tipo di aiuto economico che ne minacciasse l'indipendenza, porta la Einaudi ad avere enormi debiti e nel 1983 la casa editrice viene commissariata. Nel 1994 Einaudi entra a far parte della galassia Mondadori, mentre il suo fondatore Giulio muore nel 1999, ultimo tra i ragazzi di via dell'Arcivescovado.

In un mondo relegato nella perenne nostalgia e in quello che il filosofo Michel Serres chiamava «declinismo», ha ancora più senso ricordare l'invito di Giulio Einaudi a guardare avanti, proponendo «delle cose provocatorie, che anticipino i tempi in cui si vive. Non che siano sempre indietro, che siano piuttosto delle prospettive». Abbiamo ancora bisogno di idee coraggiose, animate dal dialogo e dalla «politica della cultura», come quella casa editrice nata dall'ambizione di un gruppo di giovani nella Torino di ottantasei anni fa.

Ferrero: «La casa editrice era un'impresa **senza la consueta struttura gerarchica.**»

# Antonio Monda

## *Amy Hempel. Meglio soli che traditi*

«tuttolibri» di «La Stampa», 16 novembre 2019

Intervista alla «dea degli scrittori» che torna con quindici storie che raccontano paure e desideri di protagonisti alla deriva

---

C'è stato un periodo, breve ma significativo, in cui sembrava che la letteratura americana si orientasse irreversibilmente verso il minimalismo: si trattava di una scelta stilistica che rifletteva una concezione esistenziale, perfino politica, ma poi, inevitabilmente, è giunta una reazione che ha oscillato tra l'escapismo, il ritorno alla narrativa classica e il tentativo di scrivere «il grande romanzo americano». Dopo la scomparsa di Raymond Carver l'universo minimalista è sembrato perdere gradualmente il punto di riferimento e la linfa vitale, con la luminosa eccezione di Amy Hempel, della quale Sem pubblica in questi giorni una raccolta di racconti intitolata *Nessuno è come qualcun altro* (traduzione di Silvia Pareschi). Si tratta di un'importante operazione culturale, perché la Hempel è un'autrice di prim'ordine, che in Italia non ha ancora riscontrato il meritato successo. Nella loro rigorosa essenzialità, i racconti hanno una voce vibrante ed estremamente personale: James Wood li ha osannati sul «New Yorker», definendo l'autrice un «genio della foresta».

Nativa di Chicago, la Hempel ha passato l'adolescenza in California prima di trasferirsi a New York, dove è diventata la pupilla di Gordon Lish: è sotto la guida del più creativo e leggendario tra gli editor americani che comincia a respirare la lezione minimalista, mettendosi in mostra con *Il cimitero in cui è sepolto Al*

*Jolson*, considerato immediatamente un classico della letteratura contemporanea americana. In quel primo racconto cominciano ad emergere i temi che avrebbe sviluppato con sguardo cristallino: la dolente necessità di rapporti stabili, le scelte che condizionano l'esistenza, e, soprattutto, una solitudine rispetto alla quale sembra impossibile ogni fuga. È ammirevole leggere come la Hempel riesca a comunicare queste emozioni riducendo la minimo ogni effetto, ed è interessante notare come sia riuscita a conquistare lettori diversissimi quali Chuck Palahniuk, che l'ha definita «la dea degli scrittori». Ormai da molti anni, questa autrice raffinata e profonda alterna la scrittura all'insegnamento a Bennington: è il suo modo di testimoniare la lezione di Lish, che più di ogni altro le ha insegnato che in ogni esperienza, artistica ed esistenziale, si possono ottenere risultati rivoluzionari senza apparire. «Insegno anche per ascoltare gli studenti» mi dice nella casa di Long Island, mentre gioca con il suo pitbull. «Non si tratta soltanto di un modo di confrontarsi con i più giovani. Mi interessano particolarmente gli allievi che vengono da altri paesi: è fondamentale confrontarsi con altre culture e vedere altri sguardi. Uno scrittore deve temere l'insularità.»

*Quanto è stato importante nella sua formazione Gordon Lish?*

È stato fondamentale: sono passati quaranta anni da quando ho seguito i suoi corsi, ma quello che ho imparato continua a formare la mia creatività in ogni momento, e, inevitabilmente, la mia vita.

*Quale è stata la sua lezione più grande?*

Che la volontà è più importante del talento. Nei corsi lo ripeteva con severità, senza lasciare spazio al dubbio. Una volta che si sente la necessità di scrivere, quello che conta è il duro lavoro, la dedizione e la tenacia.

*Il suo libro è dedicato a Gloria Vanderbilt Cooper.*

Era una grande amica, che mi ha insegnato cosa significhi essere vivi a novantacinque anni. È rimasta curiosa sino alla fine, e ha continuato a dipingere quadri bellissimi: è stata un modello di come si possa vivere ogni momento dell'esistenza senza amarezza e con grande creatività. Era anche una donna molto spiritosa e le confesso che l'atmosfera del mio racconto *Cloudland* è ispirata da un suo quadro.

*Perché preferisce scrivere racconti?*

Ho capito dal momento in cui ho iniziato a scrivere che mi riesce più naturale esprimermi nel breve. Aggiungo poi che amo molto i romanzi costruiti a frammenti, come *Why did I ever?* di Mary Robinson. Credo che abbia a che fare con un mio lavoro costante sulla memoria. Da un punto di vista editoriale ciò mi complica la vita: gli editori sono sempre scettici riguardo ai racconti, perché di norma vendono meno dei romanzi.

*Secondo lei perché?*

Il lettore ama affezionarsi a una storia e viverla per il maggior tempo possibile: ha l'illusione che il romanzo dia una maggiore soddisfazione, ma sappiamo tutti che poche parole possono esprimere più

che interi tomi. Ovviamente è necessario avere il talento per saper comunicare efficacemente e compiutamente nel breve.

*Ritiene che il periodo minimalista sia terminato?*

Personalmente ho sempre contestato la definizione di minimalismo, e preferisco il modo in cui ne parla Raymond Carver: «precisionismo». Ai nostri giorni è certamente passato di moda, ma non è affatto detto che non ritorni in voga. Voglio aggiungere tuttavia che queste sono etichette date dai critici, non dagli scrittori.

*I suoi racconti hanno lunghezze molto diverse: si va dalle due pagine alle oltre sessanta.*

Sono quasi tutti corti, perché il mio lavoro è incentrato sempre sul momento che cambia radicalmente una situazione. Il mio sforzo costante è quello di non lasciare mai nulla di superfluo: l'eccezione è proprio *Cloudland*, che in origine era più di centoventi pagine, ma grazie alla mia editor è diventato di sessantaquattro. È stata lei a convincermi a rinunciare a molta zavorra inutile che non aggiungeva nulla alla storia. All'inizio ho resistito, ma ora le sono infinitamente grata.

*«Cloudland» è una riflessione sulla rinuncia a una figlia, data in adozione.*

È un racconto ispirato a una storia vera, accaduta in Nova Scotia: ho sempre riflettuto sull'idea di responsabilità e sulle conseguenze delle nostre scelte. A volte mi è difficile accettare che qualcosa che viene compiuto con le migliori intenzioni possa evolvere in una tragedia, ma succede spesso.

*L'incipit del racconto è: «Ricordo di aver pensato: non ci sarà mai un momento in cui non ci penso. E avevo ragione. E avevo torto».*

«Personalmente ho sempre contestato la definizione di minimalismo, e preferisco il modo in cui ne parla Raymond Carver: **precisionismo.**»

È una frase che ho scritto ben tredici anni prima di scrivere il racconto, e spero racconti tutto il tormento della protagonista. La frase è rimasta per tutto questo tempo dentro di me e sapevo che sarebbe diventata un incipit.

*Nel libro c'è una donna che soffre perché il marito la tradisce per una donna più anziana.*

Si tratta di una prospettiva inaspettata, e penso che sia proprio questo l'appel del racconto. La vita ci insegna che molte mogli sono abbandonate per donne più giovani. Ma ho visto da vicino anche situazioni opposte, simili a quella che racconto.

*Grace Paley ha detto che «il compito dello scrittore è quello di illuminare quello che è nascosto».*

Amo Grace Paley, ma sinceramente penso che sia uno dei tanti compiti, specie quando lo scrittore

sceglie di raccontare quello che non vogliamo guardare.

*Lei ama i cani, che appaiono spesso nei suoi racconti.*

In uno dei miei racconti preferiti, intitolato Il cane del matrimonio, un portiere avvisa una donna che il cane è tornato a casa senza il marito, perché quest'ultimo è stato travolto da un'automobile. È un momento di dramma, ma il cane è lì, già pronto a consolare. Io credo che i cani riescano a tirare fuori il meglio di noi e sono sempre stupefacenti: Borges immagina che perfino Cristo sia commosso dalla «misericordiosa dedizione dei cani».

*Eppure quel racconto, come quasi tutti gli altri, è segnato dalla solitudine.*

Io vedo la solitudine ovunque, ma non mi spaventa, anzi la amo, ne sono attirata.



Leonardo G. Luccone

*Ritorna il romanzo maledetto*

«Robinson», 16 novembre 2019

Il romanzo *Casa di foglie* di Mark Z. Danielewski è da anni un titolo di culto introvabile. Rieccolo con la sua storia tra fiction e realtà

---

Cosa si prova a perdersi nella propria casa, dopo aver percorso un corridoio che non c'era e aver svoltato prima a destra poi a sinistra in passaggi che sembrano infiniti? Una casa le cui dimensioni misurate dall'interno non combaciano con quelle esterne. Una casa viva, direttamente collegata al regesto delle proprie paure. *Casa di foglie* di Mark Z. Danielewski è una delle narrazioni più ardite degli ultimi anni, un libro-matriosca figlio delle intuizioni di Derrida e Escher, compagno di *Fuoco pallido* di Nabokov e delle falsificazioni di Borges.

Il solito manoscritto ritrovato da Johnny Truant – venticinquenne tatuatore tossico, orfano e dall'animo devastato – è la scusa per una babele di piani narrativi e false piste: un'effervescenza tipografica multicarattere con una componente paratestuale (citazioni, note, appendici, collage, lettere) tra vero, verosimile e inventato che si innerva così tanto nel testo da annientare le gerarchie; perfino Heidegger, Derrida e Bloom vengono convocati a contribuire all'interpretazione della *Versione di Navidson*, un film che nessuno ha visto e che il vecchio Zampanò descrive a mo' di ecfraasi – e che Truant sta chiosando e che un gruppo di editor ha a sua volta lavorato. Chiaro il triplo salto mortale? Will Navidson e famiglia si sono da poco trasferiti in Virginia; tra Navidson – premio Pulitzer per la fotografia – e la

moglie le cose non vanno troppo bene, e così – come buon auspicio – Will ha deciso di documentare ogni istante della loro «presa di possesso» della casa. È ancora ignaro che sarà la casa a impossessarsi delle loro vite. Quando la narrazione sembra arrivare alla fine, siamo ancora al centro del libro, con Navidson – sfiancato dalle esplorazioni nella casa mutante – che rischia di morire assiderato in un corridoio mai visto, e non gli rimane che leggere l'unico libro che ha, *Casa di foglie*, guarda un po', lo stesso nelle mani del lettore, e per leggerlo in quel buio deve bruciare le pagine appena concluse.

*Casa di foglie* fa il suo debutto sul web nella seconda metà degli anni Novanta, sul sito dell'autore. Ancora prima di firmare con la Pantheon, Danielewski decide di sguinzagliare il testo in cerca dei suoi lettori. Si materializzano copie del manoscritto presso strip club, tatuatori, studi di registrazione. «Non capivo cosa stavo leggendo ma era esattamente ciò che cercavo» dice uno dei primi testimoni. Nel 2000 il lancio è sontuoso: Stephen King lo definisce la sua «casa dell'orrore»; per Bret Easton Ellis c'è «un'intelligenza da togliere il respiro». Da noi ci mette cinque anni per uscire. Edoardo Brugnattelli, allora editor di Strade Blu, la collana più audace di Mondadori, la stessa di *Gomorra*, rammenta: «Quando iniziai *Casa di foglie* ebbi subito

cesi anche i mezzi necessari a confezionare i cilindri).

...che ha dichiarato lo scrittore Murphy Genzer. «Nel caso del Madove di Chandler il pubblico è conformato dalla semplicità, perché le camicie sono squadrate, le scarpe comode e c'è l'omnespente cappello. Oggi giorno nulla è meno degno di fiducia di ciò che è costoso e sofisticato, ma questa è la dicotomia con cui si presenta la tecnologia video e cinematografica sciatista o sofisticata. «La Tecnologia Sciata ammicca dal Good Guy, dal Radio Shack e dal Fry's Electronic, da tutti i negozi di elettronica da due soldi. È economica, diffusissima e molto pericolosa. Basta considerare per esempio il video di George Holliday del postaggio di Rodney King per riconoscere all'istante il potere di questa tecnologia scadente. Inoltre, con l'aumentare della capacità di coerenza e di chi digitali, la portata sempre più ampia delle batterie e le dimensioni sempre più ridotte dei supporti, parallelamente aumentano le possibilità di immobilizzare gli eventi proprio mentre accadono. «La Tecnologia Sciatica - 5 mattoncini - è l'opposto: costosa, ingombrante e impegnativa. Ma anch'essa è molto potente. La manipolazione digitale permette di dare una parolina a qualsiasi idea di viaggio in mente, il tutto entro i confini sicuri di uno studio di montaggio, magari con il aiuto di un catering 24 ore e di una massaggiatrice».

11 Murphy Genzer, *Derivative documentarism* (Paradise, New York, 1995), p. 37.  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

10 TET, cioè T'n't. Truismo e truismo diventa quindi un altro modo per indicare il nitrito di toluene, o CTRESD04 - da non confondersi con C16H10N2O2 - In altre parole, anzi in una: *trinitrotoluene*: TET (188) La sigla comunica telegraficamente una strana commissione di sensazioni. Da un lato transcendente e duravole e dall'altro violento ed estremamente infiammabile.

Come ha dichiarato lo scrittore Murphy Genzer.

«Nel caso del Madove di Chandler il pubblico è conformato dalla semplicità, perché le camicie sono squadrate, le scarpe comode e c'è l'omnespente cappello. Oggi giorno nulla è meno degno di fiducia di ciò che è costoso e sofisticato, ma questa è la dicotomia con cui si presenta la tecnologia video e cinematografica sciatista o sofisticata.

«La Tecnologia Sciata ammicca dal Good Guy, dal Radio Shack e dal Fry's Electronic, da tutti i negozi di elettronica da due soldi. È economica, diffusissima e molto pericolosa. Basta considerare per esempio il video di George Holliday del postaggio di Rodney King per riconoscere all'istante il potere di questa tecnologia scadente. Inoltre, con l'aumentare della capacità di coerenza e di chi digitali, la portata sempre più ampia delle batterie e le dimensioni sempre più ridotte dei supporti, parallelamente aumentano le possibilità di immobilizzare gli eventi proprio mentre accadono.

«La Tecnologia Sciatica - 5 mattoncini - è l'opposto: costosa, ingombrante e impegnativa. Ma anch'essa è molto potente. La manipolazione digitale permette di dare una parolina a qualsiasi idea di viaggio in mente, il tutto entro i confini sicuri di uno studio di montaggio, magari con il aiuto di un catering 24 ore e di una massaggiatrice».

Come sostengono Grundberg, Albano e Mitchell, questa impressione sbilata nel manipolare le immagini destina definitivamente i film e i documentari dal loro ruolo, ancora indiscusso, di «testimoni oculari». La potenziale alterazione dell'immagine renderà inimitabile in tribunale video come quello di George Holliday. Per incredibile che possa sembrare, affermazioni come quella del sindaco di Los Angeles Bradley sono altrettanto originali. «Gli sono. Abbiamo lo che abbiamo ne») sembravano tenersi a prendersi baci della parola pacità di valenza. Non che sia una larmente originale. se da *Sol Invener* di con le care di do per *Confessioni* di Lisa Marie «Siti va a fondo nella più protiforme tale». Nell'anti- New Yorker con della *signatura*, affumiche l'idea. Ricorda è la *signatura*, che eluderà sempre qualunque mago del montaggio digitale. Tranne *Navigation*. Si prenda per esempio l'effimera scena del natista sbalzato dai leoni in una riserva naturale in Angola (*Tracce di morte*), ripresa con una 16 mm e quindi ignorata, e la si paragoni alla ridicola e colossissima scena dell'Elizabetta in cui alcuni cavalli vengono menbrati dagli alligatori (190).

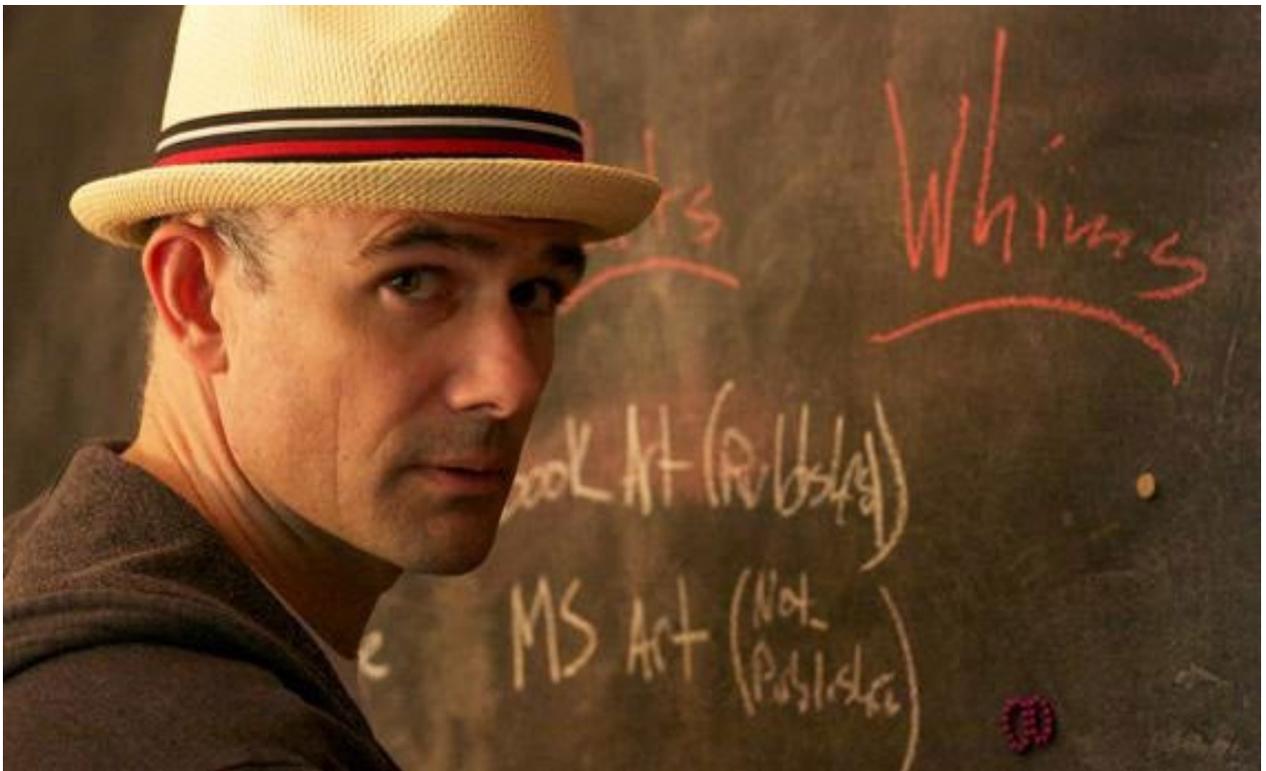
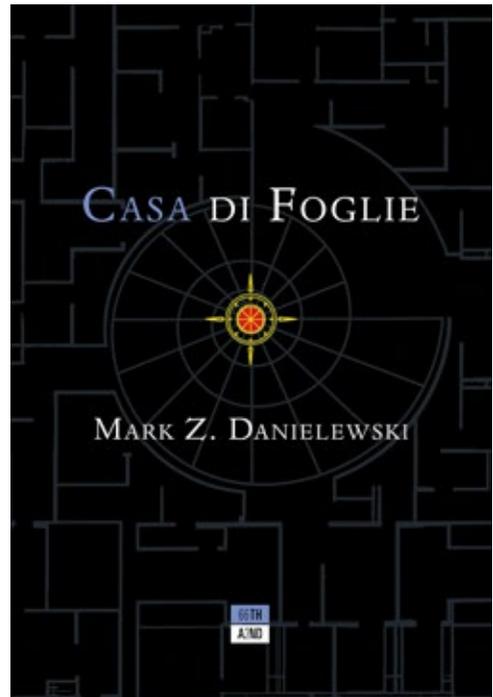
14 «Che peraltro significa anche Trasmettitori Neurali Tecnologici (TnT)», altro gioco di parole e tutta un'altra storia. 15 «No come ha detto Zade una volta, significa pure Tette e Topa, ovvero una esplosivo, ovvero una esplosivo, ovvero un improvviso gioco di parole precettore che trasforma tutto in qualcosa di completamente diverso, che ora che inizio a riprendermi un attimo - temi random girretti alternativi e forse farai meglio a darci un taglio. - potrebbe benissimo non essere stato un gioco di parole ma una pura e semplice biforcuto del truismo, con una bella *amperand* sparata lì per unirla a modo. Una goocia di speranza tra un'altra forma di unità simile ad essa, guardate un po', c'è un'eco a portata di mano, l'articolazione del condito potrebbe benissimo essere una cosa migliore su cui soffermarsi - Truismo è truismo è tutto, dopotutto, e magari affatto. In altre parole, è proprio come l'ha scritto Zanpanò. 16 «Jennifer Kale mi ha detto di essere andata a trovare Zanpanò all'incirca sette volte: «Voleva che gli insegnassi parole del gergo del cinema. Hai presente, roba da critico cinematografico alla Christian Metz e compagnia bella. Gli piaceva anche farsi leggere qualche barzelletta che trovavo su internet. Verlopiò comunque mi limitavo a parlargli del film che avevo visto di recente». L'alimatore era uno di quelli.

una sensazione strana, tra euforia e terrore. Sapevo che stavamo prendendo una spaventosa gatta da pelare in termini di costi. Avevo la scrivania accanto a Giuseppe Strazzeri, che adesso dirige la Longanesi, e a Francesco Anzelmo, ora alla guida della Mondadori, allora mio junior. Capii che a Francesco sarebbe piaciuto tradurlo e glielo affidai». Anzelmo ha un ricordo nitido: «Fu un'autentica impresa e un'esperienza indimenticabile, per le sfide che quel testo poneva. Mi affidai alla sapienza di Strazzeri, traduttore molto esperto». Pubblicato il libro tradotto a sei mani, la sua vita editoriale si ammantava di mistero: in nemmeno due anni diventa irreperibile, e quando i lettori cominciano a chiederlo con una certa insistenza spuntano decine di copie a prezzi assurdi su Maremagnum. In Francia succede la stessa cosa, e la gran baldoria intorno a *Casa di foglie* è amplificata dalla mania per la letteratura ergodica, con un proliferare di forum e

copie pirata. Ma perché il libro sparì? Brugnattelli risponde cauto: «Vendette benino, ottomila copie su diecimila stampate. Credo venne ipotizzato di fare il tascabile ma le prenotazioni non garantivano la profittabilità anche solo di una edizione». Un'ipotesi affascinosa possiamo azzardarla, anche se ridimensiona il mito: se si cerca in rete ci si imbatte in una marea di persone che brama il libro, un esercito, ma per come funziona questo mercato meravigliosamente di nicchia, coloro che lo cercano sono gli stessi che lo compreranno. Puoi contarli. Ma la storia è appena cominciata. Il primo ottobre 2013 il crepitio dei questuanti viene placato dall'annuncio che Beat avrebbe pubblicato *Casa di foglie*. In rete si trovano ancora il comunicato e la copertina. Venne fatto perfino un preprint promozionale (stessa traduzione, sebbene Anzelmo-Brugnattelli-Strazzeri ne siano all'oscuro); gli oggetti di culto diventano due. Quell'edizione, infatti, non vede mai la luce.

Ci confessa Giuseppe Russo, direttore editoriale Neri Pozza: «Mi è dispiaciuto non poterlo pubblicare per le richieste impossibili dell'autore (colore dei caratteri, formato eccetera). *Casa di foglie* è per me come la balena di Melville, l'estensione infinita della potenza di Dio».

In questi giorni 66thand2nd pubblica il testo nella versione filologica a colori e in una nuova traduzione (a cura di Sara Reggiani e Leonardo Taiuti) che beneficia del vasto patrimonio interpretativo prodotto dai forum, ma, di nuovo, non dell'aiuto di Danielewski che si è limitato a dire: «Divertitevi». E noi aspettiamo il prossimo colpo di scena perché «non fa alcuna differenza se il documentario alla base del libro sia mera fantasia». Non esiste quindi Zampànò, non esiste la casa maledetta in Virginia: è tutto nella testa di Truant. È lui l'autore di *Casa di foglie*, è lui l'autore di *Don Chisciotte* e di *Moby-Dick*, è lui Pierre Menard.



# Giuseppe Rizzo

## *Un personaggio di Borges nel paese di Leonardo Sciascia*

«Internazionale», 19 novembre 2019



Il legame tra lo scrittore siciliano e lo scrittore argentino è antico: «L'ho conosciuto molto prima che diventasse alla moda, come poeta».

---

«Come tutti gli uomini della Biblioteca, in gioventù ho viaggiato; ho peregrinato in cerca di un libro, forse del catalogo dei cataloghi.»  
*La biblioteca di Babele*, Jorge Luis Borges

In un certo senso – in un senso propriamente sciasciano – Sciascia se l'è voluta. L'ammirazione per lo scrittore argentino Jorge Luis Borges, per i suoi libri, per le sue intuizioni, per una visione della vita dove le coincidenze sono l'unica scienza certa, non poteva, a un certo punto, con l'aria che tira oggi nel mondo, che far incarnare un personaggio borgesiano a Racalmuto, il paese dove Sciascia è nato l'8 gennaio 1921. Il legame tra lo scrittore siciliano e quello argentino è antico. «L'ho conosciuto molto prima che diventasse alla moda, verso il Cinquanta, come poeta. Quando è uscita nei Gettoni di Vittorini *La biblioteca di Babele* credo di essere stato tra i primi a scriverne sulla "Gazzetta di Parma"» ha detto una volta Sciascia al giornalista Matteo Collura. Nel 1980 i due si incontrano all'hotel Excelsior di Roma. Con loro c'è anche l'interprete, ma non ne hanno bisogno: ciascuno parla nella sua lingua, e capisce l'altro. Nel 1985, un anno prima che Borges morisse, Sciascia chiude il libro *Cronachette* con queste parole: «Qualche anno fa l'ho definito un teologo ateo [...], che ha fatto diventare il "discorso su Dio"

un "discorso sulla letteratura". Non Dio ha creato il mondo, ma sono i libri che lo creano. E la creazione è in atto: in magma, in caos».

Da questo magma, da questo caos, dal mondo creato dai libri, salta fuori il personaggio borgesiano nel paese sciasciano. «Ma perché meravigliarci della causalità della casualità,» si legge in *Dalle parti degli infedeli* «di tutti gli assortimenti, i ritorni, le ripetizioni, le coincidenze, le speculari rispondenze tra realtà e fantasia, le indefettibili circolarità di cui è fitta la vita e ogni vita: se rappresentano – ormai lo sappiamo – il solo ordine possibile?». Il personaggio si chiama Pippo Di Falco e da qualche tempo si è messo in testa un'idea su cui è lui stesso il primo a essere scettico: da siciliano, da sciasciano e da borgesiano.

### L'ARCHIVIO

Di Falco, sessantatré anni, di Racalmuto, nel 2019 ha comprato la casa dove lo scrittore è cresciuto con le zie, dove ha aiutato lo zio sarto, dove è tornato quando si è sposato e dove ha visto muovere i primi passi alle due figlie, Laura e Anna Maria, fino al trasferimento della famiglia a Caltanissetta e poi a Palermo. «Sciascia è nato in un altro appartamento, a pochi metri da qui, ma è in questa casa che ha vissuto per tanto tempo» dice Di Falco. Collura, autore della più bella biografia sullo scrittore di Racalmuto,

*Il maestro di Regalpetra*, conferma: «Per lasciare un po' più di spazio al nuovo arrivato (il fratello, Ndr), vien fatto trasferire in casa dei nonni paterni, dove abitano anche – fatto per lui fondamentale – le zie». «Fino al 2002 c'ha vissuto una parente. Dopo la sua morte, i familiari hanno deciso di venderla» racconta Di Falco mentre apre le imposte e fa entrare la luce fredda dell'inverno in quella che fu la camera da letto dei signori Sciascia. Il letto è rifatto con un lenzuolino di cotone, orlato e trapuntato con dei merletti, bianchissimo. Sui pavimenti le mattonelle in graniglia richiamano le linee e i disegni degli anni Cinquanta e Sessanta – in verde, bordeaux e crema. Alto quasi due metri, robusto, arruffato nella barba e nei capelli e nella camicia, Di Falco spiega che «per qualche tempo sembrava che il comune fosse interessato a comprare la casa, ma poi non se n'è fatto niente. Così ho fatto un mutuo e l'ho presa io». A guardarla da fuori, tre piani un po' diroccati nel centro di un paese che oggi conta ottomila abitanti – un paese vecchio e per molti versi triste come tanti altri in Sicilia – non se ne indovinano il valore e la storia. Le mura screpolate lasciano intravedere le pietre con cui è fatta, le imposte vi si affacciano come denti cariati.

L'unico modo per fare progetti su una costruzione del genere è appendervi la corda pazza siciliana – una delle tre che, insieme a quella seria e a quella civile, Pirandello riconosceva nelle cose dell'isola. «Ci voglio fare una specie di archivio della memoria siciliana, una biblioteca» spiega Di Falco. Sui tavoli, sulle scrivanie, sulle sedie – e nelle credenze, negli armadi, negli scaffali –, ovunque ci sono libri. Su un mobile all'ingresso ci sono i volumi della collana Quaderni di galleria – dove Sciascia fece pubblicare opere di

«Non Dio ha creato il mondo, ma sono i libri che lo creano. E la creazione è in atto: in magma, in caos.»

Pier Paolo Pasolini e Franco Fortini –, nei cassetti di un altro c'è la prima edizione dell'antologia *Americana* di Elio Vittorini, su un tavolino ci sono i testi di Giuseppe Antonio Borgese, compreso un titolo ormai introvabile come *Golia, marcia del fascismo*.

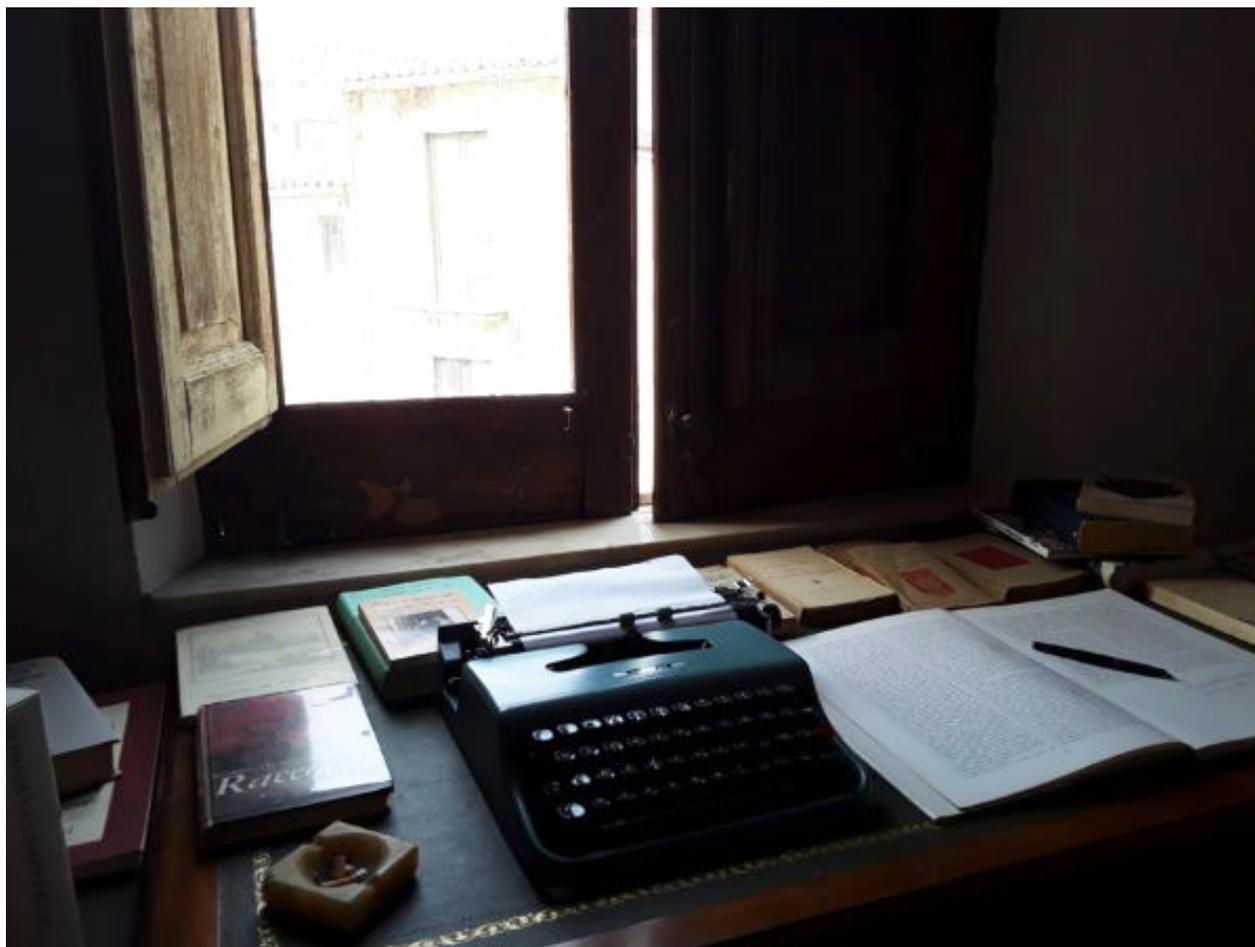
«Sono tutti miei, ma sono solo una parte di quelli che ho e che oggettivamente, ormai, hanno raggiunto una cifra esorbitante» spiega Di Falco con un sorriso di scetticismo che aiuta a chiarire l'aggettivo. Mentre si aggira per la casa, alcuni amici che sono venuti a trovarlo parlano di diecimila volumi. Di Falco si schermisce: «No, no, sono di più. Ho sempre una riserva a parlarne perché poi vengo preso in giro». I libri sono circa ottantamila, e altrettanti sono i giornali e le riviste comprati fin da ragazzo. «Mio padre era impiegato all'ufficio del registro, ma amava la storia e qualcosa ha pure scritto. Mia madre è ancora viva, allora faceva la maestra. A casa qualche romanzo o saggio si vedeva. Io cominciai a comprarne quando frequentavo il liceo a Canicatti, ricordo che mi piaceva molto Cesare Pavese. Da allora non ho più smesso.» Oggi i libri e i giornali di Di Falco riempiono tre magazzini a Racalmuto e una casa a Palermo.

L'idea della biblioteca di cose siciliane gli è venuta venticinque anni fa, e anche se colleziona libri da sempre, da allora ha cominciato a comprare tutto quello che trovava sull'isola. «Ho tutte le opere degli scrittori siciliani più importanti, quasi tutte in prima edizione, ma a un certo punto, girando per i mercatini dei paesi, ho cominciato a comprare ogni titolo che trovavo. Storie locali, autori minori, libri autopubblicati. Piano piano li porterò tutti qui, anche se poi mi chiedo: ma a chi cazzo gliene freggerà niente?» La vertigine di Borges, avvitata nel pessimismo di Sciascia.

Ma perché qui? «Qui è dove Sciascia ha scritto *Le parrocchie di Regalpetra*» risponde Di Falco, indicando una piccola scrivania sotto a una finestra al primo piano. E svelando una seconda coincidenza.

#### LE PARROCCHIE

*Le parrocchie di Regalpetra* sono il quarto libro dell'autore di Racalmuto, ma tutti le considerano



il suo vero esordio. Scritte a partire dal diario di un anno di scuola che Sciascia aveva inviato a Vittorini, e da lui passato a Calvino per la rivista «Nuovi Argomenti», sono uscite per Laterza nel 1956. «L'anno della mia nascita» dice Di Falco, e sorride. Fino a quel momento, Sciascia, maestro elementare di malavoglia, aveva svolto il suo apprendistato editoriale in una maniera tutta sua: instancabile e testarda e dalla provincia. Lui che non guidava, che non era mai andato in bicicletta, che non aveva mai preso l'aereo – e che non aveva fatto, e mai avrebbe fatto, un bagno in mare – saliva e scendeva dai treni per incontrare scrittori e editori, scriveva lettere e tesseva rapporti: tra gli altri, e tra i primi, con Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino. La

pubblicazione di *Le parrocchie* è per lui una tappa fondamentale: «È stato detto che in *Le parrocchie di Regalpetra* sono contenuti tutti i temi che ho poi, in altri libri, variamente svolto. E l'ho detto anch'io» scrisse nel 1967.

Sessant'anni dopo la loro pubblicazione, *Le parrocchie* sono ancora un testo fondamentale. Oggi si sente ripetere che i libri stanno attraversando una nuova fase della loro evoluzione, in cui gli strumenti del romanzo si mischiano con quelli del saggio, il reportage ai ricordi e all'autofiction. Sciascia faceva tutto questo nel 1956. E sebbene alcune delle sue pagine risentano ancora degli arcaismi e del classicismo di «La Ronda» («debbo confessare che proprio sugli scrittori "rondisti" – Savarese, Cecchi, Barilli

– ho imparato a scrivere»), in altre si leggono già quei giri di frase il cui suono è e resterà inconfondibile, fino a raggiungere la perfezione in opere come *Nero su nero*, un diario in pubblico dove ogni virgola è indice di un ingranaggio perfetto: perfettamente complesso, ma efficace nel suo far apparire semplice e cristallina la scrittura: «Dice un vecchio avvocato: “Una volta, su cento casi che mi capitavano, novantotto erano di colpevoli e due di innocenti. Ora è il contrario: novantotto innocenti e due colpevoli”. Spero che la sua sia una esperienza eccezionale, ma spesso mi assale il sospetto che la macchina della giustizia si muova a vuoto o, peggio, arrotando chi, per distrazione propria o per spinta altrui, si trova a sfiorarla».

«*Le parrocchie* sono state il primo libro suo che ho letto» dice Pippo Di Falco. Poggiato su un tavolino alle sue spalle c'è la copia del padre. «È l'edizione del 1967, dove c'è anche *Morte dell'inquisitore*» spiega. Ci vollero due anni per esaurire le duemila copie della prima, ma il libro fece parlare subito di sé e impose la voce di Sciascia. «Questo è un paese di mafia,» scriveva quando perfino in parlamento se ne negava l'esistenza «una mafia più di atteggiamenti che di fatti, benché i fatti, anche se rari, non si può dire manchino, e nella specie di morti ammazzati». Ma era anche un paese dove regnavano altre ingiustizie: «Uomini del mio sangue furono carusi nelle zolfare, picconieri, braccianti nelle campagne [...] gente del mio sangue può tornare nella miseria, tornare a vedere nei figli la sofferenza e il rancore. Finché l'ingiustizia sarà nel mondo, sempre, per tutti, ci sarà questo nodo di paura».

Il paese dove è cresciuto Pippo Di Falco era qualcosa di diverso e qualcosa di simile a quello descritto da Sciascia. Il passato squadernava ancora le sue carte nelle miniere che circondavano il paese, nelle case fredde e nel borghese circolo Unione, ma la modernità stava per affacciarsi anche in provincia, anche se con quella buona dose di ritardo che ha la modernità quando vi arriva. Un esempio è quello che è successo negli anni Sessanta. «Il 1968 a Racalmuto è arrivato

nel 1969» scherza Di Falco. «Io allora già facevo politica, avevo tredici anni, ma mi incuriosivano i movimenti e i gruppi di sinistra.» Nel 1975 entra nel Partito comunista italiano (Pci), e nel 1974 fa il suo primo comizio. «A Racalmuto, durante la campagna per il divorzio in Italia» dice Di Falco. E di nuovo «ripetizioni e coincidenze» si affacciano in questa storia, perché quel referendum è un banco di prova anche per Sciascia.

## LE ERESIE

Lo scrittore si ritrovò in prima fila a combattere affinché la legge sul divorzio non fosse abrogata, così per come voleva la Democrazia cristiana. «Vi piacerebbe se vostra moglie vi lasciasse per scappare con la donna di servizio, con una fanciulla desiderosa di apprendere?» si era spinto a dire l'allora segretario della Dc Amintore Fanfani in un comizio a Caltanissetta. Sciascia partecipò a dibattiti pubblici e sostenne gli appelli per il no: «Proprio dal Sud e dalla Sicilia noi speriamo e chiediamo che venga un no massiccio e definitivo». E il no arrivò il 12 maggio 1974, con il 59,1 per cento dei voti favorevoli al divorzio e il 40,9 per cento dei contrari.

La vittoria aveva spinto Pippo Di Falco ad avvicinarsi ancora di più al Pci, e il Pci a corteggiare Sciascia. All'indomani del voto, Achille Occhetto – trentottenne piemontese mandato in Sicilia a guidare la federazione regionale del partito – insisteva affinché lo scrittore si candidasse alle elezioni per il comune di Palermo. Dopo un mese di discussioni, a cinquantatré anni, Sciascia accettò. E fu eletto con un numero di voti inferiore solo a quello del capolista Occhetto, ricevendone tremila in più rispetto a quelli del pittore Renato Guttuso.

Ma gli entusiasmi erano destinati a raffreddarsi in fretta. Da subito, in consiglio comunale i comunisti provarono la via del confronto con la Dc, replicando dinamiche nazionali. Per Sciascia, che si era sempre considerato un intellettuale con il «dovere di fare opposizione», un eretico la cui «unica difesa è il non essere d'accordo», è una posizione insostenibile. In

*Il contesto*, romanzo del 1971, aveva già fatto intuire quello che pensava a proposito della Dc, quando un ministro dice all'ispettore Rogas: «Il mio partito, che malgoverna da trent'anni, ha avuto ora la rivelazione che si malgovernerebbe meglio insieme al Partito rivoluzionario internazionale...».

Sciascia lascia il Pci nel 1977. Un anno dopo Pippo Di Falco entra a far parte del partito in maniera organica, da funzionario. «Anche per me è stata una storia complicata. Però grazie al fatto di essere stato nella segreteria provinciale mi è capitato di andare a trovare Sciascia una quindicina di volte.» Tra gli anni Settanta e Ottanta, il trentenne Di Falco accompagna deputati, attivisti e giornalisti nella casa in campagna di Sciascia, quella in contrada Noce, dove d'estate ha scritto tutti i suoi libri tranne *Il contesto* e *Il cavaliere e la morte*. «Una volta andai con Raniero La Valle, un'altra con Luciano Violante. Ricordo che un giorno doveva venire anche Alessandro Natta a inaugurare una casa del popolo a Racalmuto. Allora io andai a invitare anche Sciascia, che giustamente mi disse che non era il caso, viste tutte le polemiche che c'erano state tra lui e il Pci. Però mi pregò di dire al segretario che se volevamo passare per un caffè, ce l'avrebbe offerto volentieri.» A questo punto Di Falco fa una pausa, per poi aggiungere: «Glielo dissi. E Natta rifiutò. Allora era così».

#### L'ISOLA, BABELE E LA METAFORA

Salvo una parentesi con i radicali, Sciascia non fece più politica in un partito, mentre Di Falco restò nel Pci fino al 1986, quando cominciò a lavorare nella Confederazione italiana agricoltori (Cia). Gli incontri tra i due proseguirono perché intanto allo scrittore era venuto in mente di aprire una fondazione a suo nome, dove poter conservare le centinaia di incisioni della sua collezione privata, e le sue lettere e le sue carte. La fondazione ha trovato posto nell'ex centrale Enel che domina Racalmuto dall'alto.

«L'ho sempre incontrato per motivi ufficiali, ma ogni tanto gli chiedevo anche dei consigli di

«Il 1968 a Racalmuto è arrivato nel 1969.»

lettura» ricorda Di Falco. «Quello era il periodo in cui gli piacevano i polacchi, che poi avrebbe fatto pubblicare da Sellerio. Mi consigliò *Il Re delle due Sicilie* di Andrzej Kuśniewicz e io lo comprai.» A dispetto del titolo, il libro racconta le vicende di un reggimento asburgico e non c'entra niente con la storia dell'isola. Non c'entra niente, ma trova posto anch'esso nell'archivio della memoria siciliana che Di Falco vuole costruire.

«Amo molto tutti i grandi siciliani, Vitaliano Brancati e Nino Savarese su tutti. Se dovessi consigliare un libro a chi non è siciliano, un testo per capire qualcosa di quest'isola, io consiglierei *I fatti di Petra* di Savarese, a cui anche Sciascia rende omaggio in *Le parrocchie*, fin dal titolo. Ma la mia idea è che qui vengano conservati non solo i libri che parlano direttamente dell'isola o degli autori siciliani. Se Sciascia infila nel catalogo Sellerio un libro polacco, allora può starci anche quel libro, perché testimonia l'interesse di un autore siciliano per la letteratura europea. E ci possono stare anche tutti i libri della collana Gettoni curata da Elio Vittorini, anche se non parlano di Sicilia. Vittorini li ha scelti, il suo occhio di siciliano con quei titoli andava oltre i confini dell'isola, e allora ci possono stare.» A trent'anni dalla morte di Sciascia, e nella corda pazza di Pippo Di Falco, torna la suggestione della Sicilia come metafora, come biblioteca di Babele.

PS L'incipit di questo articolo è un gioco: è infatti ricalcato su quello che Sciascia ha scritto per cominciare il ritratto di Borges nelle *Cronachette*. Quel libro, tra l'altro, è il centesimo della collana La memoria voluta dallo stesso Sciascia, inaugurata con un altro suo titolo – *Dalle parti degli infedeli* – e nel 2019 al giro di boa dei quarant'anni. Ritorni, ripetizioni e coincidenze.

Maria Laura Rodotà

## *La grande Gadsby della risata*

«la Repubblica», 21 novembre 2019



Il suo nome è Hannah, il cognome ricorda il personaggio di F. Scott Fitzgerald. Ecco come è diventata la regina planetaria della comicità

---

C'è una guerra culturale in Occidente, e le vittime della serata sono due trentenni che non ridono. Due bravi ragazzi di Stoccolma, di certo progressisti, con le fidanzate allo spettacolo di una lesbica australiana autistica sovrappeso. Si chiama Hannah Gadsby, ha rivoluzionato la comicità, è diventata stella di Netflix, ha vinto un Emmy per il suo show *Nanette*. È così amata – e pure odiata – per la sua analisi spericolata dei traumi personali («non mi ero mai resa conto di quanto fossero popolari i traumi» dice nello show). Per la sua presenza forte («niente è più forte di una donna distrutta che si è ricostruita»). Perché è esilarante («non mi identifico come lesbica o trans. Mi identifico come stanca»).

Con *Nanette* è diventata così influente da ispirare – hanno riferito ai media fonti affidabili – la nuova politica del Moma di New York di acquisire più opere di donne e minoranze. Ora porta in giro per il mondo il suo nuovo spettacolo, *Douglas* (sarà su Netflix l'anno prossimo). E riempie teatri, più che altro di donne.

### IL PUBBLICO

Al Waterfront Center di Stoccolma sono una marea, lesbiche, etero e altro, con un po' di uomini, qua e là, da individuare nella folla come il personaggio Wally dei libri per bambini. «Wally è il simbolo del

privilegio dei maschi bianchi: perché bisogna trovarlo?» chiede Gadsby. «Perché non prova a trovare sé stesso come tutti noi?» Ridono molto, nell'ordine: le spettatrici femmine; gli etero scuri di pelle; i gay; pure i teneri padri suburbani svedesi che accompagnano figlie ragazzine con capelli corti e bomber. Non i due bravi ragazzi, immobili per un'ora e mezzo, vicini vicini tra le fidanzate che si sganasciano. Consapevoli di non essere più il canone, di non decidere più cosa è culturalmente rilevante e cosa fa ridere, almeno lì.

Magari perché Gadsby è aggressiva, a tratti pesante, e ha la complessa gestione della rabbia di chi è stata stuprata in gruppo. D'altra parte «se gli uomini capissero il valore della fatica emotiva l'avrebbero monetizzata da tempo. Se ci avessero pensato le donne avremmo fatto i miliardi coi Bitchcoin». I bitcoin delle stronze, che a pensarci sono un'idea.

### LA COMICA

Gadsby, più brechtiana che australiana, inizia lo spettacolo spiegando cosa dirà nello spettacolo.

«Prima delle battute con parolacce, poi battute classiche, poi vi racconterò una storia di misoginia successa in un prato dei cani. Poi vi parlerò del mio autismo. Poi altre battute, poi prenderò in giro gli antivax, poi farò una conferenza di storia dell'arte

con diapositive, e concluderò cercando di scatenare odio.»

*Douglas* è forse la conseguenza di *Nanette*; del rifiuto annunciato della comicità in cui donne e minoranze si devono prendere selvaggiamente in giro per essere accettate. Seguivano dibattito e senso di obsolescenza tra gli stand up comici anglosassoni, ammissioni di colpa, virtuose dichiarazioni di intenti per il futuro. Seguiva massacro di Gadsby stessa da parte di parecchi hater on line. Seguiva resilienza di Gadsby. Sulla grassezza che gestisce grazie a completi ben tagliati: «Fanculo le diete, trovatevi un sarto». Sull'astio maschile: «Vi siete offesi? Ma sono solo battute, suvvia, cosa volete che sia» (è quel che le donne si sentono dire).

#### LA CRITICA

Douglas è il nome del cane di Gadsby. Lo spettacolo è stato giudicato «geniale» («The Atlantic»), «tumultuosamente divertente, profondamente infuriato» («The New Yorker»), «smantella la commedia e mostra l'anima» («The New York Times») e porta la gente sui social a spingere estranei a guardarlo, perché «ha cambiato la mia vita e cambierà la vostra» («The New Republic»). Mentre secondo il «Financial Times» usa troppi luoghi comuni e «manca di empatia teatrale». E a Gadsby viene contrapposta una femminista più aggraziata come la Phoebe Waller-Bridge della strepitosa serie *Fleabag* (però Waller-Bridge è attrice-autrice di fiction; Gadsby si rifa a vecchi comici uomini, assertivi, alcuni grandi molestatori o peggio, come Bill Cosby e Louis C.K.). Gadsby e il suo cane ora vivono a Los Angeles. Dove si è fidanzata per un po' con Jill Soloway, creatrice della serie *Transparent* e altra icona della tv che alcuni in Italia chiamerebbero «di propaganda gender». Gadsby sostiene che gli americani pretendono di fare battute su tutto; ma se da australiana di campagna scherza sui cani morti entrano in agitazione.

#### LE ARTI

Gadsby è comica per vocazione e storica dell'arte per formazione. E le sue microconferenze con foto sono indimenticabili. In *Douglas* spiega quadri da patriarcato colto come la *Scuola di Atene* di Raffaello. Dove un gruppo di soli uomini «decide i nomi delle cose». Le donne sono in altri quadri: «Sono costrette a correre nude in gruppi di tre». Se si allontanano «vengono prese, incatenate a qualche roccia e minacciate da un drago».

C'è ancora chi ci prova, munito di rocce. C'è chi obietta, anche perché, che diamine, «le donne esistono da tanto tempo, da prima ancora dei vestiti». E in effetti.



Daniela Paba

*I giornali di carta si salvano solo se puntano sulla qualità*

«La Nuova Sardegna», 23 novembre 2019



Intervista al direttore di «Internazionale», Giovanni De Mauro: «In treno o in aereo nessuno legge il giornale ma tutti spippolano sul cellulare».

---

Nel panorama della carta stampata «Internazionale» – il settimanale che ha puntato sul mondo e sulla stampa straniera – continua a crescere, in termini di copie vendute e di abbonati. È diventato un caso editoriale anche perché i suoi lettori sono spesso giovani. «Un pubblico di ragazzi che puoi vedere al nostro festival di Ferrara fare un'ora di fila per assistere a un incontro sul conflitto tra le due Coree» dice il direttore del settimanale Giovanni De Mauro. «Ora ci siamo abituati, ma i primi anni è stata una sorpresa commovente.» [...].

*Mentre gli altri arrancano voi siete in crescita. Come lo spiega?*

In realtà abbiamo cominciato ad andare bene da un certo punto; i primi dieci anni sono stati faticosi. Il giornale l'abbiamo fatto insieme a tre amici, cui si sono aggiunte altre persone, attraversando momenti difficili, senza contratto, con stipendi bassissimi. L'alternativa era chiudere e andare a fare un po' di precariato altrove. Il giornale invece era nostro, decidevamo tutto, dalla A alla Z, ci divertivamo. Avevamo l'energia per farlo e niente da perdere. Forse oggi non sarebbe così. Il più grande ero io che avevo venticinque anni e avevo lavorato a «l'Unità», gli altri studiavano all'università e nessuno aveva esperienze di giornalismo: dilettanti allo sbaraglio.

Quando abbiamo chiuso il primo numero non sapevamo cosa mettere nel secondo che dovevamo chiudere sei giorni dopo. Completamente incoscienti.

*E ora siete un caso...*

Ci saranno dei meriti e delle capacità nostre, ma c'è anche il problema di quello che abbiamo intorno. E parlo soprattutto delle riviste. Perché se «Internazionale» uscisse in Francia, Germania, Inghilterra, Stati Uniti sarebbe uno dei buoni news magazine e neanche il migliore, ci sarebbero «The New York Times Magazine», «Newsweek», «The Atlantic». Qui c'è stato l'abbandono di campo degli altri, che però non mi fa piacere perché siamo tutti parte dello stesso ecosistema: quello dell'informazione. Quando le edicole chiudono, chiudono anche per «Internazionale»; quando la posta non distribuisce più i giornali il sabato è un problema anche per noi. È un sistema che sta venendo giù.

*Però lei sostiene che il web non ucciderà il cartaceo. Anzi il futuro dei giornali è la carta.*

Sul web non puoi non starci: è un'area che devi presidiare, quindi metterci dei soldi. Ma i soldi continuano ad arrivare dalla carta, anche se sono di meno di dieci anni fa. Questo vale dappertutto. «The New York Times», nonostante gli abbonamenti digitali

crescano di anno in anno, ha i suoi ricavi dalla carta: sia dalle vendite che dai contratti pubblicitari. Da noi funziona allo stesso modo, solo che se un giornale è stato costruito quando vendeva cinquecentomila copie e ora ne vende ottantamila significa che ha una struttura e dei costi non più sostenibili. Il problema non è che i giornali non vendono: è che non vendono a sufficienza per coprire dei costi che servono per andare avanti.

*L'impressione è che da noi la battaglia tra web e giornali abbia impoverito entrambi.*

È chiaro che la battaglia col web è impari. In treno o in aereo nessuno legge il giornale ma tutti spippolano sul cellulare. La capacità di attrazione che esercitano le tecnologie digitali è da tossicodipendenza, quindi quella è una battaglia complicata. Però puoi differenziarti molto ed offrire un contenuto e

un'esperienza di alta qualità. Questa è la battaglia da fare. Una ricercatrice neozelandese che ha studiato a lungo i quotidiani locali americani fa questo esempio: in città c'è una steak house tradizionale dove porti la tua fidanzata la prima volta, festeggi il compleanno della nonna, si mangia una bistecca buonissima e i camerieri sono simpatici. Arriva sul posto McDonald's e la steak house impazzisce: decide che quello è il suo concorrente e si mette a fare hamburger, lo rincorre sullo stesso terreno diluendo la sua identità e la sua vera ragion d'essere. McDonald's sono qui Google, facebook, Instagram; la steak house sono i giornali di carta. Da qui articoli sempre più corti e valanghe di infografiche. Ma dammi una roba tosta, scritta bene, anche lunga. Con la stessa logica, se qualcuno in Italia si mette a fare la versione on line del quotidiano, ben fatta, sbanca tutto.



Simonetta Fiori

## *Come si insegna la Storia?*

«la Repubblica», 26 novembre 2019

Vinta la sfida di riportarla alla maturità, ora gli studiosi si interrogano su metodo e contenuti per trasmetterla al meglio ai ragazzi. A partire dai manuali

---

Quando comincia il Novecento? Quali «oggetti storici» occorre selezionare per restituirne la complessità? E della lunghissima storia precedente – dalla caduta dell’Impero romano fino alla fine del Diciannovesimo secolo – che cosa bisogna valorizzare? Quando si apre il file «insegnamento della materia storica a scuola», le domande rischiano di superare le risposte. E bene ha fatto la casa editrice Laterza a rompere il ghiaccio intorno a una questione che ha uno stretto rapporto con l’esercizio della cittadinanza. L’incontro in via di Villa Sacchetti, il primo di una serie, nasce «dopo un passaggio simbolico importante che è il ripristino della traccia storica nell’esame di maturità» ha ricordato Alessandro Laterza all’inizio del seminario affollatissimo. E questo importante risultato è stato ottenuto grazie all’appello di «la Repubblica» scritto da Andrea Giardina insieme a Liliana Segre e Andrea Camilleri, un Manifesto per la storia – ha tenuto a rimarcare Giardina nel suo intervento – che non è stato lanciato da un’università o da un partito, ma da un quotidiano. «Uno dei capitoli più interessanti nella storia del giornalismo degli ultimi decenni» l’ha definito lo studioso, che presiede la Giunta centrale per gli studi storici ed è vicedirettore della Scuola normale di Pisa. «Siamo tutti cresciuti nella convinzione che tra giornalismo e democrazia ci fosse un nesso naturale.

Ora siamo obbligati a ricordarlo perché nulla è più scontato.»

Vinta la battaglia per l’esame di maturità, bisogna ora interrogarsi su come trasmettere informazione e consapevolezza storica alle generazioni più giovani. Generazioni per le quali l’orizzonte della contemporaneità è fatalmente più ristretto e «anche i fatti salienti della storia nazionale degli ultimi cento anni – le guerre mondiali, il fascismo, la fondazione della Repubblica italiana, il boom economico, la stagione del terrorismo, Tangentopoli – rischiano di essere relegati in una dimensione di passato lontano, pressoché inattuabile» dice Laterza. Il dato con cui confrontarsi è la densità di dati e informazioni fisiologicamente più alta nel Ventesimo secolo. «Superato il tramonto del mondo bipolare, la situazione si complica ulteriormente. Non essendoci più alcun criterio ordinatore del racconto e dilatandosi lo scenario geopolitico, anche i manuali più avvertiti inevitabilmente affastellano le notizie secondo un principio puramente cronachistico. Dovremmo cercare di ridurre questa complessità.» Ma per liberare il racconto da troppi «oggetti» storiografici, si è costretti a fare una scelta, e la cosa non è facile. «Io comincerei a tagliare l’esposizione puntuale degli eventi bellici della Prima e della Seconda guerra mondiale: è proprio così indispensabile?» domanda

l'editore. La proposta sembra riscuotere consensi. Vittorio Vidotto, autore con Giardina e Giovanni Sabbatucci di uno dei manuali più fortunati, ricorda esperienze scolastiche in Gran Bretagna in cui la storia contemporanea è concentrata su alcune singole questioni. «Ne discende uno studio più analitico e in diretto contatto con gli storici di professione.» Poi una domanda semplice, che tocca il cuore della questione: «I nostri ragazzi sanno perché si studia storia? Qualcuno gliel'ha mai spiegato? E i professori sanno esattamente perché si insegna? Questo è un problema che tutti dobbiamo porci».

Ma quando far cominciare il Novecento? Molti tra gli storici presenti concordano sulla necessità di farlo partire dal 1914, l'anno di inizio della Grande guerra, che è anche la data scelta da Hobsbawm nel suo «secolo breve». Anna Foa ricorda le parole sapienti di suo padre Vittorio quando diceva che la Prima guerra mondiale era stata molto più importante e significativa della Seconda, della quale era stato testimone partecipe. Eppure quelle immagini arrivano ai ragazzi sgranate, in bianco e nero, tracce di un pianeta sideralmente lontano. «Ma senza la Grande guerra» interviene Alberto Mario Banti «non si potrebbe cogliere la forza devastante delle ideologie nazionalistiche. Imparnarne la lezione è un modo per cominciare a esplorare pulsioni e ideologie estreme che stanno riaffiorando nell'attualità». Però non ci si può fermare a quelle trincee. Un'indagine recente della casa editrice Laterza (su una quarantina di licei italiani) mostra come i programmi dell'ultimo anno raramente riescano a oltrepassare la canzone del Piave. «Questo succede» spiega Laterza «perché nella classe precedente spesso ci si ferma alla Restaurazione e al 1848». Quindi è vero che i programmi ministeriali indicano il Novecento come il periodo da trattare nell'ultimo anno, ma spesso i professori sono costretti a inaugurare il corso facendo lezione sul Risorgimento. Per evitare questo, «sarebbe opportuno ridurre il racconto minuto delle guerre di religione cinque-seicentesche o delle guerre di successione settecentesche». Meno battaglie,

«I nostri ragazzi sanno perché si studia storia? Qualcuno gliel'ha mai spiegato? E i professori sanno esattamente perché si insegna?»

in sostanza, e più informazioni su come si viveva, mangiava, lavorava e pregava in quei secoli lontani. Ma non è solo una questione di periodizzazione o di selezione degli «oggetti» storici. Franco Benigno, modernista della Scuola normale di Pisa, propone un rovesciamento di sguardi. «Nei manuali l'immagine non può più avere solo una funzione puramente illustrativa, ma deve essere contestualizzata al pari dell'evento storico narrato: solo così possiamo dare ai ragazzi strumenti critici per orientarsi in un mondo caratterizzato prevalentemente dalle immagini.» C'è anche chi mette in discussione l'intero edificio scolastico, che oggi prevede l'apprendimento della preistoria e della storia antica già nelle scuole elementari. Giardina, specialista del mondo romano, oppone due obiezioni essenziali. «I bambini a quell'età non hanno ancora acquisito la dimensione del tempo, per cui della tradizione antica possono cogliere solo la favola, non la diversità in accezione antropologica.» E la storia – ammonisce lo studioso – serve soprattutto a fornire la percezione dell'altro. «Io proporrei di restringere l'orizzonte storico dei bambini e dei ragazzini delle scuole medie al mondo in cui vivono, insieme all'esperienza esistenziale dei genitori e dei nonni. E comincerei il programma della storia antica solo nelle prime due classi della secondaria superiore, quando gli studenti sono capaci di muoversi nella diacronia.» Idee e proposte che saranno dibattute nei prossimi incontri in casa editrice, ai quali dovrebbero partecipare non solo i professori universitari ma anche i docenti della scuola. I soli che possano misurarne l'efficacia.

# Alcide Pierantozzi

## *Keep Smiling, Bernardo!*

linkideeperlatv.it, 26 novembre 2019

A un anno dalla morte di Bernardo Bertolucci, la sua vicenda artistica e umana attraverso il ricordo di uno scrittore che l'ha conosciuto e incontrato tre volte

---

Quand'era piccolo, sua madre lo metteva dentro un paniere attaccato al manubrio della bicicletta. Poi pedalava per qualche chilometro nella campagna di Baccanelli, vicino Parma, fino a casa dei nonni. La sera, al ritorno, da quel paniere in cui se ne stava accoccolato a pancia in su, Bernardo vedeva il volto di sua madre e, poco dietro, la luna. Con i figli dei contadini che abitavano nel rustico adorava catturare le ranocchie dai canaletti di irrigazione, per poi infilarle con una cannuccia di legno contro la luce del sole. Oppure, a dieci anni, se ne rimaneva ore e ore a osservare le grandi libellule che volavano sulle gagge dei canali, le gambe incrociate come un indiano, mentre raccontava agli amici contadinelli le storie dei film che la domenica aveva visto al cinema di Parma. Suo padre Attilio, il grande poeta, era anche critico cinematografico e la domenica lo portava sempre al cinema con lui. Renoir, von Stroheim, Chaplin e molto cinema muto, che Bernardo avrebbe sempre amato tanto, fino a omaggiarlo in intere sequenze senza voce, come in *L'assedio*.

Di suo padre avrebbe ricordato per sempre l'odore intenso di mandorle amare, di suo nonno quello che lui chiamava l'«odore di testa calva delle nove di sera», cioè l'ora in cui a casa si passava a fare il giro dei baci prima di andare a dormire. Adorava i vesperi notturni in campagna, come Pasolini. Da ragazzo

sognava le prime scene da girare guardando le corse dei contadini adulti sotto la grandine quando si affrettavano a coprire i mucchi di grano. Una delle prime cose che mi ha raccontato, quando ci siamo conosciuti, è stata di quando suo padre si mise a leggere un libro di fronte agli Jugend di Hitler. Avevano diciassette anni e l'elmetto ricoperto di foglie, passavano a fare razzie di casa in casa, davano fuoco a tutto, ma quando videro quest'uomo leggere assorto davanti al portone, anche se avrebbero potuto sparargli, proseguirono oltre.

### INTERROGAZIONE

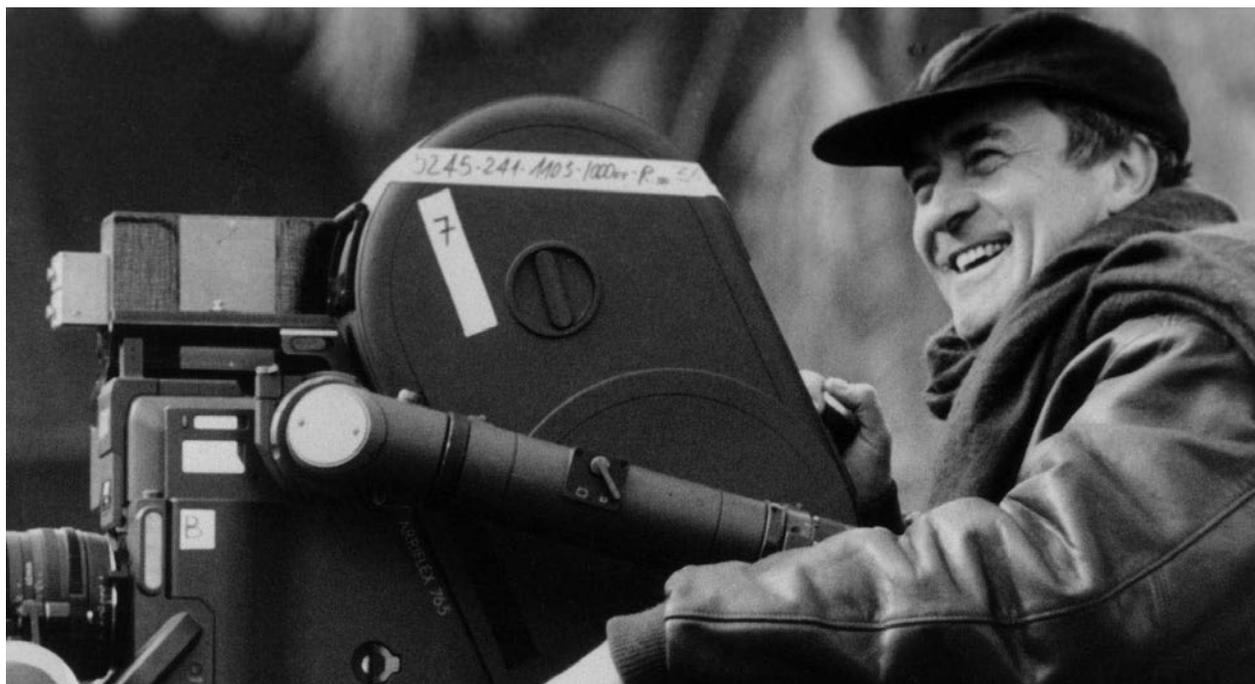
Si divertiva moltissimo a interrogare i giovani, o almeno è quello che la prima volta fece con me, che nel 2015 non avevo ancora compiuto trent'anni. «Ti piace Dylan Thomas? E di Paul Bowles che cosa pensi? Che cos'è il letterario per te? Hai mai letto qualcosa di mio padre?»

«Avrò letto *La camera da letto* almeno cinque volte!» esultai, graffiandomi il palmo della mano.

«Non esagerare» mi gelò lui.

«Ti ricordi di quando tuo padre lo scriveva?» gli chiesi.

«Sì, perché in casa bisognava fare molto silenzio. Il papà sta lavorando, è in camera da letto, mi dicevano.» Mi disse anche che quell'antico silenzio di



suo padre era lo stesso che lui pretendeva sempre sul set, perché il set è un luogo sacro come il tempio di Ammone, bisogna restare sempre in ascolto. All'improvviso citava a mente qualche verso dal poema: «Gli innamorati sono soli al mondo, ma forse non siamo soltanto noi due / che ci abbracciamo ancora. Mi sai dire a che punto è? E senti, l'hai visto *So Dark the Night?* È un mediometraggio americano degli anni Quaranta, magnifico. Ti piace *Fino all'ultimo respiro?*».

Ricordo che discutemmo a lungo su *Mommy* di Xavier Dolan, lui diceva che era un bel film ma che il ragazzino mancava totalmente di poesia. Quando gli chiesi se preferisse Garrone o Sorrentino, rispose «li addòrrro entrambi», con quella dolce e aperta, con la erre moscia del nord dell'Emilia.

«Che cos'è la poesia?» gli dissi.

«È il tuo sguardo che si confonde con quello che guardi, una rosa per esempio, l'ultima rosa dell'inverno in fondo al giardino. Tu non guardi la rosa e l'inverno, tu sei la rosa e sei l'inverno.» Le sue metafore contenevano orti, giardini, deserti. Non ho

mai capito perché, ma tutti i grandi lo fanno: i loro esempi poggiano sempre sulla botanica, sui giardini o sui campi da coltivare. Lo faceva Pasolini, lo faceva sempre Ermanno Olmi, lo faceva Pontiggia, lo fanno i filosofi.

Ti scrutava con la coda degli occhi, semisdraiato, proprio come il bambino nel panierino della mamma, sulla chaise-longue dell'appartamento di via della Lungara. Davanti a lui l'enorme schermo sul quale, da quando era rimasto in sedia a rotelle, vedeva praticamente ogni cosa: *Mad Men*, *Homeland* (ricordo che nell'estate 2015 era ossessionato dalla quarta stagione), i cortometraggi delle Ragazze del porno, Lilli Gruber, decine di telegiornali, gli adorati film di Renoir e Max Ophüls, i corti dei giovani registi, molti film di esordienti che chiedevano l'onore di una sua visione. E lui li accontentava tutti, li accoglieva tutti, non era snob, non aveva pregiudizi e non poteva averne. In un certo senso, non doveva averne: con *Ultimo tango a Parigi* aveva sdoganato ogni cosa. In Italia, dopo avergli tolto i diritti civili per cinque anni, gli diedero due mesi con la

«Che cos'è la poesia?»

«È il tuo sguardo che si confonde con quello che guardi, una rosa per esempio, l'ultima rosa dell'inverno in fondo al giardino.»

condizionale e la stessa sorte toccò a Brando e Maria Schneider.

#### COLLABORAZIONE

Eppure non è mai stato un solista, né un appartato. Credeva fermamente nella forza della collaborazione e nella complementarità tra le opere, una complementarità di intenti politici in cui qualunque fosse l'argomento da portare sullo schermo, qualunque la tipologia di sguardo, avrebbe comunque dovuto lasciar entrare un sasso dalla finestra – il sasso della storia. A partire da questo punto inamovibile (penso all'immigrazione africana nella Roma papalina che fa da sfondo alla storia d'amore di *L'assedio*, o alla rivoluzione parigina fuori dall'appartamento dei tre ragazzi di *The Dreamers*), a partire da questa sorta di ammenda verso Godard e i suoi algidi e venerati maestri, sprofondava per ben due volte dentro i suoi personaggi. Sempre complessi o semplici come il pane, sempre sognanti, sempre in danza continua con sé stessi. Se la prima volta sprofondava in loro scrivendoli, la seconda lo faceva scegliendo le attrici e gli attori e modificando i personaggi per adattarli a loro. Lo ha fatto con John Malcovich, con Stefania Sandrelli, con Robert De Niro, con Marlon Brando. Marlon Brando rimase così sconvolto dalla prima visione americana di *Ultimo tango* che non gli rivolse più la parola per anni. Bernardo l'aveva fatto recitare a ruota libera, l'aveva decapitato nei suoi lunghissimi primi piani identici a ghigliottine, l'aveva filmato con una 2000 Asa per aumentare ogni ombra e ogni abbaglio della sua faccia, e chissà cos'era riuscito a tirargli fuori, quale lato tenebroso.

*Ultimo tango* non piaceva a Pasolini, che chiamava Brando «quel tuo cupo scopatore». A Bernardo,

forse per ripicca un po' infantile, non sarebbe mai piaciuto *Salò* – ricordo bene che mi disse che era un film sbagliato, quello che forse lo portò a farsi ammazzare. Bernardo mirava all'espressione politica della sceneggiatura, ma sul set gli interessava la magia. Pasolini era invece simbolico quando scriveva il film, ma nella resa risultava sempre più duro e didascalico. Eppure i propositi del secondo sembravano realizzarsi meglio nel primo, e viceversa. Ma il rapporto tra i due era stato viscerale sin dall'inizio, quasi di parentela. Immaginatevi solo come avvenne il loro incontro.

Fu suo padre Attilio, che negli anni Settanta lavorava per la casa editrice Garzanti, a caldeggiare la pubblicazione di *Ragazzi di vita* e di altri libri di Pasolini. Così la famiglia Bertolucci si legò molto a Pier Paolo, che a un certo punto andò anche a vivere al pianoterra dello stesso palazzo in via Giacinto Carini. Bernardo, ai tempi adolescente, scriveva poesie che si precipitava a portargli di corsa giù dalle scale. C'è già tutto il suo cinema in questa struggente carrellata: il quindicenne che scende entusiasta lungo una scala tortuosa, il suo bisogno di farsi amare dal maestro che rappresenta anche il padre, la vanità dell'infanzia, la poesia come «polla magica» e come immagine primordiale. Molti critici hanno visto nelle sue lunghe carrellate (quattro chilometri solo in *Novecento*) una scelta di stile, ignorando che erano nate da un'idiosincrasia ben precisa verso il maestro. Bernardo muoveva molto la cinepresa per distinguersi da Pasolini, che quando filmava si ispirava solo ai primi piani dei monaci nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer e a Masaccio. «Cioè tu mi stai dicendo che facevi tutte quelle carrellate per non farti dire che lo imitavi?» E lui: «Sì».

Girarono *Accattone* così, da soli, senza nessuna esperienza, con le riproduzioni dei dipinti da imitare in una mano e le tragedie di Eschilo nell'altra, inventarono un linguaggio insieme agli amici attori, che spesso sul set raccontavano i loro sogni notturni, e loro si affrettavano a metterli in scena.

Pasolini era antipsicologico ma novecentesco, Bertolucci era ottocentesco ma dannatamente imbevuto di psicanalisi fino alla radice delle ossa, fino all'estremizzazione del body language. Più Jung che Freud, a un certo punto aveva anche sognato di fare un film su *L'albergo bianco* di D.M. Thomas.

C'è una scena tagliata di *La luna* dove Joe, il ragazzino eroinomane, si addormenta in un bar, e quando si sveglia vede Franco Citti e molti attori dei film di Pasolini che guardano sconvolti la tv, dove sta passando la notizia della morte del maestro. A montaggio ultimato Bernardo sentì di doverla eliminare, forse per pudore, o forse perché avvertiva l'impossibilità storica di comunicare il significato di quell'omicidio. Che per lui, più che per gli altri, aveva avuto nel fascismo il proprio mandante, sì, ma di sbieco rispetto alle versioni ufficiali: per lui Pasolini era stato ucciso dai magnaccia dei suoi ragazzi di strada, i quali – e questo è il punto – si sentirono legittimati e spinti a farlo fuori per compiacere il sistema in carica. A chi pensava che Pasolini andò a cercarsela per le sue losche frequentazioni rispondeva che i fascisti non facevano che sobillare all'eliminazione del poeta, che era una cosa continua, che a Roma lo sapevano tutti.

## PORNO

Una volta abbiamo visto un film porno insieme. Credo l'avesse portato Monica Stambrini, cui devo l'immenso dono di avermelo presentato. Eravamo seduti sul divano, io, Tiziana Lo Porto, Regina Orioli con un vestitino nero svolazzante, sua moglie Clare, e fissavamo il grande schermo ipnotizzati. Erano video amatoriali, in soggettiva, in cui si vedevano alcuni muratori arabi che si masturbavano tra i calcinacci di un palazzo in costruzione. L'idea

del film era di far credere allo spettatore che la soggettiva fosse retta da una donna che nel frattempo si spogliava. «Una donna non riprenderebbe mai la scena così» disse. «Quello è lo sguardo di un uomo, guarda come taglia sullo sfondo, una donna non zoomerebbe così. È un uomo quello che riprende, lo capisco da come regge la telecamera.»

Quando raccontavo a qualcuno di questa straordinaria lezione di cinema, se mi capitava di vedere un po' di imbarazzo gli domandavo subito se si ricordasse della scena in cui Marlon Brando chiede a Maria Schneider di tagliarsi le unghie della mano destra e di penetrarlo. «Vado a prendere un porco. Vado a prendere un porco perché ti scopi. E voglio che il porco ti vomiti in faccia, e che tu beva il suo vomito. Voglio che il porco muoia mentre tu lo scopi e che tu gli stia attaccata dietro e annusi i suoi peti mentre sta morendo. Lo faresti questo per me?» «Sì, lo farei. E farei di più, di più e di peggio per te.» È una delle scene d'abbandono romantico più belle che siano mai state realizzate al cinema, e che oggi fa più paura di cinquant'anni fa.

Ogni giorno su internet possiamo leggere qualunque genere di offesa, da quelle sessiste a quelle omofobe, e non si contano le minacce di morte esplicite. Ma guai, per esempio, scrivere un dialogo come questo. Qualcosa in Italia è cambiato per sempre. Si è totalmente perso il senso del personaggio letterario come delegato, come quello che ha in delega le caratteristiche (mostruose) delle persone reali. È come se un irretimento psichico da stress post-traumatico avesse lentamente provocato prima tra i critici, poi negli autori stessi e infine nel pubblico, il terrore che qualcuno potesse confondere il male con l'interpretazione del male. Personalmente mi sono fatto l'idea che questo stress sia succeduto alla morte di Pasolini. Dopo l'omissione della sua figura nella cultura degli anni Ottanta e Novanta, l'evento è riecheggiato forte nelle pagine e poi nelle vicende biografiche di Saviano. Trent'anni dividono gli eventi e Saviano è il solo a recuperare sul serio la missione scandalistica e compromettente della letteratura.

«Bertolucci era ottocentesco ma dannatamente imbevuto di **psicanalisi** fino alla radice delle ossa, fino all'estremizzazione del body language.»

Chi scrive può morire per quello che scrive. Quello che scriviamo può rovinarci per sempre.

#### SANGUINACCIO

Avesse potuto riprendere lo spessore del respiro dei suoi attori Bernardo l'avrebbe fatto, e con *Il tè nel deserto* realizzò il suo film più «cistoscopico», entrò così tanto nei personaggi che un giorno accadde una cosa strana. Stava girando la scena in cui i protagonisti fanno l'amore sulle rocce, quando ricevette una telefonata di sua moglie Clare che gli annunciava la caduta del muro di Berlino. Era un segno sulla trionfale riuscita del film. I segni d'altronde avevano costellato la sua vita, premonitori e proustiani, e lui aveva sempre seguito come Pollicino il loro tracciato andante, a cominciare da quando vide la prima volta, sempre su consiglio di Clare, *Il piacere* di Max Ophüls. Entrò in una piccola sala parigina, ma alla fine del primo dei tre episodi si sentì male, gli venne la febbre. C'era qualcosa di enorme in quel film, in quel vecchio che ballava mascherato da giovane, nel massimalismo lenticolare delle scene. Andò subito a casa ma quando, passata la febbre, tornò a vedere gli altri episodi il film era stato tolto di catalogo. Dovette aspettare un altro anno prima di vedere il secondo episodio, ma anche lì lo investirono dolori atroci durante la proiezione, così uscì di corsa dalla sala e aspettò ancora altro tempo prima di vedere il terzo. Gli parve di riconoscere in Ophüls il proprio timbro iniziale, quello della sedici millimetri con la quale aveva girato il suo primo film sull'uccisione del porco. Credo sia stato questo il minuscolo punto di contatto tra me e lui, nelle tre volte che ci siamo incontrati. In mezzo alle chiacchierate sui film, il discorso tornava là: ma i tuoi nonni lo ammazzano ancora il maiale? E lo fanno il sanguinaccio?

«Ti capita mai di sentirti male quando leggi un libro? Io i dolori fisici più forti li ho sentiti mentre leggevo *Il tè nel deserto*. Prima di leggerlo odiavo quel libro, sai, perché mia moglie e i suoi amici non facevano altro che parlarne, ma quando l'ho letto... Oppure quel verso di Saba, stetti male per giorni, che straordinario endecasillabo!»

«Non è un endecasillabo,» lo fulminò quella volta Patrizia Cavalli, tra le sue grandi amiche, mentre metteva i funghi che aveva preparato nei piatti «è un settenario!».

«Non è vero, è un endecasillabo!»

«Un settenario.»

«Ti dico che è un endecasillabo!»

«Lo vuoi sapere più di me!»

Monica ridendo riprendeva la scena con l'iPhone. Ci siamo guardati. Bertolucci e Patrizia Cavalli che litigavano per un verso! Era così grande quello che appariva di fronte ai miei occhi, quello che l'estate del 2015 mi stava offrendo. In quel periodo diventai odioso: «Mamma, non puoi tempestarmi di messaggi se sono a casa del maestro!», «pronto, dottore, sono due giorni che mi sento un peso sulla cervicale, ma non sarà perché a casa di Bertolucci c'è l'aria condizionata?», «senta, lei deve farmi parlare con il direttore del suo cazzo di giornale, io c'ho un pezzo della madonna! Ho visto un film porno con Bertolucci!».

La terza e ultima volta che ci siamo visti, poco prima che uscissi di casa, mi ha chiamato in disparte e io l'ho aiutato a muovere la carrozzella tra gli scaffali di libri lungo il corridoio. Pensavo che dovesse andare in bagno e invece si è fermato bloccando la ruota con la mano. «Keep smiling, Alcide» mi ha detto girandosi. «Ricordatelo sempre. Keep smiling! Ok, adesso facciamo marcia indietro fino al portone, mi aiuti? Una bella carrellata, così saluto le mie donne!»

## Simone Barillari

«*Something restraining*», ovvero tradurre il cuore di «*Cuore di tenebra*»

«tradurre», numero 17, autunno 2019

Sul concetto di *restraint*, il ritegno, la capacità di trattenersi, in *Cuore di tenebra* di Conrad

Che cos'è rimasto dell'uomo dopo la morte di Dio, si chiede Conrad alle soglie del Novecento, e al centro esatto del suo capolavoro incastona una ferrea riflessione sul concetto di *restraint* – il ritegno, la capacità di trattenersi – come se fosse la chiave per aprire l'intero libro.

Sul battello diretto verso Kurtz e la sua Stazione Interna, il capitano Marlow è insieme al direttore della Compagnia, a «tre o quattro» agenti e a «venti cannibali» imbarcati per i lavori di fatica. Si rende conto, parlando con il loro capo, che non mangiano quasi niente da oltre un mese: la carne di ippopotamo che avevano con sé è andata a male; e si chiede all'improvviso perché quei cannibali, più numerosi e più robusti dei bianchi, non abbiano assalito e mangiato lui e gli altri per placare il digrignante «demone della fame», per porre fine alle sue «esasperanti torture» (la traduzione di brani ed espressioni da *Cuore di tenebra* è sempre mia).

*And I saw that something restraining, one of those human secrets that baffle probability, had come into play there*, «capii allora che era entrato in gioco qualcosa che li aveva frenati, uno di quei segreti della natura umana che sfidano le leggi della probabilità» (Conrad 2010).

Cosa li ha trattenuti? Quale sconosciuta forza dell'animo umano ha potuto avere la meglio sul primo e più potente impulso del corpo, quello di mangiare per sopravvivere – di fare anche

carne della carne altrui pur di sfamare la propria fame? *Restraint! What possible restraint? Was it superstition, disgust, patience, fear – or some kind of primitive honour?* «Qualcosa li frenava! Ma cosa poteva essere a frenare quegli uomini? La superstizione, il disgusto, la pazienza, la paura – o una sorta di primitivo senso dell'onore?» (Conrad 2010). Non sono stati i principi morali e le credenze religiose, il «senso dell'onore» e la «superstizione», perché «quelli che voi chiamereste principi» dice Marlow «sono meno che pula spazzata dal vento», e non sono stati nemmeno altri impulsi primordiali come la paura: «non c'è paura che tenga di fronte alla fame»; o il disgusto: «il disgusto semplicemente non esiste dove c'è la fame». Non è stato niente di quello che ha nominato e forse niente che abbia un nome, eppure qualcosa – *qualcosa* – ha trattenuto quei cannibali.

*Restraint! I would just as soon have expected restraint from a hyena prowling amongst the corpses of a battlefield.* «Qualcosa li frenava! Ma è come aspettarsi che qualcosa possa frenare una iena mentre si aggira tra i cadaveri su un campo di battaglia» (Conrad 2010). Qualsiasi cosa li abbia trattenuti, quelli che ha davanti non sono animali, e Marlow li guarda per la prima volta «con una certa curiosità per i loro impulsi e le loro motivazioni, le loro capacità e le loro debolezze»: un uomo dell'Occidente guarda per la prima volta i cannibali dell'Africa «come si guardano degli uomini».

«La linea d'ombra è il **restraint** della giovinezza.»

Non sa dire cosa sia il *restraint* se non chiamandolo vagamente «una forza innata», «la capacità di rimanere fedeli a qualcosa», ma il suo sguardo sbalordito davanti a un branco di animali che diventa un gruppo di uomini spiega che il *restraint*, la capacità di tenere a freno gli istinti animaleschi, è ciò che rende l'uomo un animale diverso dagli altri animali – un animale che non vuole esserlo.

Il *restraint* (dal latino *re-stringere*, stringere qualcosa tirando indietro) è una forza che tira in direzione contraria a un'altra forza – perché l'uomo è l'unico animale che ha addomesticato sé stesso – una forza innata quanto la forza che contrasta: un *inborn strength, an innate strength*, ripete Conrad, una specie di istinto non di natura, eppure naturale nell'uomo quanto gli altri istinti, una sorta di *istinto contro-natura*. È quella strenua e stremante *resistenza* di sé a sé stessi che è quel che di più umano ha l'uomo, di più tragico, e di più fatale nel rapporto tra sé e il resto dei viventi, tra sé e tutto ciò che vive senza avere un sé; è la difficile dote non di dominare ma di domare i propri impulsi animaleschi, perché avere *restraint* vuol dire trattenere ma non reprimere, limitare ma non delimitare, come spiega il principale dizionario dell'epoca: *that which we restrain we keep within limits; that which we restrict we keep within certain definite limits; that which we repress we try to put out of existence* (Whitney e Smith 1902), e se l'essenza dell'uomo è nel limite, come dicevano gli antichi, quel limite non è mai definito, ricordano i moderni, ma dev'essere sempre ridefinito – da un uomo a un altro uomo e da un popolo a un altro popolo, di giorno in giorno e di secolo in secolo – perché l'uomo è l'animale che dev'essere continuamente ciò che non è, e che solo essendo ciò che non è può continuare a essere uomo.

I venti cannibali che resistono per giorni e giorni alla fame senza assalire i bianchi dimostrano che il

*restraint* è all'origine della società umana: se gli uomini si mangiassero tra loro, l'uomo diventerebbe, in senso non più figurato, *homini lupus* e smetterebbe di essere lo ζῷον πολιτικόν, l'animale politico che descrive Aristotele. Ma è altrettanto significativo che i cannibali, che non attaccano quei bianchi, vogliono attaccare e «mangiare» gli indigeni nascosti nella foresta. È lecito pensare che i cannibali non mangino quei bianchi perché sono – letteralmente – sulla stessa barca, e condividono con loro il lavoro e il viaggio: il *restraint* viene rafforzato da quella stessa società che genera – quasi che la resistenza alla fame aumentasse a mano a mano che risalgono il fiume – perché gli uomini «rimangono fedeli a qualcosa», a un accordo che diventa un'abitudine, a una destinazione che diventa un destino. Il *restraint* è davvero *capacity for faithfulness*, è credere a un'idea, a una rappresentazione (*Vorstellung*), contro la stessa volontà di vivere (*Will*), è «la determinazione a dedicarsi anima e corpo non a sé stessi, ma a un oscuro compito che ti spacca la schiena» – perché è solo rinunciando a sé che l'Uomo è diventato uomo; ed è solo rinunciando a sé, nella fatica e nel lavoro, che ogni uomo diventa sé stesso. A partire da questi pensieri sul *restraint* Marlow mette alla prova quell'idea negli uomini che incontra, e, sempre attraverso quell'idea, mette alla prova gli uomini – e i loro impulsi – come se lui, lo scettico dell'Illuminismo, volesse vedere in atto la legge morale che l'uomo ha dentro di sé quando, sopra di sé, non ha il cielo stellato, ma la foresta più nera.

Il primo di quegli uomini è il Direttore, che è mosso dall'impulso di morte: il Direttore non uccide, lascia morire, come una iena con un senso del pudore. Ha ritardato più volte la partenza del battello che doveva soccorrere Kurtz, ma a bordo si finge preoccupato di non arrivare in tempo. *He was just the kind of man who would wish to preserve appearances. That was his restraint*. «Era esattamente il tipo d'uomo che vuole innanzitutto salvare le apparenze. Era questo che lo frenava» (Conrad 2010).

La salvaguardia delle apparenze spiega che l'unica cosa imperdonabile di un omicidio sono le mani

sporche di sangue; e quelle del Direttore sono senza macchia – sono bianche come il suo omicidio. Il Direttore ha *restraint*, a suo modo. La sua morale borghese giudica un uomo non per quello che fa – «si può fare tutto, in questo paese!» – ma per *come* lo fa, per i suoi «metodi», che devono essere «adeguati». Lo giudica solo per quello che commette e non per quello che omette. Al contrario la morale aristocratica – che Kurtz, «dotato di principi morali», ha dentro di sé ma non riesce a praticare, tanto che l'antico motto romano «vivere rettamente, morire nobilmente» si spegne sulle sue labbra – giudica ogni uomo per quello che è rispetto a quello che *dovrebbe* essere – e non fare quello che si deve è grave quanto fare quello che non si deve.

Anche Kurtz è mosso dall'impulso di morte, ma non fa nulla per controllarlo o anche solo dissimularlo, e

anzi lo ostenta: ha piantato intorno alla sua capanna una fila di pali con sopra i teschi dei nemici uccisi. *They only showed that Mr Kurtz lacked restraint in the gratification of his various lusts.* «Dimostravano solo che Kurtz non aveva freni quando si abbandonava alle sue pulsioni» (Conrad 2010).

Non c'è più niente «al di sopra o al di sotto» di lui a cui «fare appello» per fermarlo, non c'è più niente in lui a impedire che ciò che è sia anche ciò che appare, che ciò che vuole sia anche ciò che fa, com'è prerogativa di un dio dell'Olimpo, o di uno dei demoni dell'Africa tra cui «ha preso posto»; «non c'è niente al mondo che possa impedirgli di uccidere qualcuno, se ne ha voglia» – ma non c'è nemmeno niente che possa impedirgli di uccidere sé stesso.

*I saw the inconceivable mystery of a soul that knew no restraint, no faith and no fear, yet struggling blindly*



*with itself.* «Vidi l'inconcepibile mistero di un'anima che non aveva nessun freno, nessuna fede e nessuna paura, eppure lottava ciecamente con sé stessa» (Conrad 2010).

In quell'uomo l'impulso di morte si manifesta tanto nella distruzione quanto nell'autodistruzione, e non è con sé meno spietato che con gli altri. Kurtz è l'uomo immorale – perché solo chi crede nei principi morali può essere immorale – e non ha nessun *restraint*, proprio come la sua Stazione Interna non ha «nessun recinto, nessuno steccato», anche se «un tempo doveva essercene uno». Il Direttore è l'uomo amorale, l'uomo banale come il Male del Novecento, che non ha *restraint* se non in presenza di altri – una sorta di *restraint* imposto dall'esterno – e non ha principi se non quelli di chi ha intorno a sé in quel momento. Ma il suo *restraint* è precario come il «recinto di giunchi tutto storto» e cadente della Stazione Centrale che dirige, e non resisterebbe se fosse messo alla prova. Quando non deve «salvare le apparenze», il Direttore dichiara di voler impiccare il giovane russo per «dare l'esempio». E non è forse quello che fa il barbaro Kurtz esponendo le teste dei nemici piantate sui pali? E gli occidentali, alla fine, non sono forse solo dei selvaggi che hanno un «metodo adeguato»? Dopo aver saggiato la resistenza dell'uomo all'impulso della fame e della morte, Conrad chiama in causa altre due pulsioni primordiali come la paura e il desiderio.

Al timone del battello c'è «un negro» che «viene da una tribù della costa e ha imparato tutto quello che sa» da un comandante danese. Quando i selvaggi attaccano il battello, il negro cade in preda al terrore: si morde le labbra, schiuma dalla bocca, pesta i piedi «come un cavallo a cui tirano le redini», come un cavallo addestrato dalla civiltà occidentale, che cerca di calmarlo (*to restrain a horse*) quando si imbizarrisce, ma non ci riesce. Il negro abbandona il timone, prende il fucile, apre il portellone e spara all'impazzata nella boscaglia. Ma dal portellone che ha aperto penetra la lancia che lo uccide.

*Poor fool! If he had only left that shutter alone. He had no restraint – just like Kurtz – a tree swayed by the wind.* «Povero pazzo! Se solo avesse lasciato stare quel portello. Ma non aveva freni – proprio come Kurtz – un albero che ondeggia al vento» (Conrad 2010).

Il timoniere ha imparato a governare una nave ma non sé stesso. *Governare* viene dal greco κυβερνάω, «timonare», perché chi ha in mano il timone conduce la nave e il suo equipaggio con la ragione e la calma che servono per condurre la propria vita e quella di altri e mostra che la civiltà non può abituare al *restraint* chi non lo ha: il negro e Kurtz sono due «alberi agitati dal vento», e appartengono alla foresta selvaggia.

In quella foresta il giovane russo ha portato con sé un libro sul «punto di rottura delle catene e dei paranchi delle navi», ma lo perde fuggendo dagli indigeni, e quando Marlow glielo riconsegna il giovane si lascia prendere dall'entusiasmo. *He made as though he would kiss me, but restrained himself.* «Lui fece come per baciarmi, ma si tenne a freno» (Conrad 2010).

Chi è giovane ha ancora un'identità incerta, e diventa adulto solo dominando i propri desideri inconfessati, i propri slanci inappropriati. La linea d'ombra è il *restraint* della giovinezza.

Infine anche Marlow viene messo alla prova, non nella foresta ma nella città – come se avesse capito, andando nel cuore della tenebra, cose che hanno reso la città una foresta, che gli hanno reso familiari, quasi fraterni, quei selvaggi che hanno provato, al pensiero di perdere Kurtz, *unrestrained grief*, «sofferenza irrefrenabile», e gli hanno reso stranieri gli uomini della città «che si affrettano lungo le strade per andare a rubarsi un po' di soldi l'un l'altro, a ingozzarsi del loro cibo infame, a ingurgitare la loro birra malsana e a sognare i loro sogni sciocchi e insignificanti». *I had no particular desire to enlighten them, but I had some difficulty in restraining myself from laughing in their faces so full of stupid importance.* «Non provavo tutto questo desiderio di illuminarli, ma facevo veramente fatica a tenere a freno la voglia che avevo di

«Il **restraint** è il prezzo di sé che ogni uomo paga agli altri uomini, e una società è giusta solo se è giusto quel prezzo.»

ridergli in faccia, pieni com'erano della loro stupida spocchia» (Conrad 2010).

Quando è stato a lungo da solo, un uomo deve vincere il disgusto quasi fisico che gli danno gli altri uomini; quando ha rischiato la sua vita nella foresta per salvare quella di un altro, deve tenere a freno il disprezzo viscerale per tutti quelli che «camminano tranquilli lungo la strada passeggiando tra il macellaio e il poliziotto, nel sacro terrore dello scandalo, della forca, del manicomio», se non vuole che quelli, scandalizzati, lo condannino al manicomio o alla forca. Il *restraint* è il prezzo di sé che ogni uomo paga agli altri uomini, e una società è giusta solo se è giusto quel prezzo.

Si può allora dedurre dalla comparazione di questi avvenimenti una segreta legge enunciata in *Cuore di tenebra*: tutti quelli che hanno *restraint* (Marlow, il Direttore, il giovane russo, i cannibali) sopravvivono, tutti quelli che non hanno *restraint* (Kurtz, il timoniere) muoiono, come a dire che quegli impulsi, che sono necessari a vivere, portano alla morte chi non li controlla; ma anche che chi muore non riuscendo a controllarli ha vissuto più da uomo di chi vive controllandoli grazie ad altri.

Conrad costruisce l'intero arco del libro intorno a quell'idea portante posta al centro come una chiave di volta, come se la prima metà della storia fosse un'unica, imponente domanda, *Restraint? What possible restraint?*, e la seconda metà fosse un tentativo tenace di capire che cosa rende uomini, di definire quell'indefinibile *something restraining*, di chiarire, attraverso una serie di esempi fatti quasi a sé stesso, quella forza oscura dell'agire umano, senza mai giungere a una risposta che non sia nell'intero arco del ragionamento. Il termine *restraint*, nel testo, è come la voce di un dizionario spiegata solo

attraverso esempi d'uso, e prende a poco a poco una nuova accezione rispetto a quella originaria: il *restraint* dell'Inghilterra puritana parla solo di «ritegno», di «pudore», di «vergogna», il *restraint* di Conrad, nel 1899, profetizza quello che Freud chiamerà, 27 anni dopo, «freno inibitore» (*hemmung*), ed è come se in *Cuore di tenebra*, in questo «estenuante pellegrinaggio tra presagi di incubi» scritto negli stessi giorni dell'*Interpretazione dei sogni*, in questo *Pilgrim's Progress for our pessimistic and psychologizing age*, «un *Pilgrim's Progress* per la nostra epoca pessimista e psicologizzante» (Guerard 1958), l'uomo fosse sceso per l'ultima volta negli sconosciuti e tormentati inferi della sua anima prima che quella sterminata terra incognita fosse esplorata dai padri della psicanalisi, prima che la Stazione Esterna, la Stazione Centrale e la Stazione Interna fossero rinominate, come città occupate, Super-Io, Io ed Es, prima che le parole gridate dal viandante lungo il viaggio, i *various lusts* di Kurtz, il suo appellativo di *Shadow*, diventassero i termini di una nuova scienza: il *Lust* di Freud, l'*Ombra* di Jung.

Se questo è vero, se il significato di *restraint* è qualcosa che si fa più preciso a ogni nuova occorrenza, allora la traduzione di *restraint* non può che ricorrere a un unico termine (nel mio caso «freno») che si ripeta sotto forma di sostantivo con *restraint*, di verbo con *to restrain* e di aggettivo con *unrestrained*, perché la ripetizione scolpisce il senso del termine. E se la parola *restraint* ha questa forza esplicativa, questa sorta di capacità *aperitiva* del testo come se ne fosse la chiave, allora si dovrà sottolinearne l'importanza stabilendo una corrispondenza biunivoca tra quel termine e il termine con cui è tradotto: non solo ogni volta che nel testo compare *restraint* ci dovrà essere in traduzione il termine scelto, ma ogni volta che

quel termine compare in traduzione ci dovrà essere *restraint* nel testo, e non si potrà tradurre Marlow che dice *I held my tongue*, per esempio, con «tenni a freno la lingua», come pure verrebbe naturale.

Intorno a *restraint* altri termini tra cui *heart, dark, know, monster, invade* si dipanano come fili di senso del tessuto testuale, e devono essere seguiti a uno a uno e intrecciati con altri, fino a lasciar intravedere, sotto la trama romanzesca, l'ordito filosofico, perché si può fare filosofia, disse una volta Malraux parlando di Shakespeare, non solo costruendo un sistema ma anche mostrando un mondo, e una traduzione, allora, deve avere qualcosa di un mappamondo con nomi e meridiani.

Tradurre un'opera mondo, rispetto a tradurre un'opera, significa tentare di rappresentare non solo una prosa ma un pensiero, non solo una finzione ma una filosofia. Non si può forse riprodurre pienamente, nel mappamondo della traduzione, uno dei pensieri sismici di questo testo, generato dall'accostamento di *knowledge* e *darkness* – perché la conoscenza non porta la luce: porta le tenebre, sia per chi cerca invano di conoscere, sia per coloro a cui cerca di comunicare quel che credeva di conoscere – ma si può almeno restituire *know* e *dark* con due corrispondenze quasi univoche nelle pagine finali, in cui Marlow parla di Kurtz alla Promessa Sposa, e far sentire, attraverso il cupo rimbombare di quei due termini, come aumentino insieme la conoscenza e la tenebra in quella stanza al crepuscolo, come le parole offuschino proprio quei pensieri che dovrebbero chiarire. Si dovrebbe sempre tentare di inscrivere nel testo tradotto ogni significato che vediamo – che crediamo di vedere – nel testo originario, di miniare quelli che, almeno per noi, sono segni e simboli. Nella Stazione Interna, per esempio, in questo luogo quasi fisico dell'Inconscio dell'uomo, Marlow incontra tre personaggi: uno è Kurtz, naturalmente, e vedendolo Marlow dice: *I saw [...] the eyes of that apparition shining darkly*, «vidi [...] gli occhi di quell'apparizione brillare cupi; un altro è la Regina Africana: *Along the lighted*

*shore moved a wild and gorgeous apparition of a woman*, «lungo la riva illuminata si muoveva, simile a un'apparizione, una donna splendida e selvaggia»; il terzo è il giovane Arlecchino: *Sometimes I ask myself whether I had ever really seen him – whether it was possible to meet such a phenomenon!*, «a volte mi chiedo se l'ho visto davvero – se è mai possibile che io abbia incontrato un fenomeno simile!» (Conrad 2010); e dunque le tre figure dell'Inconscio, quando compaiono per la prima volta, nel caso di Kurtz e della Regina Africana, o quando scompaiono per sempre, in quello dell'Arlecchino, sono chiamate «apparizioni» (*phenomenon*, nella sua radice greca, significa appunto questo), come a dire che siamo davvero «fatti della materia di cui sono fatti i sogni», anche se quella materia impalpabile sanguina come carne viva (*apparition* e *phenomenon* sono termini che ricorrono unicamente qui, e se questa interpretazione è significativa, se ne dovrebbe tenere conto in traduzione).

Avviene in Conrad e in ogni grande scrittore quello che avviene in ogni grande filosofo: alcune parole acquistano una specifica accezione, una particolare risonanza, una sconosciuta profondità, un vasto senso traslato, perché lo scrittore, come il filosofo, vuole non solo creare ma *ricreare* il linguaggio, far dire alle vecchie parole cose nuove, *inventare* parole nel senso originario di *trovarle* e *riadattarle*. Lo scrittore muove dal mondo per ripensare il linguaggio, il filosofo muove dal linguaggio per ripensare il mondo; ma l'uno e l'altro pensano con le stesse tecniche, tanto che quello che avviene con la parola *restraint* e con altre del romanzo – un termine del linguaggio comune che diventa un termine tecnico dell'autore attraverso una progressiva ridefinizione – avviene anche nei dialoghi platonici. Nel *Gorgia* e nel *Sofista*, per esempio, una parola ordinaria come *ἐπιστήμη* diventa lentamente, attraverso il cosiddetto trascinarsi semantico, l'idea platonica della *conoscenza*. Leopardi, che forse più di chiunque altro fu poeta perché filosofo, e filosofo perché poeta, ha scritto: «A far progressi notabili

nella filosofia non bastano sottilità d'ingegno, e facoltà grande di ragionare, ma si ricerca eziandio molta forza immaginativa; e [...] il Descartes, Galileo, il Leibniz, il Newton, il Vico, in quanto all'innata disposizione dei loro ingegni, sarebbero potuti essere sommi poeti; e per lo contrario Omero, Dante, lo Shakespeare, sommi filosofi» (Leopardi 1845: XIII, cap. VII).

Ogni grande scrittore, per certi versi, *trascina* il linguaggio del suo tempo a dire quello che non riusciva a dire, a ricomprendere quella realtà che si era estesa oltre i confini del dicibile – e ogni traduttore ha il dovere di riconoscere e ripetere questo scarto in avanti del linguaggio, che copre uno scarto del mondo.

Lo scrittore nomina le cose, il traduttore nomina i nomi – perché la prosa è un genere della poesia, la traduzione un genere della lessicografia – e quanto più il prosatore è in grado di essere poeta nella sua capacità di *produrre* la lingua in cui scrive più di quanto ne sia prodotto – di essere un *fingitore* nel senso etimologico di *facitore* – tanto più il traduttore di quel testo dev'essere il suo personale lessicografo, il Samuel Johnson del suo Shakespeare, il filologo della sua ispirazione. Che nessun poeta tranne Dante abbia avuto sulla propria lingua l'influenza che Shakespeare ha avuto sull'inglese è dimostrato in modo affascinante dal fatto che Johnson, suo curatore e critico, fu anche il compilatore del primo dizionario della lingua inglese; e questo, a sua volta, dimostra che tutti i dizionari e tutte le traduzioni sono stati scritti in calce ai grandi testi letterari, come un monumentale corpus di note.

Il traduttore deve non solo servirsi dei dizionari esistenti, ma scriverne uno di nuovo e suo, una sorta di «dizionario implicito», che contenga i lemmi della lingua personale dell'autore e i corrispondenti lemmi della lingua del traduttore; deve decifrare quella «specie di lingua straniera» in cui, diceva Proust, è scritto ogni grande libro, deve rinunciare ai dizionari esistenti a mano a mano che avanza nella traduzione e dedurre le parole straniere dal contesto

del libro, dalle varie occorrenze, dal rapporto con le altre parole. Dovrebbe tradurre il testo, se solo fosse possibile, conoscendolo a memoria, perché l'intero testo fosse presente in ogni parola scelta, e quasi la dettasse al traduttore; deve individuare le parole principali attraverso cui passa il pensiero dello scrittore e segnalarle con segni impercettibili, deve decidere se valga la pena istituire una corrispondenza univoca o biunivoca o forse spostare leggermente una parola nella frase per darle maggiore centralità, deve fare segretamente tutto questo e molto altro, perché una traduzione è un'esegesi crittografata; e deve portare a termine insieme alla traduzione l'unico dizionario che può tradurla, il difficile dizionario della lingua di un solo uomo, decine e decine di termini che hanno una o molte traduzioni, che rimandano continuamente l'uno all'altro, che compaiono in citazioni tratte sempre dallo stesso libro; deve costruire l'opera insieme allo strumento per costruirla, sapendo che solo quando sarà finita l'opera sarà pronto lo strumento, e che, a quel punto, lo strumento sarà inutile, e l'opera sembrerà senza fine.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Conrad 2010: Joseph Conrad, *Youth, Heart of Darkness, The End of the Tether*, in *The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad*, a cura di Owen Knowles, Cambridge University Press, 2010.

Guerard 1958: Albert Joseph Guerard, *Conrad the Novelist*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1958.

Leopardi 1845: Giacomo Leopardi, «Operette morali», in *Opere* di Giacomo Leopardi, vol. I, edizione accresciuta, ordinata e corretta, secondo l'ultimo intendimento dell'autore, da Antonio Ranieri, Le Monnier, Firenze, 1845.

Whitney e Smith 1902: William Dwight Whitney, Benjamin Eli Smith, *The Century Dictionary and Cyclopaedia: a Work of Universal Reference in all Departments of Knowledge, with a New Atlas of the World*, Century Co, New York, 1902.

Piero Melati

## *Ho fatto a pugni con il Signore degli Anelli*

«il venerdì», 29 novembre 2019

Intervista a Ottavio Fatica dopo il corpo a corpo con Tolkien a cinquant'anni dalla prima edizione: «Mi ha sorpreso scoprire che ha dei fan da curva sud».

---

Carte geografiche, mappe, antichi vocabolari, sinossi di Dante, righelli, calamai, sfere, forse clessidre e perfino mappamondi. Uno può immaginare così la scrivania di Ottavio Fatica, simile all'accampamento di un'orda selvaggia, o forse della dickensiana bottega dell'antiquario. E può immaginare lui, peso massimo dei traduttori nostrani, con un sorriso metafisico degno dello Stregatto di *Alice nel paese delle meraviglie*, quando è ormai giunto ben oltre mille pagine di un titanico corpo a corpo letterario. Il traduttore, in passato, ha già affrontato Kipling, Melville, London, Stevenson, Conrad, Auden, recentemente anche Yeats. Ora gli è toccato rinverdire Tolkien: *Il Signore degli Anelli*: più che libro di culto del Novecento, una invalicabile cattedrale gotica. Un imprevedibile nido di draghi.

*Il primo dei tre volumi previsti è ancora fresco di stampa. Dopo le accese polemiche (meglio la vecchia edizione; no, più bella la nuova) possiamo arrischiare un bilancio più sereno del suo lavoro?*

Il secondo volume è stato il più difficile. Tolkien lo ha ripreso e riscritto dopo aver steso una buona parte dell'ultimo. È voluto tornare sulle disavventure del protagonista Frodo, per estenderle e rafforzarle. E ha proprio cambiato il tono della narrazione. Anche Tolkien, nel frattempo, si era trasformato, aveva vissuto

una guerra mondiale ed era maturato, era cresciuto come uomo e scrittore. Nell'ultimo volume, infine, sterza di nuovo e riprende il flusso della prima parte.

*Anche il lettore si accorgerà della differenza?*

Spero proprio che nella mia traduzione si possa avvertire questa forza.

*Come si sente? Provato dalla durissima esperienza?*

Sono ancora in viaggio con Frodo. Non è una metafora. È come se avessi davvero viaggiato con lui.

*È stato più difficile che tradurre, come ha già fatto, un altro libro-universo del calibro di «Moby-Dick»?*

Melville è tostissimo. Mai una pausa. Ho lottato paragrafo per paragrafo, parola per parola. Stai sempre in apnea e lui ti picchia. Certe volte mi sembrava di averlo seduto di fronte, con il fiato che sapeva di alcol. *Moby-Dick* è una mossa contro il Padreterno, era troppo per un lettore normale di allora, è troppo anche adesso. Ma io mi ero ripetuto: meglio uscire sconfitto da Muhammad Ali che dal campione del tuo cortiletto.

*E Tolkien?*

Conoscevo bene i suoi saggi su Beowulf e sulla lirica nordica. Non ho a priori una passione per il fantasy.

«È un lavoro da masochisti. Lotti, fai contorsioni, sudi sui versi e sulle rime. Ti arrabbi, bestemmi, non ti viene nulla di efficace.»

Sapevo che si trattava di un'impresa, tradurlo a cinquant'anni dal lavoro precedente. Mi ha sorpreso scoprire che ha dei fan da curva sud. Oggi dico: Tolkien è un ottimo scrittore anglofono del Novecento. Un conto è amarlo, un altro leggerlo correttamente. Sul piano linguistico lo si conosce ancora troppo poco. Tolkien è capace di antichizzare la lingua in modi medioevali, o anche antecedenti. Sa rifarsi all'italiano del Duecento o anche a idiomi barbarici ancora più antichi. Attinge alla tradizione bellicosa e cavalleresca di Ariosto e Tasso. Quando i suoi personaggi combattono, c'è qualcosa di infantile e violento che è proprio di quel filone, anche se in lui la resa è più nordica. Ritrovo il cozzare di ferraglie dei nostri poemi cavallereschi.

*Poi ci sono i componimenti poetici.*

Quando si esalta, Tolkien somiglia a Kipling. All'improvviso si mette a scrivere in versi. Ho anche pensato che *Il ritorno di Puck* di Kipling possa averlo influenzato direttamente. Si infiamma e scarica versi, peraltro in perfetti endecasillabi. E poi in lui ho ritrovato anche Melville. L'inizio di *Moby-Dick*, prima che Ismaele si imbarchi, è vagamente picaresco. Poi il protagonista sale sul *Pequod* e comincia Shakespeare. Anche Tolkien, agli inizi del romanzo, è così: ci sono quei simpatici hobbit, per esempio, tanto simili a strani, piccoli inglesi con la pipa in bocca. Poi l'avventura decolla e anche Tolkien prende un'altra piega. E,

proprio come Melville, in certi momenti diventa shakespeariano.

*Ci sono tanti registri differenti.*

Ci sono duemila cose. Per dirne un'altra, un orco non può esprimersi con un «sarà quel che viene». Solo un elfo può parlare in modo così aulico. L'orco, invece, è più rude. Tolkien è sempre attento ad usare espressioni coerenti al rango di chi parla. E, problema nel problema, spesso antichizza parole e toni.

*Mai pensato di arrendersi?*

No, ma solo perché accetti di correre dietro a un treno. Corri a perdifiato, ma i binari sono perfetti. Tolkien non esce mai dalle rotaie, è solidissimo. Ogni capitolo è compiuto, non deraglia mai. Credo che questa sia la sua vera forza. Non è per niente sgangherato, come lo è stata tanta letteratura fantasy. Tolkien è davvero un'altra cosa.

*Ha sofferto tanto?*

È un lavoro da masochisti. Lotti, fai contorsioni, sudi sui versi e sulle rime. Ti arrabbi, bestemmi, non ti viene nulla di efficace. A volte devi aspettare un paio di giorni, anche una settimana, prima di intravedere una soluzione. Devi riflettere, studiare. Ma alla fine c'è una soddisfazione: mi accorgo che, traducendo calibri come Tolkien, continuo a imparare l'italiano attraverso questi signori.

*Alla fine del terzo volume tolkieniano le chiedono di esprimere un auspicio. Quale sarebbe?*

Vorrei che un fan tolkieniano iperfizioso, che difende il suo vecchio orsacchiotto di peluche, legga questa mia versione e si dica: si capisce, è ben tradotta, il libro scorre. Anche se conserva e ama la sua vecchia versione, perché questa qui dovrebbe continuare a dispiacerli?

«Mi accorgo che, traducendo calibri come Tolkien, continuo a imparare l'italiano attraverso questi signori.»

Emanuele Trevi

*Il passato dell'America non passa*

«la Lettura», primo settembre 2019

Intervista al Pulitzer Colson Whitehead: «Se prendo ispirazione dalla realtà, poi la fase che più mi interessa è quella dell'invenzione dei personaggi».

---

Due romanzi americani molto recenti, usciti a pochi mesi l'uno dall'altro tra il 2016 e il 2017, e firmati da due autentici maestri di funambolismo letterario, hanno dimostrato come uno scrittore di oggi possa ricorrere alla storia senza per niente adagiarsi sulle soporifere convenzioni del «romanzo storico», nutrendo semmai gli spettri del passato con il sangue del presente e della sua drastica mancanza di significati condivisi. Altro che *magistra vitae*!

In *La ferrovia sotterranea* di Colson Whitehead e in *Lincoln nel Bardo* di George Saunders l'identità collettiva americana, con il suo ritmo imprevedibile di tradizione e rimozione, può essere intuita solo a patto di un salto mortale: è la verità che lampeggia al centro dell'allucinazione. Dopo il successo di *La ferrovia sotterranea* (che gli è valso il Pulitzer e un notevole favore di pubblico) il nuovo esperimento narrativo di Whitehead si rivolge a un passato meno remoto dei tempi dello schiavismo e della Guerra civile, ma non meno terribile. Paradossalmente, *I ragazzi della Nickel* (pubblicato da Mondadori, traduzione di Silvia Pareschi) è ambientato in un'epoca, gli anni Sessanta del Novecento, che immediatamente associamo a un'idea di libertà, diritti, progresso: quello di Jfk e Martin Luther King è stato forse, dopo l'avventura napoleonica, il periodo più ottimista della storia umana in Occidente. Ma

l'unità di misura del romanzo, quando è un buon romanzo, è il singolo individuo, e il complesso imponderabile di circostanze che forma il destino. Da questo punto di vista, nessuno è figlio della sua epoca. E non c'è proprio traccia non dico di progresso, ma di un briciolo di giustizia e umanità nella vicenda di Elwood Curtis, ragazzo nero che vive in una cittadina della Florida con la nonna, studiando e lavorando in una tabaccheria del quartiere. Fino al giorno in cui fa l'autostop per assistere alla sua prima lezione al college, e sale, del tutto inconsapevolmente, su una macchina rubata. Ecco come si va all'inferno, da un giorno all'altro, nell'America delle marce per i diritti civili e delle ballate di Bob Dylan.

Il riformatorio in cui Elwood viene spedito è una colonia penale kafkiana, una fabbrica di abusi. Un luogo da cui è anche possibile uscire, ma portandosi dietro cicatrici indelebili. Quella di Elwood e del suo amico Turner è una discesa agli inferi, un'iniziazione al contrario, un'avventura nel mondo dei mostri. Arrivato al giro di boa dei cinquant'anni, Whitehead si dimostra, tra i suoi coetanei, lo scrittore più in grado di servirsi di uno stile classico, sobrio e avvincente come in certi capolavori di Stephen King. Raggiunto da «la Lettura» al telefono nella sua casa di New York, si è lasciato andare volentieri, con

disponibilità e gentilezza, a qualche «chiacchiera di bottega», come le chiamava Philip Roth.

*I primi personaggi ad apparire nel romanzo appartengono ai nostri giorni: sono studenti di archeologia dell'università della Florida, che scoprono un cimitero clandestino nei terreni della Nickel Academy, il riformatorio dove si svolge la maggior parte dell'azione del romanzo. Quella dell'archeologia è una metafora efficace per una scrittura narrativa che intende riportare alla luce della coscienza fatti che la società preferisce dimenticare?*

In effetti, se devo definire in che cosa consista il lavoro del libro, si tratta di qualcosa di molto simile all'archeologia: riportare alla luce cose che sono rimaste a lungo nascoste, letteralmente seppellite. Quello che racconto non è un fatto isolato: proseguendo nelle ricerche mi sono reso conto di quanti luoghi esistessero dove sono state perpetrate, con la benedizione dello Stato, simili atrocità. Ma c'è una differenza, perché sono uno scrittore, e se prendo ispirazione dalla realtà, poi la fase che più mi interessa è quella dell'invenzione dei personaggi. Ho

trovato un punto di riferimento nella realtà: la scoperta delle atrocità commesse in un istituto di correzione per minori della Florida, la Dozier School for Boys. Ma non sono né un archeologo, ovviamente, né un giornalista o uno storico. Per questo motivo, ho esercitato la facoltà che compete a un romanziere, che è l'immaginazione, inventando un luogo, la Nickel Academy, che non è mai esistito pur assomigliando a molti luoghi reali.

*Veniamo a Elwood Curtis, l'indimenticabile protagonista del romanzo: è un ragazzino dotato di certe qualità evidenti, come la capacità di attenzione, la fame di sapere. Più in là Turner, suo amico e compagno di sventure alla Nickel, gli attribuisce anche una capacità di resistenza inaspettata per un tipo smilzo, con gli occhiali sul naso, poco incline alla violenza. Mi chiedo se nel ritratto di questo adolescente c'è anche qualcosa di autobiografico.*

In realtà, il problema dell'autobiografia nascosta nei personaggi è sempre più complesso, perché tutti noi ospitiamo energie e caratteristiche diverse, a volte



«È stata abolita la schiavitù, ma l'altissima quantità di energia che chi comanda impiega per fregare i poveri è rimasta identica.»

anche complementari. Allora, se mi chiede quanto di me c'è in Elwood, certo che mi ci rivedo; ma anche nel suo amico Turner! Uno utilizza l'intelligenza per reagire alla situazione in cui si è trovato; l'altro è un ragazzo di strada, abituato a forme di adattamento più istintive, esercitate con una certa dose di aggressività. Personalmente, negli ultimi anni, da quando abbiamo un presidente che si chiama Donald Trump, mi sento più vicino a Turner che a Elwood.

*Prima di finire nelle grinfie della Nickel, Elwood ascolta incessantemente, come una rivelazione, un disco che gli ha regalato la nonna, con i brani più importanti dei discorsi di Martin Luther King. Nell'insegnamento di Martin Luther King ricorre spesso l'idea di rispondere alla violenza, all'ingiustizia, alla segregazione razziale con l'amore. Messa a confronto con la realtà brutale del riformatorio, però, quest'idea così luminosa diventa insostenibile?*

Questo è esattamente il cuore del dilemma di Elwood, che pur essendo ancora un ragazzino sente l'aria dei tempi, i mutamenti politici e giuridici, la lotta contro la segregazione e per i diritti civili. Quando arriva alla Nickel ha l'occasione di mettere alla prova idee che fino a quel momento erano rimaste astratte. Dunque per lui si tratta di raccogliere la sfida e di vedere che cosa significa amare senza condizioni quando continui a subire la violenza del tuo oppressore. Dov'è il confine tra la teoria e la pratica, il punto oltre il quale la prima non conta più?

*Leggendo «I ragazzi della Nickel», ho paragonato continuamente Elwood a Cora, la protagonista del suo romanzo precedente, «La ferrovia sotterranea», la cui storia si svolge nell'Ottocento, ai tempi della schiavitù:*

*Cora è una schiava in fuga verso il Nord degli Stati Uniti. Lei è stata abbandonata (almeno in apparenza) dalla madre, Elwood da entrambi i genitori. Sente anche lei un'affinità?*

Bisogna allora risalire anche a un romanzo precedente, *Zona Uno*, del 2011, che è un romanzo di zombie, un'apocalissi. Come una specie di trilogia: i protagonisti di *Zona Uno*, di *La ferrovia sotterranea* e di *I ragazzi della Nickel* sono spinti da un identico motore, che è la ricerca di una vita migliore, di un posto migliore dove viverla. Un personaggio che non possiede questa spinta, questa capacità di inventare la propria libertà, diventa statico, non potrebbe sostenere un romanzo. Per Elwood, il dinamismo necessario alla storia è rappresentato dalla sua nozione di eguaglianza.

*Ancora un'impressione che ho ricavato dalla lettura parallela di «La ferrovia sotterranea» e di «I ragazzi della Nickel»: come una diagnosi storica molto amara. L'Ottocento che descrive nel primo romanzo è un'epoca terribile, ma ingenua, piena di ideali. Forse la battaglia di Martin Luther King è più lunga e incerta di quella di Lincoln, perché lo schiavismo si può abolire una volta per tutte, almeno sulla carta, mentre i diritti civili dipendono dalle stagioni, e ogni conquista è reversibile. Condividi questa sensazione?*

No, io la vedo diversamente, non ci sono epoche migliori o peggiori, ci sono mali storici che si prolungano sotto un'altra forma, lo schiavismo diventa segregazione e giustizia penale razzista. In tutti i casi si tratta del controllo che il governo, al servizio dei più forti, esercita sulle vite dei più deboli. È stata abolita la schiavitù, ma l'altissima quantità di energia che chi comanda impiega per fregare i poveri è rimasta identica.

*Osservato dall'Europa, dove la cultura giuridica è fortemente radicata nella tradizione illuminista, il sistema giudiziario e carcerario americano appare come un incubo, e anche, se pensiamo alla percentuale di detenuti afroamericani, una forma «pulita» di pulizia etnica...*

Il fatto è che i neri sono poveri e, se non ti puoi permettere un buon avvocato, allora quello che ti aspetta sono sentenze pesanti, lunghi anni di prigione. Però, francamente, l'Europa non mi sembra, oggi, un luogo così illuminato. E se considero il mondo nel suo complesso, vedo molti casi simili a quello dell'America: in Canada i nativi sono stati sottoposti a molte ingiustizie, in Australia gli aborigeni sono stati «rieducati» con la violenza... In America c'è sicuramente una questione di sistema, ma bisogna sempre considerare come i singoli governi trattano gli esseri umani. Ci saranno stati anche in Italia casi in cui i bambini sono stati maltrattati negli orfanotrofi o nei riformatori. La natura umana non è delimitata né dalle tradizioni né dalla geografia.

*C'è un particolare nel romanzo che mi ha colpito: alla Nickel la fame di sapere di Elwood viene saziata dal casuale ritrovamento di una serie di edizioni tascabili di romanzi vittoriani. Nel dna di Elwood c'è anche un po' di Dickens, di David Copperfield?*

Non è stata proprio una scelta consapevole, però sì, in effetti la storia di un giovane che combatte contro le avversità è uno schema dickensiano in cui Elwood, leggendo quei vecchi romanzi, può rispecchiarsi. Di queste letture mi interessava però maggiormente un altro aspetto: i romanzi di autori come Charles Dickens e Anthony Trollope rappresentano un mondo così diverso da quello che circonda Elwood da riuscire in qualche modo a disconnetterlo dalla situazione in cui si trova a vivere.

*Proseguo nel gioco delle affinità letterarie. Mi viene in mente (anche se si tratta di un adulto bianco, e istruito) Andy Dufresne, l'eroe di uno splendido racconto lungo*

*di Stephen King, «Le ali della libertà». Anche Andy, finito innocente in un inferno carcerario, prende nota di tutte le malefatte dell'amministrazione, come Elwood, nel tentativo di far conoscere la verità al «mondo libero» fuori dalla prigione...*

Be' sì, il primo incontro che ho avuto con la grande letteratura di tema carcerario è stato proprio con il racconto di King. Non solo per la brutalità, ma anche per la concezione della prigione come un microcosmo che amplifica gli aspetti più bui della natura umana. Andy e Elwood sono vittime di un'ingiustizia che non arriva a infrangere il nucleo positivo della loro identità. In fondo è già un tema di Kafka.

*Accanto a Martin Luther King, appare nel romanzo il fantasma di un altro esponente fondamentale della tradizione afroamericana, James Baldwin, grande scrittore e suo concittadino. Ne può dire qualcosa ai lettori italiani, che lo conoscono meno di quanto meriterebbe?*

Sì, James Baldwin è un grande scrittore, personalmente sento un'affinità che dipende anche dalla scelta della storia, del personaggio. Queste affinità non sono preconcepite, dipendono da dove, come e quando decidi di sviluppare un'idea narrativa.

*Tra pochi giorni sarà a Mantova, ospite di un importante festival di letteratura. Che impressioni le ispira l'Europa di oggi, vista dall'altra sponda dell'oceano?*

Sono stato a Mantova nel 2002 ed ero gasatissimo. Mi dicevo: «Adesso mi inviteranno in altri festival meravigliosi in tutta Europa». Ma poi nessuno mi ha chiamato più, in pratica fino a *La ferrovia sotterranea*. Per me è stato molto interessante capire come i lettori svedesi, o italiani, o polacchi si relazionassero con una storia di resistenza come quella che ho scritto. Anche se racconto storie americane, la dinamica narrativa dei rapporti tra i potenti e gli oppressi è universale. Di paesi europei come l'Italia, o la Polonia, mi preoccupa naturalmente il prevalere dell'estrema destra. Purtroppo quello che è accaduto in America può accadere ovunque.

# Gianluigi Simonetti

## *Titolo articolo*

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 24 novembre 2019



Recensione del nuovo romanzo di Sandro Veronesi: «Dal punto di vista artigianale, *Il colibrì* costituisce un congegno pressoché perfetto».

---

L'importanza di un romanzo consiste in gran parte nelle riflessioni che riesce a suscitare, nella testa dei lettori e nella società (non solo letteraria). Appena uscito per La nave di Teseo, *Il colibrì* di Sandro Veronesi interroga la nostra sensibilità in modi diversi e anche diretti, in rapporto stretto con l'attualità; se ne parlerà, se ne sta già parlando. Ma sarà utile arrivare al livello politico del libro partendo dai suoi aspetti strettamente letterari, ragionando sulla differenza tra ciò che l'autore dice esplicitamente e ciò che la forma stessa del suo libro dice implicitamente. Dal punto di vista artigianale, *Il colibrì* costituisce un congegno pressoché perfetto. Veronesi è sempre stato un affabulatore fluido ed efficace, diretto e avvolgente; ma bastano poche pagine per capire che stavolta è in stato di grazia, e che *questo* romanzo è il suo migliore. «Colibrì» è il soprannome del protagonista, Marco Carrera, la cui vita occupa il centro del romanzo, e che guarda caso condivide con l'autore età, origine, cultura. Questa biografia di un borghese come tanti viene però da un lato fortificata da eventi eccezionali, perfino soprannaturali, ed eccezionalmente tragici (come più o meno in *Caos calmo*, ma con diversa intensità e intelligenza narrativa incomparabilmente maggiore); dall'altro è organizzata in quarantasei frammenti narrativi – tanti sono i capitoli del libro – proposti al lettore secondo una logica

che abolisce la linearità cronologica per affidarsi a un meccanismo di progressivo, eccitante svelamento di segreti, dai meno profondi (non necessariamente meno gravi) agli estremi. Il romanzo è quindi in costante movimento: non solo perché trabocca di concatenazioni a distanza, e a effetto – penso ad esempio al motivo del filo, o della corda, che è decisivo per il destino di un personaggio, dalla sua infanzia alla sua fine – ma anche perché le snocciola, queste simmetrie perlopiù incresciose, in sezioni brevi e agili, passando abilmente dal racconto classico in terza persona a vari tipi di confessione diretta, con generose concessioni al romanzo epistolare (e a quell'epistolario contemporaneo che è la messaggistica istantanea).

Quasi sperimentale sul piano della struttura (e si sente l'influenza del montaggio cinematografico contemporaneo), sul piano strettamente narrativo *Il colibrì* attinge invece al massimo della spettacolarità oggi consentita alla letteratura non di genere; in comune alle due dimensioni non c'è che la velocità di crociera del racconto, che è vertiginosa. Le attese si moltiplicano perché si intendono moltiplicare le sorprese. Come ha notato Alessandro Piperno con metafora operistica, Veronesi ha messo a punto «un susseguirsi di arie sempre più elettrizzanti», sostanzialmente privo di recitativi. Andrebbe aggiunto che per amore di sintesi molte di queste arie risultano

comprese, come amputate della fatica delle sfumature – sfumature linguistiche e psicologiche che richiederebbero al lettore tempo e concentrazione per essere decifrate, e che per questo spesso non vengono propriamente narrate, ma riassunte («nel grande soggiorno rimasto uguale a quando erano bambini, i due fratelli si ritrovarono veramente a un nulla dal risanamento, della riconciliazione; e tuttavia, poiché per colmare quel nulla nessuno fece nulla, nulla accadde e nulla si risanò»).

Questa tecnica della compressione estrema è una delle soluzioni che Veronesi ha scelto per dare energia alla macchina narrativa; l'altra è il suo discorso umanistico, la componente utopistica e militante, fortemente empatica. Mentre la struttura generale del romanzo serve a tener viva e a volte perfino in ansia la curiosità del lettore, l'ideologia esplicita gli viene incontro per rasserenarlo. Ecco allora un sistema dei personaggi arioso ed amichevole, magari non esente dal bozzetto, ma intelligentemente congegnato; ed ecco – più e meglio che negli altri romanzi di Veronesi – segmenti di sintesi morale e filosofica, ricchi di passaggi sentenziosi («la psicanalisi era come il fumo, non bastava non praticarla, bisognava anche proteggersi da chi la praticava»), a volte gnomici («dovrebbe essere noto – e invece non lo è – che il destino dei rapporti tra le persone viene deciso all'inizio, una volta per tutte, sempre, e che per sapere in anticipo come andranno a finire le cose basta guardare come sono cominciate»). Affondi da narratore onnisciente vecchio stampo, ottocentesco addirittura, rinfrescati però nel segno della ricapitolazione snella, acuta e memorabile: «Così come una tragedia fa spesso saltare il patto che tiene insieme una famiglia unita, producendovi una rovina inesorabile, quella stessa tragedia può sortire l'effetto contrario se la famiglia è già esplosa, riavvicinandone i membri superstiti anche se per anni si sono combattuti e feriti e allontanati e ignorati con tutte le proprie forze».

Così raggiunto, l'equilibrio regge a meraviglia per più di tre quarti del libro; solo nelle ultime settanta pagine la speranza prende il sopravvento sull'«odore

della rovina» che avevamo respirato nelle prime trecento pagine. È il momento in cui Veronesi sembra perdere il controllo della macchina che fin qui aveva condotto con sicurezza e a pieno ritmo. L'epilogo del romanzo potrà tranquillizzare e perfino commuovere il lettore alla ricerca di una luce dopo tante tenebre; ma finisce col tradire, sia pure a fin di bene, lo spirito profondo del romanzo stesso (e quindi la sua dimensione propriamente artistica, cioè conoscitiva). Il tributo all'uomo del futuro – l'avvento su scala mondiale della nipote del protagonista, una giovane donna multietnica e cristologica di nome Mirajin, perfetta in tutto, quindi in niente – è il pegno che il «mondo vecchio» del protagonista (e dell'autore stesso) paga al «mondo nuovo» delle generazioni a venire, obbligate a riscattare un pianeta condannato da chi li ha preceduti. La vera musa del *Colibrì* non è quindi l'utopia, ma il senso di colpa; si sente che il cuore di chi scrive batte nonostante tutto per il mondo vecchio, per le sue abitudini, per la sua conservazione. Non a caso il personaggio meno credibile e vivo del romanzo è anche il più positivo e idealizzato (e il più ideologico) – cioè «l'uomo del futuro»; mentre pienamente riuscito è il colibrì medesimo, il più contraddittorio, il più bravo a rimuovere e mentirsi, a rimanere fermo mentre sembra muoversi. C'è uno scarto interessante fra quello che il romanzo esplicitamente testimonia – bellezza gioventù e buon senso salveranno il mondo di domani – e quello che implicitamente suggerisce il suo nucleo più profondo: per resistere al male bisogna stringersi forte ai propri affetti e stare fermi. Se un romanzo può restituire l'immagine sincera di una società, o di un ceto, si direbbe che l'Italia progressista è oggi attraversata da bisogni contrastanti: il desiderio di cambiare tutto e insieme il desiderio di sottrarsi al cambiamento.

«La vera **musa** del *Colibrì* non è l'utopia, ma il senso di colpa.»

Livia Manera

*I nipoti di Santa Nonna Russia*

«la Lettura», 24 novembre 2019



Recensione di *Un paese terribile* di Keith Gessen: «Uno dei pregi di questo libro è affrontare un argomento raro come la vulnerabilità maschile».

---

Circa a metà dell'avventura che lo porta da New York a Mosca, il giovane Andrej chiede alla nonna Baba Seva: «Tu cosa ne pensi del comunismo?». E lei con un sospiro risponde: «Cosa ne penso del comunismo? Penso che valesse la pena provarci. In questo paese terribile non funziona mai niente. Ma valeva la pena provarci».

Fa quasi male leggere le parole che danno il titolo al romanzo di Keith Gessen *Un paese terribile*, perché quando escono dalla bocca sdentata di Baba Seva siamo già abbastanza avanti nella trama per sapere che il regime le ha rovinato la vita portandole via prima il lavoro di docente universitaria di letteratura russa, che ha dovuto lasciare all'apice della campagna anticospopolita (leggi antisemita); e poi la sua unica figlia, costretta a emigrare negli anni Settanta con la famiglia, per dare un futuro ai piccoli Andrej e Dima. Avanti veloce ed eccoci all'agosto del 2008, quando il mondo è sull'orlo del baratro e in Russia, invece, il prezzo del petrolio è ai massimi e l'economia va alla grande.

È in quel momento che il dottorando in letteratura russa Andrej Kaplan, trentatré anni, appena piantato dalla ragazza e senza grandi prospettive di lavoro, torna da Brooklyn a Mosca per occuparsi temporaneamente della nonna. A chiedergli di farlo è suo fratello Dima, che abitualmente vive nel centro

di Mosca nell'appartamento accanto a quello della nonna. Dima ha dovuto lasciare in tutta fretta la Russia per un qualche affare andato pericolosamente storto. I due fratelli si somigliano solo per l'amore che portano all'adorabile Baba Seva, amore che tiene insieme le pagine di questo romanzo ironico e perspicace: una commedia triste che riesce a disegnare un ritratto intenso e coinvolgente della Russia contemporanea.

La madre di Andrej e Dima è morta di cancro quando loro erano ragazzi (e forse non sarebbe morta se fosse rimasta a Mosca, dove i controlli erano gratuiti e obbligatori). Il loro padre si è risposato con un'americana e vive a Cape Cod. Dima è diventato un capitalista senza scrupoli. E Andrej è un giovane uomo un po' tonto e un po' vile, abituato a sprecare il suo tempo su facebook invidiando la carriera dei colleghi mentre tira la cinghia insegnando corsi di slavistica on line a ragazzi americani «contagiati dal morbo della storicizzazione dilettantistica di Tolstoj».

Uno dei pregi di questo libro ottimamente tradotto da Katia Bagnoli è affrontare un argomento raro nella narrativa americana come la vulnerabilità maschile. Spronato dal suo supervisore ad approfittare dell'agosto in casa della nonna per registrare i suoi ricordi dell'era sovietica («la gente va pazza per questa roba»), Andrej vede sfumare il suo progetto

di fronte al declino di Baba Seva, la cui lenta ma inarrestabile discesa nella demenza è raccontata con toccante sincerità e tenerezza.

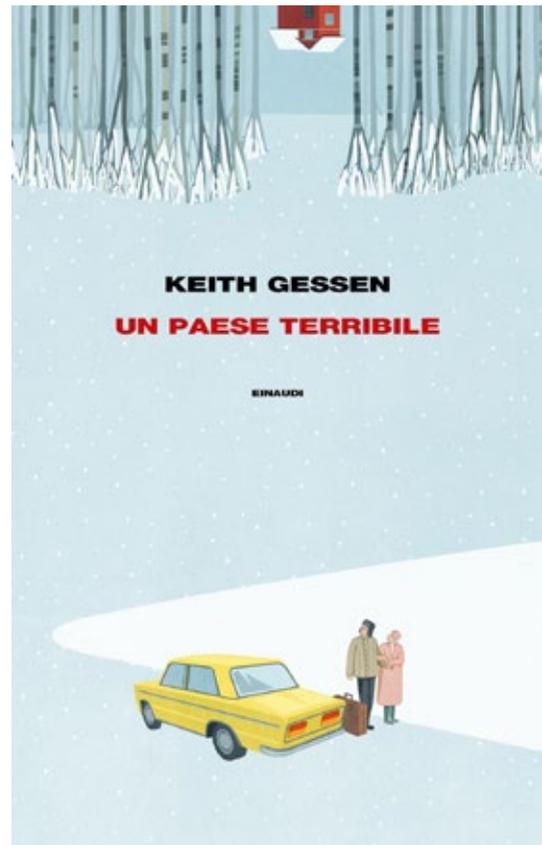
Tra passeggiate con la nonna nelle strade percorse da un numero osceno di Audi Suv nere, e frustranti gite alla ricerca di negozi che vendano cibo a prezzi non irragionevoli, Andrej racconta una Mosca dove un cappuccino al bar costa dieci euro, dove le prostitute hanno le recensioni on line come gli elettrodomestici e dove i liberal che odiano Putin si ritrovano al pretenzioso caffè Jean-Jacques e conoscono a memoria i nomi delle gallerie d'arte di New York. Ovunque Andrej è un pesce fuor d'acqua: troppo povero per godersi la cuccagna, depresso quanto basta da sprecare ogni occasione di socializzare e in ogni caso sempre più occupato dalla nonna, la cui demenza lo esaspera almeno quanto lo commuove. Eppure, per fedeltà a lei, e anche perché a New York non ha un lavoro, decide di restare a Mosca a tempo indefinito. E piano piano si costruisce una vita: giocando a hockey quasi ogni sera nella terribissima periferia sovietica; entrando in un giro di giovani neosocialisti che sognano una nuova rivoluzione; e innamorandosi di una di loro, la bella e malinconica Julija, i cui standard morali lo trovano spesso inadeguato.

Ed è lì, nella frizione tra le due russie, che scorre la linfa vitale di questo romanzo scritto da uno dei più brillanti intellettuali russoamericani, fondatore della rivista letteraria «n+1»: nella frizione, cioè, tra

- Come mai sei venuto qua? -  
disse poi.

Non capivo.

- Questo è un paese  
terribile. La mia Èlka  
ti ha portato in America.  
Perché sei tornato? -  
Sembrava indignata.



la Russia sovietica dell'orrore totalitario dove tutti erano poveri ma avevano un lavoro e accesso alle cure mediche, e quella di Putin dove la più grande minaccia alla libertà, scopre Andrej, non è quel leader con la faccia da pitbull che viene dal Kgb, ma «la dittatura del mercato» di un paese che ha portato all'apoteosi i valori del capitalismo occidentale.

La novantenne Baba Seva ha vissuto in un'epoca in cui chi non veniva mandato a morte viveva nella miseria, nella depressione e nell'alcolismo: eppure ha tanta nostalgia dell'Urss da essere felice solo guardando i film dell'epoca di Stalin. Mentre le ragazze dei siti di incontri on line di oggi sono così disincantate che prima di venire a letto con te ti chiedono i soldi per la pulizia postcoitale della stanza. «Questo è un paese terribile» continua a ripetere Baba Seva ad Andrej. «Perché sei tornato?»

# Michele Ghiotti

• • •

## *Diario metempsicotico*

In principio (ma c'è un principio?) sono stato uno fra i tanti oscillamenti dell'inflatone che scatenarono il sidereo orgasmo multiplo dell'universo, quindi una fra le prime megastelle votate al martirio che, esplodendo duecento milioni di anni dopo il big bang, ionizzarono l'idrogeno fluttuante fra le galassie, poi un sistema solare abortito, un protopianeta dimenticato, un satellite uscito di rotta e persino un buco nero, vorticante vampiresca bocca labbruta pronta a suggerire crateri lunari e sfavillanti clitoridi di supernovae.

Sono stato un continente a forma di pera, ignorato da tutti i geologi e incluso mio malgrado nell'orgia

infinita della Pangea, e una dorsale oceanica collassata su sé stessa da qualche parte in fondo al Pacifico.

Sono stato un decilitro di brodo primordiale, un batterio dal nome impronunciabile, un'ameba malinconica morta di solitudine, un'alga azzurro-arancio come marmellata di bruchi e una spugna fluorescente che, morta e scolorita, finì in una teca impolverata del Naturhistorisches Museum di Vienna.

Sono stato il cugino del primo dipnoo che osò lasciare i fondali marini, perseguitato come un padre



«Poi, un giorno, **persi la fede**, e d'un tratto il cielo stellato fu una tenda maltessuta e il nitrito divino dell'aquila nelle altezze, una risata di corvo.»

pellegrino per le pinne deformi che viravano a zampe, colonizzando l'arida lontana terra emersa.

Sono stato un velociraptor dal verso querulo, mai preso sul serio dal branco e infine ostracizzato per la corsa femminile: la mia rivincita fu un pronipote di non so quale grado, più simile a una pollo che a un lucertola e perciò giustamente famoso.

Sono stato un ominide, detto Dente di cane, discendente dell'homo antecessor nonché illustre antenato del Sapiens che sono ora: correvo sugli altipiani, uccello al vento, e mi accoppiavo fra gli arbusti, sotto le acacie dinocolate, sui cuscini d'ombra verde dei tunnel-foresta dello Zambesi e i tappeti di triodia, chioma di un dio spelacchiato (forse un dio con sembianze di iena). Lutulento, parlavo a fatica con una lingua più impaludata del lago che poi fu chiamato Bangweulu. Un'estate, però, addestrai un vecchio sciacallo smagrito, insegnandogli a riportare spine tibie di euforbia. Me la cavavo coi chopper e un giorno di pioggia, stremato dalle petulanti insistenze della mia compagna d'allora (maledetta ragione di specie che, facendomi Neanderthal, mi spinse sempre a scegliere esemplari troppo giovani!), scolpii un grosso fallo di legno. Non le bastò, vano a dirsi, quel membro di baobab, così si fece ingravidare da uno dei miei fratellastri. Li feci secchi entrambi con un'ascia martello di selce e di entrambi mangiai il cervello, lasciando il resto ai licaoni. Era piuttosto cremoso, ma lo sciamano si sbagliava: non mi sentii né più forte né più vicino agli dei. Sono morto su una collina, sbrannato da uno sciacallo che non si fece addomesticare, lasciato a decomporre fra rocce di piombo e di zinco.

Sono stato uno sciamano transessuale di una sperduta tribù dell'Arizona: col pene stretto tra le gambe,

simulavo il sangue-luna graffiandomi le cosce, e invocavo rospo e coyote e gli dei tutti del deserto, stordito di peyote e di tabacco. Numerosi sono stati i miei mariti, numerosi i miei sogni, numerosi i miei responsi. Grandissima fu la mia devozione all'inizio: a lungo e forte ho pianto il fagotto di merda annerita che cacai con l'infuso di fave, credendolo davvero mio figlio nato morto, mio figlio, ora sepolto sotto un ocotillo.

Poi, un giorno, persi la fede, e d'un tratto il cielo stellato fu una tenda maltessuta e il nitrito divino dell'aquila nelle altezze, una risata di corvo. Dunque a lungo mi divertii alle spalle di uomini e dèi spacciando eclissi che sapevo certe per accecanti lagnanze divine, prescrivendo agli stolti macchinosi imbarazzi e riti e abluzioni e preghiere senza senso. Ma quando il popolo mio fu massacrato dal crotalo bianco e vidi il sangue dei mariti imbrattare i saguari arrendevoli mentre i dardi degli archi di ferro volavano come polline, fui madre a quella gente e forte e a lungo piansi mio figlio nato morto, mio figlio, ora sepolto sotto un ocotillo.

Sono stato una colonnina della Biblioteca di Alessandria che crollò, arroventata, durante l'incendio di Cesare, dando alle fiamme l'ultimo esemplare dei *Cacciatori del cinghiale* di Stesicoro.

Sono stato un cinedo biondo cenere, filiforme, eburneo, le gote cosparse di lentiggini, i capezzoli odorosi d'amomo e le palpebre striate d'ombretto glauco, e ho battuto foro e suburra da quando avevo dodici anni, spacciandomi ermafrodito, pronto a stregare, sfinire, soggiogare comandanti, matrone e senatori, consumando le mani e la bocca nei cubicoli delle domus, impavido Ganimede.

Sono stato un demone blasonato, Furlas l'Ilare, marchese dell'Alto Inferno, Texitor Fraudum, Principe degli Incubi, con otto menzioni quasi nove nella pseudomonarchia Daemonum e Chaigidel di quarto grado secondo la scala Crowley. Ero solo un bambino – le ali ancora introflesse nascoste dalle scapole sotto coriacee escrescenze – quando mio padre, nauseato dall'Empireo, piantò in asso mia madre (che sia ancora fra i Troni?), prese me e i miei fratelli e, saliti sulle circensi carovane di Lucifero, compimmo la Gran Traversata trainati da viverne e leviatani.

Fu duro cambiare casa, scuola, amici e pedagoghi, e spesso immalinconivo nostalgico degli Elisi. Avrei tentato di evadere sul dorso di un naga in un volo più suicida di Fetonte, se non avessi incontrato Muscar, che mi erudì in grimaldelli e piedi di porco per scassinare anime e cervelli.

Fui un dio azteco di nome Piltzintecuhtli, il Principino, signore del sole albeggiante. Spacciandomi per Asmodeo, ingannai un negromante fiorentino che convinsi a correre nudo in piazza per acquisire il vigore sessuale d'un centauro, mentre intanto, a casa sua, messa a ferro e fuoco la cucina e infusi i suoi alambicchi di vita propria, giacevo con sua figlia fra i libri d'alchimia. Infine, alla veneranda età di trentatremilatrecentotrentatré anni, inoltraï formale richiesta affinché valutassero la revoca dell'esilio. Attendo ancora risposta – la burocrazia non è mai stata il loro forte. Speriamo che mamma interceda.

Sono stato un anonimo dannato dantesco, che nella prima stesura del decimo canto, scambiava una

«Sono stato un pacchetto di preservativi scartato e distribuito una sera fra amici.»

mezza battuta con Farinata. Neanche io so chi fossi o quale fosse la mia colpa (al di là di un vago sentore di eresia): solo il Sommo sapeva il mio nome, i miei peccati, il mio destino.

Sono stato un serial killer californiano affetto da disturbo schizotipico di personalità, che adescava le sue vittime, ragazze dai venti ai trenta, rosse (ma tinte), cattoliche sul punto di perder la fede o atee in crisi mistica, abbordandole in un bar con un libro di Flannery O'Connor. Poi le portavo a casa mia – un house trailer di un verde violento – e le uccidevo offrendo loro una tisana all'oleandro spacciata per tè cambogiano, guardandole collassare sul divano al suono di un vinile dei Jefferson Airplanes. Le scannavo e, appesele allo stendino, raccoglievo il sangue in un secchio: quando lo bevevo, ancora caldo, mi ustionava la bocca come un sorso di cioccolata, poi fluiva giù per l'esofago e mi serpeggiava nelle budella, diventando – per transustanziazione – il sangue di mia madre, rugiada di stella incazzata.

Sono stato un pacchetto di preservativi scartato e distribuito una sera fra amici. Il primo ha ceduto all'improvviso durante un coito anale, sparando dentro il corpo inflaccidito di un fotoreporter, insieme all'orgasmo, il lentivirus. Il secondo è finito in mano a una ragazza piuttosto coraggiosa che, dopo averlo usato, lo lavava e stendeva ad asciugare al filo del bucato non meno di quattro volte. Il terzo si è rotto sul più bello, investito da uno sghembo colpo di natica, che, combinato con un pene non troppo lungo ma tozzissimo e bruscamente curvato a destra, stracciò il latex sotto il glande, intrappolandone un brandello lassù da qualche parte. Lei andò fuori di testa e annunciò che avrebbe preso la pillola del giorno dopo, mentre, lui, acconsentendo, moriva dentro. Non sarebbe comunque rimasta incinta.

Sono stato un topo da laboratorio, nome scientifico *Mus musculus*, per i capocchia Eustachio, per gli amici Skrggh. Non ho mai capito che diavolo

«Sono stato una sghemba  
gondola di plastica  
scolorita e dozzinale.»

facessero in quel bunker del cazzo – mi sembravano bambini in estasi che, scartando i pacchi la sera del 24, scoprono che Babbo Natale ha portato loro i lego nuovi. Mia madre morì spelacchiata unta e bisunta di non so quale crema depilatoria.

Mio fratello, ahimè, fu vivisezionato testando un anestetico di nuova generazione (chissà se ha funzionato?). Mia sorella, invece, contribuì a scoprire un vaccino storico (papà lo diceva sempre che era lei quella sveglia). A me andò meglio, decisamente: mi rimpinzavano di formaggio, e, dopo una punturina indolore, mi lasciarono in pace per un bel pezzo. Mi ritrovai, infine, con un orecchio umano che mi spuntava sul dorso: un gran prurito e un po' di scoliosi, tutto qui. Certo che se l'orecchio avesse funzionato, avrei almeno potuto captare i discorsi di quei cervelloni.

Sono stato un unicorno con gli zoccoli di marshmallow e ali di falena e al posto degli occhi due bottoni di madreperla di una storia inventata da una bambina di cinque anni mentre faceva il bagno a casa della nonna, sguazzando fra le bolle prodotte da un bagnoschiuma all'albicocca da poco prezzo, prima che la nonna le dicesse, dopo averle asciugato i capelli e preparato un toast, che il gatto era stato preso sotto dalla camionetta dell'uomo dei gelati.

Sono stato un Jack Russell terrier omosessuale ed erotomane e anche un po' razzista, scartato ingiustamente per uno spot di crocchette al gusto pancetta che avrebbe potuto spianarmi la strada per un telefilm allora di moda su una famiglia di negri col figlio scemo. Rabbioso per Hollywood, mi sono dato al randagismo e ho annusato e leccato e scopato un sacco di culi di cani meno istrionici ed erotomani di

me. Sono morto fra atroci dolori, il muso accartocciato sul marciapiede, dopo aver ingurgitato da vero idiota mezzo pacco di biscotti al cioccolato offertimi in buona fede da un bambinetto su uno skateboard.

Sono stato una sghemba gondola di plastica scolorita e dozzinale (a metà tra un drakkar e un kayak), a malincuore gettata nel pattume da una casalinga spazientita dopo un'infesta caduta che mi spezzò in due (invano aveva provato a ricompormi con una pessima imitazione dell'attak!), poi raccattata e rimessa in sesto da un rigattiere bighellonante una domenica in una discarica, quindi venduta e rivenduta ai mercatini dell'usato di paese, (e anche infilata su per il culo di un pavido ciccione che si prestava ad ogni perversa fantasia della moglie), finché, assurta a leggenda, finì in vendita su eBay con l'asta a partire da centomila bigliettoni dopo che un tale artista pop «concettuale» italoinglese, a dar retta a sussurri piuttosto di grido, mi ridipinse di un bianco smagliante con un po' di vernice navale avanzata dal cantiere del Titanic.

Sono stato il cromosoma soprannumerario che, adagiandosi sovrappensiero sui filamenti di Dna di un gamete, andò a implementare il genoma di un embrione del centro Italia: Franco, così si chiamava, morì a soli ventun anni per un difetto cardiaco congenito, ma a scuola si trovò benissimo ed ebbe tre fidanzate, una delle quali molto attiva sessualmente (dovette lasciarla perché mamma non vedeva la cosa di buon occhio).

Sono stato un'amanita falloide che uccise un tizio andato a funghi per la prima volta, il quale, tornato a casa, per fare il grosso con la moglie, fece un risotto – peraltro scotto – senza farli vedere a zio Freddy. Lei, pur amando il consorte, si rifiutò e, vantando lo sgarbo, tirò fuori dal frigo della pasta avanzata. Ora avrebbe tanto voluto mangiarlo con lui.

Sono stato una tenace micosi aggrappata al mignolo ossuto del piede destro d'un nuotatore che, accortosi

di me dopo una gara trionfale, decise, scaramantico, di farmi suo portafortuna. Fummo inseparabili per più di due anni, finché il tizio, stressato dalla moglie, che lo derideva per la sua superstizione, si rassegnò infine a farmi fuori con dell'olio di melaleuca. Fu come autoevirarsi, poveretto. Un mese e mezzo dopo fu squallificato per doping ai trials preolimpici: prima tentò il suicidio, poi divorziò, infine si diede alla bella vita.

Sono stato l'ultima sigaretta, una Gauloises rossa – *liberté toujours!* –, di un ottuagenario catanese tracheotomizzato, fumata di nascosto in ospedale poco dopo l'intervento alla laringe. L'infermiera lo vide, ma non lo sgridò, anzi gliene chiese una e gli fece compagnia, prestandosi a sconci amarcord su svelatine di gioventù. Al suo funerale, tre giorni dopo, pianse più lei che la figlia.

Sono stato un cipresso di un cimitero inglese: prima di essere abbattuto per far spazio a nuove tombe in cemento armato ho contato quattrocentoventitré funerali: il più allegro è stato quello di vecchio ubriacone – venne tutto il villaggio, e pure la banda militare – il più triste, invece quello di un poeta che, dopo aver fatto successo come paroliere e sceneggiatore nella capitale, tornò a morire qui, solo, grasso come un bue e con lo sguardo di un bue. Fu sepolto nell'indifferenza generale, dimenticato da tutti, e il custode, un dannato bigotto, santa merda, si divertiva a fare pisciare il suo cane sulla lapide. Lo punii facendogli lo sgambetto con una radice nodosa al funerale di sua madre: la bara gli scivolò dalla spalla e la vecchia megera si spanzò sul selciato con il cane a leccarle la faccia rovinandole il trucco e la piega.

Sono stato un fiume in secca, un monzone, agrodolce furioso Zeus malese, una palude in mezzo al Bayou in cui manipoli di meticci adoravano spaventosi dèi dimenticati.

Sono stato una grotta in cui il mare risuonava in una località balneare affollata d'estate e deserta d'inverno dove i ragazzini venivano a fumare, gettando i mozziconi nei gorgi, o a drogarsi o a pomiciare. Un tizio, una volta, venne a iniettarsi una dose di eroina che lo mandò in overdose. Se al mattino si fosse risvegliato al rauco canticchiare dei mulinelli, avrebbe forse benedetto la sua stella, come Odisseo in lacrime davanti a Nausicaa, ritrovandosi fradicio e salmastro, ma vivo.

Sono stato un cono gelato puffo e stracciatella caduto per terra a un bambino di quattro anni che scoppiò in lacrime inconsolabile e un palloncino rosa a forma di Tinky Winky sfuggito di mano un pomeriggio a uno scricciolo di bambina al parco a spasso col nonno. Lei si limitò a guardarlo allontanarsi e, facendo le spallucce, proseguì per la sua strada: meglio soli, sembrò dirsi, che mal accompagnati.

Ora sono me stesso/stessi/essi e ci/mi annoio/amo un po', ma cerco di farmici compagnia. Confesso – qui lo dico e qui lo nego – che mi piacerebbe, questo molto più avanti ovviamente, levare il mento al cielo insieme agli ultimi uomini, e prender parte al coro che intonerà, stupefatto e in preda al terrore e grato e divertito, il tanto sospirato singhiozzo senza eco (non urlo, ma kaddish) che – dicono alcuni – s'udrà invece del booom quando il mondo finirà.

«Sono stato un cono gelato puffo e stracciatella caduto per terra a un bambino di quattro anni che scoppiò in lacrime inconsolabile e un palloncino rosa a forma di Tinky Winky sfuggito di mano un pomeriggio a uno scricciolo di bambina al parco a spasso col nonno.»