

# retabloid

dicembre 2020

Viviamo sotto cieli cupi –  
e ci sono pochi esseri umani.  
Per questo anche le poesie sono poche.  
—Paul Celan



**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
dicembre 2020

Il copyright degli Atomi, dei racconti, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

La foto di copertina è di Ade Zeno.

I racconti di pp 5-8 sono due dei quattro selezionati della call di «retabloid» L'idrovora dei luoghi comuni.

Gli Atomi di pp 11-12 sono stati scritti per la call #4 – Le cose che durano.

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)

### I racconti – L'idrovora dei luoghi comuni

Francesco Merlino, <i>Cosparsa di luce</i>	5
Marilena Votta, <i>Estate ovunque</i>	8

### Gli Atomi – Le cose che durano

Andrea De Spirt, <i>Piastrelle</i>	11
Monica Pezzella, <i>Morte di un uomo comune</i>	12

### Gli articoli

# <i>Ai racconti di Ford il finale non serve</i> Matteo Persivale, «la Lettura», 6 dicembre 2020	13
# <i>Il mito e il buio. Ritratto inedito di Cesare Pavese</i> Giulia Boringhieri, «la Repubblica», 6 dicembre 2020	16
# <i>Buzzati, genesi di un cronista</i> Lorenzo Viganò, «Corriere della Sera», 7 dicembre 2020	18
# <i>La ragazza che canta la propria sorte in mezzo al mare</i> Francesca Maffioli, «il manifesto», 10 dicembre 2020	20
# <i>In «La regina degli scacchi» una donna ha successo in un mondo maschilista</i> Jennifer Guerra, thevision.com, 11 dicembre 2020	23
# <i>Il mio regno per un cavallo</i> Leonardo G. Luccone, «Robinson», 12 dicembre 2020	26

# <i>Così esordivano le collezioni di narrativa</i>	
Alberto Fraccacreta, «Alias», 13 dicembre 2020	28
# <i>Il cuore a Est si affida alla frontiera</i>	
Vanni Santoni, «la Lettura», 13 dicembre 2020	30
# <i>La rapidità di un fiore</i>	
Davide Racca, «Alias», 20 dicembre 2020	32
# <i>Appunti sulla crisi (e la fortuna) della serialità televisiva</i>	
Mario Farina, leparoleelecose.it, 23 dicembre 2020	35
# <i>Renata Colorni. «Traduco dunque creo.»</i>	
Marco Filoni, «il venerdì», 24 dicembre 2020	38
# <i>Sempre più a fondo, nell'abisso dei fatti</i>	
Gilberto Sacerdoti, «Alias», 27 dicembre 2020	41
<b>La recensione</b>	
# <i>«Kolja. Una storia familiare» di Giulia Corsalini</i>	
Laura Marzi, «Il Tascabile», 23 dicembre 2020	43

Francesco Merlino

## Cosparsa di luce

Naufraghi annegano nei film di Rosi, Kobe muore e non c'è altro in tv. Fosse per me: su tutti i canali solo figli di avvocati a limonare nei vicoli. Questo è il mondo mio: il primo bacio con la lingua, la prima sbronza al Blu Bar, nel passato nulla che menzioni abusi o volontariati in Uganda. I miei amici vogliono spaccare la faccia alla vita: si iscrivono ai corsi di kick, pippano la coca poi con gli occhi alla luna chiedono scusa ai papà.

Kobe attacca il ferro nello speciale di Sky Sport. Kobe in murales e documentari, nelle statue in Cina, nei disegni a chiaroscuro postati su «Overtime» – metto un cuore. Tutti a piangere per la sua fine arrivata anzitempo.

Mia madre mi ha insegnato a rispettare la morte, a non parlarne mai. Mi sarebbe piaciuto diventare un campione, ma alla fine ho studiato. *C'è più nobiltà nella mente che nel corpo*, ha detto sempre mia madre. Le ho fatto presente che la vita è anzitutto un fatto di muscoli, di squilibrio tra le forze. Stupri, femmicidi: per quanto ci si indigni l'ingiustizia è un fatto naturale e la fine dei conti si calcola con le dita delle mani.

Mamma non sa più cosa mi prende. Mi dice *smettila* con quel rigido contegno degli amen in fondo alle preghiere. Non percepisce la dissonanza tra chi eravamo e chi siamo diventati. Io se chiudo gli occhi vado indietro nei secoli. Tutto questo ragionare è stato solo un incidente, un caso evolutivo: all'inizio eravamo soltanto forza e istinto, come i giaguari. Tremila pagine di vocaboli e ancora nulla di più vero della sete e della fame.

Sono una candela, ho voglia di bruciare.

Mia madre è un piedritto dorico, mia sorella un birillo. Papà è un menhir incastonato tra i cuscini del divano, tributo a Bruno Vespa – di giorno lavora in banca, cravatte tutto l'anno da cui a volte lo immagino penzolare.

A *Porta a porta* ministri e donne uccise, attori e natanti. Ai miei amici chi ci pensa? Studiare e lavorare ma mai nessuno che badi alla caduta dei capelli. A tragedie più normali.

L'opinione salvaguarda le minoranze, quelle che stanno in basso come quelle che stanno in alto. Nel mezzo: noi poveri cristi, senza niente per lamentarci.

I miei amici vorrebbero fare i poeti, ma scarseggia il materiale. Niente fa rima con la loro banalità. Non possono scrivere versi né mendicare, non possono singhiozzare in pace e tantomeno diventare promesse dello sport.

Alla palestra di kick hanno tutti fame, tranne me. Per quanto mi sforzi, me la porto dietro, intagliata nel viso, la mia pacata mediocrità: le lezioni di tastiera, i capricci per le scarpe, le foto a Castelluccio tra papaveri e lillà, il desiderio obbligatorio di vivere esperienze in altre città luminosissime, dove imparare nuove lingue, dove andare a lavorare come consulente e da cui prendere aerei per l'Islanda.

Non voglio volarci sopra i geysers. Non voglio consigliare niente a nessuno; che lavoro sarebbe? Dai retta alle parole della gente e all'improvviso non capisci più chi sei. Non voglio essere attivo, andare altrove, *entender un poquito* di spagnolo. Potrei vantarmi di un paio di cose, ma proprio non mi va. Sono il più misero tra gli illusionisti: sto male se truffo il mio pubblico. A ognuno i suoi sacri principi. La storia ha costruito imperi sulla sacralità, ma io so che erano solo frasi e circostanze.

Voglio incendiare tutto, swippare via i vostri culi bellissimi. L'università, un'impresa di famiglia, e tutto ciò che desidero è battere il mio record di trazioni.

Kobe è morto dopo Natale, fino a Pasqua ad aspettarlo ma niente. Film di Rosi in concorso a Berlino.

Alberto è bruciato tutt'insieme in una notte di giugno, colpa di un semaforo rotto. Compiva, quel giorno, vent'anni. Portano il suo nome un nipotino e un campetto di basket in periferia. Porta il suo nome tutta la mia pietà.

Alberto mi invitava spesso al campetto, a giocare il playground. Io, lui, l'altro Francesco, Luca e i ragazzi adottati (sempre i più forti). Tutti capaci di fare un lay up tranne me. Io venivo chiamato per simpatia e perché, se ognuno ha la sua stella, la mia è non disturbare.

Al funerale, sua mamma pareva cosparsa di luce. Il sole, dalla vetrata, la colpiva di traverso, la tingeva di chiarore. Di lei avrei detto che era piena di vita, coi capelli mossi e vermigli a ricordare il suo bambino dal pulpito. Invece, tornato a casa, ho raccontato un altro tipo di



verità. La mia non riesco a dirla, a trovarle una trama. Per questo incasso i colpi in silenzio, con le spalle stremate e la schiena alle corde. Prendo tutto il dolore appena nasce sottopelle. Almeno ho un buon motivo con cui spiegare le sofferenze. Che se non ce l'hai, è davvero complicato. Finisci per credere di essere pazzo. Alla fine la pensi così.

Francesco Merlino è nato a Perugia nel settembre del 1992. Ha studiato economia, poi storia dell'arte e scrittura creativa. È appassionato di letteratura americana, delle biografie degli artisti, di boxe. Parigi è la sua città preferita. L'Abruzzo il suo eremo. A parte vivere di amore e scrittura, non ha particolari velleità.

# Marilena Votta

## Estate ovunque

La prima cosa che vedo quando mi sveglio è il tatuaggio di mia sorella Gala. Sembra un taglio, un confine scavato nel corpo dalla clavicola all'anca. Un serpente verde e viola, scaglie d'oro al sole. In certi punti il colore è così acceso che sembra il pasticcato lillà dei pastelli usati dai bambini dell'asilo. Mamma dorme circondata da gelsomini che la sera ci ammorbano con il loro odore di cose decomposte che si sente fin sulla terrazza dove io e Gala viviamo nel tempo sospeso d'estate.

Ognuno ha la sua stella, dice mamma, commentando le sue scelte confuse in fatto di uomini e fiori, le mani ferme mentre sbatte uova e olio con la schiumarola, in un composto colosso da spalmarci sulle bruciate. Fa male. Strisce di pelle più chiara dove ci protegge il costume, o abiti leggeri che ci aderiscono addosso come veli e ci fanno venire il prurito.

Il materasso appoggiato a terra è intriso di sudore e acqua, bibite frizzanti e crema solare. Macchie grumose giallo chiaro che ricordano l'albume che si rapprende nella striscia tra ombelico e il pube, lì dove tra le pieghe della pelle la scottatura è più intensa, e dove ci stendiamo con le dita la mistura lenitiva, prima di sciacquarci con la pompa con cui inaffiamo i gerani. Tutto ci dà fastidio, persino il nostro stesso corpo, che esibiamo con la grazia goffa dell'adolescenza.

Io e Gala abbiamo meno di un anno di differenza, ci somigliamo così tanto che possiamo essere scambiate.

«Fammi posto» mi sgomita, il sudore che la inonda già dalla mattina, il bikini azzurro slavato che mette in mostra l'aggressività del tatuaggio. Si stende vicino a me, indossa occhiali da sole rosa shocking, a forma di gatto, che le danno un'aria sofisticata da donna adulta, le spalle spellate, e i braccialetti color argento annerito che le coprono le braccia dai polsi ai gomiti, tintinnano ogni volta che si muove. «Ridicola, sei ridicola» mi dice mentre mi bacia sulle labbra, l'alito insopportabilmente dolce di chi ha mangiato cioccolato e fumato erba.

«Sei troppo fatta Gala.»

Si appoggia la mano sulla bocca. «Ops, mica ho i tuoi sacri principi io, sorella minore.»

Mi scuoto i suoi capelli dagli occhi, la consistenza zuccherina dello sporco e della salsedine che emana mi fa venire fame. Un conato di nausea la scuote, e faccio in tempo a spingerla via prima che il suo vomito mi sporchi il pezzo di sopra del costume.

«Fai schifo.»

Si asciuga la bocca con il dorso delle mani coperte di macchie, una via di mezzo tra lentiggini e nei. Tira su con il naso.

«Hai ragione, Barbara.»

Chiude gli occhi di colpo, le ciglia che sbattono e banconote accartocciate e ammorbidite dal sudore le scivolano ai piedi. «Ho lavorato» bisbiglia prima di cominciare a russare, un rumore ritmico e lieve che accompagna il vento che ci rinfresca all'improvviso.

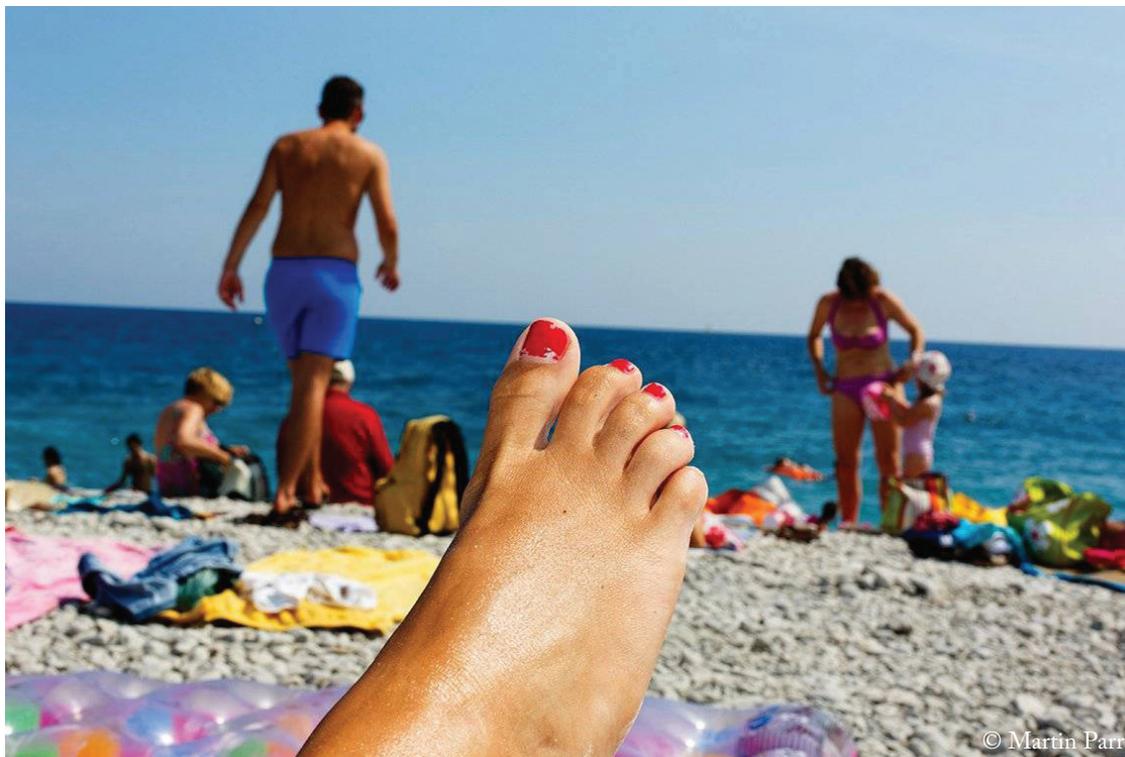
Prendo i soldi e vado alla bottega a comprarmi un gelato. Due toast farciti con maionese e prosciutto scadente. Aranciata in lattina. Le mani che si ritraggono a contatto con le bibite ghiacciate. Un sacchetto di caramelle al limone. Il gusto acidulo contro la nausea. Ne mastico una manciata che rompo con i denti, il retrogusto di sale che si spande sulla lingua.

«Vieni a mare, Barbara?»

Lorenzo è un wonderboy con gli occhi nocciola da cane e la vespa truccata.

Mi avvolge un dito nei capelli che gli si attorcigliano sulla falange come alghe. In una mano stringo il sacchetto e con l'altra gli accarezzo il fianco scivoloso. La maglietta rossa sbiadita. Il suo odore leggermente animale. Mi fa i complimenti per quanto sono bella, i miei capelli biondo-sporco schiariti con la birra che gli sbattono addosso. Mi infila un dito nell'ombelico, e io lo lascio fare fino a quando non mi tocca più giù. «Mangiamo, dà.»

Non obietta, morde con le labbra spesse e unte il tramezzino, la sabbia che ci scricchiola tra i denti. Mi dice che mia sorella stanotte ha ballato in maniera provocante sui tavoli e lui non si può fidanzare seriamente con una ragazza che ha una sorella che balla la lap dance. Ha il tono che non ammette repliche come quello usato dalle suore quando in chiesa ci esortano ad osservare un rigido contegno.



Deglutisce mentre sbriciolo il pane del tramezzino con le mani e butto il prosciutto nella sabbia. Mi pulisco dalle tracce residue di maionese sui peli della sua pancia. Mi alzo. Guardo il sole che ha il colore di un mandarino sbucciato. Mi incrina sotto il peso delle sue parole. Torno a casa a piedi, furiosa, le infradito gommose che scottano. Gala sta ancora dormendo, raggomitolata. La guardo e la mia rabbia verso di lei evapora come acqua. Non c'è nessuna morbidezza nella luce, nessun chiaroscuro. Ho sedici anni e l'estate è ovunque.

Marilena Votta è nata a Napoli il 22 agosto 1972. Ha pubblicato tre raccolte di racconti, *Equilibri sospesi*, *La ragazza di miele e altre storie*, *Diastema*, e una raccolta di poesie, *Estate*. Un suo racconto è inserito nell'antologia *Illusioni* pubblicata da D editore. Scrive recensioni su «Genius».

# Andrea De Spirt

## Piastrelle

Probabilmente sei stata solo un riflesso sulle piastrelle ambrate del kebabbaro sotto casa, lato sinistro attesa veloce. E la notte adesso profuma di scomparsa con aromi mediorientali. Mangiare è comodo, sgabelli alti rosa lato destro. Si paga dopo, sulla fiducia. Quando l'aria si sbroglia dalla nuvola di vapore, ritrovo i segni delle tue dita sulle bocchette impolverate di sale, ritrovo l'unica lampadina accesa dietro il bancone, verde come il ventre delle sirene. Volevi essere sempre l'ultima a uscire dal kebabbaro sotto casa, dicevi: gli anni diventeranno nodi fra i nostri capelli, i coltelli asciugheranno l'acqua sulle nostre dita, dalla Coca-Cola svuotata spunterà l'unico segreto a portata di mano. Dovevamo solo aspettare. Da quando te ne sei andata, ogni notte rimango qui il più possibile, cerco la tua ombra sui denti delle forchette, dentro posaceneri rubati al mercato orientale, sotto bicchieri di carta che si possono sbucciare. Seduto qui, accovacciato come un bambino, rimango in attesa di una scorciatoia qualsiasi per ritrovarti, quasi il gioco consista nella perdita, chi arriva ultimo chiude la porta.

Andrea De Spirt è nato a Venezia nel 1989 e ha studiato Filosofia a Milano. A ventitré anni ha fondato Jobyourlife, un sito per unire ricerca di lavoro e passioni. Il suo particolare romanzo d'esordio uscirà per il Saggiatore nel 2021.

Monica Pezzella

## Morte di un uomo comune

Sono un uomo comune.

Un uomo comune che teme la morte nel buio chiaro delle cinque del mattino in una camera al piano alto di una bifamiliare.

Non fu in alcun modo come immaginavo. O, diciamolo meglio: non fui.

Immaginavo che se mai avessi visto il cadavere di mamma nessuno avrebbe potuto trattenermi dall'istinto irrefrenabile di buttarmi dalla finestra. Invece...

Mamma morta diventò nera di primo pomeriggio. Troppo presto. Era finita alle tre e venti del mattino. Alle cinque gli schiattamuorti erano venuti a portare le carte da firmare e il ghiaccio da metterle sotto i vestiti. Nera e gonfia, per me era ancora mamma. Le abbassai la vestaglia e toccai la base grigia della gola. Era morta rovesciando – non vomitando; senza conati – una stagnante acquaccia marrone. Si stava riempiendo. Le sistemai la vestaglia.

Tre ore dopo, la faccia non era più la sua. Un pallone grigio: i connotati violentavano la memoria. Ma il cervello mi diceva solo: mamma mia bella mamma mia mamma mia bellissima.

Un rivolo sanguigno e maleodorante adesso le sporcava un angolo della bocca. Un altro dal naso; e chissà le orecchie. Presi un dischetto di cotone, la dovevo pulire. Era sempre stata pulita.

Ma era troppo piena. Le sfiorai la guancia e fu già abbastanza perché dalle labbra strabordasse il ristagno. Lasciai perdere, tranquillamente.

Tranquillamente, agli schiattamuorti che vennero con la bara, dissi di fare attenzione nel sollevarla, perché era piena.

Crollai quando vidi lo spillone che le era sopravvissuto. Lo usava per appuntarsi il maglioncino sulle spalle.

Sotto agli occhi, tanta realtà che si può ancora toccare non rievoca il ricordo ma esala l'oblio.

Non l'eterno oblio. Un oblio che, nell'irremovibile immensità del tempo, neanche esiste.

Può darsi che la stagnazione del tempo, un paradosso per l'intelletto, sarebbe risultata inconcepibile – e pertanto insopportabile – a qualsiasi uomo comune.

Può darsi.

Monica Pezzella è traduttrice e editor. Suoi racconti sono apparsi su riviste letterarie tra cui «Suite Italiana», «Verde», «Nazione Indiana», «TerraNullius», «Risme». Nel 2019 ha fondato «Sulla quarta corda» – rivista on line di scrittura verticale. È autrice di *Binari*, TerraRossa edizioni, 2020.

# Matteo Persivale

## *Ai racconti di Ford il finale non serve*

«la Lettura», 6 dicembre 2020

La raccolta di storie brevi appena uscita negli Stati Uniti: schegge di vita colte e senza il bisogno di inseguire frasi a effetto o colpi di teatro conclusivi

James Joyce, a malapena diciottenne, comincia nel 1900 a scrivere piccole prose che rifinisce con cura da miniaturista e chiama «epifanie» (al liceo, un paio d'anni prima, le definì «silhouette»). *Stephen Hero*, che verrà pubblicato postumo, contiene in uno dei suoi frammenti il «metodo Joyce»: «Per epifania intendeva un'improvvisa manifestazione dello spirito, nella volgarità della parola o del gesto come in un momento memorabile della mente stessa. Credeva che fosse l'uomo di lettere a registrare queste epifanie con estrema cura», epifanie che definisce come «il momento più delicato e evanescente». Il giovane Joyce ne accumula a decine: più tardi, attraverso i racconti di *Gente di Dublino* (1914), metterà a punto un uso dell'epifania come apparizione improvvisa di significato, come illuminazione della quidditas di Tommaso d'Aquino: l'essenza di una cosa che la fa essere ciò che è e non un'altra.

È uno strumento fondamentale non soltanto per la sua opera – «la chiave del labirinto?» si domandava il critico Robert Scholes cinquant'anni dopo *Gente di Dublino* – ma soprattutto per gli scrittori di racconti arrivati dopo: nel mondo anglosassone da William Faulkner a John Cheever, da Raymond Carver a Joyce Carol Oates, da John Updike a Alice Munro, il perno della storia breve è quasi sempre l'epifania joyceiana.

Più di trent'anni fa il recensore del «New York Times», davanti alla prima raccolta di racconti di Richard Ford, *Rock Springs* (pubblicata in Italia, come tutto Ford, da Feltrinelli), scrisse che la prosa fordiana è fatta di «momenti luminosi, momenti che possono cambiare il modo in cui il lettore vede le cose, e il modo in cui pensa».

Per citare Joyce (e Tommaso d'Aquino), la *claritas* – «luminosa silenziosa stasi del piacere estetico» – è anche *quidditas*. La nuova raccolta di racconti di Ford, *Sorry For Your Trouble*, uscita negli Stati Uniti e in arrivo in primavera da Feltrinelli, è la quinta dello scrittore settantaseienne (i romanzi sono sette, in attesa di *Be Mine*, previsto in uscita americana tra un anno circa) e ci regala un Ford diverso, tanto sicuro dei suoi mezzi tecnici da semplificare la narrazione al punto di abbandonare lo strumento dell'epifania per sostituirla, semplicemente, con la vita.

Un appuntamento parigino finito male, una morte in famiglia, un adulterio, le riflessioni di un vedovo: Ford racconta storie classiche in modo classico rimuovendo però l'aculeo dell'ultima parola riservata allo scrittore. Lascia i suoi lettori, con un atto supremo di fiducia nella loro intelligenza, liberi di considerare i suoi nove racconti che non hanno un'epifania, un momento di illuminazione, che non hanno una «morale». Nel clima letterario del 2020, si tratta di

un atto rivoluzionario: Ford non è uno scrittore politico, non è uno scrittore identitario – si è sempre sottratto con orrore a tutte le etichette – e ha sempre dribblato le aspettative. Si offese, da giovane, quando Edgar Lawrence Doctorow lo definì uno scrittore «sudista» (è scappato dal natio Mississippi) e tutto quel che c'è di innegabilmente maschile – l'ethos hemingwayano, la caccia, lo sport, la solitudine dei suoi protagonisti uomini – viene stemperato nel suo profondo interesse per le donne, l'orecchio per il loro modo di parlare e lo sguardo attentissimo sul loro modo di pensare (alla compagna della vita di Ford, la moglie, sono dedicati tutti i suoi libri con un semplice KRISTINA tutto maiuscolo, quasi un ex libris: tutti questi libri sono tuoi).

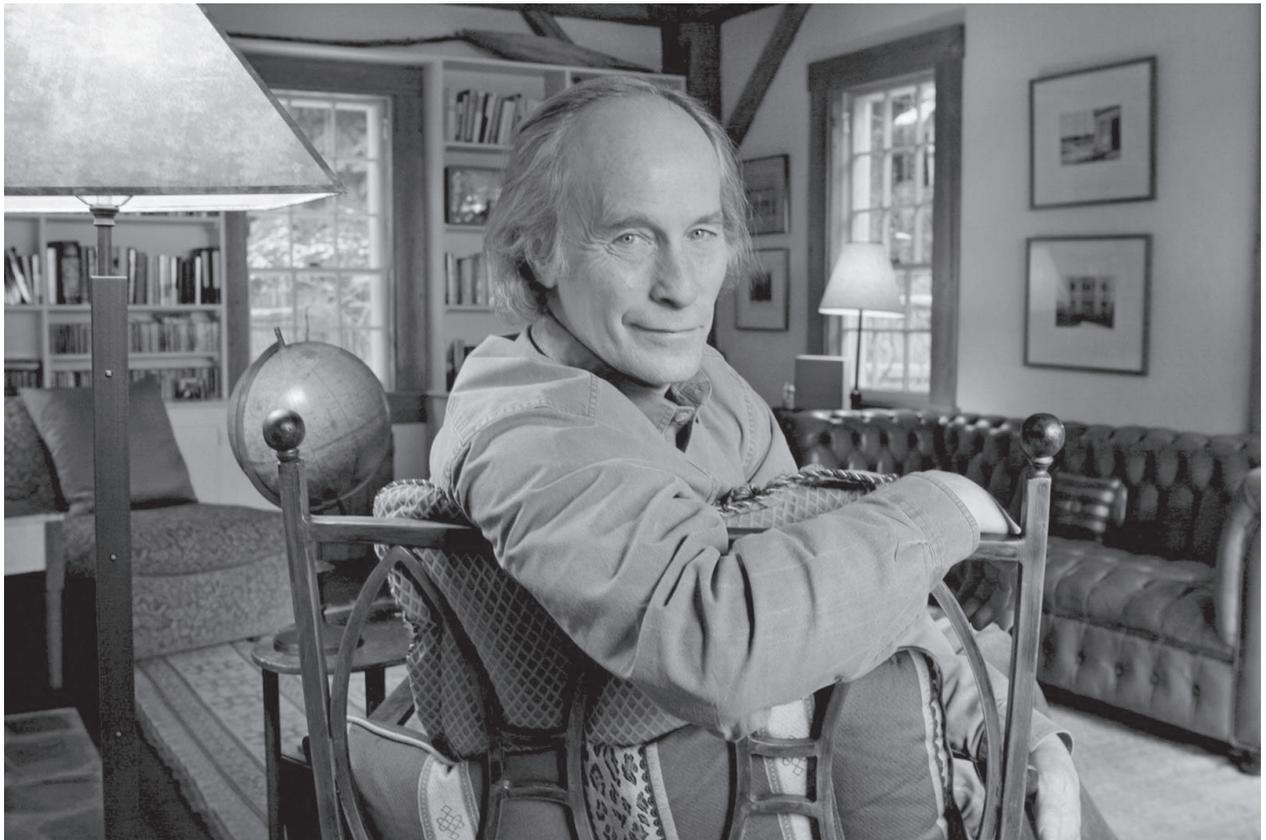
Il dominio tecnico su ogni parola di questi nove racconti – c'è l'Irlanda, c'è Parigi, ci sono i golf club vietati agli ebrei del Profondo Sud nel quale Ford continua a tornare senza nostalgie sentimentali – è strabiliante: una moglie tradita smaccatamente dal marito gli chiede: «Come pensavi che sarebbe andata a finire?», e l'unica risposta possibile è: «Non lo so. Forse non ci ho pensato», frase che il marito (presto ex marito) pronuncia «cercando di sorridere» e in quelle tre parole ci sono oceani, galassie di solitudine. Una porta, per il Ford del tardo periodo della sua carriera straordinaria, non è semplicemente una porta: una porta viene lasciata socchiusa «come se, all'interno, stesse succedendo qualcosa» e invita noi lettori/spettatori a curiosare, quasi sbirciando nella pagina. *Sorry For Your Trouble* ha in copertina, nell'edizione americana e in quella britannica, una foto di Ross Mulligan: lampioni nella nebbia, una panchina quasi invisibile nella luce verdastra di un'alba irlandese. John Banville, che è irlandese, ha definito lo stile della vecchiaia di Ford «agile, allusivo, scherzoso con malinconia, e quietamente elegiaco... è uno scrittore meraviglioso».

Gordon Lish, editor, guru letterario e «miglior fabbro» di tanta letteratura americana degli ultimi cinquant'anni, insisteva sempre con gli studenti dei suoi seminari – e con i suoi scrittori – su un punto, ossessivamente: «Dammi una frase vera» chiedeva. Ford lo odia (l'ha definito qualche anno fa in un'intervista con «la Lettura» un «brutto bugiardo figlio di puttana» e lo accusa di essersi preso il merito del successo di Raymond Carver, amico al quale Ford ha voluto molto bene) ma, antipatia personale a parte, il suo metodo non potrebbe essere più diverso: i personaggi, spiega Ford, «sono fatti di linguaggio», compreso Frank Bascombe, il protagonista ricorrente dei suoi romanzi (anche del prossimo). Il punto non è riuscire a scrivere «una frase vera» ma raccontare la vita nella sua complessità, nella sua ambiguità, nella sua mancanza, quasi sempre, di illuminazioni.

Terry Jones, recentemente scomparso, ebbe negli anni Sessanta l'idea rivoluzionaria che ha portato i Monty Python sulle vette aristofanee della commedia: gettare nel cestino della carta straccia la battuta finale, la *punchline* sulla quale si basava la comicità da alcune migliaia di anni. Bastava creare, spiegò Jones ai compagni di avventura, una situazione tanto buffa, tanto assurda, da rendere superflua l'ultima battuta (cosa che richiede, ovviamente, un dominio tecnico della scrittura assoluto, oltre a un talento altrettanto assoluto).

In una vecchia intervista al piccolo giornale della cittadina del Montana dove ha una casa, Ford ha detto – come sa fare lui – una cosa che ci fa capire molto se non tutto: «Le storie, non importa come vanno a finire o come si sviluppano, sono comunque utili. Portano redenzione nelle nostre vite perché dicono ai lettori: “Questa cosa che ti sto raccontando parla della vita, perché la vita merita di essere osservata più da vicino. È la cosa che attraversa ogni

«Il dominio tecnico su ogni parola di questi nove racconti è strabiliante.»



giorno, e a malapena ti accorgi di lei. Ma in realtà è tutto quello che hai». Quattro anni fa, nel breve, devastante memoir *Tra loro*, Ford ha definito la scomparsa di suo padre Parker nel 1960 il motivo per il quale è diventato scrittore. La morte di un commesso viaggiatore che ha trasformato suo figlio sedicenne dislessico «che non aveva mai terminato un libro in vita sua e non l'avrebbe terminato per altri tre anni» in uno scrittore. Oggi, a quarantaquattro anni dall'uscita americana del suo primo libro (Ford senza Inge Feltrinelli sarebbe inedito in Italia: fu bocciato da tutti i nostri editori) può fare a meno delle epifanie, della «frase vera» che colleghi meno grandi di lui usano come gancio per le loro storie e, a volte, per le loro carriere. Può avvolgere le sue storie nella nebbiolina di Dublino, nell'oscurità di un bar parigino: le illumina la vita.

Nel 1869 Henry James scrisse da Venezia, irritatissimo, una lettera a suo fratello William: era andato in pellegrinaggio artistico da Tintoretto che gli apparve però «fortemente penalizzato in quanto, con appena un'eccezione, i suoi quadri sono atrocemente appesi e illuminati». Due decenni più tardi, ancora incredulo, James rincarò la dose prendendosela con le «piccole malandate cappelle» veneziane: «Si può dire, in pratica, che a Venezia non si vede mai il Tintoretto... molti capolavori si nascondono nell'oscurità scomoda delle cappelle laterali e delle sacrestie... alcuni di loro, nascosti, soffrono in un'oscurità che non potrà mai essere esplorata». Ford nasconde i dettagli delle sue storie più recenti nel chiaroscuro, senza paura dell'«oscurità inesplorabile» così invisibile a Henry James: Tintoretto poteva contare sulla luce divina, a Ford basta quella della sua luminosa vecchiaia di scrittore.

# Giulia Boringhieri

## *Il mito e il buio. Ritratto inedito di Cesare Pavese*

«la Repubblica», 6 dicembre 2020

Conversazione con Carlo Ginzburg sull'eredità del grande scrittore conosciuto da bambino. I suoi libri continuano a essere «vivi e inquietanti»

*Carlo Ginzburg, qual è la tua idea, la tua opinione di Cesare Pavese, che idea te ne sei fatto, e che rapporto hai con la sua persona, con la sua figura umana e intellettuale?*  
Ho dei ricordi di Pavese. Lo ricordo proprio come persona fisica. Mi ricordo perfino una conversazione, deve essere stato nel '48 forse, o nel '49. Venne a casa nostra, a cena, e chiese a me e a mio fratello: «Ma cosa leggete?». E noi rispondemmo: «Salgari». E lui disse: «Dovete leggere *La città del re lebbroso*». Io non l'ho mai letto, però mi rimase impresso e poi retrospettivamente pensai che Salgari si era ucciso. Quindi, in qualche modo, la notizia della morte di Pavese, che io ricordo vivissimamente, s'intreccia sia alla lettura dei suoi scritti sia a questi frammenti di ricordo. Come ho raccontato altre volte, ho deciso di cercare di diventare uno storico quando avevo vent'anni. Ero a Pisa, e guardando uno scaffale, presi una decisione, una triplice decisione: cercare d'imparare il mestiere dello storico, lavorare sui processi di stregoneria, cercare di estrarre le voci, i comportamenti delle vittime. I libri e gli scritti che mi avevano spinto in questa direzione erano: i *Quaderni del carcere* di Gramsci, *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, *Il mondo magico* di Ernesto de Martino, e i *Dialoghi con Leucò*. Nei *Dialoghi* c'è, secondo me, l'incontro col mito, un tema centrale per Pavese.

*Il fatto che fosse il libro da lui lasciato sul comodino ti aveva influenzato, secondo te?*

Direi che è un libro che ha agito in qualche modo senza che me ne rendessi conto. Cioè, è un libro misterioso, mi ha colpito. De Martino riceve *Dialoghi con Leucò* e non lo commenta mai, non dice una parola.

*Forse perché rappresentavano proprio quella caduta nell'irrazionale che de Martino temeva.*

Diciamo che io su questo ho dei dubbi. C'è l'incontro di queste due persone, Pavese aveva letto *Il ramo d'oro* nel '33, quindi il suo interesse per il mito è antico. Però certamente seguendo *Il mestiere di vivere* si vede come questo tema riemerge con forza negli anni Quaranta, in cui lui scrive *Il taccuino segreto*. Questo ritorno ossessivo sul mito è qualcosa che si ramifica in molte direzioni. Il mito ha radici anche nello sguardo infantile, e quindi nei paesaggi che ritornano fino alla fine in Pavese. La visione ossessiva delle colline, dei luoghi in cui era cresciuto. De Martino, certo, aveva una formazione completamente diversa, però i due s'incontrano a Roma, se non erro nel '42, e de Martino gli propone di essere parte di una società di metapsichica, e Pavese non dice no, accetta questa avventura di de Martino. Ora, a mio parere, questo confuta la possibilità di mettere de Martino sul lato della razionalità e Pavese sul lato dell'irrazionale.

*Diciamo che poi c'è stato un secondo de Martino, collegato al Partito comunista...*

Allora questo è vero anche nel caso di Pavese. Negli anni in cui Pavese riflette così profondamente sul mito, legge Vico, e scrive, comincia un nuovo periodo della sua produzione letteraria, se posso dire, che arriva fino a *La luna e i falò*, in cui il rapporto con l'etnografia e la riflessione sul mito sono profondissimi. Sono gli anni in cui lavora con de Martino alla Collana viola. Sono gli anni in cui Pavese scrive quel *Taccuino segreto*. E mentre *Il mestiere di vivere* lo destinava alla pubblicazione, questo *Taccuino segreto* era rimasto tra le sue carte. È stato trovato da Lorenzo Mondo, che l'ha mostrato a Calvino poco dopo la morte di Pavese. Calvino ne fu estremamente turbato.

*Anche tua madre Natalia poi l'ha ripreso...*

Sì, c'è un saggio di Carlo Dionisotti in cui cerca di fare i conti con il significato politico, sconvolgenti, di questo *Taccuino segreto*, la battuta sprezzante sugli antifascisti, non nominati, e poi un passo che aveva particolarmente sconvolto mia madre come credo tutti quelli che l'hanno letto: «Tutte queste storie di atrocità naziste che spaventano i borghesi, che cosa sono di diverso dalle storie sulla Rivoluzione francese, che pure ebbe la ragione dalla sua? Se anche fossero vere, la storia non va con i guanti. Forse il vero difetto di noi italiani è che non sappiamo essere atroci». Ora, io penso che, effettivamente, preferirei non averlo mai letto. Però bisogna farci i conti. E io credo che il primo a fare i conti sia stato Italo Calvino, che dice: «Il tono di Pavese quando accenna alla politica è sempre un po' troppo brusco e tranchant, a scrollata di spalle, come quando già tutto è inteso e non vale la pena di spendere altre parole. Non c'era nulla di inteso invece. Il punto di sutura tra il suo comunismo e il suo recupero di un

«Nel caso di Pavese è difficile distinguere l'intreccio tra l'uomo e lo scrittore.»

passato preistorico e atemporale dell'uomo è lunghi dall'essere chiarito».

*A proposito di distacco dello storico, tu pensi che sia possibile o auspicabile distinguere il Pavese letterato dal Pavese uomo?*

Questa domanda mi mette in imbarazzo perché io, da un lato, ho introiettato, come dire, l'antibiografismo di Croce. Quindi sarei portato a dire che bisogna distinguere. Certo, nel caso di Pavese è difficile distinguere l'intreccio tra l'uomo e lo scrittore.

*Per concludere, qual è secondo te il suo lascito più importante?*

Io penso che sia *Lavorare stanca* sia una buona parte dei suoi romanzi siano estremamente importanti e continuino a essere vivi e inquietanti.

*Pensi che Pavese possa essere considerato un classico?*

Mah, sai, io ci credo poco a questa categoria, ma come dice Calvino: «Classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire». Forse sì. Per quanto mi riguarda, allora, sono portato a ripensare che Pavese è *Dialoghi con Leucò* ed è anche la sua collaborazione con de Martino, e quindi anche *Il taccuino segreto*, e quindi anche questa rielaborazione ossessiva della nozione di mito, e il fatto che l'infanzia e l'adolescenza sono coinvolte in questa idea di mito. Allora si torna a quello che tu dicevi, cioè la copia dei *Dialoghi con Leucò* lasciata lì nel momento in cui si uccide.

«Il mito ha radici anche nello sguardo infantile, e quindi nei paesaggi che ritornano fino alla fine in Pavese.»

# Lorenzo Viganò

## *Buzzati, genesi di un cronista*

«Corriere della Sera», 7 dicembre 2020



I libri mastri dove archiviare delitti e reati, le paure e gli slanci. Dalle prime «brevi» alle grandi inchieste, uno scrittore in redazione

È il 1929. Dino Buzzati, assunto in prova al «Corriere della Sera» l'anno prima come «giornalista praticante addetto alla cronaca», entra a pieno titolo nella redazione di via Solferino. Ha ventitré anni. Dopo mesi di apprendistato come reporter – cui era affidato il compito di «battere» questure e ospedali per raccogliere notizie –, diventa «interno», nel senso che, come scrive lui stesso all'amico Arturo Brambilla, «non giro più per i commissariati e rimango invece in redazione a compilare le notizie portate dagli altri». Dopo paure («è difficile ambientarsi e si possono fare delle gaffes formidabili»), timidezze («soffro di una indicibile disattenzione che magari mi fa tornare di corsa al giornale per correggere una parola e far finta di essere venuto a prendere una carta personale per non rivelare la mia debolezza») e un sentimento di inadeguatezza che non lo abbandonerà mai («al “Corriere” non mi terranno e la vita sarà per me un inferno»), diventa dunque estensore, figura che il tempo ha cancellato dai giornali. Gli viene anche affidato il compito di tenere aggiornati i registri di cronaca, nera e bianca, che Buzzati compila quotidianamente con scrupolo e con la sua grafia «da putei». Quaderni che nelle sue mani si trasformano in «libri mastri», preziosissimi in un'epoca in cui il computer era ancora lontano; pagine fitte di elenchi di morti ammazzati, incidenti, sparatorie

che lui personalizza e illustra con disegni non privi di ironia. Ma soprattutto, è in quell'anno che scrive i suoi primi, non firmati articoli. Notizie brevi di cronaca cittadina, che raccontano una criminalità da sopravvivenza. È dal lavoro quotidiano su questi pezzi che nasce la sua vocazione per la cronaca nera; qui getta le basi della sua predisposizione a raccontare fatti e fattacci della vita.

Il suo talento di cronista sboccia dal dopoguerra in poi, quando alla sua penna vengono affidati i resoconti di crimini e sciagure, degli incubi del quotidiano. Dalle prime «brevi» all'articolo (non firmato) che racconta in prima pagina sul «Nuovo Corriere» il giorno della Liberazione, sono passati diciassette anni; Dino Buzzati si è fatto le ossa nelle lunghe notti in redazione, è stato corrispondente da Addis Abeba, giornalista di guerra a bordo degli incrociatori nel Mediterraneo. Ha scritto racconti per «La Lettura», per la terza pagina; ha pubblicato tre romanzi, l'ultimo dei quali, *Il deserto dei Tartari*, diventerà il suo libro più famoso. Potrebbe diventare corsivista, opinionista, come si dice. Potrebbe dedicarsi solo alla scrittura. Invece è tale il suo attaccamento al mestiere che fa la valigia – ne terrà sempre una pronta – e si prepara a essere inviato là dove «qualcosa è successo». Non senza reticenze, dovute al timore di non essere all'altezza. Come quando Gaetano Afeltra gli

«Soffro di una **indicibile disattenzione** che magari mi fa tornare di corsa al giornale per correggere una parola e far finta di essere venuto a prendere una carta personale per non rivelare la mia debolezza.»

affida il servizio sulla tragedia di Albenga, dove, nel 1947, quarantaquattro bambini muoiono per l'affondamento della motonave che li portava in gita. I due si incontrano davanti al «Corriere». Buzzati non vorrebbe andare, lo prega di trovare qualcun altro, ma Afeltra è irremovibile: sa, «sente», che quello è un servizio perfetto per lui. E lo convince a partire. Quando arriva sul posto è ormai l'alba. Vede una luce: viene dal padiglione dove sono stati allineati i corpi senza vita dei bambini. E lì, da solo, sotto la luce di un neon, scrive il suo pezzo: «La camera ardente di Albenga resterà tra le cose più grandi e spaventose di tutti questi anni e della mia personale vita». O come quando, sempre Afeltra, per dargli coraggio («diceva di non essere pratico di processi»), lo accompagna ogni giorno in tribunale a seguire il processo a Rina Fort, la Belva di via San Gregorio, «quella specie di demonio» che quattro anni prima, nel 1946, aveva ucciso la moglie e i tre figli del suo amante. Racconta il disastro del Vajont, la caduta dell'aereo del Torino a Superga, l'affondamento dell'Andrea Doria; il dramma di Marcinelle, il delitto Fenaroli, l'arresto della banda Cavallero. Ma anche la morte di «Marilina» Monroe, per raccontare la quale parte da un elemento vero – l'attrice trovata senza vita con la mano sul telefono – e costruisce un racconto, trasformando una notizia da prima pagina in una favola. «La cifra di Buzzati sta nell'intarsio tra il giornalista e lo scrittore, nell'oscillazione tra la cosa vista e il suo mondo di narratore» diceva Guido Vergani. Così, se da un lato rimane un testimone lucido, coinvolto ma lucido, dall'altro dà alla cronaca un'impronta personale. Inconfondibile. Sua. Perché Dino Buzzati, con Tommaso Besozzi, Alfonso Gatto, Salvato Cappelli..., fa parte di quella generazione di giornalisti che,

archiviato il ventennio fascista che l'aveva bandita, inventano la cronaca nera, la nobilitano, facendone un vero e proprio genere. Giornalisti che non scrivevano più «transitando», come diceva Buzzati per definire un modo anonimo di raccontare i fatti, uno scrivere arcaico dove la neve diventava «la bianca visitatrice». Ma cercano, invece, di cogliere anche i risvolti sociologici e di costume che si nascondono dietro un colpo di pistola o un'alluvione, a volte indagando in prima persona. Una passione per la cronaca, un'«umiltà della cronaca», che rimarrà sempre viva in Buzzati. Anche quando, quasi sessantenne, gli verrà proposto di raccontare la Milano di notte dal sedile di una pantera della polizia; anche quando, nel 1969, Franco Di Bella lo tirerà giù dal letto alle quattro del mattino per seguire l'irruzione nel carcere di San Vittore in rivolta. «Ci andò, era già malato ma ci andò», ricorderà il futuro direttore, «e fece un pezzo da antologia». «Non hai scritto transitando» gli disse lui complimentandosi. «Sono io adesso che sto transitando» gli rispose Buzzati, che se ne andrà due anni dopo.

Tante volte lui e Afeltra si erano divertiti a impaginare la notizia della loro dipartita. Il giornalismo era per entrambi ragione di vita, e per Buzzati qualcosa di più: un filo per rimanervi attaccato, anche nella morte. Quella morte con cui aveva sempre avuto un rapporto speciale, stretto, intimo, e che forse per questo ha saputo raccontare così bene. Il 28 gennaio 1972, dal letto della clinica milanese La Madonna, confidò alla moglie Almerina: «È strano, non arriverò a sera, eppure se il direttore mi chiedesse un articolo, glielo farei». Si spense alle quattro e venti del pomeriggio. In fondo fu quello il suo ultimo desiderio: un desiderio da cronista.

# Francesca Maffioli

## *La ragazza che canta la propria sorte in mezzo al mare*

«il manifesto», 10 dicembre 2020



Intervista all'autrice tedesca Karen Köhler sul suo esordio letterario: «Volevo mostrare i meccanismi del potere e come si cerca di preservarlo o di mantenerlo».

Karen Köhler, insieme alla scrittura, pratica anche la professione di attrice. Nella cifra stilistica del suo esordio letterario questa sua natura di interprete orale, di cantrice di parole emerge in modo netto e sontuoso. Guanda, nella curata traduzione di Margherita Belardetti, pubblica *L'Isola di Altrove* uscito in Germania l'anno scorso.

La protagonista della storia è una ragazza, di cui non si conosce il nome finché gliene verrà dato uno per amore. La giovane, orfana adottata dal Priore del Tempio del Villaggio di un'Isola che pure non ha nome, fin dalle prime pagine ci racconta il suo essere diversa rispetto a chi come lei abita il Villaggio. La sua differenza non si definisce solo nell'enumerazione delle vere o presunte anomalie corporee ma anche nella scrittura dell'identità. «Bambinamia» desidera un nome, perché è lì che sta il legame con la madre che non ha mai conosciuto, ma anche il suo posizionamento all'interno della comunità in cui vive. Questa mancanza verrà colmata in segreto nell'incontro con l'amore e con un'alterità che per una volta non le è ostile. Eppure la giovane protagonista sembra capire che il velamento del sé può essere una scappatoia fruttuosa, una nuova nascita. Diremmo che la società patriarcale e ultraconservatrice in cui i fatti si svolgono ha dei tratti distopici, talmente terribili e ingiuste sono le dinamiche che

la regolano; tuttavia, memori di quanto Margaret Atwood ha spesso dichiarato, possiamo affermare piuttosto che quanto è scritto nell'opera di Karen Köhler non è niente di peggiore di quanto accaduto alle donne nella storia dell'umanità e che accade loro ancora, nell'oggi.

*L'Isola e il suo Villaggio rappresentano i luoghi in cui è ambientata la storia. All'inizio della narrazione l'Isola sembra un luogo per certi versi paradisiaco, perché intatto rispetto al resto. Nel susseguirsi delle vicende l'Altrove cambia e prende un'altra forma. Vuole dirci di più rispetto all'evoluzione del senso di questi due luoghi?*

Si fa esperienza del Villaggio e dell'Isola attraverso gli occhi della protagonista, un'adolescente, trovata e cresciuta dal leader religioso della società. Il Villaggio con la sua religione, regole e leggi e i campi circostanti sono tutto ciò che la ragazza conosce del mondo. È il suo mondo. Non sa molto dell'Altrove, dei luoghi e degli spazi mentali di cui tutti parlano così male. Il romanzo è scritto in prima persona, quindi l'impatto dell'apparizione del mondo che descrive è molto diretto, è quasi come se fossimo nella sua testa; e all'inizio è anche un po' ingenuo, perché la ragazza non conosce altro. È un'emarginata nella sua società, perché nessuno sa chi siano i suoi genitori, quindi nascono speculazioni sul fatto

«Bagascia d'asino, fessa, spurgo dell'inferno. Sin dall'inizio ero così brutta che mia madre ha preferito abbandonarmi qui, invece di tenermi con sé.»

che lei venga dall'Altrove. L'inverno in cui era stata trovata da bambina era stato molto duro e il gelo ha distrutto i semi nel terreno. Si dice che la ragazza porti sfortuna e diventa allora il capro espiatorio di questa narrazione scritta dal Villaggio. Interiorizza questa narrazione e tutti i miti che la società racconta su quanto sia pericoloso il mondo al di là del loro Villaggio. Tuttavia il suo mondo interiore, protetto dall'esterno, è molto ricco e poetico e in qualche modo intatto. Infrangendo le regole e le leggi, la ragazza impara a leggere e scrivere, cosa vietata a donne e ragazze, sviluppando una visione diversa sulle condizioni esistenti. Il suo mondo si sta restringendo. L'Altrove sta diventando un luogo di nostalgia, dove progetta di avere una vita migliore, una vita più equa senza la sofferenza che vive nel Villaggio.

L'Isola e il Villaggio provengono dalla mia fantasia ma sono molto vicini a cosa viviamo oggi, ad esempio all'esclusione di alcuni dalla società. Non è una conquista nascere da qualche parte. Non c'è motivo di essere orgogliosi di questo fatto, perché non è qualcosa che abbiamo meritato. Pertanto i nazionalisti usano spesso questo argomento: nascere da qualche parte o provenire dall'Altrove. Volevo mostrare i meccanismi del potere e come si cerca di preservarlo o di mantenerlo. Volevo mostrare cosa succede quando le donne vengono cancellate dalla narrazione storica, cosa succede quando cessa la laicità e le regole religiose fatte dagli uomini (quelli al potere) prendono il sopravvento.

*La giovane protagonista del suo romanzo sembra divisa tra la condizione acquisita di un'invisibilità che il Villaggio le impone e la ricerca di invisibilità come strumento strategico per poter essere e agire in maniera indisturbata.*

La protagonista apprende a usare la narrazione del Villaggio a proprio vantaggio: è stupida, certe cose non le può fare, è un'emarginata impotente. La situazione cambia quando inizia a sapere, e perché c'è chi crede in lei. Mariah, una donna anziana che l'ha aiutata a crescere, per sopravvivere le sta insegnando una sorta di mimica: «Non lasciare mai che il Villaggio sappia cosa sei in grado di fare e non avrai problemi inutili!» dice. Così la giovane sta dando al Villaggio l'immagine che si aspettano da lei, diventando invisibile.

Eppure sotto quella superficie sta raccogliendo le sue capacità, diventando molto pericolosa per l'establishment del Villaggio, perché sta imparando a pensare da sola. Dovrà far sua questa narrazione fino a quando non sarà abbastanza forte da difendersi e lasciare questa invisibilità. Aveva bisogno di quel periodo sotto quel mantello protettivo di invisibilità per diventare più forte. Se si pensa a oggi e a come la maggior parte delle persone stia inconsapevolmente regalando set di dati molto privati su internet attraverso l'uso dei social media, l'invisibilità è quasi impossibile. Il desiderio umano di essere accettati, riconosciuti e approvati è sfruttato dal capitalismo per rendere gli utenti consumatori migliori. Questi algoritmi conoscono le nostre azioni future meglio dei nostri partner, familiari o amici intimi. E questo viene infatti sfruttato anche a livello politico.

*La scansione dei capitoli della sua opera, delle sue «Centotrentotto Strofe», disegnano una modalità di scrittura sincopata – di misure brevi – e di stile formulare che può ricordare quella di un poema epico. Come definirebbe la sua opera?*

Il titolo originale del mio libro è *Miroloi*, una canzone di lamento del patrimonio popolare ellenico,

improvvisata per onorare una persona morta. La ragazza sa che nessuno nel Villaggio le canterà una canzone del genere dopo la sua morte, quindi sta cantando la propria. Il testo è proprio questa canzone scritta e cantata in strofe, come un monologo interiore. Sta raccontando la propria storia, com'è realmente, ne dà testimonianza prima che venga dimenticata. Forse questa è la sua tecnica di sopravvivenza. E sì, in qualche modo tutto ciò è epico ed era nella mia testa così fin dall'inizio.

*Senza svelare troppo della storia, può dirci in che misura resistenza rabbia vendetta compongono ordinatamente il climax dei sentimenti?*

Ho già detto che la protagonista a un certo punto lascerà il mantello protettivo dell'invisibilità perché è diventato troppo piccolo per lei. A differenza delle altre compaesane, lei – in quanto emarginata esente dalla maggior parte dei diritti – non può avere un nome, quindi non può sposarsi e agire attraverso il proprio marito, come tutte le altre donne cercano di fare. Quindi non c'è sfogo al fumo della rabbia provata per essere trattata così ingiustamente. Ma ciò la sta portando al suo autopotenziamento. Nel momento della sua più grande forza trasforma i meccanismi della sua oppressione in un'abilità. Che userà.

*Al Villaggio le donne lavorano decisamente più degli uomini, sobbarcandosi oltre agli oneri dei campi quelli del lavoro domestico e della cura. Il mondo rurale che lei tratteggia ha poco di quell'idea bucolica di luogo incontaminato e assomiglia più alla concretizzazione della schiavitù al lavoro e alle leggi degli uomini. A che realtà si è voluta ispirare?*

Alla nostra, in cui le donne sono investite dal lavoro ogni giorno della loro vita, nella maggioranza del

mondo e specialmente ora in tempi di pandemia: tutto il lavoro di pulizia, lavaggio, cucina, assistenza all'infanzia è svolto principalmente dalle donne, mentre gli uomini continuano a perseguire le loro carriere. Il lavoro nel Villaggio del mio libro è condiviso, ma non equamente. Inoltre il Villaggio non lo chiama «lavoro», lo chiama «vita»: non c'è differenza per loro in queste due parole.

Mentre gli uomini possono essere legislatori, agricoltori, proprietari di negozi o svolgere attività artigianali, e sono autorizzati a leggere e scrivere, lo spazio per le donne è definito all'interno della casa: prendersi cura dei bambini, cucinare, procurarsi le verdure dai campi. Eppure quella società ha sviluppato una sorta di aspetto sociale del lavoro: il frutto della raccolta delle olive, ad esempio, è condiviso tra tutti. Ogni famiglia ottiene una parte. Il denaro viene distribuito ogni mese, ogni famiglia riceve la stessa somma.

Il Villaggio ha escogitato uno strano sistema che lo rende più indipendente possibile dall'Altrove. Gli abitanti del Villaggio non sono così alienati dal lavoro come lo siamo oggi. La maggior parte delle persone oggi si sente «evoluto» perché può lavorare ma non deve più sporcarsi le mani. Tuttavia qualcuno deve coltivare il nostro cibo. Qualcuno deve scavare la terra per noi. Viviamo in un mondo di schiavitù mascherata. Il capitalismo ci sta ingannando facendoci credere che ci siamo guadagnati ciò che consumiamo. L'Europa sfrutta il mondo da centinaia di anni. Le belle città che abbiamo costruito con i profitti di questo sfruttamento sono un memoriale di questa azione. Il privilegio dei bianchi si basa sul sessismo e sul razzismo. È il momento di cambiare questa situazione e pensare fuori dagli schemi capitalistici.

«Il capitalismo ci sta ingannando facendoci credere che ci siamo guadagnati ciò che consumiamo. Il privilegio dei bianchi si basa sul **sessismo** e sul **razzismo**.»

## Jennifer Guerra

### *In «La regina degli scacchi» una donna ha successo in un mondo maschilista*

thevision.com, 11 dicembre 2020



Anche per questo va vista la serie tratta dal romanzo di Walter Tevis. Un ragionamento sui motivi della sua fortuna, sugli aspetti positivi e su qualche limite

Se c'è un prodotto mediatico per cui il 2020 verrà ricordato, questo è senza dubbio *La regina degli scacchi*. È un caso strano che, nell'anno della pandemia – dove sembrava che l'attenzione di tutto il mondo culturale fosse rivolta al virus – sia una serie su una bambina prodigio appassionata di scacchi a trionfare in maniera così dirompente. In meno di un mese, *The Queen's Gambit* è stata vista da sessantadue milioni di account Netflix (contando che gli account sono condivisi da più persone, i singoli spettatori sono molti di più), diventando con le sue sette puntate la **miniserie più vista di sempre** sulla piattaforma e raggiungendo il primo posto nelle classifiche dei più visti di Netflix in sessantatré paesi. Oltre a quello del pubblico, poi, in generale ha incontrato anche il parere favorevole della critica e degli **scacchisti**. In poco tempo *La regina degli scacchi* si è imposto non solo come un prodotto culturale di successo, ma come un vero e proprio fenomeno di costume: nelle prime settimane dal lancio della serie, negli Stati Uniti le vendite di scacchiere sono aumentate del **125%** e l'interesse per gli scacchi non sembra mai essere stato così alto.

David Llada, portavoce della Federazione internazionale degli scacchi, **ha raccontato** al «New York Times» che anche prima di *The Queen's Gambit* i curiosi erano in aumento: sui siti specializzati per

le partite on line, la media dei giocatori giornalieri era aumentata di cinque milioni rispetto all'inizio dell'anno. In generale, la fascinazione per questo gioco sembra essere collegata al fatto che le persone stanno più in casa e sono sempre in cerca di nuovi passatempi, che magari le tengano anche lontane dagli schermi. Se a questo aggiungiamo le atmosfere estremamente curate e una storia che infonde speranza, si può dire che l'uscita di questa serie sia arrivata in un momento particolarmente favorevole e che probabilmente la miniserie non avrebbe avuto lo stesso impatto se fosse uscita prima. Ovviamente non basta il timing a decretare un successo del genere, *La regina degli scacchi* è anche una serie di alta qualità, con una regia e soprattutto una protagonista – la ventiquattrenne Anya Taylor-Joy – di indiscutibile bravura.

La serie, basata sull'omonimo **romanzo** del 1983 di Walter Tevis, racconta la vita di Beth Harmon, una giovane donna che da bambina scopre, cominciando a giocare con il custode dell'orfanotrofio in cui vive, di avere un enorme talento per gli scacchi. Durante l'infanzia Beth scopre però anche la dipendenza dagli psicofarmaci che vengono somministrati alle ospiti dell'istituto. Una volta adottata da una famiglia – o per meglio dire da una donna, Alma, con un marito estremamente riluttante all'adozione –

Beth diventa una professionista, sconfiggendo via via i più grandi campioni del mondo. Mano a mano che il successo cresce, però, la protagonista si trova sempre più in difficoltà con la sua dipendenza, che influenza negativamente i pochi rapporti sociali che è riuscita a coltivare, a fronte di un carattere già estremamente chiuso.

Tutta la serie ruota intorno alla protagonista e al suo genio, con uno sviluppo minimo se non del tutto assente dei personaggi secondari. Questa scelta enfatizza ancora di più l'eccezionalità di Beth, una donna dotata di un'intelligenza quasi sovranaturale e di un talento che non viene quasi mai messo in discussione. Nonostante sia molto difficile empatizzare con la protagonista, una donna che ci viene mostrata fredda e quasi anaffettiva, sin dal primo istante lo spettatore tifa per lei e per il suo successo. Non è affatto scontato che un'opera del genere con una protagonista femminile che incarna l'archetipo del genio sia apprezzata in maniera trasversale. Secondo la critica Marina Pierri, il motivo di tanto successo è che lo sceneggiatore Scott Frank (e prima ancora l'autore del romanzo da cui è stata tratta la serie, Walter Tevis) costruisce Beth con una parabola tipicamente maschile.

Negli ultimi anni la serialità televisiva ha dedicato grande spazio ai personaggi femminili, seguendo spesso quello che la scrittrice Maureen Murdock chiama «viaggio dell'eroina», in un certo senso opposto rispetto a quello di Campbell nel suo famoso **saggio**. A differenza dell'eroe per il quale la libertà costituisce la premessa del viaggio, per l'eroina essa rappresenta l'obiettivo o la ricompensa finale. Vediamo questo schema nella maggior parte delle serie, dei film e dei romanzi con un personaggio principale femminile, da *Fleabag*, a Eleven di *Stranger Things*, a Enola Holmes. Beth invece, nonostante

«La parabola virtuosa di Beth Harmon è inserita in una **cornice perfetta**.»

parta da una condizione sfavorevole all'interno di un orfanotrofio, sostanzialmente non incontra quasi mai nessun ostacolo esterno alla sua realizzazione, se non sé stessa. Come fa notare Pierri, molti film sui geni, come *Will Hunting – Genio ribelle* o *A Beautiful Mind*, procedono con lo stesso schema che, invece, è molto raro per un personaggio femminile. A Beth non interessa essere libera, le interessano soltanto gli scacchi.

La questione di genere, nonostante si tratti della storia di una donna che si fa strada in un mondo estremamente maschile, viene sfiorata ma quasi mai affrontata. Nella scena in cui Beth si iscrive alla sua prima competizione professionale, ho subito pensato: «Ecco, ora le diranno che le donne non possono partecipare al torneo» e, invece, niente di questo succede mai nella serie. Il fatto che Beth Harmon sia femmina ha davvero poca importanza nello svolgimento della trama, a differenza di altre serie che riguardando donne geniali, come *La fantastica signora Maisel*, nelle quali la questione di genere ha un'importanza vitale.

Questo aspetto può apparire problematico, dal momento che tende a essere poco realistico che nessuno ostacoli o si opponga allo sviluppo della carriera di una donna, ma da un altro punto di vista *La regina degli scacchi* diventa così un modo nuovo di raccontare il successo femminile. Il risultato è efficace perché la parabola virtuosa di Beth Harmon è inserita in una cornice perfetta: la fotografia simmetrica, i colori freddi che richiamano l'immaginario del periodo storico in cui è ambientata, i costumi ricercati che sembrano usciti da una rivista di moda dell'epoca e non ultimo la fisionomia particolare di Anya Taylor-Joy. A volte, però, lo sguardo estetizzante del regista Scott Frank forse esagera: come **ha scritto** Jane Hu su «Vulture», «qualsiasi cosa potenzialmente traumatizzante o problematica viene assunta come mangime per la bellezza». Ciò vale specialmente per la **rappresentazione della dipendenza** di Beth che è ora legata – se non indispensabile – al suo talento, ora glamourizzata in un episodio che ha fatto storcere

il naso a molte spettatrici: anche nel momento più basso della sua vita, infatti, Beth è comunque bellissima e pettinata e la vediamo ondeggiare in mutande mentre **balla** *Venus* delle Shocking Blue.

Eppure, la forza dello show consiste anche in questa rappresentazione estremamente artificiale e irrealistica che ci viene ribadita in ogni elemento della serie: nell'aspetto di Beth (che chi conosceva già il libro di Tevis giudica **troppo** piacevole), nello sviluppo del suo arco narrativo, nel supporto incondizionato di quasi tutti i personaggi maschili, nei costumi e nelle scenografie di grande impatto, nella composizione delle inquadrature e persino nel ritratto dell'Unione Sovietica, una Russia brežneviana per nulla ostile, ma anzi accogliente e corretta. Anche queste cose, in un momento di grande tristezza e smarrimento collettivi, hanno

contribuito all'enorme e inaspettato successo di *La regina degli scacchi*, inserendosi in maniera forse involontaria nel filone di quella che è stata chiamata «**Peak Comfort tv**», la serialità rassicurante che ci distrae dal caos della realtà che ci circonda.

In un certo senso, i limiti di *La regina degli scacchi* sono diventati i punti di forza del suo successo, senza che questo abbia intaccato la qualità complessiva della serie, che si posiziona senza dubbio in un'alta fascia qualitativa rispetto a molti altri prodotti che generalmente piacciono a un pubblico così vasto e trasversale. Il fatto che una serie del genere, con una protagonista femminile e che tratta di un argomento inusuale come gli scacchi, resti a molte settimane di distanza dall'uscita in cima alle classifiche di Netflix, in un panorama televisivo così affollato sembra un piccolo miracolo.



Leonardo G. Luccone

*Il mio regno per un cavallo*

«Robinson», 12 dicembre 2020

Esce per Safarà il primo romanzo di Gerald Murnane, «il più sconosciuto tra i grandi autori viventi». Storia australiana di corse, biglie, amori e altri demoni

Saranno stati i tanti traslochi subiti da bambino o le rare amicizie, fatto sta che Gerald Murnane – ottantenne mercuriale e naïf – non ha mai lasciato la sua Australia, anzi lo Stato di Victoria, non ha mai fatto il bagno in mare, non ha un buon rapporto con la tecnologia (niente computer, niente cellulare, per scrivere usa ostinatamente una Remington Monarch del 1965 – con un solo dito), non guarda la tv e nemmeno il teatro gli va a genio perché è intimorito dalle «espressioni facciali esagerate» e dall'ostentazione di originalità. Sebbene abbia elaborato una complessa teoria per cui leggere implica entrare a far parte dell'opera, ha letto pochissimi autori, e gli piace tornare sugli stessi.

*Tamarisk Row* (Safarà, traduzione di Roberto Serrai), pubblicato nel 1974, è il suo esordio e contiene già il nerbo della sua opera: la cronaca della solitudine di un bambino nell'Australia degli anni Quaranta (padre scommettitore compulsivo, madre ripiegata nella fede) e al tempo stesso un'indifferibile ricerca del senso dell'esistenza «oltre le apparenze». Le corse dei cavalli sono il grembo di questo mondo all'ombra delle tamerici, un circuito di nascondigli e lentiggini, fantini e calendari, amichette riluttanti e l'insistenza delle pianure australiane. Le corse: l'unico lascito del padre – un rigido uomo d'Irlanda che consegna il figlio nelle braccia della Chiesa. Progetto fallito perché

Murnane si smarca presto, attirato da tutt'altro e – paradossale o contrappasso – viene pervaso dalla stessa passionaccia del genitore. Immaginatela un'esistenza schiaffeggiata da corse e sconfitte. Per Gerald, ma potrei dire per Clement Killeaton, non era necessario che accadessero davvero. «Vivo più in un sogno a occhi aperti che nel mondo reale». Fingere è la chiave d'accesso allo stato di grazia, la dimensione dove ci si può abbandonare a sé stessi, e allora va benissimo mischiare il paesaggio della propria anima con il cortile di casa. Nel Distretto, Clement può compiere le sue iniziazioni; il sesso galoppa come i suoi paladini che chiama cavalli, ma in realtà sono biglie che rotolano nella polvere che si fa pista, perché Clement è in un ippodromo e Tamarisk Row è il suo cavallo lanciato verso la vittoria. Quando Clement si innamora di Barbara Keenan – e questo deve essere accaduto per davvero – il paesaggio si trasforma sotto il dettato dei vecchi numeri del «National Geographic». «Clement si rifiuta di fantasticare sulle sue mutandine e punta gli occhi su una linea viola sopra l'orizzonte estremo. [...] la sua fidanzatina delle montagne è al sicuro, nascosta agli altri uomini». Otto anni di lavoro per tracciare la mappa più importante: quella del suo spazio interiore. «La vera fiction suona come una caverna sotterranea» dice. L'incedere di Murnane è metafisico, il mondo dagli occhi di un bambino:

«Una sera quando tutte le biglie sono sparse sul tappeto del soggiorno, quella striata di ametista e bianco che si chiama Tupper in onore di un corridore professionista delle gare della Bassett Easter Fair e Winterset come un famoso ippodromo di Melbourne rotola e scompare in un buco in un angolo delle assi del pavimento. Clement piange finché i genitori non lo notano. Chiede di schiodare quelle assi o di trovare un modo per andare sotto alla casa, ma loro gli dicono di non fare tante storie per una vecchia biglia. Clement non riesce a scordare Tupper Winterset. [...] Clement crescerà e se ne andrà e la nuova famiglia che verrà ad abitarci non sospetterà mai che Tupper Winterset si trovi da qualche parte sotto di loro. Clement pensa [...] a un tempo in cui finalmente la casa crollerà e ne verrà costruita una nuova e al giorno, forse molto tempo dopo che la seconda o addirittura la terza casa sarà crollata in cui qualcuno troverà Tupper Winterset e si inventerà una storia su quella biglia molto diversa dalle storie che Clement raccontava una volta e scoprirà nelle sue profondità

colori del tutto diversi da quelli che adesso ci scopre Clement e darà alla biglia un nome molto diverso da Tupper Winterset, che non era comunque il suo vero nome proprio come bianco e ametista probabilmente non erano i suoi veri colori e la storia che Clement credeva di conoscere su dove e come fosse stata fabbricata non era quella vera».

Murnane celebra ogni giorno la sua fede, anche se formalmente fa il barista al Goroke Golf Club. Quando gli proposero di partecipare a una conferenza di letteratura in suo onore pretese che venisse fatta lì, nel suo bar, e lui rimase a servire ai tavoli mentre i critici lo definivano «il più importante scrittore australiano», «il più sconosciuto tra i grandi scrittori viventi» o «il prossimo premio Nobel». Ora come allora Murnane non sembra curarsene, si vede benissimo che smania di tornare alle sue corse dalle regole inesplicabili, dove il testa a testa tra Tamarisk Row e Journey's End è l'unica cosa che conta, e che importa che non sia mai stato all'ippodromo e non sia mai montato su un cavallo.



# Alberto Fraccacreta

## *Così esordivano le collezioni di narrativa*

«Alias», 13 dicembre 2020

Il saggio di Gabriele Sabatini ripercorre il momento clou (1940-1960) per la genesi di alcune collane editoriali significative nella storia letteraria italiana

Il 12 febbraio 1953 Eugenio Montale recensisce sul «Corriere della Sera» il *Quaderno proibito* di Alba de Céspedes, pubblicato nel dicembre del '52 come libro inaugurale (o augurale, in senso latino) della collana Grandi narratori italiani di Mondadori. Il giudizio è, come al solito, a doppio binario: il poeta vi ravvisa infatti «vistose reliquie» dell'«ideologia positivistico-naturalistica», eppure è attratto dall'«acuta, chiara, signorile intelligenza dell'autrice». Montale le fa una carezza quando con un arguto sottinteso nota: «La signora de Céspedes, che scrive bene, ha tutto il fascino degli scrittori che scrivono male: e questa è forse la sua involontaria scoperta». L'illustre recensore sta pensando a Svevo, a quelle storture di penna che sono apparentate con il felice «abbandono di ogni flaubertismo formale». In altre parole: non male questo stile scabro e lieve allo stesso tempo... Di tale opera – all'epoca fu un best seller – e della sua evoluzione editoriale, assieme ad altre sette prime prove, tratta Gabriele Sabatini in *Numeri uno. Vent'anni di collane in otto libri* (prefazione di Hans Tuzzi, minimum fax), saggio che percorre un momento clou (1940-1960) per la genesi di alcune collezioni significative nella storia letteraria del nostro paese. Commenta l'autore: «La linea generale seguita in questo libro è quella di occuparsi di romanzi che abbiano inaugurato prestigiose collane

editoriali e che siano ancora oggi facilmente rintracciabili in libreria» (eccezion fatta proprio il testo della de Céspedes, indisponibile, e per *Il prete bello* di Goffredo Parise, non il number one ma almeno lo special one dei Romanzi moderni di Garzanti, edito nel '54).

Si inizia con la Fortezza Bastiani che dissigilla nel '40 Il Sofà delle Muse di Rizzoli. L'anno precedente Dino Buzzati era partito alla volta della costa eritrea come inviato speciale del «Corriere»: durante le sue peregrinazioni in paesaggi polverosi (nel '33 era stato in Libano e in Siria) matura compiutamente l'idea del *Deserto dei Tartari*. Prima del viaggio lo scrittore aveva affidato a Leo Longanesi il suo manoscritto (*La fortezza*) e ora attendeva una risposta: a Addis Abeba nessun segnale all'orizzonte, proprio come per il tenente Giovanni Drogo. All'improvviso: «Mi hanno detto che Longanesi fece leggere il manoscritto a un suo critico di fiducia e che questi glielo restituì dicendo che non valeva nulla. Allora lui, che era un bastian contrario per natura e per vocazione, lo mandò subito in tipografia». Buzzati è all'estero, le email non esistono e le bozze sono corrette dall'amico Arturo Brambilla!

Più agili sono concepimento ed esecuzione del paveseiano *Paesi tuoi* che andrà a principiarsi nel 1941 la Biblioteca dello struzzo (poi rinominata Narratori

contemporanei su protesta di Leone Ginzburg, il quale considerava il titolo come rivelatore di «libri indigeribili, che solo uno struzzo può divorare»). Assunto da Giulio Einaudi in pianta stabile nel '38 per mille lire al mese, Cesare Pavese scrive in due mesi e mezzo il romanzo, ma lo ritocca, invia il dattiloscritto a Tullio Pinelli, rapido schiocco epistolare fra i due, infine si accorda con il collega Mario Alicata, che lo affianca nella nascita collana.

Nel 1947 di nuovo da Einaudi si battezzano I coralli, sorti «da una trasformazione dei Narratori contemporanei». «*È stato così* è un romanzo lanciato contro un destino che ha privato Natalia della persona amata e del futuro che aveva immaginato» scrive Sabatini su ispirazione di Cesare Garboli. A seguito di torture Leone Ginzburg muore in carcere nel '44. Nello stesso anno Natalia è assunta dalla casa editrice, nel successivo si trasferisce a Torino: tra scritte all'alba e stufe di terracotta in redazione, *È stato così* viene alla luce e, dopo un'iniziale freddezza critica, consacra l'autrice.

Del '48 sono invece i Supercoralli: fa da battistrada *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, settecento pagine e lungo periodo di gestazione (ripagato con il premio Viareggio). Romanzo tagliente di amori non corrisposti, per la Ginzburg è «indicibilmente bello»: in un batter d'occhio, colpita alternativamente dalla fiducia della Morante verso di lei e soprattutto verso i corrieri (Elsa aveva spedito il voluminoso manoscritto per posta ordinaria), Natalia prepara il contratto di edizione.

«Mi hanno detto che Longanesi fece leggere il manoscritto a un suo critico di fiducia e che questi glielo restituì dicendo che non valeva nulla.»

Se nel '51 Einaudi fa poker con I gettoni di Vittorini, aperti da *I compagni sconosciuti* del poliglotta (conosceva diciassette lingue) Franco Lucentini, la Biblioteca di letteratura di Feltrinelli presenta nel '58 *Il soldato* di Carlo Cassola: cominciato nel '53 ma interrotto dal sospetto di irredimibili sdolcinature, lo scrittore romano successivamente lo termina e lo pubblica su «Nuovi Argomenti» e in volume. Ma qui si arresta la cornice temporale del saggio: ossia «alla vigilia degli anni Sessanta, periodo in cui si gettano le basi di un diverso rapporto con il libro, non nel senso della messa in discussione [...] ma in quello di una quantitativamente maggiore diffusione» conclude Sabatini, con un presupposto teorico già segnalato nella prefazione di Tuzzi. Qualcosa è cambiato, l'equilibrio magico tra gli happy few e la più larga fetta di pubblico si è spezzato, forse per sempre.



Vanni Santoni

*Il cuore a Est si affida alla frontiera*

«la Lettura», 13 dicembre 2020



Tra Russia e Slovenia, realtà ancestrali e lacerazioni di un'immensa provincia. Ecco la narrativa del confine, della frontiera, del liminale

Europa dell'Est; Europa orientale; ex Patto di Varsavia... Parfrasando un personaggio dello scrittore bulgaro Georgi Gospodinov, ci sono tante definizioni dell'Est Europa quanti accademici che se ne occupano; più tranchant fu l'ungherese Sándor Márai, per il quale essa «include tutti quei paesi al cui destino l'Europa occidentale guarda con intorpidente letargia, imprudente ostilità e arrogante superiorità». Di certo si tratta di un'entità sfuggente, dai confini diversi a seconda del momento storico e del punto di osservazione, che può includere anche vaste parti di Mitteleuropa e di Balcani, così come le distese russe e diversi scampoli d'Asia, e per la quale appaiono inadeguate le vecchie definizioni, perlopiù figlie di un mondo a blocchi contrapposti.

Winston Churchill nel suo famoso «discorso della cortina di ferro», che disegnò un'Europa tagliata in due, guardava solo alle capitali e citava – oltre a Mosca – Varsavia, Berlino (Est), Praga, Budapest, Belgrado, Bucarest e Sofia: ma che cosa succede nella provincia profonda di questo nostro vicinissimo oriente, negli innumerevoli villaggi e cittadine che compongono quell'idea cangiante che è l'Europa dell'Est? La sintesi più profonda l'ha realizzata forse la Nobel polacca Olga Tokarczuk: la sua Prawiek, epicentro e vera protagonista di *Nella quiete del tempo*, ripubblicato da Bompiani, è una cittadina ora terragna ora eterea,

sballottata tra occupanti tedeschi e russi ma in realtà appartenente a una dimensione tanto ancestrale da trascendere la storia. Cittadina-crocevia e cittadina-confine, è più una «ur-provincia» polacca, una provincia primaria ed elevata al quadrato: potrebbe essere l'«ur-provincia» di ogni Europa dell'Est.

Il filtro del confine, della frontiera, del liminale sembrerebbe quello giusto. Non solo tedeschi e russi, quindi, ma anche europei e turchi: l'Europa dell'Est come campo di battaglia tra Ponente e Levante. Un campo che, dai suoi remoti villaggi, di quell'Oriente sente anche la seduzione. Scrive il romeno Mircea Cărtărescu nel suo *Levante* (Voland), pubblicato molto prima che l'autore fissasse il centro del suo afflato visionario nella capitale Bucarest, lasciandolo spaziare nelle terre di confine della Romania: «Fiore dell'universo, verde onda orlata di pietre preziose, mari su cui navigano velieri d'oro carichi di pepe e cannella, simili a pettini che sfiorano una chioma profumata, goccia di rugiada in cui si fondono le nuvole e il cielo, tu, o Levante, dove lo zefiro gonfia le proprie guance e soffia sulle distese d'acqua...».

Anima europea contro anima levantina, ma non solo: nella provincia più remota dell'Europa orientale (così remota che viene il dubbio di essere ancora in Europa) ci può essere anche un'anima lacerata tra Levante e Russia, come accade nell'*Ottava vita* (per

*Brilka*) della georgiana Nino Haratischwili, da poco uscito per Marsilio. Del villaggio di cui è originaria la famiglia protagonista neanche viene fatto il nome: si sa solo che è «da qualche parte fuori da Tbilisi» e che non vale neppure la pena menzionarlo.

Una tendenza frequente, l'omissione dei nomi, quando, al di là dell'ex cortina di ferro, si ambientano narrazioni lontano dalle capitali. Utilizza il medesimo dispositivo il magiaro László Krasznahorkai, che non nomina il piccolo villaggio in cui è ambientato *Santantango* né la cittadina del recente *Guerra e guerra* (entrambi editi da Bompiani), quasi che comunicarne i nomi temperasse il senso di desolazione e «fine della storia» che vi si respira. Anche quando i nomi emergono, sembrano inventati: si pensi alla Törökszentmiklós di László Darvasi (*Mattino d'inverno con cadavere*, il Saggiatore), la «triste cittadina in mezzo alla pianura ungherese» che sembra fatta apposta per trasmettere il senso di incertezza e spaesamento di chi vive nei piccoli centri magiari, ai quali la definizione di provincia di Antonio Gramsci – «luoghi dove il vecchio muore e il nuovo non può nascere» – calza come una maschera funebre. Per superare un certo senso di rassegnazione e trovare un po' di serenità è necessario spingersi ancora oltre: lasciare quelle pianure che non sanno più essere né rurali né industriali e salire sui monti, come il bulgaro Georgi Danailov, che nella *Casa alla fine del mondo*, pubblicato in Italia dalla piccola casa editrice Beit, conduce il lettore fino a un villaggio – anche qui senza nome, sebbene ci siano indizi tali da suggerire che si tratti di Kovacevica, trentacinque abitanti all'ultimo censimento – sui monti Radopi, nella Bulgaria meridionale. Ma una volta sul posto, la conquistata serenità silvestre dovrà cedere il campo alle riflessioni su un passato tragico, su un presente incompiuto e sul peso di vicini ingombranti, ieri come oggi.

Un presente così incompiuto da potersi mescolare con un futuro oscuro e imprecisato, come in *Fratelli invalidi* del ceco Egon Bondy, cioè Zbyněk Fišer uscito in samizdat nel 1974 (Eleuthera) in cui la provincia cecoslovacca è ridotta a isoletta in un mare-fogna; vicini ingombranti, e a volte prepotenti,

come nell'opera d'esordio del suo connazionale Patrik Ouředník, *Anno ventiquattro*, in cui la beffarda voce narrante ricorda «un foglietto con un quadrato rosso e la scritta A MOSCA HANNO DECISO CHE QUESTO CERCHIO È VERDE...

E andiamoci, allora, in Russia: scopriremo che se la provincia dell'Europa orientale piange, quella russa non ride, come ben ci raccontano Zachar Prilepin nei desolanti racconti del *Peccato* o Vladimir Sorokin, per molti il massimo autore russo vivente, quando nella *Tormenta* si inoltra nel remoto villaggio di Dolgoe... Se si ride, è solo a causa dell'elevato tasso alcolico, come nella *Petuški* di Venedikt Erofeev (il libro è l'amaro e sarcastico *Mosca-Petuški. Poema ferroviario*, edito da Quodilibet). Ma la Russia ha in sé una provincia sterminata, anzi molte, e quando per raccontarle non bastano i russi, ci può pensare proprio quest'indefinibile Europa dell'Est, che ne patisce l'ombra ma è pronta a mandare i propri narratori nei loro angoli più dolenti e meno battuti, come il polacco Hugo-Bader Jacek che racconta egregiamente la Siberia in *Febbre bianca* o la ceca Irena Brežná che nelle *Lupe di Sernovodsk* (entrambi Keller) traccia un ritratto lacerante della Cecenia.

Se, allora, le tre grandi chiavi interpretative di un campo così eterogeneo quale la provincia dell'Europa orientale possono essere quelle della lacerazione, della frontiera e dello «sguardo da occidentale», verrà naturale concludere il viaggio nell'Oriente a noi più prossimo di tutti, eppure così lontano: la Slovenia di Lojze Kovačič, il cui capolavoro, a testimonianza di questa distanza ideale, arriva in Italia solo oggi, a oltre trentacinque anni dalla sua pubblicazione. Il libro è *I migranti*, il cui primo volume *Il bambino in esilio* giunge sui nostri scaffali grazie a La nave di Teseo, e vi si racconta una migrazione verso oriente, da Basilea alla natia Lubiana, e poi da lì nei sobborghi fino a un allevamento in Dolenjska, ovvero la Bassa Carniola, luoghi che appaiono alieni al lettore italiano quanto al piccolo Lojze, a testimonianza che è lo sguardo di ciascuno a definire cosa è «di qua» e cosa «di là», cosa è Ponente e cosa Levante, cosa città e cosa provincia.

Davide Racca

*La rapidità di un fiore*

«Alias», 20 dicembre 2020



Il graffio filiforme o barocco o preraffaellita o giapponese di Aubrey Beardsley. Precoce, febbrile, erotico, ambizioso, ebbe in Oscar Wilde il suo sponsor

«La sua Musa ha conosciuto momenti di terribile ilarità; dietro le sue grottesche si nascondeva una curiosa filosofia... Superbamente prematuro, com'era stato lo sbocciare del suo genio, era ben lungi dall'essere alla fine del suo cammino. Nella caverna della sua anima sonnacchiavano sempre grandi possibilità; c'è qualcosa di macabro e tragico nel fatto che l'uomo sia morto con la rapidità di un fiore.» Così scrive Oscar Wilde non appena apprende della morte a soli venticinque anni dell'amico Aubrey Beardsley. Accade il 16 marzo del 1898 a Menton. Una morte in qualche modo annunciata sin da bambino, da quando si scopre che è affetto da tubercolosi, all'epoca una malattia incurabile.

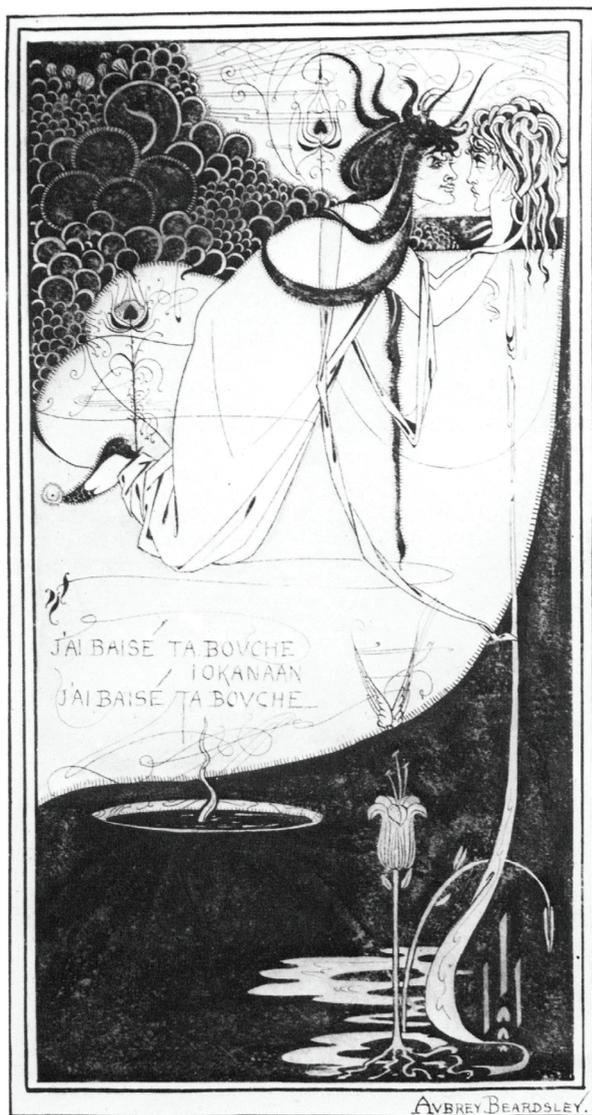
Una tale diagnosi equivale per Beardsley a convivere con l'idea di una fine imminente, che lo accompagna ovunque aderendo tragicamente al suo sottilissimo corpo. Nel segno di una piena *décadence*, tra gli ambienti simbolisti che frequenta, si attribuiscono all'incombere della morte il suo temperamento febbrile, il talento precoce, l'ossessione per l'eroticismo e l'ansia di successo. Ma è il poeta Arthur Symonds, con cui collabora negli anni della rivista «The Savoy», a vedere un aspetto probabilmente più essenziale della irrequietezza di Beardsley quando scrive che aveva «la velocità fatale di coloro che devono morire giovani; aveva quella sconvolgente completezza e

ampiezza di conoscenza, quella capacità di assorbire una vita in un'ora che noti nelle persone che si affrettano a finire il loro lavoro sapendo che potrebbero non vedere la fine del giorno».

Va ricordato che la sua fulminante carriera, con più di mille disegni in soli sei anni, si esprime di pari passo con le nuove tecniche di riproduzione d'immagine. L'ultima decade del Diciannovesimo secolo, specialmente nel settore della stampa, è un tempo di grandi sperimentazioni. Fin da subito Beardsley comprende le possibilità offerte dal progresso tecnologico. Non è facile replicare con la tecnica tradizionale il suo graffio filiforme, che è sottilissimo, elegante e nervoso al contempo. La sua calligrafia essenziale e preziosa trova un giusto medium riproduttivo nel metodo che proprio allora viene perfezionandosi: quello appunto del cliché su lastra di zinco, realizzato fotograficamente a partire dal disegno originale. Questo metodo permette anche di bilanciare al meglio i contrasti di bianco e nero che hanno reso celebri le sue illustrazioni tra i circoli artistici e sulla stampa popolare.

Ma al di là di ciò, la grande forza di Beardsley risiede nell'aver una tale consapevolezza di sé da poter passare con sapienza e apparente disinvoltura da uno stile a un altro senza minimamente scalfire la propria integrità. La sua opera è sempre riconoscibile.

Come rileva lo storico d'arte tedesco Julius Meier-Graefe, che incontra l'opera dell'artista inglese alla galleria l'Art Nouveau di Samuel Bing nel 1895, egli «può in un giorno essere barocco, preraffaellita o giapponese» e in fondo restare sempre Beardsley. Di certo nell'affermare questa forma di eclettismo non si deve dimenticare che l'arte di Beardsley è eminentemente l'illustrazione, e che per quanto trasgressiva possa essere deve necessariamente confrontarsi con i testi letterari, e quindi con autori, stili,



mondi ed epoche differenti. Diciamo allora che Beardsley si alimenta con profitto dell'antichità greca (studiando le immagini dei vasi a figure rosse e nere presenti al British Museum); studia il Rinascimento di Botticelli, Mantegna e Dürer (di questi ultimi incamerando molte soluzioni formali soprattutto dalle incisioni); prende nota davanti ai disegni della metà del Settecento. Ma in fondo a influenzarlo maggiormente sono le stampe giapponesi, che lui elabora nel proprio linguaggio con assoluto profitto, fondando la struttura dell'immagine sulla linea, giocando con l'asimmetria e il decentramento, scorciando le prospettive se non azzerandole perfino, studiando i vuoti e gli imprevedibili effetti sui pieni.

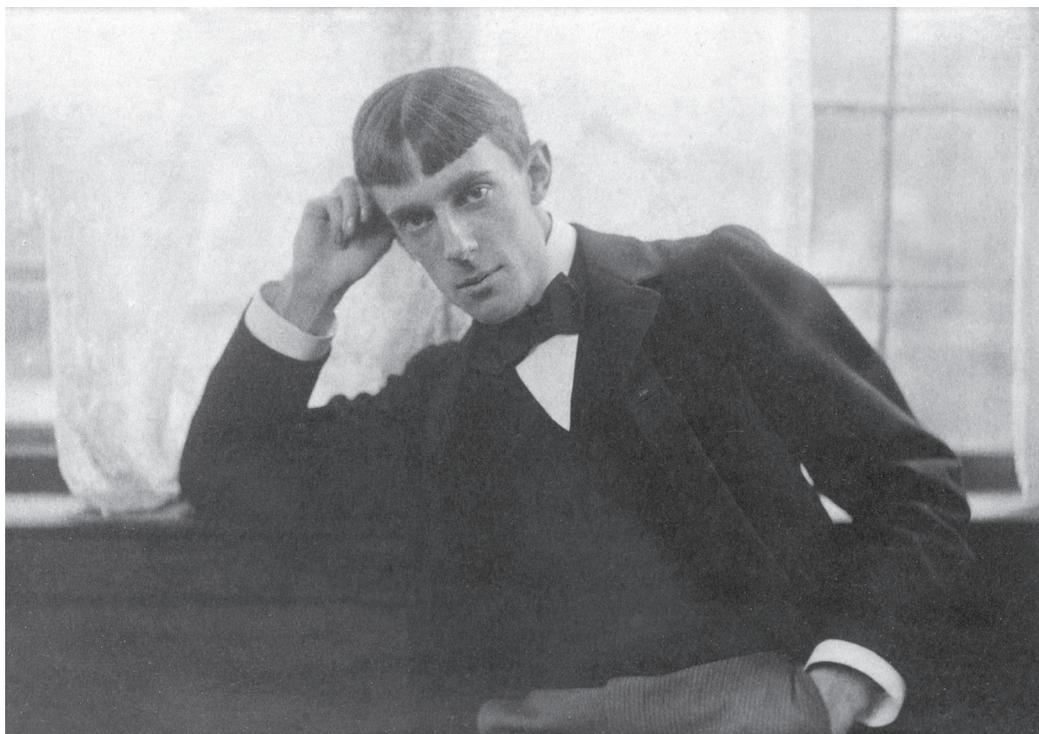
Il suo stile proteiforme gli offre la possibilità di creare un mondo tutto proprio, «abbastanza folle e un po' indecente», come scrive all'ex compagno di scuola George Frederick Scotson-Clark. Ed è ancora con questi, in una missiva del 1893, che si compiace della propria versatilità nel padroneggiare «sette stili differenti, e tutti con un certo successo». Beardsley è allora all'inizio della sua carriera di illustratore. È già proiettato verso altri lavori più originali quando consegna circa quattrocento tavole per l'edizione di un classico cavalleresco del quindicesimo secolo, *Le Morte Darthur* di Sir Thomas Malory, che gli permette di abbandonare l'abborrito lavoro di impiegato. Benché questa prima prova d'artista risenta, oltre che di un certo gusto wagneriano, dell'influsso preraffaellita del suo mentore Edward Burne-Jones, e dell'ornato floreale à la William Morris (che vedendo l'opera non manca di irritarsi), gli vale un articolo sulla rivista «The Studio», che lo consacra tra gli illustratori più interessanti del panorama contemporaneo.

In questo articolo Joseph Pennell mostra, tra gli altri lavori, anche una caricatura realizzata come reazione alla prima edizione redatta in francese della *Salomé* di Oscar Wilde. Ed è questa caricatura, *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, che invoglia l'editore di Wilde a realizzare delle illustrazioni per la prima edizione inglese della pièce. Qui scandalo e successo incontrano il segno corrosivo ed elegante di Beardsley.

L'autore dei disegni si fa interprete audace. Non segue la convenzione di adeguarsi al dettato del testo. Anzi, le immagini sembrano entrare in un vero e proprio antagonismo con l'opera. Wilde vi appare spesso in caricatura. Abbondano dettagli indecenti. Lì dove si può si emendano le nudità esplicite, ma l'eroticismo si annida ovunque. Alcune immagini sono giudicate belle ma prive di attinenza. Wilde stesso vi nota lo spirito irriverente del giovane. E nonostante tutto, il libro raggiunge l'obiettivo: crea scalpore.

La mostra parigina in corso fino al 10 gennaio al Musée d'Orsay, *Aubrey Beardsley 1872-1898* (a cura di Caroline Corbeau-Parsons e Alice Insleycon), una selezione di un centinaio di disegni originali, alcuni esemplari di prime edizioni di libri illustrati, e una selezione di poster, è un grande atto di riavvicinamento all'opera di un artista che in pochissimo tempo ha segnato un'epoca (in Europa la sola grande retrospettiva precedente è stata quella al Victoria & Albert Museum di Londra nel 1966).

Una mostra che riporta in primo piano anche la francofilia dell'artista. Beardsley ama la cultura francese, in particolare la letteratura, che nutre la sua identità di giovane dandy e lo porta a frequentare, a Dieppe, la cerchia di artisti francobritannici che gli rende notorietà a Parigi, Bruxelles e poi in Germania. Ma oltre al fertile orizzonte culturale, la Francia rappresenta all'epoca un vero e proprio rifugio per artisti in odore di scomunica in patria. È stato in seguito all'imprigionamento di Wilde per omosessualità, all'inizio del 1895, che Beardsley è costretto a lasciare Londra e l'Inghilterra per ostilità anche nei suoi confronti. Si reca a Dieppe, comincia a collaborare con l'editore Leonard Smithers. Realizza illustrazioni di libri erotici d'autore che all'epoca avevano una circolazione clandestina. Beardsley diviene sempre più fedele al testo letterario. Ma sul letto di morte l'ultima sua volontà è di bruciare tutte quelle opere. Smithers per fortuna non mantiene la promessa.



Mario Farina

*Appunti sulla crisi (e la fortuna) della serialità televisiva*

leparoleleecose.it, 23 dicembre 2020



A partire da *La regina degli scacchi*, considerazioni su una tendenza sempre più evidente: la crisi delle serie tv in un momento in cui «tutti» le guardano

C'è una serie televisiva, disponibile sulla piattaforma Netflix, che sta facendo il pieno di elogi da parte dei commentatori. La serie si intitola *La regina degli scacchi* e la fortuna di cui gode è un buon punto di partenza per inquadrare una tendenza via via sempre più evidente: la crisi della serialità, strettamente connessa all'assenza di una cornice di critica televisiva che ne espliciti i meccanismi. Sembra paradossale parlare di crisi della serialità in un momento in cui «tutti guardano serie». Ma è un punto a cui bisogna arrivare con calma e che, tra le altre cose, chiama in causa la consistenza di quel «tutti». Ed è sempre la consistenza di questo «tutti» a determinare la difficoltà di produrre un discorso critico in un contesto nel quale la critica tende a essere indistinguibile dal merchandising: prosecuzione del godimento del prodotto anche successivamente al suo effettivo consumo. Tutti sappiamo che da qualche parte sul maggior network a pagamento italiano va in onda una serie tv con la regia di Luca Guadagnino. Qualcuno ne conosce il titolo (*We Are Who We Are*) e altri hanno una seppure generica nozione del soggetto (la storia di due adolescenti americani che vivono nella base militare di Chioggia nel 2016). C'è una vaga percezione che ci sia questa serie importante e che, in un modo o nell'altro, tutti la vedano. Nella realtà, in termini di numeri televisivi, la serie non l'ha vista

più o meno nessuno. La prima puntata ha fatto un numero di spettatori che si conta in decine di migliaia, battuta da qualche trasmissione sportiva su canali locali e da alcune televendite di attrezzi per diminuire la massa grassa. Qualcosa di simile accade con *Il racconto dell'ancella*: ogniqualvolta viene inscenata una protesta sfruttando i costumi della serie, coloro verso i quali la protesta è diretta, di regola, non sanno leggerne il codice estetico. Il segreto di Pulcinella è che le piattaforme, Netflix in testa, non rilasciano i numeri reali e, al di là di qualunque giustificazione sul fatto che i numeri contino poco di fronte alla *brand awareness*, nessuno li nasconde, se sono buoni. Temo che i «tutti» spettatori di *Stranger Things* sarebbero sorpresi da un confronto numerico con i «tutti» spettatori di Maria De Filippi. Le serie tv hanno avuto una notevole crescita nella percezione collettiva per una serie di ragioni che hanno a che fare con la fruizione, con il consumo della fruizione e con il particolare valore posizionale che il consumo culturale ha assunto anche grazie al ruolo dei social network. Si sente spesso indicare una cesura quando si parla di serie televisive. Questa cesura, grossomodo, è identificata con *Lost*, la serie ABC del 2004-2010. Mi è capitato di sentirmi rispondere «certo, *X-Files*, ma io intendo le serie quelle nuove, tipo *Lost*». Tagliando con l'accetta, si tratta

di serie che si distinguono dalle precedenti per la rigida continuità narrativa e la rinuncia all'autoconclusività delle singole puntate. Ovviamente, questa non è una novità. Prodotti di questo genere sono sempre esistiti: sono i teleromanzi e le soap opera, in cui una puntata termina con un cliffhanger spietato che impone allo spettatore di ritrovarsi il giorno seguente sullo stesso canale alla stessa ora. Il cliffhanger è sempre stato considerato un espediente piuttosto dozzinale, artificioso, per legare lo spettatore alla trama. Nulla di nuovo, nulla di speciale. A un certo punto, è diventato la cifra stilistica delle serie televisive quelle nuove, che appunto hanno iniziato a fare a meno dell'autoconclusività.

Qual è la ragione? Probabilmente, sono molteplici. Una di queste ha senza dubbio a che fare con le modalità di consumo. Non è un caso che *Lost* abbia guadagnato un posto di rilievo proprio in coincidenza con

la massificazione del download. La trama continua, la struttura a cliffhanger, si adeguava alla perfezione a una fruizione massiva on demand: qui e ora, dove voglio, quando voglio, quanto voglio. Spettatore come consumatore sovrano che fruisce del proprio bene con la continuità e la quantità che lui stesso desidera. Il *binge watching* è questo: coazione della gratificazione generata da un consumo ritagliato sul consumatore. Un'altra ragione ha a che fare con la struttura emotiva in cui la fruizione continua si inserisce, che è quella della gestione dell'ansia. L'ansia sociale della generazione che si è identificata con le serie tv – precariato, mancato guadagno, incertezza, sfiducia istituzionale – viene scaricata sulla trama continuativa e da questa dinamica discende il terrore per lo spoiler, che potrebbe appunto rovinare e bloccare lo spostamento dell'ansia individuale sull'ossessione compulsiva del consumo seriale.



Si può poi pensare al meccanismo della distinzione, amplificato e distorto dai social network. La percezione di un «tutti» che comprende esclusivamente i propri contatti tende alla condivisione affettiva dei propri consumi culturali: consumo prodotti eccellenti assieme a persone eccellenti che consumano prodotti eccellenti. Il gioco della distinzione di Bourdieu non è giocato nel contraltare di apparati istituzionali (scuola, università, stampa, cinema, televisione), ma nei confronti dei singoli, esasperando così omogeneità e contrapposizioni. Ed è in questa dinamica che si inserisce la deviazione della critica in merchandising: una gigantesca e collettiva pacca sulla spalla che rassicura dell'eccellenza dei propri consumi. Una ricerca interessante sarebbe quella di mettere in parallelo questo discorso con le recensioni su Amazon o TripAdvisor.

In questo contesto, la crisi della serialità televisiva si esprime come crisi non soltanto numerica, ma anche, e forse soprattutto, contenutistica. Avevo iniziato promettendo di parlare di un prodotto particolare, *La regina degli scacchi*. La serie, dicevo, ha fatto incetta di elogi e plausi, che a mio modo di vedere sono cartina al tornasole di un serio problema qualitativo. Chiariamoci, la serie è ben recitata (anche se qualche dubbio sulla macchietta può legittimamente sorgere), è ben girata (c'è ancora qualcuno che gira male?) ed è confezionata come si deve (e dove si trovano le serie fatte con due soldi?). Ma è un prodotto mediocre a livello di costruzione e decisamente disonesto a livello narrativo.

Mediocre. Ora, la trama è più o meno la stessa di *Karate Kid*: la giovane sprovveduta su cui non scommetterebbe nessuno incontra un carismatico e burbero maestro emarginato. Lui, contro voglia, le trasmette una scintilla che lei saprà far crescere grazie al suo talento, battendo tutti. Questo è quanto: ennesima versione del racconto dell'eroe. Nulla di male, intendiamoci. È un prodotto che intrattiene e funziona. Certo, lo si sarebbe potuto dire in due ore, ma in fin dei conti nulla di male. Ma a differenza di *Karate Kid*, *La regina degli scacchi* fa un passo oltre:

il finto biografico. Ed è qui che scade nel disonesto. Non è una sensazione personale e nemmeno ricade nell'aneddotica dei conoscenti. È la presenza di articoli che si premurano di dire «attenzione, non è biografico» a svelare il trucco. Come storia di finzione, *La regina degli scacchi* ha davvero poco di interessante: il classico viaggio dell'eroe, con una trama che sta sul retro di un francobollo. L'interesse lo suscita nello spettatore nel momento in cui questo slitta, inconsapevolmente, dall'impressione di verosimiglianza a quella di verità. Sarebbe interessante, *La regina degli scacchi*, se fosse vera. Se fosse vero che un'orfana dell'America profonda si è fatta strada negli Stati Uniti degli anni Sessanta grazie al genio del proprio talento. Ma non è così. E il trucco sta tutto nell'ambientazione storica: non casuale (King, Kennedy, la nuova frontiera) e non neutrale. Ambientata oggi, passerebbe inosservata.

Come mai allora un prodotto di questo livello, che gioca sporco sul lato emotivo per nascondere una trama scritta con la mano sinistra di un algoritmo, viene elogiato dai commentatori? Una risposta definitiva, ovviamente, non ce l'ho. Ma ho l'impressione che abbia a che fare con una crisi profonda della scrittura seriale. Un prodotto che ha fatto la propria fortuna sull'appagamento del consumo individuale, sulla gestione dell'ansia sociale e sull'identificazione tra sé e il proprio consumo culturale era probabilmente destinato a costruirsi la propria crisi: il confronto con la realtà risulta impietoso. Allora, si potrebbe pensare, è più semplice fare come *La regina degli scacchi*: rassicurare il pubblico che la realtà assomiglia a una serie banale. E dall'altra parte, dove ci dovrebbe essere la critica, ci sono i commentatori, per nulla immuni dal gioco dell'identificazione con il proprio consumo: consumo un prodotto assieme a tante altre persone che consumano lo stesso prodotto e ci rassicuriamo a vicenda della sua eccellenza. La critica sparisce e si identifica con il merchandising. Su queste coordinate, credo, vada inquadrato un fenomeno come la crisi della serialità televisiva, fenomeno con il quale abbiamo solamente iniziato a fare i conti.

# Marco Filoni

## Renata Colorni. «Traduco dunque creo.»

«il venerdì», 24 dicembre 2020



Dopo aver dato voce a Freud, Mann, Roth, Canetti, Colorni ha pubblicato un libro su un mestiere «perverso» che ti porta ad «azzerarti, non esistere»

«Il traduttore? È uno strano animale: timidissimo e protervo, schivo e temerario.» Quando Renata Colorni parla di traduzione in realtà parla di sé. Il suo nome evoca il mondo dell'editoria, che lei ha attraversato con passo sicuro, da protagonista. E alla gentilezza dei modi, eleganti, contrappone la determinazione delle idee. La incontro perché per la prima volta ha scritto un libro – ed è un evento. Un libro che parla di traduzione letteraria, ma solo apparentemente: in realtà è, forse, un'autobiografia mascherata. Ed è bellissimo – sin dal titolo: *Il mestiere dell'ombra. Tradurre letteratura*, in uscita per l'editore Henry Beyle.

*Cos'è la traduzione?*

È una prova d'artista. Sono convinta che si tratti di un lavoro letterario a pieno titolo. Per questo è solo parzialmente insegnabile: il talento letterario o ce l'hai oppure no.

*Nel libro lei scrive che per fare il lavoro del traduttore sono necessarie «un'autentica devozione per la letteratura e la capacità di dimenticarsi di sé», ma anche di ritrovare un'«orgogliosa e un po' perversa vocazione autoriale».*

È un mestiere perverso, ne sono certa: sei tenuto a una oblatività, una disponibilità estrema che sconfina nel masochismo – che è quella appunto di

azzerarti, non esistere, farti voce di un altro. Sei al servizio di un autore e ti fai invadere dalla sua voce, ti fai sommergere dalla sua musica, dalla particolarità della scrittura. Poi però devi restituirla, e lì allora ti rialzi: con uno scatto creativo devi trovare il modo di costruire quella lingua. Nella prima fase sei tenuto a non perdere nulla; nella seconda a ricreare tutto, magari inventandolo. Ecco il fascino di questo lavoro.

*Bisogna trattar l'ombra come cosa calda?*

Quando l'ombra si fa personaggio non c'è da scherzare. È l'ombra che parla, che esprime sé stessa come se non fosse un'ombra: è l'eterno gioco fra l'essere e il non essere.

*Tutto è iniziato grazie alla lingua materna, il tedesco che sua madre Ursula Hirschmann usava in casa; e poi un incontro...*

A Francoforte, all'inizio degli anni Settanta, incontrai Paolo Boringhieri, che mi propose di seguire la pubblicazione delle opere di Freud. Bei tempi quelli in cui un editore poteva permettersi di pagare qualcuno per seguire una sola opera!

*Com'è stato quel lavoro?*

Mi ha segnato in profondità. Pensavo di avere a che fare con un lavoro scientifico. Invece, senza saperlo,

«Sei al servizio di un autore e ti fai invadere dalla sua voce, ti fai sommergere dalla sua musica, dalla particolarità della scrittura.»

traducendo e rivedendo le traduzioni di Freud – un lavoro durato anni – mi sono resa conto che avevo a che fare con un grande scrittore. La sua lingua, le modalità espressive, il ricorso continuo alla letteratura e a un mondo umanistico nel senso più ampio del termine.

*In qualche modo hai inventato la terminologia freudiana in italiano.*

È stato un lavoro corale. La terminologia l'ho discussa per settimane, mesi, anni con Boringhieri, Michele Ranchetti e Cesare Musatti. Non si potevano tradurre a casaccio cose che per Freud sono ben distinte.

*Qualche esempio?*

Beh, il rimosso va distinto dal represso, le pulsioni dagli istinti. A ogni modo la definizione del linguaggio e del lessico psicoanalitico coincidono con la revisione dell'*Interpretazione dei sogni*, che era uscito già nella versione di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, ma che Boringhieri mi chiese di rivedere a fondo».

*Ha detto che proprio grazie a quel lavoro le è nata la passione per la traduzione.*

È vero. Anche perché *L'interpretazione dei sogni* è un grande romanzo d'avventura: ha un aspetto narrativo clamoroso, la bellezza di come racconta i sogni, il senso della parola e del ritmo...

«Poi però devi restituirla, e lì allora ti rialzi: con uno scatto creativo devi trovare il modo di costruire quella lingua.»

*E grazie a Freud arrivò la chiamata di Roberto Calasso e Luciano Foà.*

Era il giugno del 1979: Boringhieri mi avevo chiesto di occuparmi delle opere di Jung, ma rifiutai (mi sarebbe parso un tradimento rispetto a Freud). Nel frattempo mi chiamò Calasso, che conoscevo sin da quando eravamo adolescenti a Roma. Disse che voleva parlarmi. Così incontrai lui e Foà i quali mi proposero di occuparmi della narrativa tedesca per l'Adelphi. Rimasi sorpresa: gli dissi che non era il caso, ero laureata in Filosofia, mi ero occupata di Freud... Insomma, mi aspettavo che mi affidassero Nietzsche.

*E invece?*

Mi dissero di aver apprezzato la qualità letteraria delle traduzioni freudiane. Così mi ritrovai a fare la letteratura tedesca per Adelphi. Il primo autore che ho tradotto è stato Elias Canetti, che ho molto amato, seguito da Thomas Bernhard, Friedrich Dürrenmatt, Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Franz Werfel e molti altri. E poi ho passato tutti quegli anni a rivedere le traduzioni degli altri. Giusto ogni tanto chiedevo di tradurre anch'io.

*Come mai?*

Problemi di autorevolezza. Non puoi fare le pulci agli altri se non dimostri che sei una brava traduttrice. E io avevo fama di essere molto inflessibile e severa – dicono che in molti mi temevano.

*Cosa hai imparato da quel periodo all'Adelphi?*

Ho imparato come sia stretto il legame fra buone traduzioni e buona editoria. All'Adelphi questa cosa è estremamente evidente. Molti dei loro grandi successi commerciali (da Grossman a Somerset Maugham, da Simenon a Joseph Roth) sono da attribuire alla

«Non puoi fare le pulci agli altri se non **dimostri** che sei una brava traduttrice.»

bellezza e accuratezza delle traduzioni. Prendiamo Joseph Roth: alcuni dei suoi libri più belli – *Giobbe*, *La marcia di Radetzky*, *Il peso falso*, *La milleduesima notte* – erano già usciti in Italia da Treves, Bemporad, Mondadori o Vallecchi. Eppure il pubblico e la critica si sono accorti che si trattava di un grande autore solo quando Adelphi ha deciso di ritradurli e presentarli come assolute novità. Perché allora la ricezione è stata infinitamente più importante?

*Già, perché? Molti editori vorrebbero conoscere il segreto di quei successi.*

L'eccellenza. La politica editoriale di Adelphi è semplice: pubblicare libri perfetti. È ciò che fa la differenza. Sulle traduzioni non si risparmia; e poi l'editore non mette mai fretta. Io ho lavorato mesi alla revisione di un grande libro, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus: l'ho rivisto parola per parola, nessuno mi ha mai detto «spicciati, il libro deve uscire!». Poi non è solo questo, evidentemente.

*Cosa c'è di altro?*

L'essere parte di quel tutto che è la casa editrice: non soltanto l'immagine, anche il pensiero. Non solo per l'aspetto formale, la bella copertina, il risvolto sempre mirabile: l'editore è un universo intellettuale, un tutto di cui ogni singolo libro è una piccola (o meno piccola) parte.

«La politica editoriale di Adelphi è semplice: **pubblicare libri perfetti**. È ciò che fa la differenza. Sulle traduzioni non si risparmia; e poi l'editore non mette mai fretta.»

*Esperienza che ha messo in pratica quando poi è andata a curare i Meridiani Mondadori?*

In un certo senso: come direttrice dei Meridiani non posso concepire un autore straniero se non sono certa di poterlo offrire in una traduzione adeguata. Ecco che mi sono affidata a importanti studiosi che sono anche grandi traduttori: Nadia Fusini per Virginia Woolf, Mario Corona per Walt Whitman, Giovanni Bogliolo per Flaubert, Livio Crescenzi per Thomas Mann, e così via. La buona editoria si fa con le buone traduzioni.

*Anche lei ha tradotto Mann per i Meridiani. Cambiando addirittura il tradizionale titolo italiano: «La montagna magica», non più «incantata»...*

Si trattava di rintracciare, nell'arazzo costituito da questo libro, tutti i nodi speciali per ogni personaggio o situazione. Sono i leitmotiv di ispirazione wagneriana, e tutto il romanzo è costruito con questa tecnica narrativa raffinatissima. E la montagna è attiva: è produttrice di magia, di sortilegio, non è solo incanto. Ecco perché, come in tutto il mondo, doveva essere magica.

*«Il mestiere dell'ombra» porta in copertina un'immagine di Enzo Mari.*

È stato Vincenzo Campo, il raffinato ed elegantissimo editore di Henry Beyle, a sceglierla. E quando me l'ha mostrata mi sono emozionata, perché è come se fosse un suggello al mio lavoro. C'è una continuità infatti: Mari era stato l'autore della meravigliosa veste grafica delle opere di Freud, una grafica che ha fatto epoca, razionalista, austera ed elegante.

# Gilberto Sacerdoti

## *Sempre più a fondo, nell'abisso dei fatti*

«Alias», 27 dicembre 2020

Sulla validità delle parole nel tempo si interroga Anne Carson in un saggio edito da Utopia, *Economia dell'imperduto*, titolo che si riferisce a Paul Celan

Spiazzante, questa *Economia dell'imperduto* di Anne Carson (traduzione di Patrizio Ceccagnoli, a cura di Antonella Anedda, Utopia), poetessa e classicista nata a Toronto nel 1950. L'«imperduto» del titolo (*unlost* in inglese) è l'«unverloren» del discorso che Paul Celan tenne a Brema nel 1958. Parlando della lingua della madre, e di coloro che l'avevano uccisa assieme al padre, Celan dice: «Raggiungibile, vicina e imperduta tra le perdite, rimase solo questo: la lingua. A dispetto di ogni altra cosa, questo soltanto, sì, la lingua, rimase imperduta. Ma dovette passare attraverso la perdita delle proprie risposte, attraverso terrificanti afasie, attraverso le mille oscurità di un mortifero parlare. [...] In questa lingua ho provato a scrivere poesie». Di queste formidabili poesie tratta Carson – ma non solo, e neanche principalmente, di queste. Il libro spiazzerebbe meno se avesse mantenuto il sottotitolo che aveva nel 1999, quando venne pubblicato a Princeton nella serie delle Martin Classical Lectures: «Leggendo Simonide di Ceo con Paul Celan». Il testo principale è Simonide, che viene letto da una grecista-poetessa con Celan mentalmente a fianco. Di Simonide, nato a metà del secolo Sesto, Carson rimarca anzitutto l'appartenenza a un'epoca di trapasso in cui il mondo omerico e arcaico è travolto dall'avvento del denaro («il principale accidente nella vita di Simonide»), che «scardina i gesti pieni

di grazia dell'economia aristocratica». Dallo scambio ritualizzato del dono che gli antichi chiamavano «xenia», un modello «palesamente non mercantile» in cui «i beni non sono quantificati e il profitto non è lo scopo», si passa a un mondo monetizzato in cui tutto è merce, compresa la poesia. E il gianiforme Simonide fu «tanto astuto da guardare in entrambe le direzioni». Mentre il vecchio mondo resta in un alone convenientemente nebuloso, il nuovo è vividamente delineato. Se Gorgia, vendendo retorica, prendeva diecimila dracme a corso da ogni studente, tanto da permettersi una statua d'oro a Delfi che lo ritrae, Pindaro ne prese altrettante per un singolo ditirambo – e diecimila dracme erano ventotto anni di lavoro di un operaio pagato una dracma al giorno. Simonide, il più prolifico compositore di epitaffi del mondo antico, stabilì le convenzioni del genere, e la «compravendita formale della pietà» fece la sua fortuna e divenne inscindibile dal suo nome. Catullo usa «lacrime di Simonide» come sinonimo di lamento funebre. Pensate per essere incise su pietre tombali, le sue composizioni epigrafiche sono la prima forma di poesia greca scritta per essere letta. Un autore di epitaffi deve adeguare la propria ispirazione alla superficie di cui dispone, e da questo petroso limite nasce «un'estetica dell'esattezza e un'economia verbale che sono diventate il segno

distintivo dello stile simonideo». La parola greca per questa caratteristica è *akríbeia*, che significa tanto «minuziosa cura dei dettagli linguistici, espressione esatta», quanto «minuziosa cura delle spese finanziarie, avarizia». La ricca aneddotica antica è concorde nell'attribuirgli entrambe.

«Simonide» scrive Plutarco «dice che la pittura è poesia muta e che la poesia è invece pittura che parla», e suo è il motto «la parola (*lógos*) è un'immagine (*eikón*) delle cose». Quanto poco generico ciò sia lo mostra con portentoso acume Carson nelle pagine più forti del libro. Leggendo una serie di epitaffi, fa risaltare l'inaudita capacità simonidea di manipolare una forma in funzione dei contenuti. Intreccia mimeticamente in un insieme di parole le stesse relazioni che vigono in un insieme di fatti, e produce un'unità sintetica cui partecipano simultaneamente *lógos* e *eikón*. Valga da esempio un unico frammento. La neonata democrazia ateniese erige un monumento ad Armodio e Aristogitone, uccisori di Ipparco, fratello del tiranno Ippia cacciato nel 510. Da Tucidide sappiamo che l'omicidio, presentato come luminoso eroismo democratico, era scaturito da una gelosia omosessuale (Ipparco aveva insidiato il giovane Armodio, amasio di Aristogitone). Nell'iscrizione sul piedistallo Simonide riesce a far intuire, dietro al mito pubblico, le pulsioni oscure di un intrigo erotico con mezzi puramente prosodici. Scrivendo «senza dubbio una gran luce sorse per gli ateniesi quando Aristogitone e Armodio uccisero Ipparco» l'astuto poeta viola una delle regole del verso elegiaco, che deve terminare con una parola intera, così che la prima metà del distico termina con «Aristo-» e la seconda inizia con «gitone». «Questo impulso prosodico errato» scrive Carson «consente ad Aristogitone di sconfinare dalla propria posizione nell'esametro e di ricongiungersi al suo amato nel verso successivo, in maniera tale da circondare l'inopportuno Ipparco». La forma del distico «spezza a metà il nome di Aristogitone con la stessa violenza e la stessa gelosia che lo hanno portato alla morte». Mentre celebra l'eroismo dei tirannicidi, Simonide riesce anche a far emergere e quasi scolpire «le

emozioni omicide di un amore pederastico durante la tirannide». Responsabile della professionalizzazione e mercificazione dell'arte poetica, Simonide parrebbe un equivalente di Protagora, per il quale «la parola che ti inganna è più giusta di quella che non lo fa». Ma se il *lógos* sofisticato «trasforma la realtà in nulla», per Carson «il *lógos* simonideo dice “no” a quel nulla», perché «un poeta che basi la sua attenzione sulla precisione finisce sempre per dire più verità di quanto non intenda». Egli è «attratto sempre più a fondo nell'abisso dei fatti» dalla sua stessa sapienza poetica. «Le parole rimangono valide per lui?» si chiede Carson. «Sì, possiamo dire di sì.»

Celan di sapienza poetica non parla: «Viviamo sotto cieli bui e ci sono pochi esseri umani. Quindi [...] poche poesie». Ammirava però l'arte dell'acquaforte (praticata dalla moglie), e per Carson «la sua invidia per la precisione dell'incisore di acqueforti è speculare alla preoccupazione simonidea per gli aspetti materiali del taglio della pietra. Sia l'acquaforte che l'epigrafia sono processi di escissione che mirano a costruire un momento d'attenzione rimuovendo, corrodendo o eliminando ciò che è irrilevante, così da lasciare un significato esposto in superficie».

Visitando Heidegger nel 1967, Celan scrisse nel libro degli ospiti: «Nel libro della baita, guardando la stella del pozzo, con la speranza, nel cuore, di una parola ventura». Il giorno in cui si tolse la vita, annegando, il 20 aprile 1970, lasciò aperta sulla scrivania una biografia di Hölderlin con una frase sottolineata a metà: «A volte questo genio si fa oscuro e sprofonda nel pozzo del cuore». In Tubinga, gennaio, scritta dopo aver visitato la torre di Hölderlin, egli «pone in forma pura la solita domanda: le parole sono valide?». L'ultima strofe della poesia è: «Venisse, /venisse al mondo un uomo, oggi, con / la barba lucente dei / patriarchi: lui potrebbe, / se parlasse di questo / tempo, lui / potrebbe / solo balbettare e balbettare / ininterrotta-, ininterrotta-, / mente. (Pallaksch. Pallaksch)». «Pallaksch» è un neologismo del tardo Hölderlin che significa: «A volte sì, a volte no». La validità delle parole resta imperduta per Celan? Pallaksch.

Laura Marzi

«*Kolja. Una storia familiare*» di Giulia Corsalini

«Il Tascabile», 23 dicembre 2020

Adottando il punto di vista maschile, Corsalini nel suo secondo romanzo racconta come una vita matrimoniale pur fallita sia l'unico luogo di possibile progettazione

«Un ricordo lontano, rimasto per anni inesplorato, della nostra vita coniugale agli inizi, un periodo sospeso nel limbo di una relazione che, se non nelle consuetudini quotidiane, non ha mai trovato un fulcro e che ieri sera invece si addensava in quel nodo di esigenze concrete cui corrispondevano le mie aspettative e la sua riluttanza, insieme al male che mi faceva sentirla distante: una donna inquieta, con una sensibilità non comune, brillante, che ha fatto poco della sua esistenza, anche per colpa mia. Mi viene in mente soprattutto il peso che avevano nella nostra vita coniugale le sue aspirazioni letterarie.»

La voce narrante, il marito, sta ricordando uno dei tanti giorni nella casa al mare, dove lui ha deciso di trasferirsi dopo la separazione, mentre la moglie Natalia occupa, forse con un vecchio amico comune, l'appartamento in cui entrambi abitavano in città. In queste poche righe risulta già evidente la coscienza atona del protagonista a cui Giulia Corsalini nel suo secondo romanzo edito da nottetempo *Kolja*. Una storia familiare ha dato intera la responsabilità di raccontare un'esperienza specifica del suo matrimonio fallito: l'affidamento temporaneo di tre bambini e poi il suo approccio alla vita e alla coppia.

Il racconto avviene solo attraverso la sua voce: è un filologo, si occupa di Virgilio in particolare e ancora più precisamente passa la maggior parte del suo

tempo a verificare quale traduzione sia migliore, non di un intero canto ovviamente, ma di una parola all'interno di un verso, di un avverbio dell'Eneide per esempio: «La mia vita è arrivata a questo punto senza avvedersene, mentre facevo il mio lavoro di filologo accadevano delle tragedie e la mia esistenza si perdeva, e quello che mi resta da vivere non potrà essere in nessun modo risolutivo».

L'approccio di questo personaggio al racconto di sé, della sua vita matrimoniale fallita, ma che continua a resistere per lui come l'unico luogo di possibile progettazione, innesca nella lettura un processo di riconoscimento tanto potente quanto inaspettato. Proseguendo, porgendo orecchio al racconto di questo marito, di questo studioso, di quest'uomo di mezza età riconosciamo la voce dell'inetto. Personaggio prototipico della grande letteratura del Novecento, di solito l'inetto, per antonomasia Alfonso Nitti creato da Italo Svevo, non può dedicarsi allo studio, per incapacità o per necessità. Corsalini invece associa a questa testardaggine di volersi dedicare alle imprese intellettuali, a questa dedizione sterile alle lettere una nuova inettitudine: «Questo corpo a corpo con la parola scritta mi ha sottratto agli esseri amati in un tempo prezioso, che era il tempo breve in cui la sorte me li aveva messi accanto. [...] Ho bisogno di filtri letterari; la semplice presa d'atto della realtà mi annienta».

Questa specifica inettitudine impedisce prima di tutto al protagonista di godere: non esiste nel romanzo un singolo passo dedicato alla descrizione del piacere. Nonostante il testo tratti di una relazione di coppia, del suo presente amorfo e del suo passato matrimoniale, nonostante nella vicenda narrata ci sia un incontro sessuale fra i due, non troviamo parola che lo descriva, che dica del corpo come luogo di piacere. Del resto, neanche di dolore. L'incapacità di questo filologo, la sua cifra caratteriale restituiscono un personaggio incapace di provare emozioni. Anche a causa della sua apatia, partecipa alla decisione della sua ex moglie di aderire a un progetto di vacanza per orfani ucraini: si tratta di offrire a dei ragazzini la possibilità di stare al mare, di vivere dei mesi di benessere e di agio. In un primo momento la situazione lo rende scettico e il fatto che Kolja,

Nataša e Katja li chiamino «mamma» e «papà» appena arrivati, nonostante sappiano anche loro di essere figli stagionali, lo impensierisce. Poi questi ragazzini, la possibilità di prendersi un po' cura di loro, di accudire Nataša in una notte di indigestione, di ritrovare Kolja che sembrava perduto nei meandri della burocrazia ucraina, dà un senso alla sua esistenza: «Quel tempo si congiunge al presente, l'infanzia più tenera e recondita perdura in un flusso di vita generale, profonda e indistinta, che riguarda tanto l'esistenza degli ospiti di quest'istituto (nelle poltroncine in fila, bambine e bambini che hanno bisogno di cure e di calma, inalano, sotto gli occhi di un'assistente, sostanze benefiche in un'ora lenta, nei pomeriggi invernali) quanto la mia».

Kolja, Nataša e Katja gli ricordano la sua infanzia, lo riportano al tempo dell'efficacia in potenza, prima che la possibilità di trasformarla in atto si infrangesse come la risacca delle infinite possibili traduzioni di un verso dell'Eneide.

Corsalini racconta, in un romanzo che ha come sottotitolo *Una storia familiare*, di una coppia separata da anni che a un certo punto scopre in un progetto di affido-vacanza di avere ancora qualche velleità genitoriale. Ne scrive in un testo che dice dell'idea di avere dei figli senza mai fare accenno a un barlume di desiderio sessuale fra Natalia e il marito. Natalia del resto viene raccontata solo a partire dallo sguardo mesto della voce narrante: «Considerando che il suo carattere è quello che è, inquieto, pieno di pretese, tendente a colpevolizzarmi, dal suo sfiorire mi sarei potuto aspettare una pacificazione. Tutto sommato quello che lei mi chiedeva era quanto voleva ed era incapace di ottenere dalla vita, e il fatto di invecchiare in questi casi giova».

Con la rassegnazione dell'età che a volte viene scambiata per saggezza, questa coppia inesistente, perché separata, progetta di creare una famiglia mescolando apatia, altruismo, ambizione e un bisogno cieco quanto comprensibile di dare un senso alla propria esistenza colta. L'approccio di Corsalini a questa storia, alla scrittura, è profondo, tanto da pescare la verità.

## Giulia Corsalini

### Kolja

Una storia familiare

nottetempo

