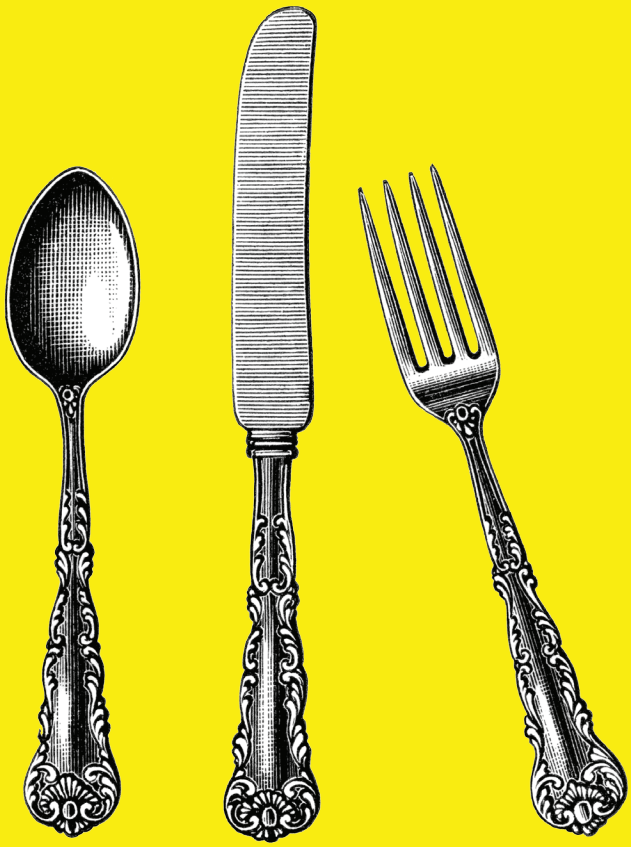
retabloid

ottobre 2020



C’è stata una guerra tra il bene e il male.
Abbiamo deciso di chiamare il corpo il bene.

Questo ha reso la morte il male.
Ha fatto ribellare l’anima
contro la morte, completamente.

Come un fante che vuole
servire un grande guerriero, l’anima
ha voluto schierarsi con il corpo.

Sì è ribellata contro il buio,
contro le forme di morte
che riconosceva.

Da dove arriva la voce
che dice supponi che la guerra
sia il male, che dice

supponi che sia stato il corpo a farci questo,
ci abbia resi timorosi dell’amore—
—Louise Glück, *Lago craterico*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
ottobre 2020

Il copyright dell'Atomo, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.
La poesia di Louise Glück in copertina è tratta da poetarumsilva.com. Traduzione dall'inglese di Anna Maria Curci.
L'intervista a Claire Lombardo di p. 5 è stata pubblicata in forma ridotta su «Alias» del 18 ottobre 2020.
Cura e impaginazione di Oblique Studio.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage, poesie, pièce.
Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.
Regolamento su oblique.it.
Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.
redazione@oblique.it

L'intervista
Elvira Grassi, intervista a Claire Lombardo (*Mai stati così felici*, Bompiani) 5

L'Atomo della Call #3 – Sintomi della minaccia
Andrea Cafarella, *I sogni del polpo* 10

Gli articoli del mese
 # Intervista a Susan Minot
Leonardo G. Luccone, «Rivista Studio», ottobre 2020 11
 # L'ex moglie contro Carrère: «Bugie da megalomane».
Stefano Montefiori, «Corriere della Sera», primo ottobre 2020 15
 # La guerra dei Carrère
Anais Ginori, «la Repubblica», 3 ottobre 2020 16
 # Premio Nobel 2020 a Louise Glück, un'erede di Emily Dickinson
Roberto Galaverni, «Corriere della Sera», 9 ottobre 2020 18
 # «Tirate mille copie, ora settemila prenotate.»
Mirella Armiero, «Corriere della Sera», 9 ottobre 2020 20
 # L'importanza delle guide da campo
Marco Granata, «Rivista Studio», 14 ottobre 2020 21
 # Libri, non si ferma la ripresa. Perdite ridotte di quattro punti
Ida Bozzi, «Corriere della Sera», 15 ottobre 2020 24

La resistenza dei romanzi
Alessandro Piperno, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2020 25
Lo storytelling è ormai abusato
Jennifer Guerra, thevision.com, 20 ottobre 2020 27
Wunderkammer di Enzo Mari
Fulvio Irace, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 ottobre 2020 30
Lea Vergine, l'eleganza della dura intransigenza
Angela Vettese, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 ottobre 2020 32
Quei riti che ci aiutano a non finire in un buco nero
Nicola Lagioia, «la Repubblica», 26 ottobre 2020 34
Andare on line non è la soluzione
Gabriele Ferrari, «Corriere della Sera», edizione Torino, 28 ottobre 2020 35
Restare senza parole
Matteo Moca, «Il Tascabile», 27 ottobre 2020 37

Le recensioni
Improvvise precipitazioni nel nero cupo
Francesca Lazzarato, «Alias», 4 ottobre 2020 41
Attenti al coniglio
Susanna Nirenstein, «Robinson», 24 ottobre 2020 43

Mai stati così felici

• • •

Intervista a Claire Lombardo

a cura di Elvira Grassi

Il malessere dei sobborghi è stato a lungo rappresentato nella narrativa americana, dalle opere di Cheever a quelle di Richard Yates, da Joyce Carol Oates al Rick Moody di «Tempesta di ghiaccio», ma molti altri esempi si potrebbero evocare. Anche lei ne sceglie uno per ambientarvi il suo romanzo, l'elegante Oak Park, poco fuori Chicago, ma la casa dei Sorenson non nasconde l'incomunicabilità, lo scontento, i silenzi cui la letteratura ci ha abituati, bensì gioia autentica, passione e devozione. Desiderava, con il suo romanzo, ribaltare l'immagine corrente dei sobborghi quali luoghi privilegiati della solitudine?

Ho effettivamente letto i libri che lei ha citato, prima e durante la scrittura di *Mai stati così felici*, in particolare i racconti di Cheever, che continuo a rileggere ancora oggi. Un'altra fonte mi è stata data dai romanzi di Evan S. Connell centrati sui coniugi Bridge: il ritratto per eccellenza della noiosa vita dei sobborghi. Devo dire che lo scontento mi affascina. Tuttavia, mentre scrivevo, mi sono imposta una sfida: che almeno al fondo del romanzo ci fosse qualcosa di positivo. Certamente, intendevo costruire la narrazione intorno a segreti, bugie, alla noia dei sobborghi, ma volevo anche che il lettore scoperchiasse la pentola e non ci trovasse solo qualcosa di sinistro bensì dei personaggi che, semplicemente, provavano amore l'uno per l'altro. Marilyn e David sono così presi dalla loro passione che il luogo in cui abitano non è altro se non un dettaglio: David è disposto a trasferirsi dall'Iowa in un posto come Oak Park perché per lui il luogo in cui vivere è secondario rispetto all'amore che prova per la moglie, per la famiglia. Ho scelto Oak Park perché è qui che sono nata e cresciuta e sapevo che sarebbe stato semplice ritrarlo; inoltre, perché è la quintessenza del sobborgo del Midwest: una vasta distesa di foglie, che vanta una tradizione architettonica di un certo rilievo. Progressista, ma fino a un certo punto. Ricco, ma non in modo esorbitante: tutto quanto lo riguarda sta nel mezzo, proprio come intendevo fossero i Sorenson: una famiglia americana normalissima.

La distanza che separa le generazioni descritte nel suo libro è trattata in modo molto originale: siamo abituati a leggere di contrasti familiari come conseguenza di matrimoni tossici, dell'inadeguatezza dei genitori, e così via. Qui invece sono le figlie, sempre un po' afflitte, a sentirsi limitate dal matrimonio idilliaco dei genitori, perciò creano problemi che esistono solo nella loro mente. Direbbe che queste ragazze rispecchiano l'autocommiserazione e la mancanza di concretezza tipica dei millennial?

Credo che il periodo storico in cui vivono le sorelle Sorenson – insieme al modo in cui tutte e quattro percepiscono la felicità delirante dei genitori – abbia molto a che fare con la loro presa sulla realtà, che è deprimente. Intendevo esplorare la precarietà, in particolare quella dei giovani, e analizzarla in contrasto con quanto ci ha lasciato la generazione precedente. Non solo le Sorenson si sentono schiacciate e oppresse dallo standard apparentemente irraggiungibile dell'amore romantico e della felicità dei loro genitori, ma diventano adulte in un periodo di gravi disordini nazionali, fra l'11 settembre e la recessione economica del 2008, districandosi nell'incertezza dei tempi. Queste ragazze sono sostanzialmente

privilegiate, ma qualcosa le frena: ecco, è questa tensione che volevo indagare.

Mentre lavorava al libro, ha frequentato un corso di scrittura tenuto da Allan Gurganus, a suo tempo allievo di Cheever. Che consigli le ha dato?
Dopo avergli fatto leggere il prologo di *Mai stati così felici*, Gurganus mi ha fatto notare un problema cruciale riguardante le voci che parlano nel mio libro, voci secondo lui troppo simili, troppo poco differenziate. Il suo consiglio è stato molto pratico: un post-it per ogni personaggio con su scritto un paio di aggettivi che lo caratterizzano, da tenere sempre bene in vista sopra il computer – per David erano «preciso» e «discreto», per Grace «iperbolica» e «malinconica» –, e questo mi ha permesso di avere sempre chiaro ciò che un dato personaggio poteva o non poteva fare, in che modo avrebbe potuto dire una determinata cosa. Mi è stato utilissimo: anche dopo ho continuato a chiedermi: userebbe una parola di quattro sillabe, questo personaggio, oppure ne sceglierebbe una di una sola sillaba, altrettanto accurata? È il tipo che si fermerebbe a osservare il colore del cielo oppure sarebbe troppo preso dai suoi pensieri? Come mi disse una volta un altro romanziere, Ethan Canin, per realizzare un personaggio tridimensionale «si deve *diventare* quel personaggio».

Il romanzo copre quattro decadi e alterna presente e passato mostrandoci prima gli effetti di quanto accade e solo dopo le cause. Ha adottato questa struttura fin dall'inizio o l'ha ideata in un secondo momento?
Il romanzo ha avuto lunghe e tortuose evoluzioni prima di assumere questa struttura, e a rendere più complicate le cose è stato il fatto che non l'ho scritto in ordine cronologico. In nessun tipo di ordine, a dir la verità. Ogni giorno scrivevo la scena che mi sentivo di scrivere. In una prima bozza, il libro era fatto di 500 pagine totalmente prive di trama e composte da scene in ordine sparso. Poi, la versione che ha fatto decidere alle mie agenti di rappresentarmi era diventata di oltre 800 pagine, troppo lungo, a detta di molti. Ma Lee Boudreaux della Doubleday – che è diventata la mia editor – mi disse: «La lunghezza del libro sarà quella appropriata alla storia». Abbiamo lavorato insieme un anno intenso – il rapporto editoriale, se funziona, è qualcosa di speciale, un regalo. Scrivere è un'attività fortemente solitaria e incerta, avere accanto una persona dotata di un occhio attento e della giusta sensibilità, disposta a entrare con te nel libro, è straordinario. Nella seconda stesura, per esempio, le pagine si muovevano in ordine cronologico, ma mancava il presente della storia, la molla che ne giustificasse il racconto. Mi è stato detto che avrei dovuto trovare una ragione perché avesse senso osservare questa famiglia protagonista, e così ho trovato il personaggio di Jonah – il figlio

dato in adozione da una delle sorelle. Ecco perché ho strutturato il libro secondo un andirivieni temporale. La parabola di Jonah è diventata, in effetti, il filo da cui pendevano, come vestiti bagnati, le altre storie. Conoscendo il presente della storia, mi sono mossa tra mollette e mi sono occupata del passato con la dovuta pazienza. Questa parte è stata molto divertente – mi è sembrato un po' di piazzare bombe e immaginare quando sarebbero esplose, e così mi sono chiesta quali informazioni eliminare per preservare la tensione drammatica, e la mia scrittura si è fatta via via più concreta, scientifica, matematica perfino.

Come mai questa scelta di concentrarsi sul microcosmo familiare e escludere totalmente il contesto politico e sociale?
Sono sempre stata diffidente – sia come scrittrice sia come lettrice – nei confronti delle storie che hanno la sola funzione di trasmettere idee. Mi interessa di più mettere due personaggi in una stessa stanza e vedere cosa succede. Tuttavia, non era mia intenzione scrivere un romanzo apolitico, e mi pare in effetti, sebbene tra le righe, di indagare anche il mondo esterno – la politica socioeconomica o le questioni di genere sono implicite, per esempio. Credo lo si possa considerare un romanzo femminista: permette di abitare, per un periodo molto lungo, gli spazi delle donne, di dare loro ciò che le spetta. Tutte le figure femminili si struggono per capire come trovare il proprio appagamento, il proprio posto nel mondo, come destreggiarsi in una relazione, se essere madri o no: sono questi i conflitti cui ho cercato di dare più spazio narrativo possibile.

Sei brava a rendere la dolcezza e la claustrofobia dei rapporti tra sorelle, la gelosia, la competizione, le piccole e grandi vendette, ma anche la lealtà, il sostegno, il disinteresse ad avere amiche al di fuori di loro. La

«Lo scontento mi affascina.»

rapidità con cui ruoli e alleanze mutano è molto realistica, così come la resa dei sentimenti contrastanti che provano l'una per l'altra – un minuto si amano e il minuto dopo si odiano a morte. Perché ti interessava indagare queste dinamiche?
Anche la mia famiglia è numerosa – siamo cinque figli –, di conseguenza queste dinamiche le conosco bene. I Sorenson però non rispecchiano i Lombardo ma, com'è ovvio che sia, ho attinto dalla mia esperienza nel dargli vita. C'è questo caos tutto particolare nelle famiglie con tanti figli che mi interessava riprodurre sulla pagina – incluse, come dici bene tu, quelle alleanze che cambiano di continuo, o il modo in cui due sorelle possono essere l'una per l'altra un'amica preziosa e un minuto dopo un'acerrima nemica. Il fatto che abbia sperimentato sulla mia

«Sono sempre stata diffidente nei confronti delle storie che hanno la sola funzione di trasmettere idee. Mi interessa di più mettere due personaggi in una stessa stanza e vedere cosa succede.»

pelle questo andirivieni degli affetti mi ha aiutata parecchio e, al tempo stesso, più andavo avanti con la scrittura più a fondo conoscevo le sorelle Sorenson e così descrivere le loro dinamiche fluttuanti è stato un processo naturale e tutto sommato semplice. Mi sono divertita in particolare a scrivere di Wendy e Violet, perché il loro legame è fortissimo, ogni loro interazione, sia positiva sia negativa, è pregna della loro vicinanza.

A proposito di Violet e Wendy, di loro in particolare ci mostri tutte le sfaccettature senza dare giudizi. Dai a entrambe lo spazio per raccontare il proprio punto di vista, le proprie ragioni, nessuna è da biasimare per le sue azioni, in fin dei conti. È questo che volevi comunicare?
Sì, è questo che volevo comunicare, l'atmosfera che volevo creare per il lettore: un'empatia mutevole, un modo volubile di percepire le cose, il vacillare della nostra percezione degli altri, con i suoi alti e bassi. In questo romanzo non ci sono né buoni né cattivi, ognuno ha i suoi difetti, come è normale che sia. Mi sono concentrata sull'empatia, e mi premeva trasmettere questa mia esperienza al lettore: possiamo farci un'impressione iniziale su un personaggio (in un primo momento possiamo pensare che Violet sia fredda e profondamente ferita, o che Wendy sia superficiale e indulgente con sé stessa) ma poi veniamo a conoscere le loro esperienze, vediamo cosa hanno dovuto affrontare nella vita – le loro sofferenze, le loro insicurezze – e non possiamo non provare empatia per ognuna di loro. Prima di scrivere il libro ho lavorato come assistente sociale, poi, quando ho iniziato a scriverlo, ho studiato per diventare terapeuta, e i princìpi di questa professione – un interesse autentico negli altri, nella comprensione degli altri – mi hanno definita come scrittrice. Voglio che i miei lettori sentano che stanno leggendo una storia con persone reali, vere.

Un grande tema del romanzo è la maternità. Mi viene in mente questo passo di «Maternità» di Sheila Heti: «Potevo mai sperare di diventare abbastanza brava, come scrittrice – di cogliere con le parole l'essenza della vita umana – se non avevo avuto l'esperienza della maternità? Se non avevo vissuto quella che sempre più consideravo l'esperienza centrale della vita?». È un problema che ti sei posta anche tu?
Mentre scrivevo mi sono posta spesso questo problema, ho riflettuto parecchio sull'etica della narrazione e sulla questione di quanto ci sia consentito, nella scrittura, spingerci fuori dalla nostra esperienza personale. In realtà io sono dell'idea che si possa scrivere di qualunque cosa, se lo si fa con devozione e serietà, e dunque nel mio caso mi sono immersa più che potevo nella vita e nella mente dei miei personaggi e ho scritto tantissimo, perfino scene che sapevo non avrei inserito nel libro, e l'ho fatto per conoscere meglio la complessità dei rapporti tra Marilyn e le figlie, per esempio, o per permettere a David, da una posizione marginale e distaccata, di riflettere sulle tante gravidanze della moglie. E più conoscevo i personaggi più arrivavo a capirli come genitori, e arrivavo a capire il loro amore genitoriale, le sue sfumature e i suoi limiti, la sua incredibile vastità.

Quali scrittori ti hanno influenzata?
Nell'ultimo decennio ho riletto almeno una volta all'anno *Middlesex* di Jeffrey Eugenides. È un libro a cui penso spesso per varie ragioni, per la sua ambizione, la sua portata, per la capacità di delineare al meglio un tempo e un luogo specifici. Ogni volta che

«Oak Park è la quintessenza del sobborgo del Midwest: una vasta distesa di foglie, che vanta una tradizione architettonica di un certo rilievo.»

voglio ricordare a me stessa perché scrivo, o perché leggo, prendo una raccolta di racconti di Alice Munro, per me lei è la più brava di tutti. Ogni racconto è un mondo completo, complesso, infinitamente intricato, e leggerla per me è sempre un'esperienza ineguagliabile. Ammiro molto Alice McDermott e Wallace Stegner, scrittrici abili a rendere con energia e precisione vite in apparenza ordinarie. Apprezzo anche l'humor in narrativa, penso a Lorrie Moore e Amy Bloom. Mentre scrivevo *Mai stati così felici* ho riletto Shirley Jackson – non tanto i romanzi gotici (pur amandoli) quanto i saggi sulla maternità, pervasi da un humor dark e una sincerità unici. Mi sento fortunata ad aver scritto *Mai stati così felici* sulla scia di tanti romanzi familiari stupendi: *Gita al faro* è uno che riprendo spesso, così come *Saul and Patsy* di Charles Baxter, o *Il declino dell'impero Whiting* di Richard Russo, o *Una perfetta felicità* di James Salter. Tutti questi romanzi ritraggono famiglie complesse, con la loro unica fisionomia, famiglie da cui ti dispiace separarti quando chiudi il libro.

Hbo ne farà una serie dal tuo romanzo coprodotta da Amy Adams e Laura Dern. Scriverai tu la sceneggiatura?
Quando le mie agenti mi hanno chiamata per dirmi che Hbo voleva opzionare il libro sono rimasta di stucco. L'idea di un possibile adattamento a serie tv non mi aveva neppure sfiorato. Non riuscivo a credere che avrei avuto a che fare con Laura Dern e Amy Adams, due donne dalla creatività e dal talento incredibile, e la loro energia è stata così contagiosa che ha dato nuova vita al libro. Ho finito da poco la bozza dell'episodio pilota, è stata un'esperienza formativa. Non avevo mai scritto per la televisione, e non avevo mai preso considerato che *Mai stati così felici* potesse finire sullo schermo, quindi è stata una bella prova per me espandere la mia visione della storia, immaginare come rendere le scene che nel libro sono vissute in gran parte interiormente, come sintetizzare i segreti e la tensione drammatica di un romanzo di oltre cinquecento pagine in una sceneggiatura di sessanta. È stato come imparare una lingua straniera.

Andrea Cafarella
I sogni del polpo

Ho letto un libro: parla dei cefalopodi, della loro coscienza e del problema filosofico che sorge quando ci poniamo di fronte all'intelligenza degli animali. Mi è entrata in testa questa immagine del polpo che cambia colore – pare che la metamorfosi cromatica sia una manifestazione incontrollata dell'attività cerebrale in stato di sonno. Un sogno visibile.
Per questo motivo ho deciso di passare un mese intero nella casa di mio padre. Di raggiungere l'isola. E di passare il mio tempo nella piccola cala di sabbia nera che per me ha sempre rappresentato *la tana*. Immaginavo di trovarmi sott'acqua davanti a questo spettacolo mistico. Credevo che i fondali delle Eolie fossero pieni di polpi; vederne uno sarebbe dovuto essere semplice e naturale, tuttavia mi sbagliavo.
Non avrei mai potuto prevedere come questo errore ingenuo sarebbe diventato fatale.
Passavo ogni giorno diverse ore in acqua, m'immergevo in apnea alla ricerca dei suoi tentacoli. Mio padre, lapidario, aveva detto: «Devi sapere *dove* guardare». Eppure, non riuscivo a trovarlo. Barracuda, cernie, strani vermi abbarbicati agli scogli, da scacciare con un colpo di mano creando un'onda invisibile. C'era anche una murena, con quello sguardo atroce, apriva e chiudeva il becco. Indicava una scogliera sommersa pullulante di patelle e paguri, e pesci perennemente a caccia. Ero stanco e avevo freddo.
Ed è esattamente lì che lo vidi sognare.

Andrea Cafarella collabora abitualmente con «Cattedrale», «Altri Animali», «L'Indiscreto» e «Stanza 251» dove scrive critica letteraria e filosofia. Un suo testo è entrato a far parte della raccolta *Piccola antologia della peste* (Ronzani, 2020, curata da Francesco Permunian e illustrata da Roberto Abbiati). Inoltre, ha curato l'introduzione a *Controcielo* di René Daumal (Tlon, 2020).

Leonardo G. Luccone

Intervista a Susan Minot

«Rivista Studio», ottobre 2020

La storia della famiglia Vincent nel romanzo a episodi che ha segnato l'esordio di Minot. Poi le sceneggiature, tra cui quella con Bertolucci, e il disegno

Quando uscì negli Stati Uniti, *Scimmie* fu considerato una boccata d'aria fresca per la narrativa americana. Nel 1986 dominavano le scritture sincopate e sospese dei minimalisti – «less is more» si ripeteva allo sfinimento. Per lingua e struttura il libro guardava altrove. Il «Time» si chiedeva come potesse una così giovane scrittrice del New England, fresca di laurea alla Columbia, miscelare così abilmente commozione e gusto per il macabro (la loro idea di macabro è curiosa), Alice Munro lodava la capacità di Minot di «andare incredibilmente a fondo nella vita familiare con passo solido e tranquillo», Fernanda Pivano era sorpresa per l'abilità di restituire le «piccole manie» e «le fragili aggressività».
Scimmie (Playground, traduzione di Bernardo Anselmi) è un romanzo a episodi che si svolgono nell'arco di una decina d'anni, e non sono necessariamente i fatti emblematici a connetterci con questa scrittura, piuttosto è l'attrattiva dolcemente torbida di questa confessione velata a tirarci dentro, costringendoci a scegliere un punto di vista o a prendere le difese di qualcuno. Minot ha scelto di non raccordare gli episodi: ogni volta ricomincia daccapo, ogni volta ci mostra il suo talento nel muovere otto o nove personaggi nell'arco di poche pagine (sette fratelli, genitori, altri attanti occasionali) come se fosse il primo appuntamento, denudandoli spavaldamente. Il lettore non può sfuggire perché capisce benissimo che ciò che dice è tutto vero.

Concentriamoci su quando ha scritto «Scimmie», più di trenta anni fa. Come scriveva a quel tempo? Mi sembra che il tuo metodo di lavoro sia rimasto lo stesso: pensare le storie in episodi che possono essere letti indipendentemente, ma la somma degli episodi costituisce qualcosa di più grande – nel caso di «Scimmie» un romanzo. La sua peculiarità è estrarre il materiale direttamente dalla sua biografia, rimanendo a pochi centimetri. Volevo chiederle: ha immaginato questi episodi tutti insieme, li ha scritti in quest'ordine? Come ha costruito il libro?
La forma racconto è la modalità narrativa da cui mi sono sempre sentita attratta, fin da quando ho iniziato a scrivere. Dopo aver finito «Nascondersi», che in effetti parla di una famiglia numerosa come la mia ed è ambientato in un New England proprio come il mio, mi sono resa conto che avevo attinto a piene mani dalla mia vita, e subito dopo mi sono resa conto che avevo dentro altre storie che avrei voluto raccontare e che queste storie coprivano un arco temporale di dodici anni. Da qui è cominciato tutto. Dopo qualche tentennamento ho deciso che avrei scritto la storia della famiglia Vincent a capitoli, in modo che ogni storia potesse essere

letta separatamente, ma allo stesso tempo volevo che quella storia ne formasse una più lunga e compatta.

Alcuni di questi episodi sono stati pubblicati su «The New Yorker» come racconti, altri sono usciti su «Grand Street», che a quel tempo era letto da tutti gli editor più importanti dell'editoria americana. «Nascondersi» ha vinto il Pushcart Prize nel 1984, due anni prima dell'uscita di «Scimmie». Può raccontarci com'è andata, com'è successo che lei – un'esordiente di talento – sia finita sulle pagine delle più prestigiose riviste del mondo?
Credo che dovremmo chiederlo agli editor. Io non ho fatto altro che mandare il racconto a «Grand Street», e loro hanno deciso di prenderlo. L'editor si chiamava Ben Sonnenberg e devo dire che mi ha dato un grande sostegno; la sua guida e la sua intelligenza mi hanno accompagnato per i successivi trent'anni.

«Nascondersi», che apre il romanzo, è narrato in prima persona da Sophie; in «Il Giorno del ringraziamento» e in «Il blues delle feste» nonostante ci sia la terza persona il punto di vista è ancora quello di Sophie e dal suo sguardo malinconico; sembra sia lei a dirigere la scrittura. Non credo di dirle qualcosa di nuovo affermando che lei è Sophie. Le va di parlarne?
La voce narrante di «Nascondersi» contiene in effetti il punto di vista che avevo pensato all'inizio, e in più di un racconto compare come «occhio». Volevo però raccontare questa famiglia mettendo al centro anche gli altri Vincent – Gus in «La paghetta» e Sherman in «L'incidente» – per ottenere una prospettiva prismatica sull'intera famiglia. Si potrebbe dire che Sophie sia il personaggio in cui mi identifico di più, ma quando ho assunto il punto di vista degli altri personaggi mi sono tenuta altrettanto vicina.

«La forma racconto è la modalità narrativa da cui mi sono sempre sentita attratta.»

Cosa ne pensa dell'etichetta di «romanzo minimalista» che hanno affibbiato a «Scimmie»?
Alla fine degli anni Ottanta etichettare un'opera come «minimalista» era una consuetudine – un modo per indicare la resa stilistica di una certa «aria» che pervadeva le storie. Credo che fosse inevitabile che finissi nel mucchio. Non amo queste etichette o definizioni. Ma se proprio dovessi descrivere in una parola la mia prosa sceglierei la «brevità» di cui parlava Samuel Butler.

Come è successo ai giovani Glass di Salinger, i figli dei Vincent attraversano un periodo difficile, specie dopo la morte della madre. A differenza dei Glass, Seymour in particolare, però, non si chiudono in derive mistiche o egotiche ma rimangono ancorati alla realtà. Pensa di essere stata influenzata da Salinger e dal suo sguardo semi-identificativo sui Glass (anche i Vincent sono una famiglia numerosa, anche lei sceglie nove episodi…)?
Salinger e i giovani Glass mi hanno sicuramente affascinata e ispirata. Credo che analizzare il modo in cui altri artisti di talento ritraggono qualcosa di familiare sia un'ottima palestra: soprattutto capire come e perché alcuni aspetti vengano interiorizzati, mentre altri sono lasciati in disparte. Salinger mi ha sbalordita fin dalla prima volta, e continua a farlo. È un genio.

Alla fine di «Il blues delle feste» Sophie sente che il tramonto ha una forza terrorizzante. Questa scena mi ha riportato alla luce dolorosa – una luce che suona a morto – di alcuni racconti di John Cheever, scrittore con cui condivide un forte legame con il Massachusetts e le sue ambiguità (le ombre, il mare, il buio, le tempeste, i fiumi, la vegetazione, le case…). Pensa di essere stata ispirata?
Non vedo come uno scrittore possa leggere Cheever e non esserne ispirato. Si parla spesso dell'aspetto materiale delle sue storie mentre io credo di esser stata influenzata dal suo modo accurato di rendere un'atmosfera – come dici tu – e da come i dettagli dei suoi racconti ti sorprendano ogni volta. Ma quel che è certo è che non sono mai riuscita a rendere come lui la mia ossessione per la luce.

Sophie è permeata da una delicata tendenza suicida, tanto che la madre si fa promettere che non si sarebbe tolta la vita prima dei diciotto anni. Dopo la morte della madre, Sophie prende il suo posto, almeno nei confronti della sorellina Minnie. Quell'afflato suicida era solo temporaneo o qualcosa di più profondo?
Questa domanda non me l'aveva mai fatta nessuno… sono contenta! Credo che la malinconia di una adolescente sia profonda e cupa – e abbia spesso tendenze suicide –, e se da una parte in certe persone la malinconia può diventare preponderante, e in Sophie accade, dall'altra dubito che il suo istinto suicida sia diverso da quello di tante teenager. Quando ci si occupa di qualcun altro – come Sophie fa con Minnie – emerge una nuova dimensione che forse la aiuta a renderla più naturalmente legata al mondo.

Alcuni dei suoi fratelli non hanno apprezzato – sto semplificando – il modo con cui lei ha rappresentato suo padre e altre vicende. La cosa bella e assurda è che negli anni alcuni di loro (siete sette fratelli, come i Vincent) hanno pubblicato libri di narrativa sullo stesso periodo, con la stessa atmosfera, con le stesse storie. È come se la tragedia della morte di sua madre e l'uscita del suo libro abbiano innescato la loro voglia di raccontare – di raccontare la

«Alla fine degli anni Ottanta etichettare un'opera come minimalista era una consuetudine.»

«Le immagini sono l'elemento principale della mia opera.»

loro versione della storia. Cosa ne pensa di tutti questi racconti sulla vostra famiglia? Che sensazione ha quando li legge, ha paura?
I fratelli che hanno scritto a loro volta opere (di cui io sono una grande estimatrice) sono quelli rimasti meno turbati dalla mia «versione». Grazie alla scrittura hanno capito che la propria prospettiva permette di vedere e descrivere la vita da un'angolatura nuova. Non so se sia stato il mio libro a ispirarli. Non ho mai paura di leggere le loro cose… anzi, provo ammirazione, e mi piacerebbe molto calarmi nel loro punto di vista. Credo che vedere le cose con lo sguardo di un altro ci aiuti ad alleggerirci del fastidioso peso di noi stessi.

In un'intervista ha dichiarato che scrive per capire quali erano i suoi pensieri in un certo momento della sua vita, e da come si è evoluta la sua carriera artistica sembra che abbia voluto proseguire questa ricerca anche in altri ambiti come la pittura ad acquerello. Questo modo di lavorare – lento e ad ampio raggio – la aiuta a guardare le parole dalla giusta distanza? Quanto tempo impiega per scrivere un racconto? Quando sente che è finito?
Non so dirti se lavorare in modo così lento sia di aiuto per quello che voglio ottenere ma è il solo modo in cui sento di dover procedere. Immagino che sia comune a molti scrittori. Un mio insegnante, ti parlo dell'inizio della mia carriera, sosteneva che scrivere qualcosa di buono è faticoso e richiede tante revisioni, riflessione e tempo – anche se alla fine può sembrare una cosa buttata giù all'impronta. Se tutte le intuizioni scritte su due piedi fossero degne avremmo parecchi scrittori in più… invece ci vuole una dose extra di scavo, riflessione, modellamento e rimodellamento per scrivere un buon racconto.

Quando ha lavorato alle sceneggiature di «Io ballo da sola», il famoso film di Bertolucci, e a «Un amore senza tempo» (stavolta con Michael Cunningham come cosceneggiatore), tratto dal suo romanzo «Evening», si è dovuta confrontare con le immagini. Com'è stato vedere le sue parole trasformarsi in un film? Che differenza c'è rispetto alla trasformazione che ottiene con gli acquerelli?
Mi sento di dire che le immagini sono l'elemento principale della mia opera (di tutte le mie opere?) ma che le immagini in una sceneggiatura sono tutt'altro paio di maniche. Sullo schermo le immagini sono esattamente quelle che presenti tu – non puoi prenderne le distanze –, mentre in narrativa le immagini che crei sono veicolate dalle parole e sta al lettore evocarle e visualizzarle: un film ti coinvolge in maniera più immediata; nella scrittura il coinvolgimento è più profondo e il lettore partecipa con maggiore attenzione. Le immagini che dipingo ad acquerello sono un'altra cosa ancora: fermano il tempo e non si muovono più, non cambiano mai.

«Sophie ha continuato a vagare per le stanze. Ogni volta che tornavano dall'università, o dopo le vacanze estive, vagavano per la casa. Lo facevano tutti, in solitudine, da una stanza all'altra, riprendendo dimestichezza con gli oggetti più familiari.»

Stefano Montefiori

L'ex moglie contro Carrère: «Bugie da megalomane».

«Corriere della Sera», primo ottobre 2020

La guerra dei Carrère dopo l'uscita di *Yoga*, viaggio autobiografico nella depressione a partire dalla fine del secondo matrimonio e il ricovero in clinica

I due mesi salvifici e rigeneranti nell'isola di Leros, a fianco dei migranti? Solo pochi giorni e semmai prima della crisi, non dopo. L'impegno a non parlare di moglie e figlia? Ignorato. La messa a nudo di virtù (molte) e difetti (pochi) nel libro capolavoro *Yoga*? Un'impostura. «Questo racconto, presentato come autobiografico, è falso, arrangiato per servire l'immagine dell'autore e totalmente estraneo a quello che la mia famiglia e io abbiamo passato al suo fianco» scrive in una lettera aperta Hélène Devynck, l'ex moglie del grande scrittore Emmanuel Carrère, accusato delle «violenze di un ego dispotico» e di «accessi di megalomania bipolare» appena evocati nel libro.

Di testi così compromettenti scritti e divulgati dall'ex compagna di vita a proposito di un uomo all'apice del successo, in questi anni, non se ne ricordano molti: forse le frasi di Veronica Lario su Silvio Berlusconi «drago» al quale si offrono le vergini, o il libro dell'ex première dame Valérie Trierweiler sul presidente socialista Hollande che in privato chiamava «sdentati» i poveri.

A questi precedenti possiamo ora aggiungere la lettera della giornalista Hélène Devynck, che sul «Vanity Fair» francese attacca la figura e l'opera del suo ex marito Emmanuel Carrère, primo in classifica con il libro *Yoga* e – fino a ieri – favorito al prix Goncourt.

In quelle 400 pagine straordinarie, Carrère racconta la depressione, il ricovero in ospedale psichiatrico, la richiesta di eutanasia, gli elettrochoc, la lenta risalita grazie all'incontro con i migranti nell'isola di Leros, portando a livelli di perfezione letteraria il suo ormai abituale patto con i lettori: parlo di me – e quindi anche di voi, fratelli esseri umani, che vi riconoscerete nelle mie nevrosi – con sincerità assoluta. È la premessa e il cuore dell'opera di Carrère, e in *Yoga* lo scrive come sul marmo: «La letteratura è il luogo dove non si dicono bugie».

Nel libro, e nelle interviste concesse alla stampa francese e alla «Lettura» del «Corriere della Sera», Carrère spiega perché questa onestà è fondamentale. La definisce una tortura, che ha scelto di infliggere a sé stesso ma – distinzione decisiva – a nessun altro.

A questo punto, interviene Hélène Devynck. Per dire che non solo Carrère ha mentito su di sé – è stata lei, per esempio, ad accompagnare lo scrittore sull'isola di Leros per appena qualche giorno di reportage quando la crisi personale stava esplodendo, e non lui ad andarci e starci per due mesi da solo per risorgere dopo il ricovero – ma ha infranto il contratto famigliare stipulato al momento di dare il libro alle stampe: non avrebbe mai citato né lei né la figlia. «*Yoga* è un successo commerciale salutato da una critica entusiasta che prende per oro colato la favola

dell'uomo che si mette a nudo, onesto e sofferente, che ha risalito la china e vorrebbe proprio diventare "un essere umano migliore"» scrive Devynck. «I lettori sono liberi di crederlo o di dubitarne. Ma volevo, io, la libertà di non esserci, di non essere associata a uno spettacolo presentato come sincero nel quale non riconosco quello che ho vissuto.»
L'ex moglie si lamenta del fatto che nonostante il suo rifiuto, nonostante il loro contratto, nonostante gli avvocati e i mesi di conflitto, lei resta presente in *Yoga*, e grazie a un «trucco grossolano»: «La citazione lunga in modo anormale di un'opera anteriore al nostro contratto [*Un romanzo russo*, Adelphi, Ndr] con un commento che io chiedo di togliere dal mese di marzo[data del divorzio, Ndr] e che l'editore mi aveva assicurato sarebbe stato eliminato».
Yoga, come e più di altri libri di Carrère, è un'opera universale proprio perché personale, e in virtù di quel patto di lealtà i lettori finiscono con l'immedesimarsi con le vicissitudini del cuore e della mente dell'autore, compresi gli ostentati tentativi di «diventare migliore». Sarebbero solo fatti suoi, se sui fatti suoi – garantiti come veri – uno dei più grandi scrittori viventi non avesse costruito la carriera e il libro del momento.

...

Anais Ginori, *La guerra dei Carrère*, «la Repubblica», 3 ottobre 2020

«Una menzogna per omissione.» Emmanuel Carrère definisce così il procedimento creativo usato nel romanzo *Yoga*, rispondendo all'ex moglie Hélène Devynck che lo accusa di aver scritto della loro relazione nonostante un contratto che lo vincolava alla privacy dopo il loro divorzio, due anni fa. Uno dei più famosi autori francesi, noto per aver interpretato con maggior successo il genere dell'autofiction, si trova nel mezzo di un dibattito che tocca il cuore della libertà letteraria. «So quanto sia complicato per una persona reale essere in un libro, ma anche non esserci» osserva lo scrittore che confessa di non «biasimare» l'ex moglie. Il romanzo di Carrère, già in testa alle classifiche e tra i candidati al premio Goncourt, racconta la depressione che ha attraversato nel 2015, il successivo internamento psichiatrico e il soggiorno sull'isola di Leros che ha segnato l'inizio della sua ricostruzione psicologica. Al centro del romanzo c'è però un non detto: la separazione con Devynck. L'autore ci gira intorno con una forma narrativa che ha definito «ellisse narrativa».
Che qualcosa non fosse chiaro si era capito dalle indiscrezioni che avevano preceduto l'uscita del romanzo. Lo scrittore Frédéric Beigbeder aveva fatto allusione a un pezzo mancante nel romanzo: «Carrère non dice perché è depresso. Ci sono state minacce di azioni legali, c'è un caso di autocensura, il che significa che la sua opera autobiografica non è completa». Nelle varie interviste per la promozione del libro, Carrère aveva negato. È stata Devynck a rendere nota la querelle. «Emmanuel e io siamo vincolati da un contratto che gli impone di ottenere il mio consenso per utilizzarmi nel suo lavoro» ha spiegato la giornalista e produttrice televisiva in un testo apparso mercoledì su «Vanity Fair». Abituata a entrare nei romanzi di Carrère, da *Vite che non sono la mia* a *Il Regno*, con dovizia di particolari su drammi familiari e fantasie erotiche, Devynck aveva deciso di proteggersi dall'ex marito.
«Le avevo dato la possibilità di leggere eventuali passaggi che la riguardassero» ammette ora Carrère,

«Emmanuel e io siamo vincolati da un contratto che gli impone di ottenere il mio consenso per utilizzarmi nel suo lavoro.»

«Il libro parla dei miei tentativi di raggiungere una certa serenità e delle forze psichiche che per tutta la vita hanno minato questi tentativi.»

confessando di aver fatto diversi tagli. Il nome di Devynck alla fine compare nel romanzo solo con una citazione di *Vite che non sono la mia*. Un trucco spregevole, secondo l'ex moglie. «Il tema di *Yoga* non è la nostra separazione» continua la replica di Carrère. «Il libro parla dei miei tentativi di raggiungere una certa serenità e delle forze psichiche che per tutta la vita hanno minato questi tentativi.» Parlare di depressione senza sfiorare la crisi coniugale era impossibile, aggiunge l'autore. «Ho scelto di farlo in maniera minima, parlando sempre di Hélène con rispetto e gratitudine.» Quello che rimane nel libro, aggiunge, «è la traccia di quella scomparsa». «Penso che in definitiva sia il modo più accurato di elaborare il lutto per un amore che pensavo sarebbe durato per sempre.»

Il mondo letterario francese non è nuovo a polemiche di personaggi che non erano in cerca di autore e si sono ribellati. Proprio in questa rentrée letteraria tiene banco la querelle intorno al *roman à clef* di Raphaël Enthoven in cui il filosofo regola conti in famiglia ed è sotto querela dell'ex suocero. L'affaire Carrère per ora non ha risvolti giudiziari. L'editore P.O.L. ha schierato in anticipo i suoi avvocati. «Nei vent'anni in cui ho scritto nessuna persona si è rivoltata contro di me» sottolinea Carrère. «La morale sembra essere dalla parte di Devynck. Il problema è che la letteratura e la morale non vanno molto d'accordo» nota il critico Grégoire Leménager. Nell'anno in cui è stato pubblicato *Il consenso*, saggio-denuncia dell'editrice Vanessa Springora sull'intellettuale Gabriel Matzneff accusato di pedofilia rivendicata nei suoi romanzi, si è alzata l'asticella della sensibilità nei confronti della parola di donne che si sentono offese da un'opera. «Per aver detto sì in passato, non potrei più dire no?» si domanda Levynck. «Non avrei diritto alla separazione e sarei, fino alla morte, l'oggetto della fantasia letteraria del mio ex marito?»

Carrère racconta ora di aver tentato di riscrivere *Yoga* con nomi di fantasia. «Dopo dieci pagine, mi sono arreso: suonava falso, falso e disonesto.» Il risultato, prosegue lo scrittore, è un libro «impuro, ibrido, lacerato tra un patto di verità con il lettore e la finzione in luoghi imposti». Elisabeth Philippe, giornalista all'Obs, osserva: «Carrère ha tradito soprattutto sé stesso. Lui, che aveva fatto della verità la pietra angolare dei suoi scritti, ora ha dovuto negare e manomettere la verità». Nella sua autodifesa lo scrittore evita di rispondere alle accuse di aver inventato alcuni passaggi, come il viaggio della redenzione a Leros che – secondo Devynck – sarebbe avvenuto prima e non dopo il ricovero. Una risposta incompleta che ha convinto il giornale «Le Monde» a non pubblicare il testo, apparso ieri sera sul sito di «Libération».

«Ho scelto di farlo in maniera minima, parlando sempre di Hélène con rispetto e gratitudine.»

Roberto Galaverni

Premio Nobel 2020 a Louise Glück, un'erede di Emily Dickinson

«Corriere della Sera», 9 ottobre 2020

Figlia di ebrei ungheresi, nata a New York nel 1943, Glück è la poetessa della solitudine, dell'isolamento dell'individuo disperso nella storia e nella società

Forse quest'anno il premio Nobel per la letteratura non farà troppo discutere. Non così tanto, almeno, come in anni recenti è accaduto con l'incoronazione di Bob Dylan o di Peter Handke. La poetessa americana Louise Glück è infatti per molte ragioni una scelta sicura, di qualità, e in quanto tale difficilmente contestabile. Certo non era nella prima fila dei cosiddetti favoriti ma nemmeno nelle retrovie. E non è stata neppure una specie di scoperta, come accadde invece nel 1996, caso fortunatissimo, con Wisława Szymborska. Del resto l'Accademia di Svezia conferma una volta di più la sua regola, che è quella di smentire infallibilmente i pronostici, mostrandosi più imprevedibile di qualsiasi cimento sportivo.

In ogni caso, quest'assegnazione cade sulle spalle di un'autrice strutturata e forte, da tempo molto apprezzata in patria e all'estero, e non a caso in possesso di un cursus honorum praticamente perfetto, dal premio Pulitzer per la poesia (1993), al National Book Award (2014), alla nomina a poeta laureato degli Stati Uniti nel 2003. Da questo punto di vista il premio Nobel arriva come un autentico coronamento e insieme come un ultimo atto, perché dopo questa consacrazione non resterà che tornare, o magari avvicinarsi per la prima volta, alla sua poesia per verificarne la qualità, la presa, l'efficacia reali.

Del resto, la domanda di circostanza è sempre la stessa: l'opera della scrittrice o dello scrittore designato giustifica davvero le luci di una tale ribalta planetaria? Così ogni anno ci si ritrova davanti a questa strana situazione, che sostanzialmente ha in sé qualcosa d'innaturale. La letteratura, e tanto più la letteratura di valore, nasce infatti all'oscuro, in solitudine, nel fango; costa fatica, ansia, tormento interiore. E il fatto stesso di trovarsi all'improvviso sotto i riflettori la fa sempre un po' apparire come fosse in una casa non sua.

E proprio la solitudine, l'isolamento, che è quello del singolo individuo disperso nella storia e nella società, ma con risvolti cosmici o metafisici, per un lettore italiano in qualche misura leopardiani (la Natura matrigna), costituisce il motivo centrale della poesia di Louise Glück. Se pensiamo proprio a Wisława Szymborska e a quella vocazione alla gioia, a quella leggerezza e lietezza malgrado e contro tutto, di cui la poetessa polacca aveva fatto un'autentica bandiera, non c'è dubbio che ci troviamo adesso su un versante praticamente opposto. C'è ad esempio una poesia indirizzata dalla scrittrice al proprio innamorato, ma dal capolinea di una relazione finita male, in cui ammette che l'amore per la terra, l'energia, la vitalità, non fanno comunque parte della sua (di lei) natura. Ed è a partire da questa situazione

fondamentale che va compresa la sua poesia: i suoi sforzi di comprensione e d'intesa, le sue analisi, i suoi giudizi, il tentativo sempre rinnovato di farsi sorprendere dalla realtà e di trovare il proprio posto, e senso, nella vita.

È dunque una poetessa dura, tenace e poco conciliante Louise Glück. E non perché non possieda una benevolenza e un sentimento di partecipazione per il comune destino degli esseri umani.

Piuttosto, a fronte dell'ostilità delle cose e di un'esistenza che, comunque vada, resta di per sé difficile, con le sue poesie non intende mai cucinare ricette scontate o offrire soluzioni prevedibili. Meglio ancora: non intende proporre facili scorciatoie o vie di fuga. Del resto, non è semplice nemmeno la sua poesia. E non per qualche forma d'oscurità espressiva o di densità metaforica. Al contrario, proprio l'immediatezza, la qualità quasi confidenziale del discorso poetico (è uno di quei poeti nei quali si sente la voce che parla) costituisce il punto di forza della sua poesia. Dunque si tratta di una difficoltà diversa, di natura concettuale, conoscitiva. Questi versi pretendono un lettore paziente e intelligente, vale a dire capace di comprendere come la messa in forma di parole della vita – i rapporti umani, la famiglia, le relazioni di coppia, le percezioni e la sensibilità, il corpo, l'osservazione della natura, il dialogo con il creato – comportino sempre una conoscenza profonda, una meditazione, e una risposta.

Massimo Bacigalupo, che è il suo più importante interprete e traduttore italiano (dopo un numero della rivista «Poesia» dedicato principalmente alla scrittrice americana nel marzo del 2003, ha curato e tradotto integralmente le due raccolte *L'iris selvatico* e *Averno*, rispettivamente nel 2003 per Giano e 2019 per Dante & Descartes), ha riconosciuto come proprio l'«infallibile tono colloquiale» costituisce il marchio di fabbrica della sua poesia. Ma proprio questo tono, poi, la ricollega a un tratto distintivo della tradizione poetica statunitense in cui Glück mostra di avere il proprio retaggio, da Emily Dickinson a Wallace Stevens, fino a Sylvia Plath e Robert Lowell.

Per avvicinarsi a questa poesia, si potrebbe cominciare proprio da *L'iris selvatico*, che uscita negli Stati Uniti nel 1992 costituisce la sua raccolta forse più apprezzata.
Si tratta di una sorta di sinfonia poetica che racconta di un periodo trascorso dalla scrittrice col figlio in una casa del Vermont, nel Nordest degli Stati Uniti, una casa corredata da un giardino. Il periodo è tra la fine della primavera e la fine dell'estate: quello dunque del rigoglio della natura, degli alberi, delle erbe e dei fiori. E in molte di queste poesie sono proprio i giorni, alla lettera, a parlare di sé, a raccontare alla scrittrice e a noi le loro pene e le loro gioie, i loro sogni. Altre volte parla invece la poetessa, altre ancora perfino Dio. Ma è sempre e comunque il giardino, è il mondo creato il protagonista delle poesie. E questo mondo, che non è facile, va non solo amato ma curato, proprio come fa qui il poeta giardiniere della vita e delle parole, con la sua passione, la sua giustizia e appunto la sua cura. Come accade nei versi che seguono (la traduzione è di Bacigalupo): «Nel giardino, nella pioviggine / la giovane coppia che pianta / un solco di piselli, come se / nessuno l'avesse mai fatto prima, / le grandi difficoltà non fossero mai state / affrontate e risolte».

...

Mirella Armiero, «*Tirate mille copie, ora settemila prenotate*», «Corriere della Sera», 9 ottobre 2020

Il telefono da ieri mattina squilla ininterrottamente nella libreria e casa editrice Dante & Descartes di via Mezzocannone, a Napoli, a ridosso della sede principale dell'antico ateneo federiciano. Poco più di una stanza: è l'antro dove Raimondo Di Maio – una sorta di folletto gentile della cultura napoletana – dà vita a preziose pubblicazioni, come *Averno*, la raccolta di poesie di Louise Glück uscita alla vigilia del lockdown, a marzo scorso. Unico libro del neo premio Nobel in commercio in italiano; l'altro titolo tradotto nella nostra lingua è *L'iris selvatico* del 1992 (pubblicato dall'editore vicentino Giano), ma risulta introvabile. «Avevamo già preso accordi con l'autrice prima della pandemia» racconta l'editore. «Sarebbe dovuta venire in questi giorni in Campania, pensavamo a un incontro proprio sul lago d'Averno. Appena possibile ci riproveremo.»
Il premio Nobel proietta il suo cono di luce su questa piccola casa editrice che si fa un vanto della propria artigianalità. Il lavoro è «fatto in casa», con Di Maio affiancato dal figlio Giancarlo e dalla editor Antonella Cristiani. Con la dotta collaborazione di José Vicente Quirante Rives, già direttore dell'Istituto Cervantes di Napoli e ora editore in proprio a Madrid, con una sigla dedicata alla città che gli ha rubato il cuore, Editorial Parténope. Il libro di Louise Glück nasce dall'intuito di Quirante Rives. «Me l'ha proposto» ricorda Raimondo Di Maio «dopo averlo letto in spagnolo. Con pochi soldi ma grande passione, abbiamo realizzato una pubblicazione partagé, cercando un valido traduttore. Ne abbiamo provati diversi prima di arrivare a Massimo Bacigalupo, che aveva già tradotto i versi della poetessa americana». Prima tiratura, mille copie, anche troppe per un libro di poesia, trecento vendute. Da ieri mattina a Dante & Descartes sono arrivate circa settemila prenotazioni. Raimondo Di Maio non sta nella pelle: la sua voce pacata sale solo di un tono, mentre snocciola vecchi e nuovi successi. Tra tutti, *Napolide* di Erri De Luca, grande amico e sostenitore della casa editrice. E *Napoli porosa* di Walter Benjamin, uscito in pieno lockdown e consegnato a mano, casa per casa, a 150 fedelissimi lettori del centro storico della città.

«C'era una guerra tra
il bene e il male.
Decidemmo di chiamare
il corpo bene.
Ciò fece della morte
il male.»

Marco Granata

L'importanza delle guide da campo

«Rivista Studio», 14 ottobre 2020

Un'ossessione condivisa dai migliori nature-writer, ma non solo: come appassionarsi ai libri illustrati che aiutano a riconoscere le specie

Nel luglio del 2018, mentre ero stagista per un progetto di monitoraggio faunistico nel Parco Fluviale del Po e dell'Orba, tra le province di Alessandria e Vercelli, ho avuto la deprimente rivelazione che dopo quattro anni di studi naturalistici avevo idee quantomeno confuse sulla fauna selvatica che tanto mi appassionava. Il mio compito era controllare quotidianamente eventuali segni di presenza della nutria (*Myocastor coypus*), roditore invasivo di origine sudamericana, su una trentina di pedane di legno spolverate di sabbia e distribuite in diversi habitat lungo il Po, e dopo i pochi giorni che mi ci vollero per imparare a riconoscerli mi resi conto dell'enorme quantità di altri segni – impronte ed escrementi di ogni forma e dimensione – in cui mi imbattevo e che non ero in grado di assegnare a una specie.

Allora, nei limiti di uno studente universitario, conoscevo molto bene le basi della vita. Tuttavia, in mezzo al bosco o anche solo in mezzo a un prato, mi sembrava di aver studiato l'intera grammatica del greco antico senza averne mai tradotto una frase e di essermi trovato d'un tratto a dover decifrare una pagina di Aristotele senza l'utilizzo di un dizionario. Ebbi un importante aiuto da una piccola guida da campo dal titolo *Tracks and Signs of the Animals and Birds of Britain and Europe*, dello scrittore e zoologo danese Lars-Henrik Olsen (2013), acquistata in fretta e furia per provare a decifrare quegli sconosciuti segni di presenza che mi facevano sentire tanto inadeguato. Così, tra le punture delle zanzare e dei tafani, ho passato buona parte dell'estate del 2018 a chinarmi sul fango per esaminare impronte di ungulati selvatici, soprattutto cinghiali e caprioli, a prelevare e sfaldare voluminosi escrementi di volpi, e nei giorni più fortunati a raccogliere toporagni morti, penne colorate, pigne distrutte da uccelli e nocciole sgranocchiate da topi selvatici e arvicole. Ancora oggi, nonostante conosca quasi a memoria diversi passaggi della guida, raramente non è nel mio zaino durante le lunghe camminate in montagna.

In breve tempo la situazione mi è sfuggita di mano: a poco più di due anni dopo quel primo acquisto possiedo una decina di guide che coprono buona parte della fauna piemontese, dai mammiferi, mio gruppo animale d'elezione, agli uccelli, dagli anfibi ai rettili ai pesci, dai coleotteri ai lepidotteri, ovvero farfalle e falene, fino agli ortotteri, ovvero grilli e cavallette, il mio acquisto più recente. Chi mi accompagna in montagna sa che nel mio zaino porto sempre un libro di narrativa e almeno una guida da campo; all'inizio faticavo addirittura a scegliere quale guida portare, così spesso prendevo la mia decisione sulla base della destinazione; ad esempio,

per una gita alpinistica in alta quota mi porterei la guida agli ortotteri, mentre per una camminata nei boschi mi porterei la guida agli uccelli. Solo più recentemente ho iniziato a portare una sola guida per un buon periodo di tempo, in modo da dedicarmi intensivamente a un solo gruppo per volta.

Mi rendo conto di aver investito una discreta quantità di soldi e tempo nell'acquisto e nella consultazione delle guide di campo, tanto che a volte mi sono anche vergognato nel mostrare a qualche amico così tante guide collezionate in un così breve lasso di tempo. Solo recentemente ho scoperto di non essere il solo a soffrire di questa piccola ossessione: qualche mese fa, Matt Miller, nature-writer americano, ha pubblicato un breve articolo dal titolo *A Lifelong Love of Field Guides*, in cui ha riassunto la storia del genere, la sua personale relazione con le guide di campo e i consigli per chi vorrebbe iniziare. Matt Miller non ha dubbi sulla prima guida che un neofita dovrebbe acquistare: «Iniziate con gli uccelli». Le ragioni sono note: gli uccelli, rispetto agli altri gruppi animali, sono facilmente visibili in natura e relativamente abbondanti; inoltre, molti sono diurni, talvolta appariscenti e spesso rumorosi. Poi, rassicura lo stesso Miller, la prima guida è solo l'inizio di un lungo viaggio.

Molti amici, che pure amano trascorrere il loro tempo nella natura, non sono interessati a riconoscere le specie che incontrano, ma al contrario desiderano soprattutto raggiungere un certo traguardo o godere di un bel panorama. Nel mese di luglio dell'anno scorso ho portato un amico nel bosco dell'Alevè, ai piedi del Monviso, per fare una camminata in montagna e nel frattempo raccogliere dati per la mia tesi,

«Chi mi accompagna in montagna sa che nel mio zaino porto sempre un libro di narrativa e almeno una guida da campo.»

in particolare gli escrementi di due piccoli carnivori che abitano i boschi alpini, la martora (*Martes martes*) e la faina (*Martes foina*). Avevo con me la guida agli uccelli Collins Bird Guide, più comunemente chiamato «Lo Svensson», indubbiamente la bibbia dell'ornitologo. Mi sono sorpreso dell'indifferenza con cui il mio amico osservava gli alti pini cembri (*Pinus cembra*) e le nocciolaie (*Nucifraga caryocatactes*) che volavano sopra le nostre teste, mentre rimaneva a bocca aperta a ogni veduta della val Varaita che si apriva ai nostri piedi.

Generalmente, nessun tipo di fruizione della natura, purché nel rispetto della stessa, è sbagliata, ma personalmente, dal momento in cui per la prima volta ho percepito che ci sono altri livelli di lettura dietro alla semplice visione, non mi è stato più possibile fermarmi all'immagine che si stampava sulla mia retina. Lo stesso Fredrik Sjöberg, autore di *L'arte di collezionare le mosche*, paragona il paesaggio a un'esperienza letteraria e conclude che per goderne pienamente «prima di tutto bisogna conoscere la lingua», una lingua fatta di insetti, uccelli, alberi, rocce, pH acidi e basici, pressioni parziali e temperature.

Una delle mie pagine preferite di tutte le guide di campo che possiedo si trova nella guida alle farfalle *Collins Butterfly Guide* ed è la pagina dedicata a un piccolo gruppo di farfalle mirmecofile, vale a dire farfalle che parassitano obbligatoriamente nidi di formiche appartenenti a uno specifico genere; inoltre, come molte altre farfalle, sono oligofaghe o addirittura monofaghe, cioè le loro larve si nutrono di poche o di una sola pianta nutrice. Di conseguenza, se in un prato umido osservo una *Maculinea teleius*, so che in quel prato ci sono le formiche parassitate appartenenti al genere *Myrmica* e la pianta nutrice *Sanguisorba officinalis*, che a loro volta hanno precise necessità ecologiche che devono essere soddisfatte per garantirne lo sviluppo. Ce ne sono molti di esempi simili, forse anche più calzanti, ma questo mi riguarda da vicino: per anni ho portato il cane in un prato umido vicino a casa mia, ma solo quando ci

ho campionato le farfalle per uno stage universitario nel 2016, con il retino da farfalle in una mano e la pagina fotocopiata della guida da campo nell'altra, ho scoperto di queste relazioni antiche millenni. Mi ha cambiato la vita sapere che non era un semplice prato in cui portare il cane o per giocare a calcio? Forse no, ma dato che si tende ad assumere la forma del posto in cui si nasce e si cresce, ad assumerne quasi la consistenza e l'odore, quel posto che inevitabilmente si ama o si odia, ha un significato leggere e conoscere anche quella parte di sé: io sono fatto di un prato che ospita la *Maculinea*.

Oggi, leggere e comprendere l'ecologia di una specie mette inevitabilmente di fronte alle numerose minacce alla sua sopravvivenza: non si può più camminare in un habitat naturale senza vedere le ferite causate dall'uomo e percepirne i potenziali effetti futuri. Cosa succede se il prato con *Sanguisorba officinalis* viene sfalciato nel momento sbagliato o brucia in un incendio? Cosa succede se le formiche del genere *Myrmica* si spostano più in quota per effetto dei cambiamenti climatici? Il riconoscimento di una specie su una guida costringe l'identificatore ad affacciarsi alle più attuali tematiche ambientali e quindi a responsabilizzarsi alla conservazione della natura. Inoltre, le nuove tecnologie hanno permesso lo sviluppo di un importante sostegno alla pratica della conservazione, ovvero la *Citizen Science*, o scienza dei cittadini: un appassionato della natura, armato di una guida e di un cellulare, può riconoscere e fotografare una specie, caricare il dato di presenza georeferenziato in una banca dati open source come iNaturalist o Gbif, e rendere così il suo dato disponibile a esperti che lo analizzeranno a fini conservazionistici.

Il riconoscimento di una specie, così come la conservazione della natura in generale, non ha rilevanza solo per le foreste equatoriali, l'Artico o la savana, né tantomeno solo per le Alpi o le spiagge rosa del nostro paese. Anche gli habitat altamente antropizzati sono popolati di specie da scoprire e riconoscere. Un amico ornitologo ha organizzato recentemente

«Io sono fatto di un prato che ospita la Maculinea.»

un'escursione fotografica al Parco del Valentino, nel centro di Torino, e in mezza giornata ha osservato oltre trenta specie di uccelli. Io stesso, durante il lockdown, ho passato diverse ore a osservare un affollato nido di balestrucci (*Delichon urbicum*) di fronte a casa mia, a pochi chilometri da Torino. Di nuovo, mi ha cambiato la vita scoprire in una guida che gli uccelli davanti a casa mia sono balestrucci? La risposta, in questo caso, è più complicata. Robert Dunn, ecologo statunitense, ha coniato nel 2006 la teoria del Pigeon Paradox, il paradosso del piccione: il piccione, simbolo della fauna cittadina, è una specie estremamente generalista di bassissimo valore naturalistico e conservazionistico; ciononostante, è l'unica forma di natura di cui gli abitanti delle grandi città possano godere quotidianamente, aumentando così la loro consapevolezza relativa alla natura e alla sua conservazione.

Purtroppo, il mercato editoriale italiano non abbonda di guide di campo e i pochi titoli in commercio, sebbene quasi tutti di ottima qualità, sono pubblicati solamente da Ricca Editore; tuttavia, la maggior parte delle migliori guide si trova solo in lingua inglese, per cui spero vivamente che grazie alla crescente attenzione dell'opinione pubblica alle tematiche ambientali e conservazionistiche possano trovare fortuna anche in Italia, che sia per il semplice divertimento nel riconoscere le specie che si incontrano, per la necessità di approfondire la lettura della natura che ci circonda, per la volontà di partecipare attivamente alla sua conservazione o anche solo per sentirsi parte di un qualcosa di più grande, uno spazio dell'immaginazione che si traduce in una complessa realtà fatta di coleotteri dal nome impronunciabile, uccelli dalle zampe raccapriccianti e tracce di ogni forma e dimensione, un mondo che non necessita della nostra validazione ma che ora più che mai richiede la nostra attenzione.

Ida Bozzi

Libri, non si ferma la ripresa. Perdite ridotte di quattro punti

«Corriere della Sera», 15 ottobre 2020

Presentato alla Buchmesse di Francoforte il rapporto elaborato dall'Aie: «L'editoria ha mostrato una capacità sorprendente di adattamento al nuovo contesto».

Buone notizie per il mondo del libro in quest'ultimo periodo: continua il recupero del mercato editoriale in Italia dopo il crollo dei mesi di lockdown. Il dato giunge nei giorni della fiera (virtuale) di Francoforte, dove l'Aie, Associazione italiana editori, ha presentato ieri il nuovo rapporto *Il mercato: dalla crisi al recupero*, elaborato dall'ufficio studi Aie su dati Nielsen. Ed ecco i numeri: si riducono le perdite del mercato librario nel settore della varia (romanzi e saggi) tra luglio e settembre 2020, passando dal -11% al -7% rispetto al 2019. Non è ancora un dato di segno positivo ma comunque la perdita diminuisce di 4 punti percentuali: solo a metà aprile era al -20%.

Cambia anche l'andamento nei diversi canali di vendita: quelli fisici (librerie e grande distribuzione organizzata) mostrano un recupero, anche se lento, rispetto agli store on line: a fine settembre hanno una quota di mercato del 57% (quindi gli store on line sono al 43%), contro il 55% di luglio e il record negativo del 52% a metà aprile (la risalita è di cinque punti percentuali). Sono dati ancora lontani dal 73% dei canali fisici del 2019, e occorrerà aspettare i prossimi mesi per capire se ci saranno altri spostamenti di quote di mercato, o se questi numeri sono il segno di un'accelerazione di un fenomeno già in atto da tempo. La tendenza al recupero è confermata anche dai dati delle librerie fisiche e digitali del circuito Arianna (che non comprende Amazon) che in settembre segnano trenta giorni tutti in positivo, con vendite in crescita dello 0,3% rispetto al 2019.

«Si conferma il recupero dopo il lockdown» ha affermato il presidente di Aie, Ricardo Franco Levi «che già avevamo evidenziato a luglio. L'editoria ha subito gravi danni dalla crisi epidemica, ma allo stesso tempo ha mostrato una capacità sorprendente di reazione e adattamento al nuovo contesto».

Levi fa il punto della situazione radiografata dai dati: «I due elementi fondamentali sono, da un lato, la riduzione della perdita dal -20 al -7%: vuol dire che il mondo del libro ha mostrato capacità di recupero – un dato che tra l'altro corrisponde a quel che sta succedendo anche negli altri paesi europei. L'altro elemento è l'evidente scalino in salita del mercato elettronico, cioè degli store on line, che consolida una tendenza, anche se le librerie fisiche recuperano. Questo è il segno di una mutazione che riguarda in generale tutto il mercato, non solo quello editoriale». Prosegue Levi: «Rimane ovviamente, soprattutto in questi giorni, la grande preoccupazione per l'andamento della pandemia che getta un'incognita sul mondo del libro così come su tutta l'economia nazionale, europea e mondiale». In particolare per il libro sarà importante, spiega Levi, l'andamento nel mese di dicembre, che con le

feste di Natale è il mese più importante dell'anno a livello di vendite.
Lo studio reso pubblico da Aie aggiorna il quadro del mercato fornendo anche altri elementi: sottolinea ad esempio che il 2019 era stato un anno di boom, con una crescita del 3% per il comparto (non solo varia, ma anche editoria scolastica, universitaria, specialistica) che si confermava prima industria culturale del paese, con un fatturato di oltre tre miliardi, comparabile a quello delle pay tv. Lo studio Aie-Nielsen calcola anche le attuali dimensioni in valore del comparto: alla data del 27 settembre, le vendite di libri fisici, saggi e romanzi (nelle librerie, grande distribuzione e store on line) valgono 850 milioni di euro, contro i 914 dello stesso periodo del 2019. Appunto il 7% in meno, ovvero -64 milioni di euro (comunque meglio del -11% di luglio o del -20% di aprile, quando erano 90 i milioni persi). Riprende anche la produzione libraria, cioè la stampa dei titoli, precipitata durante il lockdown con un -77% tra inizio marzo e metà aprile: secondo lo studio Aie, gli editori italiani tornano a produrre nuovi titoli (libri fisici) a ritmo significativo con una ripresa costante che a fine settembre fa risalire il dato a un -13% rispetto al 2019. Numeri largamente positivi, inoltre, per gli ebook durante tutto il 2020: la produzione di quest'anno segna un +13% rispetto all'anno scorso.
Che cosa dicono i dati? «Che gli editori, i librai e tutto il mondo del libro» prosegue Levi «sanno fare il loro lavoro; e che il libro si sta mostrando solido come prodotto e come settore. Tutta l'intera filiera, editori, operatori, agenti, lo ha dimostrato con l'andamento della vendita dei diritti all'estero, molto cresciuta nel 2019». I diritti di edizione di autori italiani a editori di altri paesi erano infatti cresciuti nel 2019 del 9%. «Non vi sono ancora i dati sulle vendite dei diritti nel 2020 ma, anche in questi ultimi mesi di chiusure delle fiere editoriali, vediamo che gli editori italiani sono attivissimi e utilizzano tutti gli strumenti delle nuove tecnologie. E noi siamo impegnati per irrobustire sempre di più i mezzi per lo sviluppo della produzione internazionale.»

«Il libro si sta mostrando solido come prodotto e come settore.»

...

Alessandro Piperno, *La resistenza dei romanzi*, «Corriere della Sera», 18 ottobre 2020

Sull'ossessione della lettura si sono scritte e (temo) continueranno a scriversi un mucchio di banalità inani, retoriche e rivoltanti. Non bisogna mai dimenticare che i primi a diffidare di tale ossessione sono gli scrittori. Pensate come se la devono essere spassata Cervantes, Flaubert e Stephen King nel farcire i loro eroi immortali (Don Chisciotte, Emma Bovary, Annie Wilkes) di idee sulla lettura tanto stupide, convenzionali, magniloquenti e patologiche da condurli alla follia autolesionista, e in un caso persino al sequestro di persona e al tentato omicidio.
Personalmente sono grato a Evelyn Waugh; sì, a lui, il grande romanziere inglese: dandy, viaggiatore, reazionario, snob, misantropo, alcolista, uomo di proverbiale intrattabilità e spregevolezza, e tuttavia o forse proprio per questo impareggiabile stilista. Gli sono grato per aver concepito uno dei racconti più geniali mai scritti sull'insana malia che colpisce sin dall'adolescenza noi poveri lettori compulsivi. Il racconto è infilato alla fine di *Una manciata di polvere*, per alcuni il suo romanzo migliore: quando Tony Last, il protagonista, un gentiluomo idealista afflitto da imbecillità cronica, decide di intraprendere un avventuroso viaggio di rinascita spirituale in Amazzonia. Povero Tony! Ne ha prese di batoste. Prima il figlio morto in un incidente di caccia, poi la scoperta dell'adulterio della moglie. Nella migliore tradizione, non gli resta che indossare i panni

dell'esploratore e partire alla volta di chissà dove. Naturalmente la spedizione si rivela l'ennesima scelta idiota. In poche settimane va tutto a rotoli. Tony si ammala di malaria e perde il suo compagno di viaggio. A salvarlo ci pensa un tal Mr Todd: superbo incrocio tra il conradiano Kurtz e la psicopatica Annie Wilkes, insomma uno di quegli eroi assurdi che solo il genio satirico di Waugh avrebbe potuto partorire. Si dà il caso, infatti, che Mr Todd, sebbene abbia una passione per Dickens di cui possiede tutti i libri, sia anche irrimediabilmente analfabeta. Esatto, non sa leggere. Figlio di un'indiana e di un missionario delle Barbados (da cui ha ereditato una discreta biblioteca), Todd è anglofono ma non ha mai imparato a leggere e non si è mai mosso dalla sua catapecchia in una radura in mezzo a una foresta impenetrabile. Fino a poco tempo prima aveva un lettore personale: un nero di Georgetown che si guadagnava la pagnotta leggendo al suo padrone i romanzi di Dickens. Morto da un bel lustro, ha lasciato l'eccentrico Mr Todd orfano delle avventure di David Copperfield e di Oliver Twist. Per farla breve, quando Todd scopre che Last è pienamente alfabetizzato, consapevole che il gentiluomo non potrà mai lasciare quel luogo senza il suo aiuto, lo incarcera costringendolo a leggergli ogni maledetta sera e finché morte non li separi, lunghi brani dei grandi capolavori dickensiani. Be', se non è questa una satira sublime contro la passione di leggere, allora non so proprio dove altro cercare. Non è mica detto come pensano alcuni che la lettura ci renda persone migliori.

È a Tony Last e al suo implacabile carceriere che pensavo l'altra sera quando, a cena con il mio generoso editore, ho appreso non senza soddisfazione che da qualche tempo il mercato librario, cronicamente afflitto da crisi di vendite e penurie finanziarie, sta attraversando una stagione se non prospera perlomeno incoraggiante. C'è una ragione precisa per cui di rado frequento gli editori: come i rappresentanti di tessuti della mia infanzia, non fanno che divinare sventure. Ecco, vedere il mio editore garrulo e in forma offrirmi la cena con il sorriso sulle labbra mi ha così rinfrancato. Solo a casa ho pensato: porca miseria, ci voleva una quarantena per spingere la gente a leggere libri. Questo, ho concluso, non depone a favore della lettura. Forse quando la gente è felice o ha meglio da fare non legge. Forse la lettura è un ripiego luttuoso e solipsista. Certo la si può vedere anche altrimenti. Quando la vita diventa una cosa dannatamente seria allora ecco tornare in auge la cara vecchia introspezione. Comunque la si veda, pare proprio che la pandemia abbia agito su certe coscienze impressionabili come il perverso Mr Todd, costringendo alcuni tra noi a chiudersi in casa a leggere Dickens.

Eppure, al netto di questi cinismi un po' snob ispirati da quel truce satanasso di Evelyn Waugh, e sebbene nutra per la pandemia in corso un odio irredimibile, è bello sapere che i libri (Cenerentole dalle suole sfondate) se la passino meno peggio del solito. Ripenso a una ragazza con cui stavo ai tempi dell'università. L'avevo conosciuta a un tediosissimo corso di filologia romanza e mi aveva incantato con la sua indipendenza di giudizio e la bellezza che ero certo di non meritare. Tra le molte eccentricità ce n'era una particolarmente irritante: quando usciva, persino per la spesa o la tintoria, portava sempre con sé un romanzo. Una sera che dovevamo andare a cena fuori con i soliti amici le chiesi perché diavolo avesse messo in borsa una copia gualcita delle *Relazioni pericolose*. A distanza di tanti anni, la sua risposta mi pare ancora di una saggezza irrefutabile. Sorrise imbarazzata e disse: «Non si sa mai». Già, non si sa mai. È questo il bello di un libro. Che è sempre lì, che non viene mai meno, che gli basta poco per iniettarti nelle vene olio bollente o gettare un po' di luce sulle tenebre.

«Porca miseria, ci voleva una quarantena per spingere la gente a leggere libri.»

Jennifer Guerra

Lo storytelling è ormai abusato

thevision.com, 20 ottobre 2020

E ora rischia di rovinare la nostra comprensione della realtà perché dipende da una logica performativa e dal nostro continuo bisogno di conferme

Il bisogno di narrazione è qualcosa di profondamente radicato nell'essere umano. Antropologi come Claude Lévi-Strauss, Vladimir Propp e Roland Barthes hanno dimostrato quanto le storie, i miti e i racconti siano stati e tuttora siano importanti per la creazione e la perpetuazione della cultura di un popolo. Negli ultimi anni, grazie alla nascita della comunicazione di massa prima e di internet poi, abbiamo capito che le storie non sono solo nei poemi, nei romanzi, nella musica, in quelle che per l'appunto vengono chiamate «religioni del libro» e, più di recente, nei film e nelle serie tv. Le storie possono anche riguardare non solo una vicenda particolare, ma in qualche modo tracciare una storia universale dell'uomo: molte tesi filosofiche hanno un impianto narrativo (pensiamo al mito della caverna di Platone, alla celeberrima idea di «fine della storia» di Francis Fukuyama, ma anche alla teoria economica di Marx), così come le notizie che leggiamo sui media o la retorica dei politici. C'è una parola recente che esprime questo bisogno di raccontarci: «storytelling». E probabilmente molti di noi non ne possono più di sentirla.

La parola «storytelling» (che indica l'azione di raccontare storie) diventata molto famosa nel 2008, quando lo scrittore francese Christian Salmon pubblicò il suo bestseller *Storytelling. La fabbrica delle storie*, uno dei primi libri a descrivere lo strapotere dell'impianto narrativo nella politica e nella finanza, e quindi sulle nostre vite. Il caso studio di Salmon è la campagna elettorale di Barack Obama, dove il futuro presidente degli Stati Uniti non si limita a esporre un programma politico, ma usa sia la sua storia personale sia la narrazione di un mondo possibile come strumento persuasivo. Come spiega il ricercatore Tiziano Bonini, Obama non ha di certo inventato lo storytelling a scopi politici: nel 1953 il presidente Eisenhower fondò la United States Information Agency, un'agenzia che aveva il compito di scoraggiare il comunismo nei paesi alleati attraverso la propaganda soft trasmessa attraverso la radio, i film, i romanzi. In altre parole: attraverso le storie.

Salmon ha pubblicato un altro libro quest'anno, intitolato *Fake*, in cui sostiene che l'èra dello storytelling sia finita, divorata dall'esplosione dei dati (che sarebbero in conflitto con le narrazioni) e dalla campagna elettorale di Trump, che anziché costruire una storia come il suo predecessore, ha puntato tutto sulla sua distruzione. Ma anche distruggere una narrazione è una forma di narrazione, perché per necessità la si deve contrastare con il suo contrario: dal racconto di speranza di Obama si è passati al racconto della paura di Trump. Senza contare, poi,

che se un politico ha come slogan «Make America Great Again» significa che un racconto lo sta creando, eccome: una volta l'America era fantastica, adesso non lo è più e per fortuna ci sono io. Una narrazione che negli ultimi mesi ha avuto una fortuna inimmaginabile, visto il successo di QAnon, che più che una teoria vera e propria è un'enorme e dettagliata contronarrazione con personaggi buoni (Trump e l'esercito), cattivi (i democratici) e una buona dose di soprannaturale. Anche per questo alcuni giornali statunitensi hanno cominciato a chiamare QAnon non più «teoria del complotto», ma «collective delusion»(cioè «delirio collettivo») o «nuova religione».

Lo storytelling, quindi, è ben lungi dall'essere scomparso e i danni che sta producendo sono enormi. Anche in Italia il suo uso politico è evidente e non è solo appannaggio delle destre. Se da un lato c'è l'assurda narrazione nazionalista sui migranti che non ha alcuna corrispondenza con la realtà, dall'altro ci sono anche i cosiddetti «influencer di sinistra», come Lorenzo Tosa, Fabrizio Delprete o Emilio Mola che campano di storie vere, verosimili o del tutto inventate, atte a suscitare reazioni di pancia tanto quanto i post indignati sui barconi. I post di tali personaggi hanno un impianto narrativo semplice, ma molto efficace: c'è sempre un buono, ancora meglio se parte da una situazione svantaggiata, e un cattivo che approfitta della sua bontà o vulnerabilità. Il tutto è raccontato sempre con l'ormai proverbiale incipit: «Lui/Lei è Tizio», punto e a capo. Come spiega Jonathan Gottschall in *L'istinto di narrare* (in originale *The Storytelling Animal*), le storie servono a rafforzare l'«impulso moralistico che appartiene alla natura umana», cioè a rendere ben chiara la distinzione tra bene e male. «Quanto più simili siamo ai protagonisti» afferma Gottschall «tanto più adatti saremo a ottenere le ricompense tipiche dei protagonisti stessi (ad esempio, amore, avanzamento sociale e altri lieto fine) e tanto meno indirizzati verso le ricompense degli antagonisti (ad esempio, morte e disastrosa perdita del proprio status sociale)».

«In Italia il suo uso politico è evidente e non è solo appannaggio delle destre.»

Per quanto questo processo di identificazione e coesione sociale attraverso la narrazione sia in qualche modo necessario per la nostra specie, il problema è che negli ultimi tempi le storie stanno soppiantando altre cose altrettanto necessarie: la ricerca della verità, il pensiero critico, l'analisi dei fatti. Un esempio significativo è ciò che sta accadendo al giornalismo statunitense. Il «New York Times» ha infatti ammesso che una delle sue reporter di punta, Rukmini Callimachi, avrebbe farcito i suoi articoli con un po' troppo storytelling, rendendo conflitti distanti e complessi, come la guerra in Siria, «storie accessibili». Si tratta di un'ammissione importante da parte del principale quotidiano statunitense, perché non è stata scaricata la colpa esclusivamente su Callimachi, ma si è preso atto collettivamente di quanto la continua ricerca di una «storia», spinta da tutta la redazione, possa diventare dannosa per il giornalismo. Anche un altro dei giornalisti più influenti del momento, Ronan Farrow, autore delle inchieste sul MeToo del «New Yorker», è stato criticato per questo approccio: secondo il «Times» avrebbe costruito la sua brillante carriera non solo su errori grossolani e conclusioni affrettate, ma anche su una «narrazione virtuosa» che «ci dice ciò a cui vogliamo credere». Non è la prima volta nella storia che si accusano giornalisti famosi di aggiungere un po' troppo colore ai loro reportage: Joan Didion, considerata una delle più importanti autrici del Novecento, quando lavorava come giornalista era molto criticata per il suo disinteresse verso la realtà dei fatti e per la sovrabbondanza di immagini e impressioni nei suoi articoli. Ma se per Didion, o per altri esponenti del cosiddetto New Journalism degli anni Settanta, raccontare storie era una scelta controcorrente

«Il pericolo del capitalismo delle emozioni, spiega Han, non è solo il fatto che in questo modo ci possono vendere tutto quello che suscita in noi una certa reazione, ma anche che siamo più proni al potere.»

e artisticamente motivata, oggi la pervasività del medium narrativo è arrivata a inquinare a tal punto il dibattito che pratiche come la verifica delle fonti – che dovrebbe essere una prassi nel giornalismo – sono diventate una categoria e una specializzazione a sé stante, il fact checking.

L'egemonia dello storytelling non risponde a quello che Gottschall chiama «istinto di narrare», che sarebbe dannoso, nonché triste, cercare di sopprimere. Piuttosto, dipende da una logica performativa e dal nostro continuo bisogno di conferme: noi siamo i giusti e stiamo dalla parte dei giusti e le storie con cui veniamo quotidianamente bombardati sui social – dalla politica, dal marketing aziendale – ce lo dimostrano in continuazione. Se è vero che le conferme morali fanno parte di noi, altro discorso è il lasciarsi abbindolare da chi semplifica la realtà solo per farci cliccare su un post o un articolo che contengono una storia in cui ciò che leggiamo corrisponde a ciò che sappiamo già.

Il filosofo coreano Byung Chul Han lo chiama «capitalismo dell'emozione»: le emozioni, a differenza dei sentimenti, non hanno una durata, non sono «stati d'animo» intimi e per questo tendiamo a scaricarle sulle altre persone. Un esempio di questo meccanismo, secondo Han, sono le *shitstorm*, vere e proprie «tempeste affettive» che si riversano da A su B in maniera improvvisa, dinamica e performativa, cioè per compiere un'azione dimostrativa. Le emozioni sono facilmente capitalizzabili, perché sono associate a un senso di libertà: sono libero per cui esprimo liberamente tutto quello che sento (e infatti nelle discussioni sui social quante volte l'insulto viene scambiato per «libertà di espressione»?). Il neoliberismo insiste sulla libertà del singolo come unico dispositivo per la crescita e il profitto, fattori che hanno bisogno di un continuo rinnovamento per prosperare. Le emozioni – rapide, istintive e prive di durata – sono uno strumento perfetto per l'avanzamento economico, tanto che secondo Han ormai viviamo in una sorta di «dittatura dell'emozione», dove tutto è pensato per suscitare le nostre reazioni più basilari. Le storie diventano così il dispositivo immateriale per spingerci a consumare continuamente. Non importa che siano belle o brutte, scritte bene o male (e infatti le popolarissime *feel-good stories* degli «influencer di sinistra», oltre a essere tutte uguali, non brillano certo per qualità letteraria), l'importante è che permettano di identificarci dalla parte giusta della storia – giusta secondo noi.

Il pericolo del capitalismo delle emozioni, spiega Han, non è solo il fatto che in questo modo ci possono vendere tutto quello che suscita in noi una certa reazione (che può essere positiva, ma anche negativa: come abbiamo detto, sulla paura Trump ci ha costruito due campagne elettorali), ma anche che siamo più proni al potere. Questo accade perché le storie che funzionano da sempre – i miti, le religioni, le favole – sono quelle che riducono la realtà a una serie di schemi facilmente riconoscibili, primo su tutti la dicotomia tra bene e male. Purtroppo per noi, però, gli schemi restano soltanto schemi e la complessità della realtà è ben altro. E sarebbe un peccato affidare la sua comprensione a chi invece vuole soltanto raccontarci storie.

Fulvio Irace

Wunderkammer di Enzo Mari

«Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 ottobre 2020

Un intellettuale rimasto fanciullo il protagonista della mostra alla Triennale: testamento involontario di un grande designer. E un ricordo di Lea Vergine

Il becco giallo di un'oca accanto al rosso di una falce e martello; vassoi sottili come fogli d'acciaio vicino a una goffa sedia di rozze assi di legno, esili porcellane memori di splendori imperiali. E poi, copertine (tante e importanti) di libri letti e certo amati, calendari perpetui di disarmante ingegnosità, ironici arazzi per il buon riposo coniugale insieme a lapidi di pietra, allegorie della morte e del degrado. È luminosa e colorata, semplice e pensosa, intellettuale e bambinesca, la mostra che la Triennale di Milano ha dedicato a Enzo Mari (1932-2020), testamento involontario di questo irripetibile autore, scomparso due giorni dopo l'inaugurazione.

Immergendosi in questa Wunderkammer dalle mille sorprese, neanche il visitatore più svagato o il critico più smagato potrà esimersi dal pensare che dunque veramente esiste un Dio delle piccole cose e che questo ha il volto dello stesso Mari, le fattezze del volto segnato dal tempo ma non per questo meno corrucciato: pallido nell'alone stralunato della barba e dei capelli, tal che sembra uscito dall'apocalisse con figure di un Giudizio Universale.

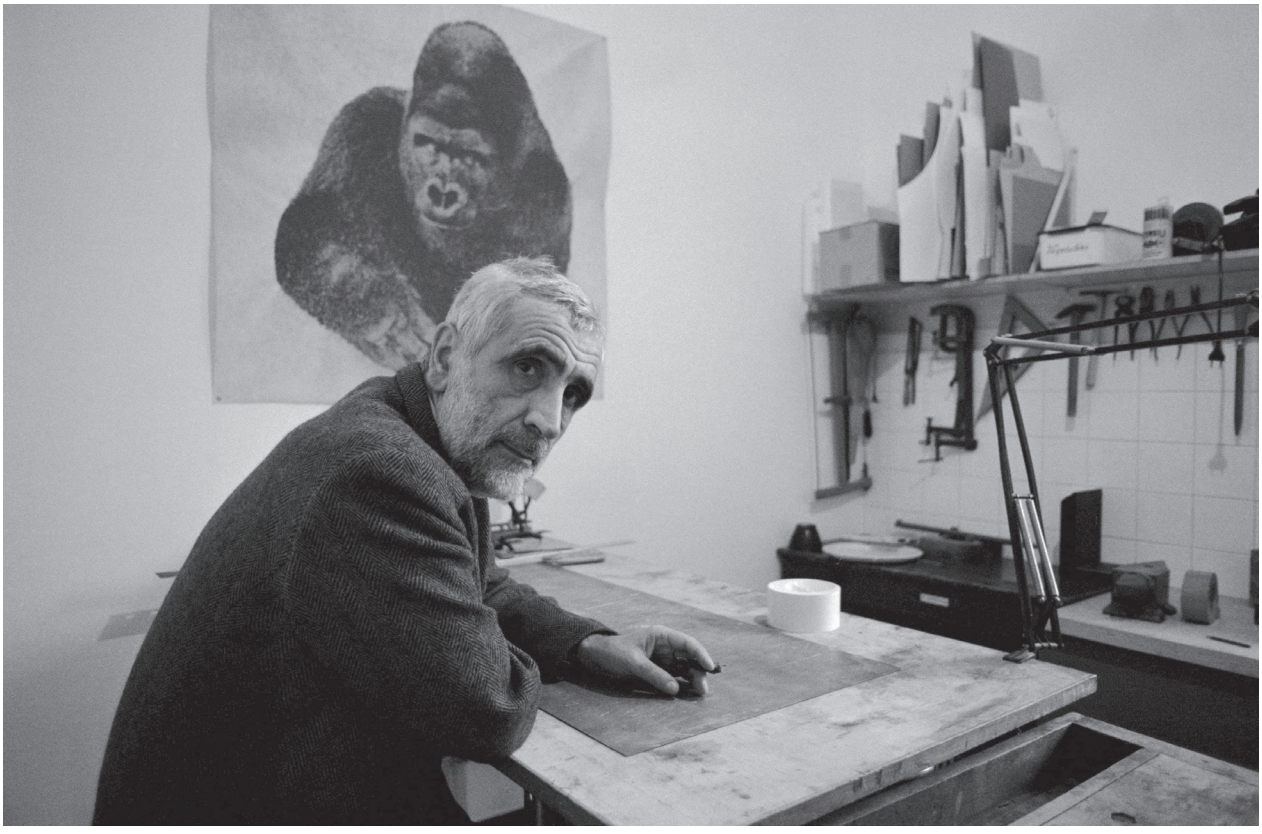
«Un peccatore irredento» lo ricorda a caldo Emilio Ambasz (che nel 1972 l'aveva invitato al MoMa di New York per l'indimenticata mostra *Italy. The New Domestic Landscape*): si martoriava per espiare i peccati del Design Italiano, creando di giorno amabili oggetti, che di sera denunciava insieme a tutta la società dei consumi.

Merito dei curatori (Hans Ulrich Obrist con Francesca Giacomelli) è stato quello di fare un passo indietro rispetto ai soliti rituali interpretativi di una mostra, scegliendo – su sollecitazione dello stesso autore – di adottare un criterio cronologico e di disporre dunque le opere nella sequenza storica in cui sono state progettate. Una scelta importante, non solo perché, come diceva Lévy Strauss, «la cronologia è il primo codice della storia», ma perché tutto l'enorme lavoro di Mari è lo specchio dei suoi pensieri, il labirinto del suo andare e ritornare sui crucci dell'impegno e le sollecitazioni dell'industria, il diario quotidiano delle sue utopie e la franca registrazione delle sue ammissioni di sconfitta: «La nostra abilità di progetto» diceva «risponde alla tensione alla vita».

Non a caso, nelle sue «allegorie» del design – manifesti per immagini della sua visione politica del mestiere del designer – un posto ricorrente è riservato alla figura di William Morris, il profeta socialista delle Art&Crafts, che si era proposto di umanizzare il capitalismo selvaggio dell'Inghilterra vittoriana: partito con l'idea di consegnare agli umili il riscatto di una giusta bellezza, si ritrovò invischiato nel giardino fiorito delle sue famose carte da parato.

«Mi sarebbe piaciuto inventare la palla, perché è un oggetto che non scompare mai dalla vita di una persona.»

«Ingenuamente avevo cercato di rendere l'arte accessibile a tutti» ha confessato una volta Mari «e con il design ho cercato di rendere consapevoli dell'opera creativa colore che lavorano in modo alienato».
Per esaltare l'homo faber che c'è in ognuno di noi, Mari si reinventa Robinson Crusoe nell'isola dei peccatori del consumo: si mette in testa di riscrivere l'alfabeto dei bisogni che generano la risposta dell'inventore, combattendo quello che definiva il «progetto improprio», cioè la risposta pavloviana a bisogni imitativi. Il suo punto di riferimento – agli inizi della svolta dalla professione d'artista al mestiere del designer – era «l'operaio come uomo senza macchia, in grado di vedere le cose per quello che sono: così ho cominciato a creare modelli di oggetti comuni».
Con ingegno senza pregiudizi, quest'Archimede del progetto scorgeva l'«idea» nei semilavorati dell'industria: un tubo in Pvc diventava un vaso fitomorfo per fiori o un portaombrelli; semplici profilati di fungo fungevano da eleganti gambe di un tavolo di vetro; un nastro d'acciaio satinato si torceva nelle piegature di un tagliacarte che sembrava pronto per le vetrine di un museo. Persino le più rozze putrelle di ferro uscivano dalle sue mani trasfigurate in vassoi dove le cicatrici a vista di una rapida saldatura disegnavano ricami di astratta geometria.



«Dalla mano dipende tutta la nostra capacità di fare, costruire, progettare.»

Per quanto potesse sembrare inverosimile a chi ne ricorda ancora le sfuriate contro i giovani designer del «karaoke», Enzo possedeva entro di sé l'animo di un bambino eternamente stupefatto dalle meraviglie del mondo e dalla sua potenziale bellezza. Il bambino, non corrotto ancora dai falsi bisogni del mercato, vede con occhi puri il potenziale di una forma che esprime un sentimento, e Mari, designer riluttante, scende di buon grado in questo mondo producendo la più incantevole e pura iconografia del mondo della natura. Disegna lupi e pantere, oche giulive e mele da Biancaneve, libri a spirale che non ci si stancherebbe mai di sfogliare per l'intensità di un segno figurativo che ha l'essenzialità di un calligramma giapponese tracciato dal pennello con lo sciolto automatismo di una lunga pratica segreta.
L'homo faber diventa homo ludens, riscopriva il valore della manualità: «Dalla mano dipende tutta la nostra capacità di fare, costruire, progettare: è noto che la parte del cervello che controlla i movimenti della mano è la stessa che controlla la formazione delle parole. La mano, come strumento archetipo del progetto, rimane il più concretamente affidabile».
Con l'animo sempre turbato tra disperazione e progetto, Mari ha disegnato, scritto, rappresentato il suo personale *Libro della Genesi*: un'enorme molte di lavori che coprono i più diversi settori creativi, dall'arte alla grafica, all'architettura, al design. Molti di questi sono autentici capolavori, che nascondono tuttavia un rimpianto: «Mi sarebbe piaciuto inventare la palla, perché è un oggetto che non scompare mai dalla vita di una persona. Puoi giocare con una palla da quando hai un anno fino a quando ne hai novanta, da solo o in gruppo: è un archetipo».

...

Angela Vettese, *Lea Vergine, l'eleganza della dura intransigenza*, «Domenica» di «Il Sole 24 Ore», 25 ottobre 2020

Ammirata, rispettata, temuta, Lea Vergine (1936-2020), mancata questa settimana, è stata una critica d'arte nel senso classico del termine. Scriveva, soprattutto. Malgrado ne avesse sposato uno, Enzo Mari, morto un giorno prima di lei, non amava frequentare gli artisti e manteneva con il loro lavoro una relazione a distanza. La sua dote non era la sintonia con gli artisti che tanto cercano i curatori di oggi, una complicità nella quale, diceva, entrano troppo spesso atteggiamenti servili e lo zampino dei mercanti (*Schegge*, intervista con Ester Coen, 2001), ma la tempestività nel capire i problemi di cui occuparsi. Nel 1980 ha organizzato una grande mostra a Milano e Stoccolma sulla presenza femminile nell'arte del Novecento, *L'altra metà dell'avanguardia*, in anticipo sulle attenzioni di molte studiose internazionali sul femminismo in relazione alla creatività; nel 1980 ha dedicato le sue attenzioni all'arte cinetica, programmata, optical e geometrica, in un tempo in cui era assolutamente fuori moda e dominava la gestualità selvatica del neoespressionismo: l'esposizione *L'ultima avanguardia* (Milano, 1983) sembrò ad alcuni un'operazione nostalgica, mentre anni dopo molte di quelle tematiche sarebbero diventate lessico dei più giovani nell'àmbito dell'estetica partecipativa. La riflessione *Trash: quando i rifiuti diventano arte* (Trento e Rovereto, 1997) fu rapida nel capire le tensioni ecologiche che stavano avanzando e la necessità di riflettere sulla categoria del riciclo. Come fu tempestiva la questione dell'approccio alla natura stessa dell'arte, sospesa tra il pensiero per ipotesi sul futuro e il ritorno all'inconscio, quando, nel 1991, Lea Vergine

«La mano come strumento archetipo del progetto, rimane il più affidabile.»

«Lea Vergine conosceva le tortuosità dell'animo e come queste sappiano tradursi in disagi del fisico e del comportamento.»

organizzò a San Marino il convegno Arte: utopia o regressione?
La sua mossa più rapida e il tema al quale è sempre rimasta più legata è stata l'osservazione del corpo, delle sue perversioni, del suo evolversi come soggetto dell'etica in generale e, nel particolare, di una nuova relazione sia tra i sessi sia con le macchine. Prima del mitico *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway (1985), anche se dopo le prime riflessioni di Willoughby *Sharp sul Body Works* (1970), Lea Vergine ha saputo cogliere quale rivoluzione stia toccando da decenni la nostra pelle. Sarà perché lei stessa, nata Buoncristiano in una famiglia disfunzionale, che ha descritto nel suo ultimo libro *L'arte non è faccenda di persone per bene* (Rizzoli, 2016), conosceva le tortuosità dell'animo e come queste sappiano tradursi in disagi del fisico e del comportamento. Così nel suo testo epocale, *Il corpo come linguaggio* (1974, aggiornato nel 2000), che è citato in quasi tutti i sacri testi sulla Body Art e riconosciuto come prima lettura critica internazionale del fenomeno, ci racconta di un uomo che non è faber né ludens né sapiens e ci si mostra senza mito. Per quel che è, mentre gioca con la sua apparenza narcisa, mentre si diverte o ci seduce come fecero il primo Urs Luethi, il Bruce Neuman che si vestiva da cowboy e si denudava e si truccava; ma il body artista gioca anche più spesso con i suoi escrementi, i suoi genitali, il suo sangue, le sue parti non rivedute e corrette, tanto da diventare perturbante: è stato così per gli Azionisti viennesi, Vito Acconci e chiunque abbia spinto certe modalità infantili nel territorio adulto della vergogna. Dunque la relazione artista-pubblico diventa fatta di complicità, ma anche della crudeltà che descriveva Antonin Artaud, di sadismo e masochismo condivisi tacitamente, di rischio e cattiveria, se si considera che lasciare che un altro si mutili davanti a noi, come Rudolf Schwarzogler e Gina Pane, contiene un gesto mancato di assistenza. Attore e spettatore entrano dunque insieme in una bolla forse patologica, ma forse invece salvifica, in cui rivivono i traumi e le altre sensazioni indicibili.
Le descrizioni divennero ancora più articolate quando ci fu da riflettere anche su fenomeni più recenti, forse meno radicali ma ugualmente cogenti: com'è capitato nel teatro, con certi estremi toccati dai primi Living Theatre o dal Teatro Povero di Jerzij Grotowsky, anche nell'arte visiva degli anni Ottanta si è paradossalmente più pudichi. Tuttavia molte operazioni hanno conservato un carattere ributtante, benché disinfettato: la chirurgia plastica fatta in tele diretta e con il proposito di imbruttirsi, come quella di Orlan, il terzo braccio meccanico di Stelarc, la cuffia di elettrodi che muove il corpo di Marcel Lì Antùnez Roca, la crinolina semovente che imprigiona Jana Sterbak e molto altro, di cui Lea Vergine ragionò spesso dialogando con Francesca Alfano Miglietti.
Non dimenticherei che quello che può sembrare un viaggio nel maniacale fu fatto da una signora elegantissima, nei tratti prima ancora che nell'abbigliamento eccentrico e impeccabile, con un senso della misura che perdeva soltanto quando voleva dire pane al pane rispetto a qualsiasi fenomeno la innervosisse. Primo fra tutti, la mercificazione che ha tradito le promesse di libertà fatte dall'arte durante gli anni Settanta. Dura lo fu, e con molti, dalle pagine del «Corriere della Sera» e altrove. Forse per questo non ebbe mai cariche pubbliche; forse invece, nella sua fama di indipendenza, semplicemente e con saggezza le evitò.

Nicola Lagioia

Quei riti che ci aiutano a non finire in un buco nero

«la Repubblica», 26 ottobre 2020

Chiusi i luoghi della cultura dal Dpcm di domenica 25 ottobre. Il governo colpisce lì dove il virus non arriva, lì dove vede solo intrattenimento e superfluo

Sfiderei all'occorrenza l'Unione europea, ma non consiglierei di fare la stessa cosa con Sofocle, che di tragedie e pestilenze se ne intendeva. La decisione governativa di chiudere indiscriminatamente cinema, teatri, sale da concerto e tanti luoghi di cultura questa volta credo sia sbagliata e mi fa paura. Mi fa paura perché sembra lontana dal pieno controllo della razionalità che dovrebbe risplendere su queste soluzioni, e mi sembra sbagliata per almeno tre ragioni importanti. Ho apprezzato l'operato del governo fino a prima dell'estate: garantire la coesione sociale, evitare il disastro sanitario, non perdere una battaglia complicata in Europa. Non era semplice. Ma è il secondo tempo che rischia di portare disgregazione lì dove il primo l'aveva valorosamente arginata.

Cominciamo dal principio di ragione. I numeri. Secondo un'indagine dell'Agis, su 347.262 spettatori in 2782 spettacoli monitorati tra lirica, prosa, danza e concerti, nel periodo che va dal 15 giugno ai primi giorni di ottobre, si è registrato un solo caso di contagio da Covid 19. Ho partecipato qualche mese fa alla Mostra d'arte cinematografica di Venezia. L'area del festival mi sembrava tra le più sicure al mondo in un contesto pubblico. Gli addetti alla manifestazione ti prendevano la temperatura ovunque fossi, controllavano il distanziamento sociale in modo che definiremmo ossessivo se non sapessimo qual è la posta in gioco, bar e ristoranti venivano controllati come fuori dall'area della mostra non accadeva, né a Venezia né al Lido. Nel buio della sala, non capisco nemmeno come facessero, arrivavano a rimproverarti se ti abbassavi la mascherina per più di due secondi consecutivi. Risultato: a sentire la Biennale, nessun contagio.

Cento persone in una sala che ne contiene cinquecento o mille, tutte con la mascherina, a bocca chiusa, distanziate anche di due o tre metri, immobili a vedere un film o un attore in carne e ossa. Il grado di sicurezza che abbiamo potuto riscontrare in teatri, cinema, sale da concerto mi sembra incomparabile rispetto a quello di tanti altri luoghi, molti dei quali continueranno a funzionare. Personalmente, se decido di uscire di casa, so che le probabilità di prendermi il coronavirus guardando *Edipo re* sono meno che andandomi a fare una pizza con gli amici.

Il secondo motivo per cui ritengo questa decisione discutibile, riguarda proprio la coesione sociale. La gente cammina per strada invelenita, risentita, infuriata. Non c'è più il clima solidale – persistenza della paura e del dolore a parte – dello scorso marzo. Non sto dicendo che l'arte debba svolgere un ruolo puramente consolatorio, o che peggio debba essere il sonnifero per le nostre turbolenze. L'arte, però, rifonda continuamente la comunità, problematizza il

«L'arte rifonda continuamente la comunità, problematizza il nostro vivere insieme e dunque lo ricompatta.»

nostro vivere insieme e dunque lo ricompatta, mette in discussione il rapporto tra capo e popolo, rappresentante e rappresentato, tra chi ha potere e chi ne ha meno e, in questo modo, mettendola retoricamente in crisi, evita che la città sprofondi su sé stessa.
Il terzo e ultimo punto riguarda l'aspetto simbolico, che non sottovaluterei. Condividere e ritualizzare i problemi, e ancor più le tragedie, è importante. Senza rito né condivisione non c'è elaborazione, senza elaborazione si precipita in un buco nero. Questo lo sa bene il mondo religioso: ricordiamo la preghiera (quasi) solitaria di papa Francesco lo scorso marzo a San Pietro. Ora, nel mondo laico, sul piano simbolico e rituale, questa funzione da sempre la svolgono i teatri. Senza polis non si dà il teatro. Ma senza teatro – fosse anche un attore, davanti a tre spettatori, distanziati dieci metri – la polis comincia a disgregarsi. Se questo governo crede che la cultura sia solo spettacolo e intrattenimento («i nostri artisti che ci fanno divertire» fu lo scivolone di Conte dello scorso maggio), o che perfino l'intrattenimento non sia legato a qualcosa di più antico e fondante, allora si capisce bene la decisione di chiudere tutto senza distinzione. Si intravede però così anche una mancanza di visione, quella che servirà – passata la tempesta – per costruire un futuro diverso.

...

Gabriele Ferrari, *Andare on line non è la soluzione*, «Corriere della Sera», edizione Torino, 28 ottobre 2020

Concordo in pieno con Davide Ferrario, che ieri sul «Corriere» di Torino ha ben delineato il piano di profilassi contro il virus della cultura perseguito negli anni dalle nostre amministrazioni locali con pervicacia bipartizan e in concordia istituzionale con i vari governi nazionali. Un vasto e ambizioso progetto che oggi si dispiega trionfalmente con la chiusura di cinema e teatri in assenza di qualsiasi evidenza epidemiologica che avvalori l'assioma – meglio, la bufala – per cui cinema e teatri sarebbero luoghi propizi al contagio.
I dati testimoniano il contrario: un solo caso tra i 350.000 spettatori che da metà giugno a metà ottobre hanno assistito in Italia a uno spettacolo dal vivo; e neppure un caso nei cinema. Com'è peraltro logico, alla luce delle rigorose misure preventive applicate in quegli ambienti. Applicate davvero, non all'italiana. Le conseguenze della chiusura di cinema e teatri non sono soltanto economiche come per ogni altro settore produttivo. Certo: anche qui soffriranno migliaia di lavoratori, in gran parte autonomi e non tutelati; soffriranno le imprese dello spettacolo, provate dal primo lockdown; soffrirà l'indotto, ben più ampio e articolato di quanto gli scriteriati non sappiano o fingano di non sapere. Ma il danno specifico, e per certi versi peggiore, prodotto dall'ukase contro cinema e teatri è immateriale, e ci riguarda tutti: è la perdita di linguaggi condivisi, di un'idea di civiltà di cui la cultura è, insieme, il frutto e il motore. Chiudendo i luoghi dove quell'idea vive e si rinnova ogni sera, si chiudono gli spazi del pensiero e del confronto.
Vi faccio un esempio pratico. Il Museo del cinema, preso atto del Dpcm, ha già annunciato che il Torino film festival, previsto dal 20 al 28 novembre, si farà soltanto on line. Né potrebbe essere altrimenti, essendo le sale proibite almeno fino al 24. Capisco le buone intenzioni, e le apprezzo, Però la risposta è sbagliata. È una contraddizione in termini. Trasferire online un cinefestival come il Tff reca in sé – involontariamente – il perverso messaggio che ormai il cinema può fare a meno della sala: ovvero l'opposto di un principio che il festival dovrebbe difendere. E questo è ancora il male minore. L'essenza

e la necessità del Tff non sta nei film proiettati. Era così un tempo, quando certi film fuori dai circuiti commerciali o li vedevi ai festival o non li vedevi più. Quel tempo è finito, proprio perché in rete – anche senza festival – trovi qualsiasi titolo, compreso il mitico documentario coreano con sottotitoli in lettone. Oggi la funzione di un festival è nel suo essere un luogo fisico dove le persone condividono un'esperienza, si incontrano, discutono, tracciano nuovi percorsi umani e culturali. I film sono l'occasione, non il fine. Rimpiazzare gli spazi di cultura con spazi virtuali di passiva fruizione salva l'occasione, ma disattende il fine. Non equivocate. Non c'è nulla di male a usare la rete per diffondere contenuti culturali, anzi. Ma un festival – cinematografico, o letterario, o teatrale – non è, banalmente, mostrare film o spettacoli o conferenze su uno schermo domestico. Questo già si fa da quasi un secolo, e si chiama televisione.

Lo abbiamo imparato durante il lockdown di primavera: chi si è accorto che a maggio c'è stato un Salone del libro on line? E chi è seriamente convinto che quel surrogato elettronico avesse una reale ragion d'essere? È stato un'esperienza appagante? Di sicuro ha testimoniato la volontà di non arrendersi, di resistere e guardare avanti. È questo è giusto. Ma forse non indispensabile. «La cultura non si ferma» è uno slogan bellissimo, ma nei momenti difficili anche la razionalità deve dire la sua. Non lo ordina il medico, di fare un festival ad ogni costo – anche economico. In certe condizioni saltare un giro non è la fine del mondo. Magari – ipotizzo – conviene risparmiare risorse per tornare alla grande quando passerà la buriana.

In questo preciso momento storico il surrogato elettronico non mi sembra una soluzione, bensì una parte del problema. A differenza di ciò che ha fatto con generosità la scorsa primavera, offrendosi gratis in rete, stavolta la cultura potrebbe manifestare il proprio disagio negandosi. Non regalandosi e snaturandosi sul web. Se l'amore non è ricambiato, l'assenza è più forte, e più dignitosa, di mille suppliche. Chissamai che qualcuno senta la mancanza. Solo quando perdi ciò che davi per scontato, ti accorgi di quanto fosse prezioso.

Matteo Moca

Restare senza parole

«Il Tascabile», 27 ottobre 2020

Dalla psicanalisi alla letteratura, da Freud e Lacan a Carrère e Forest: la crisi personale è la crisi del linguaggio, un cortocircuito tra chi parla e chi ascolta

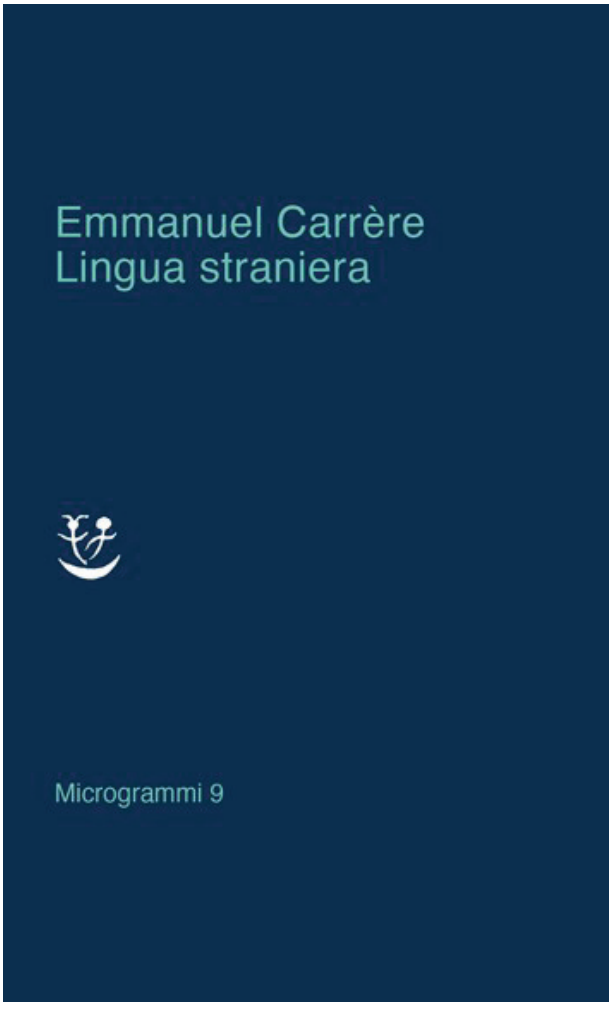
Sigmund Freud, come è noto, è stato tra i primi a intuire e riconoscere l'effettivo potere dell'Io e a mettere in luce come sia l'inconscio la voce più autentica dell'individuo. Uno dei più importanti psicoanalisti freudiani, concentrato su un movimento reazionario di ritorno all'insegnamento originario di Freud, è stato Jacques Lacan. Lo psicanalista francese, tra le molte altre cose, ha approfondito la logica retorico-linguistica che segna il lavorio continuo dell'inconscio e la sua strutturazione come un linguaggio (attraverso la chiave fondamentale dell'opera del linguista Ferdinand De Saussure). Lacan, per sottolineare quanto l'esistenza umana sia contrassegnata dalla parola, definirà l'uomo come un «parlessere», un individuo che trova soddisfazione nell'identità della sua persona solo quando questa parola che lo contraddistingue trova un riconoscimento in un altro.

In un suo scritto, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, Lacan distingue infatti tra una parola piena e una vuota, una cioè che è in grado di risolvere le formazioni dell'inconscio, e quindi dell'individuo, e una invece che risulta svuotata di questo potere. La parola piena vive della sua intersoggettività, capace di costruire un legame tra uomini e, soprattutto, è una parola che può essere interpretata perché è capace di raccontare la storia del soggetto, è la sua realizzazione: «La parola piena non è altro se non la parola che fa emergere la verità storica del soggetto [e] presuppone il riconoscimento di colui al quale è rivolta. È ciò che è – ossia una parola che lega, che unisce – soltanto quando è data a un altro».

Il rischio di una parola vuota è dunque l'afasia, l'impossibilità della comunicazione, l'incomprensione di quello che succede intorno, un incubo che porterebbe il soggetto al mutismo e alla scomparsa in quanto egli non sarebbe in grado di realizzare sé stesso, di soddisfare il suo essere parlante. La natura di questo incubo e lo scivolamento verso l'incomprensione e l'incomunicabilità è stato spesso immaginato da una letteratura che ha provato a delineare quali scenari potrebbero aprirsi a chi si trova costretto, per un motivo o un altro, a vivere senza la parola o con una parola ferita che ha perso le sua possibilità intersoggettive. Il risultato è quello di protagonisti che hanno smarrito il linguaggio e si trovano a fare i conti con un'assenza totalizzante che rende impossibile vivere.

È uscito quest'anno nella collana digitale dell'editore Adelphi, Microgrammi, un breve testo di Emmanuel Carrère, *Lingua straniera*, scritto a seguito di un incarico di alcuni produttori inglesi in cerca di storie inquietanti. Il testo, che si legge proprio come

una sceneggiatura con tanto di consigli puntuali di Carrère per i grafici, mette in scena una situazione riferibile alla condizione di solitudine che si genera quando si smarrisce la parola, quando questa non è più in grado di garantire una realizzazione del soggetto e una relazione con il mondo. Una mattina Mathieu, borghese parigino che lavora nel cinema, si sveglia e ascoltando la radio vive la spiacevole sensazione di non comprendere il linguaggio che viene utilizzato: prova a cambiare stazione pensando di essere finito su qualche frequenza straniera, ma non è così. Da questo momento, e in maniera lenta e graduale come se il protagonista non volesse veramente rendersi conto di ciò che gli sta accadendo, Mathieu scopre di non comprendere più la lingua che ha sempre conosciuto, di non riuscire più a leggere i giornali e le riviste, ormai costruite con un alfabeto a lui sconosciuto e, soprattutto, di non riuscire più a comunicare con nessuno, sentendo uscire dalla bocca delle persone che fanno parte della sua quotidianità, suoni sconosciuti e incomprensibili: «Mathieu si avvicina, si siede con tutta la calma di cui è capace sull'alto sgabello, appoggia i gomiti sul bancone, fissa il padrone. Si capisce che sta facendo un grande sforzo per non cedere al panico, per tentare di reagire razionalmente, di analizzare una situazione che non è in grado di controllare».

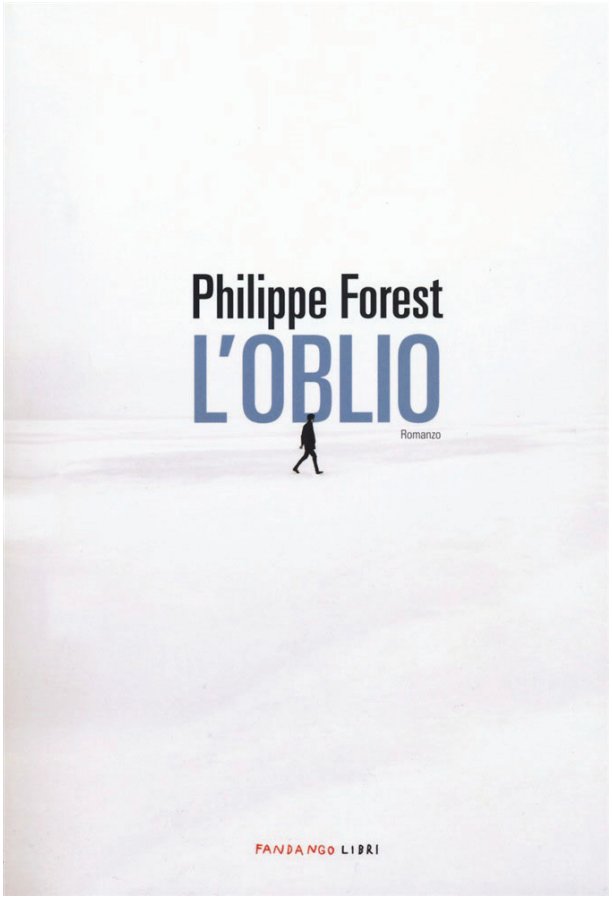


Il panico comincia a impossessarsi di lui che, smarrito il dono della parola e della comunicazione, non è più niente, non esiste più. La razionalità non è più uno strumento che può aiutarlo, tanto che arriva a pensare che il problema non sia suo, ma del resto del mondo che non riesce più a conservare il ricordo della lingua con cui fino al giorno prima hanno comunicato. A un certo punto, parlando con la fidanzata – Francesca, che ovviamente non può capire nulla di quello che sta dicendo –, Mathieu si getta in una riflessione di pura linguistica che finisce per diventare un ragionamento esistenziale che mette bene in luce come il linguaggio e la parola siano tutto ciò che siamo: «Un tizio che d'un tratto si mette a parlare una lingua immaginaria è una cosa rara, seccante per lui, ma in fondo è una patologia che si trova nei manuali, posso persino dirti che la chiamano glossolalia. Forse non ci siamo mai chiamati Mathieu e Francesca».

Il silenzio porta a mettere in dubbio tutta l'esistenza, ad annullare, in chiave lacaniana, l'intera storia dell'individuo. La glossolalia citata dal Mathieu di Carrère è appunto un disordine della parola che si presenta sotto forma di un'espressione di suoni difficilmente comprensibili, associato in parte a deliri verbali di alcune malattie, in parte a fenomeni religiosi, come quelli del cristianesimo primitivo, dove l'utilizzo di varie lingua viene considerato un dono

di Dio (nell'Antico Testamento si trova per esempio la nota formula di San Paolo secondo la quale chi ha il carisma delle lingue non deve risultare comprensibile agli uomini, ma a Dio). La conseguenza di un linguaggio come questo è un cortocircuito tra chi parla e chi ascolta, tra chi produce un suono o scrive una parola e chi si trova a dover interpretare: in un racconto di Tommaso Landolfi, «Il dialogo dei massimi sistemi», dalla raccolta omonima, l'esperimento linguistico dell'autore sembra svilupparsi proprio nel senso della glossolalia, con la messa in scena di un dialogo che, nel suo essere incomprensibile, rivela l'incomunicabilità del linguaggio del protagonista, un'incomprensione che è destinata a sfociare in un silenzio agitato.

Calvino ha scritto che tra le pagine di Landolfi si annida il «problema delle parole non immediatamente comprensibili ma significanti», ed è una delle chiavi di lettura privilegiate per questo racconto del 1937 dove si assiste alla messa in scena, in maniera inconsapevole anche solo per motivi cronologici, della parola vuota lacaniana, una parola che dunque manca in maniera assoluta della sua intersoggettività: la conseguenza fatale di una lingua come questa è, come sembra accadere anche al personaggio di Carrère, la pazzia. Il poeta protagonista Y racconta di come, dopo aver appreso una lingua che crede essere il persiano e avervi composto tre poesie, scopre di essere stato vittima di una beffa: la lingua, che egli maneggia in maniera imperfetta, è del tutto arbitraria e lui, dopo che il suo maestro lo ha abbandonato, ne è l'unico conoscitore. Nasce qui un «problema estetico spaventosamente originale», come lo definisce un critico da cui il poeta si reca, quello di una ricerca circa l'esistenza poetica delle tre poesie che egli ha scritto e quindi, più in generale, dello statuto di una lingua che nessuno conosce se non lui. L'illustre critico al quale il poeta si rivolge lo invita a pensare la lingua che egli considera inesistente come una lingua morta: «Considerate semplicemente la vostra come una lingua morta, ricostruibile soltanto in base ad alcuni documenti che ne siano



sopravvissuti, nella fattispecie le vostre tre poesie».

La ricerca dello strambo poeta Y è destinata a non trovare soddisfazione e così il rischio di una lingua intesa in questa chiave è quello della perdita di senno, di un dialogo impossibile che galleggia nel silenzio e vive nell'impossibilità di comunicazione con l'altro perché, come scrive Landolfi, dietro ad una qualunque iscrizione «c'è tutto un popolo! Dietro una poesia di queste non c'è che il capriccio»; il persiano del poeta Y, la lingua perduta irrimediabilmente, si tramuta, per sopravvivere, in sterile desiderio mai soddisfatto, in segni impossibili portatori di soddisfazione. Il poeta quindi finisce sull'orlo di una crisi esistenziale; oramai consumato dalla follia, si ostina a portare in varie redazioni poesie senza capo né coda, pretendendone la pubblicazione:

l'impossibile riconoscimento di questa parola da parte di un Altro porta ad un silenzio che scivola nella follia, come nel caso del poeta Y.
Anche lo scrittore francese Philippe Forest ha fatto un racconto di questo smarrimento, scegliendo però di narrare non il fatto compiuto come nel caso di Carrère, quanto invece il processo di smantellamento del linguaggio di cui è tristemente consapevole il protagonista. Questo è l'argomento del suo ultimo libro (tradotto da Gabriella Bosco e pubblicato come gli altri suoi titoli da Fandango), *L'oblio*, dove si racconta la vicenda di un uomo che al mattino, svegliandosi, si accorge di aver perso una parola: inizialmente dà la colpa al sogno che ha accompagnato la sua notte (e tutto il libro è costruito magistralmente su un'intersezione tra il piano reale e quello onirico), ma con il procedere delle ore, nonostante i numerosi sforzi, la parola non torna e anche il sogno pian piano si perde negli anfratti della mente: «Cosa o parola, in ogni caso, al suo posto, dentro di me, non c'era più altro che un vuoto, un buco, minuscolo, quasi impercettibile, piccolo come una testa di spillo, tanto da poter essere visto solo in trasparenza; ma al cui interno tutto l'universo, quel mattino, sembrava sul punto di scivolare, di sprofondare».
Il libro di Forest, che in questo libro dà un'ulteriore prova della sua scrittura eccezionale, prosegue su questa linea, incrociando in una narrazione volutamente sfocata i pensieri del protagonista e la sua storia, che continua su un'isola, luogo eremitico dove provare a recuperare ciò che è perduto. Perché la paura del protagonista di *L'oblio* è che a partire da questa piccola parola, da questo spillo quasi invisibile, si sgretoli tutto il suo linguaggio, si svuoti il suo vocabolario, finendo per rimanere solo, senza alcuna possibilità non solo di avere rapporti con gli altri, ma incapace anche di pensare.
«I limiti del linguaggio sono i limiti del mio mondo» ha scritto Wittgenstein nella sua famosa analisi sul linguaggio e quindi sull'essenza del mondo, e sembra sottostare proprio al valore di questo enunciato la paura del protagonista di *L'oblio*, preso da una ricerca che si trasforma presto in un'ossessione, un'ossessione per la perdita (tema molto caro all'interno dell'opera di Forest, come in *Tutti i bambini tranne uno*, racconto della scomparsa della piccola figlia), per un vuoto che lo ingloba e lo separa sempre di più dal mondo. Sull'isola l'uomo inizia a riflettere su come un quadretto che rappresenta il mare sia veramente specchio fedele di ciò che vede dalla finestra e che fotografa ogni giorno: la vicenda della parola scomparsa si intreccia pian piano con quella del rapporto tra fotografia, dipinto e realtà, e il libro si trasforma impercettibilmente e con decisione in una riflessione sul modo in cui ci rapportiamo con il reale e su come funzionano i mediatori di questa relazione, il linguaggio e le immagini.
Se l'uomo è allora quel parlessere come definito da Lacan, riflettere sulle storture e le assenze che possono insinuarsi nel linguaggio, luogo centrale dell'esistenza umana, è ovviamente riflettere sulla nostra stessa natura, apogeo quindi del compito di cui uno scrittore può farsi carico. Le storie di Landolfi, Carrère e Forest sono solo alcune tra le molte possibili – basti pensare agli esperimenti lipogrammatici e non di Georges Perec o alla spoliazione dei contenuti del linguaggio di Samuel Beckett: tutte queste opere sono la spia di un'emergenza esistenziale, di un rischio che ogni uomo e ogni società può correre. Ma questa allerta non deve accendersi solo nei casi complessi e tragici dei libri di cui si è parlato, dove a sparire, per qualsiasi motivo, è il linguaggio in alcune delle sue parti o addirittura nella sua interezza, ma è invece un monito da tenere sempre presente e a maggior ragione in ogni momento in cui può sembrare di non riuscire a nominare le cose con il loro nome, una pratica basilare che è a rischio in una contemporaneità dove la precisione del nominare sembra non essere più in cima alla lista e i significati si scollano sempre più dai significanti: «Nomina nuda tenemus» sono le parole iconiche che chiudono *Il nome della rosa* di Umberto Eco, e in effetti ciò che possediamo sono solo i nudi nomi delle cose, oggetti da conservare con grande cura.

Francesca Lazzarato

Improvvise precipitazioni nel nero cupo

«Alias», 4 ottobre 2020

Uscita in Italia per Safarà la raccolta di racconti di Amparo Dávila. Né di genere né gotico-fantastica, è una ibridazione che include, piuttosto, il lato d'ombra

Bambina nel Messico povero e ancora rivoluzionario di Lazaro Cárdenas, giovane donna in quello proiettato a forza nel capitalismo moderno da Miguel Alemán, scrittrice reticente, pubblicata tra gli anni Sessanta e Settanta e poi lungamente ignorata da critici e editori, Amparo Dávila è scomparsa pochi mesi fa, con la consapevolezza di aver raggiunto nell'estrema vecchiaia un riconoscimento unanime e un pubblico ben più vasto della ridottissima cerchia di appassionati lettori che ne custodivano i libri come reliquie. Prima grazie a una nuova attenzione accademica, poi attraverso la pubblicazione di tutta la sua narrativa da parte del Fondo de Cultura Económica (*Cuentos reunidos*, 2009), nel volgere di un decennio Dávila si è trasformata in gloria nazionale: giusta resurrezione cui non è estranea quella che si potrebbe definire una prospettiva di genere, come ricorda Alberto Chimal nella prefazione a *L'ospite e altri racconti*, breve antologia appena pubblicata da Safarà nella accuratissima traduzione di Giulia Zavagna.

UN QUASI FEMMINISMO

«Non esagero se dico che Amparo Dávila investigava già i meccanismi della macchina femminicida che in Messico uccide e annienta moltissime donne. Un classico è tale quando possiamo leggere il presente attraverso le sue pagine» ha scritto a proposito di *L'ospite* Cristina Rivera Garza, romanziera, saggista e critica messicana che dell'autrice si è letteralmente «appropriata», facendone il personaggio principale, con tanto di nome e cognome, del romanzo *Il segreto* (Voland 2010). Non a caso, numerosi e recenti studi analizzano alla luce del femminismo i racconti di Dávila (che, al pari di altre grandi autrici latinoamericane, ha prodotto assai poco: tre raccolte in prosa, tre di versi, un saggio), sottolineando sia lo stretto rapporto della sua scrittura con temi quali il corpo, la sessualità, il desiderio, sia il disperato tentativo dei suoi personaggi femminili di sottrarsi agli imperativi e agli stereotipi di una società profondamente patriarcale. Quasi inconsapevole e tuttavia inevitabile, la rivolta ha un prezzo altissimo, che può essere la follia, l'autodistruzione o una violenza di cui le protagoniste non si sapevano capaci: una madre riluttante si dà fuoco per non cedere all'assalto di creaturine striscianti sorte dal suo embrione abortito; due donne terrorizzate si alleano per uccidere un ospite feroce e misterioso, imposto da un marito padrone; il sogno angoscioso di una ragazza si trasforma nella realtà di un cuore strappato…

IN UN TERRENO DI CONFINE

Lette in questa chiave, le storie sono da intendere come espressione della collera e della frustrazione di

«Quello di Dávila è un mondo domestico e borghese, concreto e grigio, che all'improvviso vira al nero più cupo.»

chi non può decidere né agire, e sembrano quasi annunciare le voci e le rivendicazioni delle nuove scrittrici latinoamericane, che con sorprendente energia vanno abbattendo gli ostacoli con cui hanno dovuto misurarsi le loro «madri» letterarie. Ma fermarsi a una lettura di genere – peraltro rifiutata dall'autrice, che diceva di «rispettare le opinioni della critica senza condividerle» – è riduttivo almeno quanto adottare l'opinione più largamente diffusa, che vede nell'opera di Dávila un esempio di letteratura fantastica nella sua variante gotica.

Ha ragione Alberto Chimal, quando sostiene che la narrativa della scrittrice messicana si oppone di per sé alle tassonomie critiche e alle classificazioni assolute: la naturalezza con cui combina quotidianità e orrore, riversandoli l'uno nell'altro, e la sua abilità nel servirsi del non detto, la rendono sufficientemente originale da situarla in un territorio di confine, simile a una ragnatela di silenzi ancora parzialmente inesplorata (secondo Irene González, del resto, sarebbe una vera e propria «poetica del silenzio» a caratterizzare la proposta estetica dell'autrice), e suggeriscono piuttosto di affrontarla da una pluralità di prospettive.

Quello di Dávila è un mondo domestico e borghese, concreto e grigio, che all'improvviso vira al nero più cupo: una promessa sposa è chiusa in una cella (prigione, manicomio, il castello di un vampiro?) ad aspettare un visitatore che forse è solo un desiderio erotico represso; due inarrestabili e sadiche creature (scimmie, troll, bambini odiosi?) devastano la casa e la vita di chi le ha ricevute in eredità; la cucina si rivela stanza delle torture, mentre esserini dagli occhi imploranti (alieni, animaletti, bizzarri molluschi?) vengono bolliti vivi per diventare pietanza prelibata; un uomo ricco assiste al proprio funerale (un sogno, una premonizione, un avvertimento?), abbastanza misero da rivelare l'astio della moglie tradita e dei figli oppressi.

In spazi riconoscibili e convenzionali, governati da un malinconico e soffocante decoro, l'autrice si affretta a inserire un elemento perturbante o terrifico: visioni oniriche e deliri, l'insinuarsi ossessivo della morte, la presenza di creature mostruose e indefinite dai vaghi tratti animaleschi (occhi gialli o sporgenti, voce che gracida o ruggisce, rapide zampate, un molle strisciare), ma non prive di inquietanti caratteristiche umane.

La nota di fondo è un'ambiguità resa estrema e destabilizzante da quello che Dávila non ci mostra, da ciò che si rifiuta di dire o di spiegare, dagli «spazi in bianco» che non cancellano la realtà, ma la tingono di minaccia e di incertezza.

SEMPLICITÀ INGANNEVOLE

Per contrasto, la struttura dei racconti è semplice e solida, quasi tradizionale, con rare concessioni a tecniche narrative come la frammentazione o l'ellissi, care agli autori della Generación de Medio Siglo, di cui Davila non fece realmente parte, non solo per una personale ritrosia, ma anche su consiglio di Alfonso Reyes, figura capitale della cultura messicana, del quale fu segretaria e allieva.

Lo stile essenziale, trasparente, sobrio, con rare venature poetiche, prevede un uso estremamente parco delle descrizioni e qualche rapida, folgorante immagine. Ma questa esibita semplicità è ingannevole e sembra occultare una sorta di corrente sotterranea, di scrittura «invisibile» cui l'autrice ha affidato, forse, le sue più segrete intenzioni: far sì che reale e fantastico si ibridino e si reinventino reciprocamente, obbligando il lettore ad ampliare il concetto di realtà e a includervi «il lato dell'ombra, che sempre ci accompagna».

Susanna Nirenstein

Attenti al coniglio

«Robinson», 24 ottobre 2020

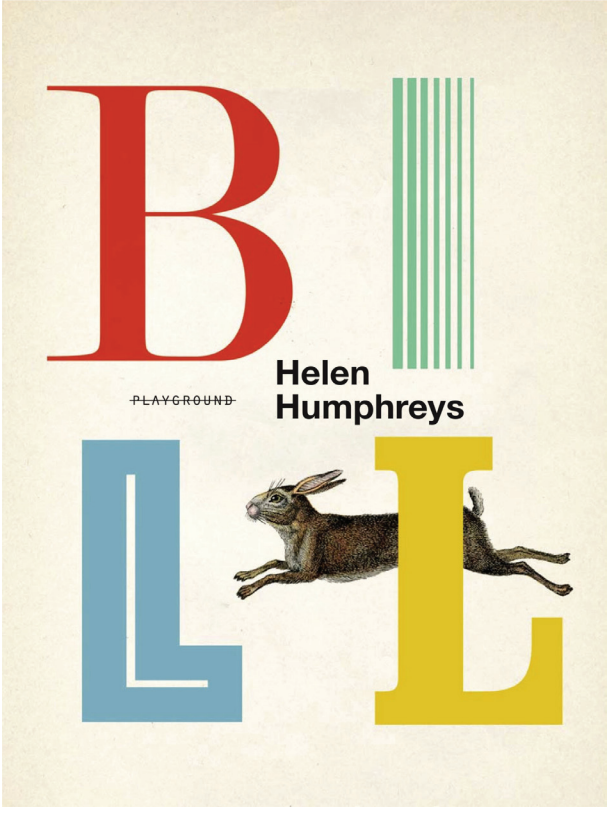
Un episodio di cronaca nera avvenuto in Canada nel 1947, un'amicizia anomala, i fantasmi dell'infanzia nel nuovo romanzo di Helen Humphreys

Per l'ottima scrittrice canadese Helen Humphreys, classe 1961, alle spalle numerosi premi letterari, partire da fatti storicamente accaduti è importante. Spesso lo fa vagabondando intorno a eventi bellici, per la carica drammatica. Estrema, per la rivoluzione dei comportamenti che questi portano con sé, forse anche perché suo nonno pilota fu abbattuto durante il secondo conflitto mondiale e per l'intera famiglia fu un trauma mai cancellato. L'ha fatto in *Coventry*, in *Il giardino perduto*, in *Il canto del crepuscolo*. Anche stavolta, con *Bill*, in nuce la guerra ha sconvolto la vita dei protagonisti, ma noi lo sapremo solo alla fine di questo libro così secco, pulito, limpido anche se popolato da anime inquiete, una storia su un'insolita amicizia, la violenza, la follia, le conseguenze devastanti dei combattimenti sui soldati e la loro progenie.

Qui però il suo punto di partenza è un omicidio che le cronache hanno registrato a Canwood, Saskatchewan, Canada, nel 1947, quando uno strano uomo da tutti soprannominato Bill Zampe di Coniglio, un poetico vagabondo fuori dalle regole, pianta nel petto di Sam, un ragazzino sbruffone e violento un paio di cesoie con cui sta potando una siepe. Questo Sam è un bulletto della scuola frequentata dal dodicenne Leonard Flint, l'io narrante del romanzo: lo perseguita, lo picchia, e ora gli si para davanti in modo provocatorio, mentre Leonard è vicino al nostro Zampe di Coniglio per il quale ha una vera passione che si dipana seguendolo nella sua casupola di terra, aiutandolo a mettere le trappole, perdendosi appena può nei suoi mondi liberi, correndo «sotto lo sterminato cielo azzurro della prateria», come se quel tipo così originale potesse guidarlo fuori dal buio, da un senso di solitudine che lui non sa nemmeno di provare. Ecco, in quell'incontro davanti alla siepe col teppistello Sam, Bill Zampe di Coniglio avverte la carica aggressiva nei confronti di Leonard, uccide il ragazzo, e tutto quel che ha da dire è «se l'è cercata». Inutile dire che Bill andrà a finire in un manicomio criminale. Che noi rimarremo stupefatti dall'omicidio e con in bocca lo strano sapore di quel rapporto così particolare tra Bill e Leonard, su cui inizieremo a interrogarci e non finiremo di farlo fino all'ultima pagina. Ci ritroviamo, dodici anni più tardi, nel 1959, con Leonard cresciuto e psichiatra al suo primo lavoro, nell'immenso ospedale di Weyburn, 1800 malati mentali, un manicomio guidato da un medico pieno di spirito innovativo dove il neolaureato viene assegnato a un reparto di cento pazienti col compito di guidarli a un'uscita dall'istituzione, magari trovandogli un lavoro nella cittadina vicina. Non solo, Leonard viene introdotto fin dal primo giorno alle sperimentazioni terapeutiche/psichedeliche che lì si

«È grazie allo stile nitido e al passo sicuro di Humphreys che restiamo incatenati alle domande che Leonard si pone, rivelandoci man mano l'oscurità attraversata da questo personaggio così fragile.»

fanno con l'Lsd, un metodo che davvero veniva testato in quegli anni (e anche adesso) ma che lo lascia perplesso, perché per lui «mantenere il controllo» è essenziale. Un punto su cui Humphreys torna e ritorna, svelandoci sia i momenti più cocenti di questa pratica usata soprattutto con gli alcolisti, sia tutti i trascorsi di quell'immensa clinica aperta nel 1921 e venuta su fino a pochi anni prima con elettroshock, lobotomie, trattamenti brutali.

Forse è quest'ingresso un po' sconvolgente, forse è Leonard che non è adatto a prendersi cura delle persone, di fatto Helen Humphreys ci fa capire benissimo attraverso varie tappe come per questo novello psichiatra affrontare i compiti che gli vengono assegnati sia impossibile, come in lui si nasconda qualcosa di totalmente irrisolto. Un pasticcio che diventa ancora più tangibile quando, nelle scuderie dell'ospedale, rincontra Bill, ora ricoverato lì, e la sua passione riprende con lo stesso slancio di quando era un bambino, facendogli dimenticare tutti i suoi doveri più elementari con i malati, spingendolo a rincorrere il vecchio amico pazzo disobbedendo agli ordini del suo superiore, creando un garbuglio destinato a esplodere. Sembra che a Leonard l'unica cosa che importa sia avere dei momenti di vicinanza con l'antica e strana guida di quando era ragazzino. Perché? Cosa c'è sotto? Ogni tanto compaiono dei ricordi violenti e oscuri dalla sua infanzia. Colpa di Bill? E chi è veramente quest'uomo, come mai è tanto mite e sregolato al tempo stesso? La situazione comunque è fuori controllo. Il disastro incombe, è evidente. Su Leonard, su Bill, su altri ancora. E Leonard stesso capisce che deve saperne di più di sé stesso, che la sua memoria ha cancellato qualcosa di essenziale, ed è grazie allo stile nitido e al passo sicuro di Humphreys che restiamo incatenati alle domande che Leonard si pone, rivelandoci man mano l'oscurità attraversata da questo personaggio così fragile ma anche tutto l'amore che lo ha salvato.

«Chi è veramente quest'uomo, come mai è tanto mite e sregolato al tempo stesso?»