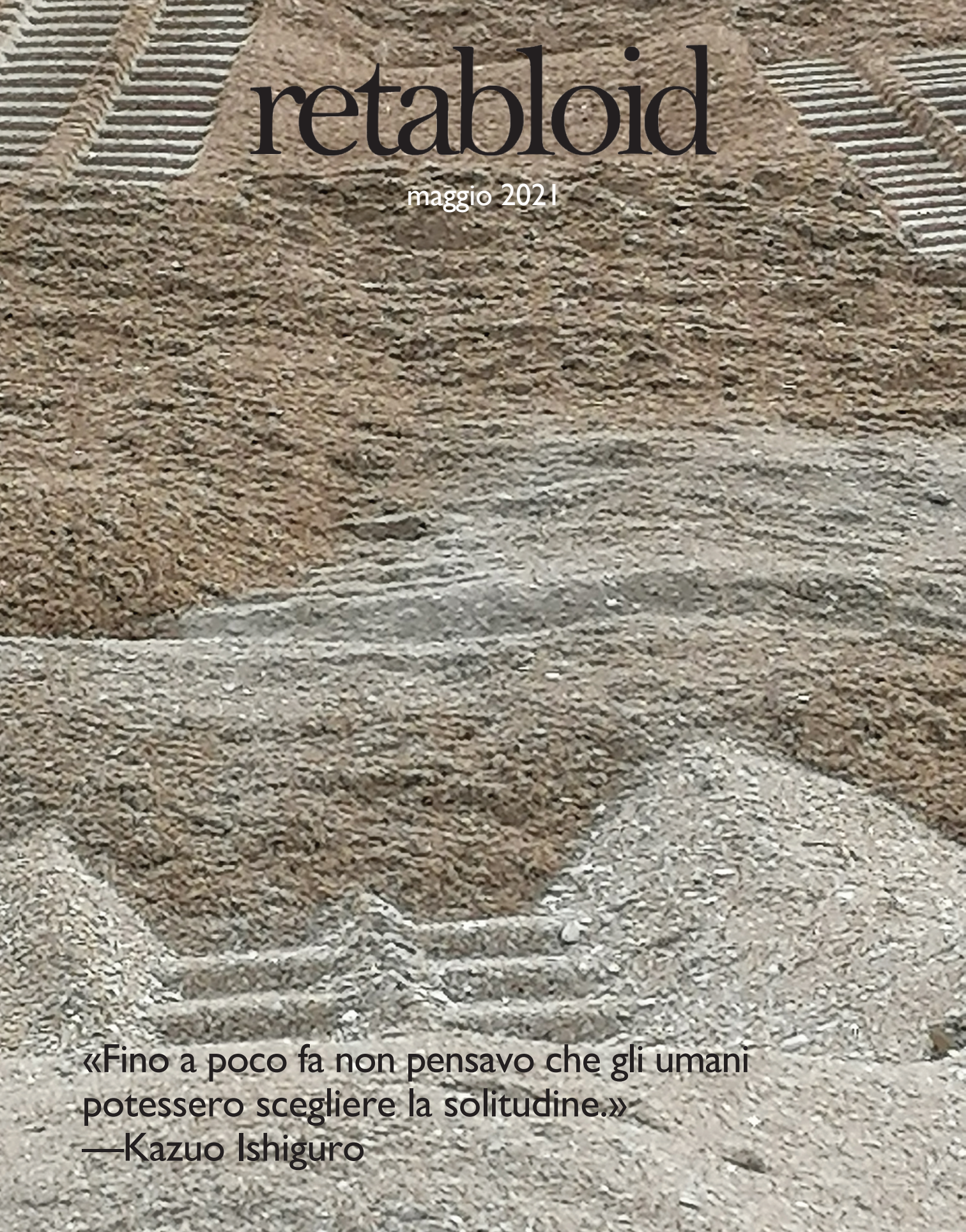




retabloid

maggio 2021

«Fino a poco fa non pensavo che gli umani
potessero scegliere la solitudine.»
—Kazuo Ishiguro

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
maggio 2021

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

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

Gli Atomi della call #6 – Il presente è ghiacciato

Antonella Angelini, <i>Ho rotto un bicchiere</i>	5
Giovanni Ceccanti, <i>Seduti in cerchio</i>	6
Francesca Corpaci, <i>La psicoterapeuta junghiana</i>	8
Emma Mattiussi, <i>Non mi so più sedere</i>	10
Chiara Pacini, <i>il convento</i>	11
Diego Rossi, <i>Non Ostante</i>	13
Ludovica Rossi, <i>Exuvia</i>	15

L'Atomo invitato

Alda Teodorani, <i>Areb avrù</i>	17
----------------------------------	----

Gli articoli

# <i>Estonia</i>	
Francesco Pecoraro, «Il Tascabile», 7 maggio 2021	20
# <i>La Rai, il caso Fedez e il ruolo di editore</i>	
Giuseppe Laterza, «la Repubblica», 7 maggio 2021	23
# <i>Non solo libri: così festeggiamo 120 anni di storia</i>	
Simonetta Fiori, «la Repubblica», 9 maggio 2021	24
# <i>Dare voce a un robot rende più lampante ciò che ci fa irripetibili</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 9 maggio 2021	27

# <i>Tutto è felice, anche la tristezza</i>	
Bruno Ventavoli, «tuttolibri», 15 maggio 2021	32
# <i>Tiranawood sconfigge Hollywood</i>	
Elvis Malaj, «la Lettura», 16 maggio 2021	37
# <i>Poesia costruita con la realtà</i>	
Roberto Galaverni, «Corriere della Sera», 21 maggio 2021	42
# <i>Il mio viaggio nel buio</i>	
Anais Ginori, «il venerdì», 21 maggio 2021	44
# <i>Dentro la Adelphi di Roberto Calasso</i>	
Giacomo Giossi, che-fare.com, 27 maggio 2021	48
# <i>Scrittori nell'ombra</i>	
Alexandre Duyck, «Internazionale», 28 maggio 2021	52
# <i>Gli editori del lockdown</i>	
Cristina Taglietti, «la Lettura», 30 maggio 2021	56
# <i>Utopia – intervista a Gerardo Masuccio</i>	
Greta Bertella, culturificio.org, 30 maggio 2021	59

Le recensioni

# <i>Righe di parole per cercare le crepe nel firmamento</i>	
Viola Papetti, «Alias», 23 maggio 2021	64

I ripescati

# <i>Il potere del sapere</i>	
Martha C. Nussbaum, «Internazionale», 29 ottobre 2010	66

Antonella Angelini

Ho rotto un bicchiere

Ho rotto un bicchiere
di quelli buoni.
Per fracassarsi non ha neppure avuto la decenza di cadere,
mi si è accasciato in mano,
sedotto da una stanchezza precoce
sul tavolo della cucina.
È finito senza lode, in pochi pezzi.
Tra le curve sconcertate, ancora belle,
vedo un filo bianco.
Mio, lungo, più tremante che riccio.
Vetro e filo, trasparenza ridondante.
Me ne sbarazzo in un cassonetto senza storia.

Antonella Angelini (Grottaglie, 1985) ha studiato Scienze politiche e relazioni internazionali a Pisa e si è trasferita a Ginevra per un master e un dottorato in Diritto internazionale. Appassionata di poesia e teatro, porta avanti la scrittura parallelamente agli studi e alle ricerche accademiche. Compone in italiano, francese e inglese.

Giovanni Ceccanti

Seduti in cerchio

Seduti in cerchio,
a mani giunte,
evochiamo il passato
o un dio qualunque.

Scricchiola il tavolo e freme
la tenda. L'occhio sorveglia
una gondola in bilico.

Sei tu, miracolo?
O è uno spiffero
che muove il lampadario?

Si dice che un gas invasasse la pizia.
Nessun oracolo, in realtà,
soltanto una crepa nel tempio.

A mani giunte preghiamo
che l'Altro si presenti.

Ma siamo noi gli assenti,
l'animale fantastico, il basilisco.

Siamo noi gli spiriti
evocati invano;
nelle macchie d'umido in periferia
siamo noi che appariamo.

L'angelo Esmeralda,
la pioggia imbonita dalla danza.

È come in un giallo perfetto:
l'illusione prospettica delle costellazioni
dice di noi
più di quanto sapevamo di noi.

Giovanni Ceccanti è nato a Firenze nel 1987. Laureato in Scienze naturali, ha vissuto a Roma dove ha iniziato a scrivere. Ha pubblicato su varie riviste tra cui «Colla» e «L'Indiscreto». Un suo racconto è apparso nell'antologia *Odi*, edizioni effequ. È tra i fondatori del sito di cinema e narrazioni In fuga dalla bocciofila.

Francesca Corpaci

La psicoterapeuta junghiana

La psicoterapeuta junghiana
che prende sessanta euro l'ora senza fattura
e novanta con
sostiene che il motivo per cui ho smesso di dormire
risieda nella mancata elaborazione del lutto.
Quindi si è rifiutata di prescrivermi le gocce
consigliandomi invece di riflettere sulla questione.
Non so dire se questo abbia senso
non sono esperta di terapia junghiana
ma tutto sommato tendo a fidarmi
come ci si fida dei professionisti.
I merli in cantina
erano spariti dalle gabbie,
i vasi di limoni
stavano ammutoliti in fondo al giardino.
Ricordo: l'odore, com'era cambiato;
la televisione perennemente accesa
sintonizzata su programmi ignobili
e mia madre
che prende un oggetto a caso e dice
«lo vuoi? Tanto qui non serve più».
Ricordo che quello era stato un buon anno
sebbene da altri punti di vista:
un nuovo lavoro
gli straordinari pagati
e le ferie passate in montagna
non più solo le prime due di agosto.
La psicoterapeuta junghiana
è delusa dalla mia scarsa capacità di astrazione
e insinua che il mio giudizio

su cosa è buono e cosa no
denoti un approccio alla realtà
piuttosto materialistico.
Allora le racconto
dell'ultima sera, quando l'avevano sedata
e aspettavamo che se ne andasse.
Gli infermieri ci avevano spiegato
che sarebbe stata una cosa di minuti
invece le ore passavano, ma lei era ancora lì.
Qualcuno nella stanza
non mangiava dalla mattina
così mi sono offerta
di uscire a comprare una pizza.
Tornando
ho ricevuto il messaggio di un'amica
che chiedeva consiglio
per pubblicare un racconto.
Il testo si trovava nel file allegato:
dieci pagine Word in corpo undici
lette sul marciapiede davanti casa
spinta da non so che genere
di urgenza percepita.
Una volta rientrata, tutto era già successo.
Di quel racconto oggi
non ricordo niente, neanche una parola.
La pizza l'abbiamo smaltita nell'organico.

Francesca Corpaci (Firenze, 1984), di formazione traduttrice dal portoghese e di mestiere tutt'altro, è tra i fondatori del collettivo di autori In fuga dalla bocciofila. Ha partecipato alle antologie *Odi*, edizioni effequ, e *Vocabolario minimo delle parole inventate*, Wojtek. Suoi scritti e altre strane cose sono apparsi su «L'Indiscreto», «Verde», «CrapulaClub», «Corriere della Sera», «Decamerette».

Emma Mattiussi

Non mi so più sedere

Non mi so più sedere:
mi poso sulle cose e ci rimango storta;
mia sorella sostiene sia scoliosi,
io la lascio credere.

Esco a intermittenza:
ascensore libero, ascensore occupato;
dimentico di citofonare,
arrivo senza respiro.

Mi apri in pantofole:
ti sei alzato alle undici, lavato alle due;
mi offri un caffè,
non mi piace il caffè.

Di notte sogno poco:
il mio nome, pronunciato senza esigenze
e leggero.

Emma Mattiussi è nata a Udine nel 1999. Studia Lettere moderne all'Università di Udine dove fa parte del gruppo di scrittura Albatros. È cofondatrice della rivista «La Seppia» e i suoi testi sono stati pubblicati sulle riviste «Scenari» e «Lo Scatolino».

Chiara Pacini

il convento

al di là del cancello
meduse
monachelle
veloci
ora appaiono
ora scompaiono
ridono come matite
di risate azzurre e appuntite

al di qua del cancello
nell'orecchio
ti ho promesso il mio amore
(una sola volta)
e tu hai detto
che lo sapevi
che era cosa nota
come il sole che sorge
tutte le mattine
come le donne
che ogni mese ricordano
da dove sono venute
come il cane anziano
che è fedele solo al suo padrone

hai aperto
con due dita la pelle
e hai lasciato
che il vento
portasse sulla ferita
foglie secche e brecciolino

mi hai ammalata
e poi mi hai detto
«guarirai! guarirai!»
premendo
più a fondo
la cancrena

al di qua del cancello
quando passo
non ti trovo
sei ancora più vicino
e io addomesticata alla tua vista

al di là del cancello
le meduse
monachelle
chiacchierine
acute
le loro risate
appuntite e azzurre
ora come allora
sono dispettose
e consapevoli
come il bambino
che viene al mondo
e vede la prima luce
che la tua parola
era l'inizio
della mia resa.

Chiara Pacini è nata nel 1990 a Roma. Laureata in Lettere moderne e diplomata alla Scuola Holden di Torino, lavora in produzione cinematografica, occupandosi di coordinamento e sviluppo progetti. Legge molte cose scritte da altri. Scrive anche lei, racconti e poesie.

Diego Rossi

Non Ostante

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

Ottocentoquarantottomila
seicentoventotto
mattoni tenné
nel muro dirimpetto

per settantuno giorni
ha tirato caparbio un vento

per altri trecento
tutto s'è arreso al non-tempo

(li ho contati una volta
che nulla aveva più senso)

□□□□□□□□□□□□□□□□□□□□

[Poi, la casa restò vuota: abitata, vuota. Era una consistenza, quella dei muri, malvagia:
come poteva qualcosa persistere ancora? Studiavo allo specchio un corpo irredento, vacato:
un'enfiagione mi s'allogava in volto, stralunava un cratere nel mio petto. Vennero giorni come
blocchi d'arenaria: colossali e spogli. Capitolai all'apnea dell'inverno.]

In realtà
poco o niente è successo:
soltanto il mio nome
[...]
è stato espunto
da ogni documento.

Adesso non rimane
che quest'inutile lamento:

è di me stesso
l'assenza che più sento.

*C'è un colombo intrappolato
nella ramata che protegge il campanile
la campana rintocca
un'ora lunga, pomeridiana
il colombo s'aggrappa
impazzito alla ramata
e non trova dove fuggire:
ogni rintocco
è una cannonata.*

Diego Rossi vive a San Miniato. Suoi scritti sono comparsi su «Verde», «Narrandom», «Pastrengo», «Squadernauti», «In fuga dalla bocciofila», «A Few Words», 8x8, nelle antologie *Obtorto Collo* e *De Sprofundis* (Valigie Rosse) e nel *Repertorio dei matti della città di Livorno* (marcos y marcos). Collabora con la Scuola Carver di Livorno e fa parte del gruppo elettroacustico Il Ritorno di Carla.

Ludovica Rossi

Exuvia

ci sono giorni in cui i falchi
segnano la fine della neve
si bagnano
e lisciano le piume
nel ticchettio di notti bianche
le madri non corrono più
a serrare le finestre
quando la furia siberiana
pretende di entrare
ci sono giorni in cui le donne
si bagnano
e lisciano le piume
nei vapori della banja
e i rami blu delle betulle
sferzano schiene nude
fustigazione necessaria
per baciare
una pelle nuova,
vergine – lunare

ci sono giorni in cui il fiume
riprende a scorrere
srotolando le sue spire
e al di là del vetro
si fa squama albina
il muto creparsi
dell'epidermide
di ghiaccio
è in quei giorni che remote scaglie di me
grattate via dal tempo

trovano riposo nel suo letto
assieme al tuo sguardo.

Ludovica Rossi è nata nel 1995 a Torino. Dopo la laurea in Lingue e letterature moderne con una tesi sulla poetessa russa Marina Cvetaeva, decide di andare in Siberia. Attualmente si sta specializzando in Letterature comparate e lavora come insegnante di lingua italiana per stranieri.

Alda Teodorani

Areb avrù

Areb avrù dir un quël
a tota la zent ch'a cgnos
e ch'la m'vò ben,
e bria soltânt a qui d'la Masa
o d'Sant'Ëgta
e tot chj étar ch'i cnós
e' dialet d'la Rumâgna.
Par caritê, a zirch ad lasê pérdar,
e d'an fê bria coma zêrton
chj adrôva la môrt una scusa
par fê béla figura, u j amânca sól
da mêtâr la murtlina
in cla piazza d'smargiàson
ch'j è i *social network*
e a sen a pôst.
Avreb div che mi pê
l'è a là instech
int e' capsânt int una fôsa
che, a dila tota, la m'pê un pô trôpa znina.
E pu a j ô pinsê:
«A m'la tegn par me sta nutezia»,
parchè u n'um paréva bria d'stê tânt mêl,
e dop una ciôpa d'dè a m'so deta:
«Ben? Èla pu tota ' que?»,
senza arculdêm che e' pez l'è sèmpar pront,
l'è ' là ch'l'ariva cun la su cariöla
carga d' mérda,
e u m'è avnù int la ment
ad scrivar sta puiseia
par dêv la nutezia,

par salutê mi pê
e nenca par mêtum
ins la front un bël cartël
ch'e' dega: burdel, a so un pô scösa,
zarchì d'avrem ben, zarchì d'avrev ben
e se pröpi avì voia d'fê un cument
almânch fasìl in dialet
parchè a la Rumâgna me a i tegn!

...

Avrei voluto

Avrei voluto dire una cosa
a tutta la gente che conosco
e che mi vuol bene
e non solo a quelli di Massa
o di Sant'Agata
e gli altri che conoscono
il dialetto di Romagna.
Per carità, cerco di lasciar stare,
di non fare come certuni
che usano la morte come pretesto
per far bella figura, ci manca solo
che si metta il manifesto funebre
in quella piazza di sbruffoni
che sono i social network
e siamo a posto.
Vorrei dirvi che mio padre
è là, steso al cimitero
dentro una fossa
che, per dirla tutta,
mi sembra troppo piccola.
E poi ho pensato
«La tengo per me questa notizia»
perché non mi pareva
di star poi così male,
e dopo un paio di giorni mi son detta:
«Allora? È tutto qui?».
Senza ricordare che il peggio è sempre pronto,
è lì che arriva con la sua carriola
carica di merda,

e mi è venuto in mente
di scrivere questa poesia
per darvi la notizia,
per salutare mio padre
e pure per mettermi
un bel cartello in fronte
che dica: «Ragazzi, sono un po' scossa,
cercate di volermi bene, cercate di volervi bene
e se proprio volete commentare
fate in modo di scrivere solo in dialetto,
perché alla Romagna io ci tengo!».

(Traduzione di Alda Teodorani)

Alda Teodorani, autrice di culto dell'horror-noir italiano, ha pubblicato un centinaio di racconti, una trentina di opere di narrativa e poesia, numerose traduzioni oltre a varie sperimentazioni in musica. Con l'etichetta CatRecords – CatBooks sostiene le pubblicazioni indipendenti editoriali e musicali. Dai suoi lavori sono tratti fumetti, opere d'arte e film. L'archivio Alda Teodorani si trova presso la Biblioteca e museo Venturini a Massa Lombarda (Ravenna).

Francesco Pecoraro

Estonia

«Il Tascabile», 7 maggio 2021



Una riflessione sulla frattura generazionale nell'era Covid. Il collante etico non regge più, le corde che tengono insieme le varie età sono logore

La notte del 28 settembre 1994, il traghetto *Estonia* battente bandiera estone naufragò nel mar Baltico durante la traversata da Tallinn a Stoccolma. Le persone a bordo erano 989: di queste, 852 perirono mentre 137 vennero tratte in salvo. La nave cominciò a imbarcare acqua a fiumi quando la celata di prua, cioè il portellone apribile per l'accesso dei veicoli, cedette sotto i colpi del mare grosso. La dinamica dell'accaduto è piuttosto complicata, ma secondo la ricostruzione si trattò di errori tecnici sommati a errori umani, sommati a una tempesta particolarmente violenta. In *Terrore dal mare* (Adelphi, 2005) William Langewiesche descrive dettagliatamente l'accaduto come un agghiacciante evento darwiniano: quasi tutti i vecchi, le donne e i bambini presenti a bordo non ce la fecero. L'88% dei passeggeri paganti morì. Tra le donne la percentuale fu del 97%. I bambini sotto i 15 anni morirono tutti tranne uno. Dei 167 adulti sopra i 65 anni se ne salvarono solo 2, entrambi maschi.

La maggioranza dei sopravvissuti erano giovani maschi, nell'età in cui un individuo può possedere le doti fisiche per resistere a una catastrofe del genere. Imbarcando acqua nelle stive dei veicoli, la nave iniziò ad inclinarsi su un fianco. Raggiunta l'inclinazione di 45°, nel gruppo umano presente a bordo si creò una fondamentale spaccatura tra coloro, la maggioranza, che non aveva chance di sopravvivenza e la

minoranza che, a patto di sforzi disperati, sarebbe riuscita a raggiungere il ponte. Una volta lì, l'impossibilità di mettere a mare le scialuppe, il mare grosso e l'acqua gelida avrebbero operato una seconda selezione, poi una terza e così via. Le pagine di Langewiesche si fanno progressivamente sempre più terrificanti. Mentre leggevo, mi resi conto che se quella notte mi fossi trovato sull'*Estonia* probabilmente non sarei sopravvissuto. Freddo, terrore, forza fisica e resistenza, capacità di reazione, riflessi, lucidità mentale, tutti fattori avversi contro i quali i miei cinquant'anni (l'età che avevo nel 1994) non mi avrebbero aiutato.

Ma ancora di più mi colpiva il fatto che una spensierata comunità di viaggiatori, su un mezzo moderno, provenienti da alcune tra le più evolute nazioni del pianeta, durante l'inconcepibile rapidissimo affondamento della nave si ritrovasse sprofondata all'improvviso in una situazione totalmente primordiale di modalità vita/morte, in cui crollò di colpo ogni parvenza di società. Ciascuno doveva pensare per sé e eventualmente per i suoi cari. Qui e là, nella distribuzione dei giubbotti e in mare, sulle zattere, si ricrearono momenti di collaborazione, cioè embrioni sociali in cui i più forti davano una mano ai più deboli. Ma in generale l'altruismo non era una buona idea. Nella progressiva inclinazione del ponte, chi dava una mano rischiava lui stesso di non farcela.

I deboli, le donne, gli anziani e i bambini andavano abbandonati a loro stessi altrimenti avrebbero trascinato tutti nella morte per acqua. La società-nave si degradò (atti di eroismo e dedizione individuali pure ce ne furono) in un assembramento di individui e di individui-coppia, ciascuno dedito al proprio salvamento e si spaccò orizzontalmente tra chi per età e efficienza fisica poteva farcela e chi no, tra chi era in grado di fronteggiare la pressione selettiva dell'ambiente-naufragio e chi no.

La situazione-virus non è così estrema come quella che si creò sull'*Estonia*. Una società umana, come organizzazione di individui ufficialmente basata su principi e leggi, ancora esiste. Tuttavia, sotto la pressione selettiva del Sars-CoV-2, si percepisce qualche elemento di sfaldamento, proprio a causa della frattura orizzontale tra il gruppo generazionale di anziani economicamente garantiti, per il quale il virus è letale, e quello, più giovane e meno garantito, cui provoca al massimo qualche linea di febbre, che comprensibilmente vorrebbe continuare a fare la vita di sempre e che è fortemente portato al rifiuto di ogni chiusura. Per motivi economici, certo, ma soprattutto per una normale, basica, spinta a vivere. Storicamente il legante principale di una società aggredita da una forza aliena è patriottico e/o etico: cooperazione e organizzazione militare, più solidarietà, aiuto e assistenza reciproci. Nell'era Covid, se si eccettua un'indispensabile, razionale e coerente strategia anticontagio, l'aspetto etico dovrebbe essere predominante: proteggere chi rischia di morire sotto la pressione di condizioni ambientali diverse e fortemente selettive. Ma il conflitto generazionale, che già è normalmente nelle cose, è ora superaccentuato dal virus,

«Il dato dell'esclusione con cui faccio i conti in questi anni è solo maggiormente evidenziato da un virus che può uccidere me e non loro.»

il collante etico non regge più, le corde che tengono insieme le varie età sul crinale della vita sono logore, tendono a rompersi, quando non vengono addirittura tagliate da chi «ha tutta la vita davanti», così «chi la propria vita se l'è fatta» cesserà di appesantire la cordata. So che è un'immagine schematica, ma contiene una verità sostanziale e non apertamente dicibile, la stessa che continuamente e implicitamente affiora, nei nostri comportamenti, nelle istanze politiche, nelle riaperture a macchia di leopardo, insomma nelle incoerenze dell'unica linea possibile, che consisterebbe nel chiudere, risarcire & vaccinare, più o meno come ha fatto la società britannica, che per mesi si è trasformata in una macchina di autoconservazione. La sofferenza segreta che mi provoca l'incontrare gruppi di adolescenti – eccitati del loro vivere e incuranti del virus, incuranti delle protezioni, delle regole, incuranti della mia stessa esistenza, mentre tendo ad affrettare il passo perché a mia volta li vedo come organismi asintomatici coi quali è impossibile comunicare, ma che possono contagiarmi – questo strazio silenzioso è per me qualcosa di nuovo, di mai provato prima. Uso la parola «strazio» perché si tratta di una sensazione dilaniante: una parte di me si sente lontana ed estranea alla fase della vita che loro stanno vivendo, anzi di più, la loro noncuranza mi provoca un'irritazione che è fatta di invidia e paura. Un'altra parte di me urla per il sentirsi improvvisamente e perentoriamente esclusa dalla società e dalla vita. Io sono *nel* Covid e loro no. O almeno non del tutto. Ma il dato dell'esclusione con cui faccio i conti in questi anni è solo maggiormente evidenziato da un virus che può uccidere me e non loro: la spaccatura orizzontale di quello che chiamiamo «il corpo sociale» sussisteva prima del virus e continuerà ad esserci anche a dopo. Ma il virus l'ha resa, almeno per me, drammatica ed evidente, più o meno come fece l'evento naufragio narrato in modo così vivido da Langewiesche: nell'insieme umano che era a bordo dell'*Estonia*, la frattura generazionale era naturalmente già presente, ma il brutale evento selettivo dell'affondamento la rese determinante ai fini della sopravvivenza. Molti altri

fattori intervennero a decidere della vita o della morte di ciascuno, ma età e stato fisico furono essenziali.

Naturalmente la spaccatura nell'oggi di cui parlo non riguarda solo lo stato fisicoeconomico, ma anche una frattura culturale paragonabile a quella che si creò tra padri e figli nei primi Sessanta del secolo scorso. Vorrei poter disprezzare – come fece la generazione di mio padre con la mia – la civiltà montante solo in quanto estranea alle mie origini, alla mia formazione e alla mia cultura. Ma non riesco e per vari motivi. Il primo è che parzialmente ci sono anch'io dentro e me ne giovo come tutti gli altri in modo diretto o indiretto. Sono quasi sicuro che i saperi e le sensibilità contemporanee, che mi ignorano e forse mi compatiscono, sono gli stessi che mi tengono in vita, quando dovrei essere già morto, perché la grandissima maggioranza dell'umanità vissuta prima di me non arrivava ai miei 75 anni, che oggi, se non ci fosse il virus, sarebbe considerata ancora un'età giovane.

Senza inoltrarmi troppo nel sociologico, per civiltà montante intendo – oltre a tutto il resto, la fine della politica, la vittoria schiacciante del capitale, il consenso verso lo status quo ecc. – la straordinaria implementazione del digitale. Stiamo costruendo il software del mondo così come ce l'ha consegnato il Novecento, che a sua volta l'aveva preso in consegna da tutte le epoche precedenti, su-su, a risalire fino alle origini di homo faber, in un processo di incessante miglioramento tecnoanalogoico. Oggi noi settantenni ci troviamo nel bel mezzo di quello che percepiamo come un salto del mondo, mentre per le generazioni successive questo semplicemente è il mondo, perché quasi tutti i procedimenti di elaborazione in quasi tutti i campi sono informatizzati, cioè mediati dall'intelligenza artificiale e dalla robotica con la quale i nostri figli e nipoti hanno totale domestichezza, ma noi no. Il secondo motivo è l'enorme interesse che suscita in me il progredire di questo immane processo di informatizzazione del mondo, in ogni sua funzione e dettaglio, che prima o poi giungerà a un qualche Punto Omega che sarà quando intelligenza umana e intelligenza

artificiale, fuse insieme, guadagneranno lo status divino di conoscenza assoluta. Quindi, al contrario di tutta l'umanità che mi ha preceduto, sto assistendo a qualcosa di mai visto prima e nemmeno di immaginabile, che consiste nelle fasi iniziali di qualcosa rispetto alla quale la Rivoluzione industriale – che è l'inizio dell'Inizio – avrà la rilevanza di un cerino acceso a fronte dell'incendio di una foresta di cui non si vede la fine. Quando tutto sarà bruciato, cioè trasformato in qualcos'altro, in qualcosa di intelligente, l'umanità – al netto di catastrofi planetarie – sarà in un mondo nuovo, cioè diversamente capitalista. Per le immense imprevedibili convulsioni intermedie rimanderei ai libri di Gibson: sono solo ipotesi, ma per ora sembrano abbastanza azzeccate. Alla spaccatura culturale tra novecenteschi e millennial, per usare la terminologia corrente che designa chi si è formato analogicamente e chi si è formato digitalmente, spaccatura per certi versi profonda ma ancora vivibile, accettabile, comprensibile, finché si tratta di fare digitalmente ciò che prima si faceva analogicamente e non piuttosto qualcosa di completamente diverso e autonomo e non immaginabile, perché completamente digitale, alla spaccatura culturale il virus ha aggiunto la divaricazione biologica di chi è capace di resistergli – spesso nemmeno accorgendosi della sua presenza nel corpo – e chi invece finisce intubato a morire in un ospedale per la stessa identica malattia. Ecco allora lo strazio del sentirmi fatto fuori non solo culturalmente dalla società in cui vivo – non so fare cose che i sopravvenuti non solo sanno fare ma continuamente inventano e perfezionano nella lingua dell'Impero, che non è la mia – ma anche segato fisicamente nello stare nascosto, nell'accostarmi ai muri delle palazzine quando vedo venirmi incontro due o tre ragazzi/ragazze occupanti l'intero marciapiede, del tutto noncuranti dello spazio vitale garantito dalla norma anticontagio. Al *non so* si aggiunge la sensazione del *non servo* e dunque dell'indifferenza sociale, ufficiosa ma chiaramente percepibile, rispetto alla mia esistenza in vita: *non sai*, dunque *non servi*, dunque se esisti o no non è rilevante.

Giuseppe Laterza

La Rai, il caso Fedez e il ruolo di editore

«la Repubblica», 7 maggio 2021



Caro direttore, nella animata discussione di questi giorni sul caso Fedez-Rai è assente un tema essenziale: il ruolo dell'editore. Cos'è infatti la Rai se non un editore? Si può discutere delle scelte di un editore ma è suo diritto farle e anzi è interesse di tutti che ci siano editori con una linea editoriale chiara e forte, editori di proposta, che non si limitino a inseguire gli umori dell'opinione pubblica. Ma – si dice – la Rai è servizio pubblico e come tale, visto che è finanziata da tutti, deve essere aperta a tutti. Vero. Ma ciò non comporta né indifferenza né neutralità. Non è possibile, anche volendo. Nel 2016 fui invitato dalla Rai, insieme a studiosi, manager, giornalisti di varie testate, a un convegno sull'offerta del servizio pubblico. Mi ero stupito dell'invito, ma Annamaria Tarantola, all'epoca presidente, mi spiegò che avendo la Rai come stakeholder i cittadini, tutti erano chiamati a definirne la missione.

Per quanto riguarda Fedez, in nome della libertà di espressione, si è messa in questione la possibilità stessa della Rai di discutere contenuti e modalità della sua performance. Se ci pensiamo un attimo, questa posizione equivale a quella che Mark Zuckerberg sostenne di fronte alle critiche rivolte a Facebook riguardo ai messaggi falsi e violenti che i social media a volte veicolano. «Non siamo un editore, non siamo responsabili» disse all'epoca, sostenendo di essere proprietario di una struttura tecnica di trasmissione di qualsiasi contenuto (posizione poi rivista, come dimostra l'oscuramento del profilo di Trump).

In nome della libertà di opinione, vogliamo che la Rai si trasformi in una piattaforma di lancio di qualunque messaggio, senza alcun filtro editoriale? Pensiamo veramente che così otterremmo maggiore libertà?

Io penso che non ci sia libertà senza pluralismo ma anche senza responsabilità. Vorrei un assetto dell'informazione in cui tanti diversi soggetti competono tra loro, ciascuno con la sua linea editoriale, le sue preferenze e i suoi limiti. Ogni scelta dei media può e deve essere discussa in pubblico, perché – come una volta scrisse Amartya Sen – la democrazia è prima di tutto costituita dalla qualità del dibattito pubblico. Si può dunque criticare la Rai per aver cercato di dissuadere Fedez dal fare nomi di politici omofobi e si può elogiare Fedez per averlo fatto. Ma non è una censura. Inevitabilmente la Rai ogni giorno opera mille scelte. Discutiamole, criticiamole se del caso e se non le riteniamo coerenti con la missione del servizio pubblico, ma riconosciamo il suo diritto a farle. E – visto che tra l'altro il suo consiglio di amministrazione sta per essere rinnovato – discutiamo su che cosa debba essere il servizio pubblico nell'informazione, in presenza non solo di emittenti televisive e di giornali privati ma anche dell'esplosione dell'informazione e dell'intrattenimento sul web. Discutiamo di come la Rai possa contribuire al necessario pluralismo e di come debba farlo – nell'ambito della sua specifica missione. Consapevoli che lo farà sempre – e non è un difetto – attraverso le scelte inevitabilmente discrezionali di professionisti con diverse esperienze e idee.

Simonetta Fiori

Non solo libri: così festeggiamo 120 anni di storia

«la Repubblica», 9 maggio 2021

Intervista a Alessandro e Giuseppe Laterza. L'eredità e la lezione di Vito. L'importanza delle donne della famiglia. Come innovare rimanendo sé stessi

Il compleanno di una casa editrice è sempre un'occasione di bilancio. Se è un marchio di famiglia, la storia culturale acquista una temperatura emotiva che scaturisce dalle relazioni personali dei protagonisti. L'avventura civile e intellettuale di casa Laterza è racchiusa in un volumone giallo di millecinquecento pagine, il Catalogo storico, che esce per un duplice anniversario: i centovent'anni della casa editrice, fondata il 10 maggio del 1901 dal ventottenne Giovanni Laterza; e il ventennale della scomparsa di Vito Laterza, coraggioso traghettatore dell'azienda editoriale dalle secche dell'egemonia crociana agli avamposti culturali della seconda metà del Novecento.

Collegati su Zoom ci sono i suoi due successori, il figlio Giuseppe che è il presidente e il nipote Alessandro, amministratore delegato: diversissimi per temperamento e formazione, ci raccontano la loro singolare diarchia. E la passione per un mestiere che nasce da una «follia erasmiana».

GIUSEPPE LATERZA Tenere in mano il Catalogo ti dà una sensazione molto bella. Tu sei il ramo, ma appartieni a una quercia secolare: la linfa è la stessa. Questo ti dà forza, offrendoti la traccia nelle scelte difficili di ogni giorno.

ALESSANDRO LATERZA Io sento forte la responsabilità. E vedo il Catalogo come un punto di partenza per il futuro.

GL Avere una quercia alle spalle ti carica di un grande peso. Non vorresti mai essere l'erede che chiude una storia centenaria. Il momento più buio è stato dopo la grande crisi finanziaria del 2008, che è rimbalzata sui libri più tardi: c'è stato da tremare. Ma là s'è rivelata fondamentale l'intuizione che aveva avuto mio padre negli anni Sessanta: in una produzione saggistica dagli esiti altalenanti era necessario avere uno stabilizzatore come la scolastica. Ed è stato questo settore, curato da Alessandro, a salvarci.

AL Vito è stato un formidabile innovatore. Aveva intuito, giovanissimo, che quella crociana era un'egemonia declinante, condannata a non riprodursi nel tempo. E cominciò a esplorare nuovi territori disciplinari come la linguistica o l'urbanistica, oltre a lanciare i Libri del tempo, il laboratorio della cultura riformista liberaldemocratica. Alcune iniziative furono un fallimento totale sul piano economico, ma diedero identità alla casa editrice.

GL Una delle sue lezioni è che non ci si deve preoccupare troppo se qualche libro va male: l'importante

è che sia un buon libro. Questo non significa che non fosse attento ai conti. Era innanzitutto un imprenditore. Una delle grandi critiche rivolte a Giulio Einaudi è che non leggesse i bilanci. Lo ricordo a Bari immerso in sterminate discussioni con l'amministratore di Barletta, un bravissimo contabile che parlava in dialetto pugliese stretto. Questo in fondo ci ha insegnato: che il grande editore non è quello che insegue meravigliosi progetti e poi lascia ad altri il volgare mestiere. Un grande editore è quello che dà continuità economica all'azienda. Se non sei solido economicamente, non hai autonomia culturale.

AL Insieme a mio padre Paolo, un avvocato che era presidente della casa editrice, Vito si batté

moltissimo per difendere l'indipendenza dell'azienda dal tentativo annessionistico d'un grande gruppo. Alla fine del 1989, una parte della famiglia Laterza cedette le sue quote alla Rizzoli.

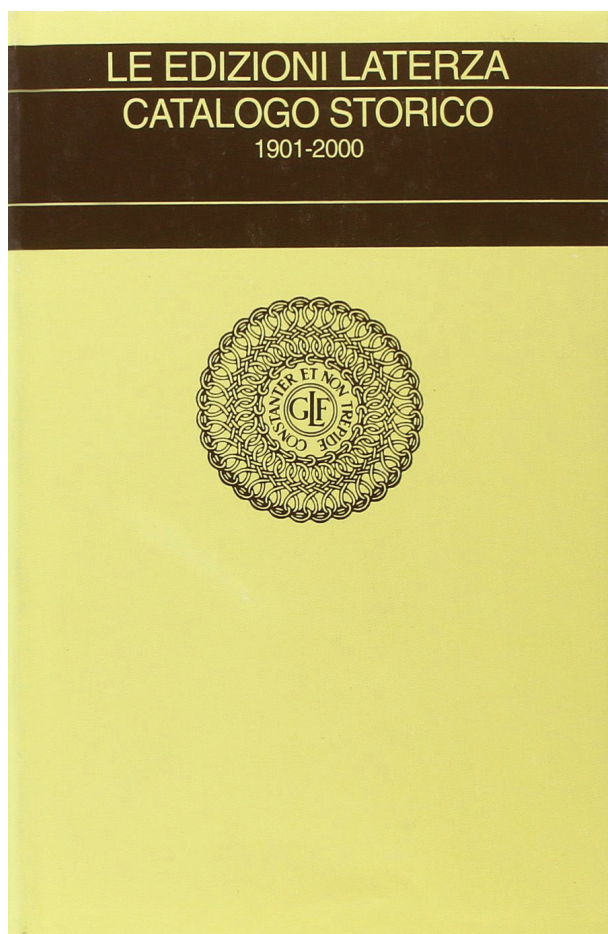
GL Da quel drammatico consiglio d'amministrazione uscì sorridente: «Finalmente ce ne siamo liberati». Sapeva che poteva riprendere in mano le sorti della casa editrice. E si sentiva finalmente libero da quei famigliari che consideravano il catalogo una sorta di giacimento petrolifero da sfruttare. Mi ricordo la prima volta che misi piede in casa editrice. «Vedi quel bellissimo colophon? Se non lo metti ogni giorno a valore, anche rischiando, entro pochi anni è destinato a scomparire».

AL Vito ci ha insegnato il mestiere senza troppi discorsi, ma coinvolgendoci nella pratica: prima in redazione, poi Pepe all'ufficio stampa e io all'ufficio tecnico, senza mai sovrapporci. E senza mai farci sentire il peso dell'errore. Ho conservato il pacchetto di sigarette Nazionali Super senza filtro che mi regalò. Ne fumo una all'anno, se abbiamo chiuso bene il bilancio.

GL A volte penso che tu gli assomigli più di me. Il fumo è un tratto che condividete.

AL Posso dire una cosa senza offendere Vito? Nelle relazioni con gli autori tu sei molto più bravo di lui. Perché hai ereditato il lato fantasioso dei Chiarini, la famiglia di tua mamma.

GL Mia madre Antonella ha svolto un ruolo molto importante. È stata lei a creare intorno a mio padre e alla casa editrice una rete di amicizie vere. Le feste natalizie con Tullio De Mauro vestito da Befana, gli scherzi al telefono con Lucio Colletti, i giochi con Antonio Cederna che poi a tavola urlava contro la speculazione edilizia. Il lavoro intellettuale era profondamente intrecciato al rapporto personale. Devo dire che lo stesso ruolo esercita accanto a me mia



moglie Karina. Mia madre aveva una sensibilità artistica che ha reso più libero mio padre, sciogliendone alcune rigidità: lui proveniva da una famiglia meridionale molto tradizionale. E io sento di avere una vocazione spettacolare che è sicuramente materna. Mio padre chiamava la presentazione del libro lo «sciacchetto»... non ne era entusiasta insomma.

AL Tutte le donne di casa Laterza sono state importanti. Secondo stili molto diversi, classico e barracadero, mia madre Giovanna e mia sorella Maria hanno animato e diretto la libreria di Bari, una bandiera della casa editrice piantata nella città. Pur essendo una casa editrice internazionale, l'unica che sotto la guida di Duby e Le Goff abbia realizzato un progetto storico europeo insieme a un gruppo di altri publisher, la Laterza continua ad avere un radicamento meridionale.

GL Mi ricordo quando mio padre insisteva con Alessandro perché entrasse in casa editrice. Tu eri un bravo classicista, dal futuro brillante. E lui ti disse: un editore riesce a essere culturalmente più incisivo d'un pur bravissimo studioso. Oggi capisco le ragioni della sua insistenza, che allora mi sfuggivano: i Laterza avevano avuto sempre un solo erede.

AL C'è tra noi un gioco delle parti. Tu sei un instancabile inventore di progetti e io sono quello che dice: fermati!

GL Diciamo che io sono più proiettato sulla spesa, tu sui costi. Alessandro ha la caratteristica tipica della formichina pugliese: ogni euro speso va ben soppesato. Anche qui mi ricordi molto mio padre. Ma pur essendo diversi inseguiamo un'unica finalità: conservare la solidità di un'impresa di cultura che

si pone tra i suoi compiti la formazione critica della classe dirigente. Né io né Alessandro facciamo questo lavoro per ampliare le dimensioni dell'azienda o per aumentare i profitti: non è il nostro obiettivo. E la nostra diarchia è una rottura rispetto alla tradizione monocratica delle aziende.

AL Siamo riusciti ad arrivare al 2021, e non era affatto scontato. Il nostro merito – qui il contributo di Pepe è decisivo – è stato tenere fede al mestiere di editore producendo e diffondendo contenuti di qualità secondo modalità molto diverse. Non ci siamo tirati indietro di fronte ai collaterali, i libri venduti con i giornali. E non abbiamo avuto paura di sfidare il web, mescolando linguaggi differenti. Siamo sempre noi quando facciamo i festival – il primo è stato quello dell'economia di Trento, poi sono arrivate le Lezioni di storia e tanti altri – o promuoviamo gli ebook. Ci ha aiutato la dimensione agile della casa editrice, dove è possibile decidere in fretta.

GL Ora tocca alla quinta generazione, che è già al lavoro. Mia figlia Antonia si occupa dei social: quest'anno, anche in conseguenza della pandemia, abbiamo raddoppiato i nostri follower e inventato nuove rubriche. Bianca, figlia di Alessandro, cura la grafica e le copertine. Di recente ha seguito alcuni graphic novel di successo. Oggi una grande carica ci viene da loro. Sono due trentenni in una redazione composta largamente da loro coetanei. È questo motivo di grande orgoglio.

AL Una volta Vito disse che fare l'editore significa essere dei pazzi erasmiani. La follia erasmiana non è una forma di demenza ma di coraggio. Con il gusto della sfida. E noi continuiamo a credere in questa meravigliosa pazzia.

«Il nostro merito è stato tenere fede al mestiere di editore producendo e diffondendo contenuti di qualità secondo modalità molto diverse.»

Francesca Borrelli

Dare voce a un robot rende più lampante ciò che ci fa irripetibili

«Alias», 9 maggio 2021

Dialogo con Kazuo Ishiguro. Protagoniste dell'ultimo romanzo, una bambola frutto dell'intelligenza artificiale e una bambina sottoposta a editing genetico

Se una delle sfide più decisive che ogni scrittore si trova ad affrontare sta nel rendere vivi sulla pagina i propri personaggi, una prova di equilibrio ben più ardua è dare credibilità a un essere artificiale proiettandolo nella quotidianità della dimensione umana e mantenendolo al tempo stesso fedele alla sua natura di artefatto. La tentazione di sondare questo confine, senza varcare le frontiere della fantascienza ma semplicemente rendendo parte del nostro mondo ciò che esiste per ora solo nei confini di un laboratorio si è già tradotta, negli ultimi anni, in romanzi di notevole qualità: Ian McEwan ha dato voce, in *Macchine come me*, a un robot dotato di fattezze indistinguibili da quelle di un uomo, capace di giudicare, amare e dunque tradire; Don DeLillo ha immaginato l'accesso a una seconda vita tramite sospensione criogenica del corpo, alla temperatura che i fisici chiamano Zero K; e ben prima di loro, nel 2005, Kazuo Ishiguro ha ambientato una commovente storia d'amore, *Non lasciarmi*, nei confini di un college popolato di ragazzi che si scoprirà essere cloni, la cui ragione di vita è diventare donatori di organi.

Ora, lo scrittore inglese torna a quell'esperimento severo e venato di cupezze da una prospettiva decisamente più rasserenata, dando voce nel suo ultimo romanzo a una sorta di bambola robotica, costruita e istruita per servire da Amica Artificiale alla

fortunata bambina che ne entrerà in possesso. L'incipit straniante, senz'altro la parte più bella di *Klara e il Sole* (traduzione di Susanna Basso), descrive gli interni di un negozio di automi dal punto di vista di uno di loro.

Più perspicace e più osservatrice degli altri, Klara è un robot dotato di profonda empatia e di senso di fedeltà che, una volta diventata l'oggetto del desiderio di una bambina, sentirà di appartenere per sempre. Come quasi tutti i figli di famiglie abbienti e illuminate, la piccola Josie, futura proprietaria di Klara, è stata sottoposta a un editing genetico che ne ha potenziato le facoltà; qualcosa tuttavia deve essere andato storto, perché la bambina è fragile, spesso malata, e la madre che teme di perderla, come ha già perso l'altra sua figlia, ora investe su Klara non soltanto perché faccia compagnia alla bambina ma perché ne studi ogni movenza e si immedesima nel suo animo, così da poterla sostituire quando lei morirà. Prima di comprarlo, la madre interroga il robot, le chiede di riprodurre la camminata di Josie per vedere se si è accorta della leggera incertezza che le rallenta il passo. Klara se n'è accorta. La donna la incalza: «Come definiresti il suo tono di voce?». Klara azzarda: «Quando parla la sua voce rientra in un registro fra il la bemolle sopra il do centrale e il do all'ottava superiore». Passato l'esame, comincia

l'avventura della bambola nel mondo: qualcuno tenterà di mortificarla ricordandole la sua natura di macchina, qualche odioso umano migliorato dall'ingegneria genetica oserà paragonarla a un aspirapolvere, ma perlopiù Klara verrà amata. Passerà le sue giornate con Josie e con l'amico Rick, il ragazzino con cui la bambina è cresciuta e cui sembrerebbe destinata, nonostante lui non sia stato «potenziato», e il suo futuro non preveda che sviluppi altre capacità oltre quella di far volare droni in forma di uccello, che egli stesso ha costruito. Come una favola infantilmente crudele, il romanzo troverà il suo epilogo e Klara il suo posto nel mondo, a misura dei buoni sentimenti che gli umani hanno proiettato nella sua mente artificiale, forse prelevandoli dalla propria e poi dimenticando di riprenderli indietro.

Ishiguro è magistrale nella descrizione del negozio dove una materna figura di Direttrice impartisce ai robot regole di condotta e di modestia; e commovente quando si immedesima nelle loro speranze di guadagnare la postazione in vetrina, dove non solo ricevono il nutrimento diretto del Sole, alla cui energia si alimentano, ma fanno esperienza del fuori che li attende, osservano i passanti, e con discrezione simulano nonchalance quando un potenziale compratore li adocchia, per poi abbandonarsi all'eccitazione febbrile del sentirsi prescelti.

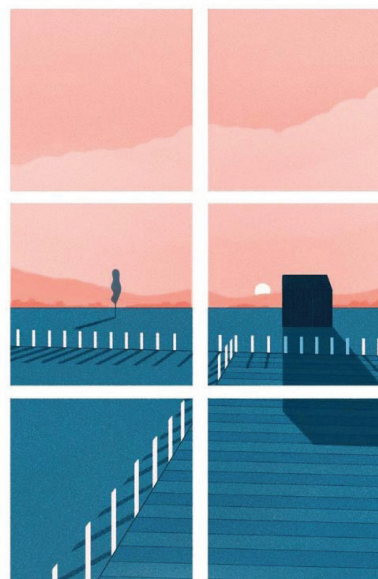
Non è tempo di incontri, non ancora: parliamo con Ishiguro del suo romanzo al telefono, quella che segue è la trascrizione della nostra conversazione registrata.

Klara, la bambola robotica protagonista del suo romanzo, esordisce così: «Quando eravamo nuove...». Sono parole che rimandano a un suo titolo di vent'anni prima, «Quando eravamo orfani», ambientato a Shanghai, agli inizi del Novecento. Mi domando se il nesso è voluto, e se questo mondo di bambole abbia a che fare con la sua infanzia giapponese.

Non avevo stabilito questo collegamento, ci penso adesso. E ricordo che quel titolo, *Quando eravamo orfani* lo scelsi solo molto dopo avere finito il libro,

come esito di una lunga titubanza. Avevo optato prima per *The English Detective* e durante tutto il periodo in cui scrivevo restai di quella idea. Diversamente da quanto accadde con altri romanzi, *Never Let Me Go (Non lasciarmi)*, per esempio, il cui titolo mi sembrò provenire naturalmente dall'interno del romanzo, *Quando eravamo orfani* venne sostituito al titolo precedente abbastanza tardi, non lo avevo mai pensato come una frase già incorporata a fondo nel romanzo. Quanto alle mie memorie di infanzia, non saprei dire se siano implicate, direi piuttosto che Klara ha a che fare con le proiezioni degli adulti, i quali temono che i loro bambini si sentano soli e quindi gli regalano dei giocattoli, o degli animali.

KAZUO ISHIGURO KLARA E IL SOLE



In effetti, almeno all'inizio del libro, Klara appare piuttosto come una bambola a dimensione umana...

Anch'io la penso così, e direi appunto che il rapporto tra Klara e la ragazzina che l'ha comprata per tenerla con sé sia più vicino al legame emotivo di un bambino con i suoi giochi. Del resto, come lei sa, l'idea mi venne dalla scrittura di un piccolo libro per bambini tra i cinque e i sei anni: in questa versione Klara avrebbe dovuto essere piuttosto un piccolo cane, comunque un animale per bambini. Poi quella storia si sviluppò, ma ne resta l'impianto originario. Alcune volte regaliamo ai bambini dei giocattoli perché assolvano a funzioni educative, ma sebbene non ci piaccia pensarlo è anche vero che deleghiamo loro il compito di fare compagnia ai nostri figli. Perché ci sostituiscano un po' e non si sentano abbandonati.

Man mano che andiamo avanti nel romanzo diventa chiaro il fatto che la madre di Josie vorrebbe istruire Klara affinché somigli sempre di più alla figlia, minacciata da una malattia, in modo che possa sostituirla quando Josie morirà. Questo tema della sostituzione era già presente in «Non lasciarmi», i cui personaggi sono cloni allevati per donare organi di ricambio a chi ne necessita. Entrambi i libri, più che situarsi nel futuro, descrivono una forma di «presente alternativo»: così lei disse quando parlammo del romanzo precedente. Quali differenze tra i due libri le appaiono ora più evidenti?

Mentre lavoravo a *Non lasciarmi* ero più consapevole di stare usando gli strumenti di un determinato genere romanzesco. Come le dissi allora, avevo provato a scrivere il libro già due volte negli anni precedenti, ma non mi riusciva di tirare fuori la storia che avevo in mente. Ci arrivai soltanto

quando mi venne l'idea di rigirarlo in una science fiction story. All'inizio, i miei personaggi erano ragazzi come tutti gli altri, ma poiché la trama non funzionava, pensai di mettere in scena un presente alternativo in cui questi ragazzi si rivelavano essere dei cloni. Allora ero consapevole di adottare quel dispositivo romanzesco e le sue tecniche, mentre quando cominciai a scrivere *Klara e il Sole* non feci altro che riversare nella trama il mio preesistente interesse nell'intelligenza artificiale e nella possibilità di servirsi di editing genetici. Proprio l'aver scritto *Non lasciarmi* fece sì che venissi invitato ai piccoli seminari organizzati dalla nostra Royal Society in tema di intelligenza artificiale, e lì conobbi molti scienziati con i quali ebbi un certo numero di conversazioni, riversate in una cartella piena di appunti, mentre gli scaffali, qui nel mio studio, si riempivano di libri dedicati a questo genere di problemi. In un certo senso, Klara è una sorta di replay di *Non lasciarmi* in versione ottimistica. Da una parte desideravo esplorare ancora questo genere di territorio, dall'altra intendevo adottare una prospettiva diversa. Ed è questa la più grande differenza fra il romanzo precedente e *Klara*: a lei permetto di mantenere la sua fede nella presenza di qualcosa di buono fino alla fine del libro, le consento di non vedere distrutte le sue convinzioni nel potere nutritivo del Sole, per esempio, e in tutto ciò che ne deriva. I protagonisti di *Non lasciarmi*, invece, nutrono la speranza di ottenere un trattamento speciale in quanto profondamente innamorati; ma questa loro fede viene frustrata, i fatti dimostrano che nelle loro convinzioni non c'è nulla di vero, così non resta a questi cloni che fronteggiare l'amaro destino al quale sono stati consegnati.

«Alcune volte regaliamo ai bambini dei giocattoli perché assolvano a funzioni educative, ma sebbene non ci piaccia pensarlo è anche vero che deleghiamo loro il compito di fare compagnia ai nostri figli.»

I suoi romanzi si affidano a una serie di temi ricorrenti, per esempio come gestire la memoria, o come avere a che fare con i nostri errori, e forse – più recentemente – come superare i limiti delle facoltà umane. Le sembra sia cambiata la sua prospettiva su questi stessi temi, nel corso del tempo?

Tutte le volte in cui comincio un nuovo romanzo lo sento come la naturale prosecuzione del precedente, e spesso quando sono alla fine mi sembra di non avere ben centrato gli obiettivi nei quali mi ero impegnato e comincio a pensare di svilupparli meglio in quello nuovo. È perciò che ci torno su. Più ancora che presentare temi ricorrenti, mi sembra che i miei romanzi siano ripetizioni l'uno dell'altro: penso in particolare al secondo, *Un artista del mondo effimero* e al successivo, *Quel che resta del giorno*. Sono sempre sorpreso dal fatto che i lettori non mi accusino di avere scritto lo stesso romanzo due volte, uno ambientato in Giappone l'altro in Inghilterra. L'illusione che fra un libro e l'altro abbia compiuto chissà quale salto in avanti è dovuta solo al fatto che i lettori restano sempre troppo letteralmente attaccati alle ambientazioni: al setting giapponese in un caso, inglese nell'altro; in realtà le due storie sono molto simili. Effettivamente, la prima parte della mia carriera di scrittore torna sui temi cui le accennava, ovvero come avere a che fare con i nostri ricordi, e come fronteggiare i nostri sbagli; ma adesso mi pare di essere in un periodo in cui quel che più mi interessa è la relazione tra la memoria e il sogno. Nel mio romanzo precedente, *Il gigante sepolto* ho tentato invece di paragonare la lotta per la memoria individuale, che riguarda l'anziana coppia protagonista, con la memoria storica delle nazioni. Mi domandavo, in altri termini, se sia sempre una buona idea ricordare, o se invece questo non si risolva spesso nel riportare a galla violenze che sembravano sepolte, riaprendo antichi conflitti. È un problema che in *Klara* non è presente, ma sul quale tornerò nel mio prossimo libro, dove riprendo proprio la questione dell'opportunità di dimenticare quando è in gioco l'equilibrio fra i diversi paesi.

Torniamo all'ultimo romanzo: man mano che si va avanti, si rende più evidente il fatto che Josie, la bambina cui Klara è destinata, soffre di una qualche malattia; ma non si capisce bene quale...

Ho dovuto prendere una decisione circa l'addentrarmi o meno nei dettagli della malattia di Josie, e mi sono detto che non era nei miei obiettivi dire più di tanto. Così, per quanto ho potuto immaginare, Josie soffre gli effetti dell'editing genetico cui è stata sottoposta per potenziare le sue capacità. Probabilmente l'opinione pubblica è diventata via via più consapevole di questi problemi, soprattutto da quando Emmanuelle Charpentier e Jennifer Doudna hanno ricevuto il Nobel per la chimica grazie alla loro scoperta di un metodo per l'editing del genoma, che spero possa aiutare in campo medico, se è vero che il nostro orizzonte prevede un moltiplicarsi di pandemie. Nel mio romanzo i bambini si avvantaggiano di una tecnica di potenziamento che somiglia a una sorta di intervento di cosmetica sui geni: non me ne sfuggono i rischi, né i possibili sbocchi in una industria per rendere i ragazzi più atletici o superiori da un punto di vista neurologico, con tutte le enormi ricadute che tutto ciò avrebbe sulla organizzazione sociale. Ma è già dei nostri giorni il fatto che alcuni pazienti ricevono un editing genetico capace di intervenire sulle cellule malate, in certi tipi di leucemia. Ora, questo riguarda persone già molto malate e dunque preparate a eventuali risvolti perversi delle cure, è vero. Josie potrebbe farne parte, e perciò avere ricevuto un intervento sui geni, che ne potenzi le difese.

Lei ha detto in passato che uno dei suoi obiettivi romanzeschi era trovare un lessico intonato alla nostra generazione per affrontare la radicalità dei problemi che hanno nutrito la letteratura del Diciannovesimo secolo. Crede di esserci riuscito?

Mi ricordo che ne abbiamo parlato mentre ripercorrevamo le pagine di *Non lasciarmi*, perché pensavo che, portando sulla scena dei cloni, quel romanzo

avesse più a che fare dei miei precedenti con questioni relative alla natura dell'anima umana. E, ammesso che ne abbiamo una, cosa significhi. A quel tempo, e di nuovo adesso mettendo in scena dei robot, intendevo suggerire come oggi sia molto difficile affrontare questo tipo di questioni tramite personaggi contemporanei, che non vivono in quel genere di universo religioso bensì in un mondo a dimensione scientifica. E anche se sarebbe perfettamente possibile creare ancora personaggi religiosi, farli parlare come uno dei Karamazov davanti a una tazza di tè sembrerebbe poco in sintonia con il mondo contemporaneo, anche con quello della finzione. Perciò, suggerii che è più facile ricorrere a una distopia o a effetti già studiati della science fiction, introducendo personaggi che sono il frutto dell'intelligenza artificiale, perché allora la domanda su cosa renda gli individui umani speciali e diversi dagli altri animali o dalle macchine viene in superficie molto naturalmente. Davanti a cloni o a robot ci viene spontaneo chiederci cosa sia quel qualcosa di inafferrabile a qualsiasi tipo di indagine strumentale, e se questo qualcosa sia nell'ordine del senso, e se questo ci renda unici, diversi da tutti gli altri e dunque irriproducibili. Come sarebbero eventualmente destinate a cambiare le nostre relazioni con gli altri nel momento in cui si scoprisse che siamo replicabili? Se non c'è nulla in noi a renderci speciali che senso avrebbe amare un determinato individuo invece di un altro? Quando metti in scena degli esseri artificiali, queste questioni vengono a galla da sole, non c'è bisogno di far sedere i personaggi e metterli a discutere con un Grande Inquisitore.

A un certo punto, lei scrive che Klara vede delle pecore sospese a una certa altezza da terra, protendersi verso l'erba senza riuscire a toccarla. È una visione curiosa: sono anch'esse dei robot?

Klara non è dotata di alcuna profondità mnestica, nella sua testa non c'è quella conversazione interiore che avrei potuto trascrivere se avessi messo

in scena personaggi umani. In particolare, quando va a portare la sua preghiera al Sole, avevo bisogno che esprimesse le sue emozioni attraverso le immagini che ricorda di avere visto, figurazioni che vanno alla deriva nella sua testa, e si dividono per lei molto sommariamente in positive o negative, in speranze e paure. Non dobbiamo dimenticarci che Klara è una macchina giovane, il suo range di memoria è limitato, e anche le sue associazioni fra quanto ha visto e i suoi sentimenti è possibile che non stiano tanto insieme. Nel fienile si trova a fronteggiare il buio, qualcosa di pauroso, e il ricordo visuale di queste pecore le suggerisce invece armonia, felicità: non è molto realistico che queste pecore stiano lì sospese senza riuscire a raggiungere l'erba, lo so; ma non sono robot, funzionano piuttosto da aggancio con un ricordo felice, che rischiera un momento di grande incertezza, per Klara, circa la possibilità che il Sole soddisfi le sue preghiere.

Un altro elemento interessante è il fatto che Klara a volte scompone il suo campo visivo in una serie di riquadri. Accade quando si sente sotto pressione, come se l'essere sottoposta a una determinata tensione le impedisse di tenere insieme le cose. È questo che intendeva suggerire?

Una delle chance che mi sono state offerte dal fatto di mettere in scena un personaggio non umano è che questo mi ha permesso di usare elementi di una certa tecnica narrativa senza farla apparire pretenziosa o troppo eccentrica. Se avessi messo in campo una voce narrante umana, non si sarebbe capito perché mai dovesse vedere le cose come le vede Klara, e perché sarebbe dovuta restare fedele a determinate credenze. Anche se nessuno di noi saprebbe dire come una macchina vede le cose, adottare il punto di vista di un robot serve anche ai lettori, di solito abbastanza conservatori, per permettersi di proiettarsi in una situazione più aperta, che consenta loro di accettare quanto non sarebbe normalmente credibile. Così, tutto sembra avere un senso.

Bruno Ventavoli

Tutto è felice, anche la tristezza

«tuttolibri», 15 maggio 2021

Gilberto Severini racconta la provincia italiana degli anni Cinquanta, gioie e solitudini, vedove e contadini, diavoli e acquesante, e l'amore omosessuale

Dal suo balcone nel centro di Osimo lo sguardo spazia dalle colline di Loreto ai colli di Recanati. Un colpo d'occhio che contiene sia la dedizione alla Madonna sia la malinconia di Leopardi. Due elementi che vibrano entrambi nella bibliografia scarna eppure elegantissima di Gilberto Severini. L'esordio in poesia nell'81, poi una serie di romanzi con Transeuropa, il marchio blasonato da Tondelli, un passaggio da Rizzoli, e l'ultima prova tre anni fa (*I dilettanti*) con Playground, la casa editrice che ora ripropone tutto il suo catalogo con l'intenzione meritatoria che non vada dissipato e resti chicca per *bouquinistes*. In pensionissima da tempo, oggi ottantenne, Severini ha lavorato nell'ufficio stampa della provincia e di vari assessorati, per poi collaborare con tv e giornali su cinema e teatro. Memorabile nel suo curriculum un servizio dalla mostra del cinema di Pesaro, la benemerita rassegna inventata da Lino Micciché (critico dell'«Avanti», c'è stato un tempo in cui i giornali di partito esistevano e producevano cultura...) dedicata nel 1980 al cinema sovietico. «Era nata una sfida a tennis tra Nikita Michalkov e Nanni Moretti, il nostro compito era quello di tirar tardi con il russo e farlo bere il più possibile» ricorda Severini. «Scolò una quantità impressionante di alcolici e andò a dormire tardissimo. Ma l'indomani sconfisse lo stesso Nanni. Filmò l'incontro,

e il documento esiste ancora in qualche scantinato della Rai.»

Nei tredici romanzi pubblicati ricorre la medesima umanità, che fa i conti con i vantaggi e le complicazioni della solitudine, le impotenze, le ritrosie e le esuberanze della vita in provincia. E soprattutto con l'amore omosessuale che non può ancora permettersi il pride, ma deve accontentarsi di rinuncia, ombra, marginalità, sberleffi (se non addirittura qualche percossa) perché nella cattolicissima Marca, negli anni del pro e dopo boom, il coming out era impensabile, talvolta persino con sé stessi. Sbaglia però chi intuisce una prosa bigia o corruciata. Severini, al contrario, è sereno come l'aria turchese dei cieli che sovrastano la sua infanzia e gli sguardi di Girolamo Giovanni da Camerino. Perché tutto è felice nel suo mondo smerigliato, anche la tristezza: «Tanto vale» dice in una sua poesia «aver ritmo, tenerezza, allegria / come se si restasse anche se si va via».

Provincia e omosessualità, sono i suoi temi ricorrenti, perché?

Nella provincia ci sono nato e vissuto a lungo. Era un teatro familiare per i miei personaggi. Che del resto sono reinvenzioni di persone conosciute davvero, mescolandone i tratti, teatralizzando gli episodi delle loro vite. Tutto questo non per riprodurre la

realtà, ma per cercare attraverso la finzione la loro verità.

Perché questi personaggi e non altri?

Perché, credo di capirlo ora a distanza di molti anni da quando ho cominciato a scrivere, mi interessava parlare di persone difficili con vite difficili forse per rivelare quanto anche queste vite marginali e complicate abbiano in sé dei momenti che le rendono poetiche e a loro modo belle.

Il signor Aldino è reale?

Fu il primo shock della mia vita. Naturalmente il nome era un altro, c'era però questo signore di nobili origini, sempre elegante, intorno al quale gravano leggende alimentate dalla sua vita disinvolta. Non capivo perché quel gentiluomo venisse chiamato con un diminutivo nonostante avesse superato i sessant'anni. Facevo domande, ma tutti fingevano di non capire. Rispondevano con mezze frasi sbrigative, per pudore, per rispettare la mia infanzia, e anche la sua «singolarità». Vivevamo in una cultura cattolica estremamente bigotta, il senso del peccato era presentissimo. E quell'uomo era sicuramente un peccatore, ma non capire in che cosa consistesse il suo peccato era fonte di profondo turbamento.

Quanto c'è di autobiografico o di terapeutico nei suoi libri?

Di autobiografico c'è quel po' di conoscenza di sé stessi che si riesce ad ottenere. È lì che si trovano le emozioni da attribuire ai personaggi. In quanto alla terapia della scrittura, quando ho cercato di usarla è stato un fallimento. Di un film cinese, di cui ho

«Questo è un presente in cui le persone creano da sole il proprio personaggio sui social. Ognuno ha il suo doppio, il suo avatar.»

dimenticato tutto, ricordo soltanto la prima lezione che un vecchio maestro di violino impartisce a un suo allievo: «Se sei triste non suonare». Ascoltarla è stata un'illuminazione. Bisogna scrivere con energia, possibilmente in buona salute, altrimenti non funziona. Se si è depressi, meglio una passeggiata.

Il mondo nei due romanzi sta cambiando, arrivano le fabbriche, le tv, nuove libertà. Cambiava anche la dimensione gay.

La parola «gay» arrivò tardi. C'erano invece parole meno allegre, usate anche ora, per nominare i diversi. La versione beneducata era «invertiti». Tra i più disinvolti e ironici si diceva: «Mi sa che quello è così. Dicono che sia un po' così». Mancando la parola non c'era la cosa come la intendiamo oggi. Quella dimensione era sotterranea, misteriosa, spesso attraversata come un rito di passaggio adolescenziale per molti; per altri vissuta come la rivelazione della propria natura con cui convivere ciascuno come poteva. Il cambiamento arrivò nei pressi del '68, forse un po' prima.

Perché nei suoi romanzi torna quasi sempre al passato?

Ogni tanto ho provato a scrivere del presente, ma è difficilissimo trovare la misura giusta per raccontarlo. Tra l'altro questo è un presente in cui le persone creano da sole il proprio personaggio sui social. Ognuno ha il suo doppio, il suo avatar...

Le pagine abbondano di preti, predicatori, confessionali, messe... quanto contava il cattolicesimo per tenere insieme quel tipo di vita?

Dalla politica all'intrattenimento, il cattolicesimo ha scandito per decenni la vita della comunità. Nel dopoguerra i grandi predicatori erano seguiti da folle da concerto rock. La festa del patrono, dalla fiera alla processione ai fuochi d'artificio, era l'evento dell'anno. Oltretutto il patrono di Osimo, dove allora vivevo, è San Giuseppe da Copertino, citatissimo da Carmelo Bene. Molte attività sportive nascevano negli oratori, ma anche compagnie teatrali e

«In qualche caso l'omosessualità poteva essere davvero un **ascensore sociale**.»

cineforum. Sino alla prima metà degli anni Sessanta la centralità della parrocchia è evidente. Poi lentamente la presenza della Chiesa si attenua, si fa certamente meno visibile, meno attraente soprattutto per i giovani.

Il dissidio interiore tra fede cattolica e omosessualità che si trova nei due romanzi è lo specchio di situazioni reali e diffuse nel mondo di provincia?

Per alcuni cattolici di particolare sensibilità questo dissidio c'era, ma non generalizzerei. *La sartoria* e *Il praticante* rappresentano un piccolo mondo, con dei personaggi forse interessanti perché particolarissimi. Credo che, per i più, il problema fosse passare inosservati. Gestire quella parte della propria vita con la massima riservatezza. Essere insospettabili.

Quanto contavano le differenze sociali nei rapporti gay?

Pochissimo o niente. Per quello che ne so, un ragazzo di buona famiglia con quelle inclinazioni trovava molto meno imbarazzante rivolgersi a un giovane operaio, più disinvolto e disinibito, piuttosto che agli amici abituali. In qualche caso l'omosessualità poteva essere davvero un ascensore sociale, mentre gli altri tentativi di salire dalla propria condizione funzionavano poco. Ma parliamo ancora di anni lontani dai cambiamenti della fine degli anni Sessanta, lontani dalle contestazioni studentesche, dalle liberazioni sessuali...

Carletto fa un gran vanto delle avventure vissute a Udine durante il servizio militare: che cosa significava la naja alla gioventù della provincia?

Premetto che non ne ho esperienze dirette, fui esonerato perché «figlio unico di madre vedova», era questa la formula. Però dai tanti amici so che per chi era sempre vissuto in provincia finiva per avere il significato di un viaggio iniziatico, la prima volta che

si affrontava la vita senza le protezioni della famiglia di allora. E una fonte di esperienze imprevedibili. «Ho fatto il militare a Cuneo» è una delle più celebri battute di Totò per affermare che aveva la patente di uomo di mondo.

C'è stata davvero una sartoria nella sua infanzia?

In effetti mio nonno ne possedeva una. Era un personaggio particolare ed esuberante, cavaliere della Repubblica, membro del Partito popolare e poi della Dc. La sartoria del romanzo è reinventata. Ma naturalmente riaffiora nella scrittura la memoria involontaria di tanti piccoli dettagli. Per esempio i rumori leggerissimi dell'ago che entra nella stoffa, del pedale della macchina da cucire, delle forbici che tagliano i tessuti, del gesso che li segna, l'acqua del ferro da sturo. E poi gli odori, il profumo dei clienti, il cuoio delle scarpe, il sapone.

Che cosa rappresentava la sartoria nella vita di provincia?

Era il luogo dell'eleganza maschile. Ma anche un punto di incontro fra i clienti più fedeli. Anziché al bar all'epoca ci s'incontrava nelle botteghe artigiane o nelle farmacie. Prima di andare a cena si passava per un saluto in sartoria. Poi c'erano gli affezionati, quelli che quotidianamente ci passavano ore. Nella loro poltrona, come il signor Aldino del romanzo.

La solitudine è una cifra dei suoi romanzi. Fa paura, ma protegge. L'uomo Severini come considera la solitudine?

Fa paura, protegge, ma è anche l'unica condizione per riflettere. Non parlo della solitudine totale, che non conosco, ma di quella di ore o di giorni. Quella delle passeggiate in montagna col cellulare spento. Quella euforica dei momenti in cui si è certi che la frase appena scritta è riuscita ad aprire le porte a ore di scrittura.

Com'è stata la sua infanzia?

La ricordo con fatica, e ricordo soprattutto la cap-pa del lutto che avvolgeva ogni cosa, perché ero un orfano di guerra. Sono cresciuto con mezza famiglia, con mia madre che ha portato il lutto per lungo tempo. Ero molto accudito, sorvegliato, erano tutti terrorizzati dai pericoli, potevo vedere pochi amici selezionati. C'era molta solitudine ma anche ricordi belli. Perché i bambini sono soggetti strani, riescono sempre a trovare dei varchi per il fantastico e la meraviglia. L'«Almanacco di Topolino», per esempio, era fonte di grande gioia.

C'erano tante letture?

Leggevo tutto quello che potevo per scatenare la fantasia. Le letture più consapevoli arrivarono più tardi, quando potei cominciare a frequentare la biblioteca. Verne, Salgari, i grandi romanzi di avventure. Si racconta che la mamma mi leggesse la Bibbia alla sera per addormentarmi, pare che senza la soporifera parola del Signore non mi addormentassi...

Di suo padre invece che cosa ricorda?

Morì in guerra in Montenegro. Non so granché di lui. In casa non se ne parlava, restava solo il peso del lutto che mia madre era costretta a portare. A causa di questa tragedia familiare mi furono proibiti i giochi di guerra. Triciclo, fisarmonica, mai un fucile o una pistola, che erano i grandi oggetti del mio desiderio proibito.

E sua madre vedova era come la genitrice di Carletto con il melodrammatico scialle nero sulle spalle i e suoi silenziosi rimproveri?

Mia madre era di una tristezza incredibile. La vedovanza le impediva la gioia. Le uscite con lei erano per

andare al cimitero. Ricordo solo una volta al teatro e una al cinema, eccezionale, perché fu l'unica volta in cui la vidi ridere. Per un film con Stanlio e Ollio.

La sua vita, invece, è stata felice?

Qualche volta ho cercato di farmela piacere. Ma spesso mi è piaciuta davvero.

Esordì relativamente tardi. Come mai?

In un file conservo l'incipit di un libro vagamente autobiografico che quasi certamente non scriverò: «Sono stato giovane molte volte, tranne che da giovane». Non ho avuto esordi alla vita particolarmente facili, orfano di guerra a sei mesi, malattie in casa e conseguenti difficoltà di ogni genere. Ma è andata così e non serve lamentarsene. Insomma, avevo altro da fare.

Tondelli la definì «lo scrittore più sottovalutato d'Italia». Le fa piacere o rabbia?

A suo tempo mi fece piacere, adesso fa sorridere continuare a leggerlo quasi in ogni recensione.

Come conobbe Pier Vittorio?

Dovetti presentarlo a un incontro. Pier Vittorio arrivò di primo pomeriggio. Avemmo tempo di conoscerci. Era timido, gentile, ma anche divertente e curioso di tutto. Dopo l'incontro con il pubblico andammo a cena in un locale storico di Ancona, Lo Strabacco. Entrambi più rilassati, scoprimmo di avere in comune l'ammirazione per due autori del tutto incompatibili: Arbasino e Coccioli, pochissimo conosciuto in Italia. Il che rivelò una sorta di affinità alla base della nostra amicizia. Di quella serata resta una sua dedica su *Pao Pao*: «Per Gilberto intervistatore lesto» seguita dal suo indirizzo bolognese

«Ero molto accudito, sorvegliato, erano tutti terrorizzati dai pericoli, potevo vedere pochi amici selezionati. C'era molta solitudine ma anche ricordi belli.»

«Ho evitato il gruppo, le esibizioni in pubblico, cedendo pochissime volte. Ho un'idea artigianale della scrittura. Mi piace cercare di confezionare un oggetto che funzioni.»

e il telefono. Era il 10 marzo dell'83. Due giorni dopo mi arrivò un espresso. Giorgio Mangani gli aveva dato, senza dirmelo, *Consumazioni al tavolo*, il mio primo romanzo, e lui lo aveva letto in treno. Ne era rimasto favorevolmente impressionato, e voleva dirmi subito che gli era piaciuto. Non ci vedemmo molte altre volte, non più di cinque o sei, e perlopiù durante convegni. Ci sentimmo però spesso al telefono e ci scrivemmo. Mi aveva chiesto anche di pubblicare in una collana che dirigeva in Mondadori e che durò pochissimo.

Perché ha sempre vissuto appartato?

Non è del tutto vero. Ho sempre avuto amiche e amici in più città. Ho evitato il gruppo, le esibizioni in pubblico, cedendo pochissime volte. Ho un'idea artigianale della scrittura. Mi piace cercare di confezionare un oggetto che funzioni. Continuo a occuparmene sino alla fine. E quando lo consegno passo giorni a pensare che avrei dovuto lavorarci ancora, però non so vendermi. Certe volte sento in televisione chiedere allo scrittore intervistato: ci dica, perché dovrebbero comprare il suo libro? Ecco, una domanda così mi raggelerebbe. Non saprei cosa rispondere.

Perché ci sono sempre amori infelici (anche se è sempre un'infelicità molto composta)?

La felicità la racconta benissimo la pubblicità televisiva. Lo dico senza ironia. Talvolta riesce a essere commovente. La pubblicità riesce a dare la nostalgia della vita. Ma poi, anche acquistando i prodotti

che suggerisce, i prati non sono così risplendenti, gli abbracci non così appassionati, e non si riesce mai a impiattare la carbonara con quella scultorea appetitosa perfezione.

Il nuovo millennio sembra più libero nella sessualità. Ma lo è davvero? La libertà del corpo è anche una libertà di sentimenti?

Difficile dirlo. La mia generazione era abituata all'attesa. Le nuove generazioni sono veloci, impazienti. Vengo dalle generazioni del Per Sempre. Ora ci sono le generazioni dell'Adesso. Difficile prevedere come evolveranno. Ma anche loro dovranno trovare il modo di sentirsi protetti e di proteggere, di trovare quelle sicurezze, per fragili che siano, che soltanto i sentimenti possono dare.

de Ceccatty ha detto che due sono i suoi padrini maestosi e clandestini: il Saba di «Ernesto» e il Bioy Cesares dell'«Invenzione di Morel». È vero?

Non sa quanto volte ho riletto Ernesto immaginando di trovarci il finale che non c'è, perché Saba non lo ha mai terminato. Ho apprezzato Cesares, de Ceccatty credo lo citi soprattutto per un mio racconto. Sono padrini illustri, ma più che modelli da assumere ho ammirato altri scrittori irraggiungibili. Che proprio per la loro irraggiungibilità mi hanno dato il senso dei miei limiti. Ed è stata una fortuna.

Che cos'è il senso di colpa?

Varia con il variare dei valori sociali. Ma finisce sempre per riguardare l'aver deluso aspettative degli altri o le proprie. Negli anni Ottanta cominciò a circolare una parola molto sgradevole: «perdente». Il mondo diviso in vincitori e perdenti. All'epoca reagii con una battuta: «La vita non è un concorso». Non ebbe grande fortuna.

«La felicità la racconta benissimo la pubblicità televisiva.»

Elvis Malaj

Tiranawood sconfigge Hollywood

«la Lettura», 16 maggio 2021

Negli anni Sessanta e Settanta il cinema albanese sbancò in Cina grazie al forte legame tra i due paesi comunisti. Con esiti paradossali

«La regina del cinema albanese e la sua seconda vita a Tarcento», cominciava così un articolo del «Messaggero Veneto» di un paio d'anni fa, parlando della regista Liri Brahimi. Il nome non mi diceva niente. Ma se è per quello neanche «cinema albanese» mi diceva granché. L'articolo mi fu segnalato per un eventuale reportage che avrei dovuto scrivere e che sarebbe finito in una raccolta intitolata *Gli estinti*. Va bene, forse era ora di farmi due nozioni sulla storia del cinema albanese. Il risultato? Ecco, adesso la mia difficoltà consiste nell'esporgli senza far perdere credibilità a questo articolo e senza indurre il malcapitato lettore a gettarlo via in quanto palese presa per il culo. Vabbè, io lo dico. Il risultato della ricerca è stato che i film albanesi sono tra i film più visti al mondo.

Lo so, lo so, questa volta l'ho sparata grossa. Senza neanche averne bisogno poi; mi era stato chiesto un reportage sulla regina del cinema albanese che ha «commosso milioni di spettatori e oggi vive facendo le pulizie» a Tarcento¹, non megalomanie patriottiche.

Allora, partiamo con ordine e proviamo a fare una ricostruzione sensata delle vicende.

¹ La versione del «Messaggero Veneto» poi mi è stata smentita dalla figlia di Liri.

La nascita del cinema albanese si può far risalire all'inaugurazione di Kinostudio Shqipëria e Re nel '52, il complesso degli studi cinematografici che Stalin regalò al dittatore albanese Enver Hoxha. Quando l'istruzione superiore era ancora inesistente – l'università di Tirana apre nel '57 –, praticamente l'Albania aveva già un'industria cinematografica che sfornava qualcosa come dieci film all'anno.

Il primo lungometraggio prodotto da Shqipëria e Re è *Skanderbeg*, una collaborazione albanosovietica. Un film epico di dimensioni colossali – mai vista così tanta gente a cavallo – che narra le gesta del condottiero albanese contro gli ottomani. Nel 1954, al Festival di Cannes, la pellicola, firmata da Sergej Jutkevič, si aggiudica il premio Menzione speciale della giuria e il Prix International. Non male come inizio.

La prima generazione di cineasti albanesi va a formarsi direttamente a Mosca sotto la guida dei maestri russi. Da lì usciranno Dhimiter Anagnosti, Viktor Gjika e Piro Milkani, i più grandi registi albanesi dell'epoca comunista. Nel 1958 esce *Tana*, il primo film interamente albanese, senza nessun tipo di aiuto o supporto sovietico. Poi ne seguono altri e, insomma, l'industria cinematografica albanese muove i suoi primi passi su un terreno solido e promettente. Solo che da quelle parti la Storia è molto volubile e le ci vuole poco a voltarti le spalle. Ed è quello che

succede nella seconda metà degli anni Cinquanta e che culmina nel '60 con la rottura totale dell'Albania con l'Unione Sovietica. E questo sarà un colpo mortale per il cinema albanese, che da lì in poi si ridurrà a un farneticare solipsistico, senza più nessun confronto con l'esterno, sotto la costante censura del regime. E il film *Skanderbeg* rimane fino ad oggi l'apice della gloria del cinema albanese – che poi effettivamente è stato dei russi.

Finora penso che nessuno abbia niente da ridire, il discorso fila senza particolari scossoni; però da qui ad affermare che i film albanesi sono tra i più visti al mondo ce ne vuole.

Prima di proseguire, vorrei dare qualche coordinata storica che renda comprensibili i prossimi sviluppi. Nel '56 Nikita Chruščëv scombussola l'ecumene comunista con il suo famoso «rapporto segreto» in cui denuncia Stalin per crimini di guerra, e in particolare critica la sua politica del culto della personalità. Solo che a quest'ultimo punto i dittatori sono molto affezionati, non possono essere dei comuni mortali. E tra quelli che non vollero rinunciare alla propria natura divina ci furono in particolare Mao Zedong e Enver Hoxha, quest'ultimo, poi, definito dagli storici più stalinista di Stalin stesso. Nel congresso di Mosca del '60 Hoxha fa una filippica così aspra contro Chruščëv – in casa sua, e davanti all'élite della nomenklatura sovietica – che nel viaggio di ritorno verso Tirana cambia più volte tragitto per paura di un attentato.

A Pechino, che era già in rotta con Mosca, piacque molto l'intervento di Hoxha al congresso. E la simpatia che già esisteva tra i due paesi si tradusse nell'«eterna amicizia», dando così il via al periodo più anomalo della storia albanese.

Comunque, per quanto se ne dica, l'alleanza con la Cina fu una manna dal cielo per l'Albania; primo perché l'Albania era al verde, e, secondo, non le era rimasto più nessun altro al mondo. Aggiungici poi la paranoia di imminenti aggressioni militari da parte

dei vicini di casa, con la Jugoslavia di Tito indiziato numero uno, e viene fuori un quadro clinico di un paese che è prossimo alla schizofrenia.

Ed è proprio in virtù di queste presunte aggressioni che l'Albania convince la Cina a rifarle un arsenale nuovo di zecca, diventando così il paese più armato al mondo in rapporto alla popolazione. Il piccoletto balcanico si rivela fin da subito uno con vizi costosi, ma per fortuna la Cina può permetterseli.

Però la domanda sorge comunque: quest'alleanza assurda con un paese lontano geograficamente, storicamente e culturalmente e che chiede soldi e armi in continuazione con bugie degne di un tossico in crisi d'astinenza, alla Cina serviva? In realtà, sì.

Un paese di antica tradizione imperiale come la Cina, che aspirava al posto di terza superpotenza mondiale, non poteva presentarsi ai suoi cittadini



come un paese isolato, senza una voce negli affari internazionali, e che subiva l'embargo sia dei capitalisti sia dei comunisti. Per essere una superpotenza prima di tutto aveva bisogno di grandi alleati internazionali. E il ruolo di grande alleato toccò all'Albania.

Uno degli ingredienti principali che permise all'alleanza di funzionare fu proprio la distanza geografica. Per quanto ne sapevano i cittadini cinesi, l'Albania poteva anche non esistere. Si conosceva solo quello che la propaganda faceva conoscere. E questo permise al regime di mistificare completamente l'alleanza. Le visite dei delegati albanesi a Pechino erano eventi storici, venivano accolti in pompa magna. La stampa cinese, quasi ogni giorno, pubblicava articoli sui grandi successi di Enver Hoxha nell'edificazione del socialismo in Europa. «New Albania» divenne molto popolare, nonché l'unica rivista straniera che circolava in Cina. I film albanesi cominciarono a essere doppiati in mandarino e trasmessi nelle sale cinematografiche (e ci ritorneremo tra poco), stessa cosa per i romanzi degli scrittori albanesi, che diventarono estremamente celebri. Nei libri di scuola la storia europea era tutta incentrata sull'Albania e i bambini cinesi imparavano canzoni in cui veniva esaltata l'amicizia tra i due popoli.

Insomma, nell'immaginario cinese di quegli anni il made in Albania è avvolto da un'aura di coolness; eri figo se fumavi sigarette albanesi, eri figo se leggevi «New Albania», eri figo se ti facevi un taglio di capelli come gli attori albanesi, eri figo se vestivi come loro, eri figo se imparavi le canzoni albanesi a memoria; lo stesso Mao Zedong nel *Libretto rosso* – best seller di tutti i tempi, secondo solo alla Bibbia – cita una canzone albanese, quindi Mao Zedong era figo.

Eravamo «il faro del socialismo in Europa» diceva il compagno Mao, fiero di noi.

Solo che, purtroppo, l'Albania non riesce mai ad essere diversa da sé stessa, pertanto l'esito di questa storia è un copione già visto.

Il primo turbamento di quel rapporto idilliaco avviene con l'incontro tra Mao e il presidente Nixon nel

«L'Albania non riesce mai ad essere diversa da sé stessa.»

'72. In preda alla trepidazione, Hoxha scrive subito una lettera tormentata a Mao in cui lo bacchetta per l'errore e gli ricorda la fedeltà verso l'ortodossia marxista-leninista che entrambi avevano giurato. Poi nel '74 Mao se ne esce con la «teoria dei tre mondi» che non era altro che una variante del revisionismo chruščëviano – lo rimprovera Hoxha – una divisione del mondo fittizia, non di classe, non marxista. Hoxha cerca in tutti i modi di farlo tornare in sé, ma niente, alle sue lettere Mao ormai non risponde più. La rottura definitiva arriva nel '78 e da quel momento l'Albania diventa – per quanto se ne ha notizia – il paese più isolato della storia.

Facciamo ora i conti di qual è stato il retaggio di questa alleanza. Per l'Albania: armi, bunker, fabbriche e centrali idroelettriche. Per la Cina, invece: i film albanesi, che in quel periodo furono i più visti in assoluto.

La scrittrice Jung Chang nel romanzo *Cigni selvatici* dice che i film albanesi erano una finestra sull'Europa per i giovani di quell'epoca. L'attrice Joan Chen racconta che quando ha visto per la prima volta *Ngadhënjim mbi vdekjen* ha vissuto una sorta di «risveglio sessuale»². Zhang Yimou, uno dei maggiori registi cinesi, da adolescente è rimasto così impressionato dai film albanesi che ha deciso di dedicarsi al cinema. E la lista di testimonianze del genere è ancora lunga.

La cosa strana è che fino alla metà degli anni Duemila non si sapeva niente di tutto questo. Sì, delle volte qualche diplomatico di ritorno dalla Cina

² Me lo sono visto dall'inizio alla fine e... niente di che; qualche toccatina tra Mira e l'amica partigiana e un po' di cameratismo ludico, ma il tutto molto casto e senza malizia.

«Non per vantarci, ma su quel versante in Albania eravamo sempre un passo avanti rispetto al resto del mondo; in quanto a **censura** e a **repressione** la Cina aveva ancora da imparare.»

raccontava che i film albanesi erano molto piaciuti, che alcuni sapevano anche le battute a memoria. Vabbè, ma qualche esaltato in giro per il mondo lo trovi sempre.

Nel 2004 il regista Piro Milkani viene invitato a Pechino. Sembra che stiano facendo un documentario, o forse è un'intervista, non si capisce bene³. E lì scopre la seconda vita dei suoi film.

Ma che diavolo era avvenuto nel frattempo in Cina? Beh, di sicuro la situazione politica abbozzata sopra pose i prodotti albanesi in una corsia preferenziale per il pubblico cinese. E la rottura con l'Unione Sovietica aveva lasciato un vuoto nell'offerta cinematografica che doveva essere colmato. Ma più di ogni altra cosa, ciò che aveva spianato la strada al successo del cinema albanese è stata la Rivoluzione culturale.

Detto in poche parole, si tratta di un movimento giovanile «spontaneo», ispirato agli insegnamenti di Mao, che aveva lo scopo di purgare la società cinese da influenze borghesi. Che dal punto di vista pratico si tradusse in orde di giovani, chiamati Guardie rosse, che si accanivano contro intellettuali, artisti, burocrati, docenti e qualsiasi persona o cosa che potesse essere etichettata come vecchia⁴, borghese, reazionaria ecc. Gli alunni portavano in piazza i propri insegnanti e li umiliavano con offese e bastonate. Erano solite le irruzioni nelle case di intellettuali e

artisti per bruciare libri, fare a pezzi strumenti musicali e non solo. La musica classica fu bandita, era borghese. Vennero vandalizzati i templi, saccheggiate le biblioteche, distrutti monumenti e così via. La Rivoluzione culturale dura un decennio, dal '66 al '76, ma per fortuna il periodo di isteria e caccia alle streghe si chiude nel '68, quando Mao manda le Guardie rosse a sbollire il furore rivoluzionario in campagna, a lavorare la terra.

Il risultato finale è un intero popolo tramortito e un livello di censura e restrizioni che chiamarle draconiane è un eufemismo.

Comunque, non per vantarci, ma su quel versante in Albania eravamo sempre un passo avanti rispetto al resto del mondo; in quanto a censura e a repressione la Cina aveva ancora da imparare. Perciò – ritornando al discorso del cinema – il marchio Shqipëria e Re sulle pellicole cinematografiche era garanzia di un prodotto ideologicamente puro, esente da qualsiasi contaminazione occidentale, e il suo ingresso in Cina, infatti, non fu mai vietato. Anzi, i film albanesi piacevano al regime perché portavano avanti temi come la fedeltà verso il Partito, la collettivizzazione, il culto del leader e la lotta antifascista. E quest'ultimo punto in particolare accomunava l'Albania alla Cina; durante la Seconda guerra mondiale entrambi i paesi avevano subito l'invasione fascista (la Cina quella nipponica), avevano fatto la guerra di liberazione e poi avevano sconfitto il nemico. Beh, per l'Albania non era andata proprio così, ma è come veniva raccontata. Se chiedi a un cinese di quella generazione qual è la prima cosa che gli viene in mente dei film albanesi

³ Sarà un ciclo di documentari chiamato *La magia del cinema albanese*, che andrà in onda sulla tv nazionale cinese.

⁴ C'erano i «quattro vecchi»: i vecchi pensieri, la vecchia cultura, le vecchie consuetudini e le vecchie abitudini.

«I film albanesi sono tra
i più visti al mondo?»

ti risponderà, con il pugno alzato: «Morte al fascismo, libertà al popolo!».

A parte la purezza ideologica, i film albanesi ottenevano anche un grande favore di pubblico. E qui, però, bisogna riconoscere il merito ai registi albanesi che, pur restando nei limiti della censura, cercavano sempre di fare qualcosa di artistico, che a volte portava a dei film con una narrazione non lineare, con flashback ecc. I cinesi ne rimanevano stregati. C'è un detto di quel periodo che dice: «I film vietnamiti parlano di guerra, i film nordcoreani sono comici o tragici, quelli rumeni sono romantici, ma quelli albanesi sono del tutto incomprensibili».

Altra cosa che bisogna riconoscere ai film albanesi è che, oltre alla solfa propagandistica, contenevano dei personaggi umani. Una cosa insolita, anzi illegale. Le linee guida del Partito erano chiare; doveva esserci una netta dicotomia tra bene e male e nessuna sfumatura tra buono e cattivo. Solo che il cinema albanese aveva acquisito uno status intoccabile per cui *Ngadhënjim mbi vdekjen* ci mostra un colonnello nazista con sentimenti umani e che fa pure delle riflessioni profonde sulla vita. Se una pellicola del genere l'avesse prodotta un regista cinese, come minimo si sarebbe beccato l'accusa di mancanza di nerbo rivoluzionario, se non addirittura di filonazismo. C'è un episodio in particolare che rende chiara l'autorità di cui godeva il cinema albanese. Mentre la Rivoluzione culturale imperversava, un manipolo di Guardie rosse aveva fatto irruzione a casa di un musicista e stava rompendo tutti gli strumenti musicali «borghesi». A un certo punto uno dei ragazzi afferra la chitarra ma prima di farla a pezzi viene fermato dal musicista, il quale gli ricorda che in *Ngadhënjim mbi vdekjen* il protagonista canta un motivo rivoluzionario suonando proprio quello strumento. Cala il gelo. Le Guardie vanno subito a consultarsi con i capi sulla faccenda, e l'ordine è perentorio: la

chitarra non è uno strumento reazionario, non va distrutta. Ed è così che la chitarra scampò alla Rivoluzione culturale, e oggi in Cina si stimano più di due milioni di chitarristi.

I film albanesi sono tra i più visti al mondo? Non lo so, però c'è chi lo sostiene. Il regista albaniano-americano Thomas Logoreci dice che *Ngadhënjim mbi vdekjen* deteneva il record di film più visto al mondo fino al '93, anno in cui fu battuto da *Il fuggitivo*. La cosa francamente è molto improbabile, anche perché nel '93 esce *Jurassic Park* ed è quello il film che fa i grandi numeri, e non *Il fuggitivo*.

Purtroppo non ci sono dati ufficiali, però limitandoci a un semplice procedimento di logica aristotelica possiamo dire che: i cinesi sono tanti (al tempo più di un quinto della popolazione mondiale); i film albanesi hanno avuto un successo in Cina; conclusione: i film albanesi sono stati visti tante volte. E mi azzarderei a dire che negli anni Settanta sono stati tra i più visti al mondo, tenendo conto dell'attenzione che il regime maoista (come tutti gli altri regimi, del resto) dedicava al cinema.

La cosa strana è che di recente in Albania si è assistito a un grande dibattito pubblico, a cui hanno partecipato politici, giornalisti, scrittori, opinionisti, mia zia, insomma un po' tutti, dove si è discusso se i film del periodo comunista siano da bandire oppure no. Noi albanesi non abbiamo un buon rapporto con il passato – in realtà, se è per quello, neanche con il presente o con il futuro –, però gli albanesi che hanno fatto quei film eravamo sempre noi, così come quelli che oggi battono la gran cassa per bandirli sono gli stessi che allora erano in prima fila a gridare: «Parti Enver, jemi gati kurdo her!»⁵. Perciò chi vuole ancora vedere questi film bisogna che si sbrighi perché, forse, tra un po' saranno disponibili solo doppiati in mandarino.

⁵ «Partito Enver, siamo pronti in ogni istante!»

Roberto Galaverni

Poesia costruita con la realtà

«Corriere della Sera», 21 maggio 2021



Un ricordo del poeta Majorino: aveva coniugato scrittura e critica sociale. L'esordio nel 1959, il ricorso a materiali eterogenei, infine una nuova chiarezza

Giancarlo Majorino, scomparso ieri, è stato uno dei protagonisti della poesia italiana degli ultimi decenni. Dall'uscita del suo primo libro, il racconto in versi *La capitale del nord*, uscito per le edizioni Schwawrz nel 1959, ai nostri giorni, fanno anzi più di sessant'anni di poesia. Un periodo molto lungo, dunque, durante il quale questo autore lombardo (era nato a Milano nel 1928), in nome di un rapporto di reciprocità mai spento con la storia e con l'esistenza tutta, non ha mai rinunciato a evolversi, a sperimentare, a cercare nuove strade ma tenendosi tuttavia fedele a un suo nucleo inamovibile di eticità, d'impegno, di responsabilità della scrittura verso la realtà in tutte le sue forme e contraddizioni.

Si può dire anzi che proprio questa parola – «realtà» – sia stata per lui dall'inizio alla fine la più importante. Osservando di scorcio la sua opera in versi, infatti, è proprio la devozione portata al mondo, alla storia degli uomini, ai mutamenti della società, a colpire di più. Come se questo poeta riconoscesse ogni volta non solo la priorità ma anche la sacertà del reale. Eppure quella stessa realtà, colta nel punto d'intersezione tra natura e cultura, tra il retaggio biologico e l'azione dell'uomo, rappresenta per lui anche un nemico, qualcosa da contrastare, come una specie di grande enigma se non di mostro di cui venire a capo.

«Scrivendo mi sento ogni volta portato in salvo», come afferma nella raccolta *La gioia di vivere* (è uscita nel 2018 per Mondadori). Di qui la sua perenne inquietudine e insoddisfazione, quello spirito critico spiccatissimo e sempre vigile che il poeta ha indirizzato sia verso i comportamenti sociali, le scelte politiche, gli orientamenti della storia, sia verso gli strumenti espressivi, la lingua e le forme ereditate della poesia.

La critica del neocapitalismo, insomma, per Majorino è stata anche e soprattutto una critica del linguaggio. Basti dire che ancora nel 2008, dunque sulla soglia degli ottant'anni, aveva pubblicato un vasto poema, *Viaggio nella presenza del tempo* (edito sempre da Mondadori), concepito come un'autentica opera-mondo in cui lo sperimentalismo e l'ardimento espressivi fanno ancora una volta tutt'uno con la percezione della natura fluida, magmatica e in definitiva imprevedibile del mondo in cui viviamo. Come in genere i poeti lombardi, e milanesi in particolare, Majorino aveva il senso della poesia come qualcosa che anzitutto si fa, che si costruisce pezzo a pezzo, con estrema concretezza. Gli anni in cui la sua scrittura poetica è cresciuta raggiungendo presto la maturità, del resto, sono quelli del cosiddetto «miracolo economico», del progresso tecnico, dei rapporti tra letteratura e industria, del design, dei

materiali, dell'oggetto ben fatto, e qualcosa di quello spirito e di quel gusto si ritrova non a caso anche nelle raccolte più tarde, quando gli orizzonti e il clima storico-sociale appaiono completamente mutati.

Majorino resta sempre un poeta costruttivo, della progettazione, della manipolazione formale. E questo dovrebbe sorprendere tanto di più dal momento che s'accompagna, come detto, a una fortissima istanza critica. È vero infatti che come altri scrittori del tempo (Giovanni Giudici, Paolo Volponi, Luciano Bianciardi, ad esempio), la sua lingua ha battuto spesso e volentieri là dove il dente più doleva, vale a dire sui risvolti negativi della società del benessere e del consumo, e dunque sulle disparità sociali, le strutture politiche, l'inquinamento morale e psicologico. Si potrebbe definire sinteticamente questa poesia come una mimesi critica della realtà, visto che di fatto risulta impossibile distinguere il tentativo di restituire sulla pagina il mondo degli uomini e delle cose, e il desiderio di renderne ragione, di porlo sotto giudizio, di modificarlo. Similmente ad alcuni suoi compagni di strada, specie d'area milanese, ma nel suo caso con un di più di forzatura, se non d'estremismo, fa ricorso alla prosa, alla lingua discorsiva, ai registri colloquiali e argomentativi. Allo stesso modo fa uso di un'intonazione antilirica e di materiali fortemente impoetici, almeno dal punto di vista della tradizione, che impiega anzitutto attraverso un'opera di collazione e di montaggio. Sintassi ricercata e gergo, lessico alto e basso, inserti

«Scrivendo mi sento ogni volta portato **in salvo**.»

eterogenei e strani, citazioni di provenienze anche molto diverse, cortocircuiti ironici, distensione narrativa bruscamente interrotta da pronunciamenti gnomici o da sintesi argute: tutto contribuisce al cosiddetto «effetto di realtà», ma insieme tutto concorre a rimarcare il carattere artificioso e manipolatorio della costruzione poetica.

Nelle raccolte più recenti, tuttavia, Majorino è apparso sempre più intenzionato a riconoscere – e dunque a restituire in forma di parole – la natura incoercibile del vivente. La volontà di organizzazione e, se possibile, di chiarificazione formale, sembra cedere progressivamente a un desiderio d'immediatezza, d'informalità, di velocità e prontezza della resa espressiva, come se la scrittura volesse farsi sempre più aderente alla metamorfosi continua della vita, agli strati pulsionali e profondi, alla biologia della materia, ma anche a tutto ciò che, al di là di ogni nostra previsione e progettazione, semplicemente accade. La sua poesia più tarda, in sostanza, sembra cercare un accordo, una sintonia, molto più che proporre una sfida e un contrasto: «È l'immediato che mi sorprende sempre / : ecco il libro che si sta formando» scrive in apertura alla raccolta del 2018, per poi concludere, giusto al termine del libro, con un semplice: «A presto».

la **distruzione** che aumenta ci cerchia
esportata importata con i batteri nei pori
della pelle, estromessi tornano furiosi

principe ereditario, un po' in ombra adesso,
il **cervello**, idee di sangue e stile buonsenso
lo intridono, l'appestano

Anais Ginori

Il mio viaggio nel buio

«il venerdì», 21 maggio 2021



Doveva essere un libretto sulle gioie dello yoga, è diventato una discesa agli inferi. Carrère racconta il romanzo ora edito in Italia per Adelphi

«E poi c'è stata la débâcle.» L'ultima volta che l'avevamo incontrato, Emmanuel Carrère era in un grande salone con cucina design a vista e ampie finestre dalle quali poteva osservare la scuola frequentata dalla figlia. Si sentivano le urla dei bambini nel cortile mentre la moglie Hélène, citata nei suoi ultimi libri, parlava della bontà del caffè italiano che non si trova a Parigi, e l'impressione era quella di un cinquantenne in pieno controllo della sua vita. Ricevendoci in pantofole di feltro grigio, forse qualche marca scandinava che fa subito nido domestico, appariva come un romanziere a cui era riuscito il miracolo di imprigionare i propri demoni in scrigni letterari. L'unica cosa che non è cambiata da quel 2015 sono le pantofole che indossa Carrère aprendo la porta di un appartamento un po' fatiscente, sempre nel decimo arrondissement, tra studi di produzione tv, parucchieri africani e vecchi postriboli. «Ho passato il primo lockdown mettendo una sedia qui fuori, osservando la strada» racconta mostrando una piattaforma di legno azzurro, il tetto di un alimentari pachistano che, aggiunge, non si è neppure accorto della sua presenza. La casa è vuota come possono essere vuoti i luoghi di passaggio, o vissuti come tali. Una scrivania con computer, un divano di velluto liso, la locandina del *Dottor Živago* e una foto seppiata di famiglia. «Sono i miei antenati russi» spiega il Carrère dall'ego

«ingombrante e dispotico», sua la definizione, anche se ha modi garbati, quasi dolci. Ogni piega del volto sembra un tormento. Tra gli avi di quell'immagine c'è il nonno materno la cui follia aveva indagato in *Un romanzo russo*.

Dopo un «ciclo favorevole», quasi un decennio, è arrivata la «débâcle». La passione con una misteriosa «donna dei Gemelli», il ricovero in un ospedale psichiatrico, il divorzio. La stesura di un «libricino arguto e accattivante» sullo yoga, che lui pratica da trent'anni, è precipitata nell'abisso di un buio mentale. Il romanzo *Yoga* (Adelphi) ha subito un'ulteriore deviazione quando l'ex moglie ha preteso di scomparire dal manoscritto, come lei ha rivelato dopo la pubblicazione in Francia. Carrère ha inserito brani di finzione, con un risultato un po' sbilenco, e forse commovente proprio per questo. «Un libro impuro» dice lui.

All'inizio doveva intitolarsi «Espirazione». Perché?

Nella pratica dello yoga ci sono persone per cui è più facile ispirare, come me, e quelle che sono più a loro agio nell'espirazione come il mio amico Hervé [Clerc, che appare in vari libri di Carrère, Ndr]. Mi rendo conto che è una distinzione un po' binaria dell'umanità ma fa parte della cultura asiatica dove si ragiona tra yin e yang. In quel titolo c'era anche

il senso di esalare l'ultimo respiro. E poi la vita ha fatto un giro, come spesso accade. È cominciato un periodo caotico, la depressione che racconto, e qualsiasi progetto letterario non solo si è allontanato ma è diventato inconcepibile.

Quando ha ripreso a scrivere?

Avevo gli appunti presi per il libro sullo yoga e un magma di note intorno al periodo del ricovero a Sainte-Anne [il più famoso ospedale psichiatrico di Parigi, Ndr]. Mi sono detto che dovevo farne qualcosa visto che la mia vocazione è raccontare quello che mi succede, nella speranza che possa avere una portata non dico universale ma di superamento di sé. Ho provato a trovare una forma e, a un certo punto,

ho avuto la sensazione che diventasse possibile e forse più interessante del libro che avevo previsto.

La lotta contro l'Avversario, sempre lui?

La parola «yoga» vuol dire attaccare insieme, a uno stesso giogo, due cavalli che avrebbero voglia di andarsene ognuno per conto proprio. Nell'esperienza che racconto c'è un cavallo che aspira alla serenità, anche se è una parola che non mi piace, e l'altro che corre verso il baratro. Forse sbaglio, ma ho l'impressione che questa tensione esista in ognuno di noi, anche se ovviamente pochi finiscono in un ospedale psichiatrico.

È stato difficile parlare del ricovero?

Ne conservo un ricordo frammentario. Ho ripreso le testimonianze di amici e familiari, mi sono servito dei bollettini. Anche se il gergo psichiatrico è un po' pedante, sono colpito dalla qualità dell'osservazione dei medici.

La diagnosi è stata «disturbo bipolare di tipo II».

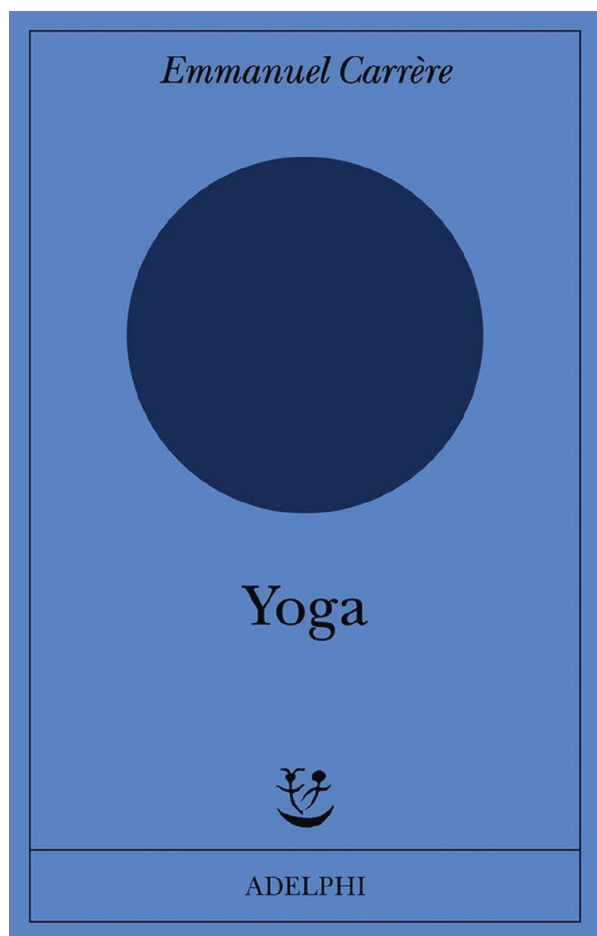
All'inizio ho protestato. Mi sembrava una nozione vaga e alla moda, usata a sproposito. Andando poi a vedere i sintomi, l'alternanza di momenti di depressione ed esaltazione, mi sono accorto che la diagnosi calzava perfettamente. E che la terapia prevista in questi casi, ovvero il litio, con me funzionava.

Dopo anni passati a imparare tecniche di meditazione, a frequentare analisti, la soluzione è stata la chimica?

È una domanda inquietante alla quale non ho risposto. In passato le mie depressioni non erano mai arrivate fino a questo estremo, ma ho sempre sofferto di brutali cambi di umore, come se qualcuno si divertisse ad alzare e abbassare il volume nella mia testa.

Prende ancora le gocce di litio?

Sono ormai due anni e mezzo che ne prendo ogni giorno. Faccio parte delle persone che hanno la fortuna di rispondere bene al litio. La sensazione è quella di aver in qualche modo pareggiato alti e bassi, senza essere lobotomizzati. È perturbante ammettere che la



chimica è stata più efficace dei miei lunghi sforzi per migliorare non solo l'umore ma anche la mia anima.

Non crede più alla psicoanalisi?

Mi interrogo sul fatto che nessuno degli analisti frequentati nel corso di trent'anni abbia mai fatto l'ipotesi che potessi essere un paziente adatto alla psichiatria. Forse non erano molto aperti, si facevano l'idea che la chimica fosse riservata solo a chi deve indossare la camicia di forza.

Per chi non sa nulla di psichiatria è una sorpresa vedere che ancora oggi si usa l'elettroshock.

Rimanda a un'immagine barbara e arcaica, fa pensare a *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, ma è invece una tecnica oggi riscoperta e diffusa nelle strutture di punta. I ricordi dei miei risvegli dopo i vari elettroshock, che si praticano in anestesia totale, sono associati a un insopportabile momento di sconforto. Solo ora, con un po' di distanza, posso dire che è stato uno dei modi per salvarmi.

È diventato un lettore di poesie per lottare contro le amnesie provocate da questa terapia?

Le imparo a memoria ed è il criterio con cui le scelgo. È stato un amico a suggerirmi questo esercizio. Non ero un lettore di poesia, ora è diventata una routine quotidiana.

La sua ex moglie ha preteso di cancellare nel libro i passaggi nei quali parlava di lei.

È un libro vivo, nel senso che la vita lo attraversa e lo cambia fino alla fine. C'è uno spazio bianco nel racconto, un'ellisse narrativa. Non è stata una mia decisione, ho dovuto adeguarmi. E in fondo mi dico, forse per consolarmi, che è un modo semplice ed enigmatico di rappresentare la fine di un amore.

È la prima volta che un personaggio si ribella ai suoi libri?

In *Un romanzo russo* avevo scritto sulla mia compagna di allora, Sophie, senza il suo consenso, e me ne

sono pentito. Questa volta ho rispettato la volontà della mia ex moglie, anche se ribadisco che ero contrario non solo per mantenere l'unità del libro ma perché volevo renderle omaggio visto che mi è rimasta accanto nei momenti più difficili. Ho dovuto chiedere a mia sorella di prendere il suo posto nel racconto del ricovero a Sainte-Anne.

Alla fine è rimasta una citazione di «Vite che non sono la mia» in cui appare Hélène. La sua ex moglie ha protestato anche per questo.

Vada per non scrivere qualcosa di nuovo, ma non posso cancellare quello che ho pubblicato anni fa con il suo assenso. Forse alla fine per lei è difficile anche non essere nel libro, c'è un'ambivalenza umanamente comprensibile. Io non mi sento in torto perché ho rispettato gli accordi.

Un contratto stipulato al momento del divorzio nel quale si è impegnato a non pubblicare nulla sulla sua ex moglie senza avere il suo consenso. Poteva succedere solo a Carrère.

Qualche dubbio l'ho avuto quando abbiamo iniziato a parlare del contratto ma non avrei mai immaginato le conseguenze. Mettevo in conto qualche taglio o modifica, non pensavo che avrebbe detto: voglio sparire da quel libro.

Lei l'accusa anche di aver mentito ai suoi lettori.

Per me la letteratura, almeno quella che pratico, è il luogo in cui non si mente. Ma in un capitolo spiego ai lettori che, per una volta, ho dovuto eliminare alcuni passaggi nel rispetto di altre persone. È una menzogna per omissione.

Perché non ha detto di essere vincolato da un contratto?

Mi ero impegnato a non parlarne. Dal momento che la mia ex moglie l'ha rivelato pubblicamente adesso posso essere più chiaro.

Ha inserito passaggi di finzione, un'eresia per chi nei propri romanzi si vantava: è tutto vero.

Sono brevi inserti, in particolare sul soggiorno a Lerros. Mi sono accorto che quando in un libro entra un pezzetto inventato, tende a contagiare il resto. Ma la parte di finzione resta comunque minima, se dovessi quantificarla direi meno del cinque per cento.

Potrebbe tornare ai romanzi di fiction, anche per evitare nuovi conflitti personali?

Mi è balenata l'idea, ma non andrà così. Sto cominciando a lavorare su qualcosa che non è assolutamente finzione. Non ne voglio ancora parlare, un po' per superstizione e perché non so quale forma prenderà.

Il pluriomicida Jean-Claude Romand, al centro dell'«Avversario», è stato scarcerato due anni fa. Vi siete sentiti? Se mi avesse cercato gli avrei risposto, ma non ho avuto più sue notizie. Ha scontato la sua pena e penso che meno si parla di lui, meglio è.

Perché «Vite che non sono la mia» è diventato il suo libro preferito?

È il mio libro più umano, e quello che ho scritto nella migliore armonia con le persone di cui parla. Anche se tratta eventi tristi è un libro in cui mi sono sentito bene.

Qualche mese fa, durante la fase peggiore della pandemia, è andato a fare un reportage in un centro di neuropsichiatria infantile.

La prima idea era tornare nel reparto dove ero stato ricoverato. Il mio psichiatra mi ha sconsigliato, e allora ho pensato ai bambini. È un periodaccio per tutti, ma loro sono effettivamente in prima linea.

Ha lavorato spesso nel cinema e ora ha girato un film da regista con Juliette Binoche. Quando uscirà?

È finito da un po' ma è stato ibernato a causa del covid. La mia scommessa era far recitare un'attrice come Binoche con interpreti non professionisti. Il risultato mi piace ed è stata una sorta di terapia. Fare un film nelle mie condizioni, lavorando in gruppo per quasi un anno, è stata un'immensa fortuna.

Una volta ha fatto un ritratto del presidente Emmanuel Macron, «l'uomo che non suda mai».

L'ho seguito in un viaggio a Saint-Martin, nelle Antille francesi, subito dopo l'uragano Irma. La delegazione si muoveva in un'umidità mostruosa. Dopo poche ore eravamo tutti zuppi, tranne lui. È un animale a sangue freddo.

Rispetto a scrittori come Michel Houellebecq, lei ha scelto di tenersi a distanza dalla politica. Perché?

Il mio problema è che non sono convinto delle mie convinzioni politiche. Sono duttile, troppo. Le mie opinioni politiche fluttuano a seconda dei miei interlocutori. Una mia ex compagna diceva: «Emmanuel non vota perché ha paura di votare a destra».

Non vota?

Da pochi anni, con reticenza. Se la prossima volta la scelta sarà tra Macron e Marine Le Pen andrò a votare Macron. In casi estremi diventa più semplice.

Dopo aver scritto sul dissidente Limonov, un personaggio come Alexej Navalnyj le interessa?

Ha un coraggio incredibile ed è agghiacciante vedere come viene trattato davanti al mondo intero. Putin in sostanza dice a chi protesta: *je vous emmerde*, andatevene a quel paese. Mi piacerebbe un giorno scrivere su Putin.

I suoi libri finiscono spesso con una nota di speranza.

Anche in questo, concludo parlando di una nuova relazione che comincia, lo faccio capire in modo breve e allusivo.

Per pudore?

Il pudore non è il mio forte. Direi per prudenza, per non stuzzicare il diavolo.

Significa che ora sta bene?

Sì, va meglio, anche se rimane una sorda inquietudine che mi accompagna, il timore che quel malessere sia nascosto in qualche angolo buio e possa tornare.

Giacomo Giossi

Dentro la Adelphi di Roberto Calasso

che-fare.com, 27 maggio 2021



Il lavoro culturale come elaborazione di uno spazio esistenziale. Adelphi e Calasso: l'impresa e l'uomo coincidono, così come lo scrittore e l'editore

Viviamo in un tempo che dopo i trionfi, ma soprattutto le crisi del Novecento, si è trovato obbligato a fare i conti anche e soprattutto in ambito culturale con i concetti di efficacia e di impatto. Due elementi sempre molto difficili da sintetizzare e soprattutto quantomai lontani da una possibile modellizzazione. Questo avviene perché in generale – per molto semplificare – tutto ciò che è culturale per esserlo vive fuori da ogni forma di controllo, anche da forme di controllo potenzialmente virtuose e che si propongono non di delimitarlo, ma di amplificarlo. «Controllo» non è una parola a caso ed in un certo senso è anche un termine severo (forse troppo) perché resta quantomai vero e sostanziale che la cultura ha bisogno di disciplina, approfondimento, studio e applicazione, tutte categorie che per l'appunto necessitano di essere governate. Dice bene Annie Dillard a proposito della scrittura nel suo denso e bellissimo saggio *Una vita a scrivere* quando annota: «Decisamente materiale è anche il tentativo dello scrittore di controllare le sue energie per poter lavorare. Deve essere abbastanza eccitato da affrontare il compito che gli si para davanti, ma non così eccitato da non riuscire a stare seduto a lavorare». E quello che accade ad uno scrittore è in parte lo stesso meccanismo che in maniera collettiva si sviluppa in un'impresa culturale.

Dunque come riconoscere il valore culturale di un'impresa?

Diciamo che è molto facile riconoscerlo ex post per quanto riguarda la sua diffusione sociale, e la sua forza identitaria. Sarebbe facile anche riconoscerlo in atto, ragionando magari in termini economici, ma anche in questo caso si rischia di distorcere il reale valore culturale perché non sempre i dati economici per un'impresa culturale ne definiscono il valore. Il problema è infatti principalmente dato dal valore specifico del prodotto culturale che può nel tempo rivelarsi più o meno efficace senza che questo sia del tutto (anzi quasi per nulla) controllabile dal suo produttore.

Questa sostanziale aleatorietà fa sì che il lavoro dell'editore possa essere paragonabile a quello del regista cinematografico: nessuno dei due compie infatti le azioni pratiche e conseguenti che portano alla messa in opera del loro prodotto culturale. Chiunque faccia l'editore (o il regista) darà sempre risposte diversissime rispetto a quello che è il centro del proprio lavoro: non esistono infatti due editori nel mondo che facciano o almeno dicano di fare lo stesso mestiere. Roberto Cerati che di Einaudi è stato il presidente e prima ancora l'anima commerciale – quindi uno che i libri li sapeva vendere, e anche molto bene – sosteneva che i libri prima di

«Ogni scelta di Adelphi ha il gusto di una **durezza** capace anche di superare la sensatezza e non è certo per ottusità che questo avviene, ma per una necessità di identità.»

tutto si pensano, non si fanno. E questo forse è anche l'unico contatto che esiste tra un'idea di editoria moderna e avanzata, ma novecentesca come quella di Einaudi e un'idea che invece, scardinando buona parte dei miti della contemporaneità, ha superato il Novecento e ha anche negato alcuni concetti considerati basilari dell'editoria moderna come ha saputo fare Adelphi.

Gli imminenti ottanta anni di Roberto Calasso impongono così una riflessione su una delle più efficaci imprese culturali italiane. È possibile immedesimare Adelphi in Calasso perfettamente: l'impresa e l'uomo coincidono accuratamente, così come lo scrittore e l'editore. Sembra quasi che non esistano conflitti e contraddizioni, ma in realtà questa apparente aderenza nasconde una capacità di superamento continua, di slittamento quasi ossessivo dei limiti dati, senza che questo possa essere misurato nell'ottica di una performance. Si tratta di un percorso più inerente al dominio della fisica e della biologia. Adelphi, a differenza di Einaudi, non è semplicemente un'opera collettiva così come Calasso non è un *principe* come lo fu Giulio Einaudi con le sue astute e formidabili intuizioni e i suoi imprevedibili vezzi. Adelphi ha la forma di un organismo e come tale Roberto Calasso ne può così rispecchiare pienamente la sostanza senza però limitarla e limitarsi. È un lavoro, anzi, un pulsare quasi magnetico che dal 1962 ha elaborato un'idea di editore capace di attrarre centri tra loro lontani non superando, ma evitando accuratamente, ogni forma di confine e i suoi relativi limiti. Il centro in Adelphi, concetto ormai ampiamente elaborato anche nel discorso comune, ha valore non rispetto ad un'eventuale periferia, ma in quanto elemento cellulare potenzialmente moltiplicabile.

Un paradosso facilmente evidente è che come il più classico degli editori Adelphi è i suoi libri, altro non c'è. Ma al tempo stesso nessuno come Adelphi ha saputo far esplodere i suoi libri, negandone sempre i limiti, partendo da uno degli aspetti ormai mitici della casa editrice milanese: l'assenza di un ufficio grafico. I libri sono pensati più che disegnati. Non è stato necessario allargare i confini della casa editrice ad altre produzioni, è bastato trasformare ogni suo libro in un libro Adelphi ovvero in un elemento cellulare della casa editrice. Lo stesso Calasso non ha scritto mai un libro, ma un'opera contenuta temporaneamente all'interno di alcuni volumi che possono aumentare o anche diminuire a seconda della lettura che gli si vuole imprimere, ma di sicuro sono prodotti culturali Adelphi che di Adelphi hanno il marchio e gli organi interni.

Detto così tutto può apparire molto mistico, si sono scritti anche papelli dal gusto complottistico attorno alla casa editrice, così come può essere criticabile la scelta di un gusto tipografico che prevale sulle possibilità grafiche. In generale ogni scelta di Adelphi ha il gusto di una durezza capace anche di superare la sensatezza e non è certo per ottusità che questo avviene, ma per una necessità di identità. L'identità non contempla confini o limiti (quindi ipoteticamente superabili), ma una capacità di interpretazione dello spazio infinita.

In questo Roberto Calasso non rappresenta il condottiero o la guida, il capo o l'ispiratore, e non è nemmeno l'autore. È una figura che ricorda molto il dottor John H. Watson, un coprotagonista direbbe qualcuno, ma non è esatto. Perché Watson è sì quella che comunemente può essere definita una spalla, ma ha soprattutto un rapporto privilegiato con Arthur Conan Doyle, ovvero l'autore, colui che

di tutta la storia controlla l'inizio e la fine. Calasso assume così un rapporto diretto con l'identità Adelphi che discende da una relazione con le figure chiave della sua fondazione tra cui Luciano Foà e l'infinito Roberto Bazlen. Calasso fu certamente cofondatore (coprotagonista), ma è anche l'interprete (la voce in campo dell'autore) capace di assumere in sé i contorni dell'identità adelphiana senza però mai appropriarsene ma anzi, gettando le basi per una solida e continua elaborazione di quello che è uno dei marchi editoriali più definiti e forti sul mercato.

Spesso per dare forma ad un'idea collettiva non è necessario metterci come si dice in gergo «anima e corpo», così come all'opposto non è proprio il caso di darsi una cosiddetta giusta misura che contrasta evidentemente con la passione, la spinta ideale di un'elaborazione culturale. Adelphi dimostra che pensare i libri non basta, prima ancora è necessari *vederli* e per farlo è fondamentale generare uno spazio libero all'interno di un'impresa culturale e non uno spazio esclusivamente come si pensa spesso ancora oggi agonico, ma di osservazione. Permettere in sostanza alla propria visione di sciogliersi con quella altrui lasciando in seconda battuta i conflitti, le contraddizioni e soprattutto spostando il potere in gioco dalle persone alle edizioni. Dal libro alle idee per poi tornare al libro come ricaduta finale e non come prodotto di consumo o feticcio.

Al tempo stesso non si può negare che nulla come i libri Adelphi viva anche del feticismo dei suoi acquirenti, ma va anche detto che, a differenza di quello che avviene generalmente con quello che viene definito «ceto medio riflessivo», i libri feticisticamente acquistati non saranno mai letti. Il che da un lato fa di Adelphi l'editore preferito dagli arredatori, ma

«Non si può negare che nulla come i libri Adelphi viva anche del **feticismo** dei suoi acquirenti.»

dall'altro difficilmente un libro Adelphi è letto da chi di Adelphi apprezza solo i colori, cosa che avviene invece molto spesso per altri editori che preferiscono svendere il proprio marchio con contenuti che garantiscano l'accesso ad un mondo che il marchio dice di rappresentare, ma che ormai non rappresenta più. È una scelta che economicamente sicuramente paga di più questi editori, ma tendenzialmente logora il marchio già sul medio periodo. Ad oggi Adelphi ha una capacità di riconoscibilità che attraversa le generazioni e sempre variando tono, col medesimo timbro, non è così probabilmente per nessun altro editore.

Identità e quindi posizionamento, questi i termini, questa l'azione che potremmo così definire. Ma non è così facile perché proprio il movimento che porta alla definizione che è poi la base di qualsiasi impresa culturale, così come inizialmente chiarisce e illumina poi nella pratica annebbia e confonde. Sarebbe in sostanza come definire Roberto Calasso uno dei più rilevanti imprenditori culturali del nostro tempo. Lo è, ma non solo, e questo «non solo» è quasi tutto. Torna allora utile fare un paragone con una delle imprese più lontane che si possano immaginare da Adelphi.

Quando le cose si attorcigliano nei ragionamenti sul mondo culturale infatti, non è una brutta idea uscire a prendere un po' d'aria e andare là dove le officine non sono quelle culturali, ma quelle che puzzano d'olio e di motore. Parliamo di Ferrari, sì proprio quella delle macchine. Enzo Ferrari era un corridore d'auto, un meccanico, un ingegnere, un giornalista e un cantante lirico potenziale e infine il fondatore della Ferrari arcinota a chiunque. Enzo Ferrari è stato chiamato di volta in volta negli anni: «il Cavaliere», «il Commendatore», «l'Ingegnere», «il Mago», «il Patriarca», «il Grande Vecchio» e «il Drake». Tutti appellativi relativi al suo carattere, alla sua azione, alla sua posizione nel mondo. Lui in verità si è sempre più semplicemente definito un agitatore di idee. Enzo Ferrari faceva macchine per correre (anche quelle per guidare per strada, ma per lui avevano molta meno importanza), macchine che

«Un'impresa culturale non può esulare da una forma di ricerca continua che si palesa nella capacità di farsi illuminare dallo straniero.»

emozionavano e che potevano anche portare alla morte in maniera abbastanza facile, eppure si dava una definizione che assomiglia molto a quella che potremmo dare ad un editore e questo perché gli elementi coinvolti che vanno dall'emozione alla passione, dalla ricerca alla conoscenza sono i medesimi di chi fa un lavoro culturale o più specificatamente editoriale. Quello che allora Adelphi – grazie fortemente a Roberto Calasso – ha saputo e sa fare ancora oggi è proprio non dare un'etichetta a questa preziosa valenza – come invece hanno fatto altri nel suo campo e come ha fatto con una scellerata idea il marketing Ferrari che da anni fa scrivere sulle fiancate delle sue auto da corsa la frase «#essereferrari». E quando certe cose le si scrivono è perché iniziano a non esistere più.

E proprio qui si torna all'opera letteraria e saggistica di Calasso, ovvero: scrivere perché le cose esistano. Ed è questa la forza più grande di questo editore: saper creare uno spazio – un'impresa culturale si direbbe – per uno sguardo capace di esistere scrivendo anziché assecondare la moda recente che sembra imporre una scelta tra esistenza e scrittura.

A questo punto abbiamo probabilmente poco in mano per definire l'impatto e l'efficacia di un'impresa culturale come quella di Adelphi, ma abbiamo comunque elementi a sufficienza per festeggiare i prossimi ottanta anni di Roberto Calasso e lo possiamo fare prendendo spunto proprio dal suo ultimo libro, *Allucinazioni americane*, che molto ci aiuta per chiarire il nostro discorso. Avverte Calasso: «... per capire se stesso, l'Occidente ha bisogno anche di categorie nate altrove. Altrimenti, rischia di vedersi più arido e informe di quanto già non sia. Oltre tutto, non è sempre stata una vocazione peculiarmente occidentale quella di viaggiare molto, di cercare altri mondi, di conquistarli ma anche di studiarli? E perché si

studia se non per capire qualcosa che poi si può anche usare?». Segue il racconto illuminante di una storia chassidica del Rabbi Eisik, raccontata da Buber. Un'impresa culturale non può esulare da una forma di ricerca continua che si palesa nella capacità di farsi illuminare dallo straniero. Urge dunque per ogni imprenditore o attore culturale in erba, non semplicemente uscire dai propri confini, ma proprio eliderli, cancellarli. Darsi un'identità, detto più praticamente, pescando nello spazio infinito dell'ignoto anziché limitare l'azione ad alcuni parametri che hanno l'effetto solo di ridurre l'efficacia e di impoverire il valore. La conseguenza non sarebbe infatti lo spreco di energie e la perdita di concentrazione (anche se questi rappresentano certamente un rischio altissimo e anche probabile in alcuni passaggi), ma la possibilità di dare forma vibrante alla passione che muove l'azione culturale.

Non ci si deve dunque né arrendere ad un efficientismo che è poi solo di facciata, né all'idea che in ogni caso qualcuno alla fine *pagherà i nostri debiti*. Bisogna essere invece consci (e anche felici) che solo affrontando il rischio di un margine tanto esile quanto ingannevole quale è l'avvicinamento a ciò che ci è sconosciuto, è possibile produrre un posizionamento e un'identità efficace e durevole.

Come già detto, Roberto Calasso e il suo lavoro in Adelphi non sono riducibili a queste poche righe, ma – ed è forse l'elemento più vivido della sua esperienza – anche un aspetto limitato e ridotto della sua azione assume la forma perfetta di un discorso che molto racconta di un'idea culturale che se risponde a parametri modellizzabili lo fa solo in virtù della propria originalità e anche per la sua insita irrazionalità. Lo stile come la curiosità del resto determinano sempre la sostanza di qualunque impresa culturale quanto esistenziale.

Alexandre Duyck

Scrittori nell'ombra

«Internazionale», 28 maggio 2021

Quella del traduttore letterario è notoriamente una professione invisibile e precaria ma fondamentale per la vita dei libri. Un'analisi a partire dal caso Gorman

Tutto è cominciato il 20 gennaio, a Washington. Un momento storico, la fine del mandato di Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti e l'inizio di quello di Joe Biden. Sul palco davanti alla statua di Lincoln sfilano gli artisti invitati dal presidente eletto: Bruce Springsteen, Lady Gaga, Jennifer Lopez, ma anche una ragazza di ventidue anni vestita di giallo e che si rivelerà a tutto il mondo in questa occasione, la poeta afroamericana Amanda Gorman, venuta per declamare con fervore la sua poesia *The Hill We Climb* (*La collina che scaliamo*). Immediatamente molte case editrici, in particolare in Europa, s'interessano ai suoi testi. Dappertutto vengono firmati contratti e scelti dei traduttori.

Ma alla fine di febbraio le cose si complicano. Nei Paesi Bassi la scelta di affidare la traduzione del testo alla scrittrice e traduttrice Marieke Lucas Rijneveld, la più giovane autrice ad aver vinto il celebre Man Booker international prize (con *Il disagio della sera*, Nutrimenti, 2019, traduzione di Stefano Musilli), è contestata da una giornalista e attivista olandese nera, Janice Deul: «Un'occasione sprecata. Perché non scegliere una ragazza giovane e orgogliosa di essere nera come Amanda Gorman?». Sul social network la polemica imperversa, e nonostante il sostegno del suo editore, Marieke Lucas Rijneveld finisce per ritirarsi dal progetto. Tre settimane dopo

la polemica scoppia in Spagna. «Ho subito un vero e proprio processo dell'inquisizione!» afferma indignato su Twitter il traduttore e poeta catalano Victor Obiols. Presidente di un festival di poesia, considerato uno dei migliori traduttori di Oscar Wilde e di Shakespeare, era stato incaricato di tradurre gli scritti di Amanda Gorman in catalano. Ma una volta finito il suo lavoro, è stato ripudiato dal suo stesso editore. «Mi hanno detto che non andavo bene» racconta Obiols all'agenzia France Presse. «Non hanno messo in dubbio le mie capacità, ma cercavano un profilo diverso, quello di una donna giovane, militante e possibilmente nera.»

GIOCARRE D'ANTICIPO

Ovunque le critiche sono state numerose. Su «Le Monde» dell'11 marzo il traduttore e critico André Markowicz ha esclamato sdegnato: «Nessuno ha il diritto di dirmi quello che ho il diritto di tradurre o meno!». Alla casa editrice Actes Sud la presidente del comitato direttivo ed ex ministra della cultura Françoise Nyssen, si è detta «costernata, esterrefatta» e ha chiesto: «Come si può arrivare a questo punto? L'unica cosa che conta è: questa persona, chiunque essa sia e indipendentemente dalle sue origini, è la più adatta a rendere possibile il miracolo della traduzione?».

In Francia l'editore Fayard ha deciso di pubblicare la versione francese dei testi di Amanda Gorman in due tempi: il 19 maggio solo il poema *La colline que nous gravissons*, mentre dopo l'estate uscirà una raccolta di poesie. Sono state interpellate molte case editrici, ma alcune non si sono mostrate interessate a un testo che il direttore editoriale di Actes Sud, Bertrand Py, ha definito «discreto». Altri editori hanno rinunciato di fronte al costo dei diritti: più di centomila euro secondo la concorrenza, anche se Fayard parla di una somma a cinque cifre.

Finora l'unica certezza è che la traduzione francese è stata affidata all'artista belgacongolese Marie-Pierre Kakoma, alias Lous and the Yakuza. Questa ragazza di ventiquattro anni è autrice, compositrice e interprete, musicista rap e indossatrice, ma non ha mai tradotto testi di altri autori.

Una decisione soprattutto politica, destinata a evitare le polemiche? Niente affatto, afferma Sophie de Closets, direttrice di Fayard: la scelta, assicura, è stata fatta prima delle polemiche nei Paesi Bassi e in

Catalogna. «Non mi sono mai detta: "Ci vuole una ragazza nera per tradurre una ragazza nera"» precisa la responsabile della casa editrice.

Per lei il punto non era affidare un testo a una determinata persona in funzione del colore della sua pelle o dell'età, ma piuttosto essere certi che la persona in questione avrebbe avuto i riferimenti culturali e la sensibilità necessarie per porsi le domande giuste. «Seguo il percorso professionale di Lous da anni» continua Sophie de Closets. «Quando si è concretizzato il progetto di pubblicare i testi di Amanda Gorman, ho subito pensato a lei per la traduzione. Sono convinta che sarà in grado di calarsi nella musicalità, nell'oralità e nei sentimenti espressi dal testo originale.»

Mossa intelligente, hanno riconosciuto le altre case editrici, che hanno elogiato la capacità di Fayard di evitare le polemiche e al tempo stesso la scelta di una traduttrice capace di assicurare la promozione del testo nel caso in cui l'autrice non dovesse venire in Francia.



Il fatto che Lous sia una debuttante non è un problema, dice Valérie Zenatti, scrittrice e traduttrice (per le Éditions de l'Olivier). «Un giorno la debuttante di trentadue anni che ero si è detta: “Voglio tradurre Aharon Appelfeld”. L'editore Olivier Cohen mi ha risposto: “Facciamo una prova”.» E così è cominciata una storia di «amicizia letteraria» tra il celebre autore israeliano che non parla francese e la sua traduttrice. Identikit professionale Valérie Zenatti potrebbe parlare per ore di traduzione, riflettere sulla «necessità di lasciare la voce dell'autore» ed evocare l'invisibilità della traduzione, «luogo innanzitutto di alterità».

E in effetti i traduttori sono spesso invisibili, anche se il loro nome appare sempre più spesso in prima pagina o sulla quarta di copertina. Ma chi sono in realtà? L'Associazione dei traduttori letterari francesi (Atlf), che ha più di mille iscritti, ne traccia un profilo: l'età media è di 53 anni, il 79,5 per cento è rappresentato da donne e per vivere il 64 per cento esercita un'altra attività (un terzo insegna). In Francia sono pagati in media 21,2 euro a cartella di 1500 caratteri, quasi nessuno riesce a vivere solo di questo; e quasi la metà guadagna meno (o molto meno) del salario minimo. Per quanto riguarda i diritti d'autore sulle vendite, il più delle volte non superano l'uno per cento, mentre alcuni autori arrivano a guadagnare milioni di euro.

L'Atlf parla anche di un ambiente molto colpito dalla crisi sanitaria e da una tendenza che vede calare le acquisizioni già da tempo. Secondo la rivista «Livres Hebdo», nel 2020 in Francia le pubblicazioni di libri tradotti sono diminuite per il terzo anno consecutivo. Con 10.643 titoli tradotti nel 2020, i libri adattati da una lingua straniera erano solo il 17,6 per cento della produzione totale. L'inglese rimane

«Senza un soldo di pensione,
lavoro a tempo pieno come
scrittrice e traduttrice e
lo farò finché ci riuscirò.»

di gran lunga la prima lingua tradotta, davanti al giapponese (grazie ai manga) e all'italiano. «Sono una traduttrice riconosciuta e la mia situazione è emblematica della nostra condizione» afferma Rosie Pinhas-Delpuech, direttrice della collana Lettres hébraïques (lettere ebraiche) presso la casa editrice Actes Sud. «Senza un soldo di pensione, lavoro a tempo pieno come scrittrice e traduttrice e lo farò finché ci riuscirò.»

Questi scrittori nell'ombra finiscono spesso per diventare autori loro stessi. O diventano la traduttrice o il traduttore di uno scrittore famoso in tutto il mondo, possibilmente prolifico, com'è successo a Valérie Zenatti con Aharon Appelfeld.

Nata a Nizza ma trapiantata a Parigi, questa professionista della scrittura paragona l'esperienza di tradurre dall'ebraico al francese a quella di vivere contemporaneamente in due paesi. Ogni traduttore deve trovare un equilibrio fra due lingue, dice, come se si trattasse di costruire un ponte per collegare le due sponde di un fiume.

Anche lo scrittore Pierre Furlan ha il suo autore ufficiale, la star statunitense Russell Banks: «Nel tempo Russell Banks, che traduco da trent'anni, insieme a una trentina di altri autori, è diventato un amico. Tradurre non è sempre piacevole, ma spesso è appassionante, e assorbe molto del mio tempo.» L'autore di *Tormenta* e del *Dolce domani*, i cui libri sono tradotti in una ventina di lingue, elogia «l'estrema precisione» nella scelta delle parole di Pierre Furlan. E definisce «ideale» la loro relazione, precisando che non entrano mai «in competizione sul piano linguistico». Ma cos'è per lui una buona traduzione? «Una riappropriazione del testo, un adattamento, ma non come farebbe un regista. Il traduttore è più di un lettore del testo, quasi un coautore.»

Ma non tutti gli autori dimostrano la stessa disponibilità. Leggendo la versione francese di uno dei suoi libri, la scrittrice russa Nina Berberova, autrice dell'*Accompagnatrice*, sospirava: «Trovo che la fotografia sia ancora piuttosto sfocata». Lo scrittore statunitense Paul Auster invece conosce il francese

e può bombardare il suo traduttore di domande e di osservazioni via fax. Un traduttore che peraltro Auster ha fortemente suggerito, anche se non lo ha imposto. I più difficili con cui avere a che fare sono gli autori che fanno rileggere il testo tradotto da un loro collaboratore o amico che parla la lingua ed è estraneo alla casa editrice. O quelli convinti di conoscere bene la lingua della traduzione anche se non la padroneggiano. Alla fine la cosa migliore è quando sono gli editori a scegliere i traduttori. Alle Éditions de l'Olivier questo ruolo spetta a Nathalie Zberro, vicedirettrice generale ed ex responsabile dei traduttori (è stata lei a rivedere i testi dello scrittore statunitense Raymond Carver). Il nome s'impone, dice Zberro, già quando compra i diritti di un manoscritto straniero. «L'idea è soprattutto quella di rendere la voce dell'autore nel modo più esatto possibile. Quando Valérie traduce, mi dico che non è Valérie Zenatti che scrive.»

LA COTTURA DEL CAPPONE

Per definire la relazione tra autori e traduttori, Nathalie Zberro parla di «coppie», di «ventriloqui», di «intuizioni». «Tradurre è una grande responsabilità» dice. «Talvolta per le esigenze del testo un traduttore può diventare uno specialista della cottura del cappone o delle armi da fuoco. I traduttori sono persone folli ma sono i folli che preferisco, li adoro!»

Capita anche che i traduttori stessi suggeriscano dei libri di cui acquistare i diritti per pubblicarli in francese. A Arles, dove Hubert Nyssen, fondatore di Actes Sud, ha avuto l'idea di organizzare ogni anno le Assises de la traduction littéraire, una sorta di fiera campionaria della traduzione, il direttore letterario Bertrand Py e il vicedirettore editoriale Manuel Tricoteaux ricevono spesso delle proposte direttamente dai traduttori.

Py dice di capire quella che chiama la «malinconia» dei traduttori, condannati a rimanere nell'ombra anche quando la traduzione da un punto di vista letterario è paragonabile al testo originale. Nel 2010, alla morte della sua traduttrice ufficiale Jeannine

«Talvolta per le esigenze del testo un traduttore può diventare uno specialista della cottura del cappone o delle armi da fuoco.»

Perrier (detta Mimi), lo scrittore britannico John le Carré si è reso conto di averla vista solo due volte in ventuno anni di collaborazione.

Inoltre in quell'occasione ha saputo che Mimi Perrier aveva avuto, proprio come lui, una doppia vita: traduttrice ma anche pianista jazz e cantante, capace di accompagnare grandi musicisti come Dizzy Gillespie, Chet Baker, Charlie Parker e Quincy Jones. In quell'occasione Le Carré ha scritto una lettera di omaggio affermando di provare «al tempo stesso piacere e imbarazzo quando si scoprono troppo tardi i talenti nascosti di una persona che si è sempre rispettato ma senza mai conoscerla veramente». Alla fine della sua vita Mimi si faceva aiutare dalla figlia Isabelle, che poi ha preso il suo posto come traduttrice dei romanzi di spionaggio del maestro del genere.

Rimane il problema di capire che cos'è una traduzione veramente riuscita. «Quella capace di rendere nella tua lingua l'emozione che si prova leggendo il testo originale» risponde Pierre Furlan. «Si traduce solo quello che si è sentito veramente e si è capito. E non sempre è esattamente quello che l'autore pensava di trasmettere.»

Una volta Aharon Appelfeld, che era andato in Francia per assistere alla lettura dei suoi testi da parte di Daniel Mesguich e Michael Lonsdale, si appoggiò sulla spalla di Valérie Zenatti e le mormorò in ebraico (non parlava una parola di francese ma conosceva bene la musicalità delle lingue): «Hai fatto un buon lavoro». Quando Valérie Zenatti traduce in francese queste cinque parole, la sua voce trema ancora per l'emozione.

(Pubblicato su «Le Monde», 17 maggio 2021)

Cristina Taglietti

Gli editori del lockdown

«la Lettura», 30 maggio 2021

Si chiamano 451, Pessime idee, Le Commari, Blackie, Astarte, 21lettere, sono le case editrici italiane nate a cavallo della pandemia

Hanno fatto le loro prime apparizioni nel periodo più disgraziato degli ultimi anni con le librerie chiuse, gli incontri in presenza vietati, la gente blindata in casa. Sono piccole case editrici che, nonostante tutto, hanno messo la testa fuori dalla pandemia, aggiustando in corsa programmi e aspettative, approfittando dell'agilità delle strutture e di una gerarchia minima. L'ultima nata in ordine di tempo ha un nome che della fede nei libri dice tutto: 451, dal celebre Fahrenheit di Ray Bradbury, è il marchio di una casa editrice già esistente, Bd, dedicata soprattutto ai fumetti. «L'abbiamo pensata prima della pandemia, abbiamo cominciato a ragionarci durante» spiega il direttore editoriale Giorgio Gianotto, una lunga esperienza in minimum fax e poi in Treccani. Il core business del nuovo marchio è la fantascienza ma con una colorazione più fantastica che distopica. «Il covid è stato un grande acceleratore, è come se ci fossimo trovati davanti alla fantascienza tutti i giorni» spiega Gianotto. L'idea nasce dall'aria che tira, dall'interesse sempre maggiore che il pubblico mostra per serie, film, fumetti che vanno verso questo tipo di immaginario; e non è un caso che anche due grandi autori come Kazuo Ishiguro e Ian McEwan, nei loro romanzi più recenti, si siano lasciati attrarre da queste atmosfere. «Parlando con agenti e addetti ai lavori abbiamo notato un rilancio condiviso, la

fantascienza» continua Gianotto «è tornata a essere editorialmente interessante. È un territorio che Mondadori, con Urania, coltiva da sempre ma che, per il resto, sembrava essersi un po' spento. Per esempio, *Solaris* di Stanislaw Lem è un testo di catalogo di Sellerio ma Sellerio non è un editore di fantascienza. Insomma, ci siamo detti che probabilmente era il momento di creare un marchio, un po' come le edizioni Nord che sono state la grande casa della fantascienza». Il nome, 451, è il frutto di lunghe meditazioni: «Tre numeri che valgono in tutte le lingue; Bradbury è un grande padre della fantascienza. *Fahrenheit 451* è un libro che parla di libri, da cui sono stati tratti film, compreso il capolavoro di François Truffaut. Insomma è una storia che ha già avuto molte narrazioni e che ha dimostrato come l'immaginario si possa muovere in molti modi.»

I primi tre titoli di 451 illustrano bene il progetto generale: *Relazioni*, raccolta di racconti curata da Sheila Williams, negli Stati Uniti edita dal Mit, che, nel filone aperto da *Black Mirror*, si chiede come saranno le nostre vite intime e familiari rispetto alle nuove possibilità della scienza; *La voce del fuoco*, traduzione aggiornata di un maestro come Alan Moore; *L'uomo immaginario*, esordio dissacrante e ironico di Alan Eing, scenggiatore Marvel. Dietro al progetto di 451 c'è un discorso di cultura popolare. «La

fantascienza» aggiunge Gianotto «ha sempre avuto il ruolo di avvicinare alle persone comuni forme di pensiero innovative e in questo momento forse c'è bisogno di un immaginario nuovo. Abbiamo scoperto che non cambiano le tecnologie ma cambiamo noi e la fantascienza è una grande possibilità di immaginare proprio questo, di metterlo alla portata di tutti. Per esempio sui temi di genere è molto avanti e questo dibattito pubblico interessa moltissimo una bolla di persone ma non arriva nel profondo della società. Ecco, la fantascienza può diventare un modo per aiutare le persone a capire il mondo che cambia». Il marchio è aperto anche agli autori italiani, «sperando di trovarne qualcuno» scherza Gianotto che, però, precisa di voler guardare anche un po' indietro, «perché negli anni Sessanta-Settanta la fantascienza italiana è stata molto interessante e qualcosa potremmo anche tirare fuori». Gianotto è convinto che sia un momento propizio per lanciare una casa editrice: «Ne sono nate diverse ultimamente, segno che c'è voglia di nuovo. Oltretutto nel mercato editoriale i primi mesi di quest'anno sono stati abbastanza buoni, il che vuol dire tante cose».

Aprire una casa editrice in Italia è facile che venga catalogata come una «pessima idea», figuriamoci durante una pandemia. Proprio così hanno voluto chiamare il loro marchio Loris Dall'Acqua e Sara Del Sordo, convinti che, come scriveva Erasmo da Rotterdam, a volte «le idee migliori non vengono dalla ragione, ma da una lucida, visionaria follia». Pessime Idee pubblica libri di narrativa italiana e straniera, ha già in catalogo titoli come *Trash* di Martino Costa, finalista al premio Calvino, *Romantica Marsiglia* di Claude McKay (con la prefazione di Roberto Saviano), romanzo rimasto inedito per oltre novanta anni e pubblicato per la prima volta negli Usa nel 2020. «Abbiamo iniziato a lavorare a gennaio dello scorso anno e ci siamo trovati nel mezzo del lockdown proprio in quella prima fase di promozione che è sempre delicatissima» spiega Sara Del Sordo. «Forse» continua Loris Dall'Acqua «siamo stati anche fortunati, non ci siamo trovati troppo esposti. All'inizio ci

siamo allarmati ma abbiamo recuperato abbastanza bene, tanto che siamo riusciti a partecipare a Insieme, la fiera della piccola e media editoria, lo scorso ottobre a Roma. Credo che, alla fine, il lockdown abbia fatto riscoprire il piacere di leggere anche a molti che non l'avevano più». E siccome le pessime idee non vengono mai sole, Sara e Loris hanno aperto anche una libreria a Roma Nord, che di fatto è la sede della casa editrice: «È un modo per stabilire un contatto diretto con i nostri lettori, per costruire quel senso di comunità che resta anche alla base di questo lavoro. Chi viene in libreria è curioso di parlare con noi».

A Roma, tra la fine del 2019 e i primi mesi del 2020 è nata anche un'altra casa editrice dal nome sbarazzino e vagamente autoironico: Le Commari. A fondarla quattro amici, cioè «tre comari e un compare» (Cristina Anichini, Maria Corona Squitieri, Simona Righi e Stefano Quagliozzi) che, come le madrine che tengono a battesimo i nuovi nati, hanno deciso di accompagnare nel mondo editoriale i loro autori. I quattro si sono divisi i compiti e condiviso un progetto che non vuole specializzarsi in un solo genere ma cercare storie un po' ovunque. «Nel nostro primo anno abbiamo pubblicato tre libri. Per alcuni pochi, per noi, visto che siamo passati per una pandemia, sono stati quelli che abbiamo ritenuto giusto presentare ai lettori» spiega Anichini. Debutto con il recupero di Leila Baiardo, scrittrice dimenticata, femminista, amica di grandi nomi della letteratura come Moravia, Ginzburg, Ortese: «Questo è stato il nostro esordio pretenzioso e abbiamo continuato con la pubblicazione di altri due libri, diversi tra loro ma, secondo noi, di altrettanta qualità: *L'enigma dell'ermellino* di C.C. Omell e *Scheria* di Carlo Boumis». In programma c'è l'idea di portare in Italia lo scrittore colombiano Roberto Burgos Cantor, vincitore, poco prima della scomparsa nel 2018, del premio nazionale colombiano dei romanzi. «Oltre al lavoro che ci vede impegnati nell'editoria, abbiamo deciso di dare il nostro contributo ecologista al pianeta. Piantiamo un albero ogni volta che facciamo uscire un libro e la pianta porta il nome del nostro

autore. Gli alberi sono geolocalizzabili, basta andare sul nostro sito e divertirsi a vedere dove si trovano. Ne abbiamo già cinque tra l'Africa e il Sudamerica». Parla (in parte) castigliano Blackie Edizioni, versione italiana di una casa editrice nata in Spagna da due fondatori con un forte legame con il nostro paese, che avevano il sogno di pubblicare Rodari in spagnolo. Mario Bonaldi, il direttore editoriale italiano, racconta: «Quando siamo partiti, a gennaio 2020, non ci aspettavamo il periodo disgraziato che ci avrebbe investito, ma alla fine è andata meglio del previsto. I libri veramente penalizzati sono stati un paio ma il primo, *Gli schifosi* di Santiago Lorenzo, ha avuto una storia di passaparola ed è andato bene. Con la riapertura ci siamo un po' ripresi, abbiamo pubblicato meno titoli di quelli previsti, nove invece di quattordici come invece fare quest'anno, ma tutto sommato un poco di decrescita in un sistema bulimico come quello italiano non fa male. La cosa veramente difficile è stata non poter andare in giro, partecipare a fiere, al salone del libro, organizzare presentazioni, fare arrivare gli autori dall'estero. Ma la curiosità c'era e una base c'è creata comunque». Anche perché i libri Blackie, cartonati, molto riconoscibili per la grafica e per la costola bicolore «sono molto instagrammabili, e la nostra voce per parlare con le persone è quella dei social, che ci permette un dialogo diretto e costante con i lettori». Ora tutti aspettano il ritorno delle fiere, dei festival e delle presentazioni in presenza. Per Blackie, che la scorsa estate ha inventato il Quaderno di compiti delle vacanze per adulti, un eserciziaro per «detossinare» la mente e imparare divertendosi, i primi eventi saranno le Quadernotti, serate-evento in cui si gioca con il quaderno.

L'editoria italiana è da tempo multicentrica e a Pisa aspettano la fine della crisi anche Carolina Paolicchi, Francesca Mannocci, Anita Paolicchi che nei corridoi dell'ateneo hanno varato un progetto che mette insieme competenze e passioni. Astarte è nata nel 2019 e dal settembre 2020 è uno spin-off dell'Università di Pisa. Il catalogo comprende opere di saggistica, arte e letteratura e prime traduzioni di

prosa e poesia di autori provenienti da paesi che affacciano sul Mediterraneo, un mare che storicamente ha unito, più che separato, tre continenti. Per ogni collana ci sono comitati scientifici che annoverano professori e ricercatori di varie università. Le collane di Astarte, infatti, puntano a lettori che siano specialisti in discipline storico-articolo-letterarie (studenti, ricercatori, docenti e accademici) ma anche appassionati di storia locale, arte, letteratura.

Nel Modenese Alberto Bisi, formazione letteraria, un master in editoria e qualche esperienza lavorativa nel settore, ha fondato 21lettere. «Che dire? Erano vent'anni che volevo fare questo passo e mi sono deciso proprio nel momento giusto...» scherza: 21 lettere, infatti, nasce pochissimo prima dell'arrivo del covid, giusto qualche settimana. «Messaggerie ci ha aperto le porte e il primo libro distribuito è stato *Space opera* di Catherynne M. Valente, finalista agli Hugo Award 2019. L'inizio sembrava promettente, poi due giorni dopo è arrivato il primo lockdown. Tutto saltato. Ma se da una parte vediamo quanto il 2020 ci ha tolto, dobbiamo anche riconoscere che ha dato riscontri positivi importanti, facendoci capire di essere nella direzione giusta».

Il nome riprende le lettere dell'alfabeto e rimanda agli elementi che compongono il testo: «Ciò che ci distingue» continua Bisi «è il nostro annullarci nell'ascoltare. Le copertine sono silenziose, con pochissime parole relegate alla parte bassa per lasciare preponderanza alle immagini, mentre il logo è in negativo. La nostra particolarità è quella di fare solo sei libri all'anno, che dallo scorso gennaio abbiamo raddoppiato, pubblicando anche sei titoli per ragazzi». Un esordio, quello per ragazzi, con la firma «pesante» di Lois Lory: a gennaio è uscito l'ultimo romanzo, *All'orizzonte*, ad aprile il primo, *Un'estate da morire*: «Sono anni che si discute del fatto che vengano pubblicati troppi libri e noi abbiamo deciso di prendere posizione, con una scelta drastica tra qualità e quantità». Riflessione condivisa da molti che nel mondo editoriale post pandemia potrebbe portare a qualche rivoluzione.

Greta Bertella

Utopia – intervista a Gerardo Masuccio

culturificio.org, 30 maggio 2021



Nata nel gennaio del 2020, Utopia si fonda su principi adelfiani: l'identità letteraria, il catalogo come libro unico. Intervista all'editore

Utopia è nata nel gennaio del 2020. Prima di far uscire i libri ha preparato il terreno pubblicando i suoi principi sui social: l'identità letteraria, la costruzione di un pubblico fedele invece dell'adeguamento della casa editrice al pubblico, il catalogo come libro unico: principi adelfiani, che Utopia ha preso e vestito di eleganti blazer opportunamente adelfiani (la grafica delle copertine, la lettera a uno sconosciuto sulla bandella); principi in cui l'editore crede, ma che, ostensi prima che potessero emergere dai libri, sono anche una strategia di comunicazione. Del primo anno di Utopia ho parlato con Gerardo Masuccio, fondatore e direttore editoriale.

Partiamo dall'inizio: la tua sembra essere una vocazione all'editoria. Quando è nata?

Da ragazzino ho capito che c'erano delle cose che non implicavano le noie delle persone ma che erano in grado di rispondere, non parlando, come le persone: ed erano i libri. Verso il ginnasio era già chiaro che i libri mi avrebbero coinvolto per sempre. L'idea dell'editoria mi richiedeva delle competenze non soltanto letterarie: il gusto lo si coltiva – se lo si ha – col tempo, con le letture organiche, frequentando chi ne sa di più, ma anche fuori da un ambiente accademico; invece il diritto d'autore e quello industriale, la gestione finanziaria, il marketing – quelle sono cose

che bisogna studiare in maniera ordinaria. Così sono andato alla Bocconi, con enorme sacrificio.

Lì hai fondato l'associazione studentesca letteraria Bocconi d'inchostro, che ha ospitato importanti nomi dell'editoria. È stata una palestra per te?

In Bocconi d'inchostro ho imparato quello che non conoscevo per niente: l'ufficio stampa: è stato fondamentale. Ed è lì che ho incontrato Beatrice Masini, direttore editoriale Bompiani, che accompagnava Svetlana Aleksievič a una conferenza che avevo organizzato. Quando mi sono laureato le ho mandato subito il mio curriculum, e lei dopo sette giorni mi ha preso. In Bompiani ho iniziato all'ufficio diritti, dove si può imparare più velocemente il mestiere dell'editoria, perché è da lì che passa tutto della casa editrice. Poi è nata CapoVersi, un progetto Bompiani che da un paio d'anni curo insieme a Beatrice e a Paolo Bonora; volevamo una collana di poesia che fosse riconoscibile, di soli autori di qualità, con grandi recuperi e autori provenienti da aree linguistiche trascurate.

Come succede in Utopia.

Sì, come Utopia.

L'essere riconoscibili, l'identità editoriale per voi sono importanti. Hai detto che «Utopia venderà i libri che

sceglie e non sceglierà i libri che vendono». Sin dall'inizio avete puntato sulla creazione di un'identità e quindi di un pubblico che si fidi della casa editrice. Vi pare di esserci riusciti?

Gli autori che abbiamo scelto sono piaciuti: ormai ci sono tanti lettori che non attingono sporadicamente al catalogo ma che collezionano i nostri libri, e questo era l'intento iniziale. Utopia ha raggiunto già alcune migliaia di lettori. Non ci aspettavamo che il bacino crescesse così rapidamente, e abbiamo dovuto cambiare promotore all'improvviso: circa due mesi fa siamo passati da Goodfellas a Emme, che è più grande ma ruota sempre intorno a Messaggerie; credo sia il promotore giusto per questa fase di Utopia, che ha triplicato la propria utenza nel giro di pochi mesi. Tra i piccoli editori siamo cresciuti forse più di tutti: facciamo numeri ormai da medio editore – con alcuni libri da grande editore –, e non era scontato. Oggi come oggi se un libro vende 3000 copie per un grande editore è un successo. E noi abbiamo libri che hanno venduto di più.

Tra questi immagino ci sia quello di Carson.

Carson è stata molto letta, ma anche Bontempelli ha avuto due ristampe: c'è un grande amore per i recuperi. Le novità assolute, come Aidt o Devi, faticano di più, ma seguono i classici. Gli autori classici danno autorevolezza a quelli meno noti; invece i meno noti danno freschezza ai classici: è un bilanciamento tra recuperi e scoperte. Il mese scorso abbiamo pubblicato un recupero (Deledda), e adesso un'autrice inedita in Italia (Bracher): cerchiamo un equilibrio tra passato e futuro. Utopia è una casa editrice giovanissima, che non ha un catalogo già formato: deve essere madre di sé stessa. Di qui la scelta di Cela,

«Utopia è una casa editrice giovanissima, che non ha un catalogo già formato: deve essere **madre di sé stessa.**»

Bontempelli, Undset, cioè di autori-giganti che la nostra editoria maggiore ha dimenticato.

Del resto Utopia nasce in parte come risposta alle mancanze dell'editoria maggiore. Hai parlato spesso delle colpe dell'editoria generalista, ma hai mosso delle critiche anche a quelli che normalmente sono definiti «grandi editori letterari», come Einaudi. Anche Adelphi, che di certo per te è un modello, ha la sua parte di colpe?

Adelphi è una nobile eccezione. Einaudi, invece, è ormai da tempo una casa editrice generalista. Oggi le grandi case editrici non sono all'altezza di quello che sono state anche solo venti anni fa (per non parlare di sessanta anni fa). I loro cataloghi sopravvivono perché i classici che contengono danno autorevolezza anche a scelte mediocri; classici che però non sono più disponibili: è facile conservare un elenco di titoli prestigiosi senza ristampare i libri. Invece almeno due terzi del catalogo Adelphi circolano perennemente; vuol dire che le scelte di Adelphi sono state oculate, e che c'è una coerenza tale che spinge il lettore a comprare quanto c'è di nuovo – poco – e a conservare quello che c'è di classico. Che il catalogo sia vivo: questo è il principio su cui una casa editrice dovrebbe fondarsi.

Quando e perché è iniziato il declino dell'editoria italiana?

Verso la metà degli anni Ottanta, con la stagione dei grandi best seller, gli autori, grazie ai loro agenti, sono diventati così forti che è capitato che le case editrici pagassero anche senza leggere, e che un autore potesse vedersi retribuito un anticipo di diverse decine o centinaia di milioni di lire senza aver scritto una riga, perché il suo nome era più importante di quello che scriveva. Oggi funziona quasi solo così: l'opera non conta più. È una civiltà dell'immagine anche nella letteratura, che è un'arte veicolata dalla parola.

Utopia, al contrario, punta su un'identità fortemente letteraria. Tra i grandi editori forse l'unico che oggi abbia

ancora un'identità editoriale riconoscibile – l'impronta dell'editore – è Adelphi. In Adelphi, però, quest'identità è definita, o lo era, da due fattori: la qualità letteraria e una specifica visione del mondo. L'identità di Utopia ha di certo al centro la ricerca della qualità letteraria; ma la visione del mondo? Qual è, cioè, concretamente l'identità di Utopia?

La totale imparzialità, io credo, è un punto di vista sul mondo. Non filtro i libri attraverso una fede politica o filosofica o religiosa, mi interessa la bellezza. Le visioni sono sempre tipiche di un'epoca; la letteratura invece, quando è letteratura, è sempre attuale, anche a distanza di secoli. Non prenderei mai un saggio di natura politica su realtà contingenti; voglio parlare di arte, e la parola chiave è universalizzazione: se riesci ad andare oltre il perimetro di un corpo, di una vita, se guardando l'altro vedi te stesso – lì c'è letteratura. Dal punto di vista strettamente formale è l'originalità di un'espressione; ma in termini sostanziali potrei pubblicare un autore di estrema destra o un autore di estrema sinistra, un ateo o un fervente religioso, un uomo di grandi valori o un uomo senza valori. A me interessa la letteratura.

La mia domanda, però, non era sulla politica o sulla distinzione tra il valore dell'autore come uomo e quello del suo testo come opera, ma sul tipo di estetica che scegliete. Cercare la bellezza significa cercare la verità; ed è sempre una verità che l'artista vuole affermare.

La verità è un punto di vista. L'elemento essenziale dell'arte è la sopravvivenza alla vita.

Mi arrendo, e torno ostinatamente a Adelphi. Anche la mancanza di steccati tra narrativa e saggistica è un insegnamento che vi viene da Adelphi, che ha costruito una sola grande biblioteca; ma a differenza di Adelphi al momento avete escluso la poesia. Come mai?

Semplicemente perché mi occupo di poesia per Bompiani.

E con la saggistica cosa volete fare, che tipo di saggistica vi interessa pubblicare?

«Benché piccola, Utopia **batte le rotte dei grandi editori**, entra in asta con i grandi editori, e deve fare offerte che competano con quelle dei grandi editori.»

Di tipo letterario. La saggista di punta di Utopia è Anne Carson: la sua è una saggistica che si legge con occhiali narrativi. Anche *Avventura dell'uomo* di Scanziani, che qualcuno definisce un libro scientifico o parascientifico, per me è invece una speculazione letteraria. Il prossimo libro suo che pubblicheremo sarà un romanzo.

Le vostre pubblicazioni sono al momento essenzialmente di due tipi: recuperi di grandi autori e inediti stranieri cercati in letterature poco battute dall'editoria. Questo vi consente di proporre letteratura di qualità e al tempo stesso avere costi per l'acquisizione dei diritti in media bassi, cosa che può aiutarvi a fare alcune acquisizioni più impegnative, come immagino sia stata quella di Carson. È così?

L'acquisizione di Carson non è stata più dispendiosa di altre, siamo sempre nell'ordine delle migliaia e delle decine di migliaia di euro. Benché piccola, Utopia batte le rotte dei grandi editori, entra in asta con i grandi editori, e deve fare offerte che competano con quelle dei grandi editori. Non si può portare Anne Carson in Italia pensando di non distribuirla, o di non dare un congruo anticipo, o di non affidarla a un traduttore d'eccellenza. Tutti i nostri autori sono di calibro internazionale, e questo richiede un investimento economico importante.

Per fare queste acquisizioni, cercate di bilanciare con una parte di recuperi di autori fuori diritti?

Sì, sono scelte commerciali che di volta in volta valutiamo; benché anche per i recuperi abbiamo delle spese: nel caso di Deledda c'è la collaborazione con

«Mi sento di investire su un emergente se veramente mi colpisce la sua lingua o se ciò che racconta rappresenta una **rottura** rispetto alla tradizione narrativa italiana.»

Michela Murgia; Bontempelli e Scanziani sono in privativa di Utopia; Undset è fuori diritti da due anni, ma abbiamo dovuto tradurla.

Voi attingete da bacini editoriali di paesi la cui letteratura non ha ampia diffusione e che potrebbero aver interesse a promuoversi, magari fornendo dei contributi per le traduzioni. Ne avete usufruito?

Per adesso solo una volta per Aidt. Poi abbiamo anche autori che nelle loro aree linguistiche sono banditi, quindi di certo non riceveremo aiuto da quei paesi.

Come arrivano in casa editrice gli inediti stranieri di queste aree geografiche poco battute?

C'è una rete di scambi tra editor e editori, scout, professori, giurie di premi, segnalazioni di lettori, agenzie. Aidt l'ho scoperta leggendo il supplemento del «New York Times»; ma ci sono tanti modi attraverso cui entrare in contatto con questi libri: è un'attività onnivora e quasi ossessiva.

Hai detto che cerchi anche inediti italiani.

Una piccola casa editrice fa fatica ad affermare un nuovo autore – quasi non ci riescono più nemmeno le grandi case editrici. Mi sento di investire su un emergente se veramente mi colpisce la sua lingua o se ciò che racconta rappresenta una rottura rispetto alla tradizione narrativa italiana. Non mi è ancora capitato di trovare un testo così: di qui alla fine dell'anno non ci sono esordi italiani.

Forse anche perché prima di puntare su un esordiente preferisci rinforzare ulteriormente il catalogo per essere più forte per proporlo?

Credo di sì. Ma, al di là di questo, se mi fossi imbattuto in un autore davvero straordinario l'avrei pubblicato.

Tra i vostri recuperi c'è quello di Grazia Deledda. Perché avete pensato a lei?

Sono sempre rimasto affascinato dalla storia di questa autrice che, nata nel 1871, deve interrompere gli studi perché alle donne non era consentito studiare; un'autrice che poi è arrivata a vincere il Nobel per la letteratura, cosa che non è capitata a suoi illustri colleghi uomini, molto più inseriti e ammanicati nei salotti letterari, come Fogazzaro e d'Annunzio.

Questi però non sono motivi letterari.

Per me Deledda vale Dostoevskij, perché dell'autore conta solo l'opera. Lei è, come scrisse Lawrence, una scrittrice universale. Ero molto deluso dal fatto che, entrando in libreria, non la trovassi quasi mai; oppure la pubblicavano editori che non riuscivano a portarla veramente nelle librerie, o a fare in modo che ci rimanesse con un progetto ordinato, di qualità.

Perché per Deledda avete pensato alla curatela di Michela Murgia?

Tra gli autori contemporanei è quella che più si è spesa al servizio dell'opera di Deledda: davanti a tanto amore da parte sua ho pensato subito di interpellarla; sentivo il bisogno di un *cantami, o diva* che rimettesse in contatto un lettore nato negli anni Novanta con un'autrice nata nel 1871 che a scuola è relegata a un paragrafetto.

Perciò è anche per arrivare a un pubblico più ampio che avete pensato a Murgia?

Non è quello il punto di partenza. Credo che la letteratura neosarda abbia in Murgia una vetta molto alta, e che ci sia un'assonanza letteraria tra lei e Deledda.

Quindi l'hai scelta perché hanno lo stesso valore letterario?

Forse più per una vicinanza di immaginario che di valore. Sul valore non devo esprimermi io, lo deve fare un critico o un lettore. Tra le due ci sono delle aree di intersezione amplissime.

Per esempio?

Per esempio storiche e geografiche. E poi hanno una lingua simile, probabilmente perché, come tutte le lingue fortemente connotate dal punto di vista geografico, la loro passa attraverso il calco, e cioè il bilinguismo.

Però non ti sembra che dire di aver scelto Murgia per ragioni storico-geografiche sia un modo per andare contro l'idea di universalizzazione di cui parlavi prima? Senza contare che le ragioni storico-geografiche rientrano in una visione politica, non estetica.

Io penso che la grande letteratura sia sempre provinciale; se la provincia trova l'universale allora diventa quello che deve essere.

Per fare un bilancio dell'anno appena trascorso: c'è anche qualcosa che non è andato come avresti voluto?

È capitato almeno cinque o sei volte che io non sia riuscito ad acquisire un autore. Quando sei un piccolo editore, a volte trovi degli autori internazionali in anticipo rispetto ai grandi editori: loro sono asfissati dalla burocrazia, mentre il piccolo è più agile. Una volta, però, che il piccolo editore manifesta interesse per un autore, è poi il suo agente a chiamare in causa i grandi editori dormienti molto più ricchi. L'interesse del primo non può competere col portafoglio pesante dei secondi, ed è facile che un grande editore pubblichi ciò che il piccolo ha scoperto.

E cosa succederà nel futuro di Utopia?

La mappa delle aree linguistiche da cui stiamo traducendo sarà presto aggiornata: abbiamo scout e docenti che ci aiutano su Grecia, Albania, Ungheria, Romania, Polonia. Stiamo già lavorando ai prossimi quindici libri. È appena uscito *Antonio* di Beatriz Bracher, un'autrice di lingua portoghese che all'estero è molto popolare e che ha vinto importanti premi; a settembre abbiamo il romanzo di un grande autore iracheno bandito dal mondo arabo, che vive rifugiato in Europa e che, come dice il «Guardian», è il più grande scrittore arabo contemporaneo. Poi a ottobre c'è di nuovo un saggio, il secondo di Anne Carson. Noi terremo fede ai nostri principi, e gli autori che abbiamo già pubblicato torneranno tutti in libreria, perché vogliamo coltivare la loro esperienza letteraria.

Qui finisce la piacevole conversazione che ho avuto con Gerardo Masuccio.

Ha ragione, Masuccio, quando parla delle carenze delle grandi case editrici – troppo impegnate a pubblicare autori che vendono per occuparsi di vera letteratura –, in antitesi alle quali è nata Utopia. Tuttavia si ha l'impressione che questo nuovo (e pur coraggioso) editore pubblici per ora libri col sigillo di prestigio già apposto da altri prima che da lui stesso. Forse bisognerà aspettare gli esordi italiani per capire l'identità di Utopia; per capire, cioè, se saprà fare letteratura oltre che pubblicarla, e, soprattutto, se avrà la forza di coltivare (parola cara a Masuccio) una letteratura italiana nuova – che è quanto davvero manca, oggi, alla nostra editoria.

«Io penso che la grande letteratura sia sempre provinciale; se la provincia trova l'universale allora diventa quello che deve essere.»

Viola Papetti

Righe di parole per cercare le crepe nel firmamento

«Alias», 23 maggio 2021

Dal 1990 arriva la speciale prosa saggistica di Annie Dillard, testi che riflettono, in modo non teorico ma sperimentale e esistenziale, sulla scrittura

«Ho sognato che Dio mi chiedeva di scrivere una recensione favorevole per la sua creazione» confessò Charles Simic (*Il mostro ama il suo labirinto*). E Annie Dillard lo ha fatto per tutta la vita. Nata nel 1945 a Pittsburg, Pennsylvania – nelle foto una nordica purosangue, energico profilo, occhi azzurri, capelli biondi –, ha scritto una appassionata recensione dell'operato divino, quanto più incomprensibile nelle sue verità ultime quanto per lei più sublime e ammirevole.

Definita «a naturalistic classic», Dillard – una isolata raramente menzionata tra gli scrittori americani contemporanei – ha inventato un saggismo speciale che solo lei maneggia con precisione, ironia e affetto. La natura descritta in tutte le sue manifestazioni, vegetali, animali, terrestri, aeree, glaciali, sperimentate sul corpo, amate, sofferte, indagate, è investita da una scrittura fedele e una semplicità elegante, libera, spericolata. L'oggetto può essere innumerevole e multiforme, forse un punto, ma è visibile, tattile, emozionante, penetrato dalla sua frase.

«Ci sono un sacco di cose da vedere, regali scartati e sorprese gratuite. Una volta ero in grado di vedere gli insetti in volo nell'aria [...]. Ora riesco a vedere gli uccelli. Vorrei poter conoscere erbe e siepi – e averne cura. Allora il mio minimo viaggio nel mondo diventerebbe un'escursione sul campo, una serie di

felici riconoscimenti» (*Ogni giorno è un dio*, Bompiani, 2016, traduzione di Andrea Ascoli). I maestri dichiarati sono Emerson e Thoreau, ma tanti altri sono chiusi nella sacca della brava americana che in ogni occasione si è misurata con la fatica fisica, il pericolo dell'impresa, l'azzardo di esserci. Va a scrivere in un casotto sulla sponda di un lago, o in mezzo a un bosco, spacca la legna all'aperto nel freddo, beve solo caffè, impaziente aspetta la frase giusta. «Poniamo che tu abbia visto un pezzetto ordinario di ciò che è reale, l'infinita stoffa del tempo che l'eternità trapassa da parte a parte, e il popolo del tempo dalla pelle morbida che lavora e muore sotto le stelle in lento movimento. Beh e allora?»

Il suo saggio più famoso, indimenticabile quanto quello di Plinio il giovane sull'eruzione del Vesuvio, è «Eclissi totale», su una catastrofe sublime – per fortuna qui solo paventata –, una eclissi lunare a cui aveva assistito il 26 febbraio 1979 da una collina sopra la valle di Yakima. Un secondo prima che il sole scomparisse un muro di nera ombra coprì la folla in attesa del fenomeno celeste. «Ruggì come un tuono.» La luna aveva coperto il sole, lasciando solo un sottile tondo orlo di luce simile a un anello d'oro. «Vedevamo il muro d'ombra avvicinarsi, e al momento dell'urto gridammo.» Nel 1975, in occasione dell'uscita di *Pellegrinaggio al Tinker Creek*

(Bompiani, 2019, traduzione di Gabriella Tonoli), Dillard ha ricevuto il Pulitzer per la saggistica, e nel 2014 Obama le ha conferito la National Medal of Arts. L'ultima novità, *Una vita a scrivere* (Bompiani «Passaggi», traduzione di Guia Cortassa), consiste in un manipolo serrato di saggi sulla scrittura che inizia con una frase pugnace, genuinamente dillardiana: «Quando scrivi, disponi le parole su una riga. La riga di parole è il piccone del minatore, il cesello dell'ebanista, il sondino del chirurgo [...]». In virtù delle loro abilità manuali quei pionieri che attraversarono torrenti, disboscavano foreste, cacciarono i nativi, ora sono lì a vigilare sulla conquista di un territorio nuovo, quello letterario. Dillard tratta il lettore meglio di un *common reader* – anche se la lezione della Woolf non è dimenticata. Per lei il lettore è un amico, un collaboratore impegnato a compiere lo stesso percorso dello scrittore; non un accademico, ma un ardito sperimentatore, uno scrittore anche lui che non aveva previsto quanto drammatico sarebbe stato quel percorso. Dillard non lo risparmia, gli confida il dramma che deve essere anche il suo, lo insulta anche, non deve fare il coniglio, lo stordisce di allegorie. «La scrittura è mutata, e in un baleno, tra le tue mani da espressione delle tue idee a strumento epistemologico.» Se lo trascina dietro, il suo lettore/scrittore ormai sedotto, per sette capitoli, evitando d'ora in avanti di usare termini specialistici, anche se in un saggio del 1982 (*Contemporary Prose Styles*) dimostra quanto fondata sia la sua esperienza critica, e accorta nell'uso di una prosa che sia affinato strumento cognitivo, pura energia, scarna eleganza. Il suo complice lo incatena con catene d'amore. «La riga di parole tocca il tuo cuore.» Frammenti di immagini, una canzone dimenticata, l'angolo di un boschetto, di una camera da letto: «La riga di parole li scortica, li disseziona [...]». La riga di parole va alla ricerca di crepe nel firmamento [...]. La riga di parole schizza oltre Giove e la sua orbita pesante e vertiginosa, senza guardare né a destra né a sinistra». Vorrebbe descrivere la visione, ma la lotta contro i materiali è vana, il lavoro non è la visione stessa. La pagina vuota ti insegnerà a scrivere.

«Una delle poche cose che so della scrittura è questa: usala tutta, sparala, giocala, perdila, subito, sempre.» Vi è stato un incontro eccezionale nella sua vita, di cui scrive in un lungo saggio, «Per il momento», raccolto in *Ogni giorno è un dio*. Fu con il «paleontologo francese» – così ce lo presenta –, il gesuita teologo Teilhard de Chardin, di cui scrisse vita, opere, pensieri, affetti dal 1923, quando cavalcava nell'Ordos, il deserto della Mongolia interna, dove trovò tracce di un uomo preneanderthaliano, fino alla morte. Era stato eroico, sprezzante del rischio e della fatica in guerra e nell'ardito impegno scientifico, paziente con la Chiesa cattolica che puntualmente bocciava la pubblicazione dei suoi diciotto libri. Cita i ricordi di chi lo conobbe: «Uno snello sacerdote patrizio [...]. Irradiava severità, allegria, curiosità da ogni poro. E sempre con un delicato riguardo verso gli altri e senza mai preoccuparsi per sé». Autorizzata da lui, Dillard si lancia in affermazioni assolute, estatiche, quasi hopkinsiane. «Cristo è selce; la selce è Cristo. Il mondo è incandescente. Le cose sono innumerevoli prolungamenti dell'essere divino.»

Il capitolo sette di *Una vita a scrivere*, l'ultimo, è dedicato a Dave Rahm, il pilota acrobatico che faceva «tutto ciò che era possibile col suo aereo: avvitamenti, tonneau, frullini, otto cubani, chandelle e stalli. [...] Rahm usava il velivolo inesauribilmente, come un pennello che dipingesse nell'aria». La riga si fa tesa, elastica, traslucida, vibrante inseguendo quella scrittura aerea alla Saul Steinberg. Come sempre, Dillard vuole sentire col corpo l'effetto spietato di due *tonneau*, uno dopo l'altro; non le basta connotare l'esperienza sublime dal di fuori. Per diventare frase prima deve esserci torsione di cuore, intestino, bulbi oculari. Terrificante era stato anche scivolare raschiando il fianco di una montagna, vederla vicinissima riempire i finestrini. Il realismo è vinto dall'acceso volo di metafore che il piccolo aereo iscrive nell'aria imprevedibilmente. «Era vestito del suo velivolo, Rahm. Privo di tratti come un prete. Era perso nel suo aspetto figurale come un attore o un re.» La bravura di Dillard ci intrattiene, incantati spettatori, in terra ferma.

Martha C. Nussbaum

Il potere del sapere

«Internazionale», 29 ottobre 2010

Gli studi umanistici e artistici subiscono pesanti tagli nell'istruzione scolastica e universitaria perché ritenuti accessori dai politici. Una riflessione

Stiamo vivendo una crisi di enormi proporzioni e di portata globale. Non mi riferisco alla recessione economica cominciata nel 2008, ma a una crisi che passa inosservata e che alla lunga sarà molto più dannosa per il futuro della democrazia: la crisi mondiale dell'istruzione.

Sono in corso cambiamenti radicali in quello che le società democratiche insegnano ai giovani, e su questi cambiamenti non si riflette abbastanza. Attirati dal profitto, molti paesi, e i loro sistemi scolastici, stanno escludendo alcuni saperi indispensabili a mantenere viva la democrazia. Se questa tendenza continuerà, gli Stati di tutto il mondo produrranno generazioni di macchine docili, utili e tecnicamente qualificate, invece di cittadini a pieno titolo, in grado di pensare da soli, mettere in discussione le consuetudini, e comprendere le sofferenze e i successi degli altri.

Quali sono questi cambiamenti radicali? Gli studi umanistici e artistici stanno subendo pesanti tagli sia nell'istruzione primaria e secondaria sia in quella universitaria, in quasi tutti i paesi del mondo. In un momento in cui gli Stati devono eliminare il superfluo per rimanere competitivi sul mercato globale, le lettere e le arti – considerate accessorie dai politici – stanno rapidamente sparendo dai programmi di studio, dalle menti e dai cuori di genitori e studenti. E anche quelli che potremmo definire gli

aspetti umanistici della scienza e delle scienze sociali – l'aspetto creativo e inventivo, e il pensiero critico rigoroso – stanno passando in secondo piano, perché si preferisce inseguire il profitto a breve termine garantito da conoscenze pratiche adatte a questo scopo. Stiamo inseguendo i beni materiali che ci piacciono, e ci danno sicurezza e conforto: quelli che lo scrittore e filosofo indiano Rabindranath Tagore chiamava il nostro «rivestimento» materiale. Ma sembriamo aver dimenticato le capacità di pensiero e immaginazione che ci rendono umani, e che ci permettono di avere relazioni umanamente ricche invece di semplici legami utilitaristici. Se non siamo educati a vedere noi stessi e gli altri in questo modo, immaginando le reciproche capacità di pensiero ed emozione, la democrazia è destinata a entrare in crisi perché si basa sul rispetto e sull'attenzione per gli altri. Questi sentimenti a loro volta si basano sulla capacità di vedere le altre persone come esseri umani e non come oggetti.

Non nego che la scienza e le scienze sociali, in particolare l'economia, siano altrettanto importanti per la formazione dei cittadini. Anche queste discipline possono essere permeate di elementi che formano uno spirito umanistico: la ricerca del pensiero critico, la sfida dell'immaginazione, l'empatia per le esperienze umane più diverse e la comprensione

«La capacità di **ragionare in maniera socratica** è importante per ogni tipo di democrazia, ma lo è in modo particolare nelle società dove sono presenti persone di etnie, caste e religioni diverse.»

della complessità del mondo in cui viviamo. Un mondo in cui le persone si trovano a confrontarsi nonostante le distanze geografiche, linguistiche e nazionali. Eppure, più che in ogni altra epoca del passato, tutti noi dipendiamo da persone che non abbiamo mai visto e che a loro volta dipendono da noi. I problemi che dobbiamo affrontare – economici, ambientali, religiosi e politici – sono di portata mondiale.

Nessuno può dirsi estraneo a questa interdipendenza globale. Scuole e università di tutto il mondo hanno un compito urgente e molto importante: aiutare gli studenti a vedere sé stessi come membri di una nazione eterogenea e a comprendere la storia e il carattere dei diversi gruppi che compongono un mondo ancora più eterogeneo. La conoscenza non è una garanzia di buona condotta, ma l'ignoranza garantisce una condotta cattiva.

Per essere cittadini del mondo servono veramente gli studi umanistici? Di certo servono molte conoscenze che si possono ottenere senza un'istruzione umanistica. Tuttavia, per essere cittadini responsabili serve molto di più: la capacità di valutare i dati storici, di applicare e valutare criticamente i principi economici, di confrontare le varie opinioni sulla giustizia sociale, di parlare lingue straniere, di comprendere la complessità delle grandi religioni mondiali. Un elenco di fatti, senza la capacità di valutarli, può essere dannoso quanto l'ignoranza.

Socrate disse che «una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta». In una democrazia viziata dalla retorica roboante e diffidente verso il ragionamento, Socrate perse la vita proprio per la sua fedeltà all'ideale dell'interrogazione critica. Oggi il suo esempio è al centro della teoria e della pratica

dell'insegnamento delle materie umanistiche nella tradizione occidentale. Alcune sue idee sono rintracciabili anche nei principi formativi in India e in altre culture non occidentali. Agli studenti universitari vengono spesso offerti corsi di materie umanistiche perché si pensa che li stimolino a pensare e a ragionare in modo autonomo invece di conformarsi alla tradizione e all'autorità. La capacità di ragionare in maniera socratica è importante per ogni tipo di democrazia, ma lo è in modo particolare nelle società dove sono presenti persone di etnie, caste e religioni diverse. L'idea di assumersi la responsabilità dei propri ragionamenti e di scambiare idee con gli altri in un'atmosfera di rispetto reciproco è essenziale alla soluzione pacifica delle divergenze sia all'interno di un singolo paese sia in un mondo sempre più polarizzato dai conflitti etnici e religiosi. Ma l'ideale socratico è gravemente minacciato in un mondo orientato alla massima crescita economica.

La capacità di pensare e argomentare in modo autonomo può sembrare superflua se si cercano risultati quantificabili da sfruttare dal punto di vista commerciale. Inoltre, è difficile valutare l'abilità socratica attraverso i test scolastici standardizzati. Dato che gli studenti sono sempre più spesso valutati attraverso prove di questo tipo, è facile che si finisca per trascurare gli aspetti socratici del programma di studi e dell'educazione. La cultura della crescita economica ha una forte inclinazione per i test standardizzati e non tollera gli insegnamenti che non sono rapidamente valutabili in quel modo.

IL RISCHIO DELLE LEZIONI FRONTALI

Il metodo socratico è una pratica sociale. L'ideale sarebbe che ispirasse il funzionamento del maggior

numero possibile di istituzioni sociali e politiche. È anche una disciplina che potrebbe essere insegnata a scuola o all'università. Richiede molti sforzi da parte degli insegnanti perché prevede frequenti scambi con gli studenti, ma spesso dà risultati commisurati all'investimento. Questo tipo d'insegnamento è ancora abbastanza comune negli Stati Uniti, con il modello basato sulle *liberal arts*, ma è molto meno diffuso in Europa e in Asia, dove gli studenti entrano all'università per specializzarsi in una disciplina e non sono tenuti a seguire corsi di cultura generale. Inoltre nei paesi asiatici ed europei i docenti tengono spesso lezioni frontali, che richiedono una partecipazione minima o pari a zero da parte degli studenti e non danno feedback. In ogni caso, introdurre il modello socratico nella scuola primaria e secondaria non è un'utopia. È un compito alla portata di una comunità che rispetta i suoi bambini e il funzionamento della democrazia.

All'inizio del Settecento alcuni intellettuali in Europa, in Nordamerica e in India hanno cominciato a prendere le distanze da un modello educativo basato sull'apprendimento meccanico. Hanno cercato invece di condurre esperimenti in cui i bambini erano soggetti attivi e critici. Le teorie europee più innovative – come quelle di Jean-Jacques Rousseau, Johann Pestalozzi e Friedrich Fröbel – hanno avuto un'influenza determinante negli Stati Uniti attraverso i lavori di Amos Bronson Alcott e Horace Mann, nell'Ottocento, e di John Dewey, il più importante fautore del metodo socratico negli Stati Uniti, nel Novecento. Diversamente dai suoi predecessori europei, Dewey visse e insegnò in una democrazia solida, e il suo principale obiettivo era la formazione di cittadini rispettosi gli uni degli altri.

«Coltivare l'empatia è stato uno dei punti chiave delle migliori concezioni moderne di istruzione democratica.»

Gli esperimenti di Dewey hanno lasciato un segno profondo sull'istruzione primaria negli Stati Uniti. La Storia ci mostra che l'insegnamento dei valori socratici produce cittadini critici, curiosi e in grado di resistere all'autorità e alle pressioni sociali. Ma cosa sta succedendo oggi? In molti paesi europei e asiatici, soprattutto in India, Socrate non è mai stato popolare o è diventato obsoleto molto presto. Negli Stati Uniti, grazie a Dewey, la situazione è leggermente migliore, ma le cose stanno cambiando rapidamente e ci avviciniamo sempre di più alla scomparsa dell'ideale socratico.

Per capire bene la complessità del mondo non si possono usare solo la logica e le conoscenze fattuali. Le persone hanno bisogno di un terzo elemento, strettamente correlato ai primi due, che possiamo chiamare immaginazione narrativa. È la capacità di pensarsi nei panni di un altro, di essere un lettore intelligente della storia di quella persona, di comprenderne le emozioni, le voglie e i desideri. Coltivare l'empatia è stato uno dei punti chiave delle migliori concezioni moderne di istruzione democratica. Buona parte di questo insegnamento è dato dalla famiglia, ma anche la scuola e l'università svolgono una funzione importante. Per questo, devono attribuire una posizione di primo piano alle materie umanistiche, letterarie e artistiche, utili a una formazione di tipo partecipativo che attivi e perfezioni la nostra capacità di vedere il mondo attraverso gli occhi di un altro.

Quest'abilità si sviluppa nei bambini attraverso il gioco immaginativo. Il gioco è un tipo di attività che si svolge nello spazio tra persone, quello che il pediatra e psicanalista britannico Donald Winnicott chiama «spazio potenziale». Qui le persone (prima bambini, poi adulti) sperimentano l'idea dell'alterità in modi molto meno pericolosi di quanto potrebbe essere l'incontro con altre persone. Nel gioco, la presenza dell'altro diventa una fonte di piacere e di curiosità, che a sua volta contribuisce allo sviluppo di atteggiamenti sani in amicizia, in amore e, più tardi, nella vita politica. Come osservava acutamente uno dei pazienti di Winnicott, «l'aspetto allarmante

dell'uguaglianza è che diventiamo entrambi bambini e il problema è: dov'è il padre? Noi sappiamo dove siamo solo se uno di noi è il padre». Il gioco insegna alle persone a vivere con gli altri senza bisogno di controlli: mette in relazione le esperienze di vulnerabilità e di sorpresa alla curiosità e allo stupore, invece di cadere in una paralizzante ansietà.

Nella reazione degli adulti a un'opera d'arte complessa, Winnicott vedeva una continuità con il piacere che i bambini provano nel gioco. Secondo lui la funzione dell'arte in tutte le culture umane è nutrire e ampliare la capacità di empatia.

Molti educatori moderni si sono resi conto ben presto che, una volta finita la scuola, il più importante contributo delle arti alla vita di una persona è quello di rafforzare le risorse emotive e immaginative, ovvero la capacità di comprendere sé stessi e gli altri. Per vedere le arti al centro dell'istruzione primaria abbiamo dovuto, però, attendere il Novecento, con gli esperimenti scolastici di Tagore in India e di Dewey negli Stati Uniti.

Secondo Dewey, non bisognava insegnare ai bambini a contemplare le opere d'arte come se fossero qualcosa di estraneo al mondo reale. E neanche a credere che l'immaginazione fosse qualcosa di pertinente solo al dominio dell'irreale e del fantastico. Al contrario, dovevano abituarsi a cogliere la dimensione fantasiosa in ogni loro interazione, e a vedere le opere d'arte come uno dei tanti ambiti dove si coltiva l'immaginazione. Tagore, invece, sosteneva che il ruolo fondamentale delle arti era coltivare l'empatia e faceva notare che questa funzione pedagogica era stata sistematicamente ignorata e severamente repressa da modelli scolastici standardizzati. Le arti, secondo Tagore, alimentano sia la formazione interiore sia l'attenzione e la sensibilità verso gli altri. Questi due momenti si sviluppano allo stesso tempo, perché difficilmente si può capire l'altro se non ci si sa guardare dentro.

ZONE D'OMBRA

Tutte le società in tutte le epoche storiche hanno avuto le loro zone d'ombra, hanno trattato alcuni

gruppi in modo ottuso. Parlando del suo romanzo *Uomo invisibile* (Einaudi, 1956), lo scrittore statunitense Ralph Ellison lo definì «una zattera di speranza, intuizione e divertimento», grazie alla quale la cultura statunitense avrebbe potuto evitare «i tronchi sommersi e i mulinelli» che stanno tra noi e il nostro ideale democratico. Attraverso l'immaginazione, diceva Ellison, riusciamo a sviluppare la capacità di cogliere la piena umanità delle persone che incontriamo tutti i giorni e con cui abbiamo rapporti superficiali o, peggio, viziati da stereotipi. E gli stereotipi abbondano in un mondo come il nostro, che ha creato nette separazioni tra gruppi e dove la diffidenza ostacola ogni incontro. Il romanzo di Ellison aveva come tema e come obiettivo polemico lo «sguardo interiore» del lettore bianco. L'eroe è invisibile alla società dei bianchi, ma ci spiega che la sua invisibilità è dovuta a una lacuna nell'istruzione e nell'immaginazione dei bianchi, non a un fatto biologico.

Negli Stati Uniti di Ellison il tema caldo era quello della razza. Per Tagore, invece, la zona d'ombra culturale era la condizione intellettuale e la capacità di agire delle donne. Per questo si impegnò molto per promuovere la curiosità e il rispetto reciproco tra i sessi.

Ellison e Tagore affermano che, per comprendere appieno le discriminazioni e le disuguaglianze sociali, non basta essere informati. Bisogna anche mettersi nei panni di chi è discriminato, un'esperienza resa possibile dal teatro e dalla letteratura. Dalle riflessioni di Tagore e di Ellison deduciamo che le scuole e le università, quando trascurano le lettere e le arti, trascurano anche delle opportunità molto importanti di comprensione democratica.

Dobbiamo coltivare lo «sguardo interiore» degli studenti. In altre parole, la funzione delle discipline umanistiche nelle scuole e nelle università è duplice: migliorano in generale le capacità di gioco e di empatia, e lavorano in particolare su alcune zone d'ombra culturali.

L'immaginazione è strettamente legata alla capacità socratica di esercitare il pensiero critico sulle

consuetudini scomparse o inadeguate. Difficilmente una persona riesce a rispettare la posizione di un'altra se non comprende la concezione della vita o le esperienze da cui questa posizione scaturisce. Ma le discipline umanistiche fanno anche di più. Rendendo piacevoli gli atti di comprensione, sovversione e riflessione culturale, aiutano a dialogare con i pregiudizi del passato invece di instaurare un rapporto caratterizzato solo dalla paura e dalla diffidenza.

Questo è quello che intendeva Ellison quando definiva *Uomo invisibile* «una zattera di speranza, intuizione e divertimento». Il divertimento è fondamentale per l'artista che vuole offrire intuizione e speranza.

In tutte le democrazie moderne, l'interesse nazionale esige un'economia forte e una cultura di mercato fiorente. Un'economia florida a sua volta richiede le stesse capacità della buona cittadinanza. I sostenitori di quella che chiamerò «istruzione a scopo di lucro» o «istruzione finalizzata alla crescita economica» invece hanno adottato una versione impoverita di quello che sarebbe necessario per raggiungere i loro stessi obiettivi. Ma dato che un'economia forte dev'essere un mezzo per raggiungere finalità umane, e non un fine in sé, la questione più importante è la stabilità delle istituzioni democratiche.

La maggior parte di noi non vorrebbe vivere in un paese ricco che ha rinunciato a essere democratico. Eppure si moltiplicano le voci favorevoli a un sistema scolastico che promuove lo sviluppo nazionale sotto forma di crescita economica. È il modello abbozzato da un recente rapporto della commissione Spellings, creata dal ministero dell'Istruzione di Washington per fare il punto sul futuro della scuola superiore.

Lo stesso modello è promosso in molti paesi europei, che assegnano i fondi alle facoltà scientifiche e tecniche tagliandoli a quelle umanistiche. Lo stesso tema è al centro del dibattito sull'istruzione in India e nella maggioranza dei paesi emergenti.

Gli Stati Uniti non hanno mai avuto un modello di formazione scolastica puramente orientato alla crescita economica. Alcune caratteristiche distintive di questo sistema resistono bene al tentativo di

rimodellarle. A differenza di quello che succede in altri paesi, l'università statunitense dà ampio spazio alle materie umanistiche, soprattutto nei primi due anni di corso.

Questo modello caratterizza anche l'istruzione secondaria e non è un residuo di vecchie forme di distinzione di classe. Fin dall'inizio, infatti, i responsabili dell'istruzione negli Stati Uniti ebbero ben chiaro lo stretto legame tra gli studi umanistici e la preparazione di cittadini bene informati, indipendenti e democratici. Questo modello è ancora abbastanza solido, ma è sotto attacco a causa della crisi economica.

L'istruzione finalizzata alla crescita economica richiede conoscenze di base, come scrivere e fare di conto. In seguito, alcune persone dovranno acquisire saperi più complessi, in informatica e nuove tecnologie. La parità di accesso all'istruzione non è importante: un paese può crescere anche se i contadini poveri rimangono analfabeti, come succede in molti Stati dell'India. Questo è sempre stato il problema del modello di sviluppo basato sul Pil: trascura la distribuzione della ricchezza e finisce per valutare positivamente paesi dove esistono disparità allarmanti. Questa situazione si riflette anche nella scuola: una volta formata un'élite competente in termini tecnologici e commerciali, alcuni paesi possono far crescere il loro Pil senza preoccuparsi della distribuzione della conoscenza.

Anche in questo caso, almeno in teoria, gli Stati Uniti non si sono fatti condizionare dal paradigma della crescita. Nella tradizione della scuola pubblica statunitense, le pari opportunità per tutti – sebbene mai realizzate con determinazione – sono sempre state uno degli obiettivi ufficiali, e sono difese anche dai politici più sensibili al richiamo del primato economico, come gli autori del rapporto Spellings. Oltre a una preparazione di base per molti, e una formazione più avanzata per pochi, l'istruzione finalizzata alla crescita economica avrà bisogno almeno di una forma rudimentale di conoscenza della Storia e delle vicende economiche. Ma questa narrazione storica ed economica dovrà evitare ogni seria riflessione su classe, razza e genere, e ogni tipo di giudizio sulla

reale utilità degli investimenti stranieri per i contadini poveri o sulla possibilità che la democrazia possa sopravvivere senza garantire a tutti le stesse opportunità. Il pensiero critico non è veramente importante nell'istruzione a scopo di lucro. La libertà di pensiero degli studenti è pericolosa quando quello che si vuole è un gruppo di lavoratori obbedienti e professionalmente preparati, in grado di realizzare i progetti di un'élite che punta tutto sugli investimenti stranieri e sullo sviluppo tecnologico. Gli educatori che hanno come obiettivo solo la crescita economica non vogliono che si studi la storia delle ingiustizie di classe, casta, genere e appartenenza etnica o religiosa, perché questo spingerebbe a riflettere in modo critico sul presente. Non vogliono nemmeno una riflessione seria sul diffondersi del nazionalismo, sui danni prodotti dalle ideologie nazionaliste o sul modo in cui la dimensione etica rimane in secondo piano rispetto alla presunta superiorità della tecnica.

Che dire poi delle lettere e delle arti, tanto apprezzate dagli educatori democratici? L'istruzione finalizzata alla crescita economica non dà valore a questo tipo di formazione, perché è apparentemente inutile rispetto alla ricerca del successo economico. Ma i sostenitori della crescita non si limitano a trascurare gli studi umanistici. In realtà li temono. Una persona istruita e in grado di provare empatia per l'altro è un nemico particolarmente pericoloso dell'ottusità, e l'ottusità morale è necessaria per realizzare programmi di sviluppo economico che ignorano le disuguaglianze. È più facile trattare le persone come oggetti da manipolare se non si è mai imparato a vederle in un altro modo. Come disse Tagore, il nazionalismo aggressivo ha bisogno di annebbiare la coscienza morale. Ha bisogno di persone che non apprezzano l'individualità, che ripetono gli slogan del gruppo, che si comportano e che vedono il mondo come docili burocrati. Le arti sono un grande nemico dell'ottusità, e gli artisti (a meno che non siano sottomessi o corrotti) non sono servi di nessuna ideologia. Chiedono invece all'immaginazione di superare i confini e di vedere le cose in modo differente.

«Una persona istruita e in grado di provare empatia per l'altro è un nemico particolarmente pericoloso dell'ottusità.»

INTELLIGENZE FLESSIBILI

Per gli studi umanistici vale quanto si è detto per il pensiero critico: sono essenziali per la crescita economica. I più importanti formatori di dirigenti d'azienda hanno capito da tempo che una buona capacità di immaginazione è il pilastro di una buona cultura degli affari. L'innovazione richiede intelligenze flessibili, aperte e creative. La letteratura e le arti stimolano queste facoltà. Quando mancano, la cultura aziendale perde colpi in fretta. Sempre più spesso, al momento dell'assunzione i laureati nelle materie umanistiche sono preferiti a studenti che hanno avuto una formazione rigorosamente professionale, proprio perché si pensa che abbiano una mente più elastica e creativa.

Musica, danza, disegno e teatro sono le strade maestre del piacere e delle capacità di espressione. E per incoraggiarle non serve una grossa spesa. Anzi, un tipo di formazione basata sullo sviluppo della capacità di pensiero e di immaginazione di studenti e insegnanti potrebbe essere più conveniente, perché ridurrebbe il senso di anomia e la perdita di tempo che deriva dalla mancanza di impegno personale. Come ha dichiarato recentemente la preside di Harvard, Drew Faust, «le persone hanno bisogno di comprensione e di prospettive almeno quanto hanno bisogno di lavoro. Il problema non è se di questi tempi possiamo permetterci di credere in questi obiettivi, ma se possiamo permetterci di non crederci».

L'ERRORE DI NEHRU

Oggi in alcuni casi le università statunitensi alimentano la cittadinanza democratica meglio di cinquant'anni fa. A quei tempi gli studenti sapevano

poco del mondo e delle minoranze del loro paese. Nuove aree di studi, convogliate nelle materie umanistiche, hanno migliorato la comprensione dei paesi non occidentali, dell'economia globale, dei rapporti tra persone di razze diverse, delle dinamiche di genere, della storia dell'immigrazione e delle lotte di nuovi gruppi per il riconoscimento e l'uguaglianza. Tuttavia, non possiamo ritenerci soddisfatti dello stato di salute degli studi umanistici. Nonostante le donazioni filantropiche, la crisi economica ha spinto molte università a fare tagli in questo settore, perché non è considerato essenziale.

In Europa le cose vanno ancora peggio. L'imperativo della crescita economica ha spinto la maggior parte dei governi a riorientare i loro sistemi universitari – in termini di insegnamento e di ricerca – secondo l'ottica della crescita. In India le materie umanistiche sono sempre state poco considerate da quando Nehru, negli anni Quaranta, ha deciso di rendere la scienza e l'economia i pilastri del futuro del paese. Nonostante il suo amore per la poesia e la letteratura, Nehru concluse che le modalità emotive e immaginative della conoscenza dovessero cedere il passo alla scienza, e il suo punto di vista prevalse sugli altri.

Nell'insegnamento primario le esigenze del mercato globale hanno spinto tutti i paesi a mettere l'accento sulle conoscenze tecniche e scientifiche, mentre le arti e le lettere sono state riformulate per diventare a loro volta delle conoscenze valutabili con questionari a scelta multipla. In un paese come l'India, che aspira alla crescita, o in uno come gli Stati Uniti, che vuole mantenere i suoi posti di lavoro, le competenze umanistiche sono considerate superflue. I programmi d'insegnamento hanno sacrificato l'immaginazione e lo spirito critico per concentrarsi solo su quello che è strettamente utile alla preparazione degli esami.

Gli Stati Uniti del presidente Barack Obama hanno la possibilità di cambiare la situazione, promuovendo una concezione dell'istruzione più complessa. Nei suoi discorsi sulla scuola, il presidente sottolinea il problema dell'uguaglianza, parlando dell'importanza che tutti i cittadini siano in grado di inseguire il

«sogno americano». Ma inseguire un sogno presuppone dei sognatori: intelligenze educate a pensare criticamente alle alternative e a immaginare obiettivi ambiziosi, non solo in termini economici, ma anche di dignità umana e dimensione democratica.

Per il momento Obama ha parlato di reddito individuale e di crescita economica nazionale, affermando che l'istruzione di cui c'è bisogno è proprio quella che serve a questi due obiettivi. Ancora più preoccupante è il fatto che abbia ripetutamente elogiato paesi come Singapore, più avanzati degli Stati Uniti nella formazione tecnologica e scientifica. «Stanno investendo meno tempo a insegnare cose che non servono, e più tempo a insegnare cose che servono. Stanno preparando i loro studenti non al liceo o all'università, ma alla carriera. Noi no» ha detto Obama. «Cose che servono» equivale a «cose che preparano alla carriera». Una vita fatta di rispetto e ricca di contenuti, una cittadinanza attenta e scrupolosa non sono mai citate come finalità per cui valga la pena investire tempo.

Quando le persone cominciarono a interessarsi alla partecipazione democratica, le scuole in tutto il mondo furono ripensate per istruire quel tipo di giovane che avrebbe funzionato bene in una forma di governo così esigente: non un gentiluomo raffinato, pieno del sapere del tempo andato, ma una persona che fa parte di una comunità di uguali in modo attivo, critico, riflessivo ed empatico, e che sa confrontarsi con gli altri sulla base della comprensione e del rispetto verso persone della più diversa estrazione. Oggi possiamo ancora dire che ci piacciono la democrazia e la partecipazione politica, e ci piacciono anche la libertà di parola, il rispetto della differenza e la comprensione dell'altro. Formalmente rispettiamo questi valori, ma non pensiamo quasi mai a quello che dovremmo fare per trasmetterli alle generazioni future e garantirne la sopravvivenza.

(Traduzione di Rinaldo Falcioni. Tratto da *Non per profitto*, il Mulino, 2011. L'articolo è uscito anche su «The Times Literary Supplement», 7 maggio 2021)