

retabloid

aprile 2021



«L'allevamento intensivo è immorale e ripugnante, e chi sostiene questa industria è un figlio di puttana.»
—Takis Würger

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
aprile 2021

Il copyright 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

F. Scott Fitzgerald

L'anno della consapevolezza 5

Gli articoli

- # *La coscienza di Svevo. «Zeno va bene così.»*
Beatrice Stasi, «Corriere della Sera», 4 aprile 2021 7
- # *«Colpo grosso» mi aiutò a tradurre Leopardi*
Angelo Ferracuti, «la Lettura», 4 aprile 2021 10
- # *Perché difendo Roth (e tutta la letteratura)*
Alessandro Piperno, «Corriere della Sera», 6 aprile 2021 14
- # *Gli intellettuali e la politica negli anni Venti*
Christian Raimo, «Il Tascabile», 14 aprile 2021 17
- # *Rallentando salveremo il pianeta*
Antonio Monda, «la Repubblica», 16 aprile 2021 32
- # *L'italiano che rinasce dalla trap*
Francesca Ferri, «D» di «la Repubblica», 17 aprile 2021 34
- # *Collodi, Guareschi, Eco. Ecco gli italiani più tradotti*
Luigi Mascheroni, «il Giornale», 18 aprile 2021 36
- # *Per amore di una madre*
Giuseppe Catozzella, «L'Espresso», 18 aprile 2021 38

# <i>L'ecoletteratura che abita il nostro mondo</i>	
Alberto Casadei, «la Lettura», 18 aprile 2021	42
# <i>Scrivere di tutto</i>	
Sara Marzullo, «Il Tascabile», 21 aprile 2021	46
# <i>L'illusione dell'impegno</i>	
Alessandro Piperno, «la Lettura», 25 aprile 2021	55
# <i>Philip Roth, la biografia scritta da Baley va al macero</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 29 aprile 2021	61
# <i>Cancelleranno Orwell?</i>	
Giulio Meotti, «Il Foglio», 30 aprile 2021	62
# <i>Roth avrebbe riso e sofferto in silenzio</i>	
Antonio Monda, «La Stampa», 30 aprile 2021	63
 Le recensioni	
# <i>L'amore non esiste. Inventalo</i>	
Franco Cordelli, «Corriere della Sera», 14 aprile 2021	65
 I ripescati	
# <i>Janet Frame e Sylvia Plath. Vite parallele oltre il dolore</i>	
Gina Lagorio, «Corriere della Sera», 16 dicembre 1990	67

F. Scott Fitzgerald

L'anno della consapevolezza

Lettera alla figlia Scottie

Traduzione di Claudia Sasso



5 ottobre 1940

Carissima Scottie:

sono contento che ti sia piaciuto *Morte a Venezia*. Io non vedo alcun legame con *Dorian Gray*, se non che in entrambi c'è un'implicita omosessualità. *Dorian Gray* è poco più che una favola dal tono piuttosto drammatico, che invoglia gli adolescenti sui diciassette anni all'attività intellettuale (è stato così per te come lo è stato per me). Un giorno lo rileggerai e capirai quanto sia essenzialmente naif. Sta tra le frange più basse della «letteratura», così come *Via col vento* sta tra gli esempi più alti dell'intrattenimento popolare. *Morte a Venezia*, al contrario, è un'opera

d'arte, della scuola di Flaubert – per nulla derivativa. Wilde seguì due modelli per *Dorian Gray*: *La Peau de Chagrin* di Balzac e *À Rebours* di Huysmans.

Dopo questa lezione di letteratura, non posso che esprimerti solidarietà per lo stato di quasi totale desolazione del Vassar e garantirti che molte di coloro che hanno abbandonato si pentiranno di non aver proseguito. A tal proposito, comunque, non sono in molti a cambiare college al terzo anno? Posso immaginare che dopo quest'anno tutto ti sembrerà una delusione. Hai avuto praticamente tutto ciò che volevi – al Vassar, a Baltimora e in generale. Ma è una vera fortuna che la vita non si ripeta allo stesso modo. Ora di sicuro avrai nuovi obiettivi – di tutti gli anni, questo dovrebbe essere quello della consapevolezza per la tua mente acerba. Quando si è presi dal mondo materiale, non una persona su diecimila trova il tempo di sviluppare un gusto letterario, di interrogarsi sulla validità dei concetti filosofici in autonomia o di farsi un'idea su ciò che chiamerei, in assenza di una migliore definizione, il senso tragico e profondo della vita.

Intendo ciò che sta alla base di ogni grande percorso, da Shakespeare a Abraham Lincoln, fin da quando ci sono i libri: la percezione che la vita sia di fatto un inganno e i suoi presupposti quelli della sconfitta, e che ciò che ti salva non sono «felicità e piacere», ma gratificazioni ben più autentiche che scaturiscono dalla difficoltà. Appreso questo a livello teorico, dalle vite e dalle conclusioni di grandi uomini, puoi goderti molto di più le meravigliose cose che ti capitano. Tu rimarchi quanto valida sia la tua generazione, io invece credo che condivida con tutte le generazioni dalla Guerra civile la percezione di essere, in un certo senso, sul punto di ereditare la terra. Quante volte mi hai sentito dire che le facce di gran parte delle donne americane sopra i trent'anni sono mappe in rilievo di un'infelicità capricciosa e disorientata.

Beh, stammi bene. Non rispondi mai alle domande specifiche delle mie lettere. Mi parli dei tuoi corsi in generale, ma mai nel dettaglio. E la questione del tuo nome letterario è importante: sono contrario al fatto che usi *due* dei miei nomi, come su «College Bazaar».

Con grandissimo affetto.

Papà

(revisione di Chiara Impellizzeri)

Beatrice Stasi

La coscienza di Svevo. «Zeno va bene così.»

«Corriere della Sera», 4 aprile 2021

Ritrovata una lettera del 15 febbraio 1923 in cui Svevo respinge al mittente il suggerimento di rimettere mano all'ultimo capitolo di aggiungerne uno nuovo

«In tutto il resto del libro, la figura originale va diventando comunissima [...]. Rimediare, come? Non so. Forse sarà possibile rimaneggiando l'ultimo capitolo, o facendolo precedere da un altro [...]. Insomma, ci pensi su, e dia una conclusione logica al racconto, che così ne è senza.»

Povero Svevo. Aveva dovuto aspettare più di un mese, per leggere, nel febbraio 1923, questo giudizio ingeneroso sul suo terzo romanzo, *La coscienza di Zeno*, che l'editore Cappelli aveva accettato di pubblicare, ma solo a pagamento e consigliando una revisione linguistica affidata proprio all'autore di questa lettera, lo scrittore e giornalista Attilio Frescura. Sì, avete capito bene: il romanzo giudicato così severamente – non solo sul piano della correttezza linguistica, ma anche su quello della costruzione narrativa – è uno dei massimi capolavori della letteratura italiana del Novecento (e non solo). Tanto inverosimilmente stroncatorio, questo giudizio, da far pensare ai critici e agli studiosi che non potesse essere stato espresso sul romanzo che conosciamo e sul finale che noi tutti, per amore o per forza, abbiamo letto, con quella pagina apocalittica, riportata in ogni antologia scolastica che si rispetti, su una fine del mondo provocata con un nuovo esplosivo da un uomo «come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato».

Nessun autografo, nessuna bozza, nessun materiale preparatorio, niente di niente: di uno dei romanzi più importanti della modernità letteraria abbiamo solo la prima edizione, ed è perciò sembrato possibile (ad alcuni critici addirittura necessario) ipotizzare che Svevo abbia accolto i suggerimenti del suo revisore e li abbia applicati in extremis su un finale originariamente diverso per riscriverlo fino a farlo diventare quello, memorabile, giunto fino a noi.

Qualcuno si è addirittura spinto fino a supporre che Italo Svevo (nato Aron Hector Schmitz a Trieste il 19 dicembre 1861 e morto a Motta di Livenza, provincia di Treviso, il 13 settembre 1928) abbia delegato anche questo tipo di intervento al revisore al quale aveva già permesso di apporre modifiche di carattere linguistico.

Perché Svevo, di Attilio Frescura, mostra di avere un'alta opinione. Basta leggere la prima lettera che gli scrive, il 10 gennaio 1923, quando Cappelli gli rivela il nome del revisore: una lettera pubblicata per la prima volta proprio sulle colonne del «Corriere della Sera» più di cinquant'anni fa da Armando Meoni, il 17 agosto 1969.

Pur ammettendo di non avere conosciuto prima nessuno dei libri di Frescura, Svevo si dichiara commosso e ammirato dalla lettura di quelli (ben tre!) che si è subito procurato e si pone in un atteggiamento

«Il rimprovero di **prolissità** l'accetto intero. Io so che Lei con un'agile parola potrebbe sostituire vari miei periodi ma non è da aspettarsi che lo possa fare mettendosi al mio posto.»

di reverenziale umiltà nei confronti del loro autore, confessando diffusamente i limiti della propria lingua («che sia il nonno tedesco che m'impedisca di apparire meglio latino?») e formazione («io non sono un letterato»). Frescura (ma non è l'unico) forse prende un po' troppo sul serio la disarmante remissività di questa confessione e risponde con condiscendente supponenza a questo ricco uomo d'affari che, pur sapendo di scrivere come un «ostrogoto», si vuole comprare il lusso di pubblicare un terzo romanzo a sue spese.

Altro che umile e remissivo, invece. Il ritrovamento in questi giorni della successiva replica di Svevo permette di schiodare l'anziano scrittore triestino dalla scomoda posizione genuflessa nei confronti del suo più giovane correttore in cui il testo della prima lettera lo aveva immortalato.

Sfogliando on line l'inventario della Fondazione Primo Conti di Fiesole, ho infatti avuto la fortuna di trovare la risposta con cui Svevo, il 15 febbraio 1923, il giorno stesso in cui gli viene consegnato il sussiegoso giudizio e consiglio di Frescura, rifiuta «risolutamente», ancorché diplomaticamente, entrambi.

Edizione e commento di questa lettera, resi possibili anche dalla disponibilità e competenza della responsabile dell'archivio, Maria Chiara Berni, saranno pubblicati in un prossimo articolo sul «Giornale storico della letteratura italiana», insieme ad altre due lettere di Svevo finora parzialmente inedite. Ma l'importanza del ritrovamento ha suggerito l'opportunità di comunicarlo anche in una sede non riservata agli addetti ai lavori, illuminandone alcuni punti salienti, a partire dal reciso rifiuto finale di qualsiasi ulteriore intervento sul romanzo.

Quel «pubblico risolutamente il romanzo come sta» seppellisce sotto il peso polisillabico di un avverbio

il fantasma critico dell'insicurezza di uno Svevo incline ad accogliere suggerimenti e consigli. Anche quando con apparente compunzione accetta «intero» il rimprovero di prolissità espresso dal revisore, Svevo esclude decisamente che Frescura possa porvi rimedio «mettendosi al suo posto». Persino sul piano linguistico (dove lo scrittore triestino condannato al suo «dialettaccio», con alle spalle studi commerciali effettuati in parte in Germania, aveva accettato la revisione) si coglie un pur coperto contrattacco, con quel cenno alla diffusione tra i letterati italiani di francesismi che fanno buona compagnia (mal comune mezzo gaudio?) ai germanismi che gli imputa il pedante Frescura.

Ma è sul piano della costruzione narrativa che Svevo diventa più esplicitamente aggressivo, sfoderando le armi che si era procurato con le sue letture europee: accusa Frescura di non aver capito Zeno in quanto «tipo» (e cioè interessante per la sua stessa banalità, come voleva il citato Zola) e, soprattutto, di non conoscere abbastanza Freud per comprendere romanzo e personaggio. La diplomazia lo spinge a non accusare d'ignoranza freudiana direttamente Frescura, ma a mettere in mezzo l'autorevole divulgatore scientifico del «Corriere della Sera» dell'epoca (quel Dr Ry che doveva leggere abitualmente, visto che lo cita anche altrove): certo, però, fra i «polli» che non possono ridere degli articoli sulla psicoanalisi perché non conoscono Freud, Svevo doveva metterci anche il suo impettito revisore.

Altro che avvilita sudditanza psicologica e culturale. L'uomo d'affari in procinto di partire per Londra finisce con il liquidare, sia pure con eleganza, il revisore e i suoi consigli, pregandolo di sollecitare l'editore Cappelli «perché imponga maggior fretta a Rocca» San Casciano, sede della tipografia.

«Pubblico risolutamente il romanzo **come sta**. Sono vecchio e desidero di spingerlo all'aria per non pensarci più neppur io.»

Nonostante le insistenze di Svevo, *La coscienza di Zeno* non sarà pubblicata intorno a Pasqua, bensì ai primi di maggio, ma certo questo ritardo non è da imputare (come è stato ipotizzato) agli interventi in extremis dell'autore che si affanna ad applicare i suggerimenti del revisore: e se a qualcuno è sembrato che il finale pubblicato dica esattamente quello che Frescura voleva che dicesse è solo perché, evidentemente, quel finale lo diceva già, forse in maniera troppo sottile o subliminale perché un lettore sprezzante e poco empatico potesse rendersene conto.

Trieste lì, 15 febbraio 1923

Egregio Signore,
Grazie mille della Sua cara lettera che sento tanto collegialmente sincera da capo a fondo che proprio mai per nessuna Sua parola potrei sentirmi offeso. Io sapevo che l'impresa di ritoccare la mia lingua non poteva dare tutto il risultato che, forse, Lei da principio se ne riprometteva. Dica la verità: Senza fare dei nomi ci sono fra di noi degli scrittori che addirittura vivono del francesismo. Finiscono anzi con lo scrivere in francese nei loro libri italiani. Io non li biasimo perché è il loro destino. Ma poi non li biasimo perché il mio è simile. E badi che anch'io dalla mia nascita in poi sono italiano. So varie altre lingue fra cui il tedesco ma non da tanto da poterlo scrivere neppure bene come scrivo l'italiano. È un vero peccato ch'io non possa venir subito a Bologna a stringerle la mano e provarle facendole vedere la mia faccia (più chiaramente che in iscritto) quanto io Le sia grato del lavoro ch'Ella dedicò al

mio lavoro e di cui – spero – il mio lavoro s'avvantaggerà. Ma al mio ritorno da Londra, dunque dopo la Pasqua, io voglio pur fare questo breve viaggio. In allora del mio romanzo – pur troppo – non si parlerà più perché sarà già pubblicato ed il mio viaggio non avrà altro scopo che di ringraziarLa e conoscere l'autore del Diario che tanto piacere mi procurò. Potrei dire molto di più dei Suoi libri, ma non v'è scopo e Lei potrebbe dubitare della mia sincerità.

Il rimprovero di prolissità l'accetto intero. Io so che Lei con un'agile parola potrebbe sostituire vari miei periodi ma non è da aspettarsi che lo possa fare mettendosi al mio posto. È di nuovo il mio destino e non c'è altro da fare che abbandonarmi allo stesso.

Invece non sono assolutamente convinto ch'Ella abbia ragione circa lo svolgimento del romanzo. Mi resta il dolore che un italiano della Sua levatura l'abbia frainteso. Non è un malato il mio, ma un tipo. Però il suo sentimento di essere malato è più vero di quanto possa sembrare a chi non conosce gli studi del Freud e della sua scuola. Ebbi la convinzione che non sarò inteso specie dopo di aver letto un articolo sul Freud di quello studioso del resto rispettabilissimo ch'è il Dr Ry nel «Corriere della Sera» e che farebbe ridere i polli se i polli conoscessero il Freud. Io, sinceramente, credo tuttavia che in ogni capitolo il mio eroe sia uno strano uomo che senz'accorgersene (nel penultimo capitolo) spinge alla morte un suo amico dopo di averlo spinto alla rovina.

Ma (c'è un «ma») raccontare in prima persona certe cose e farle chiaramente intendere non era forse pane per i miei denti. Ricorda che, a giudizio dello Zola, una volta in simile compito fallì il Daudet? Ad ogni modo pubblico risolutamente il romanzo come sta. Sono vecchio e desidero di spingerlo all'aria per non pensarci più neppur io.

Le stringo cordialmente la mano pregandola di spingere il comm. Cappelli perché imponga maggior fretta a Rocca. Tanto più perché non vorrei perdere il buon sole invernale del cui tepore ho tanto bisogno. Suo devotissimo
Ettore Schmitz

Angelo Ferracuti

«Colpo grosso» mi aiutò a tradurre Leopardi

«la Lettura», 4 aprile 2021

Intervista a Richard Dixon, da avvocato penalista a traduttore in inglese di Leopardi, Eco, Calasso. «Devi capire come funziona la lingua, avere orecchio.»

Giro un po' a vuoto per le campagne del Montefeltro, il navigatore mi traghetta su stradine tortuose piene di fango, poderi e colline un po' fiabesche e selvatiche fatte di spaziosi prati verdi, dominate da grandi querce, sono sempre quasi sul punto di arrivare, mancano due chilometri, ancora meno, poi la distanza all'improvviso si allontana e lo spazio cresce di nuovo. Scoraggiato, fermo l'auto in una stradina di campagna desolata, chiedo a un contadino basso di statura, un cappellaccio in testa e la mascherina calata sul collo, dov'è la zona Santa Barbara. Sospettoso, mi indica un punto invisibile, che vede solo lui, «laggiù» dice un po' vago, «alla fine della strada».

Continuo a spostarmi guidando cauto, a bassa velocità, mi allontano ancora, poi torno indietro facendo inversione di marcia, come un raddomante, penso a quella frase sibillina, «alla fine della strada», che adesso mi sembra quasi perturbante, infida, fin quando alla fine, dà e dà, arresto l'auto, mi fermo, chiamo al cellulare Richard Dixon che mi spiega, «sei qui» dice, e subito dopo trovo finalmente l'imbocco giusto che porta alla sua casa in località San Cristoforo, una strada che arriva fino a uno spiazzo d'erba dove alla fine lui mi attende sorridente.

Lo stabile è in parte adibito ad agriturismo, La cassetta a la Pieve; gli appartamenti sono gestiti dal suo compagno Peter Greene. Si tratta di un elegante

cottage e di una ex chiesa, li amministrano dal 1989, da quando sono arrivati qui.

Entriamo nella casa, saliamo le scale, superiamo la cucina e ci accomodiamo in uno studio con ai quattro angoli una libreria con gli scaffali robusti, una struttura colore verde acquarello, seduti uno di fronte all'altro ai due lati di un lungo tavolo.

Richard Dixon è un uomo alto, la testa ovale con pochi capelli ingrigiti, gli occhiali rettangolari da vista; indossa un giubbotto scuro. Quando viveva ancora a Londra nel quartiere di Hammersmith lavorava come avvocato penalista, ma il suo sogno era quello di fare il drammaturgo, poi il regista con il quale collaborava è morto. Dopo la perdita, a causa dell'Aids, di un loro giovane amico, lui e Peter hanno deciso di cambiare vita e sono venuti qui. Questa è la prima casa che hanno visto, racconta, ma è come se i luoghi ti chiamassero, vieni scelto da loro per abitarli, non riesci a opposti alla loro segreta attrazione. Ti arrendi. «È inutile,» dice adesso «siamo venuti a vivere qui, è stato come un destino. Questa è stata la prima casa che abbiamo visto,» ripete «tutte le cose sembravano giuste, naturali, per venire qui». Spiega: «I primi tempi mi chiedevano di tradurre testi tecnici o giuridici, conoscevo pochissimo l'italiano, e qui non avevamo amici inglesi, quindi all'inizio è stata una full immersion».

«Con l'autore non c'è amicizia, solo un rapporto professionale, ma Eco rispettava molto il lavoro del traduttore, mentre Calasso interviene spesso.»

Racconta seduto su una poltrona in legno, nella stanza rabbuiata, illuminata da una lampada a stelo, mentre scrivo sul mio taccuino, «abbiamo imparato l'italiano guardando *Colpo grosso* di Umberto Smaila, perché era più facile capire» rivela il traduttore anglosassone di Giacomo Leopardi senza nessun imbarazzo, spiazzandomi, accennando a un programma televisivo che tra gli anni Ottanta e Novanta proponeva uno strip-quiz; «poi siamo stati adottati dagli abitanti di Cagli, questo era diventato un punto d'incontro, venivano Fernando Mencherini il compositore, Bruno Marcucci il pittore, ci portavano a vedere le mostre».

Sua madre, che ha novantadue anni, stamattina a Londra s'è sentita male, sono arrivati a casa gli infermieri con l'ambulanza per portarla all'ospedale, Richard è molto preoccupato, il Covid-19 gli impedisce di volare, e da qualche tempo è arrivata anche questa maledetta variante inglese, è teso, inquieto, anche se cerca di nascondere. Ma venire a stare qui neanche ci pensa, mi racconta, «solo l'idea di morire in un paese diverso dal suo non le piace, e poi ha paura di sentirsi male, non conosce la lingua, teme di non essere capace di spiegare al medico quello che le sta succedendo».

M'incuriosisce capire come un avvocato penalista londinese sia potuto diventare traduttore dall'italiano. Richard dice che per farlo non basta conoscere la grammatica, «è anche una cosa pratica,» sostiene «devi capire come funziona la lingua, avere orecchio, il vocabolario non è sufficiente». Poi, naturalmente, nella vita bisogna anche avere quello che chiama «il colpo di fortuna».

Il suo arrivò inaspettato una sera a Modena, quando conobbe il poeta neosperimentale e editore Luigi Ballerini, vissuto per molti anni negli Stati Uniti, che lo aveva invitato a leggere in inglese. «A tavola,

mentre stavamo mangiando, mi ha chiesto se volessi partecipare alla traduzione dello *Zibaldone* di Leopardi» ricorda Richard, che allora fu molto sorpreso da questa inattesa offerta. «Dissi subito, istintivamente, di sì.»

Dopo quel lavoro, nato un po' per scherzo, realizzato da una équipe di sette traduttori, una volta uscito il libro in Inghilterra nel 2013, un altro editore s'è fatto vivo per chiedergli di tradurre *Il cimitero di Praga* di Umberto Eco, che uscì in contemporanea in Italia e all'estero, in Inghilterra da Harvill Secker, poi *Numero zero*, e dopo ancora cinque libri di Roberto Calasso. Quando aveva già tradotto i primi capitoli del *Cimitero*, e dopo averli inviati a Eco, gli arrivò per mail un suo spiritoso messaggio: «Benvenuto nella mia setta» racconta, ancora divertito dall'umorismo del romanziere semiologo. «Due settimane dopo mi ha invitato a pranzo qui nel Montefeltro, vicino a Monte Cerignone, nella sua villa, un ex convento ristrutturato vicino alla rocca del Tredicesimo secolo, "porta il costume con te" mi ha detto; il nostro primo incontro è stato in piscina, ero molto emozionato.»

Adesso, mentre parla, immagino Richard che nuota un po' in affanno sulla superficie dell'acqua, sbracciando con finta noncuranza, sorvegliato da Eco che lo scruta guardingo seduto a bordo piscina, studiandolo. «C'era anche Drenka Willen, la sua editor americana ormai novantenne, che lavorava presso la casa editrice Houghton Mifflin Harcourt e aveva nel suo catalogo quattro premi Nobel: Günter Grass, José Saramago, Wisława Szymborska e Octavio Paz» dice per farmi capire come doveva sentirsi in quel momento catapultato di colpo nel mondo della grande editoria internazionale. «Con l'autore non c'è amicizia, solo un rapporto professionale, ma Eco rispettava molto il lavoro del traduttore,

mentre Calasso interviene spesso, riscrive parti di testo, sempre con rispetto, c'è un dialogo, e con lui ci diamo del tu»: l'autore di *L'innominabile attuale* (Adelphi) è pubblicato in contemporanea negli Stati Uniti da Farrar, Straus and Giroux e in Inghilterra da Penguin, si tratta in realtà della stessa traduzione alla quale, per ogni versione, viene fatto un lavoro di editing.

Più tardi scendiamo nello studio al pianterreno, di fianco alla porta dell'entrata. Per accedervi si deve superare uno scalino. È una stanza minuscola, quasi la cella di un monaco, il pavimento in cotto, su un lato il pianoforte, e vicino lo scaffale con tutte le copie dei libri tradotti negli anni, nell'altro, a sinistra, la postazione del pc, dizionari spaginati, testi a fronte di un lavoro in corso, in mezzo una piccola finestra.

Quando lavora qui alle sue traduzioni il sottofondo musicale è Domenico Scarlatti, secondo lui la musica barocca non interferisce con i suoi pensieri. Ha tradotto anche *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, e non deve essere stata una passeggiata, lui la considera ancora adesso «una sfida incredibile», almeno per un avvocato che voleva diventare drammaturgo, «non sono un accademico, uno studioso,» mi spiega con modestia, «forse me l'hanno chiesto perché volevano un libro leggibile, ma a volte leggibilità significa semplificazione».

Quando è uscito i lettori più accaniti dell'ingegnere del linguaggio alle presentazioni lo provocavano: «Scusi un po', Dixon, come ha fatto a tradurre le parole che la gente non capisce? Non si può tradurre una parola che non si capisce con una che non si capisce. Lui è morto, ma i suoi studiosi no!». Racconta di quelle discussioni impegnative. Dixon si difendeva come poteva, schivava i colpi, ma ammette che ci sono passi di quel libro davvero intraducibili, «pensa

«Ogni libro ha una sua complessità, ogni volta ti trovi **impreparato**.»

che il titolo è diventato *L'esperienza del dolore*, che non è proprio la stessa cosa; gli editori certe volte banalizzano. Ogni libro ha una sua complessità, ogni volta ti trovi impreparato».

Richard non studia mai o legge il libro prima di iniziare a tradurre, ogni volta è una esplorazione, vive l'esperienza del piacere del testo al momento. «Mentre stavo traducendo *Il cimitero di Praga* mi alzavo la mattina con la voglia della scoperta, come il lettore. La prima stesura è sempre imperfetta, leggo e rileggo una mia traduzione almeno dieci volte.»

Mentre parla penso alla madre novantenne, sola in quell'ospedale londinese, forse sta riflettendo sulla stessa cosa anche lui, e vorrei smettere di fargli domande, salutarlo e lasciarlo in pace, solo con i suoi pensieri. Invece continuo, perché gli va di parlare, forse lo fa per cortesia, sono arrivato qui facendo un viaggio in macchina, non può abbandonarmi a metà dell'intervista.

È a questo punto che sfila dallo scaffale un libro di Stefano Massini, *The Lehman Trilogy*, poi *La lucina* di Antonio Moresco, «questo l'ho fatto veloce,» dice «mi veniva bene, invece *Del dirsi addio* di Marcello Fois è stato più difficile, perché ha un linguaggio molto più complesso, come la descrizione della natura, molto originale, anche i dialoghi sono difficili da rendere in un'altra lingua».

Usciamo fuori, di lato alla casa mi mostra i filari della vigna, impiantata con le sue mani, due quintali l'anno di Bianchetto del Metauro, metà dei quali li regala ai suoi vicini, gli altri ci fa il vino, che beve sempre meno. Confessa che andando avanti con gli anni la voglia è diminuita. Ha tradotto anche Paolo Volponi, *Il lanciatore di giavellotto*; «il prossimo che voglio fare è *La macchina mondiale*, ambientato proprio qui dove vivo, Cagli, San Savino, Molleone, ho conosciuto Volponi nel 1994, uno scrittore difficile» ammette, proprio in queste terre che vedo in lontananza, le colline rialzate del nord delle Marche, luoghi silenziosi e ideali per vivere, ma soprattutto per scrivere e studiare come questa casa che si trova in una valle appartata, San Cristoforo in Isola, dove

si incontrano due torrenti, dove una volta c'era una chiesa.

«C'è una signora che è stata battezzata qui, torna ogni anno» racconta mentre passeggiamo su un sentiero che porta verso il terreno dove Richard taglia la legna da ardere, che vedo accatastata in quantità sui prati sotto la strada.

«Da cinque anni traduco sempre almeno sei libri contemporaneamente» dice mentre stiamo tornando verso la casa «ma durante il lockdown mi sono concesso una pausa, in questo periodo sto leggendo per esempio Salvatore Satta, traduco il poeta Eugenio De Signoribus, un lavoro iniziato dieci anni fa che ancora non ha un editore, e scrivo cose mie, perché un buon traduttore deve essere anche capace di scrivere, e contemporaneamente aspetto le bozze di un nuovo libro di Massini, *Dizionario inesistente*, che uscirà negli Stati Uniti a settembre.»

Cerca di farmi capire come trasporta una lingua nell'altra, ma non è facile spiegare come avviene questa metamorfosi, «devi ricostruire il suono del testo originale,» dice stringendo il pugno, intento a prendere allusivamente qualcosa che gli sfugge «capisci? È come se il lettore stesse leggendo il testo vero, se la traduzione non è buona perde quel suono, la traduzione è questione di suono della lingua». Dopo trent'anni che vive qui s'è accorto che con gli scrittori marchigiani è più facile, «c'è una risonanza, con Volponi, o per esempio con Alessio Torino;

«Da cinque anni traduco sempre almeno sei libri contemporaneamente.»

traducendo Sciascia o Pasolini sarebbe molto più difficile» mi confessa. Parla di *Al centro del mondo*, il più recente romanzo di Torino, giovane scrittore di Urbino, pubblicato da Mondadori, un piccolo universo magico, antropologicamente sospeso tra l'antico e il futuro, dove gli uomini e gli animali convivono dentro le profondità della terra, e gli ultimi fuochi della civiltà contadina incrociano le minacce e i feticci del mondo globale. Un libro, che è nato e ha messo radici proprio in queste terre, che gli piacerebbe tradurre. Novembre e dicembre dell'anno scorso li ha passati a trascrivere vecchi racconti di famiglia. Era una consuetudine e succedeva di solito il sabato, quando con il padre raggiungeva la casa di sua nonna, e insieme a voce alta raccontavano al piccolo Richard quelle epiche lontane, che lui ascoltava rapito, «le storie del nonno di mio padre e del 1789, fino ai tempi della Rivoluzione francese» ricorda. Racconti della sua prima vita e di quella ancora prima e prima ancora, vissuti e ascoltati lassù a Londra, quando ancora non sapeva che sarebbe venuto a vivere su questa collina marchigiana appartata. Lassù dove vive ancora sua madre novantaduenne, ultimo legame di geografia intima e di sangue.

«Durante il lockdown mi sono concesso una pausa, in questo periodo sto leggendo per esempio Salvatore Satta, traduco il poeta Eugenio De Signoribus, un lavoro iniziato dieci anni fa che ancora non ha un editore, e scrivo cose mie, perché un buon traduttore deve essere anche capace di scrivere, e contemporaneamente aspetto le bozze di un nuovo libro di Massini.»

Alessandro Piperno

Perché difendo Roth (e tutta la letteratura)

«Corriere della Sera», 6 aprile 2021

Lo hanno definito misogino, antisemita, morboso. Ma uno scrittore «ha diritto a qualsiasi intemperanza, perfino omicida se l'opera lo richiede».

Non scorderò mai il giorno in cui lessi *Il giudaismo nella musica* di Richard Wagner. Che uno dei massimi geni musicali di ogni tempo avesse potuto concepire un libro che esponeva in modo criminale i medesimi pregiudizi antiebraici che non molti anni dopo avrebbero indotto un branco di suoi psicopatici connazionali a concepire la cosiddetta «soluzione finale» attentava al mio idealismo giovanile in modo così prepotente da mettere in crisi il mio amore per l'opera.

Come non pensare a colei che oltre ad avermi fatto ascoltare per la prima volta l'ouverture del *Tannhäuser* mi aveva insegnato a esecrare ogni forma di razzismo? La melomane che aveva evitato per il rotto della cuffia di essere acciuffata dai nazisti: mia nonna.

EMINENTI GENI ANTISEMITI

L'ultimo anno di università, preparando la tesi su Proust e l'ebraismo, m'imbattei in un numero così sconcertante di eminenti geni antisemiti da coprire l'intera storia letteraria: Voltaire, Dostoevskij, i Goncourt, T.S. Eliot. Sentite questa, è di Baudelaire: «Bella cospirazione da organizzare per lo sterminio della razza ebraica».

Insomma, eccomi impelagato in un bel caso di coscienza. Per uscirne, decisi che occorreva separare l'ambito artistico da quello morale. Una scorciatoia

maldestra che presentava parecchi problemi supplementari. Se la moralità di un individuo si esprime nella ricerca di verità, come tenere l'artista lontano dall'oggetto della sua indagine? Ci pensò il buon-senso a offrirmi una prospettiva nuova, per certi versi rassicurante. Bisognava storicizzare. Niente come il relativismo culturale poteva aiutarmi a uscire dalle sabbie mobili in cui mi ero impantanato. Giudicare un individuo vissuto secoli prima secondo l'umanesimo democratico della mia epoca era un anacronismo strabico e deleterio.

Chissà, forse sarebbe arrivato un giorno in cui qualcuno avrebbe giudicato con analoga inflessibilità alcune nostre abitudini consolidate: tipo nutrirsi di carne animale infliggendo a bovini, suini e pollame sofferenze inenarrabili.

ARTE E MORALITÀ

Ben presto, però, ho dovuto abbandonare anche questa prospettiva. A disturbarmi era l'idea stessa di giudizio. Che diritto avevo di ergermi a censore, rappresentante di un comitato di salute pubblica chiamato ad assolvere i probi e a condannare gli empi? Forse niente era più sbagliato di un approccio legalitario. Che senso aveva sottoporre l'arte alla gogna incoraggiata dal puritanesimo liberal? E allora? Una grossa mano giunse dagli studi proustiani. Tanto

per dire, nessuno potrà negare che Proust fosse, in senso letterale, un razzista. Certo, non lo era nella maniera omicida di un Goebbels. Il suo razzismo era al servizio delle Grandi Leggi che si era messo in testa di postulare. Comunque, era convinto che Charles Swann e Basin de Guermantes – un dandy ebreo e un aristocratico di antica nobiltà merovingia – appartenessero a razze umane inconciliabili tra loro. Ecco, questo, ben lungi dall'indignarmi, mi mostrava come l'arte perseguisse scopi antitetici, per certi versi superiori, a quelli imposti dal senso comune. A ben vedere, quindi, niente è più morale della letteratura, proprio nella sua smania di scarnificare, mettere in crisi, andare al mefitico nocciolo della questione. Non a caso, la cosiddetta «moralistica classica» – formata da scrittori del calibro di La Rochefoucauld, La Bruyère, Madame de La Fayette – se ne infischia di offrire ai lettori melensi esempi di virtù. Lo scopo che i moralisti classici si prefiggevano era meno edificante e parecchio più truce: dare conto delle storture umane, denunciare le ipocrisie in cui indulgono i censori e le anime belle di ogni tempo. Non a caso, tutta la migliore narrativa del Diciannovesimo secolo si è nutrita di moralistica classica: i romanzi di Balzac, Stendhal, Flaubert o Maupassant sono affollati di personaggi biechi, e zeppi di considerazioni sconsolate e dissacranti. Ecco, forse avevo trovato una chiave e una bussola. D'un tratto mi sembrava di capire l'intransigenza con cui certa critica formalista aveva scelto di valutare solo e soltanto il testo. Ora capivo perché Roland Barthes avesse sentito l'esigenza di proclamare la morte dell'Autore: ucciderlo significava difenderlo dal pettegolezzo dei filistei, e al contempo restituire allo stile la sua intrinseca moralità. La letteratura è morale proprio perché mette in scacco perbenismi e retorica. La moralità di un'opera d'arte, e quindi dell'artista che la concepisce, deriva dalla capacità di mettere in scena nel modo più schietto le miserie umane, senza eufemismi e infingimenti. Con il senno di poi si può dire che, sebbene sulla carta le intenzioni di Céline fossero meno virtuose di quelle

«Che vuoi farci, Harold?
Siamo nati per essere
insultati.»

di Zola, c'è più moralità nel più atroce sfogo di Ferdinand Bardamu che nell'intero *J'accuse*.

IL CASO ROTH

Ora è il turno di Philip Roth. A quanto pare, alle soglie dell'uscita della sua biografia, una tempesta di riprovazione minaccia la sua memoria. Non che la cosa debba per forza preoccuparci. Confido che alla lunga la sua opera densa e complessa avrà la meglio sulla *damnatio memoriae* che la pretestuosa suscettibilità dei nuovi maccartisti è pronta a comminargli. Di norma la faziosità dei puritani ha fiato corto e vita breve. Inoltre, mi conforta il proverbiale stoicismo rothiano. Pare che una volta, per consolare l'amico Harold Bloom dell'ennesima violenta contestazione che mise fine a una sua conferenza, Roth abbia detto: «Che vuoi farci, Harold? Siamo nati per essere insultati». Insomma, il caso Roth sembra fatto in modo da inverare quanto ho appena scritto. Naturalmente mi guarderò bene dall'occuparmi della sua vita. Non nego che la biografia in uscita in queste ore in America susciti la mia curiosità morbosa. Resta comunque il fatto che non c'è ossessione venerea, adulterio, bega coniugale che abbia attraversato la vita del signor Philip Roth che possa offrirmi una nuova prospettiva sulla sua narrativa. I suoi vizi mi lasciano indifferente non meno delle prodezze militari di Archiloco, il trattamento che Virgilio era solito riservare agli schiavi o il classismo di Chateaubriand.

Del resto, basta entrare nel merito delle accuse rivolte a Roth nel corso della sua carriera – che a quanto pare neppure la morte riesce a dissipare – per capire la disonesta tendenziosità che le ispira.

1) Roth è stato accusato di antisemitismo. I ritratti caustici di maschi ebrei solipsisti, miscredenti e

libidinosi hanno sdegnato le fazioni ortodosse della comunità da cui proviene. Il capo d'accusa è il solito: «Perché mettere in piazza le nostre beghe? I panni sporchi si lavano in famiglia. Questa è intelligenza con il nemico. Così facendo dai guazza agli antisemiti fornendo loro nuovi argomenti per odiarci». Che follia! Vieni da chiedersi semmai se esista un altro artista che, nell'ultimo scorcio di secolo, abbia dato altrettanto lustro all'ebraismo laico e secolarizzato mostrandone complessità, ironie, sprezzature.

2) Roth è stato accusato di antiamericanismo. Per alcuni l'epica trilogia dedicata agli Stati Uniti nasconderebbe un atto d'accusa contro il cosiddetto «American way of life» deturpato da troppe ipocrisie puritane. Anche qui, non capisco. Semmai un appunto da muovere a Roth è l'eccesso di patriottismo, l'elegiaco sciovinismo che lo spinge a vedere nell'America il principio e la fine di ogni cosa. Del resto, è difficile per chi come me non è americano non essere contagiato dalle nostalgie rothiane per i sobborghi piccolo-borghesi del New Jersey, l'aria elettrizzante e cosmopolita che si respirava nei circoli accademici di Chicago nell'immediato dopoguerra o il senso di liberazione sessuale che invase New York all'inizio degli anni Sessanta. D'altro canto, se è vero che non c'è forma più encomiabile di nazionalismo letterario che rinnovare la madrelingua, occorre dire che pochi scrittori della sua generazione hanno dato una rinfrescata alla sintassi e al lessico inglese in modo così persuasivo e straziante.

3) Roth è stato accusato di maschilismo e misoginia. Qui, la questione è delicata. Non nego che qualcuno possa essere urtato da certi indugi morbosi, la messe di rivoltanti dettagli genitali, il torrente di fluidi fisiologici effusi dalla sua narrativa.

Talvolta anche io ne sono annoiato. Ciò detto e acquisito, esecrarli mi sembra un atto talmente scriteriato da lasciarmi senza parole: sarebbe come prendersela con Dante per le pene inflitte a certi poveri dannati o con Shakespeare per aver dato mano libera a Macbeth. È letteratura, santo cielo. Che altro vi aspettate? Rosati tramonti, acque limpide, eroiche gesta? L'accusa di misoginia, se possibile, mi pare ancora più demenziale. A parte il fatto che uno scrittore – nel fiabesco ecosistema del suo immaginario – ha diritto a qualsiasi intemperanza: che essa sia misogina, misantropica, illiberale, xenofoba e perfino omicida se l'opera lo richiede. Ma poi in che modo Roth sarebbe misogino? Qual è il problema? Il machismo dei suoi eroi, la spregiudicatezza di alter ego libertini e sessuomani? La sboccatezza? Il cinismo? Se questi sono i parametri estetici di riferimento, consiglio a chi se ne fa portatore di sbarazzarsi dell'intera letteratura occidentale e ritirarsi in convento. Del resto, la sola forma di misoginia che rischia un romanziere si esaurisce nella creazione di personaggi femminili corrivi, disumani e implausibili.

Al di là del rapporto a dir poco controverso che Flaubert e Tolstoj intrattenevano con il mondo femminile (rapporto che, peraltro, riguarda solo loro, non certo i ficcanaso e i patiti di gossip letterario), sfido chiunque, almeno da un punto di vista artistico, ad accusarli di misoginia. Mi pare che un discorso analogo valga per Roth. *Il teatro di Sabbath*, il suo capolavoro più audace e controverso, mefitico e straziante, mette in scena due personaggi – Drenka e Nikki – che a giudizio di chi scrive meritano un posto accanto alle grandi eroine della letteratura: Francesca, Fedra, Isabel Archer.

Insomma, c'è più moralità in una virgola di Philip Roth che nell'animo risentito di qualunque suo antico, nuovo o futuro detrattore.

«È **letteratura**, santo cielo. Che altro vi aspettate? Rosati tramonti, acque limpide, eroiche gesta?»

Christian Raimo

Gli intellettuali e la politica negli anni Venti

«il Tascabile», 14 aprile 2021

L'editoria libraria è stato uno dei pochi settori con un bilancio positivo nel 2020: perché allora le cose non funzionano come dovrebbero?

Partiamo da una contraddizione. Se c'è un posto dove sembra si parli sempre di politica è la letteratura. Se c'è un posto in cui non si parla mai di politica è tra i lavoratori dell'editoria e della cultura. Negli ultimi vent'anni le discussioni politiche che hanno riguardato il mondo editoriale italiano sono state marginali e vanificate dal tempo. Al tempo del berlusconismo, c'è stato un dibattito spesso vivo sulla libertà di stampa e il conflitto di interessi, che però si è prosciugato del tutto appena dopo la costituzione del gruppo editoriale Mondadori-Rizzoli.

Le battaglie sindacali o anche solo vertenziali dell'editoria riguardano al massimo gli addetti ai lavori; la loro memoria è labile.

La mobilitazione legata a Tq, la generazione di scrittori, intellettuali, editori tra i trenta e i quarant'anni che chiedeva nel 2011 una maggiore riflessione critica e impegno politico nel mondo delle lettere, ha prodotto *manifesti* e diversi mesi di incontri, ma non si è riuscita a coagulare intorno né a un gruppo politico né a un'avanguardia artistica.

LAVORO

Le traduttrici e i traduttori hanno ottenuto qualcosa in più. La necessità di una tutela professionale emerge nella rete di *Biblit* (fondata nel 1999 da Marina Rullo) già negli anni Zero e prima in modo

informale, via via in modo più strutturato, si arriva alla costituzione di un'associazione che si chiama Strade, che aderisce poi al sindacato della Cgil; oggi le iniziative di denuncia come quella che nel 2014 ebbe una grossa eco, *Editori che pagano* (oggi una pagina non più funzionante), riescono a essere incanalate meglio in una relazione sindacale più strutturata. Tra quelle più rilevanti c'è sicuramente la cassa mutua integrativa dedicata alla traduttrice scomparsa Elisabetta Sandri, «scomparsa prematuramente», come recita il sito, «dopo aver lottato con coraggio non solo contro la sua malattia, ma anche contro un sistema iniquo che impediva a lei, lavoratrice autonoma, di godere degli stessi diritti riconosciuti ad altre categorie di lavoratori». Nonostante quello delle traduttrici [neutro sovraesteso, Nda] sia considerato come un mestiere abbastanza solitario, grazie al web si sono spesso riuscite a portare avanti vertenze collettive molto ampie; una delle più importanti, quella sul riconoscimento del ruolo dei traduttori, partita già nel 2003 con la *Lettera dei cavalieri erranti*.

Meno efficaci, più sporadiche, molto meno organizzate tutte le lotte dei redattori editoriali. Nel 2011 un appello della Repubblica degli stagisti vedeva come prima firma l'attuale vicepresidente del Pd e ex ministro Peppe Provenzano, ricercatore allora

«L'editoria libraria è stato uno dei pochi settori a ottenere risultati positivi nel 2020: perché allora **aumentano** il numero dei libri da produrre e il numero degli stagisti? Perché non **redistribuire** i ricavi e non i carichi di lavoro?»

precario, e comprendeva un'alleanza di lavoratori attiva tra il 2010 e il 2015 chiamata **Rerepre**, rete dei redattori precari, che per una serie di anni ha provato a sindacalizzare il lavoro editoriale, soprattutto quello esternalizzato.

È un lavoro che è stato continuato con qualche risultato in più da **Redacta**, la sezione di Acta (un'associazione che si batte per la tutela e coalizione dei freelance fondata nel 2004). Redacta nasce da un'inchiesta di alcuni soci di Acta sull'editoria libraria; nel tempo si è trovata a affinare gli strumenti di indagine e tutela professionale attraverso seminari di formazione, cause lavorative, appelli, lettere aperte. L'**ultimo caso** è di qualche settimana fa: Redacta richiede alla casa editrice il Saggiatore di chiarire la decisione improvvisa e immotivata di non avvalersi più di collaboratrici esterne. Questo un passaggio: «A partire dai primi giorni del 2021 il numero di commissioni affidate dalla redazione ai collaboratori esterni si è rapidamente azzerato. Considerando le riprogrammazioni delle uscite a cui molti editori hanno dovuto far fronte nel 2020 e data anche la natura discontinua della professione del freelance, tutti loro hanno tenuto duro, fiduciosi. La prima spiegazione di quanto stava avvenendo è arrivata verso la fine di febbraio: un'email ha chiarito che a causa di una riorganizzazione gran parte delle fasi del lavoro redazionale non sarebbe stata più affidata ad alcun collaboratore esterno, salvo occasionali eccezioni».

Luca Formenton ha risposto in forma privata a Redacta, che ha a sua volta risposto qualche giorno fa, lasciando aperti una serie di interrogativi che naturalmente non riguardano solo il Saggiatore.

L'editoria libraria è stato uno dei pochi settori a ottenere risultati positivi nel 2020: perché allora aumentano il numero dei libri da produrre e il numero degli stagisti? Perché non redistribuire i ricavi e non i carichi di lavoro? Perché si ricorre sempre di più al lavoro esternalizzato ma non ci si preoccupa delle tutele per chi lavora nelle agenzie editoriali esterne? Non sarebbe più giusto usare contrattazioni collettive? Non sarebbe ora di pensare a un contratto collettivo nazionale? Se è difficile fare sindacato nel mondo editoriale, non è molto più facile avere un'informazione adeguata sugli aspetti economici e professionali. Un forum di riferimento come **Writer's dream** ha chiuso i battenti due mesi fa anche se ha lasciato le migliaia di messaggi ancora visibili. Era un riferimento raro, insostituibile, fondamentale. Si possono trovare per esempio informazioni chiare sulla tipologia degli editori: quelli che pagano diritti agli autori, quelli che chiedono soldi per pubblicare. Quando, ormai una decina di anni fa, uscì questa lista, scoperchiò un universo di cui molti non conoscevano l'ampiezza; eppure le denunce, le inchieste o l'informazione puntuale non hanno modificato un sistema molto opaco.

Ciò che non si ricava, dalla piccola e frammentata storia delle recenti battaglie sul lavoro nell'editoria, forse è quanto spesso queste vertenze professionali siano anche e molto a favore dell'editore e dei suoi prodotti editoriali. La tutela della professionalità dei lavoratori è il valore principale di un'azienda, spesso lo si dimentica.

Per fare un esempio clamoroso, dobbiamo estendere il nostro discorso anche ai giornali, e pensare al caso incredibile del gruppo del «Sole 24 Ore», al tempo della direzione di Roberto Napolitano. Mentre

«I sindacati nell'editoria contano poco. Allora contano sempre di più gli agenti. Grazie a loro, i lavoratori della cultura, almeno in quanto autori, riescono a avere una **tutela** professionale.»

Napoletano promuoveva **Manifesti e Costituenti per la cultura** coinvolgendo le istituzioni pubbliche e private più importanti per il paese, portava il giornale a una crisi economica gravissima e una lacerante rottura dei rapporti con i lavoratori del giornale. È una storia con un chiaro valore esemplare. Napoletano è stato processato per false comunicazioni sociali e aggio-taggio informativo, «Il Sole 24 Ore» è sprofondata in una crisi editoriale profonda a metà degli anni Dieci per la **gestione criticata in maniera durissima dalla redazione**, che ha portato anche a controffensive violentissime. «Il Sole 24 Ore» è stato salvato dal suo Cdr; quanto è importante che nelle redazioni ce ne sia uno? Quanto è fondamentale la dialettica tra le parti sulle questioni lavorative? O per fare un altro esempio, giusto a febbraio 2021 è stato rinnovato il **contratto nazionale dei grafici editoriali**, una figura che oggi comprende molte diverse professionalità, con una serie di garanzie molto importanti. Perché così pochi scrittori si interessano a queste vicende?

AGENTI E LIBRAI

I sindacati nell'editoria contano poco. Allora contano sempre di più gli agenti. Grazie a loro, i lavoratori della cultura, almeno in quanto autori, riescono a avere una tutela professionale. Le agenzie letterarie e editoriali lavorano in modo sempre più consapevole nel mercato editoriale: negli ultimi anni si sono moltiplicate, e durante i mesi del covid, diverse agenzie italiane si sono ritrovate nell'associazione Adali, la cui missione – oltre gli aspetti di tutela della categoria – chiaramente è quella di «essere un punto di riferimento per i professionisti del settore editoriale, le istituzioni e quanti abbiano necessità

di confrontarsi con gli associati». Di fronte a un mercato del lavoro poco sindacalizzato, con una concentrazione sempre più forte degli editori e dei distributori, l'attività degli agenti insiste molto sulla difesa di un diritto d'autore oggi per nulla scontato. Ma nemmeno gli editori sono la parte più forte di un settore che seppure ha retto alla tempesta della pandemia è comunque sempre in crisi.

È uscito solo una quindicina di giorni fa il *Libro bianco* del Cepell sulla lettura e i consumi culturali in Italia. È **scaricabile gratuitamente** ed è davvero molto interessante. Mostra come un cambio di paradigma determinante nella filiera del libro consista nel pensare un'infrastruttura che comprenda biblioteche, librerie e scuole, intese tutte e tre come centri di educazione alla lettura. Il coordinamento però tra questi centri è ancora lasco; e il compito che potrebbe darsi il presidente del Cepell Marino Sinibaldi è proprio quello di puntare sulle strutture che fanno da ponte: le **biblioteche scolastiche** ma anche i sistemi di diffusione digitale della lettura, come **MIol** (è deprimente che durante un anno di didattica digitale si sia fatto così poco; e per esempio sia così poco conosciuta e usata la possibilità dei prestiti digitali). Le ragioni di queste arretratezze possono essere rintracciate in una politica del libro che privilegia l'acquisto dei beni – e quindi certo il sostegno dei consumi – e molto meno la formazione e la tutela professionale. Abbiamo bisogno di librai, editori, bibliotecarie, docenti, redattrici, autori, agenti tutti più formati e più tutelati professionalmente per creare una comunità diffusa capace di dare forza progetti di educazione e di promozione della lettura. Questo non sta avvenendo se non con iniziative sporadiche e pochi soldi.

Misure varate dal governo per il settore editoriale e la filiera nella Fase 1 del lockdown e immediatamente successiva

Misura	Riferimento normativo	Tipologia	Destinatario	Dotazione (euro)
18 app	Art. 183, c.11-ter - DL Rilancio	Sostegno alla domanda	Cittadino	30.000.000
Carta cultura	Art. 183, c.10-bis - DL Rilancio	Sostegno alla domanda	Cittadino	15.000.000
Fondo acquisti biblioteche	Art. 183, c.2-bis - DL Rilancio, DM 367/20	Sostegno alla domanda	Biblioteche	30.000.000
Crediti imposta librerie	Art. 183, c.2 - DL Rilancio DM 268/20	Aiuti diretti	Librerie	10.000.000
Aiuti a piccoli editori	Art. 183, c.2 - DL Rilancio, DM 364 e 481/20	Aiuti diretti	Editori	10.000.000
Aiuto a editori turistici e d'arte	Art. 2 - DM 533/20	Aiuti diretti	Editori	10.000.000
Aiuto ai traduttori	Art. 183, c.2 - DL Rilancio, DM 461/20	Aiuti diretti	Traduttori	5.000.000
Contributo per la traduzione di libri italiani all'estero	Bando per la richiesta di contributi straordinari per la divulgazione all'estero del libro italiano 23/06/2020 MAECI	Aiuti diretti	Editori	400.000
Totale*				110.400.000

Se guardiamo a questo bilancio dei fondi statali erogati durante la fase più critica della pandemia e confrontiamo questa somma con un altro grafico sulle vendite, dobbiamo riconoscere che di fatto i soldi pubblici vanno a finanziare in maniera ingente il monopolista Amazon, che nel 2020 è arrivato probabilmente a occuparsi fino al 40% delle vendite di libri. Il progetto di Bookdealer e di altri progetti alternativi a Amazon riescono a intercettare una quota davvero troppo piccola di mercato.

Quando parliamo quindi di un mercato librario che ha retto durante la crisi pandemica, parliamo in buona sostanza di un e-commerce monopolista e di grandi concentrazioni editoriali. A soffrire di più sono le catene di librerie che hanno affitti onerosi da pagare, le librerie internazionali ormai scomparse in quasi tutte le città, e gli editori più piccoli che non riescono ad avere distribuzione adeguata sul territorio nazionale.

Qual è la visione politica del Ministero della Cultura su questi temi?

Non andrebbe impegnata la Rai, il servizio pubblico televisivo a essere una vera piattaforma interattiva per i contenuti culturali e educativi digitali, e non soltanto, come è ora, una serie di canali di trasmissione quasi clandestini, con un'interazione molto debole se non conflittuale tra RaiPlay?

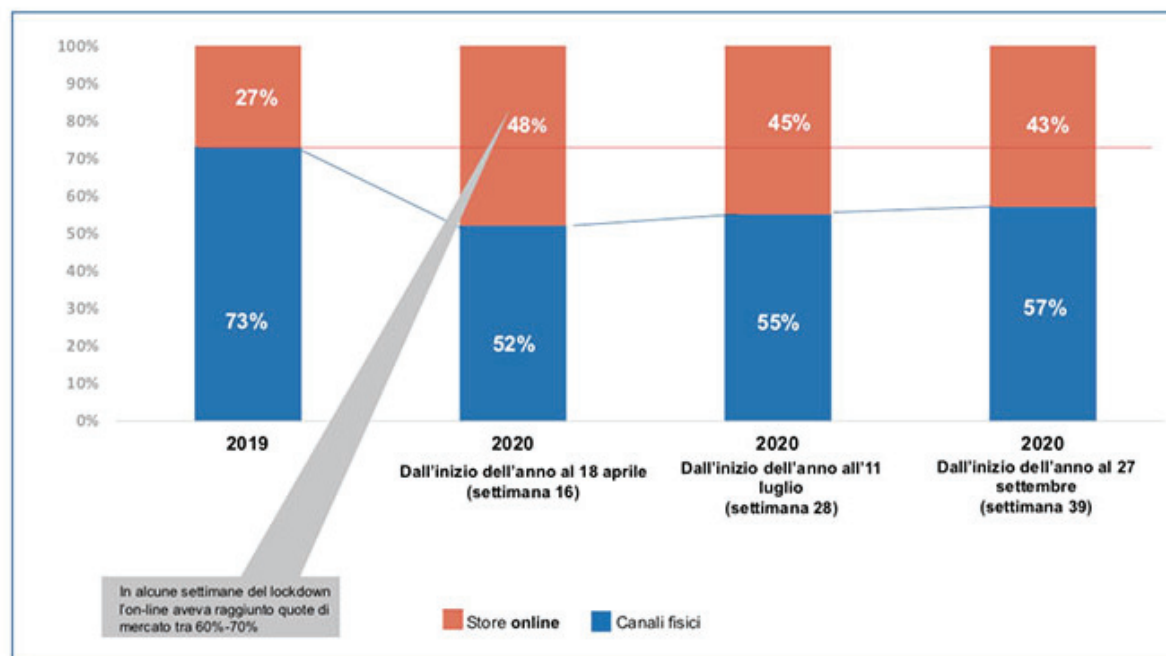
Perché gli scrittori parlano poco di tutto ciò?

SCRITTORI IMPEGNATI

I lavoratori della cultura che si occupano in modo professionale o militante di politica sono pochi. Gli scrittori pochissimi. Nelle attuali Senato e Camera italiani su novecento e passa parlamentari non ci sono praticamente scrittori. E tra le eccezioni per quello che riguarda il mondo della cultura e dell'editoria si può menzionare un novero esiguo: Tommaso Cerno, Emilio Carelli e Gianluigi Paragone

Cresce l'e-commerce durante il lockdown, ma con la riapertura i canali fisici* recuperano

Valori di vendita a prezzo di copertina e in %



tra i giornalisti, Andrea Romano che ha lavorato come editor a Einaudi, Vittorio Sgarbi che ha una lunga carriera di autore, e poi? E anche a guardare alle ultime legislature, i nomi che possiamo citare sono una minoranza assoluta: Gianrico Carofiglio senatore Pd dal 2008 al 2013; lo storico Miguel Gotor, senatore prima Pd e poi Mdp tra il 2013 e il 2018; Edoardo Nesi senatore di Scelta civica tra il 2013 e il 2018; Lidia Ravera assessora alla cultura alla regione Lazio a metà degli anni Dieci. Non ne vengono in mente molti altri.

È vero però dall'altra parte che se sono pochissimi gli autori che scelgono di fare attività politica professionalmente, i politici che pubblicano libri sono tantissimi: saggiistica, interventi, bilanci, manifesti, progetti. Sempre più spesso capita che nei talk show ai politici venga chiesto di ragionare sull'attualità ma di presentare al tempo stesso l'ultimo libro: da

Carlo Calenda a Matteo Renzi, da Roberto Speranza a Carlo Cottarelli. Altri ancora provano la strada della letteratura: l'esempio più eminente è il caso di Walter Veltroni, ma come lui il ministro Dario Franceschini e altri.

Ma questo non è certo il cuore del dibattito tra letteratura e politica. Molto più forte è l'implicazione di quegli scrittori che in modo dichiarato, spesso militante, fanno sentire la propria voce nell'arena pubblica: da Michela Murgia a Antonio Scurati, da Gianrico Carofiglio a Claudio Magris, da Paolo Giordano a Sandro Veronesi, la riflessione sull'agenda politica (immigrazione, contagio, scuola, questioni di genere...) è spesso affidata a persone che di mestiere scrivono narrativa e letteratura in generale, per diverse ragioni evidenti – sono popolari, sono chiari, sanno approfondire e argomentare... – e un'altra più problematica. Tanto la letteratura

ha reso vaporoso il suo specifico – un ottimo testo di riferimento su questo aspetto è sicuramente *La letteratura circostante* di Gianluigi Simonetti – quanto lo status della letteratura è diventato un blasone, ma come tutti i blasoni è spesso annerito.

«Se nel Novecento l'orbitare di un'opera nell'atmosfera della grande cultura – sancita come tale da editori, collane, interlocutori prestigiosi e privilegiati – funzionava come garanzia autorevole di qualità e di sostanza, ora possiamo definitivamente dire che quest'appartenenza non vuol dire più niente: le vette della mediazione culturale sono contaminate quanto i bassifondi, i bassifondi sfoggiano lo stesso contegno delle vette.»

Non esiste altra disciplina, altro sapere, altra arte che in questo momento goda non tanto di salute ma di adorazione, di status, di *noblesse oblige*, nel discorso pubblico. Non il discorso della storia (ridotta spesso a complicazione inutile della memorialistica), non il discorso della sociologia (ridotta a semplificazione oggettivante), non il discorso della politica (ridotta a propaganda o a tifoseria), non il discorso della scienza (ridotta a mera complessità)...

La retorica della letteratura è invece sugli allori, ovunque. Non è un caso che chiunque, dall'influencer al segretario di partito, voglia accedere a questo status: non tanto pubblicare un libro, ma scrivere letteratura, essere considerato uno scrittore, amare la letteratura, dichiarare quest'amore, fare parte dell'unica comunità che sembra godere di un'aura salvifica – quella dei lettori e degli scrittori. La patente di autorialità & sensibilità è il documento con più valore alla borsa della considerazione sociale.

Il campo della letteratura, la Repubblica dei lettori, oggi appare una grande terra senza conflitti, una terra di salvati senza sommersi, a cui non si approda dopo un viaggio periglioso, ma in cui ci si può rifugiare per difendersi da attacchi imprevisti o per superare qualche trauma dell'adolescenza. Quale è la prova? Che non esiste di fatto un campo critico, se non alle volte di mero posizionamento che si riduce a una falsa dialettica, da anime neanche così belle: i

guastafeste, i fuoridalcoro. E quindi diventa esemplare il moltiplicarsi dei casi dei polemisti estremi, degli imperdonabili, sedicenti critici/scrittori che si battono per un'idea di letteratura dichiaratamente urticante e socialmente inaccettabile, mescolando in un unico minestrone manifesti d'avanguardia e complottismi, ideologia del rancore e approssimative filologie, aneddotica personale e autopromozione. Il passaggio storico, anche questo registrato da Simonetti, è nella sparizione della critica e nel predominio assoluto, anche nella sfera assiologica, del mercato.

«A decidere il successo di un'opera letteraria, a misurarne complessivamente il peso, non è più principalmente il responso critico, o il rispetto degli altri scrittori, ma in buona misura il successo commerciale e la risonanza mediatica – cioè quanto se ne parla, anche e forse soprattutto in canali esterni a quelli specialistici della letteratura. Col corollario che essendo il romanzo il genere più facilmente commerciabile, e meglio sincronizzabile coi media, sarà proprio in quella specifica arena che si determinano le fortune letterarie più cospicue. La novità è che il prestigio non si oppone più al mercato, ma anzi può nascere dal mercato stesso; diventare un caso letterario si fa modo accettabile – e remunerativo – per essere considerato uno scrittore importante (il riconoscimento del ruolo paradossalmente diventa tanto più significativo quanto più decade lo status del poeta, che non può più permettersi di essere uno straccione o un fallito; più la figura del letterato è culturalmente screditata, più conta indossare una divisa sociale, essere riconosciuti come autori, possedere almeno il distintivo del letterato. Dagli anni Ottanta in poi, scrivere aspira a essere non un esercizio intellettuale ma un mestiere, e uno status symbol).»

È pacifico che in un qualunque rubrica, trasmissione o inserto culturale che parla di libri, si possano succedere senza soluzione di continuità recensioni, pubblicità, riflessioni intellettuali, interviste promozionali, anticipazioni, articoli a pagamento, senza

che questo non solo non sia segnalato ma non risulti problematico per chi edita e per chi legge.

Quale è il ruolo dello scrittore impegnato, dell'intellettuale engagé in tutto questo? Presidiare lo spazio pubblico o estraniarsi? Far parte del gioco, rimuginare nello spogliatoio o tirare la palla in tribuna? Una lunga dichiarazione di congedo è stata fatta poco prima dell'inizio della pandemia dagli autori che più sono stati un riferimento della militanza politica nel nuovo secolo: i Wu Ming. Con un saggio in due parti intitolato *L'amore è fortissimo*, il corpo no i Wu Ming hanno fatto una breve storia del presente e del rapporto tra scrittori e presenza pubblica (leggi: social network) negli anni Dieci. È un saggio lungo che merita la nostra attenzione: il racconto di una serie di campagne politiche (da quella sulla pubblicità #Guerrieri di Enel a quella su Renzi che scappava dai confronti pubblici, #Renziscappa), combattute sia sulla rete che in strada, è davvero istruttivo; in rete tutto passa troppo veloce e fare memoria di precedenti esemplari aiuta a capire lo stato dell'arte presente.

L'esito del saggio di Wu Ming è l'accettazione di una crisi: se Facebook, si è capito abbastanza in fretta, è uno strumento inutilizzabile per la militanza, la riflessione e la comunicazione politica, anche Twitter è diventato inservibile. Quale soluzione possiamo prospettarci? Wu Ming finiscono il loro intervento con questa ipotesi: «Una nuova blogosfera post-social è possibile. Anzi, il suo formarsi è altamente probabile, mentre il futuro di Twitter è pieno di incognite e Facebook potrebbe presto **restare schiacciato dal suo stesso peso**. Una blogosfera diversa da quella presocial, perché potrà avvalersi di nuovi strumenti, e perché la situazione è diversa da quella degli anni Zero».

È una posizione che chiaramente mette in luce una debolezza, ma dall'altra parte con lucidità indica i problemi: l'onnipresenza di media come i social network che caratterizzano in maniera così determinante la relazione tra scrittori e lettori come tra intellettuali e attivisti, l'indistinzione sempre più

«Qual è il **ruolo** dello scrittore impegnato?»

forte tra impegno e autopoizionamento, l'interiorizzazione delle regole del marketing da parte di chi produce contenuti culturali.

La fine della critica e la sua assimilazione al mercato profetizzata da Franco Fortini nella *Verifica dei poteri*, di recente ristampato dal Saggiatore, è avvenuta, si potrebbe dire, «not with a bang but a whimper». «Troviamo il critico in tutte le fasi della produzione e circolazione culturale: dalla fase della conversazione, della cerchia letteraria o mondana, di élite o semipolitica, o della rivista per pochi, dove si elaborano determinate tendenze o tirannie del gusto, dalla consulenza editoriale al quotidiano, al periodico, alla radio tv ecc., che decidono e influiscono direttamente sul successo di questa o quella iniziativa editoriale fino alla fase finale della consumazione e della sistemazione. È chiaro che la critica scritta è appena la parte emersa di quella attività. In ognuna di quelle fasi il critico è delegato di gruppi ideologici, politici ed economici. Vi sono dei critici che partecipano di più momenti, senatori e sottosegretari della critica che, come certi scrittori, credono di rispondere ai voleri della nazione: e sono a un tempo insegnanti universitari, direttori o consulenti di collane editoriali, autori di prefazioni, traduzioni, saggi introduttivi, critici permanenti di quotidiani e settimanali, direttori o redattori di riviste letterarie, membri di giurie di premi letterari, conferenzieri, consiglieri di gruppi sociali o mondani. Grandi Elemosinieri delle ideologie al potere o di quelle dell'opposizione costituzionale e complice, parlano talvolta ai grandi sulla vanità del mondo, come Bossuet. Zelatori della severa distinzione (o confusione; che fa lo stesso) tra letteratura e politica si assicurano così l'irresponsabilità, e l'impunità, in tutti e due i settori. I loro accenti, anche quando si dicono socialisti, somigliano a quelli degli articoli liberisti sui fogli della Confindustria.»

Che fare? Accettare le regole sempre più strutturali del sistema culturale? Riuscire a costruire nuovi media alternativi? Oppure arrendersi e dare per morta la possibilità di una letteratura come antifrasi, come contrasto al presente?

Il testo che prevedeva un'exit strategy già dal titolo programmatico era quello di Francesco Piccolo, *Il desiderio di essere come tutti*, che nel 2013 faceva dell'intellettuale impegnato quasi una categoria nella merceologia culturale, una specie di parodia della parodia del personaggio di Nicola (Stefano Satta Flores) in *C'eravamo tanto amati*, e raccontava la lunga stagione novecentesca del rapporto tra letteratura e politica sotto forma di una fine di un amore. Per Piccolo il finale di *Come eravamo* di Sydney Pollack era la rappresentazione plastica di questa fine. Hubbell (Robert Redford) e Katie (Barbra Streisand) si incontrano dopo anni per qualche minuto. È una scena famosa e struggente. Lui, Hubbell, è ormai uno sceneggiatore affermato; lei ancora raccoglie firme in strada per cause perse.

«Hubbell alla fine del film dice “tu non molli mai” perché in fondo Katie ha scelto una vita di passioni e di ideali, e quindi in qualche modo è rimasta giovane – legata alla sua giovinezza. E tra tutte le ragioni di nostalgia e rimpianto per la propria giovinezza, la più concreta è aver perso Katie. È questo il centro della vita mancata – l'idea che ciò che hai incontrato la prima volta, è l'assoluto a cui tornare sempre – e nella sostanza: non riuscire a tornare più. La purezza si conserva, o si crede di poterla conservare, continuando ad amare, per il resto della vita, quell'idea di amore che è il primo amore.»

«Che fare? Accettare le regole sempre più strutturali del sistema culturale? Riuscire a costruire nuovi media alternativi?»

La dichiarazione finale del libro confessione di Piccolo traduce quel desiderio di *essere come tutti* in una forma di realismo: «Invece credo fermamente nel presente; e credo ancora più fermamente nell'età adulta, e di conseguenza nell'amore degli adulti. Credo nella forza delle cose». La militanza di Katie è vista come un idealismo nostalgico: una purezza che vuol dire, per Piccolo, incapacità di comprendere e di credere fermamente nel presente. Ma la causa per cui si sta battendo Katie alla fine di *Come eravamo* è l'antinuclearismo (non proprio una battaglia oggi datata). Quando incontra Hubbell, lui è diventato ormai uno sceneggiatore di successo. Cosa c'è di puro e di impuro nelle loro rispettive scelte? Sembra chiaro che la distanza che li divide è quella tra chi sceglie un impegno politico dichiarato e chi invece preferisce impegnarsi in altro. Del resto Piccolo stesso ammette la sua insofferenza o il suo imbarazzo al momento di dover prendere parola nei contesti politici, e il diritto a rivendicare a essere felici di fare il proprio mestiere e basta. Sembra la stessa soluzione di Nanni Moretti, di cui Piccolo è diventato sceneggiatore d'elezione: dopo aver girato un documentario sulla fine del Pci (*La cosa*), **aver gridato** in piazza: «Con questi dirigenti non vinceremo mai», aver promosso i girotondi, negli ultimi anni il suo sguardo si è rivolto a un'idea artistica che è fedele a non fare proclami. L'invito alla militanza comporta una scelta di vita o il senso di una frustrazione.

USCIRE DAL NOVECENTO

Il ruolo che Piccolo o Moretti decidono di svestire è quello dell'intellettuale novecentesco, ossia di uno scrittore o di un intellettuale esplicitamente politico. Questa figura sembra obsoleta anche meno di una foto virata seppia di un occhialuto in dolce vita (lo status dello scrittore che si siede riflessivo e batte il suo romanzo con una tazza di caffè lungo a fianco è un'immagine che vediamo nelle foto degli scrittori sui settimanali ma anche nelle pubblicità). Quello che sembra antico è il Novecento come epoca delle avanguardie, come sinonimo di conflitto delle

interpretazioni. Il Novecento ha certo fama di secolo burrascoso e violento: un secolo breve fatto di guerre mondiali e guerre fredde, di ideologie l'una contro l'altra armate.

Questo canto di morte al Novecento lo scrittore Alessandro Baricco l'ha intonato più volte; negli ultimi mesi attraverso quattro pezzi intitolati *Mai più* che hanno inaugurato la sua nuova collaborazione sul «Post» e che vorrebbero indicare un orizzonte diverso allo scrittore intellettuale. Nell'ultimo, Baricco scrive: «Così, chiusi in casa ad assistere all'ultima stanca recita dell'intelligenza novecentesca, si aspetta l'avvento di una nuova intelligenza, capace di portarci via di qui. Da che parte arriverà, ci si chiede. E se è già tra noi. Sempre questo istinto messianico ad aspettare il salvatore. A cercare una stella cometa nel cielo per capire dove sta nascendo». La cometa ritornava anche in un articolo di Baricco del 1997, ventiquattr'anni fa, proprio negli ultimi respiri del Novecento, *Quella cometa sul nostro presepe*, in cui raccontava l'incanto per il passaggio nei cieli terrestri della cometa Hale-Bopp. È un articolo da rileggere tutto, perché quella cometa reale aveva per Baricco una portata metaforica da passaggio d'epoca. Ne citiamo almeno un lungo brano: «La luce, lo sbuffo, e tutto. Troppa luna, ma la vedi. Molto velocemente ti accorgi che te l'aspettavi in movimento, una specie di stella cadente (penoso equivoco), e invece è ferma, ed è così chiaro che non poteva essere altro che ferma, nel cielo, ferma rispetto a te, quanto meno, solo un idiota poteva immaginarsi una roba che schizzava sgommando per il firmamento. La prima idea che ti viene, davanti a una luce nel cielo che da 4200 anni non si faceva vedere, è che sei abbastanza fesso. Non è proprio il massimo. Poi l'ho rivista. Col sistema contrario. Niente collina, niente freddo, niente presepe col fuoristrada. Occhi bassi, su un monitor. Schiaccio un po' di pulsanti, clicco qua e là, entro nella famosa rete, approdo in un luogo artificiale che si chiama www.halebopp.com/moviehb2.htm (mostruoso): e lei è lì. Mezz'ora per scaricare 437 non so cosa, e due secondi di lei, in

movimento, come una navicella di *Guerre stellari*. Le faccio ripetere decine di volte quel suo rapidissimo passo di danza. E lei balla per me. Ciao Halebopp. Sono sempre io, il fesso della collina. Tutto bene, lassù? Questa cosa di Internet, alla fine, è la cosa più intrigante. Che questa storia della cometa sia esplosa soprattutto nei canali sotterranei della rete. È lì che sono iniziati a piovere foto, commenti, curiosità, dialoghi di tutti i tipi. È lì dentro che è diventata un mito. È lì che gli umani hanno incominciato ad adottarla come propria vendetta. Adesso le famiglie la spiano dai balconi di periferia e i giornali ne parlano e tutti iniziano a parlare di astronomia come parlavano del bompreso, ai tempi dell'America's Cup. Ma tutto è nato là, dentro, nella pancia della rete. Fa pensare».

In realtà non fa pensare. Fa incantare. Baricco profetizza due vaticini a cui lui stesso nei decenni successivi proverà a far assomigliare la sua idea di letteratura e di conoscenza: l'incanto e il mito. Lo storytelling, il game.

Nella *seconda puntata* di *Mai più*, Baricco decreta la morte dell'intelligenza novecentesca puntellando la bara con quattro chiodi: «È un'intelligenza che ama lavorare con soluzioni stabili e di scarsissima flessibilità», «È un'intelligenza che si fida di una particolare forma di sapere: quella specialistica», «È un'intelligenza che procede a partire da alcuni principi solidissimi, che adotta come precetti indiscutibili e che non riesce a cambiare se non con cicli lentissimi. Non è un'intelligenza pragmatica, che cerca semplicemente la soluzione migliore, no», «È un'intelligenza che si crede razionale, che fonda la sua forza sulla convinzione di agire secondo razionalità».

Queste quattro malattie terminali dell'intelligenza novecentesca si mostrano, per Baricco, tutte quante nelle infrastrutture principali della società contemporanea. Il primo esempio che Baricco fa riguarda addirittura la scuola.

«Se prendete due materie totem come matematica e latino, in qualche modo riassuntive dei due rami portanti della formazione delle élites, vi riconoscerete

perfettamente il training che si immagina ideale per formare le nuove classi dirigenti: esercitarle a capire come funzionano porzioni di realtà che sono state sottratte a qualsiasi divenire, che sono compiute in sé, eternamente stabili e completamente impermeabili a varianti soggettive e oggettive. Sono, tutt'e due, discipline sublimi che ad altissimo livello diventano gesti di pura visione e libertà, ma ai livelli in cui le si può approcciare in un normale corso di studi sono nient'altro che un'educazione all'inevitabile, al già scritto, all'immobile. L'espressione lingua morta rende bene l'idea. Così educiamo i giovani a una situazione che poi, nella vita vera, quasi non si dà: gestire una realtà che resta ferma. Risolvere problemi che non cambiano regole. Trovare significati che sopravvivono inalterati a generazioni di umani completamente differenti. Lo vedete il culto della permanenza, l'ambizione a fermare il mondo, il bisogno di fermezza? Lo riconoscete il ponte Morandi?»

Questo pezzo e le quattro puntate di Baricco vanno rilette con attenzione. Ma l'impressione che resta è una: l'idea che di Baricco ha della scuola è di un organismo fermo agli anni Cinquanta se non all'Ottocento se non al Settecento se non all'Ancien régime. Chiunque abbia studiato pedagogia (una materia molto novecentesca) e insegna oggi a scuola, oppure storia (altra disciplina molto novecentesca) o filosofia del linguaggio (novecentesca moltissimo, se consideriamo che il secolo si è aperto con il *linguistic turn*), chiunque insomma si sia formato nel Novecento e nella sua lunga coda che sono i vent'anni di questo nuovo millennio, può trovare l'omelia funebre recitata da Baricco dell'intelligenza novecentesca risibile, o quanto meno davvero pochissimo convincente o poco argomentata.

Se consideriamo poi l'esempio della scuola, è ancora più facile riconoscere: nessuno insegna così, nessuno studente impara così, se non appunto nelle brutte copie di sistemi formativi che già Immanuel Kant metteva in discussione, e che un secolo di maestre e professori piene di capacità sperimentali ha superato senza rimpianti.

Se vogliamo parlare del Novecento, del «secolo del fanciullo» (come l'aveva battezzato Ellen Key proprio nel 1900) sappiamo bene che i più importanti pedagogisti, da John Dewey a Jean Piaget, da Maria Montessori a Célestin Freinet, da Jerome Bruner a Tullio De Mauro, avevano ben compreso come lo sviluppo dell'intelligenza non potesse non avere a che fare con lo sviluppo di un sistema democratico. (Già, la democrazia, la redistribuzione del potere, un altro vecchio arnese del Novecento!) Insomma quando Baricco scrive senza soffermarsi: «La vera flessibilità non lavorerebbe mai con materiali rigidi come la classe, le materie, il professore di una materia, l'ora di scuola, i programmi ministeriali, i libri di scuola. Se vogliamo dirla tutta, non perderebbe nemmeno tempo a pensare che una gigantesca Scuola pubblica, identica ovunque, possa essere una buona idea da cui partire».

Fa torto alla propria intelligenza di studioso, rivelando di non conoscere non solo i riferimenti basilari della riflessione sulla scuola, la didattica, le politiche dell'istruzione, ma nemmeno del dibattito epistemologico contemporaneo che vuole aggredire a colpi di concetti come «flessibilità» che risulterebbero vacui e inutilizzabili persino in un tema di quelli che si facevano nel brutto Novecento da buttare.

Ma non è chiaramente Baricco l'obiettivo polemico di una riflessione sul rapporto tra letteratura e politica (anche se l'attacco che fa alla «gigantesca Scuola pubblica, identica ovunque» è di una disonestà intellettuale incusabile). È piuttosto la dimensione implicita del suo discorso: che le trasformazioni che stanno attraversando le nostre infrastrutture educative e culturali – le scuole, le università, l'editoria, i partiti, la rete, l'informazione, i media – non siano un campo di conflitto politico, e che seguire la corrente o addirittura surfarci possa essere l'unica soluzione possibile.

A Baricco come a Piccolo il mondo un po' sta bene così com'è, o in fondo non ci si può fare nient'altro se non appunto usare una flessibilità dell'intelligenza che assomiglia a un problem solving o a una soft skill.

«Rimesse in sella dalla pandemia, le élites novecentesche se ne stanno ben salde ai tavoli di comando della cosa pubblica, dirigendo le operazioni strategiche contro il virus. Ancora una volta si stanno esibendo nel loro numero preferito: *there is no alternative*, il famoso Tina. Qualsiasi cosa decidano, la ragione per cui lo fanno è sempre la stessa: non c'è altra possibilità.

Ma è vero?

Per cercare una risposta, prendiamo un esempio circoscritto. Una decisione tra le altre. Chiudere le scuole. Mentre scrivo, ad esempio, in Piemonte, dove vivo, si sta decidendo di chiudere le scuole di ogni ordine e grado per le prossime tre settimane. Spiegazione: *there is no alternative*. Ma è vero? Più o meno credo di sapere la risposta: se costruisci la scuola in quel modo, se ti fidi di quella particolare comunità scientifica, se gestisci una regione in quel modo, se disponi di un sistema sanitario fragile, se l'educazione ti sembra meno essenziale che la produzione del reddito, allora è vero: non c'è alternativa, devi chiudere.»

Fa abbastanza impressione come il *there's no alternative* thatcheriano, l'acronimo Tina, possa essere letto in maniera così decontestualizzata storicamente e politicamente da farlo significare il suo opposto. È interessante ripercorrere la storia dell'origine di quest'espressione: uno slogan che spesso ha usato Margaret Thatcher. La prima attestazione è datata 1980, un momento chiave dei conflitti del Novecento: minatori da una parte, la Lady di ferro dall'altra. Alla conferenza delle donne del Partito conservatore, Thatcher fa un discorso di fuoco dei suoi: se la prende con l'inflazione, con i sussidi di stato, con i sindacati, con gli scioperi, con i salari del settore pubblico troppo alti, insomma con tutte le conquiste sociali che il Novecento aveva ottenuto.

«*There's no easy popularity in what we are proposing but it is fundamentally sound. Yet I believe people accept there's no real alternative.*»

Per capire un mondo complicato come il nostro non serve un'intelligenza confusamente flessibile,

ma molto di più un affinato metodo storico e filologico. Moltiplicare le ermeneutiche è fondamentale, e questo non può avvenire senza rendersi conto dei conflitti esistenti sotto la superficie. Qualcuno avrebbe detto la struttura, ma era davvero un barbuto ottocentesco!

L'ODIO

Edoardo Sanguineti, scrittore, docente, intellettuale, decisamente novecentesco, a settantasei anni, nel 2007, si candidò alle elezioni a sindaco di Genova. Non fu eletto, ma ottenne il 14% dei voti. In campagna elettorale fece un intervento acceso per qualcuno memorabile: «Bisogna restaurare l'odio di classe. Perché loro ci odiano, dobbiamo ricambiare. Loro sono i capitalisti, noi siamo i proletari del mondo d'oggi: non più gli operai di Marx o i contadini di Mao, ma "tutti coloro che lavorano per un capitalista, chi in qualche modo sta dove c'è un capitalista che sfrutta il suo lavoro". A me sta a cuore un punto. Vedo che oggi si rinuncia a parlare di proletariato. Credo invece che non c'è nulla da vergognarsi a riproporre la questione.

È il segreto di pulcinella: il proletariato esiste. È un male che la coscienza di classe sia lasciata alla destra mentre la sinistra via via si sproletarizza. Bisogna invece restaurare l'odio di classe, perché loro ci odiano e noi dobbiamo ricambiare. Loro fanno la lotta di classe, perché chi lavora non deve farla proprio in una fase in cui la merce dell'uomo è la più deprezzata e svenduta in assoluto?

Recuperare la coscienza di una classe del proletariato di oggi è essenziale. È importante riaffermare l'esistenza del proletariato. Oggi i proletari sono pure gli ingegneri, i laureati, i lavoratori precari, i pensionati. Poi c'è il sottoproletariato, che ha problemi di sopravvivenza e al quale la destra propone con successo un libro dei sogni.

Allora queste parole ebbero qualche eco, un vecchio professore che incita all'odio di classe. Oggi sarebbero difficilmente pronunciabili in pubblico se non per essere accusate di istigazione al brigatismo.

«Odio di classe» è un'espressione tabù, altro che cancel culture! Ma nello spazio pubblico le manifestazioni esplicite d'odio sono espressioni tabù. Eppure il breve discorso di Sanguineti dice un paio di cose che, lette quattordici anni dopo (dopo la crisi del 2008, in un tempo in cui le concentrazioni monopolistiche internazionali si sono affermate senza resistenze), risultano ancora più convincenti. Perché chi possiede una quantità di denaro infinitamente superiore e lo accumula sfruttando sistematicamente il lavoro di altri esseri umani non dovrebbe meritare il nostro odio? Dall'altra parte perché coloro il cui lavoro è sistematicamente sfruttato e che non possiedono altro che il proprio corpo e i propri figli non devono essere definiti proletariato, invece chesò di ceto medio impoverito?

Una quota sempre più consistente del dibattito pubblico tra scrittori e intellettuali negli ultimi anni si è concentrata nel cercare di trovare delle regole linguistiche per instradare in binari adeguati il confronto. In ogni discussione intellettuale, l'unica voce non ammessa è quella che dichiara che il confronto non è accettabile, quella che si schiera in modo che la sua posizione non sia mediabile. Questo spazio del conflitto che il discorso politico ha marginalizzato fino quasi a rimuoverlo non va ritrovato in pamphlet che rivendicano il diritto di offendere, senza affrontare le ragioni per cui esistono offensori e vittime (si, stiamo parlando dell'*Era della suscettibilità* di Guida Soncini), ma può ancora essere appannaggio della letteratura. Potremmo dire: dei Bartleby, di quelli che dicono «avrei preferenza di no», come Gianni Celati traduce l'espressione ripetuta allo sfinito dallo scrivano: «I would prefer not to». Proprio nel saggio che Celati dedica a Bartleby nel bellissimo

Narrative in fuga possiamo trovare l'indicazione di quest'irriducibilità di cui la letteratura va in cerca, un desiderio di non mediare alle volte nemmeno con il linguaggio, sicuramente non con lo spirito dei tempi o con la condizione umana.

Gli oggetti letterari che oggi – diciamo sempre – sono più interessanti sono quelli che mettono in scena una fame di giustizia insaziabile, un desiderio d'amore impossibile, un'ascesa sociale che crolla su sé stessa, una solitudine senza lenimento. È la tragedia da Edipo a Don Chisciotte a Madame Bovary allo Svedese di Pastorale americana: l'ambizione, persino il tentativo umanissimo di diventare qualcun altro, o almeno sé stessi, e il non riuscirci.

Nella postfazione al capolavoro di Ralph Ellison, *Uomo invisibile*, ripubblicato da poco da Fandango, Francesco Pacifico – che firma la traduzione – scrive: «La metà del Novecento è stata un'epoca di realismi e neorealismi che ha recuperato alcune tendenze ottocentesche dopo l'intervallo delle avanguardie. Da allora siamo abituati a pensare che bastino certe atmosfere dure, certi “pugni nello stomaco”, a permetterci di empatizzare, di capire la condizione degli invisibili. È una ricetta collaudata che si ripropone regolarmente come fosse un patentino di civiltà per chi produce le opere e chi le consuma. Il film o il libro che ti “fanno male”. La storia “straziante”. Se ci piace tanto il Neorealismo è proprio perché ci sconvolge ma non ci lascia inquieti a lungo. Rende accettabili le cose inaccettabili. Il sentimento ci permette di andare avanti, crea una parentela tra il focolare e l'ingiustizia più remota. Ma certe grandi tragedie sono incompatibili con l'“esperienza personale”, che è di solito fatta di molta norma e altrettanta rappresentazione: cioè di illusioni. Integrare le

«Una quota sempre più consistente del dibattito pubblico tra scrittori e intellettuali negli ultimi anni si è concentrata nel cercare di trovare delle regole linguistiche per instradare in binari adeguati il **confronto**.»

tragedie nella nostra norma attraverso il sentimento sa di impostura».

In un **botta e risposta** con Gianrico Carofiglio, Walter Siti, dopo aver riabilitato l'odio («l'odio e il rancore, sia personali che nella forma dell'odio di classe, sono una cosa seria, non è lecito avvilirli nella dimensione di uno spettro agitato dai cattivi politici. Non sono soltanto errore e negatività, ma anche presa di coscienza e sviluppo di reciproca simpatia») cita un brano esemplare di *Chav* di D. Hunter.

«Ho trovato difficile far parte di movimenti sociali in cui i miei compagni avevano l'aspetto, si muovevano e parlavano come i miei giudici, i miei assistenti sociali e le vittime dei miei furti». La conseguenza che ne trae è che «debba essere l'oppresso a decidere la propria forma di resistenza». Conclusione estremistica, a rischio di fiancheggiare ribellioni sanfediste, riots funzionali alla destra autoritaria; ma lì sta il nocciolo della tragedia, in questa impossibilità di essere l'altro, quando l'intimo sentire legato all'esperienza si scontra con la Legge ragionevole e tra le due forze non c'è spazio di conciliazione.»

Per D. Hunter e Siti la tragedia dell'inconciliabilità può e deve avere cittadinanza almeno nella letteratura. «Io penso che la letteratura possa spingerci all'odio, degli altri e di noi stessi, e possa arrivare a farci dubitare di qualunque verità; che serva a mettere ordine nel caos, ma anche caos nell'ordine. Mentre per un politico scatenare l'irrazionalità è pericoloso, e per un giornalista l'ambiguità è un vile difetto, la letteratura invece si fonda sull'ambiguità, sull'ambivalenza (detesto/amo, sono io/non sono io), e sulla suggestione irrazionale.»

Quello che forse non chiarisce fino in fondo Siti è che le ragioni di questa tragedia dell'inconciliabilità sono in molti casi politiche, e che il vero nodo del rapporto tra letteratura e politica sta sempre nella scelta di chi stiamo ascoltando; è lì che riconosciamo come si genera quest'inconciliabilità. D. Hunter scrive: «Si continua a rifiutare l'idea che debba essere l'oppresso a decidere la propria forma di resistenza.

Gli altri devono sostenere quella scelta, se vogliono essere considerati alleati o complici. L'alternativa è passare dal lato dell'oppressore».

L'alternativa, se ci si sceglie la parte, come si vede, c'è sempre; infilare una scorciatoia vuol dire spesso non solo rimuovere il lato più scabro della verità, ma ritrovarsi nella posizione di chi chiude la bocca alla voce che vorremmo ascoltare.

A CHE SERVE LA LETTERATURA?

Nel primo racconto di *Friday Black* di Nana Kwame Adjei-Brenyah, uscito nel 2018 e tradotto nel 2020 in Italia, intitolato «I 5 della Finkelstein» il protagonista non riesce a essere conciliato nemmeno con sé stesso: è un nero che ogni minuto si misura il proprio grado di nerezza, come a voler valutare ossessivamente quanto è in grado di integrarsi con la società. Ma c'è qualcosa che lo sconvolge: un omicidio razzista di cinque ragazzini rimasto impunito ha generato una mobilitazione violenta: militanti neri vestiti in modo singolarmente elegante uccidono anziani e giovani bianchi a colpi di spranghe, punteruoli, senza una motivazione che non sia pura rabbia vendicativa, gridando – mentre massacrano le vittime casuali – il nome dei ragazzini rimasti uccisi nell'omicidio come fosse un mantra.

«Boogie arrivò alla porta posteriore dell'autobus. Si girò, sorrise a Emmanuel e poi con tutta la voce che aveva in corpo gridò: J.D. HEROY! Mentre il nome riecheggiava ancora tra i finestrini, Boogie caricò il pugno e colpì alla mascella una donna bianca. Lei non emise suono. Si accasciò in avanti sul sedile. Boogie caricò di nuovo il colpo e le diede un secondo pugno in faccia. Un terzo. Il rumore era quello di un martello che pianta un chiodo dentro il legno morbido.»

Leggendo «I 5 della Finkelstein» si riesce a immedesimarsi e a essere al tempo raggelati rispetto a quelli che non sono che terroristi violenti, che uccidono in nome di una mistica di giustizia. È l'effetto che cerco nella letteratura, una vertigine per cui venire trascinati nell'anima di qualcuno che non ci somiglia,

«La letteratura ci serve a ricordarci quanto è profondo e straziante a volte quello **iato**, tra essere bianchi e essere neri, essere uomini e essere donne, essere oppressi e essere oppressori, essere vecchi e essere giovani, essere vivi e essere morti.»

ma di cui si riesce forse per un qualche secondo a sentire il senso tragico della sua inconciliabilità con il mondo.

Qualche anno fa mi fu chiesto un racconto per un'antologia, *Parole ostili*, ispirata al Manifesto della comunicazione non ostile; mi sembrò, il manifesto, un'ottima iniziativa, e ottima la compagnia degli autori messa insieme dall'intelligenza di Loredana Lipperini. A rileggerlo oggi, dopo pochi anni, quel manifesto che cercava di migliorare la qualità del dibattito pubblico, non soltanto non regge il peso del suo tempo – perché rischia di semplificare in maniera molto riduttiva i conflitti politici che si esprimono sul terreno della comunicazione e della lingua – ma, mi rendo conto, non poteva di certo essere un'ispirazione di un'antologia di racconti di letteratura, a meno che questi non confutassero in maniera radicale il manifesto stesso; anche se a quel punto, che senso aveva?

Eppure proprio questa prova di sabotaggio interno era stato il mio tentativo nel piccolo: nell'antologia, il mio racconto, «Bifida», parla di una ragazza con una grave disabilità che viene perseguitata dai compagni di classe che la vorrebbero cacciare in una classe differenziale e che usano argomentazioni ispirate all'eugenetica nazista per corroborare la propria posizione; e dall'altra parte la ragazza che usa dei suoi fantomatici superpoteri per far accadere a uno dei suoi compagni un incidente gravissimo che lo farà probabilmente diventare disabile. Per raccontare il male senza infingimenti mi ero riletto i racconti di Flannery O'Connor. La comunicazione non ostile non faceva per me ma nemmeno per la letteratura. Il Manifesto della comunicazione non ostile,

diventato popolarissimo nel frattempo, cerca di rimuovere l'odio e l'ostilità dal linguaggio pubblico; io penso che abbiamo molto bisogno di saper dare all'odio e all'ostilità, all'inconciliabile, una sua voce. E questo è il compito fondamentale della letteratura, ancora di più lo è oggi.

Questo iato è l'esatto opposto di quella facile illusione di immedesimazione in cui spesso ci troviamo a manifestare il nostro impegno politico e spesso purtroppo la nostra posizione intellettuale: *siamo tutti clandestini, siamo tutti donne violentate, siamo tutti Stefano Cucchi, siamo tutti X*. La distanza incolmabile tra noi e un altro essere umano non si riduce con un'adesione senza conseguenze o con un facile posizionamento. La letteratura ci serve proprio a ricordarci quanto è profondo e straziante a volte quello iato, tra essere bianchi e essere neri, essere uomini e essere donne, essere oppressi e essere oppressori, essere vecchi e essere giovani, essere vivi e essere morti.

Rileggendo uno dei più importanti romanzi degli ultimi anni, *La macchia umana*, di Philip Roth, si capisce forse perché Roth sia oggi uno scrittore centrale. Il dibattito innescato dalla biografia di Blake Bailey ha portato anche in Italia a prendere le distanze dall'autore (misogino, secondo Bailey): in un recente articolo di Annamaria Briganti due scrittori che rivendicano in maniera molto forte il loro impegno pubblico come Jonathan Bazzi e Maura Gancitano se ne dicono delusi come da un amore di gioventù rivelatosi una carogna. Le posizioni di Bazzi e Gancitano sono esemplari ma deboli: estrapolano dall'opera rothiana la banale non congruità tra opera e autore. Non è questo l'aspetto più interessante per

rileggere Roth. Non è questa ovvietà la chiave con cui ragionare sulle opere di Roth o di Roman Polanski o di Louis C.K.

Partiamo da quello che è il romanzo di Roth che più si è occupato del rapporto tra politica e letteratura, *La macchia umana*, e facciamo giocoforza qualche spoiler. Il protagonista, Coleman Silk, è un professore vicino alla pensione, riconosciuto e autorevole, che viene accusato di razzismo da alcuni studenti neri. Si è rivolto a loro due sempre assenti con l'appellativo *spooks* che vuol dire «spettri»; ma quello che Silk non sa è che quei due studenti sono neri. E *spooks* ha un altro significato: vuol dire «negri» in senso dispregiativo. Quello che invece non sa il lettore è che in realtà è Coleman Silk stesso a avere origini afroamericane, e che ha dissimulato la sua «nerezza» proprio per poter essere accettato in un mondo borghese accademico. Lo decise in gioventù dopo essere stato respinto da una ragazza, bianca borghese, a cui aveva aperto il cuore, e presentato la sua famiglia di neri e poveri.

La cosa veramente interessante del ritratto di Silk è proprio il suo destino tragico, la sua vita passata nell'inconciliabilità tra due identità. Questa scissione non è simile a quella di Edipo o a quella di Amleto? È una frattura che rende meravigliosamente perturbante e immortale un romanzo come *La macchia umana*.

Cos'è che invece all'occhio del lettore di oggi risulta meno convincente nella *Macchia umana*? Proprio le tirate che Roth fa attraverso i suoi personaggi contro il moralismo, il politicamente corretto, il ritorno dell'esaltazione del pudore negli States. La grande letteratura è quella capace di mostrare la figura dei conflitti contemporanei in conflitti che sono magari di altro genere. Roth non era un femminista né un socialista, ovviamente, ma ha saputo rendere nelle pagine in modo magistrale quell'amore e quella distanza che può esistere tra una donna analfabeta e un professore universitario come nella *Macchia*

umana; o l'impossibilità quasi fisica di entrare in contatto con le ragioni i sentimenti dell'altro, come può accadere allo Svedese con la sua amata figlia in *Pastorale americana*.

La letteratura è il luogo dove veniamo a riconoscere più a fondo quanto ci interessa la vicinanza con un altro essere umano, e quanto straziante al tempo stesso sia l'impossibilità di avvicinarci veramente. Per questo storciamo il naso quando ci troviamo di fronte poesie, romanzi e racconti che la fanno facile. Sappiamo che non è facile.

Veniamo così a uno tra i più emblematici dei casi recenti, quello delle traduzioni di Amanda Gorman, che si rivela proprio in questo senso un bluff. La poesia che ha recitato Amanda Gorman all'insediamento di Biden è un'ottima poesia da comizio, e la sua performance è stata impeccabile. Ma da un punto di vista letterario – decontestualizzata dall'occasione – è un testo elementare e facile, che richiede per la traduzione solo una buona pratica professionale e una buona conoscenza della letteratura anglo-americana, nessun *sensitive reader*, come invece pare sia scritto nei contratti per gli editori esteri.

Come scrive Martina Testa, a partire da *The Hill We Climb* di Gorman abbiamo discusso di traduzione e altre questioni letterarie; dovevamo invece parlare di marketing, di come la casa editrice americana e le altre che pubblicano Gorman vendano, invece che un testo, una facile immedesimazione con una ragazza bella, giovane, nera, volitiva e con uno splendido cappotto giallo. Ci dicono che è facile una cosa che non è facile: bluffano, mentono.

La letteratura, e ancora di più la letteratura in traduzione, deve lottare a favore dell'obiettivo politico opposto: che ogni essere umano possa avvicinarsi – senza forse mai riuscire a entrare veramente – nell'universo cognitivo, esperienziale di qualcun altro (di un altro tempo, genere, lingua, ideologia...) pur non condividendo nella vita nessuna delle sue esperienze.

Antonio Monda

Rallentando salveremo il pianeta

«la Repubblica», 16 aprile 2021

Jonathan Safran Foer sullo stato di salute della Terra:
«Temo che non cambieranno l'avidità, l'edonismo, la superficialità rispetto ai problemi etici e ambientali.»

Pochi autori americani, ma potremmo dire del mondo intero, hanno a cuore la salute della terra come Jonathan Safran Foer, e non è un caso che negli ultimi anni abbia alternato l'attività di romanziere con quella di saggista, con testi che hanno avuto per tema il consumo della carne animale (*Se niente importa. Perché mangiamo gli animali?*) e la difesa dell'ambiente (*Possiamo salvare il mondo prima di cena. Perché il clima siamo noi*). Le sue prese di posizione pubbliche hanno contribuito a costruirne un'immagine da pensatore radicale, ma basta incontrarlo per rendersi conto di un approccio estremamente articolato, e di una riflessione che si arricchisce costantemente delle opinioni distanti dalle sue. La sua preoccupazione sullo stato di salute del pianeta Terra è autentica, ma non c'è nulla di fanatico, e lo stesso si può dire per le opinioni politiche: si riconosce nel campo dei liberal, ma ha preso ripetutamente posizioni di assoluta autonomia, a cominciare per esempio dal tema dell'aborto, là dove, pur condannando i fondamentalisti, attribuisce un approccio etico a chi si dichiara pro-life. È ottimista rispetto alla fine della pandemia, ma teme che il mondo non trarrà un insegnamento duraturo da questa tragedia: «Io penso che dopo la legittima euforia per la fine di questo incubo» mi racconta nella sua villa a Brooklyn «riprenderanno le

abitudini di sempre. Non mi riferisco agli inevitabili cambiamenti in campi quali il lavoro, ma all'attitudine mentale che nel giro di poco tempo riprenderà il proprio circolo vizioso».

Cosa intende?

Una delle cose che abbiamo capito è che forse non è necessario fare tutti i viaggi di lavoro che si facevano un tempo: Zoom ha dimostrato che in molti casi si può essere ugualmente efficienti. Senza arrivare a concepire lo smart working come un'esclusiva, si può pensare a situazioni di lavoro ibride. Insomma quello che è successo cambierà l'organizzazione del lavoro, ma altro è quanto riguarda l'intimità degli esseri umani: temo che non cambieranno l'avidità, l'edonismo, la superficialità rispetto ai problemi etici e ambientali. Su un piano morale dobbiamo riflettere sui nostri rapporti interpersonali e su cosa è essenziale e cosa invece è superfluo, ma prima si analizza il problema alla base, poi si può pensare alle eventuali soluzioni.

Ritiene che ci sia un rapporto causale tra il cambiamento climatico, lo sfruttamento delle risorse naturali, il nostro stile di vita e la pandemia?

Su questo tema ci sono due risposte, una scientifica e una psicologica. La scienza ci insegna che tre virus

«La scienza ci insegna che tre virus su quattro sono generati nei grandi allevamenti industriali di animali.»

su quattro sono generati nei grandi allevamenti industriali di animali. Voglio dire al riguardo che non sono affatto un attivista, e, per quanto possa apparire sorprendente, ho mangiato ogni tipo di cibo: ora sono vegetariano, ma rispetto chi ama la carne. Il problema ancora una volta è quello dell'attitudine mentale: se la scienza ci dice una cosa del genere abbiamo l'obbligo di porci alcune domande. Il Covid si cura con i vaccini, ed è molto probabile che entro l'anno il Nord America e l'intera l'Europa sarà vaccinato. Ma i virus ignorano le frontiere: rimane il problema, gigantesco, di molte aree del mondo nelle quali gli abitanti vivono a contatto con gli animali, che, è stato dimostrato, hanno veicolato spesso i virus più terrificanti. C'è quindi la possibilità che riprenda una nuova ondata pandemica, e qui arriva la questione etica: chi ha a cuore il pianeta capisce che se non ci si salva tutti insieme non si salva nessuno. Rispetto alla pandemia gli esseri umani hanno una reazione più evidente: hanno paura di morire, e vedono intere economie distrutte, mentre i cambiamenti climatici non appaiono una minaccia personale immediata. La sintesi tra questi due problemi è in quello che fa l'uomo, e qui interviene la seconda risposta, che è quella psicologica: dobbiamo fare del nostro meglio, o almeno evitare il peggio.

Si può dire quindi che la questione della salute della Terra risponde a un unico problema?

Certo, e questo appare evidente se si riflette su come si sta reagendo ai vaccini: sono considerati un modo

per riprendersi la vita identica a quella che c'era prima. Tu mi parlavi dei nostri stili di vita: io sono il primo a voler godere di tante cose che mi mancano, come esempio andare a un concerto o ad assistere a una manifestazione sportiva in uno stadio, ma mi spaventa il fatto che non si rifletta su quello che è successo. Io credo che la risposta sia nel riconoscere umilmente che non si può fare tutto e sempre: è necessario imparare a contenersi. E anche da un punto di vista economico non è affatto detto che ci debba essere sempre una crescita costante, se questa va a scapito della sicurezza ambientale o della salute degli abitanti della terra. Io vedo invece una profonda miopia, e la volontà di fingere che il problema di fondo non esista: ognuno dovrebbe chiedersi se continuare a non pensare o invece dirsi che è arrivato il tempo di fare una scelta.

Come si sta comportando da questo punto di vista l'amministrazione Biden?

Molto meglio del previsto: credo che nessuno si aspettasse che Joe Biden avesse un'agenda così verde. Ma ancora una volta: la politica riuscirà a rivoluzionare gli animi?

La sua sembra una riflessione religiosa, più che politica. Ben venga, la religione, se aiuta a riflettere su queste cose e non prende posizioni estremiste. Io parlo di rivoluzione interiore perché altrimenti quando cambierà l'amministrazione c'è la possibilità che si ritornerà a posizioni opposte, catastrofiche per il pianeta e per gli esseri umani.

«C'è la possibilità che riprenda una nuova ondata pandemica: chi ha a cuore il pianeta capisce che se non ci si salva tutti insieme non si salva nessuno.»

Francesca Ferri

L'italiano che rinasce dalla trap

«D» di «la Repubblica», 17 aprile 2021

Mischiando onomatopee, trilinguismo e leet speak la nostra lingua si sta reinventando in sfacciata poesia urbana, parlata dalla Generazione Z

Le gare di insulti in *dissing*, le rime e i ritmi della trap reinventano l'italiano, che si riscopre sorprendentemente innovativo tra contaminazioni, neologismi e giochi di parole. È il nuovo slang della Generazione Z? Se sì, i genitori non lo approvano. Peccato, è la chiave di ingresso al mondo dei figli: grazie a onomatopee, trilinguismo e *leet speak* inglese, è infatti una poesia urbana creativa, disinibita e rivoluzionaria che gli over 25 stentano a capire. Il che ci porta a dire che l'italiano è più vivo che mai e risuona sorprendentemente innovativo nelle canzoni dei trapper che si stanno affermando sulla scena musicale. E di riflesso lo è anche quello parlato dai giovani ascoltatori di questo sottogenere musicale dell'hip hop.

Come dire che la trap è un incredibile terreno di sperimentazione di una lingua che, per secoli, l'Accademia della Crusca ha difeso e protetto da qualsiasi imbarbarimento. Risultato? Un magma da cui zampillano neologismi, contaminazioni linguistiche e riscritture semantiche. Ma anche parole che convivono con le immagini e dai suoni prendono vita. I nuovi «stilnovisti» utilizzano, infatti, l'intero codice comunicativo, spiega Beatrice Cristalli, autrice per Treccani e studiosa del linguaggio giovanile e della trap. È inoltre un'espressione in codice, che gioca con ambiguità lessicali e parole criptate (ma questo non deve stupire, perché la trap nasce in America,

nei primi anni Duemila, per riciclare i soldi del narcotraffico, e nello slang il termine stesso significa «spacciare»). È, infine, un idioma immediato, veloce e digitale, che cambia nel momento in cui cerchiamo di decifrarlo. La trap, dunque, lascia emergere la vitalità del nostro lessico, ma «ci deve essere un sufficiente numero di parlanti ad accettare il cambiamento, perché si possa parlare di reale innovazione della lingua» precisa Anna Pompei, docente di linguistica all'università di Roma Tre. Quel che è certo è che l'italiano della trap «ha molte caratteristiche dei gerghi: è un we-code, un codice rivolto ai membri di un gruppo» continua la professoressa. In questo senso, possiamo definirlo un nuovo slang generazionale. «Swisho un blunt, a swishland / Bling Blaow come i Beatles / Blessing, Tic Tac, le prendo dal mattino.» Il ritornello del brano *Blun7 a swishland* è ormai un tormentone in streaming. La canzone che ha vinto un doppio disco di platino, di Tha Supreme, pseudonimo di Davide Mattei, giovane trapper e già produttore, è un manifesto del nuovo trap italiano. Tha Supreme introduce fin dal titolo il *leet speak*, ovvero una forma codificata di inglese, caratterizzata dalla sostituzione dei caratteri alfabetici con simboli e numeri, simili nella grafica e nella fonetica, che affonda le radici nella sottocultura di internet. Perché «la novità del gergo della trap è proprio il suo stretto

rapporto con il digitale» spiega Beatrice Cristalli, e «Tha Supreme rende omaggio ai tempi della nascita della rete». Così il primo album del trapper si intitola *23 6451*, traslitterato dall'alfabeto *leet* in Le basi, e il titolo del suo brano *Chi sei te* diventa *Ch1 Sei te*. Il riferimento alla cultura digitale, inoltre, non è solo nella forma espressiva ma anche nei contenuti dei testi. «La testa mi esplode / il cell pure (ya)», canta Tha Supreme che è sempre impegnato a *textare*, anche nei video, fa notare la Cristalli, a coltivare relazioni sui social anche se invita a prenderne le distanze – «E manda a fanculo i finti legami» –, o a scrollare prodotti su Amazon – «Gua' che il talento non si compra col Prime». Ma se vi state ancora chiedendo cosa vuol dire *swishare*, per Tha Supreme significa fare uno spinello con le foglie dei sigari di tabacco, conosciuti come swisher. Il linguaggio della trap è fortemente onomatopeico, come dimostra anche *Bling Blaow*, espressione presa dal rap afroamericano che traduce il rumore dei gioielli e allude alla ricchezza.

Lo slang della trap italiana è sintetico e immediato, come la scrittura delle chat. Lo dimostra il largo uso del troncamento di Quentin40, il trapper romano che si è fatto conoscere nel 2018 con una versione remixata da Achille Lauro del suo brano *Thoiry*. «Giro a pie' / Ma non è sopra il cell / che voglio un aeroplà' / Bimba attacca, lascia pe'...» canta Quentin40, perché «l'etaliano è una lingua incompleta, come incompleto è il suo texting, frammentario e dipendente da tutto ciò che sta al di là delle parole» spiega Cristalli. Che poi non solo vengono troncate, ma addirittura eliminate. «è in un bicchiere di champagne, Dita von Teese» canta Achille Lauro in *Mamacita*, omettendo il «sembra» in una brillante giustapposizione. Gli fa eco Rkomi in *Gioco*: «Sto due Campari da accamparmi col sole / contro», in cui la similitudine è sottintesa da un «come» scomparso. La lingua, dunque, sfreccia per ellissi e troncamenti, perché, spiega Cristalli citando Tony Effe, forse «i giovani hanno bisogno di meno parole per dire meno cose». La trap, inoltre, diventa un interessante laboratorio di contaminazione linguistica. «Ndir Ihala sans pitié

/ Fratello ma 3la balich / En ma vie ho visto bezaf / Quindi adesso rehma lah / Baba manchofoch / Wily Wily, Nari Nari / 3endi dre3 9edach / Non voglio più stress.» Il testo della canzone *Wily Wily* di Ghali è emblematico del fenomeno chiamato, in linguistica, code-mixing, dove il rapper italo-tunisino passa dall'arabo al francese all'italiano. Il suo trilinguismo esprime perfettamente l'integrazione culturale attraverso un linguaggio che è figlio della recente immigrazione. Se Ghali ha fatto del suo ibridismo culturale e linguistico la chiave per comunicare con immigrati, figli di immigrati e Millennial italiani, Liberato, invece, ha fatto conoscere il dialetto napoletano a tutti gli italiani. Definito la neo Elena Ferrante della trap, il cantante dall'identità anonima, usa uno slang basato principalmente sul dialetto partenopeo combinato all'inglese («Faje semp chest, and you'll never change»), al francese («Mon amour staje semp' e 'na maniera»), allo spagnolo («Mi corazon m'è luat o suspir») e all'italiano («Terra mia, terra mia»). Ispirandosi al Napolinglish di Pino Daniele, Liberato gioca con un dialetto napoletano trasversale, in veste pop, sulla scia anche del successo di *Gomorra*. Il ritorno del dialetto sorprende ancor di più in bocca a una ragazza di Vicenza, diciotto anni e già due singoli certificati oro: Madame usa neologismi dialettali come «ficcatine», nel suo brano *Sciccherie*. Chadia Rodriguez, Beba o Priestless, «le giovani donne trapper innovano non solo dal punto di vista linguistico ma anche per sovrapposizione semantica» spiega Cristalli. Ricorrono allo stesso linguaggio dei colleghi, cantando di *cash*, *bitches* e *money* ma ne ribaltano gli schemi. «Il loro bitch, come si definisce Chadia Rodriguez, non ha lo stesso significato che poteva avere per 50 cent vent'anni fa» è un grido di affermazione della parità di genere. «La vita mi fa clic sul clito» canta nel suo ultimo singolo Madame, che dice di ispirarsi allo stile di Dante Alighieri e di ascoltare Ludovico Einaudi e Chopin. Nessuna barriera linguistica o culturale, quindi, sembra ostacolare la creatività di una generazione che simultaneamente apre tante finestre sul mondo.

Luigi Mascheroni

Collodi, Guareschi e Eco. Ecco gli italiani più tradotti

«il Giornale», 18 aprile 2021

Altro che Dante e Manzoni, il più tradotto è *Pinocchio* con 261 versioni, dall'armeno al milanese. *Don Camillo* al primo posto se si considera l'intera saga

Pinocchio's Adventures in Wonderland. Pinocchios äfventyr. Pinokkio. Pinocchiova dobrodruzstvi. Pinukyu. Thang người gô. Phajonphai dek dong. Mu ou qi yun ji. L'avventuri ta' Pinokkjo... Come si dice Pinocchio in tutte le lingue del mondo? Inglese, svedese, ceco, araboegiziano, vietnamita, cinese, maltese... La domanda se la sono posti in molti, molte volte. Chi è lo scrittore italiano più tradotto nel mondo? La prima risposta – Dante – è sempre sbagliata. E così, un anno fa Sergio Malavasi, il Richelieu della bibliofilia, libraio antiquario d'eccellenza e motore umano di maremagnum.com (il sito più avanzato dove cercare libri antichi, moderni, fuori catalogo e introvabili), ha provato a risolvere la questione. E grazie all'aiuto della giovane ricercatrice, Noemi Veneziani, la quale per mesi ha scandagliato la rete, gli archivi e le fondazioni degli scrittori, oggi ha finalmente in mano il responso, di carta *ça va sans dire*. Eccolo qua: un piccolo ma eccezionale repertorio (che esce sotto la sigla MareMagnum in poche copie per collezionisti, ma scaricabile gratuitamente in pdf sul sito) dal titolo *Quale è il libro italiano più tradotto al mondo?* Risposta (e bisogna credere a quel bugiardo di burattino): *Pinocchio*. Numero totale di lingue in cui è tradotto: 260, dall'armeno al taiwanese, più una che in realtà è un dialetto. Il milanese. Fanno 261 (compresi catalano e basco, o afrikaans ed esperanto...).

Bene. Ma come si è arrivati alla classifica finale?

La prima selezione, l'ha fatta lo stesso Malavasi. Attraverso worldcat.org, un sito che raccoglie dati dalle biblioteche nazionali di tutto il mondo e che dà l'opportunità di scegliere per titolo e autore tra le 31 lingue più diffuse sul pianeta, ha individuato gli italiani più presenti come numero di edizioni. E scordatevi i Dante-Petrarca-Boccaccio, Ariosto-Machiavelli-Tasso, Foscolo-Leopardi-Manzoni. Il risultato, ovviamente, è molto più popolare. Questo: il *Pinocchio* di Carlo Collodi, di cui si è detto. Subito dopo viene il primo romanzo della serie di *Don Camillo* di Giovannino Guareschi con 59 traduzioni. E, sul terzo gradino del podio editoriale, *Il nome della rosa* di Umberto Eco, romanzo di cui si contano (per ora) 51 versioni.

Nota al testo: worldcat.org è un luogo in cui si fanno scoperte sorprendenti, tipo che *Le mie prigioni* di Silvio Pellico conta 31 traduzioni, anche in turco... Comunque... Il primato quindi va a Pinocchio? Forse. Perché, come è facile immaginare, qui si contano solo le traduzioni ufficiali. Invece, come fa notare Guido Conti nella sua biografia di Guareschi uscita per Rizzoli nel 2008, è difficile quantificare le edizioni di *Don Camillo* in lingue particolari (si pensi ai mille dialetti africani o asiatici), eseguite normalmente da missionari in giro per il mondo su

permesso a titolo gratuito dello stesso Giovannino. Senza tenere conto di un altro criterio di valutazione per quanto riguarda la popolarità di un autore. Se il libro più tradotto, dalle terre australi all'Islanda, è *Pinocchio*, l'autore, contando l'opera complessiva, e considerando l'intera saga di *Don Camillo*, è quasi sicuramente Guareschi.

Per il resto, il lavoro curato da Noemi Veneziani offre molti dati, informazioni, stravaganze. Metà delle pagine del libro sono occupate dall'elenco di tutte le edizioni straniere delle tre opere, in ordine cronologico, divise per paese, con titolo, nome del traduttore, editore e anno di pubblicazione (tipo: *Hippelitsch's Abenteuer Geschichte eines Holzbuben*, trad. di G.A. Gugen Andrae, Carl Siwinna, Kattowitz, 1905; e stiamo parlando di un'edizione polacca di *Pinocchio* con illustrazioni di E. Chioftri...). Ad esempio: proprio nel caso di *Pinocchio* occorre tenere presente che le edizioni straniere, anche perché è il testo più «antico» fra i tre, sono molto più preziose dal punto di vista bibliofilo, e quindi di maggior valore economico. Poi resta il nodo da sciogliere delle cosiddette «pinocchiate», diffusissime, ossia le versioni alternative della storia rispetto al testo classico. Vale a dire: narrazioni che hanno come protagonista il burattino, ma cambiano ambientazione, personaggi di contorno e avventure. Come *Il compagno Pinocchio* di Aleksej Nikolaevič Tolstoj, del 1936: è una traduzione, una riscrittura o un romanzo autonomo?

Per quanto riguarda invece l'immenso «Mondo piccolo» di Guareschi, va considerato che la popolarità

«Nel caso di *Pinocchio* occorre tenere presente che le edizioni straniere sono molto più preziose dal punto di vista **bibliofilo**, e quindi di maggior valore economico.»

di *Don Camillo* fu di certo amplificata dai film – intramontabili – con Fernandel e Gino Cervi (come in qualche modo *Pinocchio* deve parecchio al celebre cartoon della Disney del 1940). E *Le petit monde de don Camillo* decuplicò vendite e diffusione. Una forma di crossmedialità anteweb molto efficace. In ambito doncamillesco va poi notato che: 1) negli Stati Uniti, dove il libro uscì nel 1950 dalla casa editrice Pellegrini&Cudahy – moglie americana e marito piacentino – il successo fu tale che, grazie anche ai numerosi Club del libro specializzati nella vendita per corrispondenza, le vendite arrivarono in un attimo a toccare le 250.000 copie; 2) durante la Guerra fredda, nella versione statunitense la figura di don Camillo fu ulteriormente santificata mentre quella del comunista Peppone resa – diciamo così – più burbera... 3) d'altro canto il libro, vietato da Mosca, conobbe innumerevoli traduzioni clandestine messe poi segretamente in circolazione in tutti i paesi satellite dell'Urss, dove apparvero «don camilli» in estone, lituano, ungherese, ucraino... Guareschi ecumenico.

E per quanto attiene invece a *Il nome della rosa*, la fenomenologia editoriale è nota: da best seller a long seller, il film-thriller di Jean-Jacques Annaud nel 1986, edizioni in una cinquantina di paesi (il primo paese a tradurre il libro fu la Polonia, nello stesso 1980, titolo: *Imie rózy*), versioni in vietnamita con in copertina i volti di Connery e Christian Slater, alla fine oltre 50 milioni di copie vendute nel mondo, di cui 7 milioni in Italia, con tanto di miniserie tv Rai nel 2019 con John Turturro e Rupert Everett...

Postilla: lo stesso Umberto Eco una volta intravide una misteriosa edizione pirata in arabo del suo libro al Cairo. S'intitolava *Sesso in convento*. O qualcosa del genere.

PS L'editore MareMagnum invita i lettori a segnalare integrazioni e correzioni a info@maremagnum.com. Qualche traduzione è certamente sfuggita. Si vince una copia del volumetto.

Giuseppe Catozzella

Per amore di una madre

«L'Espresso», 18 aprile 2021

Colloquio con lo scrittore scozzese Douglas Stuart.
Dodici anni di lavoro sul romanzo della working class,
quaranta rifiuti, poi, a sorpresa, il Booker Prize

Dodici anni per scrivere il primo romanzo, Douglas Stuart, le 1800 pagine della prima stesura poi ridotte a 500, e quando finalmente esce, superando più di 40 rifiuti («ma il rifiuto fa parte dell'attività di uno scrittore»), dopo due settimane il mondo entra in lockdown. «È stata durissima, ai libri non è data una seconda possibilità, se perdi il momento non torna più. Ero distrutto. Forse la più grande delusione della mia vita.» Poi però, dopo mesi di silenzio in cui sembrava che la *Storia di Shuggie Bain* non avrebbe incontrato un pubblico di lettori, arrivano i premi, e tutto cambia. Incontro – virtualmente, come ormai virtuale è ogni cosa («vedo tutto da un buchino, dal Booker Prize in poi» dice) – Douglas Stuart dalla sua casa di New York, in una giornata di sole che lascia filtrare molta luce sia dalle sue che dalle mie finestre a Milano. «We are both lucky with the weather», siamo entrambi fortunati, dice, con un gran sorriso e una grande felpa grigia. È uno a suo agio col mondo, ne ha passate tante e non si barriera dietro a niente, è «un'anima gentile sopravvissuta a un luogo durissimo», come ha detto quando ha ritirato il Booker.

«Shuggie Bain» è un romanzo sorprendente, che è molte cose insieme, ciò che più di tutto mi colpisce è la ricchezza, di immagini e di lingua, che strabordano da ogni parte, come nei grandi romanzi.

Il centro del romanzo è il rapporto d'amore tra Shuggie e sua madre Agnes, e l'amore è generativo e non si può controllare. Ma ciò che più volevo era raffigurarli fianco a fianco, perché sono due figure molto femminili che combattono per sopravvivere in un mondo patriarcale. Agnes a causa della sua bellezza, della povertà e della dignità. Shuggie per la sua omosessualità, e per il fatto di non essere inquadrato nel mondo nel quale si trova a vivere.

Agnes è un personaggio indimenticabile, per me il vero centro del romanzo, una donna sfuggente e carismatica che lentamente si distrugge con l'alcol. Ogni cosa nel libro è incredibilmente viva: la Glasgow stritolata da Margaret Thatcher in cui la crisi ha spezzato le gambe a cantieri navali e acciaierie, e in cui anche le miniere di Ken Loach chiudono, costringendo tutti a vivere in case popolari con miseri sussidi di Stato.

Il mio obiettivo era quello di rappresentare quel mondo con il maggior livello di dettaglio possibile. Era l'unico modo per mostrare quello che per me è il cuore del libro: la dignità.

La luce che brilla nonostante tutto.

Esatto. I miei riferimenti infatti sono stati il Thomas Hardy di *Tess dei d'Urberville* e di *Jude l'oscuro*, James Joyce, Charles Dickens. E poi gli scrittori scozzesi

James Kelman, Agnes Owens e Allen Warner. E registi come Ken Loach, ma soprattutto Vittorio De Sica. Il cinema italiano ha una capacità unica di rappresentare la dignità della povertà, la vita ai margini, quella degli esclusi dalla Storia. Lo fa con gioia, con contentezza, addirittura con glamour. Pensa a Sofia Loren.

Certo. Questo in «Shuggie Bain» è struggente. Ma tu non racconti una storia: la mostri.

È proprio quello che ho cercato di fare: mostrare anziché raccontare. In modo che il lettore si potesse sedere in una stanza con Agnes a vedere il mondo dal suo punto di vista. Perché la verità è che per tutta la vita, specie da giovane, io stesso ho sempre desiderato essere capito, vivevo come un alieno nel mio mondo e nella mia famiglia. Shuggie è un romanzo, ma i dettagli provengono dalla mia vita reale. Sono cresciuto nello stesso livello di povertà, vivevamo con i pochi sussidi statali, sono il figlio gay di una madre single alcolizzata, che è sempre stata così, da quando sono nato a quando è morta, avevo sedici anni. Ho usato l'amore e la perdita della persona più importante come ispirazione.

Come fa l'amore a essere la cosa più potente e la più impotente allo stesso tempo?

Shuggie prova un amore incondizionato per sua madre, il suo amore è indistruttibile, anche se è dato a un adulto che affonda. Credo che solo per i bambini valga la doppia valenza dell'amore di cui parli. Shuggie continua a tornare allo stesso punto, ogni

«Per tutta la vita, specie da giovane, io stesso ho sempre desiderato essere capito, **vivevo come un alieno** nel mio mondo e nella mia famiglia.»

giorno, senza perdere la speranza che lei possa migliorare, anche dopo che tutti li hanno lasciati soli, il marito, gli altri due fratelli, il suo nuovo ragazzo. Amo la tenacia dei bambini e il loro essere invincibili, laddove invece gli adulti smettono di esserlo.

Oltre a questo racconti ciò che accade a una società in una disastrosa crisi economica, per certi versi simile a quello che vivremo tra poco, quando ci renderemo conto degli effetti della pandemia. È un grande romanzo della working class, in mezzo a infinite narrazioni della middle e della high class.

Sì. E il mio scopo non era raccontare una singola famiglia, ma una comunità intera, e attraverso una comunità una società, in una sorta di romanzo corale. Perché ho voluto mostrare la forza della solidarietà, quella cosa che può accadere nel mezzo di una crisi nerissima, come sono stati gli anni Ottanta e Novanta nel mondo occidentale che si deindustrializzava. Glasgow era come Detroit e Filadelfia. Volevo mostrare come i bambini facevano il massimo per aiutare le loro famiglie, e così creavano un senso di solidarietà sociale.

C'è un altro luogo per me centrale nel romanzo, ed è il corpo. Il corpo è dove accade la sofferenza: ci sono capelli strappati, gente lanciata dalle scale o tirata per strada, visi e braccia e schiene colpite. Ma il corpo è anche il luogo sul quale i personaggi infliggono sofferenza a sé stessi. Cosa ne è del corpo nel 2021?

Se è così è perché il corpo è l'unica cosa che i personaggi possiedono. La prima apparizione di Shaggie è di nudità. Poche pagine dopo lo vediamo alle prese con un rapporto sessuale con un uomo, un vicino di casa. Quando non hai molto, ti rimane il corpo. E poi, quando il corpo della madre cede, si rovina, il rapporto tra lei e Shaggie si inverte, e attraverso la mancanza del corpo si mostra quello che una madre dovrebbe essere: la protezione per il suo bambino. A quel punto la vulnerabilità diventa esposta, violenta, e scopre la conseguenza delle dipendenze, da alcol o da droga. Oggi sappiamo che dietro la dipendenza

c'è un problema psicologico, negli anni Ottanta non era così. E oggi, nel 2021, da vincitore del Booker sono contemporaneamente in mille posti diversi e da nessuna parte. Ho scritto di corpi e adesso vivo tutto questo solo virtualmente. Sembra uno scherzo, non è vero?

Se non fosse un romanzo sulle classi popolari il corpo non sarebbe così presente.

Certo, altrimenti non avrei mai scritto un romanzo come questo.

Mi è sembrata importante anche la questione dell'identità. Shaggie non inizia a farsi problemi prima che gli altri lo facciano sentire sbagliato. Come la scena in cui

«Non c'è stato giorno in cui non abbia nascosto la mia omosessualità, la mia femminilità, la mia povertà, l'alcolismo di mia madre.»

gioca con le bambole, che sono solo lattine di Tennent's con delle donne stampate.

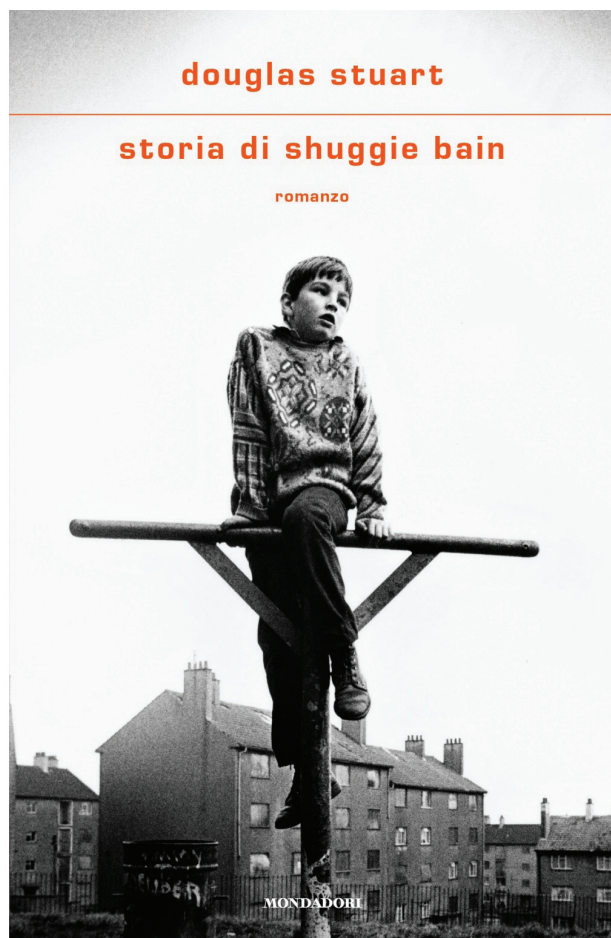
Non credo che l'identità sia centrale nel romanzo, credo lo sia di più l'appartenenza. Se cresci povero la questione diventa legata alla mobilità. Il mondo di Shaggie e dei suoi fratelli è confinato in poche strade. Se non appartieni a quelle strade sei un outsider.

Vergogna e dignità. Sono importanti anche nella tua vita, oltre che nel romanzo?

Importantissimi. Sono le mie due maggiori motivazioni alla scrittura. Sono cresciuto vergognandomi di mille aspetti di me. Non c'è stato giorno in cui non abbia nascosto la mia omosessualità, la mia femminilità, la mia povertà, l'alcolismo di mia madre. Scrivere il libro è stato catartico, mi ha costretto a processare la mia vergogna. Quando il libro è uscito, all'inizio nascondevo che fosse autobiografico. Poi con i premi e le interviste e i lettori non è più stato possibile. È stata una fantastica liberazione. Adesso sono orgoglioso del mio passato, della mia povertà, di mia madre, della mia omosessualità. Scriverlo è stato riguadagnare controllo sulla mia vita.

Hai mai creduto che il tuo romanzo non sarebbe mai stato pubblicato, tanto per cominciare proprio per una questione di classe sociale? Insomma, l'editoria tutto è tranne che working class...

Mentre scrivevo ho sempre provato una sensazione di inferiorità. Chi sono io per scrivere un romanzo? A sedici anni mi avevano detto che fare lo scrittore non era per me. Allora mi sono dedicato ai tessuti. E per vent'anni, anche qui a New York, ho lavorato nella moda. Scriverlo è stato combattere contro



questa inferiorità. Ma poi, quando è stato pubblicato, molto rapidamente ha incontrato lettori borghesi. Credo però che la letteratura che racconta le classi popolari giochi sempre un gioco più complicato.

A proposito, quanti editori hanno rifiutato il romanzo?
Trentadue negli Stati Uniti e quattordici in Inghilterra. Ma i rifiuti fanno parte del lavoro. Quello che cerchiamo, credo tu sia d'accordo, è un editore che creda nel romanzo tanto quanto ci crediamo noi.

Dodici anni di lavoro...

Dodici anni e molte stesure. Quella finale era di 1800 pagine. Ma lavoravo nella moda a New York, che significa lavorare ottanta ore a settimana. Dall'altro lato, dopo, ero io a non voler lasciar andare il libro, volevo tenere i personaggi con me.

E adesso?

Sto correggendo un altro romanzo, la storia d'amore contrastata di due giovani uomini nella Glasgow degli anni Novanta. Una sorta di Romeo e Giulietta gay, si chiama *Young Mango*, uscirà nell'aprile del 2022. Sei una delle prime persone a cui lo dico.

Anche qui la lingua è impastata di slang, di «glaswegian», che per me è l'ingrediente che ha dato tanta ricchezza al mondo di Shaggie?

Spero che abbia la stessa ricchezza, ma quello che ho cercato di fare è stato lasciare i personaggi liberi di parlare.

Il Booker non ha cambiato il tuo modo di scrivere?

Sì, altro che. Infatti sono felicissimo di aver finito la prima stesura prima del premio, perché adesso la pressione è molto alta. Ma la cosa che mi spaventa

ancora di più è quanto Shaggie e Agnes siano entrati nel cuore dei lettori... Posso fare io una domanda a te?

Certo.

Sei gay?

No.

Te lo chiedo perché una delle cose che di solito mi vengono chieste riguardano l'omosessualità di Shaggie. Credo che il motivo del successo del libro nel mondo risieda proprio nella descrizione di cosa voleva dire essere gay negli anni Ottanta. Perché credo che non fosse così soltanto a Glasgow ma in tutto il mondo.

Oggi le cose sono cambiate? Perché in Italia non sembra che lo siano molto.

Per certi aspetti sì, per altri no. Credo che tra i più umili i problemi siano gli stessi ancora oggi. Si è trasformata in una questione di ceto sociale. Anche qui a New York, la città più liberale del mondo, continuamente ci sono ragazzini sbattuti fuori casa dai genitori perché gay.

Ti manca la Scozia? La tua immaginazione continua ad arrivare da lì...

Ci torno due o tre volte l'anno. Essere cresciuto in un ambiente ostile è una manna per una persona creativa, alimenta l'immaginazione. C'è così tanta umanità lì, così tanta lotta per la vita, così tanto amore e violenza, e delicatezza e cura, amarezza e gioia.

E invece New York com'è?

New York è busy.

«Essere cresciuto in un ambiente **ostile** è una manna per una persona creativa, alimenta l'immaginazione.»

Alberto Casadei

L'ecoletteratura che abita il nostro mondo

«la Lettura», 18 aprile 2021

Letteratura e ecologia, un percorso tra gli autori che ci spingono a cambiare prospettiva: Dante, Cassola, Calvino, Volponi, i poeti Bishop, Zanzotto e Pusterla

Dante, quando arriva nell'Eden in cima al Purgatorio, prima di tutto accoglie sensazioni legate alla scoperta di una natura perfetta. Nel Paradiso terrestre dovevano esistere l'aria e l'acqua più pure: un grande scrittore se le può immaginare e descrivercele, e in questo modo crea un modello di Natura che tutti introiettano. Perché il rapporto fra letteratura ed ecologia comporta proprio questo, il mettere in rilievo aspetti dell'ambiente in cui viviamo ricreandoli in un racconto o in una poesia.

Ora si vorrebbe che ogni testo letterario promuovesse una buona battaglia, per esempio contro l'inquinamento in tutte le sue forme o il riscaldamento globale, però è sin troppo facile scadere nella retorica del già risaputo. La letteratura ha invece un compito suo specifico, quello di farci cambiare le prospettive su quanto crediamo di sapere, per esempio sul nostro *abitare nel mondo*. Perché nel vocabolo «ecologia» si coglie un riferimento all'*oikos* greco, l'ambiente domestico, lo spazio che ogni essere vivente si trova a praticare e che lui stesso cambia e adatta. In vista della Giornata della Terra, giovedì 22 aprile, proponiamo un percorso sul rapporto (letterario) con la natura.

DA SAN FRANCESCO AI ROMANTICI

Un rapporto che, in effetti, non è stato costante. La lotta contro gli ambienti ostili per lungo tempo

giustificava ogni tipo di distruzione sia di animali che di piante. Ma già una lode senza riserve come il *Cantico delle creature* di san Francesco implicava invece un atteggiamento di rispetto e addirittura di fratellanza con ogni creatura, giungendo in questo ad amare Dio attraverso ogni sua manifestazione.

Più laicamente, un grande umanista napoletano quale Jacopo Sannazaro indicava nell'*Arcadia*, sui monti greci, il luogo dove si poteva ritrovare un'esistenza serena: oggi il suo componimento di prosa e poesia intitolato appunto *Arcadia* (1504) è riservato agli specialisti, ma per molti secoli costituì un modello letterario imitatissimo in tutta Europa. Mondi di pastori e caprette possono farci sorridere, ma in effetti per molti secoli era attraverso filtri come questi che si leggeva l'ambiente intorno a noi: entrando senza turbarlo, possiamo essere di nuovo e per sempre felici.

Ma con i romantici, la Natura diventa un'entità multiforme, terribile e sublime, protettrice o distruttrice. Nelle sue riflessioni filosofiche e nelle sue opere letterarie Jean-Jacques Rousseau ha messo in rilievo il problema esistenziale: lo stato naturale sarebbe buono ma l'uomo ha incessantemente operato per creare una sua società con regole e vincoli che invece conducono a forme di alienazione, in particolare anche allo stravolgimento dell'habitat. Partendo da

«Con i romantici, la Natura diventa un'entità **multiforme**, terribile e sublime, protettrice o distruttrice.»

presupposti di questo tipo, molti poeti tra Sette e Ottocento si accorgono dell'autonomia e della potenza della Natura rispetto all'uomo.

Ecco allora gli scontri titanici con le tempeste, le scalate impervie, i mari di nebbia e le belve mostruose, magari nel mezzo degli oceani. Goethe, Coleridge, Byron...: ognuno manifesta una sua visione, grandiosa e terrificante, dell'ambiente in cui si trovano i loro eroi. Oppure nella natura vergine, incontaminata, nei prati e nei boschi, riesce a emergere il proprio io più nascosto, quello dei sentimenti che fluiscono senza il filtro della ragione, delle sensazioni corporee e insieme spirituali messe a fondamento della nuova poesia da William Wordsworth. In Italia, è ovviamente Leopardi a indicare un modello nuovo di rapporto con la Natura, madre e poi matrigna, generatrice senza un fine, se non quello appunto di perpetuare l'esistenza, e quindi indifferente, come lo è il Vesuvio quando sparge la sua lava creando una landa desolata. E tuttavia la forza naturale è anche quella della ginestra, che resiste nonostante le avversità, rigenerandosi ovunque senza essere schiava delle leggi impersonali della terra: anche gli uomini potrebbero vivere così, splendidi nella loro esistenza e in grado di resistere (ecco la prima resilienza!) sempre e comunque.

LA NATURA TURBATA E L'UTOPIA DELLE CITTÀ ECOLOGICHE

Sono questi i primi scrittori ecologisti, nel senso ampio che abbiamo indicato? Certamente sì, ma a distanza di due secoli capiamo bene quanto i paradigmi sono cambiati. Soprattutto dopo la manifestazione più drammatica del potere totalmente distruttivo che l'uomo sa esercitare sul mondo, lo scoppio delle bombe atomiche a Hiroshima e Nagasaki, la Natura è diventata un'entità ferita, offesa, da difendere. Ben prima delle attuali drammatiche

emergenze, gli scrittori più attenti si sono accorti di questo cambiamento radicale, per cui l'onnipotenza è adesso nelle mani degli uomini. Tantissimi sarebbero i testi da citare, ma qui cerchiamo di mettere in evidenza alcune «idee letterarie ecologiche», che implicano un po' di realtà e molta utopia, perché il sogno moderno sarebbe quello non di dominare ma di conoscere il codice profondo per entrare in una duratura sintonia con la Natura che ci fornisca anche una pura felicità.

Già nel 1958, con il racconto «La nuvola di smog», Italo Calvino descriveva un ambiente cittadino invaso dalla polvere e dai miasmi: ma contrariamente a un illuminista tipico, che si sarebbe limitato a indicare rimedi per riavere la «salubrità dell'aria», il protagonista calviniano cerca di capire meglio com'è fatta questa nuvola, perché essa è il suo habitat e nello stesso tempo penetra persino nella sua psiche, in qualche modo la plasma. Molti anni dopo, fra le affascinanti *Città invisibili* (Einaudi, 1972) si conta Bersabea, che manifesta un versante pubblico e splendente, e tuttavia ne cela un altro, una sorta di enorme intestino che produce quanto ci si immagina, ed è assolutamente necessario all'esistenza di questa città. Insomma, lo sporco, il residuo, il rifiuto naturale, che vorremmo tanto nascondere e smaltire, in qualche modo sono parte di noi.

LA NATURA DOPO L'APOCALISSE

Ma arriviamo a un periodo ben diverso, il 1978. Siamo nel pieno di problemi sociali e politici che relegano l'ecologia ai margini delle riflessioni e delle lotte. Eppure in questo anno Carlo Cassola, impegnato nella sua fase ecologicoantimilitarista (ora rilanciata grazie alla nuova edizione dei saggi contenuti in *Il gigante cieco*, minimum fax, 2021), pubblica *Il superstite* (Rizzoli, 1978), una sorta di operetta morale in cui è protagonista il cane Lucky

(non a caso, il nome di uno dei personaggi più noti di Beckett). È proprio lui che si ritrova come unico superstite dopo un disastro atomico. Per un periodo, in effetti, un muggine ancora aveva resistito, e i due potevano persino entrare in relazione, al di là delle differenze di specie. ma alla morte del pesce, non può che seguire quella del cane, ormai privo di qualunque capacità relazionale con la natura desertificata. In Cassola si uniscono il timore dell'apocalisse atomica e quello della distruzione dovuta al lavoro umano: progressivamente il primo ha lasciato quasi completamente il posto al secondo nell'immaginario collettivo.

Ma nel 1978 anche un altro grande narratore italiano, Paolo Volponi, ha ritenuto necessario riflettere su questo probabile destino di annientamento. Nel suo *Il pianeta irritabile* (Einaudi), gli elementi allegorici sono particolarmente evidenti, tanto è vero che i protagonisti, nel suo mondo postatomico del 2293, sono una scimmia, un'oca, un elefante e un nano che cercano di salvarsi da un ambiente del tutto ostile: solo che, mentre sono chiari i presupposti del viaggio, l'obiettivo finale è ben poco definito. In altri termini: distrutta la Natura, anche ammesso che continuino a esistere forme di vita, che cosa dovrebbero realizzare, se ogni relazione e ogni finalità socioeconomica è ormai inutile o addirittura assurda? Ecologia e utopia sociale non sono agli antipodi, come in molti romantici, ma si evolvono o crollano assieme.

IL RITMO DELLA NATURA E IL RITMO DELLA POESIA

La narrativa più recente ha ripreso e sviluppato alcuni dei filoni sin qui indicati: basti pensare ai grandi romanzi distopici di Margaret Atwood, al terribile e nettissimo racconto postapocalittico proposto da Cormac McCarthy nel suo *La strada* (2006; in italiano, Einaudi, 2007), per arrivare all'enciclopedico e intimamente ecologista *The Overstory* (2018, tradotto in italiano come *Il sussurro del mondo*, La nave di Teseo, 2019) di Richard Powers.

Ma è il momento di far sentire anche la voce di alcuni poeti, che introducono nel rapporto letteratura-ambiente-ecologia la variabile delle sensazioni private, quelle ricostruzioni qualitative e non solo quantitative del mondo che il nostro corpo crea attraverso l'immaginazione. Ecco allora alcuni versi di una delle maggiori poetesse statunitensi del Novecento, Elisabeth Bishop, tratti da un testo che le ha richiesto vent'anni di lavoro, *L'alce* (*The Moose*, 1976): «Prendendo il suo tempo / l'alce guarda al di là del bus, / grandiosa, ultraterrena. / Perché, perché noi sentiamo / (tutti quanti sentiamo) questa dolce / sensazione di gioia?». Partiti come in una gita, i passeggeri di un autobus in un luogo imprecisato degli Stati Uniti incontrano un'alce (femmina, quindi generatrice) enorme e solenne. Questo animale sembra non curarsi degli umani e dei loro mezzi tecnologici, perché la sua natura sembra consentirgli di durare più a lungo. Eppure un rapporto fra questi passeggeri chiusi nel loro autobus e l'essere forte, che sta nel mezzo della natura, si crea ed è di gioia: ma perché? Forse perché riconosciamo, nonostante tutto, un legame profondo con quell'alce? La poesia non ci risponde, ma ci presenta questa sensazione indiscutibile su cui meditare.

Così come ci fanno meditare tanti versi di Andrea Zanzotto, che alla dimensione ecologica ha implicitamente o esplicitamente dedicato gran parte della sua produzione. In una sua raccolta forse non

Prendendo il suo tempo
l'alce guarda al di là del bus,
grandiosa, ultraterrena.
Perché, perché noi sentiamo
(tutti quanti sentiamo)
questa dolce sensazione
di gioia?

Elisabeth Bishop

notissima ma importante, *Meteo* (Donzelli, 1996), il poeta di Pieve di Soligo (Treviso) descrive le erbe che lo circondano, s'interroga sulla loro essenza al di là dei nomi: le trasforma in Manes, gli dèi della terra e dei luoghi abitati, intreccia le delicate vitalbe con le albe, la terra con il cielo. Il senso di questi componimenti non è certo quello banale di arrivare a un'impossibile fusione con la Natura, bensì quello di osservare e rispettare la sua intima sacralità, il suo conservare tracce perenni della vita sul pianeta e magari in quell'atmosfera che adesso risulta così fragile e corrotta. Stupendi e umanissimi i versi in cui si chiede una «pietà per finiti e infiniti, / memorie / forse distorcenti, distorte / ma che ovunque ovunque / da voi stesse [erbe] crescete».

LA NATURA ESTRANEA NELL'ANTROPOCENE

La memoria dell'uomo e la memoria della natura, dunque. Anche Fabio Pusterla, poeta ticinese fra i più apprezzati degli ultimi decenni, si è misurato più volte con questo tema, arrivando però a risultati in parte diversi (come ha dichiarato in varie sue interviste). L'uomo, nella sua natura, risulta quasi un estraneo, perché da ultimo ogni suo tentativo di

contatto può fallire: restano le inevitabili differenze di linguaggio fra tutte le realtà naturali, animate e inanimate: così si legge, per esempio, nella sua recente raccolta *Cenere, o terra* (marcos y marcos, 2018): «Lungo questo sentiero di silenzio: / pietre nere, pettirossi quasi immobili / su balze di muro o ringhiere, / lunghi gatti che guardano altrove. / E quando passi si stirano pigri, / i gatti, i pettirossi non volano via. / Come se tu non ci fossi. / O fossi già / tu andato via».

Il rapporto uomo-natura, dunque, non è affatto univoco e le ideologie «ecologiste» devono fare i conti con tante sfaccettature non semplici da interpretare. Come mostrano i molti libri ormai dedicati all'ecocritica (in Italia soprattutto quello di Niccolò Scaffai appunto su *Letteratura e ecologia*, Carocci, 2017), la letteratura può offrire spunti non scontati su come interpretare la fase dell'Antropocene, l'epoca in cui ormai l'uomo ha modificato ogni aspetto primigenio della Terra. Ma non chiediamo slogan o idee ovvie: cerchiamo nelle pieghe dei testi i motivi per cui davvero, nel profondo della nostra biologia, siamo indissolubilmente legati ai ritmi di quella Natura che per tanto tempo abbiamo ritenuto solo un immenso materiale di consumo.

Lungo questo sentiero di silenzio:
pietre nere, pettirossi quasi immobili
su balze di muro o ringhiere,
lunghi gatti che guardano altrove.
E quando passi si stirano pigri,
i gatti, i pettirossi non volano via.
Come se tu non ci fossi.
O fossi già tu andato via.

Fabio Pusterla

Sara Marzullo

Scrivere di tutto

«Il Tascabile», 21 aprile 2021



Dalla forma diaristica alla traduzione dell'I Ching: una conversazione con Sheila Heti, autrice di *Maternità* e *La persona ideale, come dovrebbe essere?*

C'è una incomprensione alla base della discussione sui libri che parlano di sé, di passato e identità, tutta quella costellazione di opere che vengono definite l'autofiction, memoir, saggi personali, senza che una definizione escluda o sostituisca del tutto l'altra – ed è l'idea che il mondo abbia bisogno di più storie per funzionare o che una storia possa cambiare le cose, aggiungere quel tassello necessario a spostare la percezione della realtà. Per quanto inedite, rivoluzionarie o semplicemente tragiche, le storie, però, come le fotografie, occupano il tempo che trovano, si dimenticano, vengono sostituite da altre: la lingua, come l'immagine, si è rivelata uno strumento limitato per produrre un senso di empatia. Una certa fiducia nel sentimentalismo come chiave di volta di molte delle questioni morali e politiche che andrebbero affrontate collettivamente si è rivelata evidentemente mal riposta; confusione nata dall'assunto che si debba scrivere di quello che si conosce – e l'io è il soggetto più a portata di mano: a guardare bene ognuno di noi ha dentro una storia, che può rendere interessante abbastanza, se si impegna abbastanza. Se viene chiamata «industria della prima persona» è sottinteso che da qualche parte sia iniziata una professionalizzazione di quella nebulosa di testi che ruotano intorno al saggio personale: è forse il frutto dell'idea che ognuno ha una storia da raccontare

dentro di sé (il materiale a portata di mano per un corso di scrittura creativa) e della manutenzione quotidiana della propria persona, per cui con un po' di studio ognuno può diventare *brand ambassador* di sé stesso. Negli ultimi tempi infatti mi sembra che in gran parte dei libri contemporanei che mi capitano sotto mano la traduzione di questo processo («scrivi di quello che sai») in termini pratici somigli non a una indagine, ma a una presentazione di sé, a libri senza mistero e senza ambiguità, in cui tutto è disposto perché sia immediatamente comprensibile, interessante e, soprattutto, del tutto inattaccabile. Inattaccabile, mi viene da aggiungere, in un contesto culturale in cui la critica è estremamente marginale, in cui raramente le riflessioni sulla lingua e la letteratura creano dibattito. Certo esistono le stroncature, ma sono comunque rare e spesso partono da assunti o si muovono su discorsi che hanno, in fin dei conti, ben poco a che fare con il libro in sé. È la persona pubblica ad essere sempre più al centro, a essere l'oggetto di interesse e di eventuale controversia ed è in questa funzione, o comunque tenendo ben in conto questa variabile, che viene pensato il libro – perché a non venire attaccato sia chi lo scrive, non la scrittura. Certo questa discussione, che qui faccio in maniera un po' sbrigativa, meriterebbe un approfondimento, prima di tutto da parte mia perché ho bisogno di

spiegare, anche a me stessa, una certa disaffezione per un genere su cui pure si fonda gran parte della mia formazione letteraria, cioè la nebulosa del saggio personale, la scrittura che usa in maniera estensiva la prima persona. Gli ultimi anni mi sembrano pieni di libri personali e senza alcun coraggio – o dal coraggio insufficiente – che lasciano fuori porzioni specifiche di sé, che provano a controllarne la ricezione, le conseguenze, perché non combaciano con l'idea che si vuole rendere della propria persona, perché espongono a critiche che sono sempre personali, quasi mai legate alla qualità letteraria.

La scrittura di sé non prevede la trasparenza totale, né di rendere ogni elemento della propria vita significativo abbastanza da essere citato, ma è facile presentire quando un libro è *anche* un comunicato stampa. Cioè, una cosa è separare elementi della propria vita privata, un altro operare attraverso la pulizia metodica di ogni elemento che non sia collettivamente accettato, perché l'impressione è che si dica: *ecco il caos della mia vita*, ecco cosa la rende unica, e poi invece non c'è nessun caos, come le persone che si scusano per la confusione in case preparate per ricevere ospiti, *perché* si noti l'ordine, la pulizia. Mentre invece non c'è bisogno di sottolineare quanto unica sia la propria esperienza (se tutte sono uniche, una vale l'altra, no?) e perché è proprio attorno ai nodi, attorno ai dubbi, alle incertezze, alle ambiguità che si scrivono opere saggistiche che si interrogano sul presente, per far chiarezza. La riduzione di sé a personaggio, a personaggio leggibile, che occupi tutto lo spazio possibile su un certo fronte o un certo argomento è di fatto la contraddizione dell'assunto di complessità da cui tutti questi libri partono. Per certi versi, l'ultima raccolta di saggi di Zadie Smith – che io ritengo essere una delle migliori saggiste, non solo tra le contemporanee – si muove in questa direzione: la sua proverbiale incoerenza (*Cambiare idea* è il titolo della sua prima raccolta di saggi) diventa un meccanismo narrativo, più che un affondo nella propria ambiguità, tanto che Smith a tratti sembra interessata solo a dimostrare

che anche a essere imperfetta è la migliore tra noi. È come se portasse la sua persona pubblica al centro del saggio, come se parlasse da quel punto di vista e meno come scrittrice.

Questa lunga introduzione mi serve a chiarire perché la scrittura di Sheila Heti al contrario è sempre capace di elettricità, di scaturire in chi la legge la sensazione di ascoltare un pensiero, non un Ted talk: se non è unica, né innovativa nell'uso estensivo e intensivo la prima persona singolare, di certo ha saputo farlo attraverso generi, punti di vista, temi diversi con successo. La trasparenza della voce con cui scrive – il senso, cioè, di assoluta identità tra voce e scrittore – assomiglia più a uno strumento narrativo, a una tecnica di comunicazione che al resoconto della persona che è Sheila Heti, di cui mi rendo conto di non sapere molto, nonostante la legga da sempre. Questo è vero persino del romanzo *La persona ideale, come dovrebbe essere?* (Sellerio, traduzione di Martina Testa), un libro che innalza il personale a vicenda universale, che usa persone ben identificabili, come l'amica Margaux Williamson, per trasformarle in personaggi, che racconta la confusione e l'indecisione dei vent'anni, non per dimostrare qualcosa, ma perché è in quella interrogazione continua dei propri desideri che sta la sua essenza di scrittrice.

Maternità (Sellerio, sempre tradotto da Martina Testa), di cui avevo scritto **qui** su «Il Tascabile», rende questo meccanismo palese: la voce narrante sembra appartenere a Sheila Heti, ma non c'è nessun elemento identificativo – porosa e esposta, quella voce è messa a disposizione del lettore, perché insieme si pongano la stessa domanda, cos'è un figlio?, ancora e ancora – è un romanzo, anche se tutto porta a dimenticarlo. Lei stessa si era trasformata in personaggio nel libro di Leanne Shapton *Importanti oggetti personali e memorabilia dalla collezione di Lenore Doolan e Harold Morris* (Rizzoli, un libro sorprendente e purtroppo fuori catalogo), in cui interpretava proprio la protagonista, Lenore Doolan, in un catalogo d'asta che raccontava inizio svolgimento e fine di una relazione attraverso foto e oggetti. Se sei

disposta a prestare la tua faccia a un personaggio del libro di qualcun altro, vuol dire forse che non ti curi di essere poi così tanto identificata con il tuo ruolo pubblico.

Qualche mese fa Heti ha annunciato di star lavorando a un progetto usando i suoi diari: lo aveva già fatto nel 2010 – **qui** si trova l'articolo – mettendo in ordine alfabetico alcune delle annotazioni dei cinque anni precedenti. Ho letto e riletto quel pezzo in momenti diversi della mia vita, traendone sempre una qualche lezione, quasi fossero testi sapienziali che potevo consultare. Quando l'ho detto a Heti, mi ha inviato la nuova versione a cui sta lavorando, quella che copre il periodo tra il 2011 e il 2020, e abbiamo iniziato a discutere di come quella relazione di cooperazione tra il lettore e l'autrice avesse senso all'interno della sua produzione, che funzione ed effetti avesse – quando mi ha detto che sta lavorando anche a una sua interpretazione dell'I Ching, altro testo partecipatorio e sapienziale, non mi è parso un caso (ne parliamo anche in questa lunga intervista). Sheila Heti è una grande coscienza che si interroga su sé stessa e che in questo processo crea spazio per il lettore, domandando e dando risposte. Da qui, l'elettricità dei suoi testi, la loro struttura circolare più che lineare, la mancanza di conclusione e di pacificazione che li rende interessanti, imperfetti a tratti, ma vitali. Opposti, in un certo senso, al processo di manutenzione continua di quelli citati prima, eppure partecipi di uno stesso genere, di uno stesso uso di meccanismi di finzionalizzazione, di uso del sé come strumento di indagine.

Vorrei partire col chiederti di raccontarmi il tuo progetto legato ai diari – come hai raccolto prima cinque e poi dieci anni di annotazioni, organizzate per ordine alfabetico. Da dove è arrivata l'idea? E come si è realizzata concretamente – anche da un punto di vista puramente tecnico, come hai lavorato sui testi?

Ho iniziato a lavorare a questo progetto dopo aver finito di scrivere *La persona ideale, come dovrebbe essere?* e prima di iniziare a capire come avvicinarmi

al mio libro successivo, *Maternità*. La domanda che mi stavo ponendo era: *come sono stati i tuoi ultimi dieci anni di vita? Sei cambiata?* Avevo poco più di trent'anni al tempo e stavo cercando di dare un ordine a tutto quello che mi era capitato: gli uomini, il desiderio e l'affannarmi per il successo, non sapere in quale città vivere. Credo che volessi solo osservare tutto quello che mi aveva assorbito, cosa avevo avuto per la testa. Mi pareva che organizzando i miei diari in ordine alfabetico avrei potuto individuare le ripetizioni. Era un tentativo di avere un approccio scientifico, metodico, distaccato, di mettere in ordine alfabetico tutte le domande che mi ero posta negli ultimi dieci anni.

Sheila Heti

La persona ideale,
come dovrebbe essere?



Sellerio

Perché li scrivo sul computer, ho potuto accorpare tutti i diari in un unico file di testo e poi, usando la funzione «trova e sostituisci», dividerli in singole frasi, una riga alla volta e poi importarle tutte su Excel e qui usare lo strumento per ordinarli alfabeticamente. Detto così sembra più facile di quanto non sia stato.

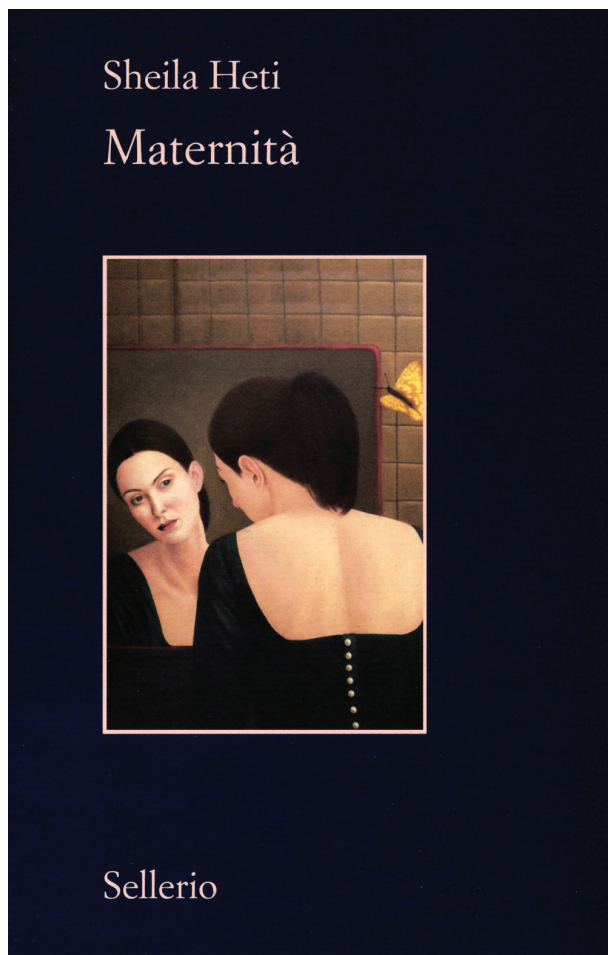
Poi, negli ultimi dieci anni, ho editato i diari per ridurli alla loro essenza. Per lungo tempo non sapevo come fare – o se li avessi dovuti editare in senso assoluto. Non ero sicura di quali fossero le regole. C'è un libro di Kenneth Goldsmith che amo che si chiama *Soliloquy*, in cui ha trascritto tutto quello che ha detto per una settimana. Il libro è diviso in sette sezioni,

una per ogni giorno. Non ha fatto nessun tipo di editing, il che ha senso da un punto di vista artistico, ma per me non funzionava, non editare non era una soluzione: non erano abbastanza interessanti da leggere. Troppo editing d'altra parte avrebbe distorto l'aspetto originale del testo a un punto che il lavoro di indagine iniziale si sarebbe perso nella narrazione. Quindi sono passata da bozze a cui mettevo moltissimo mano a bozze in cui l'editing era minore.

A un certo punto mi sono resa conto che dovevo creare una serie di personaggi in modo che, se mai fossero stati pubblicati, nessuno avrebbe potuto capire chi era chi. Non è stato semplice capire quali nomi di finzione dare loro, né che forma dare al libro. Per molto tempo ogni frase era su una riga, poi Lisa Naftolin, una designer, ci ha messo mano e ha reso ogni capitolo (che equivale a una lettera) un lungo blocco di testo unico, cosa che dopo dieci anni di formattazione in un altro modo mi è improvvisamente sembrata una scelta migliore; assomigliava più a un romanzo che a un esperimento scientifico. Il mio ragazzo lo chiama il mio «progetto della procrastinazione». È vero che di solito mi ci dedico quando non ho voglia di lavorare ad altre cose.

Un progetto per procrastinare... Mi interessa capire se abbia un rapporto con la tua produzione di fiction, cioè con i romanzi. Ho letto che hai un laboratorio in cui insegni tecniche per sbloccarsi, dal punto di vista artistico (un altro bellissimo titolo: «Non importa cosa scegli») – mi chiedo se il lavoro sui diari non sia una delle tue tecniche per capire verso cosa vuoi andare.

Questo libro ha ben poco a che vedere con i miei romanzi, perché con i romanzi cerco qualcosa, ho domande molto più complesse, c'è molto lavoro di finzionalizzazione, sulla struttura, c'è più scrittura, più fatica, ci sono più momenti di beatitudine, più flusso e misteri da dipanare, gioia e disperazione. Questo progetto invece è qualcosa a cui torno da più di dieci anni quando mi sento in un certo modo; non c'è niente in me che mi spinge a usarlo come valvola di sfogo: non c'è niente che sto cercando qui,



se non una risposta alla semplice domanda: a cosa pensavo? Il processo di scrittura di questo libro non assomiglia affatto a quello di un romanzo. La posta in gioco è molto bassa. Non so neanche se lo pubblicherò mai. Ho avuto varie opportunità, ma alla fine le ho sempre rifiutate. Non so se lo voglio là fuori.

Quello che mi colpisce è quanto i diari siano pervasi da quelli che io definirei i tuoi temi: la dedizione al lavoro, il desiderio nei confronti degli altri e di quello che non sei tu in generale; l'amicizia, il sesso, quello che definisce l'identità, la contraddizione tra la voglia di abbandonarsi e di trattenersi da qualcosa, la natura oscillatoria dei tuoi desideri – nel senso che mi sembra che ti osservi al microscopio, per cercare di capire cos'è che davvero vuoi. E questo accade in ciascuno dei capitoli, cioè delle lettere: c come «cancellare», «controllare», «compassione», f come «frequentare», i come «io», e così via. Lavorare sui diari ha cambiato la percezione di quello che stavi cercando, lo ha reso più chiaro?

Non avevo mai pensato al fatto che i diari riflettessero gli stessi temi che tratto nei romanzi, ma è bello che lo facciano! Il libro a cui stavo lavorando in modo più intensivo durante il lavoro di editing dei diari è *Maternità* e penso che l'unico punto in cui questi due progetti si intersecano è che volevo essere sicura che nessuna frase che compariva in uno comparisse anche nell'altro; quindi qualche anno fa ho cancellato tutte le riflessioni che si trovavano nei diari sull'essere o no madre, sul desiderio o no di maternità, perché ho pensato che era meglio mantenere tutte queste domande nell'altro libro e che i diari dovevano presentare un'altra versione di me stessa: una che non era interessata a queste questioni, forse leggermente più giovane. Quindi alcune vere frasi dei miei diari sono finite in *Maternità*, ma mi sono accorta che nessuna si trovasse nell'altro progetto.

Più mi allontano dagli anni dei descritti nei diari, più sono capace di scorgervi un personaggio – me stessa come personaggio. Riesco a vedere chi sia, quale sia il suo profilo, e non mi assomiglia quasi

più. Anni fa, avrei aggiunto nuovi diari al progetto, ma, dopo un po', il progetto stesso ha fatto sì che perdessi interesse nello scrivere diari. Non è una cosa che ho mai fatto con regolarità, scrivere diari, solo quando ne sentivo l'urgenza. Da quando lavoro al progetto, sento questa urgenza due o tre volte l'anno. Penso che più mi allontano dalla persona che ha scritto quei diari – che ora sono il progetto dei diari – più sono capace a guardarlo come a un libro, comprenderlo come un testo separato da me, vederne il personaggio – e così anche pubblicarlo.

La forma diaristica è strettamente legata al concetto di autobiografismo, ma per ragioni di forma, più che di puro contenuto, perché non posso di certo sapere quanto sia vero, quando sia inventato o editato quello che leggo. Questo per me vale per gran parte dei tuoi libri, per la forma in cui vengono offerti, per l'uso di una prima persona molto ravvicinata. Ho la sensazione che sia proprio attraverso questo uso intensivo dell'io che tu crei spazio per il lettore, che lo rendi parte della storia, che lo fai scivolare in una coscienza diversa, essendo appunto così personale. Come in «Importanti oggetti personali e memorabilia...» di Leanne Shapton, dove tu interpretavi la parte di Lenore Doolan: in quel caso era la presenza delle foto (erano la prova che qualcosa era successo) a rendere la storia molto specifica, dunque universale, più porosa. Ho provato qualcosa di simile leggendo «Maternità», in cui le domande che si pone la protagonista, diventano quelle del lettore – è come se tu facessi lo sforzo per entrambi, crei questa opportunità. È qualcosa che cerchi deliberatamente o un prodotto secondario di una letteratura basata sul frammento – in cui ogni crepa, ogni spazio permette di formare una narrativa personale?

Di sicuro è qualcosa che volevo ottenere con *Maternità*. Volevo che la mente del libro fosse o sembrasse anche quella del lettore e che il lettore inframezzasse le sue domande con quelle del libro. Di sicuro per me era importante non descrivere troppo il personaggio, per esempio, perché se era troppo definita, il lettore poteva dire «non sono io» e perché (almeno

«Dovrei avere un figlio?» è una domanda che dovrebbe porsi chiunque, soprattutto ogni donna, e volevo dimostrare che è un argomento filosofico e spirituale, non una questione di stili di vita.»

per me) lo spazio di riflessione, quello in cui penso sento che è staccato, separato da quello reale, fisico – dal corpo. Sono contenta che citi Leanne Shapton: stavo lavorando a questo libro quando ho iniziato *Women in Clothes*, un libro che ho editato insieme a lei e Heidi Julavits, e in quel caso Leanne aveva deciso che non dovevamo includere i ritratti delle donne che avevano risposto alle interviste, perché così le loro parole non sarebbero state legate a un'immagine di donna che il lettore poi avrebbe considerato altra rispetto a sé. Senza le immagini, le parole diventavano anche del lettore. Avevo questo in testa, credo, quando ho iniziato a immaginare la struttura di *Maternità*. Ovvio che la narratrice di *Maternità* è un personaggio, ma volevo che lo fosse il minimo indispensabile. È un libro di sole riflessioni, speculativo – un libro filosofico, per dirlo altrimenti. Volevo che il narratore fosse, allo stesso tempo, un personaggio, il lettore, una voce filosofica, un'occasione per il lettore per far emergere i propri pensieri: uno stimolo per pensieri che dovevano ancora formarsi.

In una delle nostre prime conversazioni, ti ho detto che ho sempre letto i tuoi diari come se si trattasse dell'I Ching, perché hanno una certa qualità sapienziale, che trovo ancora più forte in «Maternità», che è una meditazione incessante su un unico soggetto, cioè i figli (averne uno, esserne una). Quel libro in particolare è sviluppato non in modo lineare, ma circolare, è un romanzo filosofico insomma, i cui meccanismi sono celati dal suo apparente autobiografismo: se «La persona ideale, come dovrebbe essere?» elevava il personale a universale, «Maternità» inventa una persona reale per parlare di universali. È un modo di scrivere che ha una ascendenza religiosa:

sembra quasi che tu scriva una preghiera buddhista o una meditazione ortodossa, è una ripetizione infinita della stessa frase, della stessa domanda. Come Fran-ny Glass che ripete «Signore Gesù Cristo, abbi pietà di me, peccatore», così tu ti chiedi «devo avere un figlio?»: è dalla ripetizione della domanda stessa che si produce la conoscenza, anche se non è chiaro se si arriverà mai a una risposta.

È tutto molto vero! Volevo che la domanda «devo avere un figlio?» funzionasse come una domanda che potesse condurre a tutte le questioni più importanti, nello stesso modo in cui Camus dice che chiedersi se suicidarsi o continuare a vivere sia da considerarsi la questione centrale della filosofia. No, ho pensato, la questione centrale dovrebbe essere se portare un'altra vita al mondo oppure no – ma di certo non lo è stata perché la tradizione filosofica è soprattutto una tradizione declinata al maschile. Ma «dovrei avere un figlio?» è una domanda che dovrebbe porsi chiunque, soprattutto ogni donna, e volevo dimostrare che è un argomento filosofico e spirituale, non una questione di stili di vita; e forse la domanda più importante che ci sia. Non è trattata così, però. Se una donna interroga la sua vita è vista come narcisista, egoriferita, non come una filosofa; mentre se lo fa un uomo, tutto quello che si chiede sembra importante per tutti, universale. Volevo dare lo stesso peso, importanza e portata anche a questo interrogarsi femminile.

Nella sua trilogia, Rachel Cusk insiste sul valore della passività: non creando un personaggio definito nei suoi romanzi, offre ai suoi interlocutori un palco da cui parlare. L'opacità del carattere di Faye la rende così più una testimone (nello specifico, del fallimento degli altri

di essere persone, di avere una personalità) che una protagonista. Il fatto che non provi più quell'urgenza di esprimersi è quasi un sollievo, la sua mancanza di desiderio sembra così una caratteristica dell'età adulta: non dice mai io perché non ne ha più bisogno. Più penso a quei libri, però, più sono attirata da voci cariche di desiderio, di conflitto. E il tuo progetto con i diari mi pare esattamente così, al capo opposto di questo spettro: è una lista di desideri, di frasi contraddittorie, di speranze. Che rapporto ha il desiderio rispetto alla scrittura per te? Sono due forze, due istanze legate?

Trovo questa cosa che dici illuminante: «Il fatto che non provi più quell'urgenza di esprimersi è quasi un sollievo, la sua mancanza di desiderio sembra così una caratteristica dell'età adulta». Forse il punto è la differenza di età tra le due protagoniste: nella trilogia Faye ha cinquant'anni. Nei miei diari chi parla è una ventenne. Penso che i desideri, le speranze, i sogni per il futuro, le pretese siano tutte caratteristiche della giovinezza, più che di altre età, in cui poi si inizia ad accettare un senso di rassegnazione, ci si stufa dell'ego, di sé, dei propri desideri, necessità, volontà. Lo sento anche io, sempre più: sono stanca di me, mi chiedo cosa verrà poi. Nel caso di Rachel, sono gli altri a sostituire l'io. Non so se questa è o sarà una risposta che varrà anche per me.

*Allo stesso tempo – non so se sia ovvio o paradossale – tutte e due avete poca fiducia nella possibilità di una trasformazione personale definitiva, come se la vita fosse una evoluzione continua... poi verso cosa? viene da chiedersi. Organizzando i tuoi diari in ordine alfabetico dici che ti sei scoperta se non uguale, molto più permanente, più simile nei desideri e nei conflitti: quando abbiamo parlato per *Inquiete Festival* hai detto che forse le persone sono come oggetti, illuminate ogni volta da luci diverse – cambiano sempre, ma occupano la sempre lo stesso spazio. Mi pare che le vostre posizioni, tua e di Cusk, siano insieme deprimenti e rassicuranti.*

Immagino siano entrambe le cose: è deprimente restare identici, è rassicurante restare identici. Di sicuro ho visto molto «stesso» nel rileggere dieci anni

di diari: non è stato più possibile per me, una volta riorganizzati in ordine alfabetico, capire quale frase appartenesse a quale anno. Mi è sembrato tutto lo stesso eterno momento, non una progressione di dieci anni. Le frasi hanno senso – o almeno lo hanno abbastanza – in ordine alfabetico. Questo mi induce a pensare che tra un anno e l'altro le cose cambino poco. Non è che sia deprimente o rassicurante in sé. Penso che i cambiamenti avvengano molto più lentamente di quanto immaginiamo: forse in cinquant'anni ne vediamo uno, non in dieci.

È un po' strano parlare del tuo lavoro di scrittrice attraverso progetti a cui stai ancora lavorando, ma stavo leggendo «How to be Good When You're Lost», la tua interpretazione dell'I Ching illustrata da Ted Mineo (in parte pubblicata in «Where you are?» e qui) e il fatto che tu ti stia occupando di riscrivere ciascun esagramma mi pare che abbia moltissimo senso all'interno della tua opera, del tuo approccio alla scrittura. Usi l'I Ching moltissimo anche in «Maternità», ma vorrei sapere come è nato «How to be Good When You're Lost».

Sto provando a scrivere queste mie interpretazioni dei sessantaquattro esagrammi dell'I Ching ormai da dieci anni, insieme a Ted Mineo, il mio collaboratore, che sta lavorando alle rispettive illustrazioni. Non so perché abbia iniziato a scriverne una mia versione – forse perché per me scrivere è un modo per capire e volevo arrivare a comprendere questo libro così denso e profondo. Per un po' mi sono limitata a comprare ogni traduzione (o interpretazione) dell'I Ching che riuscivo a trovare. Se fai così ti rendi conto che chiunque lavori a una sua versione dell'I Ching ha un modo tutto suo di interpretarlo. In inglese, il testo fondativo è quello di Richard Wilhelm (con una introduzione di Carl Jung). Quello che volevo fare era leggere una dozzina di versioni di ciascun esagramma e poi, con tutta la saggezza che potevo trarne, scrivere le mie. Le avrei scritte per superare un momento difficile che stavo attraversando a quel tempo. Poi, l'ora di riscriverle o editarle sarebbe arrivata successivamente,

nel momento in cui dovevo affrontare un altro problema, così la riscrittura avrebbe fatto sì che quella versione si potesse adattare anche alla situazione che stavo attraversando. La genialità dell'I Ching è che la sua saggezza si applica a ogni occasioni e tutto quell'editing e quelle riscritture erano fatte per questo obiettivo. Il lavoro sull'I Ching mi ha insegnato come vivere e come affrontare la vita in modo diverso – con più pazienza, meno forza, con più capacità di accettare e riconoscere che ogni tanto bisogna passare momenti difficili, che non c'è niente che si possa o si debba fare in quei momenti, se non restare quieti e attraversarli con accettazione e fermezza, sapendo che passeranno.

A me piacciono i tarocchi, una passione che collego al fatto che mi interessa la narrativa: hai una serie di carte e il tuo ruolo è renderle una storia. È un lavoro di cooperazione tra te e il mazzo. Per me lo stesso vale per i tuoi diari, alcune delle frasi è come se avessero una scintilla e selezionandole e mettendole in relazione è come se potessi renderle una lettura (nel senso che si usa per i tarocchi). Per questo dico che il tuo lavoro sull'I Ching ha molto senso ed è come se mi facesse rileggere la tua produzione in un altro modo: in tutti questi casi l'uso di un pronome personale (l'io dei diari, il tu dell'I Ching) congiunge l'universale al personale attraverso un uso intensivo di una pronome personale. È narrazione e cooperazione, narrazione personale attraverso temi universali. Vale lo stesso per te?

Sì, mi piace l'elemento partecipatorio di queste forme per cui il lettore è coinvolto in modo attivo in una modalità diversa di guardare a una storia che avviene di fronte a lui. Nel caso dell'I Ching o dei tarocchi, la disponibilità, l'apertura verso chi riceve una lettura deve essere ancora maggiore – la storia deve avere maglie abbastanza larghe da avere poi punti di contatto o di relazione con chi vi cerca una risposta. È la storia che si deve adattare alla persona che vi arriva, che la legge. Mentre nella maggioranza delle forme narrative, è il lettore che si deve adattare alla storia, che deve trovare il suo posto all'interno

«Molte persone usano i tarocchi o l'I Ching se hanno i problemi di cuore, io volevo fare qualcosa per i problemi con l'arte e la creatività.»

della narrazione. È per questo che mi piacciono le forme divinatorie, perché funzionano al contrario. Scrivere così è una sfida.

Per citare due passaggi del tuo I Ching, da «Il Creativo», che apre la raccolta: «Ma affinché una persona possa sfruttare questo dono [della creatività, Ndr] nella sua vita, o nella sua pratica, deve essere molto virtuosa. Altrimenti i loro sforzi potrebbero essere vani, soprattutto a causa di un eccesso di entusiasmo o di ego. È un monito a essere modesti, ma anche a continuare a insistere». O da «Difficulty at the Beginning», il quarto esagramma: «All'inizio bisogna aspettarsi delle difficoltà, quando così tanti elementi ancora fanno fatica a prendere forma. Il mondo ora può sembrare molto caotico – perché in effetti è molto caotico». Sembrano quasi consigli di scrittura, o per artisti, no?

Sì, quando li stavo scrivendo, avevo in mente soprattutto artisti e scrittori – la questione di creare qualcosa a lungo termine. Molte persone usano i tarocchi o l'I Ching se hanno i problemi di cuore, io volevo fare qualcosa per i problemi con l'arte e la creatività, che poi tutto sommato non sono così diversi dai problemi di cuore.

Mi torna in mente anche un altro non-diario, cioè «Tra le pieghe dell'orologio» di Heidi Julavits, che prima citavi. Lì lei riorganizzava due anni di diari in un ordine temporale impossibile da riconoscere – ogni annotazione inizia con Oggi io. Ogni giorno rappresenta un possibile inizio, una trasformazione non consequenziale, un io potenziale, senza dover credere per forza all'idea di evoluzione personale. È una ipotesi un po' spaesante, ma

persino liberatoria, quella di vivere in un eterno presente in cui la memoria è sempre fallimentare, persino inutile. Che rapporto hai con quel libro?

Credo che stessimo lavorando ai nostri progetti nello stesso momento. Amo quel libro – a un certo punto aveva inframezzato i paragrafi con dei disegni di un rubinetto che aveva trovato a un mercatino. Erano disegni assurdi e lei ne aveva fatto uno al giorno. Mi sarebbe piaciuto li avesse tenuti nella versione finale, ma credo che la sua editor pensasse che non c'entrassero molto. Comunque sì, entrambi i nostri progetti sono scettici rispetto all'idea che la consequenzialità del tempo sia significativa, così come esprimono scetticismo rispetto all'idea di progresso personale.

C'è un terzo modo di guardare al rapporto tra sé e tempo: che forse esistiamo nella possibilità, che siamo anche quello che non abbiamo fatto o che avremmo fatto, siamo insieme le vite che abbiamo desiderato e quelle che abbiamo vissuto: che sottovalutiamo quello che può fare il desiderio, come forma, dirige le nostre vite in un modo che è sotterraneo e quindi forse anche più permanente. Se penso alla tua scrittura mi pare un'operazione di intensa concentrazione, osservarsi abbastanza a lungo per capire quanto spazio si occupa.

C'è questo libro di Adam Phillips, che amo e ho recensito per il «Times», che si chiama *Missing Out* (In lode alla vita non vissuta, Ponte alle Grazie): Phillips lavora per quattro giorni alla settimana come psicoterapeuta freudiano e il mercoledì scrive. Questo libro parla delle nostre vite non vissute e Phillips osserva quanto sia buffo e strano che ci sembra sempre di conoscere meglio quello che ci siamo persi piuttosto di quello che stiamo vivendo. È vero:

«Quello che voglio veramente è occupare ogni stadio della vita, ogni io che sono stata, più pienamente che posso.»

nella mia testa ho tutte queste vite alternative, narrative, che sono sicura che avrei vissuto se avessi fatto altre scelte. È un'illusione, ma un'illusione molto potente! Cosa ne sarebbe stato della mia vita se avessi scelto quest'altro uomo, per esempio: lo vedo così chiaramente! Per rispondere alla tua domanda, mi piace pensare che siamo le creature che siamo e anche quelle che non siamo, quelle che abbiamo anche solo immaginato o che saremmo potute essere. Penso che l'io le contenga tutte, non solo quello che abbiamo vissuto o fatto. Tutti i nodi che non si riescono a dipanare fanno parte di noi. Come Cusk, anche io sono sempre meno interessata a chi sono o allo spazio che occupo, rispetto a quanto lo ero prima – quando scrivevo i diari. Non mi sembra più importante, forse perché l'ho fatto per tanto tempo e adesso voglio fare altro, o perché ho trovato le mie risposte o perché le risposte che ho mi soddisfano abbastanza e adesso voglio andare avanti. Quello che voglio veramente è occupare ogni stadio della vita, ogni io che sono stata, più pienamente che posso – o almeno questo è quello che ho voluto fare per vent'anni – ma adesso, forse perché non riesco a vedere così tanto cambiamento nella mia vita, questo compito mi pare sia stato concluso.

Sarah Manguso ha detto di aver smesso di sentire la necessità di scrivere i diari dopo averli distillati in quel brevissimo libro che è «Andanza». Non ha spezzato un incantesimo, forse è più un passaggio di stato, qualcosa che vale per te, per Cusk e per lei – il momento in cui l'io lascia spazio all'altro. Nel caso di Manguso coincide poi con la maternità, in cui dice di scoprirsi sfondo di un'altra persona, di un'altra linea temporale.

Mi sembra di iniziare a capire che questa sia la mezza età. Dopo esserti creata un io nella giovinezza, preparandoti alla vecchiaia e alla morte, che è l'abbandono dell'io, ci sono gli anni di mezzo, che sono dedicati ad altro. Non so esattamente cosa sia questo altro, ma non sto più creando il mio io, non credo almeno, ma non è ancora il momento in cui inizio ad abbandonarlo definitivamente.

Alessandro Piperno

L'illusione dell'impegno

«la Lettura», 25 aprile 2021

Che ne è oggi del caro vecchio impegno, quello invocato e brandito da Sartre? Walter Siti dedica al tema un pamphlet: l'impegno prospera, ma lo fa in modo diverso

Non avendolo mai praticato in prima persona, posso solo immaginare quali siano i moventi interiori che spingono uno scrittore all'impegno. Temo che tutto nasca dalla sfiducia – dura a morire anche in parecchi artisti di genio – che l'arte possa bastare a sé stessa: come se l'autosufficienza rischiasse di svirlirla, e come se, in virtù di questo, niente le giovasse più di una rassicurante posizione ancillare. Per millenni i poeti che ancora studiamo a scuola hanno scritto poemi nel desiderio implicito di compiacere committenti munifici: capricciosi o ben disposti che fossero. Da un certo momento in poi, orfani dei mecenati istituzionali, gli scrittori hanno sentito l'esigenza di trovare nuovi signori da servire. In assenza di un despota in carne e ossa ne hanno inventati di astratti: il bene comune, il processo morale della società, la franca opposizione al sopruso e alla tirannia. Basta una sommaria ricognizione della storia letteraria dell'ultimo paio di secoli per rendersi conto che sono pochi i poeti, i romanzieri, i drammaturghi che hanno saputo ricavare il necessario appagamento estetico da ciò che George Steiner, con felice espressione, ha chiamato «lo splendore impellente dell'inutile».

Del resto, per prosperare l'impegno ha bisogno sì di un'ispirazione politica, ma non per forza di una precisa collocazione ideologica. Le sole cose di cui

uno scrittore impegnato non può fare a meno sono un nemico all'altezza della contesa e una tensione verso un avvenire migliore.

Pensate a certi grandi narratori ottocenteschi così diversi tra loro ma in fondo accumulati dallo sdegno strisciante, un *idem sentire* improntato a un cauto umanitarismo progressista: gratta gratta, non c'è romanzo di Charles Dickens, George Eliot o Émile Zola che, con il pretesto d'intrattenere un'ampia platea di lettori borghesi, non miri a denunciare intollerabili storture sociali: sfruttamento minorile, antisemitismo, il degrado in cui vive e soccombe il sottoproletariato urbano.

Poi è stata la volta di un impegno più velleitario, allo stesso tempo poetico e intellettuale: quello promosso, per certi versi gridato, dalle avanguardie storiche (surrealisti, dadaisti). Ora l'idolo polemico è il passato, il nemico da abbattere è l'Ancien Régime: quel patto criminale tra classi egemoni e Accademie che, smerciando norme retrive e perbeniste, ha contribuito a ingessare la prosodia e a ridurre le arti figurative a meri esercizi mimetici. Ecco, il nuovo mondo va rifondato su ideali estetici e politici capaci di coniugare l'inconscio freudiano all'internazionalismo socialista. È in questo momento che l'auspicata Rivoluzione sociale si fonda con una deflagrante Rivoluzione estetica.

Altro caso è quello di Jean-Paul Sartre naturalmente. La sua fede nell'impegno è talmente pedissequa e ossessiva da non lasciare spazio ad altro. A rileggere oggi *Che cos'è la letteratura?* (1947), si resta sconcertati nel constatare come in un saggio così denso – destinato ad avere un'influenza fatale e deleteria su troppe generazioni di scrittori (non solo in Francia) – convivano idee intelligenti e postulazioni stupide, tanta onestà e tanta malafede. La parte dedicata alla fenomenologia della lettura e della scrittura è quanto di meglio sia mai stato scritto sull'argomento. Il resto è gretta propaganda elettorale che sfida il comune senso del ridicolo. Sostenere che solo «in una società senza classi, senza dittatura e senza stabilità, la letteratura finirebbe per prendere coscienza di sé» significa trincerarsi dietro una formulazione talmente vaga, apodittica e grottesca da non poter essere nemmeno confutata.

Date tali premesse, allora, non deve stupire che Sartre rivendichi un numero così esorbitante di nemici. Vien quasi da pensare che ce l'abbia con l'intera letteratura francese. Ne ha per tutti: moralisti classici, illuministi, romanzieri realisti, poeti decadenti, per non parlare delle avanguardie. Il peccato originale cui Sartre li inchioda è il medesimo: l'irresponsabilità, la non partecipazione, la diserzione morale. Scrivere per Sartre e per i suoi zelanti accoliti significa intervenire sulla società, imprimendo un mutamento irreversibile. Nella presentazione della rivista «Temps Modernes» lo dice a chiare lettere: «È nostra intenzione concorrere a produrre certi mutamenti nella Società che ci circonda». In nome di tale causa superiore, tutto è consentito: menzogna, mistificazione, distruzione dell'avversario, e cosa ancor più grave, scrivere romanzi di straordinaria bruttezza.

IL CASO WALTER SITI

E oggi? Che ne è oggi del caro vecchio impegno? Di primo acchito, si potrebbe pensare che, sparite le ideologie novecentesche che l'hanno ispirato, pasciuto e qualificato, esso sia implosivo fino a venir meno. Stando a ciò che scrive Walter Siti nel suo

«Scrivere per Sartre e per i suoi zelanti accoliti significa **intervenire sulla società**, imprimendo un mutamento irreversibile.»

nuovo pamphlet, non è così. L'impegno esiste; e, a giudicare dalle argomentazioni del pamphlettista, è qui che prospera e lotta insieme a noi. Il libello di Siti ha un titolo inequivocabile: *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*. So per esperienza che ogni volta che il titolo di un libro si compiace di antecedere spavalidamente la preposizione contro a un sostantivo astratto o a un individuo, è consigliabile non aspettarsi un'invettiva scriteriata. Valgano per tutti gli esempi virtuosi del *Contro Sainte-Beuve* e di *Contro l'interpretazione*.

Basta dargli una scorsa per rendersi che il libro di Siti non fa eccezione. Le argomentazioni e i casi da lui spiattellati vengono trattati con singolare rispetto, con quel gusto dell'interlocuzione avvolgente e perplessa cui ci ha abituato uno dei nostri massimi scrittori contemporanei.

Prima di proseguire, lasciate che illustri il caso Walter Siti. Mi pare che Siti incarni una contraddizione che rende tutto ciò che scrive di per sé interessante e fastidioso. In lui convivono due anime che da anni stentano a trovare un accordo. Difficile immaginare uno scrittore a noi coevo che possa vantare un *curriculum studiorum* altrettanto impeccabile. Verrebbe da dire che lui è il prodotto della migliore istruzione cui un nostro connazionale possa aspirare. Normalista, per anni (prima del prepensionamento) ordinario di Letteratura italiana all'Università dell'Aquila, curatore dell'edizione-monstre dei Meridiani Mondadori dedicati a Pier Paolo Pasolini, Siti parrebbe rappresentare il classico accademico di una volta – nutrito alla mensa dei Fubini, dei Blasucci, degli Orlando – che ha consacrato sé stesso al culto di una sapienza antiquariale.

Grazie al cielo, le cose stanno altrimenti. Dietro a questa edificante facciata istituzionale, si agita un demone dispettoso e truce che da sempre lo anima e che con gli anni, libro su libro, ne ha fatto uno degli interpreti più impegnati e intelligenti della contemporaneità. Non sorprende che il suo esordio narrativo (*Scuola di nudo*) sia giunto alla soglia dei cinquant'anni, un'età in cui alcuni di noi hanno già imboccato il mesto viale del tramonto. Par quasi che Siti, prima di impegnarsi in proprio nel difficile commercio della fiction, abbia dovuto attendere di farsi le ossa. Sin da quell'esordio tardivo, che costituisce una sorta di prologo ai libri migliori (*Troppi paradisi*, *Il contagio*, *Bruciare tutto*), Siti ha messo in scena l'altra parte della sua personalità, la più imprevedibile: l'amore voluttuoso, depravato, disperato per il mondo contemporaneo. Ecco che a guardare i suoi romanzi, da questa peculiare prospettiva, si nota come il suo sguardo – esacerbato dai severi studi accademici e da un pasolinismo despiritualizzato e scevro da nostalgie edeniche – gli sia tornato utile per tuffarsi (non ho altri verbi per esprimerlo) nel variopinto acquario dell'oggi. Nei suoi romanzi ipermimetici, l'antropologia alleata alla filologia e alla linguistica, dà conto dell'inafferrabile che ci circonda e ci opprime, che ci disgusta e ci euforizza. È encomiabile la dedizione con cui Siti bazzica ambienti che il letterato-tipo e perbene tende a disertare: la tv generalista, i marchettari cocainomani, i promiscui luoghi d'incontro tra proletariato e borghesia. La sua musa è talmente ottusa che si avvale di una strumentazione verbale ossessiva, quasi ideologica: bandito il passato remoto, c'è spazio solo per il presente indicativo. Da un certo punto di vista, si può dire che Siti sia il contrario dello snob («radical

«Forse semplicemente sono obsoleto con la mia fiducia nella letteratura solo scritta.»

chic», si direbbe oggi), da un altro non è sbagliato notare che lui corrisponde al tipo di snob all'ennesima potenza caro al grande umorista Pierre Daninos. Ecco perché il suo pamphlet è così prezioso. Leggendolo avverti la cautela (se non si trattasse di Siti parlerei persino di «imbarazzo») con cui è stato scritto. Siti è il primo a sapere che niente gli si attaglia meno del ruolo di mandarino, il censore, il sepolcro imbiancato che dall'ultimo piano della sua torre d'avorio foderata di libri giusti lancia strali a destra e a manca. Non è da lui inchiodare alle loro responsabilità scrittori più giovani, perlopiù celebri, troppo spesso flosci e corrivi. Ne è talmente consapevole che ogni tanto sente l'esigenza di giustificarsi o di mettere le mani avanti. A un certo punto scrive: «Sarei parecchio tentato di recitare il ruolo del custode delle rovine, del difensore della profondità eccetera; se non fosse che dietro simile ruolo traspare quello, abbastanza ripugnante, del *laudator temporis acti*». Lasciatemi dire che niente rende il suo punto di vista meglio di quell'eccetera. Nell'ultimo capitolo, tirando le somme, confessa: «Forse semplicemente sono obsoleto con la mia fiducia nella letteratura solo scritta. Ammetto di non essere particolarmente lucido quando si tratta di avere a che fare col Bene e col Male; nemmeno il nichilismo e l'adorazione del negativo, ovviamente, bastano a fare letteratura, ma pian piano, negli anni ho stabilito con l'Avversario un sodalizio che mi avvelena e mi fa compagnia. Un insanabile senso di non appartenenza mi induce a una neutra e quasi compiaciuta contemplazione del disastro: non sempre scettico nei confronti di chi agisce, costruisce, lotta, pur riconoscendolo migliore di me».

Del resto, per capire quanto il sodalizio con il nemico di cui Siti parla abbia reso lucido, occhiuto e affettuoso il suo sguardo sui nostri tempi, basta dare una letta al penultimo capitolo del suo libro: *Le «storie» secondo la tivù generalista*. A quanto pare, condivido con Siti una passione – voyeurista ed estetizzante – per i talk show politici che in questi tempi di pandemia hanno raggiunto gradi di depravazione

«La preoccupazione principale dei nuovi censori è pedagogica; si vuole evitare che la letteratura abbia un **harmful impact**, un impatto dannoso sui lettori.»

e cinismo formidabili. Anche io ne guardo parecchi, ne rimango incantato, conosco a menadito tutti i nomi e i volti di questo ciarlifero *demi-monde* televisivo. Anche a me più di una volta è capitato di interrogarmi sui rapporti che intercorrono tra gli interpreti di questo infinito melodramma. Ciò che mi manca è l'intelligenza sistematica, oserei dire tassonomica, di cui Siti dà prova in queste pagine mirabili e divertentissime in cui l'inutile gioco di società televisivo viene svelato per ciò che è, nei suoi risvolti miserabili e commoventi.

IL NEOIMPEGNO

Siti lo chiama «neoimpegno». Lo fa per distinguerlo da quello d'antan di marca sartriana, e anche dalla versione criptocattolica che ha voluto darne il nostro (più suo che mio, a dire il vero) Pasolini. Anzitutto Siti nota come il neoimpegnato, a dispetto del suo agguerrito predecessore, ami trincerarsi dietro a una fitta coltre di perbenismo e puritanesimo gauchiste. «Un tempo a condannare erano i tradizionalisti e gli autocrati, ora sono piuttosto i progressisti, forti di un'egemonia culturale *mainstream*. La preoccupazione principale dei nuovi censori è pedagogica; si vuole evitare che la letteratura abbia un *harmful impact*, un impatto dannoso sui lettori – avvicinandoli a idee malsane come il fascismo, il maschilismo, il razzismo eccetera, o anche semplicemente suggerendo che certe strutture oppressive possono apparire normali, o che l'odio possa essere interessante come l'amore». Insomma, Siti parte dagli effetti deleteri prodotti dai nuovi censori sulla fruizione media dell'arte. Il suo obbiettivo polemico è il diffondersi epidemico della cosiddetta *cancel culture* che negli ultimi tempi sta mietendo vittime tanto illustri quanto imprevedibili. Siti ricorda en passant che «la letteratura occidentale comincia (libro primo

dell'Iliade) con due maschi che litigano per decidere a chi tocca possedere una schiava; il romanzo moderno comincia (*Robinson Crusoe*) con un uomo bianco che libera un uomo nero e immediatamente pensa di tenerlo con sé come "suddito", imponendogli un nome che non è il suo e convertendolo alla propria religione. La letteratura del passato gronda di presupposti non condivisibili, come probabilmente non saranno condivisibili per i posteri i presupposti su cui si fonda la letteratura di ora (a meno di non credere che la società occidentale abbia raggiunto la Verità assoluta)». Tanto per capirsi, non molti mesi fa alcuni professori di Princeton hanno sentito l'esigenza di raccomandare alle istituzioni accademiche il divieto dello studio dei classici latini e greci «invischiati con la supremazia bianca da essere inseparabile da essa». Siti identifica in questa nuova forma di maccartismo progressista la depimente, intimidatoria piattaforma ideologica da cui muove il neoimpegno. Non solo i classici, infatti, vengono sottoposti a questa specie di *damnatio memoriae* ma, in prospettiva, anche i nuovi manufatti artistici. Non c'è artista oggi che non sia tenuto a conformarsi alle nuove sensibilità. Se vuole esistere, se vuole imporsi, se mira a raggiungere una lusinghiera ribalta, deve adeguarsi all'aria che tira. Da qui il diffondersi di libri il cui impegno si esprime nel desiderio di rendere migliori i lettori, indicargli la strada maestra (possibilmente coprendo al meglio le buche e addolcendo le curve) e, visto che ci sono, devono anche rassicurarli con fare materno. Siti identifica nel formalismo novecentesco il nemico numero uno del neoimpegno. «Gli scrittori» scrive «si sono sentiti presi in contropiede, si sono vergognati del loro precedente formalismo e hanno reagito con un ostentato disprezzo per la cura stilistica: in trincea non stai a vedere come sei pettinato».

Ed ecco perché «la versione oggi prevalente dell'*engagement* punta su un contenutismo tanto orientato sulla cronaca quanto angusto, con temi che non è difficile elencare: migranti, vari tipi di diversità, malattie rare, origlio femminile, olocausto, bambini in guerra, insegnati eroici, giornalisti o avvocati in lotta col Potere, criminalità organizzata, minoranze etniche». Fin qui il discorso di Siti parrebbe essere improntato a un cauto buonsenso. Tutti noi che facciamo questo lavoro per vivere avvertiamo la minaccia che grava sulle nostre teste confuse: le scomuniche inflitte dalla correttezza politica sono all'ordine del giorno. Sempre più spesso mi capita di ricevere mail di lettori indignati per il modo in cui ho osato trattare un personaggio femminile in uno dei miei romanzi. Dubito che solo cinque anni fa, scrivendo, mi sarebbe capitato di chiedermi se il personaggio che stavo mettendo in scena potesse urtare la suscettibilità di qualcuno. Oggi mi capita. Non che questo m'induca a correggere il tiro, ma trovo sconsolante la sola idea che un simile pensiero abbia potuto traversarmi la mente.

CHE FINE HA FATTO LO STILE?

Laddove il discorso di Siti mi sembra davvero ficcante e, e nuovo, è quando denuncia la relazione tra gli afflitti umanitari, non privi di intenti proseliti, degli scrittori neoimpegnati e la programmatica povertà stilistica che li contraddistingue. È come se il neoimpegno si compiacesse di questa sorta di suicidio formale al punto tale che sempre più spesso le intenzioni virtuose hanno la meglio sull'impeccabilità prosodica. Parlando della recente performance planetaria di Amanda Gorman, Siti scrive: «È bello che alla cerimonia di insediamento del presidente al Campidoglio venga invitato un poeta, ma se la poesia che viene declamata è mediocre dal punto di

vista letterario (Whitman di terza mano, il ricordo di un musical), qualcuno dovrebbe pur farlo notare. Si dimentica che uno stereotipo resta uno stereotipo, che si tratti di un maschio bianco sovranista o di una ragazza nera omosessuale e paraplegica». Ciò spinge Siti a recuperare il suo obsoleto armamentario accademico e a metterlo al servizio dell'indagine. A interessarlo sono gli stilemi dei neoimpegnati. «Le figure retoriche che il neoimpegno azzarda sono in genere piuttosto elementari, sia di parola (anafore, enumerazioni) che di pensiero (ironie, metafore fragorose); i personaggi parlano con un "io" standardizzato in cui è impossibile rintracciare geografia e classe sociale; i plot tendono spesso al noir o al melodramma, oppure si sbriciolano in una somma di frammenti, la leggibilità è la dote più apprezzata». E ancora: «Nella letteratura impegnata di questi anni spesseggiano i testi che fin dal titolo preannunciano volontà didascaliche: lezioni, manuali, istruzioni, breviari». Almeno in questo il neoimpegno somiglia a quello di una volta: era Sartre a sostenere che la prosa «è utilitaria per essenza». La differenza riguarda, semmai, il fastidio verso qualsiasi forma di ipotassi e forbitezza.

Difficile valutare le implicazioni epocali di tutto questo stravolgimento estetico. Personalmente mi è capitato di notare come il frequente ricorso a una misera strumentazione stilistica corrisponda a un contegno tenuto dagli scrittori anche in pubblico. Basta vedere i loro interventi sui social per prendere atto che la postura che prediligono è improntata a un insano ricorso alla melensaggine, all'ecumenismo, all'indignazione posticcia che cela intenti pateticamente autocelebrativi. I lettori che Baudelaire considerava nemici sono diventati compagni di merenda, fratelli di sventura, figli da accudire e rassicurare. Spiega Siti: «Non si scrive per chi è alla ricerca

«Nella letteratura impegnata di questi anni spesseggiano i testi che fin dal titolo preannunciano **volontà didascaliche**: lezioni, manuali, istruzioni, breviari.»

della verità ma per diffondere la voce della verità (o della giustizia) tra il maggior numero di persone possibile – per “arrivare” (questo è il verbo) tendenzialmente a tutti: agli amici per rincuorarli, agli avversari per convincerli, ai nemici per confonderli e schernirli». In tutto questo non ci sarebbe niente di male se, come lascia intendere Siti, questo rigore morale non attentasse al nucleo più profondo dell’arte, il suo tesoro segreto: il dubbio, l’ambiguità, la controversia. I casi affrontati da Siti sono parecchi: Valérie Perrin, Lirio Abbate, Roberto Saviano, Michela Murgia, Emma Cline, Pino Corrias, Giuseppe Catozzella, Armando Santarelli, Gianrico Carofiglio, Alessandro D’Avenia, scrittori molto diversi tra loro, alcuni anche ragguardevoli. Ma è tempo che il recensore denunci la sua incompetenza. Già, mi guarderò bene dall’entrare nel merito di ciò che conosco appena, per così dire, più di nome che di fatto. Lasciatemi dire ancora una volta, però, che Siti affronta i suoi campioni con il solito piglio preciso e asettico. Li prende dannatamente sul serio. Li ha letti con grande cura e attenzione. Si sforza di capirli. I giudizi non sempre lusinghieri con cui talvolta li inchioda non sono mai capziosi né preconcetti. Talvolta grondano persino ammirazione. Ancora una volta le due anime di Siti trovano un morigerato compromesso. L’accademico e il *connaisseur* di cose contemporanee ancora una volta remano nella stessa direzione, con esiti felici.

PERPLESSITÀ

L’argomentazione di Siti che meno mi persuade è quella più strettamente pasoliniana. Siti, sulla scorta di Baricco e Bauman, denuncia un mutamento antropologico irreversibile. «Temo» si lascia andare «che il neoimpegno sia soltanto il sintomo di una mutazione genetica che sta proprio cambiando il rapporto con le parole: non c’è più il silenzio necessario per essere parlati (nell’antica letteratura orale, si invocava la musa). Forse, penso quando mi sento giù, sono il custode cieco e un po’ inebetito di uova di dinosauro ormai fossili». Confesso una mia difficoltà a seguire chiunque si abbandoni a scorati accessi di pessimismo storico. Mi sembra che, vagliati con il senno di poi, tali giudizi e motivi mostrino fatalmente la corda. Con il rischio di passare per reazionario, mi ostino a credere che l’*homo sapiens*, almeno quello celebrato dalla letteratura universale, sia condannato all’immutabilità. Le grette gelosie patite da Saffo, Catullo e Leopardi continueranno a straziare il cuore dei ragazzi che stentiamo a comprendere, con buona pace dei neoimpegnati e del morigerato pubblico che li acclama. Forse sarà un po’ più arduo entrarci ma la letteratura continuerà a cantare anche quando chi mira a distruggerla e irreggimentarla non sarà più di questo mondo. Del resto, per dirla con Goethe, «la verità è sempre stata dalla parte dei pochi».

«Non si scrive per chi è alla ricerca della verità ma per diffondere la voce della verità (o della giustizia) tra il maggior numero di persone possibile – per **arrivare** (questo è il verbo) tendenzialmente a tutti: agli amici per rincuorarli, agli avversari per convincerli, ai nemici per confonderli e schernirli.»

Maria Teresa Carbone

Philip Roth, la biografia scritta da Blake Bailey va al macero

«il manifesto», 29 aprile 2021

Il libro sulla vita di Roth è stato ritirato dalla casa editrice Norton dopo le segnalazioni di alcune donne che accusano l'autore Blake Bailey di molestie

Solo tre settimane fa Blake Bailey era con ogni probabilità un uomo felice. La sua biografia di Philip Roth, un volume di circa novecento pagine su cui Bailey aveva lavorato per quasi dieci anni con il pieno sostegno dell'autore di *Pastorale americana*, era uscita nei primi giorni di aprile per Norton e aveva immediatamente raccolto una quantità di apprezzamenti entusiastici.

Per brevità citeremo qui solo una **recensione** uscita sul «New York Times», che porta la firma di una celebre signora della letteratura americana, l'ultranovantenne Cynthia Ozick: «Il romanzo del Diciannovesimo secolo» scrive Ozick «è ancora vivo e vegeto. Il suo nome oggi è “biografia”; la sua natura è quella di una grandezza dostoevskiana. E la vita esaustiva di Philip Roth composta da Blake Bailey è – per dirla senza mezzi termini – un capolavoro narrativo sia per completezza sia per precisione, dove i momenti cruciali si saldano al carattere, il carattere erompe in intuizione, l'intuizione in desiderio, il desiderio in destino».

Certo, nel coro di lodi esultanti qualche voce critica c'è stata. «In Bailey» questo il parere di Laura Marsh su «The New Republic» «Roth ha trovato un biografo che è eccezionalmente in sintonia con le sue rimostanze e di rado mette in dubbio la sua affidabilità morale. Eppure il risultato non è una vittoria

finale delle sue argomentazioni [...]. L'assenza di ironia, la cruda insistenza sulla verità rispetto alla falsità, non appartengono a Roth e sono stranamente in contrasto con gli esperimenti che lo stesso scrittore ha fatto con il suo personaggio: il gioco di autore e alter ego, di vita e contro vita, in infinite varianti di autoesplorazione».

Interpellato dal «Los Angeles Times», Bailey aveva **ammesso** con noncuranza che Marsh era «andata giù dura», affrettandosi ad aggiungere che quella stroncatura era in fondo un caso isolato. Non sapeva ancora, il biografo di Roth (e in precedenza di Richard Yates e di John Cheever), che nel giro di pochi giorni le sue fortune sarebbero crollate. Contro di lui, infatti, oggi pesano le segnalazioni di alcune donne che lo accusano di comportamenti impropri e in un caso di violenza sessuale. Da parte sua Bailey nega («non ho mai fatto sesso non consensuale di nessun genere con nessuno, mai, e sono pronto a difendere con tutte le mie forze la mia reputazione e la mia vita» aveva del resto scritto tempo fa quando alla casa editrice era arrivata una nota anonima sui suoi presunti trascorsi), ma questo non ha impedito a Norton di scaricarlo.

All'inizio di questa settimana, infatti, la casa editrice ha **annunciato** di avere ritirato definitivamente dal proprio catalogo *Philip Roth. The Biography* e

pure un precedente memoir di Bailey, *The Splendid Things We Planned*. «Mr Bailey sarà libero di cercare pubblicazione altrove, se lo desidera» recita un asciutto comunicato riportato fra gli altri dal «Guardian». Più garbatamente Einaudi, che l'anno scorso aveva annunciato l'uscita della biografia di Roth in questo 2021, fa sapere che «il libro è in traduzione e la situazione verrà valutata in seguito».

La decisione di Norton ha preoccupato la presidente di Pen America, Suzanne Nossel, che ha rilasciato questa **dichiarazione**: «Se dovessimo applicare questo criterio in generale, ci sarebbero migliaia di libri di persone bigotte, misogine e miscredenti che potrebbero essere rimossi dalla circolazione per gli stessi motivi [...]. Pubblicare un libro dovrebbe significare che un editore crede che in quel volume ci sia qualcosa di edificante, utile o illuminante; non dovrebbe essere interpretato come un'approvazione delle idee o delle vicende raccontate, né della condotta personale dell'autore». Impossibile aggiungere altro.

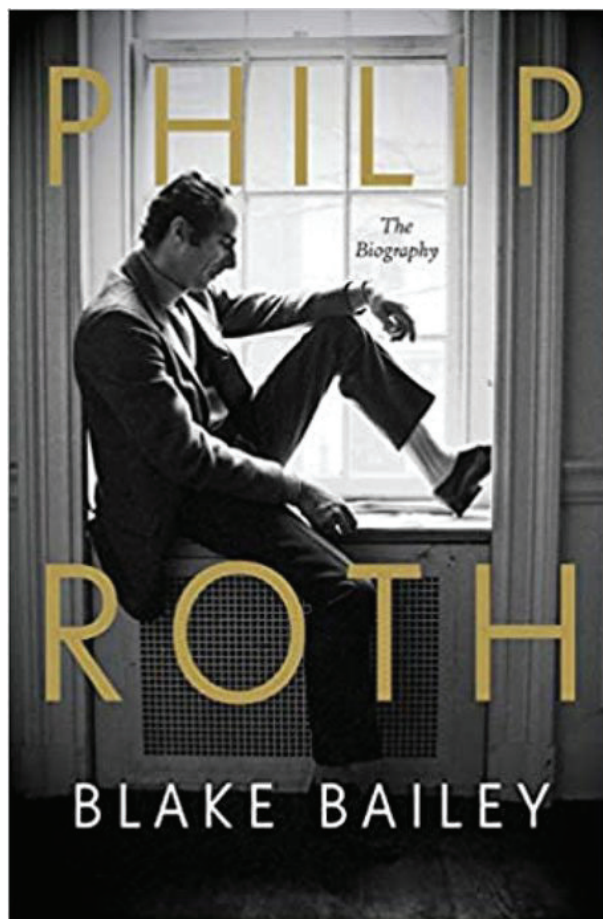
...

Giulio Meotti, *Cancelleranno Orwell?*, «Il Foglio», 30 aprile 2021

Il fatto che George Orwell, già gravemente affetto da una malattia polmonare, abbia potuto lavorare a *1984* negli ultimi anni della sua breve vita senza preoccuparsi dei soldi è stato grazie al clamoroso successo del libro precedente, *La fattoria degli animali*. «Ma la rivoluzione tradita è il tema principale di questa parabola satirica sullo stalinismo, che racconta velatamente la storia dell'Unione sovietica dalla Rivoluzione d'ottobre» ha scritto questa settimana Wolfgang Schneider sulla «Frankfurter Allgemeine Zeitung». «E questo è il motivo per cui gli editori rifiutarono di pubblicarlo nel 1944.» Orwell ebbe quattro rifiuti e il libro apparve soltanto alla fine del 1945. Oggi lo scrittore inglese sarebbe cancellato per un altro motivo.

«Secondo il ragionamento della W.W. Norton, dovrebbero essere cancellati anche *La fattoria degli animali* e *1984*. Perché Orwell ha aggredito sessualmente una ragazza di nome Jacintha Buddicom. Dovrebbe essere cancellato.» Scrive così sul «Times» D.J. Taylor, il biografo di George Orwell. «Gli editori sono sempre stati un gruppo vile, ma il trattamento riservato dalla casa editrice americana Norton al biografo Blake Bailey segna il livello più basso di pusillanimità.»

La notizia è che, a fronte di accuse di molestie sessuali non provate, la biografia definitiva di Philip Roth è stata mandata letteralmente al macero, dopo che aveva iniziato a incassare recensioni entusiastiche. «In risposta alle accuse di comportamento



«Philip sapeva benissimo di non essere un **santo**, come del resto non lo è nessuno. Ma soprattutto non voleva neanche apparire un santo.»

sessuale “inappropriato”, finora non dimostrato, il libro di Bailey è stato ritirato. Eventuali copie invendute saranno polverizzate. Bailey è stato lasciato anche dai suoi agenti letterari. Nel giro di pochi giorni, uno dei biografi letterari più illustri d’America è diventato una non persona.» Taylor dice che non comprendiamo le implicazioni. «W.M. Thackeray si divertiva a sorvegliare menta nelle piantagioni di schiavi. Charles Dickens maltrattava la moglie. Jack London era uno stupratore. Se Norton fosse l’editore della *Fiera delle vanità*, *Casa desolata* o del *Richiamo della foresta*, li cancellerebbe.»

...

Antonio Monda, *Roth avrebbe riso e sofferto in silenzio*, «La Stampa», 30 aprile 2021

Benjamin Taylor è stato il migliore amico e il confidente di Philip Roth degli ultimi venti anni di vita dello scrittore. Di questo rapporto privilegiato parla in un prezioso libro intitolato *Siamo ancora qui. La mia amicizia con Philip Roth*, in uscita per Nutrimenti. È sconcertato per gli attacchi postumi che sta ricevendo l’amico, e riflette sulle ripercussioni culturali della decisione da parte della Norton di mandare al macero la biografia a firma di Blake Bailey, a seguito delle denunce di abusi sessuali di cui si sarebbe

«Il lavoro intellettuale non ha nulla a che fare con gli atti eventualmente compiuti dall’autore, anche se sono **orribili**.»

macchiato quest’ultimo: «Qualunque mia dichiarazione oggi verrebbe strumentalizzata,» racconta «c’è un clima emotivo e spesso irrazionale: sulla decisione di mandare al macero una biografia autorizzata di 900 pagine preferisco dire soltanto “no comment”».

Come avrebbe reagito Roth a quanto sta succedendo?

Avrebbe detto che la realtà supera di gran lunga l’immaginazione. Ne avrebbe riso, ma nell’intimo sofferto: come ha fatto nei suoi libri con i temi che ha affrontato.

Roth aveva fiducia di Bailey, e gli chiese di «non celebrarlo, ma di rispettarlo»: come interpreta questa richiesta?

Philip sapeva benissimo di non essere un santo, come del resto non lo è nessuno. Ma soprattutto non voleva neanche apparire un santo: ha chiesto di non nascondere nulla, cercando di comprenderlo e di evitare ogni forma di sensazionalismo.

Lei conosce Blake Bailey? Che idea se ne è fatto?

Lo conosco molto bene, ma preferisco non commentare.

Proviamo ad affrontare l’argomento da un altro punto di vista: anche se le accuse fossero vere, cosa c’entra il lavoro intellettuale di un biografo?

Su questo sono d’accordo: prima della biografia di Philip, Bailey ne ha scritta una, dedicata a John Cheever, che ha vinto molti premi, ed è anche l’autore dei libri su Richard Yates e Charles Jackson. Il lavoro intellettuale non ha nulla a che fare con gli atti eventualmente compiuti dall’autore, anche se sono orribili. Questo vale pure per gli artisti: è innumerevole la lista di scrittori, pittori, musicisti e

Saul Bellow: «Quando stanno scrivendo la tua biografia hai la sensazione che prendano le misure per la tua **bara**.»

registi che si sono macchiati di atti imperdonabili, ma la loro arte rimane.

Si può affermare che la distruzione di una biografia autorizzata sia un modo per attaccare indirettamente Roth?

Non ho elementi per dirlo, ma il clima è certamente quello che ho descritto.

Ritiene che questa ondata sia radicata nel puritanesimo americano o sia invece un fenomeno mondiale?

In America esiste la componente puritana, tipica della cultura bianca, anglosassone e protestante, ma si tratta di un fenomeno mondiale: è miope pensare che sia qualcosa di esclusivamente americano.

Negli ultimi anni Roth ripeteva che si avviava verso due tragedie inevitabili: la morte e la biografia.

Era un modo di sdrammatizzare entrambe le cose, e ripeteva una battuta di Saul Bellow: «Quando stanno scrivendo la tua biografia hai la sensazione che prendano le misure per la tua bara». Con il libro mandato al macero, su Roth ora rimangono solo il suo testo, quello di Claudia Pierpoint Roth, e quelli sensazionalistici. «È vero, ma per fortuna è in lavorazione un'altra biografia a firma di Steven Zipperstein, un docente di Stanford che Philip ammirava molto.

Come ha reagito Roth quando ha saputo che stava scrivendo un libro su di lui?

È stato proprio lui a incoraggiarmi, dicendo che insieme avevamo fatto troppe risate perché non venisse in qualche modo ricordato.

Nel suo libro racconta che sino agli ultimi giorni continuava a parlar male delle due mogli, Margaret Martinson e Claire Bloom.

Conosco poche persone in grado di esorcizzare le cose che hanno generato in loro maggior dolore. Il legame con Claire Bloom è stato oggetto anche di un suo libro durissimo, intitolato Fuori dalla casa di bambole, al quale Philip ha replicato, indirettamente, con Ho sposato un comunista. Non dimentichiamo poi che Margaret Martinson, per farsi sposare, ha detto a Philip che era incinta.

Personalmente ho sempre sostenuto che l'accusa di misoginia a Roth sia fuori luogo e che sia stato un misogino nella stessa misura in cui è stato un misantropo.

Sono assolutamente d'accordo: la gente tende a dimenticare quanto Philip sia stato duro con gli uomini, sia nei suoi libri che nella vita.

Lei scrive: «Philip aveva cercato diligentemente una donna giovane e bella che si occupasse di lui come Jane Eyre si prendeva cura del vecchio signor Rochester. Quello che ottenne invece fui io».

È una cosa su cui scherzavamo spesso: aggiungo che invece di una bella ragazza il sottoscritto è anche un ebreo che ha superato la mezza età.

Quale è stata la sua più grande lezione?

Lavora sodo, più di quanto pensi di essere in grado di poter fare.

«La gente tende a dimenticare quanto Philip sia stato **duro con gli uomini**, sia nei suoi libri che nella vita.»

Franco Cordelli

L'amore non esiste. Inventalo

«Corriere della Sera», 14 aprile 2021

La migliore commedia di Tom Stoppard, coglie l'attimo prima del silenzio. Torna per Sellerio un testo che ha al centro un poeta da riscoprire

L'invenzione dell'amore di Tom Stoppard debuttò al National Theatre di Londra nel settembre del 1997. Due anni dopo vi fu la versione italiana di Piero Maccarinelli al festival di Palermo. È lo stesso Maccarinelli a ricordare come la stampa nazionale se ne disinteressò, ma non quella inglese. In Italia la vicenda di Stoppard è altalenante. Nel 1968, per la messa in scena di Franco Enriquez del suo titolo più famoso, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, ne pubblicò il testo la Feltrinelli. Bisogna arrivare all'84 per un secondo libro: a Genova lo presentò Franco Marengo per costa & nolan e conteneva due commedie, *Acrobati* e *I mostri sacri*. A cura di Rita Cirio *L'invenzione dell'amore* uscì per Sellerio in occasione dello spettacolo di Maccarinelli, e sono del 2011 *Rock 'n' roll* da Einaudi e del '12 ancora da Sellerio *La sponda dell'utopia*, da cui lo spettacolo di Marco Tullio Giordana, che infine dette a Stoppard il giusto riconoscimento. Ma la fortuna di questo grande drammaturgo inglese nato in Cecoslovacchia per caso (è lui a dirlo, anche se poi divenne amico di Václav Havel), la sua fortuna è episodica, scompare e di nuovo per caso riappare ogni dieci anni. Cambiando collana e copertina Sellerio ristampa ora *L'invenzione dell'amore*, secondo Harold Bloom la sua commedia più bella: una commedia che per noi lettori italiani pone subito un problema. Chi è

il protagonista, realmente esistito, Alfred Edward Housman? Avevo incontrato il suo nome ma altro non sapevo se non che era un poeta vittoriano, un poeta minore. Non mi ero preoccupato di saperne di più. Ignoravo fosse stato o meno tradotto. Solo adesso, per leggere Stoppard, ho letto le sue poesie, ovvero il suo unico libro: *Un ragazzo dello Shropshire*, per Le Lettere curato da Bianca Tarozzi nel 2005. E solo adesso posso azzardare un'opinione, ampiamente condivisa in Inghilterra e negli Stati Uniti: Edmund Wilson gli dedicò un saggio magistrale; in *Le nostre anime di notte* di Kent Haruf, i due anziani protagonisti a letto parlano di lui! Housman non è un poeta minore, e non è un poeta vittoriano bensì, se proprio vogliamo definirlo, un classicista che ebbe il torto di salire tardi alla ribalta (morì a 77 anni nel 1936), non poco ostacolato da Ezra Pound e, più morbidamente, da Thomas S. Eliot. In pieno modernismo un poeta come Housman era inconcepibile! *Un ragazzo dello Shropshire* uscì per la prima volta a spese dell'autore nel 1896 (le poesie sono quasi tutte dell'anno precedente). Solo nel 1939 vi fu una nuova edizione con le poche altre scritte negli anni successivi al 1895. Ma che poeta è Housman? Ovvero, che uomo fu e perché Stoppard gli ha dedicato una commedia? Tema dominante che sempre ricorre in tutte le sessantatré poesie di *A Shropshire Lad* è la

perdita, la perdita comunque: del tempo, dell'amore, della vita. Solo la bellezza può porre un modesto argine alla fluidità del tutto. Il tono dei versi, nonostante la metrica rigorosa, le metafore a volte sfolgoranti, e l'ironia che sempre vi serpeggia, è basso, come se l'autore stesse parlando a un amico: un amico che realmente c'era, si chiamava Moses Jackson. A lui Housman attribuiva la causa dei suoi versi. Moses mai ricambiò l'amore di Alfred: per qualche tempo vissero insieme anche a Adalbert, fratello di Moses, poi insieme lavorarono all'ufficio brevetti di Londra. Ma Moses poco dopo andò a Karachi e si sposò. Housman fu padrino del suo quarto figlio nel 1900. Accanto a Alfred, che nei versi appare due volte con il nome di Terence, in *L'invenzione dell'amore* c'è naturalmente Moses, oltre a tanti altri personaggi del loro tempo, dagli amici di gioventù ai maestri, John Ruskin e Walter Pater, dalla sorella di Alfred a Frank Harris (qui come giornalista pettegolo) e Jerome K. Jerome, fino a Oscar Wilde. Il sentimento che tiene uniti gli uomini nelle poesie, dice Bianca Tarozzi, è «l'amore tra compagni: amicizia e morte sono tematicamente intrecciati e il tema marziale si impone per la parallela importanza di quello dell'amicizia».

Diverso in Stoppard: incontriamo Housman là dove Caronte lo attende, alla confluenza del Tamigi con lo Stige; e laggiù, in barca con un cane, come nel romanzo di Jerome, compaiono di volta in volta tre diversi uomini. Ma non è proprio la barca il punto di fuoco, fuoco non c'è se non sotterraneo, nell'ombra, nel buio, nel ricordo di ciò che fu o, meglio, di ciò che non fu. Nelle poesie si parla dei morti: «Sta arando la pariglia, / Che conduceva un tempo / Quando sentiva schiacciare i finimenti / Ed era un uomo vivo!»; si ricordano i suicidi: «Ucciso? Così rapida fine? così netta? / È stato giusto, è stato coraggioso: / Il suo non era un male curabile, / Meglio portarlo con sé nella tomba»; ai morti si dice: «Furbo ragazzo, sei fuggito in tempo / Dai campi dove la gloria non dura». Ricorre il tema della guerra, come rifugio o come dovere. Mai compare una donna. Incorrotta

e sempre gloriosa risplende la natura di una contea, che non era quella di Housman, ma quella che intravedeva o immaginava oltre l'orizzonte di colline azzurre. In Stoppard le colline non ci sono, non ci sono che acque, un ritmo tutt'altro che drammatico, una musica che si potrebbe supporre atonale per i repentini cambi di scena sempre nella stessa cornice acquatica, ma che anche in traduzione risulta melodica, struggente, dolente: musica del ricordo di ciò che non c'è più e che si confonde con chi c'è ora, qui nelle accoglienti acque. Housman parla con Caronte. Gli amici, giovani o vecchi, discutono tra loro dell'amore (scritto, ossia inventato). Ricordano la certezza di Walter Pater che non vi sia altro che amore del momento. Ricordano la paura di Ruskin di aprire le braccia. Il giovane Hous viene accusato di fatuità e cinismo – per il suo costante ritegno, la sua riservatezza. Il giovane Hous e il vecchio AEH parlano della loro vita. Già, quale fu la loro vita? Non ho ancora detto che, se Housman è un grande poeta, è ancor oggi ritenuto uno dei maggiori congetturisti, un termine che ignoravo. Housman visse insegnando latino e, trincerato come studioso di filologia classica, divenne un lettore eminente di Orazio e di Catullo, l'inventore primo e assoluto dell'amore. La trincea della filologia (della congettura) fu ciò che difese Housman dalla poesia (la poesia appartiene al gusto, la filologia alla conoscenza: «Conosco solo una persona» dice nella commedia «che studia scienze, ed è l'uomo più fine che abbia mai incontrato»). Lo salvò dal divenire un esteta, come Oscar Wilde, che compare nel secondo tempo in qualità di uomo nuovo, che tutti introduce nel secolo della modernità. Quello tra Housman e Wilde è un inesperto, non compiuto braccio di ferro; ed è l'evanescenza e la contraddizione che più in Stoppard divampa. Il suo non essere stato, o la sua evanescenza, è il fondo beffardo della commedia. Costantemente egli ci dice che l'«invenzione dell'amore» è proprio questa, la sua assenza, la sua natura fantasmatica, il suo apparire per un attimo e perdersi nel silenzio e nell'ombra.

Gina Lagorio

Janet Frame e Sylvia Plath. Vite parallele oltre il dolore

«Corriere della Sera», 16 dicembre 1990

Frame, dichiarata schizofrenica senza esserlo, visse nove anni in manicomio. Plath, lacerata da depressione suicida, divenne il simbolo della condizione femminile

La fotografia che si affaccia dal risvolto del primo libro in veste italiana di Janet Frame *Dentro il muro* (Interno Giallo) ci mostra l'autrice neozelandese, celebre in patria e nel mondo, sorprendentemente simile alla protagonista del premiatissimo film di Jane Campion *Un angelo alla mia tavola*. Anzi, a voler essere precisi, alle tre attrici che la impersonano in altrettante stagioni del vivere.

La regista le ha trovate, tutte e tre brave, dai tratti somatici così affini da rendere verosimile l'evolversi fisico di Janet, che è soprannominata «Ricciolina» per la massa di capelli che le incorniciano il volto come un elmo fiammante. Il ritratto fotografico ci mostra Janet com'è oggi, una signora avanti negli anni – è nata nel '24 – dai capelli sempre liberi e ondos, con occhi indagatori e un sorriso incerto, come di chi è disponibile al mondo ma non se ne fida del tutto. Un volto che subito mi ha rievocato le sagaci corrispondenti di Madame Deffand o le zitelle intrepide di tanta narrativa inglese.

Un angelo alla mia tavola è un film con gran prevalere di donne – anche la sceneggiatura e il montaggio sono firmati da mani femminili – film di qualità spirituale rara, dove il rispetto dei sentimenti e delle cose è la vera matrice della storia che pur toccando momenti di drammatica tensione non cede mai all'effetto, alla sottolineatura retorica, al commento

lacrimoso: i colori sono smaglianti nel paesaggio, ma nell'indagine dei volti sono smorzati come avviene per pudore che la voce si faccia sommessa davanti alla tragedia del dolore. Il pedale tragico, che c'è e come, perché così la sorte di Janet ha voluto, è usato con cauta perizia dalla regista.

Il film racconta la povera infanzia della paffuta Ricciolina tra le sorelle e il fratello in una famiglia povera ma calda di affetti, poi l'adolescenza che vede fiorire sotto quel modesto tetto il fiore insolito e splendente della poesia, cosicché Janet parte per scuole solo sperate e rese possibili dalle borse di studio; il secondo blocco – che corrisponde al secondo volume del romanzo autobiografico della Frame – rievoca le sventure della clinica psichiatrica, nove anni di inferno, e infine la terza parte accompagna Janet all'estero, prima a Londra, poi a Ibiza e nel suo ritorno in patria, con la conferma, quanto dolorosamente conquistata ma vincente, della sua vocazione di scrittrice.

Ora, nel libro appena tradotto, possiamo leggere dal vivo l'esperienza di allucinante crudeltà che la Frame visse: dichiarata schizofrenica – con una leggerezza criminale – subì negli anni del ricovero psichiatrico duecento elettroshock e evitò quasi per caso un intervento di lobotomia.

È difficile dare un giudizio che sia soltanto estetico su un libro come questo: occorrerebbe tra l'altro

avere tra le mani anche le altre parti che lo compongono. Tuttavia la forza di fascinazione che da queste pagine di cronaca fuori dal mondo – il manicomio lo è – emana, è tale, che di sicuro si può dire che la Frame ha avuto dalla sorte il dono della scrittura. Pagato a un prezzo così alto da farne una vittima e un'eroina. Altri, sapienti di ciò che clinicamente sia la malattia mentale, giudicheranno nelle sue denunce di diagnosi e di metodi terapeutici questo romanzo della follia, che fermamente tratteggia i volti allucinati di chi ne è colpito, i loro corpi goffi, e anche le volute tenebrose dei pensieri stravolti. La rappresentazione che qui della follia si dà, il modo in cui la follia è scritta, è opera di una scrittrice senz'ombra di dubbio. Capace di dipingere a grandi tratti un reparto di malati come un girone infernale, e anche di registrare i tremori e i sogni di un attimo di solitaria quiete tra le pareti dell'orrore o di seguire come una formica tenace i

pensieri nascosti dietro le parole burocratiche o menzognere o pseudopietose di infermieri e di medici.

La follia, il suo volto meduseo, è il vero personaggio di *Dentro il muro*: chi entra cittadino nel suo regno patisce l'emarginazione assoluta; anche se qualcuno lo amava prima che il marchio del folle gli fosse impresso sulla fronte, è pavido a mostrarlo, esita, fugge, perché la follia è vergogna; la sola speranza della società è che quietamente si dimentichi il pazzo.

«Così il tempo cadeva su di noi, come neve, soffocando le nostre grida e le nostre vite.» Nel vuoto, «i rumori collegati all'elettrochoc, un allenamento per Sing Sing»...

Povera Janet, diversa perché più vibratile, perché più facile a sognare a esaltarsi e perciò anche a deprimersi, diversa perché le parole le cantano in cuore prima ancora che le compiti in sillabe, diversa perché autonoma nelle scelte in un mondo maschile



omologato nei ritmi e nei costumi, diversa perché donna, diversa perché scrittrice. Come chiamava Cartesio la fantasia? «La folle du logis.» Ogni scrittrice, in un tempo che non è poi troppo lontano da noi, lo è stata per i più. A qualcuna come alla Frame è toccato pagare un prezzo mostruoso. Averlo saputo raccontare senza vergogna, alteramente, è il segno della necessità della sua scelta. In cui un'altra donna, la Champion, si è rispecchiata con artistica dignità e partecipazione fraterna.

Certo, molta acqua è passata sotto i ponti da quando la Woolf scriveva: «Per una ragione o per l'altra gli "highbrow" sono totalmente incapaci di fare i conti con quella che si chiama comunemente la vita reale». Com'è noto, per «highbrow» la Woolf intendeva gli intellettuali puri, i poeti, donne e uomini «con un'intelligenza di prim'ordine che come un puro-sangue lancia la propria mente al galoppo per tutto il paese alla ricerca di un'idea». Eppure la mediocrità tranquilla che sa conciliare l'arte con la vita, e induce la scrittrice inglese a gettarne i libri come inutili,

«lievemente nei campi, oltre la siepe», fu cercata, quasi con affanno, da un'altra scrittrice dal destino tragico che una biografia ponderosa di Anne Stevenson (*Vita di Sylvia Plath*, Serra e Riva) appena uscita da noi ripropone all'attenzione: Sylvia Plath. Forse una donna che scrive avverte come doppiamente trasgressiva la sua anomalia: vuole i talenti che natura le ha elargiti ma anche essere amata com'è.

Una spirale di aspirazioni e pulsioni contrastanti che ha un costo inevitabile nella malinconia di sapersi guardata con perplessità o con disapprovazione e che qualche volta trova un esito lacerante nella depressione suicida. La donna che vuole essere un soggetto, e dirlo, con le parole della poesia, è non per caso il tema di tante pagine del femminismo, sul cui senso, storico ed etico, ci si sta da più parti di nuovo interrogando, anche con asprezze polemiche di scarsa eleganza. Ma non ne parlerei se, oltre le teorie più o meno filosoficamente autorevoli, non ci trovassimo qui di fronte ad autentiche opere letterarie, eloquenti di per sé, al di là di chi le ha firmate.

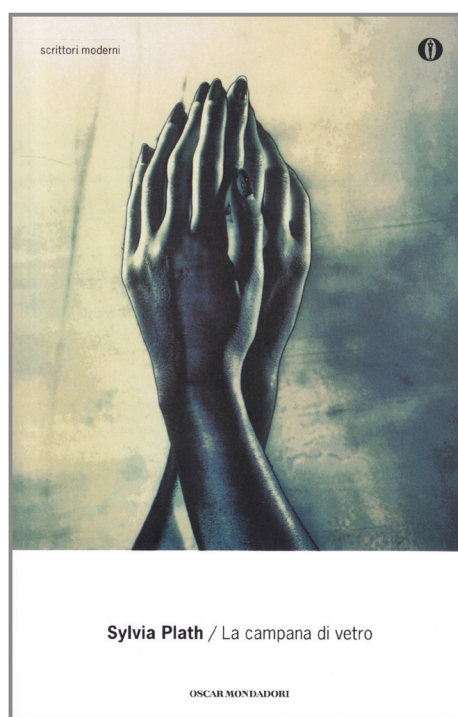


E che hanno in comune il misterioso nucleo originario dell'autodistruzione consapevole parallela alla ricerca dell'espressione creativa. Il lavoro biografico della Stevenson è onesto, assiduo, diligente, e ci accompagna nel percorso esistenziale di Sylvia Plath – trent'anni di ardua intensità – facendo luce non solo sui luoghi, gli studi, la famiglia, gli amori, ma anche sui pregiudizi che si sono accumulati intorno a questa donna che è diventata dopo la morte il simbolo della condizione femminile e non solo nella patria di Fitzgerald, alla cui leggenda si affiancò presto la sua: insieme genio creativo e tenera Zelda, interprete dei suoi anni e proiezione romantica di un diverso sogno americano. Ma la Stevenson non ha tanto scavato le fonti e il senso letterario di Sylvia quanto le componenti della sua educazione scolastica e sociale, facendo ordine nel materiale documentario in gran parte postumo ad opera della madre di Sylvia e del marito, il poeta Ted Hughes. E, soprattutto, ci ha indotto a rileggere Sylvia, romanziera e poetessa: *La campana di vetro* è quasi una cronaca del suo

essere e del suo divenire, splendidamente inquietante come le liriche: una parola sempre fiammante, in prosa e in poesia, dove la verità dei sentimenti e delle intuizioni è colta per immagini di una bellezza talvolta smagliante talvolta lunare, poesia come felicità e come perdizione.

«V'è forse qualche via d'uscita dalla mente? Alle mie spalle gradini a spirale scendono un pozzo.» Ma «per la persona che è sotto la campana di vetro, vuota, e che è bloccata là dentro come un bimbo morto, il mondo è in sé un brutto sogno».

Solo la scrittura poteva rompere la prigione di quella campana crudele e forse il suicidio, come altre volte, fosse stato sventato, Sylvia avrebbe potuto al pari di Janet Frame riafferrare la gioia della vita che lei aveva, nella prima giovinezza, innamoratamente furiosamente, fatto desiderare tutto e tutto volere. Resta lo strazio di quel suo sospiro: «Oh, se solo mi lasciassero a me stessa, che poeta riuscirei a tirar fuori». Ma quel poeta, giovane Iddio, nel suo volo troppo breve, ha tuttavia lasciato un segno non cancellabile.





8x8

si sente la voce

Oblique

finalisti

25 maggio 2021

Monica Acito, *Camel Blu*;

Clara Cioni, *Pane di casa mia*;

Daniel Coffaro, *Nessuno parla più*;

Valeria Lattanzio, *Una concezione errata dello zodiaco**;

Francesco Orzès, *Biografia di un amore*;

Stefania Rigon, *L'hangar***;

Beniamino Rosa, *Il viaggio in paradiso*;

Beatrice Salvioni, *Lo schiocco*.

* il racconto più votato dal pubblico.

** il racconto più votato dai librai.

