

retabloid

dicembre 2021



«Nei momenti difficili, mi era stato insegnato fin dall'infanzia,
leggi, impara, datti da fare, rivolgiti alla letteratura.»

—Joan Didion

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
dicembre 2021

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

La foto di copertina è di Carlotta Mazzini.

Per le immagini di p. 5 e 8 si ringrazia la libreria
Grossi di Domodossola.

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

Il racconto

Beniamino Rosa, *Se a Macugnaga ci fosse il mare* 5

Gli articoli

Situazione critica

Marco Cicala, «il venerdì», 3 dicembre 2021 13

Troppi insulti o troppi elogi. Ma chi dice la verità?

Piero Melati, «il venerdì», 3 dicembre 2021 18

Senza stampa a rischio la democrazia

Marco Damilano, «L'Espresso», 5 dicembre 2021 20

Paco Roca, la politica nei meandri della memoria

Andrea Voglino, «il manifesto», 5 dicembre 2021 23

«Sono un ingenuo complicato.»

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 5 dicembre 2021 25

Lezioni argentine

Leonardo G. Luccone, «Robinson», 11 dicembre 2021 28

Anche l'autobiografia di una faina insegna la bellezza della solitudine

Mattia Insolia, «Domani», 11 dicembre 2021 30

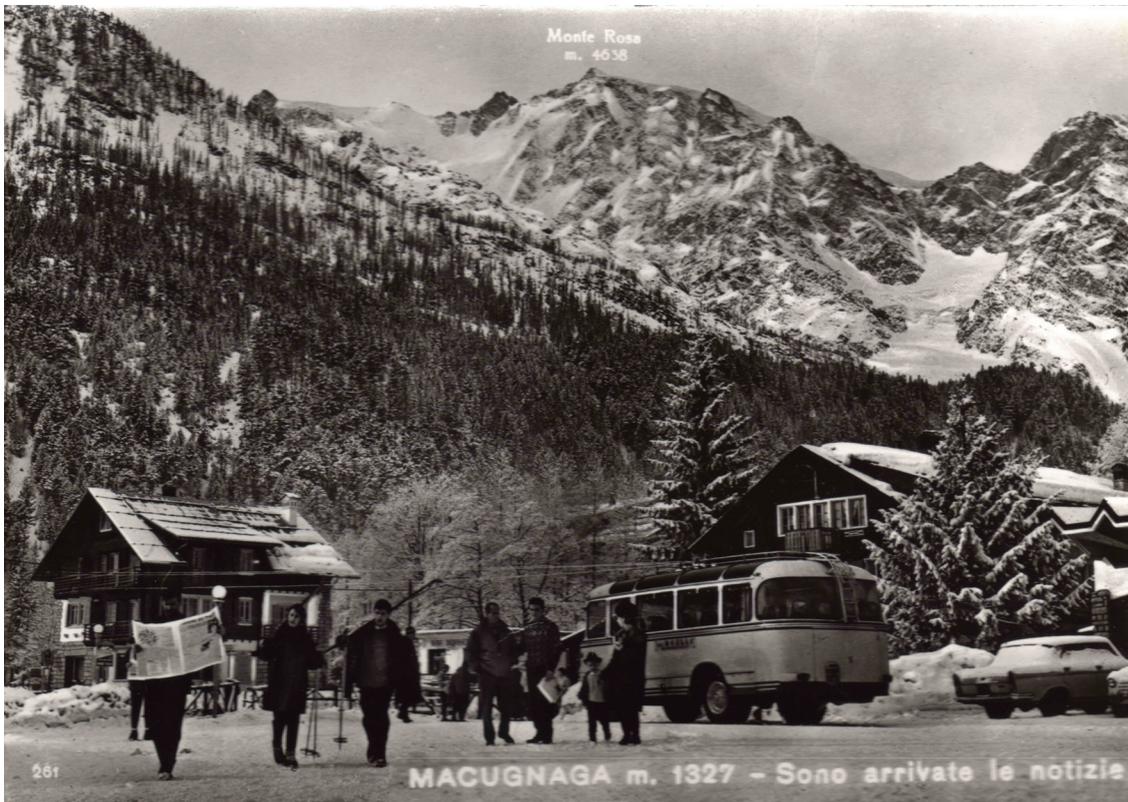
«Cari ragazzi, scrivere non è un dramma.»

Simonetta Fiori, «la Repubblica», 12 dicembre 2021 33

# Perché «Austerlitz» è il libro più importante della letteratura europea del Ventunesimo secolo	
Tiziano Gianotti, «Linkiesta», 13 dicembre 2021	36
# <i>Stroncature d'autore</i>	
Raoul Precht, succedeoggi.it, 15 dicembre 2021	40
# «Ce l'ho una cosa da raccontare: la notte sogno Sorrentino.»	
Concetto Vecchio, «il venerdì», 17 dicembre 2021	43
# «House of Gucci» è un film bruttissimo	
Silvia Schirinzi, «Rivista Studio», 19 dicembre 2021	46
# <i>Morta la scrittrice Joan Didion: il suo stile nitido sulle orme di Hemingway</i>	
Matteo Persivale, «Corriere della Sera», 24 dicembre 2021	48
# <i>Che scrittrice è stata Joan Didion?</i>	
Cristiano de Majo, «Rivista Studio», 24 dicembre 2021	49
Gli sfuggiti	
# <i>Gli effetti di TikTok (e dei pianti dei ragazzi) sull'editoria</i>	
Francesca Faccani, «Rivista Studio», 25 marzo 2021	52
# <i>E non ci stroncheremo mai</i>	
Mariarosa Mancuso, «Il Foglio Review», 27 novembre 2021	54
Mendel	
a cura di Alessandro Melia	58

Beniamino Rosa

Se a Macugnaga ci fosse il mare



L'Ossola ha con gli Svizzeri un rapporto privilegiato.

Il tunnel del Sempione collega Domodossola a Brig in mezz'ora; sulla stazione c'è una targa bilingue, posta nel centenario della ferrovia, per «celebrare l'amicizia che le unisce».

Degli Svizzeri però si dicono molte cose: primo, usano il tunnel per fare acquisti nei negozi italiani e spendere meno che a casa loro; secondo, sulle cime ossolane incrociano gli escursionisti italiani ma non li salutano mai, al contrario di chi viene da casa loro; terzo, bevono nei locali italiani, si rammolliscono e lordano la città, poi sul treno del rientro molestano i passeggeri, cosa che la polizia non tollererebbe a casa loro; quarto, ai lati delle strade dell'Ossola si trovano sacchetti italiani colmi di spazzatura svizzera, che agli Svizzeri costerebbe troppo buttare a casa loro;

quinto, l'amicizia ferroviaria è suggellata, a ogni ora, da professioniste sui binari di Domodossola, dove gli Svizzeri arrivano, ammirano le bellezze dell'Italia, e tornano a casa loro.

Ma a queste dicerie Concetta Capuano, amante dei fatti e titolare a Domodossola di un atelier di acconciature, rispondeva che degli stranieri non si deve dire più di cinque parole: primo, gli Svizzeri sanno cos'è l'ordine e la disciplina, lì la leva militare è obbligatoria, mica come gli italiani che si rammolliscono; secondo, gli Svizzeri pagano molte meno tasse degli italiani, tant'è che Concetta Capuano avrebbe lasciato a Roma più di ciò che le entrava con la fatica di una vita; terzo, gli Svizzeri hanno pensioni molto più alte, ma a Roma i politici si aumentano il vitalizio, e a Concetta Capuano avrebbero lasciato una miseria; quarto, gli Svizzeri sono più avanti degli italiani, coi referendum fanno parlare il popolo e hanno frenato l'immigrazione, mica tutti gli stranieri del mondo possono arrivare a casa loro; quinto, tutti i suoi clienti svizzeri erano rispettabilissimi, infatti pagavano sempre in contanti.

«Nun aggio maje chiù vistu u mare!» lamentò Concetta Capuano, mentre il televisore trasmetteva le onde di una spiaggia: sabbia finissima, palme, sole, ghiaccio succoso sulla riva, e faraglioni in lontananza. L'unica cosa che la irritò furono i vu cumprà: erano tutti vestiti di bianco, e sporcavano il lido col lavoro nero, per vendere cappelli fabbricati non in Italia, ma chissà dove.

«Antò, 'nzurate!» concluse, visto che in Svizzera tutti i figli a trent'anni hanno già la moglie, e la casa loro.

«Carmè, avete mai pensato di cambiare colore? Quello normale non è più di moda, oggi vanno le tinte straniere» suggerì qualcuno che quel giorno aveva molta voglia di fare amicizia: Antonio, il figlio che di Concetta Capuano faceva le veci, e soprattutto la fatica.

La signora Carmela chiuse il giornale, e guardò le modelle sul book che Antonio le porgeva. Notò subito che, insieme ai capelli tinti di rosa, il colore l'avevano già cambiato tutte: infatti erano modelle africane.

«Antò, ma tu lo sapivi che in Sudamerica i purtuàlli so' verdi?»

«Verdi?» Antonio e la signora Carmela insieme raggiungevano l'età sulla targa della ferrovia.

«So' verdi, Antò. Nun addimannèrme cà», e la signora Carmela si ripigliò il giornale.

«E non diventano arancioni?»

«So ranciàti dinto» sospirò la signora Carmela, sognando il mare di Rio de Janeiro, con l'aranciata in mano e due fette di purtuàllo sugli occhi.

«Io non li mangerei verdi», e Antonio col panno asciugava l'ugello dello spray.

«Fuori so diversi, dentro so come tutti.»

«Ma che razza è?»

«So sempre purtuàlli, Antò!»

«Ma l'hai mangiati?»

«Magari fuss'ita in Sudamerica, Antò...! Stavo ancùra ccà?!», e la signora Carmela immaginò che, sotto la sua tinta fuori moda, nel prodigioso casco sorto dalla tricologia svizzera, la ricrescita bianca le sorgesse in una cima altrettanto bianca, alta, dolce come una spremuta: coperta di ghiaccio, ma una montagna del Sudamerica. Il pan di zucchero.

Concetta Capuano però le passò davanti; aveva finito di telefonare, e non era più amica di chi sognava le bellezze altrui. Andò dritta ad aprirsi il registratore di cassa, che contiene i soldi: loro sì che sono amici di tutti.

«Cuncè, nun stai ancùra ccà...?» si allarmò la signora Carmela, prendendosi una caramella all'arancia dal vassoio per i clienti; ma Concetta Capuano dalla cassa si prese i fatti. «Cuncè, che faje, te ne vaje? Te vulev' cuntò ro cappiell' c'aggia visto ca 'e front'... Sapiss quant'è bellill', è rosa...»
«Eh, Carmè, mo' aggia faticà, nun me pozz' maje levà nu sfizio... Anto' riposati oggi, non più di cinque clienti m'arraccumanno, pure si so' svizzeri» chiosò Concetta Capuano, con in mano i venti euro per la benzina. Spense il registratore e porse la chiave ad Antonio. Ma, siccome Antonio aveva le mani sulla testa della signora Carmela, gliel'infilò nei pantaloni.

...

«Non vedete l'ora di essere in vacanza domani, eh? Siete stanchi, volete uno sfizio? Che ne dite di un po' di mare? Bene, allora preparate i drink da spiaggia, con una bella fetta d'arancia, e poi, per i selfie, i cappelli da divi del cinema; ma l'unica cosa che non dovete preparare è... la valigia. Come? No trolley? Ma certo! Il mare ve lo portiamo noi. A casa vostra!»

A Concetta Capuano, che aveva appena fatto benzina, e sfrecciava sulla statale bruciata dal sole verso Macugnaga, parve sì di vedere che il calore colorava sull'asfalto delle chiazze, pozze di vapore, o acqua: onde, miraggi di mare.

«Sapevate che col riscaldamento globale i ghiacci si scioglieranno, e il mare salirà fino a Milano? Pensate: niente più traffico, esodo biblico, o stress. La Madonnina del Duomo vista spiaggia. Salutiamo Venezia e Napoli, le città di mare che non saranno più di moda, perché non ci saranno più; saranno sostituite da una bella invasione marina su per il Po e su ancora, su fino Domodossola...»

Concetta Capuano spense l'autoradio. Era già stata chiamata sul Monte Rosa tre anni prima, dalla stessa persona. Quella volta aveva faticato molto: tagliare i capelli alle famigliole nella casa per ferie di Macugnaga, questo le aveva fatto perdere una giornata intera; più il viaggio, l'altitudine, i marmocchi al calcio balilla, ed era tutta gente di Varese, che vuol farsi credere svizzera senza esserlo. Però lavorare mentre gli altri sono in vacanza consente di togliersi uno sfizio. A pagarla in contanti erano stati i padri, le madri e i marmocchi; infatti Concetta Capuano a loro aveva detto che i capelli erano un extra rispetto alla pensione; ma a pagarla in contanti era stato anche il proprietario della casa, corpulento e amante dei fatti, che curava gli ospiti come fossero sua moglie e suo figlio, quindi a tutti offriva il taglio dei capelli a suo carico, incluso nella pensione completa. Così Concetta Capuano arrivò a Pestarena, la frazione di Macugnaga dov'era la casa per ferie, simile a una baita Walser ingrandita; ma qui si irritò. Ai piani alti era stesa una marea di vestiti. Chi in Ossola stende il bucato all'aperto dimostra di non essere nativo del Nord. Magliette e pantaloncini erano un caos: taglie e colori diversi, ammassati su un balcone, isolati sull'altro; così acconciata, la casa per ferie portò Concetta Capuano a chiedersi se per caso lei fosse ancora a Napoli.

Notò che il parcheggio era vuoto; e i sospetti aumentarono quando sui gradini vide un guantone; poi tubi di palle da cricket. I marmocchi di Varese non praticano sport simili, li lasciano ad altra gente che a casa loro non vogliono. E le palle da cricket erano tutte verdi. Fossero state arancioni, almeno sarebbero state italiane. Dall'interno veniva un vociare animato; e si sentivano palleggi, azioni e gol al calcio balilla.

Affaticata, Concetta Capuano desiderò qualcosa con cui coprirsi la testa; e sentì i capelli ricrescere bianchi quando entrò dalla porta rimasta aperta, e vide i fatti. I nuovi ospiti di Macugnaga non erano più famiglie di Varese col mito della Svizzera.

Si pizzicò le narici nelle unghie smaltate, anche se in sala arrivava profumo di sugo. Veniva dalla cucina, insieme alla migrante nigeriana, che sulla testa non aveva un casco da permanente, ma una cesta di pane. E, mentre la migrante ondeggiava davanti al bancone, a spolverare i calici sulle mensole, a lucidarli ad uno ad uno, e a disporli sul vassoio di portata, era un migrante bengalese, con la stessa cura che avrebbe potuto avere un migrante italiano, o l'altro nigeriano che intanto gli riportava un vassoio di tazzine sporche, per mettere in tavola i calici. Suonò il telefono; e il migrante al bancone alzò la cornetta, da perfetto padrone di casa, mentre la sorella della migrante nigeriana usciva dal bagno in accappatoio bianco, e alzava il pettine da acconciatrice. Il ritmo era proprio lei a darlo, alla chioma e a tutta la sala; e così, sotto il lucernaio verso il Monte Rosa, al calcio balilla, si levava l'onda della più accesa tra le partite.

Dieci migranti, cinque nigeriani e cinque bengalesi, due squadre che valevano ben più di cinque giocatori l'una, si univano nell'amicizia: ma l'amicizia vera, quella che nessuna targa può descrivere. Raccolti sul calcio balilla in maglietta, pantaloncini e ciabatte, erano avvinti nella partita in corso; e per loro quelle ciabatte da spiaggia erano vere scarpine chiodate. Sul biliardino che prima non aveva mai conosciuto dei campioni come loro, si accaloravano nel loro idioma, tifavano, e si sostenevano.



Come l'onda del mare, saliva l'attacco della Nigeria; poi la marea si ritraeva, e si alzava l'onda del Bangladesh, si allungava sul globo verde coperto d'acqua e circondato dalle sponde del campo di gioco; e si ritraeva, e un altro ciclo cominciava, un'altra onda saliva, per poi ritrarsi fino a lasciare sulla spiaggia un dono: un gol, un pallone venuto dai flutti.

«Chist' nun parlano manco 'a lingua, ma ce trouamm' 'a casa nostra?» Ferma al bancone accanto a una pila di giornali vecchi, Concetta Capuano non sputò più di quattro parole; poi stette davvero per sputare a terra, cosa non molto svizzera. Ma lì un'altra cosa fu sul punto di farle venire i capelli bianchi: sopra di lei c'era una grande foto. In cornice, la Signora del corpulento proprietario abbracciava il suo signor figlio, così come Concetta Capuano tre anni prima l'aveva acconciata.

«Varùn!» chiamò una voce un tempo corpulenta e amante dei fatti, ma oggi schiarita e, in una sola parola, affettuosa. Dalla cucina, col grembiule che profumava di sugo e arrosto, arrivò il proprietario della casa.

Era alto; ma il viso e le braccia erano scavati. Aveva perso più di metà della mole, ed era calvo. Però la forza, e l'anima, e la forza dell'anima, c'erano eccome. Erano giunte alla verità.

«Ma dov'è la Signora, e il figlio?» sputò Concetta Capuano, in italiano.

«Mia moglie mi ha abbandonato, e se n'è andata. Lei e mio figlio ora vivono al mare.» L'ospite era pesante, un corpo di dolore; ma gli occhi, nel cranio pelato dalla malattia, gli ridevano. «Varùn!» Concetta Capuano, amante dei fatti, non capì e non fece fatica. Con uno dei giornali vecchi si coprì il capo; e Varùn, che dietro il bancone aveva appena finito la pulizia dei calici, arrivò.

Era tutto contento, perché l'amico per cui tifava aveva vinto la partita al calcio balilla. Il suo viso, il corpo, la sua pelle nera erano un unico, luminoso sorriso.

«Varùn! Gli sto insegnando l'italiano» spiegò l'ospite.

Varùn si mise sull'attenti.

«Varùn, dimmi, cosa ti piace dell'Italia?»

«Pisa».

«Pisa?», e l'ospite ammiccò verso Concetta Capuano.

«Pisa!» Varùn aprì la bocca e, con le unghie sporche, ne indicò l'interno.

«Ah, ma tu vuoi una Torre di Pizza!», e l'ospite fece per dargli una pacca sulle spalle, anche se il braccio gli tremava. «Dai ché stasera te la preparo!»

«Pisa!» Varùn era felice.

«'a pizza è de Nàpule» non poté non sentirsi dire in disparte; ma chi sulla testa era abituata ad avere caschi e cappelli, a momenti non sentì neanche la propria voce farsi bianca. «Non ne faccio più di tre» scandì più forte l'acconciatrice, che non poteva fare la fatica di tornare a Domodossola senza che le fosse pagata la fatica di esserne venuta via.

«Varùn! Io lo so cosa vuol dire il tuo nome: è "Signore del mare". E come mi chiamo io...?», e la luce, l'onda dell'ospite saliva, e il grembiule era una vela nella marea.

Concetta Capuano pensò se in napoletano c'era qualche nome adatto; ma non le venne nulla.

«Questi ragazzi sono tutti in attesa che lo Stato gli dia i documenti, il permesso di soggiorno per vivere in Italia» ispirò l'ospite, piano. «Ci vuole quasi tre anni, sono isolati dentro qui. Turisti a pensione li ho avuti per decenni, mia moglie e mio figlio se ne sono andati via, ma solo questi ragazzi hanno viaggiato per un motivo vero. Casa loro se la sono mangiata le inondazioni: il

riscaldamento globale gli arriva a domicilio, e partono, e partiranno ancora di più, finché il mare sale. La famiglia è ben più di tre.»

Qui Concetta Capuano non poté non pensare che se di figli ne avesse avuti due, non avrebbe avuto spazio per affittare la sua casa di Napoli ai turisti svizzeri.

E, tra l'altro, affittava in nero.

Ma a questo punto l'ospite non pensò più al nome; bensì al calcio balilla. Con le ultime forze che gli erano rimaste, raggiunse i suoi ragazzi che giocavano la partita. Arrancò, li guardò tutti; sorrise, e prese tutte le stecche sul suo lato, da solo davanti ai suoi amici veri. E verso il lucernaio, dall'angolo sotto il Monte Rosa che aveva trovato il colore della vita, si levò la felicità.

«In Italia, qui a Macugnaga, me li ha portati il Mare.»

Così Varùn, aiutato dal suggerimento del suo ospite, trovò il nome. Lo disse nel sorriso che sa di essere importante per qualcuno. «Tu Marino!»

...

Concetta Capuano tagliò in fretta i capelli ai migranti, e ancora più in fretta se ne andò, irritata dal caos, dai nomi e dalla lingua degli stranieri, dalla nigeriana in accappatoio che sapeva tenere il pettine meglio di lei, e dall'infantilismo di Marino Aloisi, il proprietario della casa per ferie di Macugnaga: colui che non amava più i fatti, non ammetteva di avere il tumore e solo pochi mesi davanti a sé, ma si era rimesso al calcio balilla coi migranti, ed era felice così, perché ai suoi migranti il gioco l'aveva insegnato lui, e anche oggi li aveva fatti vincere, come sempre li faceva vincere: perché lo facessero nero, anzi negro.

Concetta Capuano quel giorno aveva sopportato la più grande fatica di sempre.

Non accese più l'autoradio: fossero i giornalisti a tenersi la loro economia verde e le loro arance verdi, ma a casa sua il riscaldamento globale non esisteva.

Accelerò; non cambiò neppure le marce, ma gettò dal finestrino il giornale che aveva ancora sulla testa, e pensò che doveva riposarsi. Le serviva una bella vacanza; sì, solo una vacanza a domicilio, migrare da Domodossola, una vacanza nella sua casa di Napoli.

Però, mentre si lisciava la ricrescita nello specchietto retrovisore, le sembrò di vedere qualcosa.

Qualcosa che la seguiva; era un fatto, e c'era sempre stato, solo che lei sotto il casco non l'aveva mai voluto ammettere.

Ne aveva sentito parlare molto tempo fa, quando sì, lei avrebbe voluto aprire il suo atelier di acconciatura, l'atelier d'arte, non nella popolana Domodossola, ma nella nobile Svizzera.

Solo che, a casa loro, gli svizzeri non l'avevano mica voluta: non intendono pagare la pensione agli stranieri, e in fondo gli italiani sono solo dei rammolliti, fanno baldoria e passerebbero tutto il tempo non al lavoro, ma in spiaggia.

Si girò.

Dietro di lei, alla fine del nastro d'asfalto che era già stato coperto di miraggi di mare, ora il flusso e riflusso delle onde e della partita erano al culmine; e il Monte Rosa, in cima, non copriva più chiome di bosco e acconciature di prati. Tolta la ricrescita di ghiaccio che prima l'aveva coperto, ora sorgeva proprio dall'acqua e dalla marea, rosa come la Venusia di Fellini, nata col copricapo dall'abbraccio dei flutti; e svettava sulla pianura azzurra al sole, come Dolomite sottomarina che il

nuovo clima della Terra aveva innalzato, su dalla buca dell'orchestra, come il pan di zucchero nel sangue ghiacciato di san Gennaro, che per il caldo si scioglieva ogni volta di più.

Rientrò a Domodossola alle sei di sera, e non aveva voglia di tornarsene a casa sua. Parcheggiò ostruendo i bidoni della spazzatura, perché chi li avrebbe svuotati era pagato, e quella fatica non la riguardava. Era annoiata, e pensò che era bene se Antonio restava in atelier a fare il suo lavoro: non aveva voglia di dire né a lui, né alla signora Carmela, del Monte Rosa e del proprio naufragio trent'anni prima in Svizzera. I cento euro avuti in contanti venivano da un lavoro nero, negro come quegli stranieri: perciò non volle più tenerseli, e dopotutto poteva levarsi uno sfizio. Quindi attraversò la strada, e raggiunse la vetrina col cappello di cui avrebbe voluto parlarle la signora Carmela.

Era un cappello rosa, da fotomodella amante dei fatti: tesa larga come nella moda straniera, che vetrina dopo vetrina compra i centri storici italiani. E il prezzo era proprio in amicizia: gli anni di quand'era stata posata la targa sulla stazione; anzi, novantanove.

Concetta Capuano entrò. La boutique era vuota; andò dal commesso, ben più aitante e affaticato dell'altro giovane che lei aveva in casa, e ottenne subito di provare il cappello.

Tenendolo nelle unghie smaltate andò sul retro. C'era una targa, scritta a mano in qualche anniversario: vietato portare nei camerini più di due capi!; ma non riguardava lei.

Entrò nel camerino, chiuse la tenda, si coprì la testa, e il colore fulvo che ogni volta Antonio le applicava sulla ricrescita si abbinò perfettamente.

Il cappello rosa la faceva sembrare una fotomodella, di cui tutti parlano in modo rispettabile. L'unica cosa che la irritò fu l'etichetta: **MADE IN BANGLADESH**.

Col cappello sulla testa, fece per riaprire la tenda; ma all'improvviso si sentì un rumore. Erano sospiri femminili; venivano dal camerino accanto.

Concetta Capuano si fermò; tese l'orecchio.

Un gemito attraversò la parete.

A Concetta Capuano si rizzarono i capelli; era qualcosa di cui dire alla signora Carmela. Seguì uno struscio; poi alcuni tonfi; poi mugolii di piacere.

La testa di Concetta Capuano col cappello rosa sorse sopra la parete divisoria, sbirciando.

«Nel camerino non più di una persona!» Il commesso sopraggiunse furioso, levandosi una chiave dai pantaloni.

Alla Venusia il cappello volò via; e dal camerino accanto sguscio fuori una Coppietta, pettinata da qualche acconciatore concorrente, che si rivestiva in fretta con capi di moda straniera.

«Pizza-Fresser!» gridò al commesso la ragazza; e gli amichetti corsero via.

Erano svizzeri.

Concetta Capuano squadro il commesso che aveva fatto il suo lavoro, lasciò i soldi sul bancone, e non volle lo scontrino; anche se per consolarla la radio nella boutique ora non mandava più gli ambientalisti, ma una canzone italiana:

*Bongo la, bongo cha cha cha,
Parlami del Sud America!
Quello che dicono laggiù
Forse è fantasia e nulla più.*

*Dimmelo con sincerità:
Nelle notti a Rio che si fa?
In testa è bello mettere
Cappelli a pan di zucchero!
Per mille strade cantano...
Per mille piazze danzano...*

Concetta Capuano, acconciatrice col cappello rosa in vetta, tornò nella sua casa in Val d'Ossola; e lì con fatica si disse un fatto solo: che per fortuna in Svizzera non c'è il mare.

Beniamino Rosa (Padova, 1988) si è laureato in Filosofia all'Università di Padova, e diplomato alla Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano. Ora progetta il suo primo film. Visto il suo cognome, la sua fonte di ispirazione non può che essere il Monte Rosa, ai piedi del quale c'è l'antico borgo Walser di Macugnaga. «Se a Macugnaga ci fosse il mare» è tratto dal suo primo lavoro letterario: 13 racconti ispirati a persone realmente incontrate.

Marco Cicala

Situazione critica

«il venerdì», 3 dicembre 2021

Perché stroncare un romanzo, un film o un'opera d'arte è diventato un genere sempre più raro? Il parere di Berardinelli, Marchesini, Giunta e Benedetti

Ricordate? La chiamavano «critica della cultura». Che fine ha fatto quella vecchia canaglia che per secoli ci regalò pamphlet, riviste, articoli incendiari, dispute, duelli, impertinenze, stroncature brutali o sofisticatissime? È entrata in letargo? Si gode il meritato riposo di chi in passato ha dato tanto, magari troppo? Oppure è morta, strangolata dal mercato, annegata sotto un nubifragio di marchette, soffiotti, criptospot, recensioni mercenarie, burocratiche, anemiche, deferenti? O invece è sparita dai grandi media generalisti per trovare rifugio in quel Far West chiamato web? La verità, vi prego, sulla critica della cultura. Che diamine le è successo?

«Il giornalismo culturale è peggiorato, come inibito, paralizzato. Giustifica, fa apologia, diventa pubblicità. Come si fa a criticare su un giornale un autore che in un'intera pagina pubblicitaria dello stesso giornale viene definito “grande” per il romanzo appena pubblicato?» dice Alfonso Berardinelli. Classe 1943, è tra gli ultimi *francs tireurs*, cani sciolti, liberi battitori della critica – non solo letteraria. Anzi quella l'ha mollata da un pezzo. Come l'università. Nel '95 si dimise da Ca' Foscari, Venezia, dove insegnava da dieci anni. Un bel giorno andò in amministrazione e, tra lo sconcerto degli impiegati, annunciò che lasciava la cattedra di Letteratura contemporanea. Nel panorama italiano, caso singolarissimo,

da allora divenuto materia di studio per specialisti in malattie esotiche. «L'accademia non faceva per me» racconta Berardinelli. «Volevo allevare dei ribelli, ma avevo davanti due tipi di studenti: quelli che volevano trovare lavoro e quelli che volevano fare carriera. Di colpo realizzai che non sarei stato utile né agli uni né agli altri. E poi c'era la distanza dal corpo docente degli italianisti, il terrore di una vecchiaia da trascorrere come “professore in pensione”.» Tornò alla saggistica freelance, alla pubblicitaria corsara. Quella degli interventi ora raccolti in *Giornalismo culturale* – sottotitolo: *Un'introduzione al millennio breve* (il Saggiatore).

Quasi mille pagine, oltre trecento articoli usciti tra il 2013 e il 2020 su «Il Foglio», «Il Sole 24 Ore», «Avvenire» e «il venerdì». Si va da Heidegger a Matteo Renzi, da Franco Fortini a Bergoglio, da Karl Kraus a Giorgio Agamben, da Trump a Kubrick, dal premio Strega all'arte contemporanea. «Oggi» dice Berardinelli «la cultura nel suo insieme, di massa o di élite, mi interessa più della letteratura. Perché di letteratura se ne scrive troppa. E perché andrebbe affrontato il problema di una cultura che ha assunto dimensioni abnormi. Che è diventata un valore “in sé”. Adesso “tutto è cultura”, dall'astrofisica ai tatuaggi. Tutti hanno il diritto di produrre oggetti culturali, tutti vogliono sentirsi autori».

Criticare un autore è diventato più rognoso che attaccare un politico.

Negli anni Duemila è nata questa superstizione: chi fa cultura è intoccabile, qualunque cosa faccia.

Se su un giornale parli male di un best seller, l'editore se la lega al dito e il best seller successivo lo dà al giornale concorrente. Gli editori non si limitano a proporti un libro: ti suggeriscono anche chi dovrebbe recensirlo. Formula «all inclusive».

Nell'ultimo decennio di questo secolo abbiamo assistito a una brusca accelerazione in peggio: i giornali sono diventati tutti molto più «perbene». Temono ogni alito di vento e che gli editori telefonino per protestare... Quanto agli scrittori, praticano sempre meno la critica perché temono di ritrovarsi marginalizzati, isolati. Hanno paura di guastarsi i rapporti con chi potrebbe recensirli, pubblicarli.

Sei sicuro che prima fosse diverso?

No, anche in passato c'erano le cortigianerie. Ennio Flaiano, che conosceva bene ambienti e ambientini, si pronunciò chiaramente a riguardo: «L'industria culturale va verso un nuovo pubblico sensibile al cado e agli imballaggi». Da allora però il fenomeno si è esteso: oggi il novanta per cento delle recensioni sono regali, omaggi, scambio di favori. Tutti abbiamo ovviamente degli amici e qualche estimatore disinteressato. Bisogna però vedere quali amici e che cosa scrivono. Io ho sempre preferito gli amici senza potere. Chi scrive per lodare l'autore di un best seller fa piovere sul bagnato.

Da dove nasce questo grande sonno della critica?

Da una concomitanza di fattori. Da un lato c'è la cultura come amministrazione statale, istituzione pubblica, prassi ministeriale, burocrazia (ormai cultura e politica si incontrano solo nella persona del

ministro dei Beni culturali o del ministro dell'Istruzione). Dall'altro lato ci sono il mercato, la pubblicità, la cultura come prodotto da vendere. La critica è sostituita dalle classifiche dei libri più venduti, che esercitano un'azione desertificante sul resto dei libri. Il best seller si fa il vuoto intorno. Non crea lettori, crea acquirenti di soli best seller futuri.

Si può ancora parlare di «industria culturale»?

Se ne poteva parlare quando questa era agli inizi. Oggi è più difficile identificarla come tale. Perché è ovunque. A volte però l'università è pure peggio...

Cioè?

I critici più giovani sono quasi tutti universitari e oggi l'università prevede lo studio, non la critica. Prevede esibizioni di bibliografie su bibliografie per dimostrare di aver studiato. Quanto a dare giudizi di sostanza, non se ne parla. Critica e studio letterario sono ormai sfere separate. Ora, è chiaro che per fare critica bisogna aver studiato, ma la vera critica non può ridursi al fatto letterario: è anche critica sociale, filosofica, critica delle idee. O almeno così è stato nel Novecento. Oggi quella tradizione è tramontata.

Ma tu ti ci aggrappi ancora.

Io sono nato in pieno Novecento, il secolo della critica, e mi sento naturalmente in continuità con il secolo scorso. Però il Novecento è un orizzonte che si è vertiginosamente allontanato dal nostro presente. Gli autori più importanti – da Pasolini e Calvino fino a Volponi e Giudici, per intenderci – non vengono più nemmeno nominati. Sono ricordati soltanto negli anniversari. Quella generazione era molto legata all'esistenza di una comunità intellettuale nella quale c'erano ingiustizie e consorterie, però esisteva anche una certa severità reciproca. E la si temeva. In sostanza, ognuno aveva paura di essere

«Oggi il novanta per cento delle recensioni sono regali, omaggi, **scambio di favori.**»

considerato un cretino dal suo coetaneo. Questo produceva un'autocensura dovuta al senso di responsabilità nei confronti degli altri scrittori. Adesso tutto questo non c'è più. E la velocità dell'informazione ha complicato ulteriormente le cose. Perché si riducono i tempi della riflessione.

Il «prestissimo» del Millennio breve.

Lo strapotere e l'ubiquità del digitale velocizzano tutto, polverizzano ogni durata e i tempi lunghi della riflessione, della lettura, dell'elaborazione intellettuale, ma anche emotiva. Oggi, per entrare nel passato non c'è più bisogno della macchina del tempo: basta stare fermi e si è già diventati «passato». Anche per questo il concetto di «avanguardia» non funziona più. Il tempo storico accelera, si accorcia. Nessuno può arrivare prima di un altro perché l'altro lo raggiunge subito e magari lo supera. L'avanguardia è immediatamente scavalcata dalla retroguardia. Il presente è tutto, una specie di assoluto. Oppure, per reazione, ci si proietta nel passato più remoto. Si parla di polis, di logos, come se noi avessimo gli stessi problemi dei greci antichi. Si dimenticano il Novecento e l'Ottocento, ma ci si sente magari contemporanei dei mistici indù e dei teologi medioevali.

Però a chi voglia orientarsi nella letteratura del presente tu non dai nessuna mano. I contemporanei non li leggi nemmeno.

Ho smesso. Per alcuni anni ho fatto l'esperimento di recensire un paio di romanzi italiani al mese. Ma non me ne è rimasto molto. Per esempio ricordo negativamente Camilleri, con il suo insopportabile esibizionismo «dialettalistico». Sul piano dello stile mi sembra comunque che nella narrativa attuale prevalgano due tendenze opposte: da un lato una scrittura standard, normalizzata dagli editor in modo che risulti facilmente consumabile, dall'altro la voglia di strafare, con uno stile forsennato dove non trovi una frase normale, un aggettivo al suo giusto livello: o troppo su o troppo giù. È come se bisognasse far

«I narratori sono diventati così tanti che rischiano di danneggiare, di oscurare i pochi che lo sono veramente.»

notare che si sta facendo letteratura. Ma oggi c'è inflazione di letteratura. I narratori sono diventati così tanti che rischiano di danneggiare, di oscurare i pochi che lo sono veramente. Stare in mezzo a centinaia di romanzieri o poeti non credo che sia allegro per chi fa sul serio.

Nel 2018, con Giorgio Manacorda, Walter Siti e altri, hai fondato una rivista di critica: «L'età del ferro». A differenza di te, però, Siti non si chiama fuori dal confronto con la letteratura contemporanea. In un pamphlet di qualche mese fa, «Contro l'impegno», l'ha affrontata e ci è andato giù duro...

Al libro di Walter Siti ho dedicato recentemente un intervento. Anche se nutro qualche riserva sul suo pamphlet, ho ringraziato Walter per aver affondato le mani nella contemporaneità. Cosa che la maggior parte dei critici non riesce più a fare. Preferisce non assumersene i rischi. Siti parte da una domanda forte e condivisibile: una letteratura che, come quella odierna, vuole fare il Bene, che letteratura è? Oggi, secondo Walter, la cattiva letteratura è quella fatta con i buoni sentimenti, quella «terapeutica» che vuole giovare alla salute, aiutare ad affrontare i problemi della vita, i momenti difficili, addirittura le malattie incurabili... Al suo discorso opponevo un argomento: secondo me, non solo la nostra, ma ogni generazione, ogni epoca è costretta a convivere con una sua cattiva letteratura. Oggi è quella buonista, ieri quella viziata dalle tematiche iperpolitiche, «cannibalesche» o altro...

Quanto hanno pesato sull'obsolescenza della critica quelle cose chiamate «crisi della politica», «tramonto delle ideologie»...?

È con la crisi del '68 che le ideologie novecentesche si manifestano in tutta la loro nocività. Le Br suicidano quel che c'era stato di buono nella politica del '68 e nella Nuova sinistra. Si produce così una rottura: negli anni Ottanta viene fuori Craxi che, scandalizzando tutti, modernizza la cultura ma in negativo. Da un lato annienta la tradizione culturale del Psi, cioè del partito italiano che aveva più cultura e, a differenza del Pci, non aveva mai censurato al suo interno la diversità delle opinioni. L'altra mossa di Craxi è di riassorbire nella propria persona tutte le funzioni critiche che prima erano anche delegate al dibattito, all'approfondimento politico. Craxi si mette a fare, con formule ad effetto, l'intellettuale del partito di cui è leader. Ma quello del Capo che diventa il maggiore intellettuale del partito è un gioco suicida. E che fa saltare il rapporto politica-cultura.

Tutta colpa del solito Bettino.

Non tutta. Ma, almeno in Italia, molta. Nella sua operazione, indirizzata a spezzare il duopolio Dc-Pci, Craxi viene seguito anche da intellettuali di una sinistra non socialista i quali credono alla sua ricetta. La ricetta secondo cui l'unico antidoto all'eterna «ingovernabilità» italiana sarebbe il «decisionismo» del leader. Sono gli anni della disintossicazione postideologica, degli yuppie, delle reti private, del desiderio di dimenticare. E – cosa che ormai vado ripetendo fino alla nausea – sono anche gli anni in cui la generazione rivoluzionaria del '68 diventa nuovo ceto emergente. Avevano alle spalle un quindicennio di allenamento politico e l'hanno usato per autopromuoversi, occupare posti, piazzarsi ovunque.

«Ai festival si consuma l'icona dell'autore, la sua immagine. L'autore è un oggetto di consumo molto più accessibile del libro che ha scritto.»

Dopo gli anni Ottanta, solo nani e ballerine, premi e festival, cultura come show?

È un fatto: i premi letterari sono sempre più numerosi, pleonastici, inutili. Si premiano libri e autori già consacrati dal mercato e dalla pubblicità. Il proliferare dei festival risponde un po' alla stessa logica. Ai festival si consuma l'icona dell'autore, la sua immagine. L'autore è un oggetto di consumo molto più accessibile del libro che ha scritto. Ai festival si va per vedere che quel filosofo, quello storico o quello psicoanalista ha una bella barba, una bella voce, un bel portamento... È una specie di cannibalismo mediatico che punta sull'oggetto più facilmente consumabile. Ed è anche la ragione per cui oggi tutti vogliono essere «autori».

Basta con gli autori?

No, attenzione: quella di «autore» è, nonostante tutto, una nozione importante che non andrebbe sottovalutata. Perché, specialmente nella letteratura moderna, essere autori non significava solo aver scritto certi libri, ma anche aver scelto un certo modo di vivere nella società e magari contro la società. Quando un giovane decideva di diventare romanziere non lo faceva solo perché I fratelli Karamazov o Addio alle armi gli erano sembrati dei bei libri, ma anche perché Dostoevskij e Hemingway avevano vissuto in un certo modo. Nell'autore, nell'artista, si riconosceva il modello di uno che scrivendo, dipingendo, girando un film o componendo musica aveva incontrato sé stesso, era riuscito a esprimersi, a «sapere chi era». È questo il lato buono del feticismo nei confronti dell'autore: la curiosità per un altro modo di essere e di vivere.

Un tempo, quelli come te erano definiti «critici militanti». Pensi di esserlo rimasto? Se sì, per cosa militi?

«Militante» è un termine che non mi è mai piaciuto. Ha qualcosa di soldatesco, che allude all'efficacia di quello che scrivi. Efficacia alla quale non ho mai veramente creduto. Se faccio giornalismo culturale nelle forme della polemica e della satira

è semplicemente perché credo che siano quelle che mi vengono meglio. Scrivere di autori che stimo mi costa sudore, fatica, e spesso alla fine il risultato non mi convince. Se invece per anni ho attaccato i Severino, i Vattimo, i Cacciari, gli Asor Rosa, gli Eco, i Calasso, i Citati non era solo perché si trattava di intellettuali influenti e ritenuti dei guru, ma anche perché nella scrittura mi risulta più facile l'attacco che la lode. È una questione di temperamento. Chissà, forse questa vis polemica deriva dalla mia infanzia: Roma, quartiere Testaccio, famiglia operaia, scontentezza sociale, odio per la borghesia e diffidenza per i suoi intellettuali, non appartenenza a partiti e discussioni continue su tutto spaccando il capello in quattro...

Più che stroncature, dici di scrivere «satire culturali». Ma i tuoi bersagli polemici come reagiscono agli attacchi?

Perlopiù tacendo. Come puoi immaginare, alla satira non si risponde, la satira non è certo un invito al dialogo. Del resto, più che la cultura di massa, preferisco criticare l'alta cultura in ciò che non è affatto «alto», ma spesso solo contraffazione, maschera, retorica.

In assenza di reazioni, di contraddittorio, non temi non dico la paranoia, ma il solipsismo, lo snobismo, lo splendido isolamento?

Chi ha la passione della critica non ha paura di essere isolato o boicottato. Anzi, lo prevede. Un certo isolamento ha sempre fatto parte del programma. Ci si sente più liberi.

E il web?

Non frequento il web. Da quanto mi raccontano, però, sui social tutti parlano senza ascoltare quello che dice l'altro. Prevale un desiderio di sfogo. Comunque la mia scelta di non usare i mezzi digitali e di non scrivere per testate digitali corrisponde a un'esigenza personale. Molti anni fa ho scelto la saggistica perché non mi sentivo tagliato né per la

«Sui social tutti parlano senza ascoltare quello che dice l'altro. Prevale un desiderio di sfogo.»

poesia né per la narrativa. A quel punto mi si è posto il problema di quale tipo di prosa si adattasse meglio alle mie necessità. Il giornalismo mi ha aiutato a sciogliere quell'interrogativo. Non l'ho mai considerato un genere usa e getta, ma un genere letterario a pieno titolo. Scrivo articoli avendo sempre in mente quello strano tipo di prosa che sognavo di realizzare da giovane: i saggi di Auden, Orwell, Edmund Wilson, Enzensberger o del Roland Barthes di *Mitologie*. La mia intenzione, forse velleitaria, sarebbe di rendere il giornalismo meno effimero, di riannodarlo con una tradizione nella quale l'articolo giornalistico di cultura è un ramo più popolare della saggistica colta.

Perché, se libero e retribuito, non scriveresti su testate digitali?

Perché solo la carta mi dà soddisfazione. Se una cosa non la vedo stampata, per me non esiste.

Ce l'hai a morte con il Millennio breve.

Gli interventi raccolti nel libro sono in attrito con i tempi del nostro tempo. Mi ha sempre terrorizzato l'idea che l'articolo che stavo scrivendo fosse qualcosa da buttar via una volta letto. Forse è l'ossessione di tutti i giornalisti: «Sto faticando per cosa?». Detto questo, mi piace lavorare con date di consegna prestabilite. Mi piace anche scrivere sapendo di avere uno spazio limitato. Quanto al gusto della critica, della polemica, penso che racchiuda un elemento di irriverenza molto infantile. Da bambino guardi le cose dal basso in alto. E spesso scopri quanto certe cose «alte» non lo siano affatto. Scopri quanto poco seria possa essere la gente seria. Quanta poca autorità si meriti chi detiene l'autorità. Da

piccolo mi chiedevo: ma questo tizio non si vergogna a dire certe cose, a fare i gesti che fa? Al posto suo, io mi vergognerei.

...

Piero Melati, *Troppi insulti o troppi elogi. Ma chi dice la verità?*, «il venerdì», 3 dicembre 2021

Per non ferirsi. Dice proprio così, Matteo Marchesini, quarantadue anni, il critico letterario considerato – quanto a ruolo di libero battitore – l’erede di Alfonso Berardinelli. Con questa immagine spiega il «disinteresse» di tanti studiosi per la narrativa di oggi. «Tutte persone coltissime, citazionisti di classici, di esibita intelligenza arbasiniana. E tuttavia pensano che la letteratura sia diventata terreno dove non mettere piede. Per non ferirsi.» Addirittura? Ma perché? Mica sarà una zona contaminata. «Rifutano il rischio di una caduta nel patetico» risponde Marchesini.

Carla Benedetti, che invece letteratura contemporanea la insegna, a Pisa, autrice del recente *La letteratura ci salverà dall’estinzione* per Einaudi, paradossalmente concorda: «Per molti critici la letteratura è diventata marginale, buona per intrattenere o al massimo per rappresentare il mondo così com’è. Pochi si aspettano che possa modificare le menti e i cuori». Ma poi, per non arrendersi, aggiunge: «Eppure la letteratura è sempre stata così. La parola, la parola potenziata dalla forma, ha una forza che seduce, che trasporta pensiero, immaginazione, sentimento. Ed è in questa compresenza di idea, figura e emozione, esclusiva della letteratura, che può nascere qualcosa di nuovo».

CHIUSI NELLA BOLLA

Il famoso qualcosa di nuovo: per favorirne la costruzione, o almeno una seppur parziale cattura, sono partite le ultimissime iniziative culturali italiane. Niente di eclatante, come il Gruppo 63 del passato, ma per dirne solo alcune ecco «Review»,

magazine mensile di «Il Foglio» coordinato da Annalena Benini; «Sotto il vulcano», rivista della fondazione Feltrinelli diretta da Marino Sinibaldi; il recente dibattito sull’«Espresso» su critica e letteratura; i polemici pamphlet di Walter Siti e Edoardo Albinati; la rivista «K», giunta al terzo numero, diretta da Christian Rocca e curata da Nadia Terranova. Sono le ultime novità cartacee che hanno animato un panorama tenuto in vita, seppure sotto traccia, da decine di riviste on line, blog di nicchia e gruppi di lettura.

Risultati? Grandi accuse che (almeno nel caso di Albinati e Siti) sono state recensite ma rimaste senza replica; confronti esclusivamente confinati dentro la propria «bolla social» e un giro ristretto di amici e affezionati; accese risse verbali, sempre più ricorrenti in rete ogni qualvolta si accenna a temi letterari: qualità dei testi, accesso alla pubblicazione, influenza mediatica di alcuni autori.

«Non sono un contemporaneista» precisa Claudio Giunta, firmatario per il Mulino di *Le alternative non esistono*, che ripercorrendo vita e opere di Tommaso Labranca (altro outsider letterario, morto nel 2016) ha riportato le feroci polemiche del suo protagonista con la corrente dei cosiddetti scrittori «Cannibali» e con le case editrici di prima fila. «Ma l’ho scritto solo per pagare un tributo a un vero intellettuale della sua generazione. Se ho avuto difficoltà? Le solite. Ci si conosce un po’ tutti. Resta complicato dire la verità, così a volte si critica troppo, altre si elogia esageratamente.»

Ma qual è questa «complicata verità», nel giornalismo culturale e nel mondo della critica? Marchesini prova a spiegare: «C’è un fenomeno indubbio: le migliori intelligenze di oggi raramente si occupano di letteratura. Lo trovo comprensibile. Un tempo la letteratura era al centro. Oggi si ritaglia uno spazio molto minore. Il critico era l’erede dell’antico filosofo. Oggi si occupa di un isolotto sempre più piccolo, al cui interno c’è l’isolotto della poesia, ancor più minuscolo. Non conosco più critici, semmai studiosi, molto più interessati alla neuroscienza,

persino al costume o alle tendenze, e per i quali la letteratura storicamente non è stata altro che una forma di adattamento dell'uomo al mondo». Basti citare un nome, in proposito: il siciliano Michele Cometa, divulgatore di una corrente che si chiama «darwinismo letterario» o «biopoetica».

Il critico, dunque, come razza in estinzione? «C'è stato un tempo» spiega Carla Benedetti «in cui si pensava che il ruolo del critico fosse di dare giudizi di valore, contribuendo alla formazione di un canone, un Pantheon di opere degne di durare. A me sembra troppo poco. Mi sembra più importante stanare nelle opere quei grumi di novità, quei plessi fatti di idee-immaginazione-sentimenti che sono il cuore della letteratura, riuscire a portarli alla luce, magari provando anche a dire in che cosa ci possono aiutare a cambiare mentalità, come possono spostare il nostro sguardo sul mondo oltre gli schemi di realtà abituali. Questo si è fatto sempre. Ma è ancora più urgente oggi, in quest'epoca dove si decidono le sorti di tutta l'umanità, in cui c'è bisogno di voltare pagina, cambiando il nostro modo di pensare, immaginare, sentire».

DOPPIEZZA E OMERTÀ

Grandi temi. Ma la realtà di ogni giorno è spesso amara. Nel 2018 Matteo Marchesini si vide bocciare dal suo editore, Bompiani, un volume di saggi, poi pubblicato dal Saggiatore. Motivo? Criticava autori della sua stessa scuderia. Cosa resta di quel caso? Afferma Marchesini: «Ha illustrato un principio ovvio ma ingiustificabile: gli intellettuali, quando parlano di politica, si sentono liberissimi. Quando invece affrontano il mondo culturale e letterario, comprensibilmente ma inaccettabilmente, diventano gesuiti. Paludamento, suscettibilità, fino a doppiezza e omertà. Eppure non può esistere una cultura senza critica».

Carla Benedetti cita Einstein: «Non puoi risolvere un problema con lo stesso tipo di pensiero che hai usato per crearlo. Da dove può venire un cambio di

«Ci si conosce un po' tutti. Resta complicato dire la verità, così a volte si critica troppo, altre si elogia esageratamente.»

mentalità? È questa la vera partita della letteratura oggi. E vale anche per la letteratura del passato, quella rimasta al riparo dai veleni mentali della modernità. Persino Omero può ancora parlarci in questo senso. A proposito di crisi ambientale, nell'Iliade i fiumi sono personaggi al pari degli eroi. Non sono quel fondale teatrale per la commedia umana a cui i moderni hanno ridotto la natura. Questa stessa sensibilità si ritrova anche in scrittori non occidentali contemporanei».

C'è speranza? Benedetti cita Pasolini: «Lo indico, però, per una sua qualità che gli è stata rimproverata come limite: il pathos, il sentimento a volte anche disperato ma che genera energia, la visione tragica della storia. Si dice sia stato un profeta, perché ha saputo intuire il consumismo, l'omologazione. Invece, per me, è stato poco profetico. Al posto di un mondo omologato di consumatori abbiamo un pianeta solcato da differenze abissali tra i pochi ricchi e grandi masse di miserabili. Ma l'attualità di Pasolini, la sua forza contagiante, sta in quel senso di intollerabilità per il corso del mondo, che egli sapeva trasmettere con parole e immagini. Sta nella visione della storia che si allarga oltre il piccolo orizzonte eurocentrico che caratterizzava la cultura del suo tempo».

Tornare a Pasolini? Anche, ma non solo. Aggiunge Marchesini: «Ogni disciplina è soffocata dallo specialismo. Nelle lettere non cerchiamo minor rigore, ma la necessità di ricordare che la letteratura si occupa dell'uomo come intero, mai riducibile alle scienze dure e oggettive. La sfida che ci si presenta è inventare un nuovo linguaggio, con cui scoprire e raccontare le cose».

Marco Damilano

Senza stampa a rischio la democrazia

«L'Espresso», 5 dicembre 2021

Colloquio con Jill Abramson. Pur se in crisi, messo sotto assedio dai social, condizionato dai poteri economici, il giornalismo di qualità è imprescindibile

Dai freschi inchiostri all'alba, le prime copie dei giornali che uscivano dalle rotative, all'informazione digitale e globale, il giornalismo tiene insieme l'innovazione tecnologica per restare in sintonia con i tempi e con il pubblico e lo spirito antico che regge la democrazia. È prodotto, merce, oggetto e, al tempo stesso, custode di valori, pilastro del dibattito pubblico, opera intellettuale, soggetto. Se viene meno la seconda missione la democrazia va in pericolo. «In uno Stato moderno, le decisioni tendono a nascere dall'interazione non tra il Congresso e l'esecutivo, ma tra l'opinione pubblica e l'esecutivo» scriveva Walter Lippmann in *The Basic Problem of Democracy*, nel 1919. Un secolo dopo il ruolo di sentinelle della democrazia è messo a rischio dall'assedio dei nuovi poteri, come i social, e dalle fragilità interne del settore. Jill Abramson, sessantasette anni, firma del «Wall Street Journal», direttrice del «New York Times» tra il 2011 e il 2014, oggi editorialista del «Guardian», dedica il libro *Mercanti di verità* (Sellerio, traduzione di Andrea Grechi e Chiara Rizzuto) alla grande guerra dell'informazione negli ultimi venti anni in America. Una inchiesta appassionante, sorretta dalla scrittura della grande giornalista, con retroscena, racconti in presa diretta, lo star system delle firme che travolge le redazioni, le incertezze degli editori, il venir meno del

confine con il reparto commerciale, lo scontro con Donald Trump. Una dichiarazione di amore verso il giornalismo («la ragazza più bella è sempre il "Times",» scrive Abramson «forse in omaggio a un passato ormai svanito»), ma anche una lettera ai giovani che vogliono cominciare questo mestiere «in un momento entusiasmante». Un atto di fede: «Credo che le persone avranno sempre bisogno di storie che onorino la loro intelligenza e che siano ben scritte e curate».

Il suo libro è un'inchiesta rigorosa e documentata su come è cambiato il giornalismo in America negli ultimi venti anni, ma è anche molto di più. È un libro sulla democrazia. L'informazione indipendente per decenni ne ha misurato lo stato di salute, oggi è diventata un problema. Perché è successo?

Il modello di business che aveva mantenuto redditi e giornali per più di un secolo è crollato con l'arrivo di internet e la preferenza dei lettori digitali di avere informazioni gratuitamente. I giornali ancora oggi sono la fonte che dà per prima la maggior parte delle notizie più importanti e di tipo investigativo. Pertanto, questo tipo di giornalismo «indipendente», che è dispendioso in termini di tempo e risorse, ha cominciato a declinare. Negli ultimi quindici anni, ha chiuso il venticinque per cento dei giornali

«Facebook e le altre piattaforme social devono assumersi la responsabilità della veridicità delle informazioni che pubblicano sulle loro pagine web.»

statunitensi, la maggior parte dei quali si occupava di notizie locali. È così che la copertura delle informazioni locali, che è cruciale per la salute di una democrazia, è stata particolarmente messa a rischio.

Per il giornalismo sono stati anni di perdita di autorevolezza, oltre che di crisi economica. Le notizie più gettonate sono quelle che colpiscono di più emotivamente. Quali sono state le conseguenze sul mestiere, ma anche sul terreno sociale e culturale di un paese?

L'effetto è stato molto negativo. Le notizie salaci partono da voci e storie fasulle, sottintendono opinioni politiche polarizzate, indipendentemente da quanto siano infondate, e attirano un vasto pubblico sulle piattaforme dei social media.

Nel libro racconta di come abbia sperato nel web e nel suo potere di democratizzare l'informazione per renderla più trasparente. Ha cambiato idea?

Io plaudo ancora al fatto che le audience del digitale siano molto più ampie rispetto alla platea dei lettori delle pubblicazioni cartacee. L'informazione digitale è letta e condivisa da milioni di persone in più rispetto alla stampa cartacea.

Cosa pensa delle mosse di Zuckerberg per affrontare la crisi di Facebook?

Non sono sufficientemente serie. Facebook e le altre piattaforme social devono assumersi la responsabilità della veridicità delle informazioni che pubblicano sulle loro pagine web.

Lei scrive che tra il 2012 e il 2016 c'è stato «uno spostamento di potere epocale» e che Facebook ha alimentato la polarizzazione politica. Sono stati i social a creare il fenomeno Trump?

No, Donald Trump è stata una creazione della televisione, in particolare con la popolarità di *The Apprentice*. Tuttavia, Trump ha saputo trarre vantaggio e dominare nei social media per dare una notevole spinta alla sua carriera politica.

I giornali e i media nel 2016 non hanno visto arrivare Trump, non hanno previsto la sua vittoria perché non conoscevano a fondo il paese, erano nella bolla. Quanto ha contato in seguito nella ripresa del giornalismo la presenza di un «nemico» come Trump? Per lui l'opposizione erano i giornali.

C'è stato un *Trump Bump*, un momento di boom per pubblicazioni quali il «New York Times» e un'impennata degli ascolti per i canali di notizie via cavo.

Nel libro c'è anche il suo racconto in prima persona, lei ha diretto il «New York Times» fino al 2014. Racconta i tagli alle redazioni, l'inseguimento delle notizie da condividere. E il licenziamento traumatico: nessun discorso di addio, il blocco delle mail, gli scatoloni in sua assenza. In questo trattamento ha pesato il suo essere una donna? E quali errori si è riconosciuta, ripensandoci dopo?

No, non penso che essere donna sia il motivo per il quale sono stata licenziata. Penso, questo sì, che essere donna abbia influenzato il modo nel quale la mia personalità è stata giudicata dai miei superiori.

Nel suo libro si segue il percorso del «New York Times» e del «Washington Post»: l'identità, la tradizione, il posizionamento di testate con una lunga storia alle spalle è un peso di cui liberarsi o è la radice su cui costruire l'innovazione digitale?

Dopo che è stato acquisito da Jeff Bezos, il fondatore di Amazon, il «Washington Post» è diventato una fonte di innovazione digitale. Nell'ultimo

decennio il «New York Times» è stato un pioniere dell'innovazione digitale.

Un tema molto delicato è lo sgretolarsi del muro che divideva le redazioni dal reparto commerciale. Dove passa oggi quel confine?

Quella linea è oggi chiaramente sempre meno un confine. Non è neppure chiaro dove passi o, in certi casi, che esista ancora.

Il boom dell'editoria on line, ha scritto, ha fatto a pezzi il vecchio modello di pubblicità e diffusione che era il pilastro finanziario del giornalismo. Anche in Italia c'è una grande discussione. Qual è il modello sostenibile?

Se una impresa editoriale produce giornalismo di altissima qualità pubblicando notizie e indagini rese correttamente, controllate e editate rigorosamente, e che onorano l'intelligenza dei lettori, il modello dell'abbonamento digitale a pagamento è un modello di business sostenibile. Il «New York Times» finanzia la sua attività informativa con abbonamenti digitali perché il suo giornalismo è di qualità unica.

Nel 2020 Bari Weiss si è dimessa dal «New York Times» dopo aver firmato l'appello sulla cancel culture accusando la dirigenza del giornale: il vero direttore è Twitter. «È ridicolo sostenere che l'ultima parola al «New York Times» la dica Twitter». Lei insegna nelle scuole di giornalismo: quali sono le qualità richieste oggi a un giovane giornalista?

Innanzitutto, la capacità di trattare le notizie in modo approfondito e verificando le informazioni. Deve avere la capacità di scrivere in modo tale da coinvolgere il lettore. Deve avere la capacità di strutturare il modo di narrare in maniera avvincente

per portare il lettore a continuare a leggere fino alla fine.

E quali sono invece le qualità che deve avere chi dirige un giornale?

La capacità di ascoltare e di considerare le opinioni altrui. E la capacità di prendere decisioni e mettere sul piatto della bilancia tutte le informazioni e prove a disposizione.

Gli editori e i giornalisti sono sia custodi che mercanti di verità: che rapporto c'è tra questi due ruoli? Si può vendere la notizia senza che sia custodito il valore del giornalismo?

Il successo dei tabloid e la popolarità delle notizie riguardanti celebrità dimostrano che si può vendere ogni tipo di notizia. Tuttavia, per essere custodi di verità e una fonte di notizie fidata, solo il giornalismo di qualità è un modello sostenibile.

Come giudica l'informazione al tempo della pandemia?

La notizia della nuova variante è stata coperta in modo esagerato e ha creato panico prima ancora che i giornalisti ne sapessero abbastanza sull'aspetto scientifico. Alcune parti della copertura della pandemia hanno messo l'accento sul sensazionalismo, ma in generale penso che i media abbiano adempiuto il loro ruolo cruciale di offrire al pubblico informazioni verificate e importanti.

Alla fine del libro lei si dice ottimista: l'informazione di qualità potrà sopravvivere. A quali condizioni?

Sussiste il bisogno umano fondamentale di avere informazione ben raccontata (e resa correttamente). Oggi più che mai si produce grande giornalismo. È questo a rendermi ottimista.

«Per essere custodi di verità e una fonte di notizie fidata, solo il **giornalismo di qualità** è un modello sostenibile.»

Andrea Voglino

Paco Roca, la politica nei meandri della memoria

«il manifesto», 5 dicembre 2021

Conversazione col fumettista spagnolo a proposito del nuovo lavoro, una graphic novel sulla condizione delle donne nel Dopoguerra, a partire dai ricordi familiari

Il mondo di Paco Roca oscilla su una corda tesa tra presente e passato, in un movimento ondulatorio inesorabile e struggente che rimanda alle barche in lotta contro la corrente nel *Gatsby* di F. Scott Fitzgerald. Ne è un'ennesima testimonianza *Ritorno all'Eden*, sontuoso cartonato da 176 pagine a colori appena pubblicato da Tunué: dopo *Rughe*, *La casa* e *Il tesoro del cigno nero*, lo sceneggiatore e disegnatore di Valencia torna a esplorare i territori nebulosi e irti di rivelazioni della memoria.

«Con *Ritorno all'Eden*, ho imparato molto sulla mia famiglia e su me stesso» sottolinea l'artista cinquantaduenne a margine di Lucca Comics & Games 2021. «È successo tutto a partire da uno spunto diverso da quelli da cui ero partito per realizzare i miei lavori precedenti. *Rughe* era ispirato ai miei genitori, già anziani all'epoca della realizzazione del libro. Ma anche al papà di un amico affetto da Alzheimer, una malattia devastante. Con *La casa* mi sono trovato di nuovo a vagare tra memoria e ricerca dell'identità: mio padre era morto da poco e questo mi ha dato l'idea di fare un fumetto per riflettere sui ricordi di famiglia a cominciare da una casa messa in vendita all'indomani della sua scomparsa. *Ritorno all'Eden*, invece, nasce dai ricordi di mia madre novantenne, che ho registrato nel corso di una serie di conversazioni: in un primo momento, non volevo ricavarne

una storia, ma solo raccoglierli e custodirli. Poi, ho cominciato a notare elementi interessanti per un'eventuale trasposizione a fumetti».

Come in altre opere di Roca, anche in questo caso il ricordo diventa una chiave per interpretare il presente. Un tratto che l'autore sembra condividere con i protagonisti delle sue storie, anche se solo fino a un certo punto. «Non sono mai stato un tipo nostalgico e tra le altre cose ho anche il problema di una pessima memoria» sottolinea il cartoonist ibero. «Mi interessa più attingere a “come eravamo” per arrivare a guardare quello che siamo oggi da una diversa angolazione. Non credo sia mai esistito un altrove mitico in cui si stava meglio. In effetti, il tema di fondo di *Ritorno all'Eden* è proprio questo. Antonia, la protagonista, rimpiange i tempi della vecchia foto cui è ossessivamente legata e da cui prende le mosse tutta la storia narrata nel libro. Ma in fondo, anche le religioni e le dottrine sovraniste favoleggiano di un tempo ormai lontano e assolutamente perfetto, un Eden che abbiamo perso a causa dei nostri errori, ma che se solo lo volessimo con un po' d'impegno potrebbe tornare a portata di mano.» Un calcetto al Franchismo, volutamente lasciato sullo sfondo della narrazione ma nonostante tutto al centro delle critiche di numerosi lettori spagnoli. «Molti hanno criticato il fumetto per il taglio troppo

«Non credo sia mai esistito un altrove mitico in cui si stava meglio.»

di parte. Il che la dice lunda sulla situazione che stiamo vivendo in Spagna, dove bisogna cercare di non urtare la sensibilità di chi continua ancor oggi a difendere la dittatura.» Antonia, alter ego romanizzato della madre dell'autore, è un personaggio delineato magistralmente che ricorda molto la Ida Ramundo di *La storia* di Elsa Morante o il giardiniere Chance di *Oltre il giardino*. L'autentica *idiot savant* che attraversa apparentemente senza accorgersene un Dopoguerra oppresso dallo spettro della fame, della brutalità del vivere, della famiglia come ricettacolo di miserie e comportamenti disfunzionali. «Il Dopoguerra in Spagna è stato duro e lunghissimo, stretti com'eravamo tra la miseria e la dittatura. Questo ha creato una società in cui ognuno puntava solo alla sopravvivenza, chinando il capo e sopportando di tutto. I personaggi di questa storia sopravvivono proprio in virtù del loro egoismo. Ma come giudicarli? A quel tempo, con pochissimo da mangiare, il primo a nutrirsi era il capofamiglia, che portava i soldi a casa: poi, i bambini; e infine, le madri. Era una società primordiale e machista.» Per contrappasso, *Ritorno all'Eden* è un romanzo tutto al femminile, non solo perché le donne sono protagoniste della narrazione ma anche perché ne escono come i personaggi più positivi. «In un certo senso, l'urgenza di conservare la memoria di mia madre è stato un modo per far sì che le mie figlie conoscessero la vita della loro nonna. Durante quelle conversazioni con mia madre ho capito che mentre le mie figlie sono piene di sogni per il loro futuro, lei non ha mai potuto scegliere. Come la maggior parte delle donne del suo tempo e del suo status sociale, poteva solo aspirare a essere una casalinga.» La vita di una sola donna diventa così la vita di tutte le donne, con un approccio che trasforma un racconto intimo in un vero romanzo universale, perfetto per

raccontare la vita delle *mujeres* degli anni Quaranta anche negli aspetti più controversi. «La rinuncia all'identità tra mia madre e la protagonista mi ha permesso di prendere le distanze dalla trama e concedermi la massima sincerità. Resta il fatto che certe parti della storia siano state complesse da affrontare, penso alle violenze domestiche di cui mia madre non mi aveva mai parlato fino al momento delle mie interviste con lei. Sono cose che aveva tenuto per sé per tutta la vita e fissarle su carta non è stato facile.»

Un distacco che è passato anche attraverso un approccio ancor più controllato e meticoloso del solito nei confronti della composizione, del montaggio e della gabbia grafica del fumetto. «Dato che si trattava di una trama piuttosto compatta, ho voluto costruirla come un meccanismo a orologeria, con un percorso circolare tra incipit e finale e il motivo ricorrente della vecchia foto in cui continuiamo a entrare e uscire.» Rispetto al passato, salta agli occhi anche la combinazione di linguaggi e stili molto disparati: incisione ottocentesca, infografica, fumetto classico, collage. «Il vero problema è stato accostare disegno e fotografia. Un disegno è una sintesi, mentre una foto è una perfetta riproduzione della realtà. Non ero certo che partire da una fotografia per poi far muovere lo stesso personaggio all'interno della storia potesse funzionare.» Foto sfuocate del Dopoguerra spagnolo anche nel prossimo futuro del fumettista di Valencia, ma non solo: «Sto lavorando su due progetti molto diversi tra loro, un racconto più personale su un momento particolare del Dopoguerra. E poi, una miniserie per Dc Comics con Catwoman come protagonista, una cosa che non avevo mai fatto ma che mi permetterà di cambiare registro per un po'». Un fumettista dalle nove vite, tutte da scoprire.

Paolo Di Stefano

«*Sono un ingenuo complicato.*»

«Corriere della Sera», 5 dicembre 2021



Tra i poeti Montale e Solmi una lunga fedeltà epistolare, dal 1918 al 1980, raccolta ora nel volume curato per Quodlibet da Francesca D'Alessandro

Erano poco più che due ragazzi, Eugenio Montale e Sergio Solmi, quando una sera del 1917, grazie a un amico comune, si conobbero in una modesta latteria di Parma. Ventun anni il primo, non ancora diciottenne il secondo, ambedue in attesa di essere richiamati al fronte, ambedue poeti in erba, di lì a poco avrebbero iniziato un'amicizia tra le più durature e feconde del Novecento letterario. Amicizia, colma di «intesa e complicità istintive», testimoniata da un imponente scambio epistolare che si estende fino al 7 luglio 1980 e che ora viene pubblicato (*Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai*, Quodlibet) per le intelligenti cure di Francesca D'Alessandro, nel quarantesimo della morte dei due poeti (Montale morì il 12 settembre 1981 a Milano, Solmi poche settimane dopo, il 7 ottobre, sempre a Milano).

Sono 338 le lettere conservate: le 237 montaliane e 61 di quelle firmate da Solmi si trovano alla Fondazione Sapegno di Morgex; a queste ultime vanno aggiunte le 38 (più una cartolina) che lo stesso Solmi donò a Maria Corti e che si conservano nel Centro manoscritti di Pavia.

Lasciata Parma, Eugenio e Sergio cominceranno a scriversi a partire dal 28 febbraio 1918, dalle rispettive zone di guerra, per Montale il fronte trentino, per Solmi il Trevigiano sul Piave, dando avvio a un intenso andirivieni di composizioni poetiche prima

di ritrovarsi a Torino nell'immediata conclusione del conflitto e in attesa del congedo definitivo, pur sempre lamentando reciprocamente «questa porca vitaccia in grigio-verde». Rientrato a Genova, dove ripiomba nella quotidianità asfittica privo di un baricentro lavorativo, «non senza un po' di rossore» Montale invia al carissimo amico la sua *Suonatina al pianoforte*. Il tentativo, scrive, è quello di sposare «unità discorsiva, tono parlato, intimità etc. etc.» con «un pizzico di umanesimo e di castità formale». E implora un «severo parere». Alle prese controvoglia con lo studio giuridico, Solmi risponde mandando una prosa scritta al fronte, *Cadore*, «paesaggio-stato d'animo» in cui si respira, a detta dell'autore, «un attimo di gioiosa eternità in chiaro tramonto di montagna». E l'altro reagisce dicendo tutta la sua stima per quella «cosa compiutamente bella» e confessando di sentirsi attratto all'arte per un'esigenza «d'indole essenzialmente etica più che estetica». È sempre Montale a confidare le proprie malinconie: «Sono un ingenuo complicato [...]; sono un timido e un sentimentale, uno scettico pieno di vuoto; sono un vecchissimo fanciullo». Si considera sempre «in filo di rasoio: né letterato né uomo pratico» e lamenta di essere percepito «borghese tra gli artisti, artista fra i borghesi» nel piccolo ambiente genovese.

Le lettere, che si infittiscono tra il 1925 e il 1933, ci raccontano le vicende e gli intrecci di molte riviste («Pegaso», «Solaria», «Convegno», «Illustrazione Italiana», «Letteratura», «Cultura...»), tra cui «Primo Tempo», che Solmi fonda a Torino nel 1922 con l'amico di sempre (e per sempre) Giacomo Debenedetti, non necessariamente consentaneo con lui sul piano critico («è un giovine di molto ingegno e cultura, ma molto lontano da me per aspirazioni e per educazione»). Informato dell'iniziativa, che per la poesia può già contare su Camillo Sbarbaro e in ambito saggistico su Giovanni Gentile, su Adriano Tilgher, su Giuseppe Prezzolini, il 15 aprile Montale, afflitto da «nervi deboli» e insonnie, invia una poesia («*Riviere* con qualche ritocco»). E però precisa che l'opera di Gentile l'ha sedotto al più per un paio di settimane e che i suoi seguaci lo fanno «ridere a crepapelle». Non sopporta l'idealismo e anzi continua «a star fuori delle classificazioni, delle scuole, delle fedi». Anche per questo dichiara la sua «stima illimitata» per Emilio Cecchi e confida nel ruolo di Sergio nella redazione della rivista.

Seguiranno altri invii e scambi, tra cui un saggio di Solmi su Govoni nel quale l'amico coglie una complicità e un'affinità di gusti. A unirli c'è anche il sistema nervoso: quello di Sergio, stabilitosi a Milano in qualità di apprendista avvocato dal luglio 1923 con una laurea in Diritto romano, è «assai sconquassato», mentre l'entrata in scena del triestino Roberto Bazlen, calato a Genova per motivi di lavoro, porta all'amico una ventata di vitalità. Da Bobi nell'inverno 1923 Montale sentirà per la prima volta parlare di Italo Svevo, su cui Eungenio-Eusebio-Eusebius si schermisce ma non troppo come primo scopritore (e promotore) italiano: «Io conoscevo, è vero,

la stima di Joyce per lo Svevo, ma ignoravo il futuro *lanciamento*, e sparavo le mie poche cartucce tutto solo, senza preveder troppo arguti forestieri, e *rischiando quindi la figura del fesso*». È pronto ad ammettere il primato dei francesi, semmai si scaglia contro i detrattori e stroncatori italiani, come il critico del «Corriere» Giulio Caprin. Nell'agosto 1926, Solmi lo informa di aver visto a colazione Svevo di passaggio a Milano («è davvero una persona simpatica, e assai modesta») e di aver incassato il rifiuto di Treves a pubblicarlo. Di rimando Montale propone il suo amaro referto: «Mi pare un uomo in tutto degno dei tempi migliori; e mi fa pena vederlo muoversi nella pattumiera letteraria milanese. Io, nel suo caso, mi pagherei di mia tasca una buona traduz. francese, rinunciando per ora ad altra ediz. italiana». Le lettere registrano anche la genesi degli *Ossi di seppia*, la cui pubblicazione, considerata la crisi di «Primo Tempo», viene dirottata verso le edizioni di Piero Gobetti, grazie ai buoni uffici di Solmi: «Io sono in abbastanza buoni rapporti con lui, e l'ho visto anche ultimamente qui a Milano – e potrei scriverti raccomandandoti a lui. Se la cosa si combina, come è facile, non avrai da lamentarti». A fine maggio 1924 Solmi, ricevuto il plico, esprime la sua ammirazione all'amico poeta, riconosciuto come «uno dei pochissimi che hanno saputo dire sé stessi». Il 10 luglio il manoscritto passa dalle mani di Solmi a quelle di Gobetti, durante un incontro milanese che ha anche un significato politico a poche settimane dal delitto Matteotti (ne nascerà per Solmi l'esperienza di «Rivoluzione liberale»). Il consenso dell'editore non tarda ad arrivare, anche se all'autore viene chiesto un contributo di almeno duecento prenotazioni. Montale si dà da fare a distribuire

«Dunque mi sembra che l'effetto **lirico** sia meglio raggiunto quanto meno la visione si tritura facendosi prosastica e descrittiva, e quando si libra in ampi stacchi sospesi»

le cedole coinvolgendo nella raccolta, tra gli altri, Bazlen, Debenedetti e l'amico poeta ligure Angelo Barile: con successo, visto che in marzo i numeri supereranno di parecchio la soglia richiesta.

La raccolta d'esordio montaliana, una delle più importanti del Novecento, potrà così vedere la luce. Non senza penose vicissitudini tipografiche nella trafila tra le prime e le seconde bozze. Dopo l'uscita, i primi di luglio, Solmi dovrà sollecitare l'amico per entrare in possesso della sua copia, e quando la riceve non gli risparmia le sue acute osservazioni: «La veste è un po' povera, e mi rincresce degli errori di stampa. Ad ogni modo è fatta e non c'è da rammaricarsene. Mi sembra che tu l'abbia un poco smilzito [sic]: *Accordi, Musica silenziosa*, e le altre liriche senza titolo del genere "fine dell'infanzia" che avevo lette manoscritte mi sembrava potessero esservi accolte senza timore di dispersione. Del resto la vittoria è sempre di chi sa limitarsi». Con qualche osservazione critica: «Dunque mi sembra che l'effetto lirico sia meglio raggiunto quanto meno la visione si tritura facendosi prosastica e descrittiva, e quando si libra in ampi stacchi sospesi [...]».

Per chi volesse, ci sono poi i vari passaggi che portano alla seconda edizione degli *Ossi* con la testimonianza di un intenso lavoro correttorio, aggiunte e varianti comunicate a Solmi e persino a volte concordate con lui. Il 17 agosto 1926 gli manda *La fôce* (poi divenuta *Incontro*), che evoca il fantasma di Arletta, la ragazza frequentata per qualche estate a Monterosso. Con la solita raccomandazione autoriduttiva: «Se ti pare una gran porcheria, come temo, fammi il grande favore di dirmelo. Te ne sarò grato». La risposta arriva il 3 settembre, ed è sempre particolarmente arguta: «L'intonazione sacrificata e sotterranea della tua lirica comincia a distendersi, a trovare qualche gioia meno chiusa e trepida, e più consapevole». Montale dovrà aspettare il dicembre 1927 per avere la sospirata introduzione di Alfredo Gargiulo («Alleluja! Avevo quasi persa la speranza») e il gennaio seguente per vedere la prima copia del volumetto color ruggine pubblicato dalle edizioni torinesi Fratelli Ribet.

«Se ti pare una gran porcheria, come temo, fammi il grande favore di dirmelo. Te ne sarò grato.»

Naturalmente, spesso le parti si invertono. Anche Solmi, oltre che saggista e critico (soprattutto di area francese, ma anche su Leopardi e sul Novecento italiano), è un poeta, probabilmente influenzato dallo stesso Montale, il quale a sua volta avrà percepito e metabolizzato l'impegno civile e morale dell'amico. Il 5 gennaio 1937 è Montale a sollecitargli un invio («so che hai fatto altre poesie»), con la promessa di coinvolgere Alessandro Bonsanti, direttore di «Letteratura». Prosegue Montale: «Io ne ho scritto 23 in 11 anni e alcune devono essere anche brutte assai; quando ne avrò una quarantina farò il mio 2° e ultimo libro». Quando arriveranno *Le occasioni*, il 16 aprile 1940 nel ringraziare Sergio per la recensione, Eugenio aggiunge una punta polemica su Alfredo Gargiulo, poco convinto della seconda raccolta: «A parte le balle sui valori fonici e la prosa e l'oscurità (da parte di chi non trovò nessuna oscurità in Ungaretti), anche lui come Contini scava il fosso fra i due libri; la differenza è che dice di no alle *Occasioni* mentre Contini diceva no agli *Ossi*». Non dimentichiamo che i due amici, com'è buona regola da sempre in quella che si chiama «società letteraria», non risparmiano le malignità: sull'amico comune Giacomino, «non disposto ad accettar riserve» sulle sue cose; sul buon Saba, che «vuole essere esaltato» e reagisce a una recensione di Montale con una lettera d'insulti...

Un'appendice di prose inedite e ritrovate, a cura di Letizia Rossi, meriterebbe un discorso a sé: sono recensioni, interventi critici, brevi pezzi usciti in forma anonima o con pseudonimo, che ora, sulla base delle lettere, vengono attribuiti con certezza a Montale e a Solmi.

Leonardo G. Luccone

Lezioni argentine

«Robinson», 11 dicembre 2021

Ricardo Piglia non è stato solo uno scrittore, ma anche un maestro della riflessione sulla letteratura. *Teoria della prosa* è «il trionfo dell'ingranaggio narrativo»

E meno male che ci sono lettori più interessati a come l'autore ha costruito la storia che alla trama! *Teoria della prosa* è il trionfo dell'ingranaggio narrativo: è l'autore il personaggio a cui affezionarsi – ipercaratterizzato o sfuggente, invisibile o inattendibile, il motore della scrittura. Nabokov la chiamava «lettura verticale», l'idea che un libro sia un roseto d'essenze e non debba finire al termine delle pagine, anzi rappresenti l'inizio di un'indagine, soprattutto di sé. Certo, in tempi di storie imboccate a forza di ricalchi marchiati come letteratura, trenini di paginette ammiccanti e sdialettate dirette in classifica, riflettere sulla forma pare un lusso da perdigiorno. Piglia si concentra sulla *nouvelle*, una narrazione intermedia e inafferrabile nel guado tra il racconto e il romanzo, in quell'intercapedine che l'editoria sembra misurare solo con il numero delle pagine – e se siamo sotto un certo tot, per chi scrive la situazione si fa grama, a meno che il maquillage tipografico e cartotecnico non produca lievitazioni sontuose. Se torniamo al dirimpettaio Novecento, o ancora prima, ci imbattiamo in centinaia di opere intermedie, per lunghezza, intenti e forma – le *nouvelles*, le *novelle*, se vi piace di più. *Teoria della prosa* (Wojtek edizioni, traduzione di Loris Tassi, a cura di Federica Arnoldi e Alfredo Zucchi) raccoglie un ciclo di lezioni che Piglia ha tenuto tra

agosto e novembre 1995 all'università di Buenos Aires, prendendo in esame sette opere di Juan Carlos Onetti con l'intento di ricavare principi generali su questa forma narrativa instabile che chiamiamo più comunemente «romanzo breve» o «racconto lungo». Piglia si muove nel turbine di Šklovskij, Deleuze e Auerbach, con una leggerezza e una voracità esemplificatoria da rendere affascinante la lettura anche se non si conoscono i testi esaminati.

Ma cos'è una *nouvelle*? Dopo qualche inevitabile distinguo sulla lunghezza (in sostanza dobbiamo essere tra le 40 e le 120 cartelle), l'autonomia è il primo degli aspetti imprescindibili: nel caso di Onetti si pensi a *Gli addii*, a *Triste come lei*, a *Il pozzo*, tutti nel catalogo Sur; se vogliamo spaziare si pensi a *Le belve di Arlt* (il capostipite di una linea ideale che comprende Borges, Bioy Casares, Cortázar, Onetti, Bolaño e lo stesso Piglia), oppure a *L'orso* di Faulkner o *Franny e Zooey* di Salinger, *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, o *Watt* di Beckett.

Ma andiamo avanti. «La *nouvelle* è un tipo di narrazione in cui ciò che conta è l'esistenza del segreto in sé [...], qualcosa di oscuro all'interno della narrazione.» Il segreto serve ad aggregare gli elementi dispersi della trama, come se si raggrumassero attorno a un vuoto (altro elemento essenziale), e qui arriviamo al punto. Piglia sostiene che il vuoto rimanda «a qualcosa che

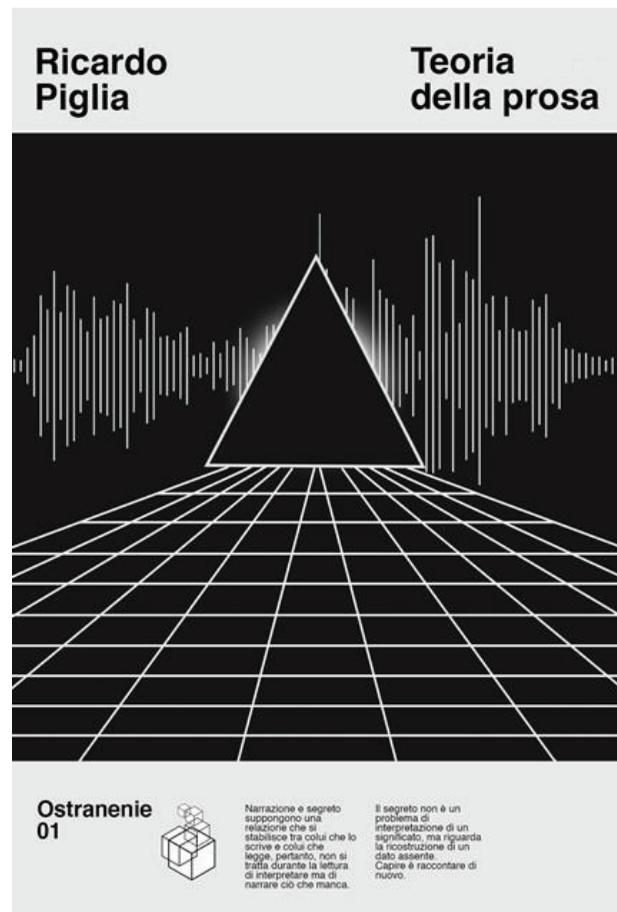
«La cosa più importante in una storia è **ciò che non si racconta**. La trama è soltanto una guida, o meglio la mappa di un territorio che si va trasformando a mano a mano che procediamo.»

non viene mai raccontato, a una causa o una motivazione non esplicita che, se venisse narrata, trasformerebbe la nouvelle in un romanzo». Mentre nel racconto il segreto è colmabile (fu Poe il primo a teorizzarlo), nella nouvelle resta tale. Nella nouvelle il segreto è una gemmazione senza una direzione precisa, che toglie alla fabula ogni lineare gerarchia. Nell'introduzione al suo romanzo *Respirazione artificiale*, Piglia estende il concetto: «La cosa più importante in una storia è ciò che non si racconta. [...] la trama è soltanto una guida, o meglio la mappa di un territorio che si va trasformando a mano a mano che procediamo». Un altro costituente essenziale della nouvelle è il narratore inattendibile: «Il testo mostra una cosa e il narratore ne dice un'altra. [...] il segreto "fa vedere", ma ciò che mostra è diverso da quello che dichiara esplicitamente il narratore». La posizione di chi racconta rispetto alla materia trattata è la principale fonte di straniamento (termine che dà il nome alla collana di Wojtek inaugurata con questo libro: *Ostranenie*, un conio di Šklovski, che rende bene la scossa che Piglia vuole dare all'ordinaria percezione del lettore distruggendone l'automatismo – Danilo Kiš, prossimo autore della serie, sottoscriverebbe di certo).

L'ultimo aspetto cruciale è la chiusura. Il meccanismo del finale, anzi del non finale, è spesso legato alle forze scatenanti della narrazione, che devono rimanere occulte a beneficio dell'ambiguità. A proposito di *Per una tomba senza nome*, dove Onetti porta magistralmente la finzione dentro la realtà, Piglia

«La nouvelle è un tipo di narrazione in cui ciò che conta è **l'esistenza del segreto in sé**.»

precisa: «Questa storia enigmatica è la trama senza finale e in questo senso c'è una relazione tra il finale in sospeso e ciò che non è narrato. Qui si vede benissimo: il segreto non è altro che un finale che non viene rivelato e che rimane sottratto. La mia ipotesi è che il finale mancante, ciò che non riusciremo mai a sapere, è il vero segreto della storia». Per capire un testo, per leggerlo verticalmente, insomma, bisogna raccontarlo e raccontarlo di nuovo, fino al varco del fraintendimento.



Mattia Insolia

Anche l'autobiografia di una faina insegna la bellezza della solitudine

«Domani», 11 dicembre 2021



Zannoni usa la storia di un animale per indagare l'animo umano, fino a scoprire che è solo dopo lo scontro con sé stessi che si riesce a maturare davvero

Archy vive in un bosco, ha una madre violenta, molti fratelli e sorelle e un padre morto. Caduto da un albero quand'è un cucciolo, resta zoppo e la madre lo vende per una gallina e mezza. Lo dà a Solomon, volpe despota che di mestiere fa l'usuraio e che con una Bibbia ha imparato a leggere, scrivere e pensare. Da adesso Archy, che conosce solo la mera sopravvivenza, può evolversi. Ma «crescere per diventare cosa, per assomigliare a chi?». Bernardo Zannoni, ventiseienne di Sarzana, ha scritto l'autobiografia di una faina, *I miei stupidi intenti*, per Sellerio: un romanzo di un'originalità stupefacente. È il cuore pulsante del senso di spaesamento che nasce con la scoperta di sé.

Perché hai scelto una faina?

Da bimbo rubavo il telecomando della tv a mio nonno e lui mi urlava vieni qui, faina, t'ammazzo! È un bel ricordo, l'ho scelta pure per questo. E poi sono animali ignorati, sai. All'inizio volevo scrivere di una volpe, ma ho pensato che dare onore alle faine fosse giusto, e divertente.

Volevi scrivere una storia di un animali, quindi.

Sì. Secoli di fiabe ci hanno condizionato facendo sì che leggendo una storia con animali protagonisti non ci chiediamo il perché di qualcosa: è così com'è e basta – credo abbia a che fare con la loro istintività.

E visto che non ne volevo, di costruzioni, ho scritto di animali e di un bosco.

Ma sei cresciuto in mezzo ai boschi?

No, macché, sono un ragazzo di città. È che mi piace l'indefinito.

L'indefinito?

Volevo qualcosa che non fosse troppo reale. Se avessi parlato di una città, Carrara o Roma, mi sarei annoiato. Non avrei potuto giocare, non avrei potuto infilarci l'immaginazione. Restando nell'indefinito invece potevo fare quello che mi pareva.

A proposito di indefinito. Come lo definiresti, il tuo romanzo?

Non ho mai tentato di dargli una definizione. Non mi sono mai posto il problema. Ho solo seguito gli eventi. Partendo dalla prima frase, un periodo logico compiuto, sono andato avanti dando un senso al resto.

Capiterà però che te lo chiedano. I lettori lo fanno.

Quando succede rispondo solo è l'autobiografia di una faina.

Reazioni?

Ricevo quasi sempre occhiate confuse accompagnate

da frasi come sì, dà, magari lo leggo, grazie. È divertente.

Perché, però? Perché non la cerchi, una definizione?

Cercare una definizione unica di una cosa è sempre un azzardo.

Per tutto o per la letteratura soltanto?

Dipende. Ci sono opere d'arte, di qualsiasi forma, che possono anche rientrarci, in un canone. Spesso però le etichette sono un po' delle forzature.

Trovi che le definizioni siano limitanti, quindi.

Sì, certo. Cammini per strada, vedi un sasso per terra e lo chiami sasso. Vai avanti, ne vedi un altro e anche quello lo chiami sasso. Ecco, dai qualcosa di un po' restrittivo, forse, no? Il primo, magari, era di un materiale, il secondo di qualcos'altro. Forme simili, paste diverse.

Perché allora c'è spesso la necessità di etichettare?

Definire è una nostra peculiarità, e ci serve a orientarci nel mondo, ma cose apparentemente simili posso essere molto diverse.

Entriamo nel romanzo. Annette, madre di Archy, sembrerebbe un genitore degenerare ma altro non è che un essere vivente che segue l'istinto nel tentativo di sopravvivere alla vita. C'è un momento, per te, in cui i ruoli imposti dalla società decadono?

Tornerei alle definizioni e ai loro confini. I ruoli di ognuno decadono quando raggiungono il loro stesso limite: niente è mai davvero definibile. Una madre non è mai soltanto una madre ma è qualsiasi altra cosa possa essere. È la società a porci dei limiti.

E se questi limiti non esistessero?

Seguiremmo gli istinti, pure i più stupidi e immediati. Adesso, magari, potrei darti un colpo in testa e ballare nudo. La società mi dice che non posso, ci sono delle regole: i ruoli ci definiscono in base a ciò che non possiamo fare.

«Definire è una nostra peculiarità, e ci serve a orientarci nel mondo.»

Vorresti darmi un colpo in testa e ballare nudo?

Era un esempio, eh (*ride e rido pure io*, Ndr).

Torniamo a Annette.

Annette è un personaggio bilaterale, nella mia incoscienza di scrittore è venuta fuori così. Da una parte l'istinto le ordina di mantenere i suoi cuccioli giacché il compagno è morto, e dall'altra i suoi desideri le fanno immaginare una vita diversa da quella che ha.

Incoscienza di scrittore. Che intendi?

È il lettore che trova dei significati all'istintività della mia narrazione. Io, scrivendo, andavo avanti seguendo un filo logico che conciliasse ciò che avevo detto prima a ciò che stavo dicendo ora.

Quindi per te sono i lettori che danno senso alle tue parole?

Bene o male direi di sì, pure se capita che il significato dato a qualcosa sia sbagliato. Durante un'intervista tempo fa un tipo mi ha chiesto se Solomon fosse ebreo. Mi è quasi caduto il telefono, sono solo riuscito a dire come fa a essere ebreo? È una volpe. Inconsciamente, mi sono detto poi, avevo dato dei dettagli che potevano far pensare così.

I tuoi animali sono praticamente tutti orfani – anche da un punto di vista emotivo. In letteratura, specie quella di autori e autrici giovani, capita che i personaggi siano orfani – di nuovo, anche e soprattutto da un punto di vista emotivo. Avvertiamo la mancanza di capisaldi?

Forse è l'espressione di un sentimento comune di spaesamento. Senso che deriva, tra l'altro, da rapporti superficiali. Rapporti che, anche per via dei social, stanno diventando labili.

Che ci sia un certo spaesamento mi pare evidente.

Il mondo è ormai, agli sguardi più canonici, illeggibile. È un po' come se seguisse un concetto per cui non esiste niente che si possa definire davvero; e torniamo alle definizioni. Il problema è che quando niente si può definire, rimaniamo senza bussola, in balia di noi stessi. Da una parte è bello perché a governarci sono i movimenti di pancia, dall'altra rende tutto difficile da capire.

C'è tanta solitudine nella tua storia. È una condizione umana comune?

Per me la solitudine è fondamentale per crescere. Quando sei solo sei tu l'avversario più feroce che hai, ed è nello scontro con te stesso che maturi. Tant'è che Archy cresce in una solitudine ferrea.

Non può diventare fagocitante?

Sì, ma, come diceva Osho, le persone capaci di star sole non sono mai sole. La solitudine non è il trovarsi spesso con i propri pensieri e basta, è stare a disagio in situazioni del genere.

Siamo sempre alla ricerca di contatto, in effetti.

Sì, pure troppo. Conosco ragazzi e ragazze che finita una relazione ne iniziano subito un'altra. Non hanno mai fatto una settimana senza qualcuno accanto. E tutte le volte che parlo con loro ho la sensazione d'aver davanti gli stessi ragazzi e ragazze dei tempi del liceo.

Quando Archy può finalmente sfruttare appieno il libero arbitrio, potrebbe soffrire di più. È così?

Beh, il libero arbitrio comporta pure una certa dose di dolore. Significa prendere una decisione pure se fa male. C'è sempre chi prenderà la strada più facile

ma è una scelta anche quella, in fondo. È bello affidare tutto a Dio, però di fatto Dio ci guarda e sta zitto, non è che ci indichi la via. Prendi Archy. C'è un momento in cui per la prima volta decide per sé – il libero arbitrio, appunto. Ed è quando scopre Louise, la sorella di cui era innamorato, morta, uccisa dalla loro madre. Da lì Archy deve fare delle scelte.

Questo per te è crescere?

Questo è il trauma, che forse un po' tutti dobbiamo vivere, che lo forza ad andare dal punto più disilluso a quello più maturo.

Identità e destino, nel tuo romanzo, hanno ruoli assai importanti. Perché prima Solomon e poi Archy faticano ad accettare chi sono?

Intendi perché non riescono ad accettare d'essere animali?

Sì.

Da un certo punto in poi, non sono più degli animali. Nel momento in cui, con le scritture di Solomon, Archy guadagna la coscienza cessa d'esserlo. Certo, avercela, una coscienza, significa pure soffrire tant'è che Archy è felice quando si comporta da animale e usa l'istinto, ma acquisita una coscienza non può più tornare indietro: l'evoluzione del pensiero porta a far sopire gli istinti.

Allora quand'è che viviamo e quand'è che sopravviviamo e basta?

Punti di vista, direi. Per me, potrebbe pure essere una vita invidiabile quella dettata dall'istinto. Quando hai la possibilità di decodificare il mondo però il tuo sguardo cambia per sempre. E allora paradossalmente non puoi più scegliere: puoi solo vivere, e quindi soffrire.

«Per me la **solitudine** è fondamentale per crescere. Quando sei solo sei tu l'avversario più feroce che hai, ed è nello scontro con te stesso che maturi.»

Simonetta Fiori

«Cari ragazzi, scrivere non è un dramma.»

«la Repubblica», 12 dicembre 2021



Roberto Antonelli, il presidente dei Lincei, interviene nel dibattito sulla maturità e propone «un'operazione simpatia» a favore del tema

«E se provassimo con “un'operazione simpatia”? Ho l'impressione che la questione delle prove scritte alla maturità sia stata rivestita da un'aura di dramma che scoraggia ulteriormente i ragazzi. Forse basterebbe spiegare allo studente che scrivere è un modo per interrogare sé stesso. E per mettere ordine nel proprio vissuto e nei propri pensieri.»

Alla guida d'un tempio della parola scritta quale l'Accademia dei Lincei, Roberto Antonelli invita a sdrammatizzare. E a trovare un modo più simpatetico e solidale per avvicinare i più giovani alla scrittura. Per svariati decenni ha appassionato generazioni di studenti universitari con le sue lezioni sulla lirica trobadorica e sulle invenzioni delle letterature romanze. E con lo stesso divertimento oggi s'aggira tra i meravigliosi codici miniati che compongono la Biblioteca di Dante, in mostra ai Lincei fino al 16 gennaio. Tra i più insigni filologi romanzi, autore di libri fondamentali sulla letteratura del Duecento e del Trecento, coordinatore di progetti internazionali sul canone europeo (e sul rapporto tra letteratura ed emotività), Antonelli è diventato molto popolare nel mondo della musica per aver conferito una laurea al cantante Niccolò Fabi. Circostanza che gli procura allegria, in un ottimo rapporto con il pop contemporaneo.

Professor Antonelli, non le chiedo se è favorevole o contrario all'abolizione delle prove scritte perché mi pare scontata la risposta.

Sono assolutamente contrario. La scrittura richiede una serie di passaggi psicologici e cerebrali che sono fondamentali per la maturazione dello studente. Però bisogna domandarsi perché da sempre, non soltanto oggi, ci sia tanta difficoltà nel rapporto con la parola scritta.

Come lo spiega?

Intervengono due fattori fondamentali. Il primo è che la scrittura appare come esito definitivo, dal quale è impossibile tornare indietro: verba volant scripta manent, un principio che può essere interpretato anche in chiave ansiogena. Il secondo fattore è legato alla difficoltà dello scrivere: quando scriviamo siamo costretti a riflettere e a interrogarci, a dare ordine al pensiero, a razionalizzare la nostra interiorità e la nostra memoria. Un'operazione molto faticosa, che chiama in causa le nostre insicurezze. Gianfranco Contini, il più grande filologo e critico del Novecento, ha confessato esplicitamente il suo rapporto angoscioso e conflittuale con il foglio bianco. E io stesso, che avrò scritto un migliaio di pagine, riconosco una mia esitazione: non è facile

fermarsi, interrogarsi, confrontarsi con il rimosso in un mondo che corre sempre più veloce. L'oralità risulta molto più semplice.

Quindi è comprensibile il punto di vista dei ragazzi. Ma certo. Tra Instagram, TikTok e gli altri social, vivono immersi in una dimensione che mette ai margini la scrittura e la lettura. Ma proprio per questo la scuola dovrebbe intervenire, aiutando gli studenti a sciogliere i nodi che rendono lo scritto così terrificante. Non può essere però un'operazione costrittiva. Se ci si concentra troppo sul voto, sull'esame, sull'esito della prova, si fa un cattivo servizio. Bisognerebbe invece favorire nei ragazzi un rapporto solidale e simpatetico con la parola scritta, mostrando come un testo possa accrescere la conoscenza del mondo e soprattutto di sé stessi. Temo però che la scuola non assolva questo compito.

Qualcuno ha proposto: perché non si fanno leggere più poesie d'amore? Lo chiedo al filologo romanzo che ha insegnato composizione e scomposizione del testo attraverso le liriche amorose dei trovatori provenzali.

Qui arriviamo al punto essenziale. Tutte le scritture sono il deposito di sentimenti, emozioni, affetti. Soprattutto le poesie d'amore, che toccano sensibilità adolescenziali. La letteratura potrebbe essere un formidabile strumento per creare quel rapporto simpatetico a cui facevo riferimento prima. Gli insegnanti dovrebbero far capire ai ragazzi che quella poesia o quel brano di prosa parlano di loro, dei loro sentimenti, del loro vissuto più inquieto. Nel caso della poesia interviene una scrittura ancora più complessa perché l'autore si sforza di comprimere più significati nel più breve spazio possibile. Ma è proprio nell'ambiguità del testo la scommessa più affascinante per gli studenti chiamati a interpretarlo.



«La lettura ti costringe a operazioni mentali complesse che richiedono più tempo. Ma non demonizzerei la nuova civiltà delle immagini. In fondo è stata il sogno dei poeti.»

I professori sono attrezzati per svolgere un così approfondito lavoro di analisi linguistica e stilistica del testo? Ce ne sono di bravissimi, ma mi colpisce molto che dalla loro formazione siano scomparse materie fondamentali. La filologia romanza è stata uccisa. Eppure è la disciplina che insegna a fare il testo e a disfarlo. Insegna a farlo perché permette di ricostruire un testo mancante: di Dante non possediamo autografi e la Commedia è un'opera ricostruita a posteriori. Ma insegna anche a disfarlo nel tentativo di capire per quale ragione e attraverso quali tecniche l'autore l'avesse composto in quel modo. È proprio la filologia romanza a mostrare i diversi esiti della scrittura: questo agli studenti interessa moltissimo.

Cosa significa vivere in una civiltà che costringe la scrittura a un ruolo marginale rispetto alle immagini e ai suoni?

Significa vivere in una dimensione temporale accelerata. Quando vediamo un film o una fotografia, abbiamo una reazione immediata a livello viscerale. La lettura ti costringe a operazioni mentali complesse che richiedono più tempo. Ma non demonizzerei la nuova civiltà delle immagini. In fondo è stata il sogno dei poeti. *Ut pictura poësis* diceva Orazio.

La scrittura resta un elemento di mediazione indispensabile.

Ti obbliga a dare un ordine. E a cercare di capire più in profondità. È vero che viviamo in un mondo

dominato dall'immaginario televisivo e cinematografico, ma larga parte di quella cultura narrativa fa riferimento alla letteratura e ai suoi archetipi. Anche questo andrebbe spiegato ai ragazzi. *Il Trono di Spade* – per citare una delle prime serie più famose – è costruito sugli archetipi del romanzo medievale. Così come il finale di *2001: Odissea nello spazio* – che ormai appartiene alla storia – è una trasposizione fedele degli ultimi versi del Paradiso. Se mai ne avrò la possibilità, voglio chiedere alla vedova di Kubrick se nella biblioteca del regista sia conservata una copia della Commedia.

La conoscenza richiede anche fatica. Un elemento che oggi sembra essere bandito dall'orizzonte delle famiglie che rendendo le cose più facili pensano di proteggere i figli.

È una questione decisiva. I genitori non capiscono la gravità del danno inflitto ai ragazzi. Gli studenti devono passare attraverso le difficoltà, proprio per far crescere dentro di loro la volontà di superare quei limiti. Una sfida fondamentale per la maturazione psichica e intellettuale.

Resta il fatto che l'esame di maturità continua a provocare una grande paura.

È sempre stato così. Una delle cose che sapevo meglio erano le formule di prostaferesi, ma per un tempo infinito ho sognato di essere interrogato su queste formule trigonometriche e di non riuscire ad aprire bocca. Un incubo che è durato per anni.

«Gli studenti devono passare attraverso le difficoltà, proprio per far crescere dentro di loro la volontà di superare quei limiti.»

Tiziano Gianotti

Perché «Austerlitz» è il libro più importante della letteratura europea del Ventesimo secolo

«Linkiesta», 13 dicembre 2021

La forza e la novità della narrativa di W.G. Sebald è nella forma: la lingua in consonanza con il discorso e il farsi fabula, il tono quello del récit romanzesco

Il giorno 14 dicembre dell'anno 2001, in un incidente stradale, muore W.G. Sebald – domani saranno quindi vent'anni. In quello stesso anno, pochi mesi prima della morte, viene pubblicato il suo capolavoro, *Austerlitz*, vera summa della sua opera: è il libro più importante della letteratura europea di inizio secolo.

Nel maggio dell'anno seguente, Adelphi ne pubblica l'edizione italiana (e di seguito tutti i titoli, i due già pubblicati da Bompiani e tutti gli altri): sulla copertina color écru spicca la fotografia in bianco e nero di un bambino biondo in costume, mantellina sulle spalle e cappello piumato nella mano destra, tutto in bianco, sullo sfondo di un prato che sfuma verso un cielo lattiginoso ridotto a striscia dal margine inferiore incerto, degradante a destra. Invano si cerca lo sguardo del bambino ritrattato – e altrettanto succede per i crediti della fotografia. È un *fantasma*.

Ecco, credo non si possa dir meglio l'essenza della poetica di W.G. Sebald; nonché la fascinazione immediata che *Austerlitz* esercita sull'incauto lettore. La prima sensazione che si prova entrando nei lunghi paragrafi della prosa di S. è di allarme: c'è qualcosa di allarmante che non riguarda il contesto – almeno, non solo quello – ben sì il lessico, le locuzioni, la linfa allucinata che *scorre* tra le frasi e le illumina; la seconda, in perfetta consonanza, è la

seduzione parallela che esercita la figura del narratore come *uomo in ascolto*, quasi suo malgrado e riconoscente: il lettore è portato a fare altrettanto per via di seduzione, come in un racconto del mistero, di cui il risonante *récit* romanzesco di Sebald ha il lustro d'ombra.

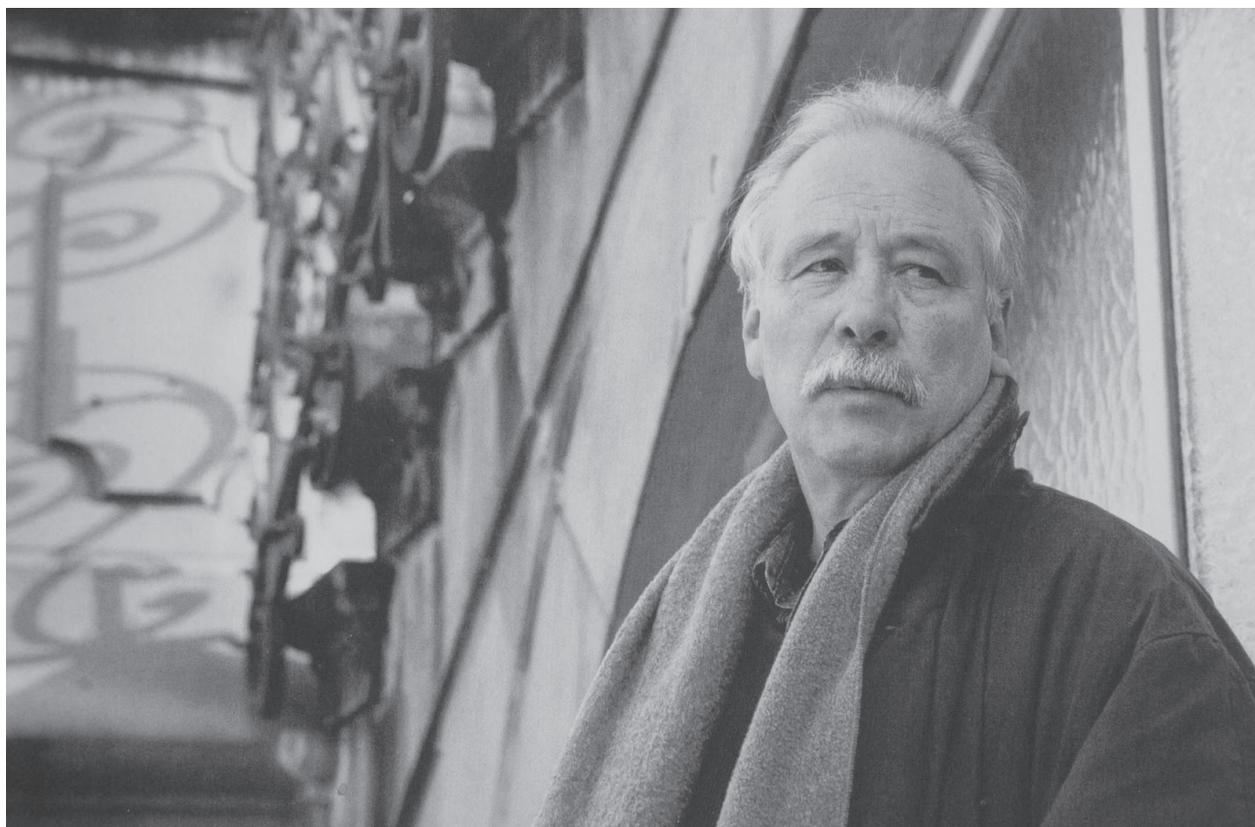
Il memorabile incipit vale per esteso: «Nella seconda metà degli anni Settanta mi recavo di frequente, in parte per motivi di studio, in parte per ragioni a me stesso non ben chiare, dall'Inghilterra al Belgio, a volte solo per un giorno o due, a volte per parecchie settimane. Durante una di quelle puntate in Belgio che – questa era allora la mia impressione – mi portavano *in terre sempre molto lontane* [il corsivo è mio], capilai anche, in una scintillante giornata di inizio estate, ad Anversa, città che fino a quel momento conoscevo soltanto di nome. Già all'arrivo, mentre sferragliando il treno avanzava lentamente sotto la volta buia della stazione, dopo aver attraversato un viadotto dalle strane torrette a guglia su entrambi i lati, fui colto da un senso di *malessere* [idem] che, per tutto il tempo trascorso quella volta in Belgio, non mi avrebbe più abbandonato».

Il narratore vaga per le strade intorno alla stazione tormentato dal malessere, finisce per trovare rifugio nel giardino zoologico e entra nel Nocturama. (Si tratta del luogo dove vengono alloggiati gli animali

notturni.) Poi il primo *salto* mnemonico: il narratore riferisce che nel tempo le immagini dell'interno del Nocturama si sono confuse con quelle relative alla Salle des pas perdus della Stazione centrale di Anversa, dove ha incontrato Austerlitz per la prima volta. Il romanzo è già tutto in mostra e riverbera. Non dirò nulla del personaggio Austerlitz, se non che è uno storico dell'architettura che visita per studio gli edifici normativi della civiltà moderna europea. Il narratore lo incontrerà diverse volte e lo ascolterà raccontare via via la sua storia di esiliato. Quel che conta sono le *terre sempre molto lontane* (la memoria) e il *malessere* (la percezione del destino di distruzione che accomuna singoli uomini, interi popoli, architetture e città). I due temi e il loro intrecciarsi in modi differenti sono ricorrenti in tutte le opere di Sebald; il paradigma è quello della analogia tra memoria e mistero; il tono quello del *récit*

romanzesco e il timbro quello compassato e ossessivo del nato sotto Saturno. Era qualcosa che non si era mai letta prima.

A quel tempo lo stato della letteratura europea era al punto più basso: iniziava a venir meno la spinta dei grandi saggisti narrativi di lingua italiana e francese che costituivano il nucleo portatore le ragioni della letteratura e i suoi valori: si avvertiva il bisogno di figure autorevoli in grado di imporsi e marcare la differenza. (Samuel Beckett e Thomas Bernhard erano morti molti anni prima, entrambi nell'anno 1989; Italo Calvino nell'anno 1985 e Leonardo Sciascia nel 1989; Raymond Queneau era perito da tempo e Georges Perec lo aveva seguito nel 1982; Peter Handke faticava a uscire dall'epica della coscienza infelice, come si aspettava fin dallo splendido finale di *Breve lettera di un lungo addio* – ci sarebbe riuscito decenni più tardi, fino al coronamento di *La ladra di*



«L'influenza deriva, se devo pensare a una **derivazione**, dalla scrittura in prosa tedesca del Diciannovesimo secolo, che ha ritmi prosodici molto pronunciati, dove la prosa è più importante, per esempio, dell'ambiente sociale o della trama in ogni sua manifestazione.»

frutta; Gianni Celati si tirava in disparte e si dedicava al cinema.) W.G. Sebald sarebbe stato la figura che mancava.

La forza e la novità della narrativa di Sebald è nella *forma*: la lingua in consonanza con il discorso e il farsi *fabula*. Come sempre – è bene ricordarlo. Era una novità antica e tutta europea, per altro: mi riempì di gioia. Sebald stesso in una intervista rilasciata qualche mese prima di morire, rispondendo a una domanda malposta, aveva sgombrato il tavolo: «L'influenza deriva, se devo pensare a una *derivazione* [idem], dalla scrittura in prosa tedesca del Diciannovesimo secolo, che ha ritmi prosodici molto pronunciati, dove la prosa è più importante, per esempio, dell'ambiente sociale o della trama in ogni sua manifestazione [...] l'ho sempre sentita molto vicina a me, anche perché quegli autori provenivano tutti dalla periferia delle terre di lingua tedesca, da dove vengo anch'io. Adalbert Stifter dall'Austria, Gottfried Keller dalla Svizzera. Sono entrambi scrittori meravigliosi che hanno raggiunto una grande, grandissima intensità nella loro scrittura [...]. Hanno in comune questo dare la precedenza alla pagina composta con cura piuttosto che al meccanismo del romanzo, il modo preponderante di scrivere narrativa in altri luoghi in quel periodo, in Francia e in Inghilterra soprattutto». Parole che sono musica per le orecchie di chi avversava e avversa il flagello detto «pura narratività», oltre alla gioia di riconoscere la genealogia mai ripudiata con gli scrittori della prima Modernità.

(La parola che ho evidenziato in corsivo, *derivazione*, che S. infila in inciso dopo un «se devo pensare a una» e in risposta all'insipiente domanda

dell'intervistatore – lei è stato *influenzato* [idem] dalla poesia tedesca? – è buon esempio di una qualità poco riconosciuta di S.: l'ironia. Oltre a offrire un esempio delle possibilità offerte dalla prosa narrativa di qualità: *logos*, discorso, non solo *fabula*.)

La Memoria in Sebald è tutto, com'è dei grandi scrittori europei: ha una densità, un peso specifico diverso: così è per l'esiliato, l'emigrato per sfuggire all'incubo degli adoratori dello Stato e della Storia. (*Gli emigrati* è il titolo di uno dei libri di Sebald). È l'uomo lontano dal suo *luogo* e la sua lingua, dalla sua origine: così per rifrazione un *originale* e per antonomasia un uomo che se ne sta *discosto*: e anche un uomo in movimento, un *promeneur*, sulle piste lasciate da altri originali e con lo sguardo ai monumenti votati alla distruzione. La memoria è vertigine, per l'esiliato come per il vagante. (*Vertigini* è il titolo del secondo libro di S., dov'è in nuce il libro a venire.) La letteratura è allora tragitto della memoria verso la Memoria: invenzione del vero. Con i suoi libri, *Austerlitz* sopra tutti, Sebald lo ricorda al lettore. È fatale che Sebald incontrasse la fotografia, ed è il suo genio il modo di *guardarla*: «Ogni volta mi ha incantato il momento in cui sulla carta impressionata si vedono emergere, per così dire dal nulla, le ombre della realtà, *proprio come i ricordi* [idem]». Sebald scarta, di fronte alla convenzione della fotografia come illustrazione: le sue fotografie in bianco e nero a costellare il testo compatto a coprire la pagina sono riproduzioni fantasmatiche, come quella sulla copertina di *Austerlitz*: non ci avvicinano alle figure riprodotte ma ci tengono lontano: sono figure del *commiato*. Non posso che ripetere Sebald: *proprio come i ricordi*.

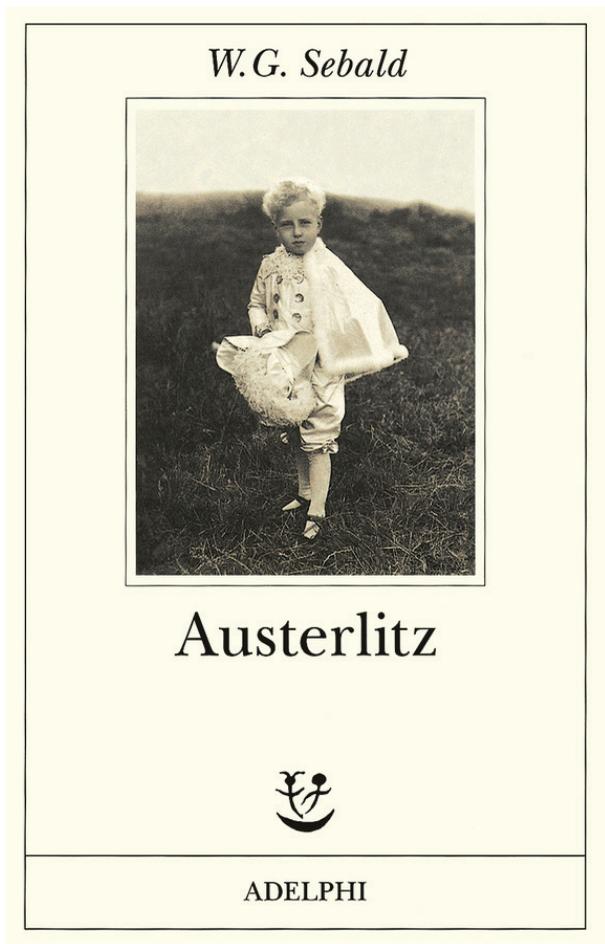
«La Memoria in Sebald è tutto, com'è dei grandi scrittori europei: ha una densità, un peso specifico diverso: così è per l'esiliato, l'emigrato per sfuggire all'incubo degli adoratori dello Stato e della Storia.»

W.G. Sebald ha riportato la letteratura europea lì dove deve stare: sotto il segno della Memoria, unica musa. Oggi possiamo dire che ha riportato la forma di prosa narrativa detta *romanzo* all'originario statuto di forma aperta alla digressione e alle suggestioni della memoria, senza limiti dettati dalla realtà, il garbuglio di ideologia e isteria che

è il sociale, le ilari regolette da Kindergarten della pura narrativa.

L'ampiezza del riverbero della sua opera è sotto gli occhi del lettore, in profondità e in estensione. Uno dei tre libri imperdibili della stagione appena chiusa, *Panorama*, dello sloveno Dušan Šarotar è di diretta e riconosciuta derivazione sebaldiana; i libri del figlio di emigrati Edmund de Waal (*Un'eredità di avorio e ambra*, il recente *Lettere a Camondo*) non sarebbero stati scritti senza l'apertura delle opere di S.; le storie di esilio, narrazione e destino di Daniel Mendelsohn, altro figlio di emigrati e autore del notevole *Gli scomparsi*, titolo molto sebaldiano, sono raccolte in un libro dal titolo che è un calco voluto, *Tre anelli* (*Gli anelli di Saturno* è il titolo di un magnifico libro di Sebald); in Italia, Filippo Tuena, scrittore felicemente eccentrico, ha all'attivo *Le variazioni Reinach*, da leggere fianco a fianco a *Lettere a Camondo*, e ha scritto la prefazione all'edizione italiana di *Il fantasma della memoria*, che raccoglie interviste e brevi testi sull'opera di Sebald. Scrive Tuena a proposito degli scrittori amati da Sebald, e sono quelli che sappiamo: «Citati o meno, discussi o meno, questi sono tutti autori che cominceremo a rileggere *sub specie Sebaldi*». Non può che far piacere sentirsi in buona compagnia.

L'ultimo sguardo è a una fotografia in *Austerlitz*: un uomo di spalle, con uno zaino su una spalla e lungo una strada bianca: «Affinché ancora una volta prendesse vita davanti ai miei occhi, come in un album, l'immagine di un paesaggio attraversato da un viandante e già quasi caduto nell'oblio». Voilà il *viandante* di Hölderlin, primo. *Tout se tient* – aveva ragione Ferdinand De Saussure.



Raul Precht

Stroncature d'autore

succedeoggi.it, 15 dicembre 2021



Si può andare indietro fino a Lope de Vega che se la prendeva con Cervantes o a Tolstoj che attaccava Shakespeare: l'arte della stroncatura è antica e nobile

La stroncatura è una variante della critica letteraria che richiede tutta una serie di doti (e forse anche qualche lacuna) di cui non tutti dispongono. Nel riflettere sull'argomento parto da un mio disagio personale: pur essendo, credo, un lettore/critico abbastanza calmo ed equilibrato, confesso che di tanto in tanto qualche tentazione in questo senso mi colpisce a tradimento. Non sono mai stato capace di scriverne, tuttavia, e mi sentirei probabilmente in difficoltà se mi fosse chiesto di farlo. Eppure, sono il primo a riconoscerne l'interesse: se scritta in modo brillante, la stroncatura può essere originale, divertente, scoppiettante, dotata d'inventiva anche lessicale, richiamare l'attenzione molto più di un saggio erudito o di un articolo divulgativo, rendere insomma un inestimabile servizio al lettore. Lettore che potrà poi decidere in piena autonomia se seguire il recensore ed evitare di acquistare e leggere il libro stroncato o viceversa se dedicargli parte del proprio tempo, ignorando il critico e i suoi anatemi. Ciascuno, in definitiva, è sovrano. Naturalmente il lettore è anche titillato nei più bassi istinti, il piacere di vedere qualcun altro – meglio se un autore famoso – messo alla berlina; ma l'operazione è del tutto giustificata se, appunto, ben eseguita e non imputabile a partito preso o a malanimo, a patto cioè che al momento di demolire un testo il critico si serva di categorie

di giudizio trasparenti e universalmente applicabili. Se insomma il giudizio è di merito, e non ispirato a semplici antipatie o invidie.

Nel migliore dei casi, la stroncatura si apparenta alla satira e deve quindi essere per così dire nelle corde del suo autore, il che non è affatto facile. Non ci si improvvisa stroncatori, insomma, così come non ci si improvvisa autori satirici, perché – come tutti sanno fin dalle più antiche diatribe fra comico e tragico – divertire può rivelarsi più difficile che spingere alle lacrime. Occorre essere proprio bravi.

Forse proprio perché vi si dimostra bravura o brillantezza, e perché rispondono a una sfida, le stroncature, più o meno dissimulate, non sono mai mancate. Se ne lamentava anche un peso massimo come Boccaccio – si veda la quarta giornata del *Decameron* dove lo scrittore è da «cotanti e da così fatti soffiamenti, da così atroci denti, da così aguti strali, [...] sospinto, molestato ed infino nel vivo trafitto». Per Lope de Vega, l'immenso Cervantes era «tanto stolto da vantarsi del Chisciotte», mentre Shakespeare fu messo alla berlina postuma nientemeno che da Tolstoj. Più che di vera e propria stroncatura, che di solito ha per oggetto un contemporaneo, si può parlare in quest'ultimo e in molti altri casi di un giudizio sommario che attraversa generazioni e secoli, dovuto di certo anche a cambiamenti nei gusti.

Qualche altro esempio en passant? Con Dostoevskij se la prese Nabokov, che peraltro non amava nemmeno scrittori a lui anagraficamente più vicini come Conrad, Hemingway e Pasternak (almeno il Pasternak prosatore), mentre Jane Austen fu oggetto degli strali di Mark Twain, Joyce venne demolito da Virginia Woolf, Edgar Allan Poe da Henry James e Kerouac da Huxley e Capote, che a proposito di *On the Road* decretò, con una formula concisa e fortunatissima: «Questo non è scrivere, è battere a macchina». Battuta seconda solo all'altra, anch'essa famosa e fulminante, di D'Annunzio su Marinetti: «Un cretino con lampi d'imbecillità».

Nel nostro Novecento, la crociata di Guido Piovene contro Italo Svevo merita una menzione speciale. D'accordo, correva il 1927, si era in pieno crocianesimo e soprattutto in pieno fascismo, ma nel prendersela con Svevo, il giovane critico (allora appena ventenne) riesce in un sol colpo a far passare davanti al plotone d'esecuzione gran parte del Novecento: «Italo Svevo, commerciante triestino, scrittore di tre mediocri romanzi, valutato da noi, secondo i suoi meriti, con una rispettosa indifferenza, è improvvisamente annunciato come un grande scrittore da uno scadente poeta irlandese abitante a Trieste, il Joyce, uno scadente poeta di Parigi, Valéry Larbaud, e un critico, il Crémieux, che essendo intenditore di cose francesi, passa in Francia come intenditore di cose italiane; forse perché ne conosce pochissimo, fra gente che non ne conosce nulla». Tutti scadenti, insomma, salvo il giovanissimo critico, l'unico a essere rimasto, pur se rispettosamente, indifferente alle presunte doti del commerciante triestino. E prosegue: «Quale merito dello Svevo? D'essersi avvicinato, più di ogni altro italiano, a quella letteratura passivamente analitica, che ebbe i suoi fastigi in Proust...». Se ne prendono di abbagli, sull'onda dell'entusiasmo giovanile. Va detto però che nel dopoguerra, l'atmosfera essendo cambiata, Piovene rivedrà il suo giudizio, almeno nei confronti di Svevo, con una palinodia abbastanza clamorosa.

«Quale merito dello Svevo?»

Un altro grande stroncatore è stato poi Giovanni Papini, il quale nel suo primo libro, *Il crepuscolo dei filosofi*, scritto a venticinque anni, si proponeva di liquidare il pensiero dei vari Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer e Nietzsche, con argomentazioni naturalmente diverse ma sempre ritagliate su misura e condite di verve toscana. Se qui, più che di demolire un singolo testo, si trattava di sbarazzarsi di una serie di sistemi filosofici, in seguito Papini scoprirà le virtù e svilupperà la retorica dell'attacco diretto, prendendosela soprattutto con Croce e D'Annunzio (oltre all'oggi dimenticato Guido Mazzoni), ma riuscendo equanimemente a pubblicare nella stessa raccolta (*Stronature*) anche lodi sperticate, nei confronti per esempio di Renato Serra, lodi che delle stroncature sono, se vogliamo, l'esatto opposto e che finirono per diventare paradossalmente la sezione più importante del libro stesso.

Avvicinandoci ancora di più ai nostri tempi, per contrastare il conferimento del premio Nobel a Salvatore Quasimodo diversi scrittori e critici, e fra loro con particolare vigoria Emilio Cecchi, passarono sopra all'orgoglio nazionale considerandolo, forse a ragione, secondario rispetto all'esame dei meriti (o, dal loro punto di vista, demeriti) del laureato in questione. Non mi dilungo sulle polemiche che quel Nobel suscitò; vi ho del resto già rapidamente accennato **qui**. Ancor più recentemente, Alberto Arbasino è uno di quegli autori che, sia pure con grande umorismo e leggerezza, notoriamente non lesina gli strali critici. Ne sapeva qualcosa, tanto per fare un solo nome, il «valvassino» Luchino Visconti, il quale si sarebbe accanito «nel pedante rifacimento archeologico-sartoriale di intere località, nella ricerca di cassepanche o di caffettiere "d'epoca" ai *marchés aux puces*, nella subordinazione sistematica della Poesia alla Passamaneria», o peggio ancora Michelangelo Antonioni, trattato senza mezzi termini da «mezzacalza della cultura». Ma anche nei

Ritratti italiani (2014) di Arbasino, come nel libro di Papini, quel che resta impresso alla fine sono più gli apprezzamenti nei confronti di alcuni personaggi che le (spesso giustificate) critiche al fulmicotone nei confronti di altri. Questione, direbbe Arbasino, di buona educazione.

Nel 2002 il critico letterario Enzo Golino ha poi raccolto in un libro (*Sottotiro*, Manni, riedito dieci anni dopo da Bompiani) una serie di stroncature, per l'esattezza quarantotto – numero che doveva forse preludere a una rivoluzione critica ahinoi abortita –, pubblicate negli anni Ottanta e Novanta sul mensile «Millelibri», accompagnandole con le risposte, se e quando ricevute, degli scrittori demoliti, fra i quali figuravano anche nomi famosi, da Tabucchi a Pontiggia, da Bufalino a Ceronetti, da Cordelli a Vassalli. Fra coloro che hanno degnato il critico d'una qualche attenzione, alcuni hanno ammesso le loro colpe, promettendo di migliorarsi in futuro, altri si sono meravigliati delle critiche, considerandole inappropriate e fuori bersaglio, altri ancora non hanno saputo nascondere una certa irritazione. A dire la verità quest'ultima mi sembra la reazione più comprensibile e condivisibile, se lo scrittore ha pubblicato il suo libro in buona fede e convinto di aver fatto un buon lavoro, se in altre parole – come purtroppo spesso accade – il libro in questione non è un pasticciaccio raffazzonato in fretta e furia per far contento l'editore e cavalcare l'onda del successo.

Questo ci porta al nocciolo della questione: stroncare va benissimo, non foss'altro che come azione di sanità sociale e culturale, ma stroncare che cosa? Ha senso sottoporre a brusche reprimende un ottimo scrittore che magari ha sbagliato un libro, come capita? E per converso ha senso attaccare degli pseudo scrittori (che so, un Coelho, una Allende, un Volo, tanto per non fare nomi, o uno dei tanti giallisti italiani e stranieri di riporto) da cui nessuno può legittimamente aspettarselo, un buon libro? E ancora: ha senso prendersela con un esordiente, o non bisognerebbe lasciargli almeno un'altra possibilità e cominciare a massacrarlo solo a partire dal

secondo libro pubblicato? Oppure, anche a prescindere dal loro eventuale valore, bisogna crivellare di colpi gli autori foraggiati e sostenuti dall'industria culturale – una Ferrante, un Camilleri, un Baricco – solo per il fatto che per ragioni commerciali sono appunto proposti e quasi imposti in tutte le salse? Il rischio è naturalmente che il critico stroncatore venga allora tacciato d'invidia e frustrazione, in una delle infinite declinazioni della favola sulla volpe e l'uva. Se si escludono tutte queste categorie, ecco che il novero dei libri stroncabili (che sotto il profilo etico è cioè opportuno e lecito stigmatizzare) si riduce notevolmente.

Ma c'è chi a questa tentazione, malgrado tutto, indulge: penso ai brillanti minipamphlet di Davide Brullo – una delizia quello sull'ultimo best seller della Ferrante, che scrive «in tono vintage, per telementi Rai, con gergo generalista» –, o alla censura subita da Matteo Marchesini, che si è visto respingere dalla casa editrice Giunti un saggio già pronto e in fase di stampa perché aveva osato criticarne alcuni autori che vanno per la maggiore (sempre per non fare nomi, Moresco e Lagioia). Testi, quelli di Brullo e Marchesini, come anche di (pochi) altri, sempre stimolanti e rinfrescanti, anche quando non si sia pienamente d'accordo con il loro approccio o con le loro conclusioni. Testi, quindi, che vale la pena leggere, ma che alla fine, come gli autori stessi sanno benissimo, non raggiungono, se non eccezionalmente, il grande pubblico, e la cui circolazione rimane anzi ristretta agli addetti ai lavori. I quali addetti in privato magari gongolano, ma si guardano bene dall'incrementarne la diffusione, perché per farlo dovrebbero rinunciare all'amicizia di questo o quel collega e alla collaborazione con questo o quell'editore. Insomma, stroncare è una faccenda delicata: va fatto con una buona dose d'incoscienza e con mano da chirurgo, altrimenti è meglio ignorarli, certi libri, fingendo superiore distacco. Benvenuto sia però sempre chi ha il coraggio di farlo, e al tempo stesso dimostri di esserne davvero capace.

Concetto Vecchio

«*Ce l'ho una cosa da raccontare: la notte sogno Sorrentino.*»

«il venerdì», 17 dicembre 2021

Nel suo nuovo film, Paolo Sorrentino dedica una lunga sequenza al suo maestro, Antonio Capuano. «Non ti disunire» è diventata una frase cult

Diluvia su una Napoli metafisica. Il regista Antonio Capuano, ottantuno anni, l'aria da folletto, osserva il Vesuvio imbiancato pigiando il naso contro il vetro del bar di Posillipo. «Sto cess 'e tiemp» mormora. Il barista gli ha appena servito un caffè ristretto, «talmente ristretto» dice con aria teatrale «che la tazza è solo sporca». È stato il maestro di Paolo Sorrentino, ma in tanti se ne erano dimenticati. «A tien' 'na cosa 'a raccontà?» gli fa dire in *È stata la mano di Dio*. «E dimmèlla!»

Qual è il suo primo ricordo di Sorrentino?

Il produttore Nicola Giuliano mi disse che c'era un giovane bravo del Vomero che aveva scritto una sceneggiatura. Me la fece leggere. Gli proposi di scrivere insieme *Polvere di Napoli*. Era tenero, Paolo, trepidante.

Le disse mai che aveva perso i genitori?

No, lo seppi da altri. Con me non ne ha mai parlato. Il suo dolore era trattenuto, nascosto.

Perché tacque?

Me lo sono chiesto tante volte. Fa parte della sua natura borghese di non aprirsi mai del tutto. Noi proletari siamo più liberi, più scoperti, e magari pure più fessi.

Serve davvero un grande dolore per raccontare?

Per forza, altrimenti non ti identifichi nell'altro. Bisogna mettere le mani dentro i grovigli, avere compassione. Il personaggio lo devi amare anche se è pessimo. Anche Totò sentiva il dolore.

E il suo qual è?

Sono io stesso il mio dolore.

In che senso?

Sono stato vittima del mio brutto carattere. Nel mondo del cinema certe cose le paghi. A volte non mi sopporto più. Mi dico: «Cambia, Capuà! Esci da te. Vattenne! Pigliate 'na vacanza».

Come vorrebbe essere?

Più formale, bugiardo. «Travestiti, Capuano!» Non ci sono mai riuscito. Non ho mezzi toni.

Ha sempre polemizzato con i borghesi.

Prenda il rapporto con Paolo. È fraterno. C'è stima. Ma siamo diversi. È come se io fossi rimasto selvaggio, e loro educati, loro sono come bisogna essere, e io no.

Non è mai andato via da Napoli.

Provai a stabilirmi a Roma, nel 1973. Presi casa a

Largo Argentina, ma già dopo pochi mesi mi sentivo perduto. Non c'è il mare e nel tempo libero giravo a vuoto.

«Solo gli strunz vanno a Roma» le fa dire Sorrentino nel film.

Mi ci riconosco (*ride di gusto*). Credo che Paolo faccia un po' di autocritica con quella frase, lui deve tutto a Napoli.

È pentito?

I registi della mia generazione sono andati via tutti, la frase di Eduardo – «fuitevenne!» – a me stava sulle palle. Oggi penso che avesse ragione.

Qual è il suo rapporto con Napoli?

Come quello di un uomo che si è innamorato di una zoccola. È un gaio, ma non posso farci niente.

Conosce Ciro Capano, l'attore che la interpreta?

No. Mi ha fatto troppo piantato. Non sono così. Ma forse Paolo non voleva proprio una mia copia.

«Non ti disunire» è diventata una frase cult.

È una frase che si diceva giocando a calcio: «Non ti disunire!».

Che cosa ricorda dei primi tempi con Sorrentino?

Passaggiavamo qua, su via Caracciolo, su e giù, a discutere del film, della sceneggiatura. È stata l'unica volta che ho condiviso la scrittura con qualcuno.

Quanti film ha fatto?

Sette, otto. E sono altrettante palle al piede.

Però la critica le ha sempre riconosciuto il grande talento, lo sguardo sociale.

Sì, ma i produttori mi hanno sempre accolto con un sorrisetto. Ricordo il giro delle sette chiese che feci

«Il mare è il mio continente.»

con il copione di *Pianese Nunzio, 14 anni a maggio*. «Ah, lei è quello che ha fatto *Vito e gli altri*.» E subito aggiungevano: «Bello, però...».

Però che cosa?

Non ha incassato.

Avrebbe meritato di più?

Non ho mai guadagnato. Mi sento ridicolo.

Con Sorrentino avete in comune un padre comunista.

Il suo però era borghese. Il mio, Salvatore, tranviere, era molto sindacalizzato, fu allontanato e sospeso dal lavoro. I soldi in casa li portava allora mio fratello Vittorio, barbiere. Capirai quanto poteva guadagnare.

Dov'è nato?

Qui a Posillipo, in via Ferdinando Russo, davanti al mare. Infatti, ho fatto il bagnino, il barcaiole, il marinaio. Il mare è il mio continente.

Quanti figli eravate?

Cinque, tutti maschi. Mia madre aveva una natura contadina, governava con pugno di ferro questi uomini che le giravano attorno. Di notte poi faceva la sarta.

Che rapporto avevano i suoi?

Papà era il suo servo. Lei teneramente lo comandava. Del resto quando ti piace una donna ti consegna, hai bisogno di essere protetto, noi uomini, si sa, siamo un po' coglioni. Le donne sono più serie, più forti.

L'uomo ha bisogno di essere accudito?

Sì, dai calzini ai pensieri.

Lei vive da sessant'anni con la stessa donna.

Willye. È olandese. Era venuta a Napoli per imparare l'italiano, alta, bionda, occhi verdi, indossava pantaloni stretti, maronna quanto era bella, e tutti i pappagalli di Posillipo le correavano dietro.

«Non ho mai guadagnato.
Mi sento ridicolo.»

Come l'ha conquistata?

Facendo i tuffi. Non mi aveva calcolato per mesi, un giorno la vidi qui in spiaggia, che prendeva il sole. Cominciai a buttarmi, al terzo tuffo vidi che aveva alzato la testa. Mi sorrideva. Mi gasai. «Mo' t facc' vedé', mi dissi, e mi buttai ancora e ancora e ancora.»

È molto devoto a sua moglie, dicono.

Le devo tutto. Quelli della mia cerchia si sono separati, noi abbiamo resistito. A un certo punto abbiamo capito che un matrimonio ha bisogno di una continua manutenzione.

Willye parla il napoletano?

Ormai sì, ma è una strana lingua, divertente da sentire.

Lei ricorre spesso al dialetto.

L'italiano non ci appartiene a noi napoletani, e il nostro dialetto è a sua volta come rigirato, reinventato.

Lei è anche pittore.

Sì, ma non ho mai venduto un mio quadro, mai fatto una mostra.

E perché?

Mi vergogno.

Ma «È stata la mano di Dio» le è piaciuto?

Non l'ho visto, solo il trailer.

Come no?

È come se ne avessi paura.

«La realtà è scadente» dice Fabietto Schisa nel film.

Non è vero. La realtà ci nutre. «Prendete il tram se volete scrivere» esortavano Age & Scarpelli. Se non guardi il reale che cosa vuoi raccontare? Anche Paolo è partito dal suo dolore.

Le fa piacere che lui la reputi il suo maestro?

Non so se lo pensi, né io del resto mi ritengo tale. Paolo lo sogno spesso.

Come?

Con la camicia azzurra. Con il bavero di pelliccia. E poi lo chiamo, e gli racconto il sogno.

E lui?

Ne ride. È strano, vero?

Che cosa?

Questo sognare. Che vuol dire, secondo lei?

«La realtà ci nutre. Prendete il tram se volete scrivere esortavano Age & Scarpelli. Se non guardi il reale che cosa vuoi raccontare? Anche Paolo è partito dal suo dolore.»

Silvia Schirinzi

«*House of Gucci*» è un film bruttissimo

«Rivista Studio», 19 dicembre 2021

Stroncatura. Nonostante il cast stellare e i costumi di archivio, il film di Ridley Scott riduce a farsa una storia tragica e unica

Un po' ci speravamo, che ne valesse la pena. Dopo le foto di Lady Gaga e Adam Driver che mangiano il panzerotto di Luini a Milano, le foto di lei con il colbacco in testa a Cortina d'Ampezzo, le foto di loro due sul lago di Como: è vero che dal trailer si intuiva non sarebbe stato proprio un capolavoro, ma probabilmente nessuno era pronto al fatto che *House of Gucci* fosse un film così brutto. Davvero, davvero, brutto. Bruttissimo. È arrivato nelle sale lo scorso 16 dicembre e gli audio che già giravano sui TikTok – «Father, Son and House of Gucci» ma anche «I don't consider myself a particularly ethical person but I am fair» – e che pure promettevano una qualche scena iconica, sono affogati in un film che è invece troppo lungo (più di due ore), confuso e, soprattutto, piatto. Una storia, quella di Patrizia Reggiani, che Lady Gaga stessa ha presentato alla prima di Milano di metà novembre (affollatissima, piovosissima, che si è conclusa con lei che riprende su Instagram la Guardia di finanza in tangenziale e dice «che cazzo succede», almeno questo lo abbiamo ottenuto) come la storia di una donna controversa, che ha fatto una cosa orribile ma non giudichiamola, l'invidia sociale è un sentimento reale (la traduzione, specifico, non è letterale), dedico questo film a tutte le donne italiane che hanno sofferto, viva la famiglia, la pizza e le borse di Gucci (anche qui, traduzione libera).

Purtroppo, però, di quella storia, nel film, c'è veramente poco. Scott si è basato sull'omonimo libro di Sara Gay Forden, edito in Italia da Garzanti, che è un'ottima ricostruzione di come andarono i fatti, ma nella trasposizione cinematografica la complessità si è persa e lo spettatore deve sorbirsi la versione macchiettistica di una vicenda che ha effettivamente unito «moda, avidità e crimine», come recita lo strillo di copertina, e che per gli italiani è stato un caso di cronaca ma anche un po' un'epopea nazionale. Ha scritto A.O. Scott sul «New York Times» che la cosa più gentile e allo stesso tempo più crudele che si può dire di *House of Gucci* è che sarebbe dovuto essere un film italiano, e invece è un film americano con attori americani, seppur bravissimi che, anche quando sono di origini italiane, falliscono in maniera spettacolare nel sembrare, manco a dirlo, italiani. Lady Gaga ha passato mesi a studiare e a perfezionare il suo accento, con il risultato di sembrare russa per tutto il film – lo ha detto la dialogue coach del film, mica noi – mentre Al Pacino arriva la mattina e saluta con «buonasera», e nessuno s'è sentito di correggerlo (e sì, ci sono molti altri errori, compresa una copia del «Foglio» nelle mani di Maurizio Gucci quando «Il Foglio» non era stato ancora fondato). Adam Driver, dal canto suo, avrà anche apprezzato i panzerotti di Luini ma non riesce a dire «grazie»

pronunciando la a neanche una volta in più di due, interminabili, ore, quindi la domanda è legittima: perché non fargli dire «thank you» e chiuderla lì?

Al contrario di quello che evidentemente pensa Scott, avremmo volentieri esercitato il nostro diritto alla sospensione dell'incredulità e accettato di buon grado un film in inglese su una famiglia che più italiana non si può, purché fosse recitato bene. E invece c'è Jared Leto, che interpreta Paolo Gucci, e che è talmente truccato che **qualcuno** ha iniziato a chiedersi se a Hollywood non stia un po' sfuggendo di mano, questa cosa del trucco di scena, ed è talmente esagerato nel voler sembrare italiano – con il gesticolare frenetico delle mani, con le smorfie, con la cadenza lagnosa – da diventare insopportabile. Al limite dell'offensivo, quasi, ma non ci addentreremo qui nella polemica del «razzismo» contro gli italiani perché 1) non esiste, anche se storicamente gli immigrati italiani sono stati soggetti a discriminazione, come tutti gli immigrati; 2) gli italoamericani sono oggi un gruppo a sé completamente assimilato nella

«È lampante lo sguardo americano, **hollywoodiano**, su tutto ciò che americano non è.»

società americana e, in quel contesto, non possono dirsi vittime di razzismo sistemico come lo sono altre minoranze. Detto questo, è lampante lo sguardo americano, hollywoodiano, su tutto ciò che americano non è. Ovvero quella glamourizzazione coatta che c'era anche in tutti i grandi film con protagonisti gli italoamericani, soprattutto quelli che hanno elevato i mafiosi a icone d'onore e di stile agli occhi del mondo (iattura di cui ancora non ci liberiamo), ma con la sola differenza che quelli, almeno, erano grandi film, e questo non lo è. Nonostante i costumi d'archivio, messi a disposizione da Gucci (unico legame del marchio con l'operazione) e nonostante il regista e il cast, che sono di prim'ordine.



Matteo Persivale

Morta la scrittrice Joan Didion: il suo stile nitido sulle orme di Hemingway

«Corriere della Sera», 24 dicembre 2021

Vinse il National Book Award nel 2005 per la saggistica con *L'anno del pensiero magico*. Joan Didion è l'icona letteraria tra le più amate e imitate

Da bambina ricopiava i racconti di Hemingway in cerca del segreto che nessuno era mai riuscito a rubare, la magia della sintesi fulminante e del linguaggio trasparente che avevano cambiato la letteratura americana. Da grande dimostrò al mondo che quel segreto a lei era stato svelato. Il gigante con i baffi di Oak Park, Illinois, si era reincarnato nella minuta ragazza-bene di Sacramento, California. Joan Didion, morta ieri a New York pochi giorni dopo il suo ottantasettesimo compleanno e dieci anni dopo l'uscita del suo ultimo libro, *Blue Nights*, uno dei capolavori di terribile bellezza e infinito dolore della sua vecchiaia, soffriva da tempo del morbo di Parkinson (un bel documentario-lettera d'amore a lei dedicato dal nipote attore Griffin Dunne ce la mostrò su Netflix quattro anni fa senza fare sconti al declino fisico, sempre più sottile nel corpo e nella voce).

Come Hemingway, Didion ha preso la lingua inglese degli americani e l'ha portata su un piano diverso, nel quale la chiarezza dello stile illumina ogni cosa: i personaggi, i dettagli, le idee dell'autore. Superando anche il maestro in materia di analisi politica, che a lui non interessava (troppo preso da caccia e pesca e dall'inseguimento della sua idea di mascolinità) e alla quale lei ha dedicato alcune delle sue pagine più strabilianti, passando ai raggi X gli uomini di potere di Washington degli ultimi quarant'anni (un suo

articolo di devastante, crudele franchezza provocò nell'allora first lady della California Nancy Reagan un odio per i giornalisti che non la abbandonò mai più). Didion è stata giornalista e narratrice fondendo le tecniche e le regole dei due mestieri proprio come Hemingway prima di lei, e applicando un senso dell'osservazione quieto e spietato. Leggendo Didion si prova la stessa sensazione che si prova, da miopi o da presbiti, infilando gli occhiali: tutto diventa improvvisamente, finalmente, nitido. La ragazza che sognava di fare la giornalista vinse un concorso di «Vogue» e dalla natia California andò a New York a scrivere didascalie di moda (palestra fondamentale: Didion ci insegna, tra le tante cose, che per capire una donna non si può non considerare anche come si veste e come si trucca).

Una foto famosa – gli scrittori americani hanno chissà perché il dono della fotogenia: ottantenne, fu testimonial di Céline – la ritrae ragazza chic in giacca cerata inglese da caccia e foulard Hermès accerchiata dai fricchettoni della San Francisco della Summer of Love, l'estate dell'amore (e soprattutto dell'Lsd). Più avanti, eccola con la tunica fluente nella casa di Malibu con la sua Stingray coupé. E nella bella cucina luminosa con la figlia adoratissima Quintana Roo e il marito-mentore John Gregory Dunne, bravo romanziere e critico sagace che molto

la fece soffrire ma senza il quale, come vedremo, non poteva vivere.

Strutturalmente incapace di sentimentalismo e proprio per questo ancora più emozionante, come il cinema di Michelangelo Antonioni, Didion nel 1970 pubblicò un romanzo – *Prendila così*, tradotto in Italia da Bompiani e poi da Il Saggiatore – che ha lanciato, oltre alla sua, anche la carriera di una generazione di scrittori americani dopo di lei (il giovane Bret Easton Ellis la idolatrava, ricopiandone i testi come lei faceva con Hemingway), e la cui scena più famosa è quella, terrificante, di un aborto (allora ancora illegale).

Doveroso ricordare Didion come la creatrice di frasi indimenticabili e molto citate – «è facile vedere l'inizio delle cose, più difficile vederne la fine», «raccontiamo storie a noi stessi per vivere», «la vita cambia in fretta. La vita cambia in un istante. Una sera ti metti a tavola e la vita che conoscevi è finita», «questa città che svanisce rapidamente nell'abisso tra la sua vita reale e le sue narrazioni preferite», riferendosi a New York – ma in lei lo stile lapidario e difficilissimo da tradurre (per fortuna in Italia abbiamo Vincenzo Mantovani e Delfina Vezzoli) è sempre lo strumento per raccontarci senza fronzoli la verità. I politici? Pupazzi, cinicissimi, spiazzati dagli eventi. A volte in buona fede, altre meno. La sua California? Rievocata senza nostalgie, con la bravura con la quale descrive le sue spaventose emicranie.

Gli articoli di *Verso Betlemme* e *The White Album e Nel paese del Re pescatore* (Il Saggiatore) prendono a prestito le tecniche della narrativa e i suoi romanzi come *Miami* sono prodigi di giornalismo. Lavorò, con John, anche per il cinema ma Hollywood, nella sua inevitabile volgarità, ne capiva a fatica la sottigliezza e non riuscì a tradurla davvero sullo schermo per commercializzarla: lei non se ne dolse.

Gli ultimi anni, quelli della vecchiaia, sono aperti e chiusi da due libri brevi e devastanti, nei quali la profondità assoluta dello sguardo didioniano si rivolge all'immagine dello specchio, l'autrice e la sua vita. Sono due racconti di perdite irrimediabili: *L'anno*

del pensiero magico (Il Saggiatore) è quello della morte improvvisa di John, a cena, una sera come tante, lui che si accascia, lei all'ospedale (Didion viene descritta al medico come «un osso abbastanza duro»), e dopo la morte del marito la malattia della figlia Quintana, un calvario che la porterà alla morte in giovanissima età raccontato nel libro finale della carriera di Didion (le uscite successive furono raccolte e riedizioni), *Blue Nights* (edito dal Saggiatore).

Adesso che non c'è più, adesso che la grande casa sulla Settantunesima est a pochi passi dal parco è vuota, è giusto ricordare Joan Didion con le ultime parole del suo ultimo libro: «So cos'è la fragilità, so cos'è la paura. La paura non è per ciò che è andato perso. Ciò che è andato perso è già murato in una parete. Ciò che è andato perso è già chiuso dietro porte sbarrate. La paura è per ciò che c'è ancora da perdere. Potreste dire che non vedete cosa ci sia ancora da perdere. Eppure non c'è giorno della sua vita in cui io non la veda».

L'anno del pensiero magico, d'ora in poi, sarà ogni anno nel quale crederemo di vedere uno scrittore simile a Joan Didion.

...

Cristiano de Majo, *Che scrittrice è stata Joan Didion?*, «Rivista Studio», 24 dicembre 2021

Diciamo la verità, oggi siamo tutti fan e grandi conoscitori dell'opera di Joan Didion, ma nel 2005, quando usciva per Il Saggiatore *L'anno del pensiero magico*, alla bellezza di settant'anni, nonostante fosse già una figura gigantesca in America, nessuno o quasi in Italia sapeva chi fosse la scrittrice e giornalista morta questo 23 dicembre a ottantasette anni, tantomeno, prima di quel libro, era associata a qualcosa di avvicinabile alla febbre letteraria che si è scatenata nei successivi quindici anni. E oggi, infatti, abbiamo letto sui social italiani post dolenti scritti da chiunque; tantissimi trentenni che l'hanno eletta a icona letteraria, punto di riferimento

persino spirituale, con una partecipazione al lutto, per mezzo di stories e tweet che ambiscono al definitivo, semmai di puro posizionamento, che può essere paragonata solo alla morte, ben più tragica e generazionale, di David Foster Wallace.

C'è da chiedersi perché il fascino di questa, si direbbe oggi, boomer, di radici profondamente conservatrici e americana nel senso più pieno del termine, quello della frontiera, con opinioni spesso taglienti su utopie, femminismo e via dicendo, sia arrivato a influenzare schiere di trentenni degli anni Venti del nuovo secolo ossessionati da utopie, femminismo e via dicendo, che pure cioè avrebbero parecchio da ridire sulle idee politiche e la postura intellettuale di quest'autrice. È una domanda appassionante, almeno per me, ma a cui è difficile rispondere in modo definitivo.

C'è innanzitutto da riconoscere il ruolo dello stile. Lo stile della scrittura sicuramente, preso a esempio da moltissimi per la limpidezza, l'eleganza, l'assertività, la potenza. Ma anche lo stile extraletterario, quello delle foto in bianco e nero postate da tutti come segno identitario, eppure così deliziosamente elitarie, tra Corvette e ville a Malibu, l'estetica insomma di «cantrice della grande vuotezza californiana» (copyright Martin Amis).

Più in profondità, la venerazione ha a che fare probabilmente con l'idea, resa possibile dalla scrittrice di Sacramento – o meglio: da lei resa letteratura – con effetti spesso nefasti sugli emuli, che sui cazzi propri si possa erigere uno stile. Ovvero l'unica grande ambizione creativa del post-postmoderno, quella che si materializza proprio con la morte di Wallace e l'esaurimento di molti scrittori della sua



© Liz O. Baylen · Getty Images

generazione di ironici-isterici, quella che diventa una vera e propria ondata sociale di cui la letteratura, con l'esplosione incontrollata di memoir, autofiction et similia, è soltanto un riflesso, un indizio, uno specchio, considerando quello che abbiamo fatto e visto sui social da quindici anni a questa parte. La settantenne di allora è finita così, credo senza volerlo, nello spirito del tempo, diventando materia di specializzandi in Studi sallyrooneyiani.

Allora, come al solito, bisogna evitare di farsi distrarre dal rumore di fondo degli opinionisti di Twitter, degli editorialisti da newsletter, degli esperti di qualunque campo dello scibile social, se si vuole provare a capire alla fine che scrittrice è stata questa donna dalla vita spericolata, californiana, nata a Sacramento nel 1934, moglie dello sceneggiatore John Gregory Dunne, madre di una figlia adottiva morta a trentanove anni, assunta a «Vogue» ventenne, nel '56, e che da qui si sarebbe fatta conoscere con una column di enorme personalità intitolata «Sul rispetto di sé» (1961), che poi, molti anni dopo, sarebbe diventata citazione fissa in ogni tumblr letterario di ogni aspirante essayist del pianeta. E, senza farmi distrarre da questo rumore, se dovessi dire in qualche riga che scrittrice è stata Joan Didion, io direi: (soprattutto) una grande giornalista, poi una discreta romanziera (con libri un po' alterni, ma comunque non ai livelli clamorosi del suo mentore Graham Greene, e lo dico da fan di *Democracy*), infine l'autrice di un memoir epocale come *L'anno del pensiero magico*.

Joan Didion è stata insieme a pochi altri nomi la giornalista che ha fatto diventare il giornalismo una lettura eccitante e commovente, l'autrice di «indagini» in cui lo sguardo si mangiava «i fatti», in cui l'interpretazione surclassava il dato. Ed è stato un male, si dirà oggi, nel tempo in cui la gloria è riservata ai debunker e ai fact checker, ma forse non si vive di solo debunking e fact checking, vorrei dire. Prendiamoli un attimo i suoi pezzi, quelli raccolti in *Verso Betlemme* e *The White Album* (entrambi pubblicati dal Saggiatore). Il caldo di Los Angeles,

il freddo di New York, I Doors e Nancy Reagan, gli acidi a San Francisco. Rileggiamoli attentamente. Cerchiamo di capire come può accadere il miracolo che un racconto così personale (di un incontro, di una manifestazione, di un evento meteorologico, del rapporto con un luogo) possa trasformarsi in storia collettiva e persino in quello che stiamo sentendo noi mentre leggiamo anni e anni dopo. Come può succedere? E in che punto succede? E poi rileggiamoli altre quaranta volte, quei pezzi, prima di iniziare a scrivere io in un qualsiasi pezzo da consegnare a un giornale.

Un miracolo simile si dischiude nell'*Anno del pensiero magico*. Resoconto di un doppio e terribile dramma familiare, che Joan Didion trasforma in un manuale di stile. «Style is character» diceva, ed effettivamente tutto il libro sembra un combattimento con il lutto con le mani nude dello stile. La frase, il paragrafo, il suono della pagina, tutto lo stile è organizzato per esorcizzare la sofferenza. E qui si trova anche il punto di incontro perfetto tra i suoi pezzi e i suoi romanzi, tra il rigore dell'osservatrice e l'emotività della scrittrice. Sembra di assistere all'operazione di uno sguardo abituato da decenni a posarsi fuori che si rovescia all'interno. Impressionante. Ma ovviamente è anche un libro che ha fatto da cattivo maestro a schiere di stilisti senza carattere e di emotivi senza stile.

Se dovessi consigliare un'intervista, ne consiglierei una splendida data alla «Paris Review» nel 2006, proprio dopo la pubblicazione di *The Year of Magical Thinking*. È in quell'intervista che memorabilmente Joan Didion paragona lo scrivere romanzi alla pittura e lo scrivere non fiction alla scultura: «A matter of shaping the research into the finished thing». Mi fa pensare all'azione materiale di prendere la realtà e iniziare a scarpellarla. A eliminare pezzi non necessari, a farla venire come pensi sia giusto mostrarla. È stata questo, forse più di tutto il resto, Joan Didion: una scultrice della realtà. Una che ha scolpito prima le vite degli altri e poi la sua, piacendo a tutti, anche a chi non l'ha capita.

Francesca Faccani

Gli effetti di TikTok (e dei pianti dei ragazzi) sull'editoria

«Rivista Studio», 25 marzo 2021



Anche su questo social si comincia a parlare di libri, che si consigliano soprattutto in base all'emozione da provare: vuoi piangere, gridare o manifestare?

«Books that make you sob», ovvero «libri che ti fanno piangere», è forse il risultato più associato all'algoritmo di TikTok che riguarda i libri. Si chiama #BookTok, ha 5,6 miliardi di visualizzazioni ed è una community di TikToker che si scambia consigli di libri e lo fa in un modo molto particolare: solitamente piangendo o urlando.

Quando alle scuole superiori analizzavamo i romanzi e le poesie, l'insegnante ci diceva sempre di focalizzarci sulla metrica, la storia, e vari dettagli noiosi, proibendoci categoricamente di farci coinvolgere emotivamente dal testo. Nessun «questo romanzo mi ha emozionato/fatto pensare/l'avrei sbattuto fuori dalla finestra». Al contrario, i consigli di libri su TikTok funzionano esattamente così. Si parla dei libri utilizzando come vettore i sentimenti: ti consiglio un romanzo in base all'emozione che vuoi provare: vuoi piangere, gridare, manifestare? Piangere, su TikTok, è sempre la carta vincente.

Si tratta di riprendersi a intervalli come «prima della lettura» e «fine del libro» e registrare gli effetti sconvolgenti dei #readingupdates sul volto in una climax à la gemelle Olsen prima e dopo il 2010. Un'altra formula che funziona è il consiglio dei libri in base alla loro estetica, facendo scorrere nel video una moodboard di immagini che spesso rimandano a castelli, tempeste e altre catastrofi naturali, metafore

visive dell'agitazione di questa nuova generazione che ancora non si è ripresa dalla citazione che Lana Del Rey fa in una sua canzone di Sylvia Plath. Sempre in tema estetica, spopolano i video delle librerie maniacalmente ordinate per colore.

Altri suggeriscono i libri in base al segno zodiacale – un utente consiglia *Chiamami col tuo nome* ai Gemelli perché è sicura che comprenderebbero la storia d'amore. Oppure a partire dal nome, per immedesimarsi completamente nel protagonista (in fondo empatizzare col personaggio principale è per loro la chiave di lettura di un romanzo): una BookToker italiana consiglia libri per tutte le ragazze che si chiamano Megan, Sarah e Ermione. Il segreto è riuscire a cavalcare l'onda di un motivetto riconoscibile in tendenza e inserire riferimenti al libro che possano incuriosire il lettore. Geniale è l'americana @moonchildreads_che riesce a unire tutte queste tattiche e se ne esce con dei contenuti sempre divertenti e curiosi. I BookToker sanno anche divertirsi a loro modo. Sempre facendo leva su sentimenti ancestrali, c'è un thread molto amato che gira attorno alla canzoncina che fa «oh, you haven't read the classics?», e i classici che vengono mostrati sono libri come *Il Guinness dei primati*, *Le fatine dell'arcobaleno*, o *Geronimo Stilton* per gli italiani.

«Una tattica molto efficace che ho visto girare tra gli italiani consiste nel **mostrare il libro dal dorso** per far capire che si tratta di un romanzo breve, nulla di cui avere paura insomma.»

Scordate l'autorialità, la ricerca del libro sconosciuto. Sono due i generi che emozionano i giovani sulla piattaforma, il fantasy e in generale il Young Adult, specialmente se declinati in tema Lgbtqi+. Ed effettivamente sono quasi sempre gli stessi libri che girano, che si tratti degli Stati Uniti o dell'Italia: *La canzone di Achille* (Marsilio, 2019), *Il principe crudele* (Mondadori, 2018) e, come ogni salotto letterario che si rispetti dal 1800 ad oggi, *Orgoglio e pregiudizio*. Dopotutto BookTok nasce in maniera ancillare dalle varie comunità alle prese col revival della new age, quindi una commistione di Dark Academia, chi pratica magia nera, chi costruisce tazzine a mano col Das (ne parlavamo **qui**). E, si sa, il fantasy è il genere che ha definito la new age. BookTok si può quindi circoscrivere a un algoritmo (o come lo chiamano loro in modo più romantico, *side*) sul quale vanno poi a confluire anche altre macroestetiche.

Il «New York Times» cerca di spiegare gli effetti dei trend di TikTok sull'editoria prendendo in esempio il fenomeno del romanzo *La canzone di Achille* – una rivisitazione Ya e queer dell'Iliade. Un giorno della scorsa estate molte sedi newyorkesi della catena di libri Barnes & Nobles si trovano sorprendentemente a vendere diecimila copie alla settimana, e il libro era uscito in sordina circa dieci anni prima. Hanno poi scoperto che era nata una comunità di lettori su TikTok attorno al libro che ha fatto schizzare le vendite. BookTok è un fenomeno travolgente, e arriva dove Instagram o i booktubers su YouTube non erano mai giunti, perché riescono a creare un

senso di comunità attorno al candore e spontaneità. I creatori dei video non hanno vergogna ad aprirsi, e a piangere se necessario, e questa franchezza è condivisibile da tutti. Reclusi in casa da un anno ormai, senza la possibilità di farsi spezzare il cuore o di sbucciarsi le ginocchia sullo skate coi loro amici, le uniche emozioni che la Gen Z può provare provengono dai libri, dai film, dalle serie tv, e hanno molte ore perse da recuperare.

I BookToker italiani hanno un approccio un po' differente: in genere sono più lezionosi, quindi si affidano a spiegazioni usando vere parole, oppure usano canzoni (spicca *Bad Guy* di Billie Eilish) e motivetti (in genere frasi trash prese dai reality di Mediaset) da cui prendono spunto per iniziare giochi di ruolo in cui interpretano scene dei libri. Una tattica molto efficace che ho visto girare tra gli italiani consiste nel mostrare il libro dal dorso per far capire che si tratta di un romanzo breve, nulla di cui avere paura insomma. È molto *catchy*, infatti, consigliare «libri brevi ma intensi», come fa spesso @centannidisoliditudine nel suo canale. Quelli americani non sembrano temere le lunghezze, invece. Questa BookToker italiana è da tenere d'occhio: di recente ha pubblicato un video in cui elenca i «personaggi maschili che ho odiato» e spaziano da Heathcliff di *Cime tempestose* a Hubert Hubert di *Lolita*. Sogno di scrollare su TikTok, sguazzando come sempre dentro all'algoritmo di BookTok, e di capitare su un video di Sylvia Plath che si riprende con l'iPhone nel bagno del college dopo aver finito di leggere Philip Roth.

«Oh, you haven't read the **classics**?»

Mariarosa Mancuso

E non ci stroncheremo mai

«Il Foglio Review», 27 novembre 2021

Critica letteraria: in Italia ci si conosce tutti, per cui giù botte a Jonathan Franzen, che abita lontano, e grandi lodi al poeta minore di area depressa

«Ogni volta che provo a leggere *Orgoglio e pregiudizio* vorrei dissotterrare Jane Austen e colpirla sul cranio usando la sua tibia.» Mark Twain scrive la stroncatura somma, con vilipendio di cadavere. Quando si spiega con più calma – in *Who is Mark Twain?* teschio e tibie erano nella lettera a un amico – articola così: «Odio tutti i suoi personaggi e non sono mai arrivato in fondo a un romanzo per capire se poi diventano amabili. Dev'essere Arte Sublime che a me sfugge». Ferocia senza attenuanti, contro una scrittrice che sembra universalmente amata, e invece ha nella lista dei nemici Charlotte Brontë e Virginia Woolf. Non era neanche una faccenda di maschi contro femmine, che ai tempi di Jane Austen pubblicavano sotto pseudonimo. Sono stroncature entrate nella storia letteraria, come le irrispettose parole rivolte da Martin Amis al *Don Chisciotte*: «Una lunga visita al più insopportabile dei lontani parenti, con tutti i suoi acciacchi, le sporche abitudini, i ricordi inarrestabili e gli amici impresentabili».

I quattro secoli trascorsi da Miguel de Cervantes a Martin Amis scongiurano il rischio di rappresaglia. Tra contemporanei è più difficile: a una stroncatura segue un nemico sicuro. Succede anche con chi privatamente invoca «leggilo e dimmi la verità, solo di te mi fido e blablabla»: bisogna fingersi morti, come quando arrivano i manoscritti. Guai a rispondere

anche solo un «grazie», può finire sulla quarta di copertina con il tuo nome sotto.

Siccome nessuno vagabonda cavaliere solitario nelle patrie lettere, la stroncatura inimica tutta una cordata, un gruppo editoriale o giornalistico, una corrente letteraria (o quel che ne rimane, magari sono gli autori di uno stesso programma tv). A Natalia Ginzburg non era piaciuto *Io e lui* di Alberto Moravia, ma di presenza non osava dirglielo: lui era un tipo gentile, lei era intimidita. Ne scriverà in un articolo ora ripubblicato in *Vita immaginaria*. Rispettando la regola numero uno (la numero due, veramente: la prima è aver letto il libro): bisogna scrivere meglio di come scrive lo stroncato. Aggiunge che Moravia intanto era partito per l'Arabia, «e credo che adesso sia là».

Le stroncature in Italia sono rare perché ci conosciamo tutti. È un genere letterario poco praticato. Se viene praticato, quasi mai è per la tristezza che procurano certi libri illeggibili, e certe recensioni che li celebrano. Alberto Arbasino invocava qualche anno fa per le pagine letterarie una critica sportiva: «Chi è in campo, chi ha segnato, chi ha giocato bene e chi male». Cosa sta tra le due copertine, come sono la trama e i personaggi, com'è scritto.

Va detto che nel frattempo ai commentatori di calcio è scoppiata la vena lirica. Non danno più il buon

«È un genere letterario poco praticato. Se viene praticato, quasi mai è per la tristezza che procurano certi libri illeggibili, e certe recensioni che li celebrano.»

esempio. Sono solo da invidiare per l'accanimento del dopopartita: vorremmo parlare di libri come loro parlano di calcio-mercato, senza passare per fanatici. Scavalcando il «mi piace/non mi piace» e sviscerando qualcosina in più. Ma se non è il pallone è l'aglio orsino: di libri non discutono più neppure le recensioni.

Le citazioni sono merce rara, il recensore preferisce lodare con parole sue (e c'è sempre il rischio di incappare in una prosa mediocre). Se cede e fa parlare lo scrittore, sono sempre frasi che stanno entro pagina 15 (abbiamo un foglietto da parte, con le prove annotate in un momento di fanatismo; quando in due recensioni c'era la stessa citazione, a un rapido controllo compariva anche nel risvolto di copertina).

Completano il quadro clinico le recensioni-riassunto, in proprio o rubato al comunicato stampa. Saccheggiana la trama, un dissennato «e non è ancora tutto» annuncia lo svelamento del colpo di scena. All'assenza di stroncature provvedono i libri che la zappa sui piedi se la tirano da soli: detective separati, maschi indecisi tra il giro del mondo in barca e un nuovo amore, donne che reclamano il loro tormentato passato (poi decidono di fare la detective). Gli altri hanno bisogno di un lettore che vada in avanscoperta. Le stroncature servono per togliere dal mercato le scatole di lenticchie con l'etichetta «caviale». Un antitruffa: chi non è mai caduto nella trappola di una recensione inaffidabile?

Le stroncature sono quasi sparite dai giornali, con la motivazione «lo spazio è poco, riserviamolo ai libri che meritano». Signorile, se fosse vero. Quando capita di leggere una frase critica, una riserva, un appunto, è quasi sicuro che lo scrittore sia straniero. Escluso dal nostrano girotondo di Karl Kraus: «In principio era la copia per recensione, e uno la riceveva dall'editore. Poi scriveva una recensione. Poi scriveva un libro, che l'editore riceveva e rispedita come copia per recensione. Il prossimo a cui arrivava faceva lo stesso. Così è nata la letteratura moderna».

Non esiste separazione delle carriere tra chi scrive libri e chi li recensisce. Neppure tra giornali e case editrici. L'invidia per il successo fa il resto. È più facile imbattersi in una stroncatura di Jonathan Franzen che di altri romanzieri italiani più meritevoli – se non di una bacchettata, di un garbato contropelo. Tra vicini è tutto un lasciarsi, oggi scrittore non morde scrittore (a meno di contrapposizioni estranee alla letteratura, ideologie o vecchi rancori). Quindi giù botte a Jonathan Franzen, che certo non si vendicherà. Lodi sperticate a poeti minori di aree depresse. È la regola dei premi letterari di seconda e terza fascia: si invita uno scrittore di fama nazionale, se non internazionale, che dia lustro al premiato locale. La letteratura diventa un pretesto. Il lettore-non-scrittore è una rara eccezione alla regola: deve imparare a cavarsela da solo, nessuno lo metterà in guardia dai romanzi brutti.

«Non esiste separazione delle carriere tra chi scrive libri e chi li recensisce. Neppure tra giornali e case editrici. L'invidia per il successo fa il resto.»

Finora abbiamo parlato di lettori, intendendo maschi e femmine. Sbagliato, oggi vige l'apartheid. Vladimir Nabokov si era dichiarato omosessuale in letteratura, non tollerava neppure le traduttrici. Concetto oggi passibile di immediata fucilazione (già *Lolita* era finito sotto accusa, riabilitato solo se viene letto clandestinamente da Azar Nafisi e dalle sue studentesse di Teheran).

Sulle pagine culturali, la sempre crescente quantità di romanzi «al femminile» (medaglietta che gli uffici stampa non dimenticano mai di appuntare sul petto della novità di turno) viene recensita da donne. Le stroncature sono fuori discussione, bisogna occupare spazio, e l'effetto «ci conosciamo tutte» si moltiplica nell'ambiente circoscritto. Ognuna conta e confronta le copie vendute e il posizionamento in libreria, tale e quale ai colleghi maschi. Ma sulle copertine dei giornali sono sorrisi e armonia (al netto, sempre, di politica e ideologia).

Poi è arrivata la rete che tutto collega, i social che azzerano le distanze, la falsa democrazia che azzerava le competenze, e libera le opinioni. A uso esclusivo dei professionisti restano l'ingegneria, la matematica, il mestiere di pilota d'aereo. Sulla medicina, per esempio – che di suo sarebbe complicata e specialistica –, chiunque si sente autorizzato a dire la sua. La letteratura ha sempre stentato a farsi considerare un mestiere che richiede pratica, sforzo, tecniche, orecchio. C'è sempre l'illusione dell'outsider di genio, o la fallacia romantica dell'individuo che custodisce in sé perle di originalità (quando atterrano sulla pagina diventano frasette banali, saranno state corrotte dall'atmosfera terrestre).

Tutti possono scrivere, tutti possono recensire, vale anche fotografare la copertina su sfondi intonati. La recensione, scarsa di parole o logorroica, significa

«Il successo di pubblico bastò per dichiarare Elsa Morante colpevole di cattiva letteratura senza bisogno di processo.»

soltanto «sono parte della tua cerchia», più spesso «voglio far parte della tua cerchia». L'occhio pettugolo osserva rapide salite verso il cerchio magico, una lode è moneta più spendibile di una stroncatura. Il passaparola – o catena di tweet – sui fortunati romanzi che entrano nel circuito (non è detto neppure che siano comprati e letti, esaurita la funzione di fiore all'occhiello) servono a riconoscersi. E a posizionarsi nella catena alimentare.

Oggi si chiamerebbe «shitstorm». Parliamo del nugolo di recensioni negative attorno a *La Storia* di Elsa Morante, nel 1974. Straordinario romanzo – in un paese dove fioriscono di rado, sotto l'occhio sprezzante dei letterati – che ebbe subito un enorme successo popolare (altra qualità che gli scrittori, e qui bisogna aggiungere «italiani», disprezzano). Obbedendo alla volontà della già affermata scrittrice. Giulio Einaudi pubblicò il romanzo direttamente in edizione economica, a duemila lire. Per rientrare servivano centomila copie, in pochi mesi ne furono vendute seicentomila. Natalia Ginzburg scrisse che leggendo *La Storia* aveva «a lungo pianto», il libro aveva segnato una svolta nella sua vita. Al sistema di recensioni ben orchestrato dalla casa editrice e dall'autrice, che sceglie personalmente la fotografia da dare ai giornali, si aggiungono quasi subito feroci stroncature. Il successo di pubblico bastò per dichiarare Elsa Morante colpevole di cattiva

«La recensione, scarsa di parole o logorroica, significa soltanto sono parte della tua cerchia, più spesso voglio far parte della tua cerchia.»

letteratura senza bisogno di processo. Il contrario di quel che è successo con Elena Ferrante, elevata a Grande Scrittrice senza incontrare ostacoli, tra due ali di lettrici osannanti identificate ora con Lila ora con Lenù (nessuno sembra aver notato il clamoroso salto di qualità tra il successo di ieri e il successo di oggi: oggi tutte le stroncature vengono messe in carico all'invidia).

Sul «manifesto», dove era già uscita una recensione favorevole, fu pubblicata una lettera dove si parlava di «romanzone», di «bamboleggianti nipotini di De Amicis», di «scontata elegia della rassegnazione». I poveri restavano poveri, invece di darsi alla lotta di classe. Tra i firmatari, Nanni Balestrini di *Vogliamo tutto* e Elisabetta Rasy, che nel 2010 vincerà il premio Morante per la saggistica. Ci conosciamo tutti, pure le stroncature vanno in prescrizione.

Di tanto in tanto escono rubriche di sole stroncature, in genere i firmatari si nascondono dietro pseudonimi più o meno fantasiosi (e scatta la caccia al nome vero). Fino al 1974, il «New York Times» non aveva la firma sotto le recensioni dei libri, un paio di articoli ricordano quei tempi e i titoli più feroci. Poi, siccome nessuno è perfetto, misero le firme e i toni duri si attenuarono. Segue un elenco nutrito di stroncature: Jean Paul Sartre – «era davvero necessario tradurre questo libro?» – *Tenera è la notte*, *Comma 22*.

Neanche in Italia c'era l'apparente armonia – in realtà: un sistema di deterrenze incrociate – che vige adesso. Elio Vittorini piazzò una stroncatura di *La malora* di Beppe Fenoglio sulla bandella, o risvolto di copertina. Luogo di sovrana piaggeria editoriale, spesso vergata dallo scrittore medesimo, in gara solo con la fascetta (su un libro di Baldini & Castoldi abbiamo letto: «Tra Céline e Aldo, Giovanni e Giacomo»). Non il luogo più adatto a un direttore

«Le stroncature sono rare, rarissime quelle che si leggono con divertimento. Alcune prendono vie traverse.»

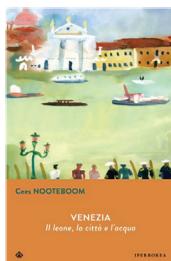
di collana (Vittorini dirigeva i mitici Gettoni) che voglia avanzare le sue riserve.

Fenoglio vide le maleparole quando *La malora* era già stampata, nel 1954: ruppe con Vittorini, con Calvino e con l'Einaudi tutta. Il risvolto metteva in guardia «i giovani scrittori dal piglio moderno e dalla lingua facile». Era la premessa, la mazzata doveva ancora arrivare: «Appena non trattino più di cose sperimentate personalmente, essi corrono il rischio di ritrovarsi al punto in cui erano, alla fine dell'Ottocento, i provinciali del naturalismo». Tradotto, da Fenoglio: «Scrittore di quart'ordine». Vista da fuori, l'accusa è sempre la stessa: «Colpevole di romanzo»). Le stroncature sono rare, rarissime quelle che si leggono con divertimento. Alcune prendono vie traverse. L'editore Fanucci mise sulla fascetta di un romanzo da lui pubblicato poche righe di una recensione negativa scritta da Irene Bignardi (evidentemente nella certezza che i lettori le trovassero allettanti). Il primo romanzo di Teresa Ciabatti – *Adelmo torna da me* – fu lanciato da Paolo di Stefano che lo definì «il romanzo più brutto dell'anno» (pur avendo a disposizione decine di concorrenti più meritevoli, ma intoccabili). Dicono gli americani: «There is no bad publicity». E infatti il romanzo fu istantaneamente celebre. Si intende: tra noi che ci occupiamo di queste cose, e che vivevamo in una bolla ben prima degli algoritmi.

«Nessuno sembra aver notato il clamoroso salto di qualità tra il successo di ieri e il successo di oggi: oggi tutte le stroncature vengono messe in carico all'invidia.»

Mendel

a cura di Alessandro Melia



Nel settore della letteratura di viaggio un posto a parte andrebbe indicato per i libri che parlano di Venezia. Se per i turisti la città è soprattutto calli, gondole, opere d'arte e magnifici scorci, per gli scrittori diventa l'occasione per prendere parte a «una conversazione che si protrae nei secoli» sulle tante Venezie sognate e raccontate dai grandi del passato: Montaigne, Casanova, Rilke, Proust, Goethe, Pound, Montale, Ruskin, Matvejević, Brodskij. Nel suo ultimo libro, *Venezia. Il leone, la città e l'acqua*, lo scrittore olandese Cees Nooteboom offre – alla sua città del cuore – il proprio tributo di narratore che ha fatto del viaggio una forma di vita. Qui come in nessun altro luogo prendono forma la memoria, la morte, il tempo. Ma se si vuole conquistare Venezia, la prima cosa da fare è disfarsi delle visite precedenti. «Sono in viaggio verso la seconda volta della prima volta» si legge nell'incipit. «Questa volta non dividerò la città sull'acqua con nessuno. Il tempo presente delle mie frasi è incastonato in una continua ripetizione.» Il libro, composto di dodici capitoli corredati dalle fotografie scattate dalla moglie Simone Sassen, si concentra sulle diverse zone della città, non sempre le più note. Anzi, Nooteboom si diverte a diventare invisibile in un bar, si mimetizza in un campiello e osserva la vita veneziana che scorre, contempla l'acqua («cambia in continuazione di colore e di forma, il suo movimento ti penetra nell'anima, non te ne libererai mai più»), si perde tra le chiese meno battute, riflette sull'assenza di bus, auto e semafori («causa una separazione dal resto del mondo e mi accorgo di provare un senso di liberazione»), non prova tristezza visitando San Michele, l'isola dei morti («perché sai che Brodskij, Stravinskij e Diaghilev canticchiano canzoni russe intorno alla tomba di Pound, fino alla fine dei tempi»). I morti sono cari allo scrittore olandese, autore qualche anno fa di un libro magnifico e commovente, *Tumbas. Tombe di poeti e pensatori*, in cui Venezia è evocata proprio per la tomba di Iosif Brodskij, con il quale Nooteboom condivide la passione per Venezia. Proprio come Brodskij, autore del celebre *Fondamenta degli incurabili*, anche Nooteboom, per quanto abbia frequentato la città, è sempre stato un viaggiatore di passaggio, «un ospite temporaneo che non è mai diventato parte della storia, mentre» e questo è il punto «la città adriatica è diventata parte inalienabile della sua vita». È possibile quindi affermare che «le piazze, i ponti, le chiese e i palazzi, sono stati loro a scrivere le parole che credevi di avere scritto tu, e invece non eri che la fugace statua su un ponte o su una gondola, parte provvisoria di

una città che da più di mille anni finge che il tempo non esista». Oltre a San Michele, Nooteboom fa visita anche al cimitero ebraico, al Lido; poi trova alloggio all'hotel Gabrielli, forse nella stessa stanza in cui Franz Kafka, nel 1913, scrisse una triste lettera a Felice Bauer, «una lettera che aveva l'aria di essere l'ultima» perché giungeva alla conclusione che l'arte e l'amore non possono convivere. Per Nooteboom Venezia rappresenta anche l'occasione di scrivere di vite trascorse. Vagando «come un granello di polvere attraverso la sua storia», lo scrittore ricorda Casanova, Teresa d'Avila, Paolo Sarpi, i suoi dogi, i suoi pittori, e poi Borges con il labirinto a lui dedicato sull'Isola di San Giorgio. Per i lettori che già lo conoscono, *Venezia* è senza dubbio un libro da non perdere, che si può considerare l'ideale prosecuzione di *Tumbas*; per chi non ha mai letto Nooteboom, è l'occasione di conoscere da vicino uno dei più grandi scrittori del nostro tempo.

Cees Nooteboom

Venezia. Il leone, la città e l'acqua

Iperborea

traduzione di Fulvio Ferrari



Nel panorama delle case editrici indipendenti, la collana Chapbooks di Tic Edizioni è una delle più originali. Dedicata alle scritture di ricerca, annovera testi di Pecoraro, Bordini, Ostuni e un gustoso diario di Paolo Morelli dal titolo *In viaggio con Gianni, Celati*. Il libricino – 52 pagine – è il resoconto fallimentare di un diario che doveva essere lungo e invece dura appena tre giorni. Morelli accetta di accompagnare Celati in un viaggio nel Sud Italia, all'inizio gli sembra di formare la classica coppia di cavaliere e scudiero, ma ben presto si accorge che l'impresa è destinata a fallire. I due camminano a distanza (come suggerisce il disegno in copertina di Enrico Pantani) perché Celati «ha uno stile da marciatore» mentre a Morelli piace guardarsi intorno; litigano su tutto (anche sui film di Woody Allen) e inoltre Celati non fa che stuzzicare Morelli, lo provoca, gli risponde; inevitabile la separazione. Azzecatissimo l'esergo di Franz Kafka: «La disgrazia di Don Chisciotte non è la sua fantasia, è Sancio Panza».

Paolo Morelli

In viaggio con Gianni, Celati

Tic Edizioni

L'orma editore continua a deliziare i lettori con alcuni scritti inediti di grandi del passato: dopo quelli di Simone de Beauvoir, ecco i testi di Roland Barthes dedicati a sé stesso, all'arte, alla scrittura e alla società che spaziano dal 1933, quando il critico francese aveva appena diciotto anni, fino al 1980, anno della sua morte. La raccolta, curata da Filippo D'Angelo, non punta a tracciare una mappa rappresentativa delle opere di Barthes, ma a esplorarne certe zone periferiche, quelle in cui la personalità letteraria dell'autore si muove con maggiore libertà, come le note su fatti minimi contenute in *Cronaca*, sorta di diario pubblicato settimanalmente su «Le Nouvel Observateur». Tra gli scritti più belli la rilettura di *Lo Straniero* di Camus, gli appunti su André Gide, il saggio su Michelet in cui Barthes intuisce che il corpo è il fondamento di ogni scrittura; e poi il supplemento al celebre *Il piacere del testo* o le considerazioni su *Il piacere dei classici. Frammenti di un discorso barthesiano*.

Roland Barthes

Cos'è uno scandalo

L'orma, a cura di Filippo D'Angelo

