

# retabloid

giugno 2021



**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
giugno 2021  
«Il talento e lo stile mettono a disagio i meschini.»  
Elizabeth Hardwick

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

La foto di copertina è di Becky Bronner.

Per le poesie *Wieczór autorski* e *Trzy czwarte*:

© Maja Zagajewska

I racconti di Beniamino Rosa, Stefania Rigon  
e Valeria Lattanzio sono i vincitori dell'edizione  
2021 di 8x8.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

**Leggiamo le vostre proposte:** racconti, reportage,  
poesie, pièce.

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

Regolamento su [oblique.it](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

## Le poesie

Adam Zagajewski, <i>Soirée letteraria</i>	5
Adam Zagajewski, <i>Tre quarti</i>	7

## I racconti

Beniamino Rosa, <i>Il viaggio in paradiso</i>	8
Stefania Rigon, <i>L'hangar</i>	11
Valeria Lattanzio, <i>Una concezione errata dello zodiaco</i>	14

## Gli articoli

# <i>Virus come metafora</i>	
Franco Palazzi, «Il Tascabile», primo giugno 2021	17
# <i>Usciremo anche da questa catastrofe</i>	
Pier Paolo Di Mino, «minima&moralia», 4 giugno 2021	24
# <i>L'«atto creativo» e la sua scelta</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 5 giugno 2021	26
# <i>Lo Strega più stregato</i>	
Francesco Palmieri, «Il Foglio», 5-6 giugno 2021	29
# <i>«La retorica del bene rovina i romanzi.»</i>	
Alessandro Gnocchi, «il Giornale», 13 giugno 2021	33

# <i>«Se non scrivo sono infelice.»</i>	
Antonio Monda, «la Repubblica», 16 giugno 2021	36
# <i>Un altro Hemingway</i>	
Jennifer Guerra, «Sette», 18 giugno 2021	38
# <i>«Porto il peso di una colpa che non mi perdono e vado in cerca dei disperati come me.»</i>	
Liborio Conca, «tuttolibri», 19 giugno 2021	41
# <i>Libri, si vola: +47% di vendite</i>	
Ida Bozzi, «Corriere della Sera», 22 giugno 2021	44
# <i>Eugenio Baroncelli, autore di vite che potevano essere la sua</i>	
Leonardo G. Luccone, «Rivista Studio», 24 giugno 2021	46
# <i>Therese Anne Fowler, frontiere domestiche del rifiuto</i>	
Guido Caldiron, «il manifesto», 27 giugno 2021	49
<b>Le recensioni</b>	
# <i>Una ordinata fantasmagoria per il lutto</i>	
Massimiliano De Villa, «Alias», 13 giugno 2021	52
# <i>Che leggerezza la New Wave</i>	
Francesco Pacifico, «Robinson», 26 giugno 2021	54
# <i>Beckett inerte e forsennato</i>	
Ivan Tassi, «Alias», 27 giugno 2021	56

# Adam Zagajewski

## Soirée letteraria

Tzvetan doveva condurre l'incontro  
Eravamo seduti con Charles  
In un piccolo caffè, in silenzio, non liberi  
Dall'inquietudine per la pubblica lettura  
Delle nostre poesie, che sempre in questi casi  
Ci sembrano indifese – non potevamo sapere  
Se gli ascoltatori, se fossero venuti,  
Avrebbero voluto dimenticare di sé stessi

E, anche, se non saremmo arrivati  
A quella rivalità che gli antichi  
Definivano con la nobile parola *agon*,  
Che tuttavia non sempre è nobile  
Nei nostri tempi, nell'epoca moderna  
(e forse non lo è mai stata, neanche allora)

Tacemmo a lungo sbirciando l'orologio;  
ognuno di noi era come se si fosse trovato in un'altra città,  
in un'altra infanzia, in un'altra famiglia.  
E così venne a verificarsi che dall'altoparlante giungessero  
Le canzoni di Billie Holiday – cantava  
Dalla propria immortalità, senza angoscia  
Oppure no, anzi, la sua angoscia era già  
Perfettamente formata, levigata

Adesso è gennaio, cade una neve bagnata  
Assorda i suoni e i colori  
Copre l'imperfezione  
Ormai di una città altra, copre lo squallore –

Nessuno di voi due è da tempo su questa terra

Torno a quell'istante dopo tanti anni  
Non per nostalgia, ma come se  
Soltanto oggi cominciassi a capire;  
Perché era un momento anche di fraternità  
Di una silente fraternità, che dura  
Nonostante tutto

D'accordo col programma stabilito  
E il costume accolto  
Dopo eravamo in piedi di fronte a una modesta folla  
Cominciammo a leggere poesie  
e tornò a noi la forza  
e diventammo servi della poesia,  
più vecchia di noi e più giovane,  
molto possente e del tutto impotente

Traduzione di Marco Bruno

Adam Zagajewski  
Tre quarti

*Intorno al 1800 tre quarti del genere umano erano formati da schiavi  
(Adam Hochschild)*

Ecco la nobile vocazione dell'uomo, ecco la dignità  
Che ci accompagna dal tempo in cui ci siamo sbarazzati  
Di quei noiosi uomini di Neanderthal col loro mesto  
Sguardo e poi tutti quegli innumerevoli  
Servizi agevolativi, i campi, in cui abbiamo raccolto  
I meno ingegnosi, dove abbiamo sempre accumulato  
I fuggiaschi, gli Ebrei, i Rohingya, i Siriani,  
Gli Uiguri, e tanti altri, per accomodare  
Le loro disastrose questioni, perché non disturbassero  
Nelle questioni di più alto rango, di cui molto meglio  
S'intende un quarto del genere umano, ovvero, basta  
Darsi un'occhiata intorno, tu, mio caro lettore,  
e io, autore.

Traduzione di Marco Bruno

# Beniamino Rosa

## Il viaggio in paradiso

«Così è la vita: mezza storta e mezza drita» diceva sempre mia nonna.

Così, venduta al rottamaio di Domodossola la cabina dove tenevo le galline, capitò così che ne ho preso nota.

La cabina era vecchia, la numero 2 della funivia. «Si scia da novembre a maggio» è ancora in tedesco e francese alla stazione in cima; io lingue non le so, sono Andrea e sono sempre qui a Macugnaga; ma non si scia più, 40 anni fa era la valanga, ero ragazzo e non sapevo sciare, e il soffio, il soffio dell'aria ha piegato la funivia. Le due sciovie lì le hanno tolte; ma la stazione d'arrivo c'è, senza funi, è grande, cemento color patata, è dritta, da sola nell'altopiano storto sotto il Pizzo Bianco. La cabina me l'aveva regalata l'amico che lavorava, con l'incidente hanno tolto tutto, non la stazione. Poi era andato via.

Le galline non le tenevo perché le ultime due erano andate via: il pollaio è sulla porta, la casa è vecchia, di larice, la camera è vuota, ma mi entravano i ragazzi, e inseguivano le galline, e le galline mi riconoscevano, e per me sono stati i ragazzi a farle andare via.

Il rottamaio di Domodossola la cabina l'aveva portata via sul furgone. Mia nonna diceva: le cose sentono se le trattiamo male; ma io ero contento, il rottamaio mi aveva dato 70 euro, così avevo 70 euro per uno che al pomeriggio veniva da fuori, sempre col furgone. Quello portava le patate, e io volevo 70 chili, la scorta quando piove. Prima le patate erano accanto al pollaio, le tenevo io, erano di qui, ma queste non di qui sono economiche, anche se meno buone di quelle di qui. Le patate vanno tenute in una cassa, sotto la coperta di lana, e temono sia il troppo caldo che il troppo freddo, sennò diventano dolci.

Così, siccome era troppo caldo e aspettavo il pomeriggio, andai a dormire. Dalla stanza si vede il pollaio e il Pizzo Bianco; vidi che la nuvola saliva sul Rosareccio e sulla stazione della funivia, ma non mi preoccupai. Il tempo è storto. Tutti qui ricordano l'inverno che fece nove metri, ma ormai neve non ne fa più, le stagioni se ne vanno via dritte, e la neve se la mangia il terreno; anche in paese non si scia più, non solo al Rosareccio, e la valanga non è venuta più.

«Dormi,» diceva mia nonna «dormi, con la fronte fredda e il cuore caldo», sotto la coperta di lana, così la temperatura è la stessa, come il fienile, che è caldo d'inverno e freddo d'estate, ma non troppo: le galline con la fronte fanno sempre sì, zampettano e fanno sì, e io invece non volevo. Chi è dolce poi gli altri se ne vanno via, vengono e vanno via, e io sono sempre qui a Macugnaga, ma sono le cose a essere sempre le stesse, è per questo che dovevo andare via.

Comunque capitò così: che quando mi svegliai la mia vecchia casa intanto era salita su, aveva preso e se n'era andata su, su in cima al Rosareccio, dentro la stazione della funivia. È una cosa di cui ho preso nota, perché mi chiamo Andrea ma non era mai capitata.

Così mi svegliai, perché avevo troppo freddo nella stanza; avevo dormito troppo, aprii la finestra, e non vidi il pollaio come sempre, perché ero dentro la nuvola.

L'umidità mi entrava tra le assi del larice; quando giù in paese viene la nebbia, io so quello che copre, la valle, anche le case, e nella nebbia non riconosco uno non di qui; la casa, le cose non prendono e vanno via così; ma ora dietro la nebbia non c'era nulla, nulla, tutta la nuvola porta la neve, e per me la neve brucia il fieno, è troppo calda e troppo fredda, infatti sul tetto, al posto del mio fienile, era salita una sagoma scura, sopra di me.

La sagoma erano i rulli della fune per venire nella stazione, e fare il giro, e andare via. La fune però non c'era, quindi pensai che la funivia non c'era più come era sempre, anche se era lì non c'era, era difficile essere 40 anni fa, era difficile dov'era la mia cabina che mi aveva fatto andare su. Però ora casa mia era nella funivia, ho preso nota, perché sotto i rulli, dietro la fossa dove era venuta la mia cabina, io ora leggevo in tedesco, francese, inglese: «Si scia da novembre a maggio». La cabina era andata via; io presi nota solo dell'italiano, ma capii che le scritte dicevano lo stesso.

Così su in cima al Rosareccio fui contento; ma dicevano che nella stazione erano entrati i ragazzi, e avevano spaccato quello che non era smontato, ed erano andati via, e ora lì c'era casa mia, e il problema per me, che sono da solo, è tenerla in ordine.

Così pensai: da ragazzo non sapevo sciare, ma potevo sempre imparare; però ricordai che restare lì era un problema, dovevo incontrare quello per le patate, e non c'è strade per i furgoni al Rosareccio, neanche sentieri per i viandanti, un tempo solo la funivia; per scendere avevo bisogno del maestro di sci, e la neve ora veniva, era luglio, e fuori dalla mia casa di cemento patata c'era il soffio dell'aria, e nevicava.

Pensai cosa fare. Presi il telefono per chiamare il rottamaio. Forse lui lo sapeva; la mia cabina, se non l'aveva smontata, era utile a scendere in paese. Ma avevo scordato che sotto il Pizzo Bianco non c'è il telefono. È così, ci sono ancora i cavi della luce che dal paese salgono al Rosareccio; pensai se casa mia era già allacciata, se potevo accendere la luce nella nuvola.

Così uscii dalla casa. La porta si aprì sulla fossa vuota. Alzai gli occhi: la nuvola aveva scrostato il cemento, i passi avevano l'eco. Volarono dai rulli due cornacchie, e andarono via. Il gracchiare rimbalzò sullo scheletro, era umido color patata, e pensai che, dando a loro il messaggio per Domodossola, non lo avrebbero portato; pensai che ero stato io a farle andare via, e forse dovevo fare meglio per tenerle io.

Così, senza più la soluzione, feci il giro della stazione e uscii sull'altipiano. Ero a pensare, ero mezzo dritto e mezzo storto, avevo troppo freddo e troppo caldo, e chiedevo com'è la vita, com'è sciare a novembre e maggio e luglio, e volevo volare e vedere su e giù tutta la vita dall'alto, mentre sul Pizzo Bianco il giorno andava via e soffiava la neve, era la nuvola che si alzava su e poi scendeva giù in neve.

E fu così, capitò così, dall'alto, dalla nebbia, sul sentiero verso la mia casa, apparve. Arrivò. Scese verso di me: era l'Archeologo della Funivia.

Rideva, chi era fu lui a dirmelo; e io vidi, in spalla teneva il traino di una sciovia, e credetti.

Era un traino completo: morsa, sospensione, cassa; e il tubo, mezzo storto e mezzo dritto. Gli mancava solo il piattello.

«Non sono di qui, Andrea, io prendo nota dell'Altrove» mi spiegò l'Archeologo della Funivia col traino sulle spalle. E il suo riso era un soffio, e la neve gli turbinava sul viso, e il suo viso era alto, giovane, gentile, felice come ero stato io, come ero da ragazzo, perché 40 anni fa ero come lui, potevo imparare a sciare.

E lui ora mostrava che era come me, mi aveva riconosciuto, non era difficile essere così, non era difficile essere, non è difficile: anche se non sapevo sciare, io solo non dovevo andare via.

«Anche se non sei di Macugnaga vieni in casa, il tempo migliorerà» gli risposi io, e lo feci entrare nella mia stazione della funivia, e risi, e gli accesi la luce.

Il mattino seguente, ho imparato, ho preso nota, casa mia era ritornata in paese, dov'era sempre. Dalla finestra vidi che il Rosareccio, su in alto, era rasserenato; aveva nevicato tutta la notte, su ora splendeva il sole, la coperta di neve era bianca, e il Monte Rosa era proprio rosa. L'Archeologo della Funivia intanto si era svegliato, era ripartito. Non l'ho mai più rivisto; ma alla porta di casa mi aveva lasciato un segno di gratitudine, per la mia ospitalità.

Ora da un po' offro la camera di sopra ai viandanti che vengono e ripartono nelle traversate. Non importa se pagano; tutti trovano molto buone le mie patate e le uova delle mie galline, e tutti mi riconoscono, e io saluto. Il traino della sciovia è appeso sulla porta di casa. Gli ho costruito il piattello di legno; e ora che non si scia più, i ragazzi passano e si divertono a tirarlo.

*Macugnaga, 25 aprile 2017*

Editing di Rachele Palmieri

Beniamino Rosa è nato a Padova nel 1988. È laureato in Filosofia all'Università di Padova e diplomato alla Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano. Ha realizzato molti cortometraggi, e ora progetta il suo primo lungometraggio: una commedia su un albergo in crisi che è rivoluzionato da due ospiti sorprendenti. Il Monte Rosa è la sua fonte di ispirazione, e *Il viaggio in paradiso* è tratto dal suo primo lavoro letterario: dodici racconti ispirati a persone realmente incontrate.

Stefania Rigon

## L'hangar

Saro ha la faccia blu, colpa del sole.

Gli si vedono le vene sulle guance e l'attaccatura dei capelli è alta. «È spazio per tutti i pensieri che c'ho» dice a Tiro. Stanno aspettando che arrivi Sinisa che ad Augusta manco ci è nato ma, quando vuole, parla un siciliano stretto che nessuno lo capisce. Per fumare devono esserci tutti e tre; le sigarette sono un bottino di appostamenti agli ormeggi del porto in attesa che un militare butti un mozzicone, o di mani che scivolano nelle tasche dei vecchi che escono da Santa Maria Assunta.

Nell'hangar c'è il posto per fumare e quello per stare da soli.

Io all'hangar ci sono stata solo una volta, quando sapevo che loro non c'erano: ho scavalcato il cancello arrugginito che dà sulla provinciale e sono corsa dentro come se mi stessero inseguendo dei cani. Chi non ci abita, ad Augusta, non lo può capire l'hangar; non si può rendere conto di quanto ci si senta insulsi vicino al portone di acciaio che non si chiude dai tempi della guerra. Quello è posto mio. Non è posto per ragazzine, ma io ci sto meglio che a casa.

Stavolta con le sberle mi ha spaccato un labbro. Mi stavo pettinando i capelli e non lo so come mai, ma mi ha tirato un colpo fortissimo che sono caduta dalla sedia. Ormai non lo sento più il dolore, ci sono abituata, gli ho pure dato l'altra parte della faccia perché, di qua, sono ancora gonfia. I capelli no, non me li tocca mai, dice che sono belli come quelli che aveva mia madre. Chissà che direbbe lei se fosse qui, se mi difenderebbe dalle pale che lui ha al posto delle mani, da quella rabbia che viene dal niente e nel niente si consuma.

Mi sto ancora leccando il sangue mentre corro fuori dalla porta, la saliva brucia da morire; corro, corro così veloce che al cancello ci arrivo in tre minuti e a scavalcare ci metto un secondo – so dove appoggiare i piedi, so come saltare dall'altra parte, so come devo atterrare – e poi corro ancora.

Passo gli eucalipti, attraverso la piccola curva di terra che nasconde il primo giro di travi, scendo; sono dentro e ci arrivo urlando e la voce mi parte dal culo e anche l'hangar sembra rubarmela e sono arrabbiata e voglio che il cemento mi mangi e che mi risputi fuori enorme, indistruttibile.

Loro sono lì, seduti per terra, e mi guardano come se fossi caduta dal soffitto. Tiro ha la sigaretta tra le dita e gli vedo le unghie sporche e la cenere che si consuma da sola, Saro ha la bocca aperta e Sinisa si alza di colpo.

«E tu che cazzo ci fai qui? Mimma, che cazzo ci fai qui?» è Sinisa il primo a parlare. Gli altri due si alzano insieme e gli si mettono ai fianchi: «Lo sai che questo è posto nostro, non ci possono venire le femmine, te ne devi andare».

«L'hangar è proprietà dei Cani e tu non ci fai parte!» insiste Sinisa.

Io non apro bocca perché mi fa un male bestiale e perché mi vergogno, spero che non abbiano sentito che cosa urlavo, parole che non dovrebbero uscire mai dalla bocca di nessuno.

«Non posso tornare a casa, vi prego, sennò lo ammazzo.»

Adesso che ce li ho davanti, hanno braccia magre e pantaloni larghi. Sinisa fa un passo in avanti, si passa la mano sulla bocca per asciugarsi della saliva che non c'è, e con la stessa mano poi mi alza il mento. Saro e Tiro si guardano e si muovono all'unisono, avvicinandosi:

«Che t'è successo, Mimmuzza? È stato tuo padre, di nuovo?». Tiro ha la voce bassa, molto più bassa degli altri due che, se non lo vedessi, sembrerebbe un adulto: «Ti ha spaccato per bene, cos'hai fatto?».

«Non ho fatto niente!» urlo di nuovo, ma stavolta l'hangar la voce non se la succhia, la amplifica e ce la ributta addosso.

«Va bene, puoi stare qui finché non ti calmi, ma non lo devi dire a nessuno, rimane tra di noi. Che dite, comparì?»

«Giusto, Sini. A nessuno lo devi dire, hai capito?» mi intima Saro. «Sennò qua diventa un circo.»

Si accendono un'altra sigaretta e se la passano veloci, Saro si gira e va verso il portone, mette la testa fuori e con due schiocchi di lingua dice che è tutto a posto, non si vede nessuno; Tiro non mi guarda neanche, credo abbia fastidio del sangue perché tiene gli occhi bassi; è il più bello dei tre, la pelle liscia e le dita lunghe. Sinisa mi fissa i capelli, diversi dai suoi color della cenere, e poi mi guarda la bocca e si passa la lingua sulle labbra come se il mio sangue si fosse seccato sul viso sbagliato.

«Tu non sei mica come le altre,» dice «un poco ci assomigli, sempre a scappare, a correre.

Un cane femmina, ecco cosa sei».

«Hai ragione,» interrompe Tiro «ma un Cane non può avere i capelli così lunghi; se la vogliamo tenere, deve per forza assomigliarci».

«Io a casa non ci torno, che devo fare?»

«Tu niente, pensiamo a tutto noi e se ce la fai, stai qui e ti puoi pure fumare una sigaretta.»

Sinisa li guarda: «Ci vado io, tanto so dove sono» e torna con un paio di forbici che sembrano fatte apposta per l'hangar, enormi. Faccio un passo indietro alzando le braccia a croce davanti al viso.

«Stai calma, Mimma,» smozzica Tiro mentre si stacca un pezzettino di unghia dal pollice e lo sputa in terra «non siamo mica come quelle persone là».

Mi circondano e tagliano a turno, una ciocca per volta, stando attenti a non farmi male: mi piegano la testa con calma e si passano le forbici con movimenti ampi, come una danza che vedo solo io. Il primo taglio mi fa venire i brividi – Sinisa si accorge dei peli rizzati sull'avambraccio e sorride –, il secondo mi fa un po' male perché Saro passa le dita in mezzo a un nodo e non si ferma in tempo, dal terzo in avanti sento il ritmo dei loro gesti. Non è così che scegliamo le nostre persone? Mettendo il naso e le mani l'uno nel pelo dell'altro?

Sono stata io a voltarmi appena Sinisa mi ha sfiorato la spalla e Tiro ha appoggiato i pantaloni sulle mie gambe nude, eccitato; gliel'ho toccato e ho lasciato che Saro cominciasse a palparmi. «Non ce l'hai un po' di paura?» mi sussurra Sinisa all'orecchio.

«Io non ho paura quando so che cosa sta succedendo.»

Tutte le bocche sulla mia, il sangue cancellato, i colpi di mio padre leccati via dalle lingue dure. Iniziano a spogliarmi. Tiro mi abbassa le mutande dopo essersi strofinato le mani sui pantaloni per togliersi lo sporco, mi fa sdraiare sopra la sua maglietta. Il primo a entrarci dentro è Saro che spinge piano trattenendo il respiro; l'hangar diventa più grande, più alto, più maestoso di quanto non mi fosse mai sembrato, a ogni spinta le pareti si allontanano. Sinisa mi entra dentro forte e con una mano tenta di afferrarmi i capelli ma quelli a terra sono rimasti, insieme alle forbici enormi. Tiro si concentra sul seno, ci passa il naso, lecca i capezzoli e sorride; Saro si masturba in ginocchio aspettando di entrare di nuovo.

La prima sigaretta che ho fumato con loro non è stata un mozzicone del porto ma una nuova, una della domenica rubata a Santa Maria Assunta. Ho fumato per prima e non stavo scappando.

«Io non ho paura se so quello che succede; adesso sono un Cane anche io, sono la Cagna Regina.»

Io l'hangar non sono riuscita a lasciarlo; ci ho provato, questo sì, però non ce l'ho fatta.

Anche se è da anni che non ci torno, da dove vivo adesso riesco a vederlo lo stesso.

C'è calma nel cemento, gli eucalipti della collina sono diventati alti ma non abbastanza per portarmelo via dagli occhi, il portone di acciaio continua a guardare i militari del porto che vanno e vengono, e il mare di Augusta che non si ferma mai. Non l'hanno buttato giù le bombe e nemmeno il terremoto del Novanta; di notte, dice qualcuno, si sente ancora l'abbaiare dei cani.

Editing di Stefano Pirone

Stefania Rigon frequenta il Penelope Story Lab dal 2017 e, con Ivano Porpora e Amleto De Silva, racconta storie. Per il resto del tempo, cucina dolci, gioca col suo gatto, ascolta musica soul.

Valeria Lattanzio

## Una concezione errata dello zodiaco

«¡Hola, mis queridos! Eccovi, finalmente.»

Nonna Glitter, truccatissima, mi bacia le guance tre volte – porta fortuna, dice – lasciandomi sul volto tracce del suo rossetto pacchiano. Mi stupisce ogni volta constatare come possano convivere in lei un cattolicesimo ossessivo e un'altrettanto ossessiva superstizione. Casa sua sembra più piccola, nonostante ora ci viva da sola. Casa sua sembra più triste, soprattutto quando è festa. Ci sono poche cose che odio quanto venire in questo posto con Padre e Madre, giocare a fare la famiglia due volte l'anno.

Adesso Nonno Porco non c'è più. Non che io senta la sua mancanza: era un porco, appunto, un maschilista e un ludopatico. Trattava la moglie come una serva, mi guardava in modo viscido, mi abbracciava tenendo le mani troppo vicine ai fianchi. Ricordo il giorno in cui è morto: è svenuto su un tavolo da biliardo, la stecca ancora in mano, e sono stati quelli del bar a portarlo nell'ospedale dove poi è schiattato. Nonna Glitter da allora ha sempre gli occhi rossi, come se non avesse mai smesso di piangere.

«Ciao nonna, auguri» dico. Entriamo in soggiorno, o quello che è, la stanza cambia forma a seconda dell'occasione.

Dall'odore di fumo fermo e prepotente capisco che in casa c'è anche la Francese, la sorella di Padre, Amelia – ma non l'ho mai chiamata così. Si presenta a tutti come *Amélie*, perché è nata in Francia e fa più raffinato. Ha i capelli neri e sembra Morticia Addams: smunta, il naso stretto, gli zigomi alti, se ne sta stravaccata sul divano mentre messaggia con l'ultimo dei suoi fidanzati. Spero che si ammazzi anche lui come i due che l'hanno preceduto. I suoi gusti in fatto di uomini sono abbastanza semplici: le piacciono volgari, bugiardi e inclini al suicidio. Simili a lei.

La tavola già straborda di cibo e di bicchieri mentre la televisione, che fa da sottofondo incessante, è accesa su Canal Andalusia. Donnine sorridenti in succinti costumi hawaiani ballano intorno a un bambolotto di plastica del Cristo. Il set è una spiaggia esotica e bianchissima, l'inutile spettacolo del ventiquattro dicembre: cantano *Feliz Navidad, prospero año y felicidad*.

Nonna Glitter mi si avvicina e pronuncia la sua storica frase d'esordio, quella che le sento ripetere da più di vent'anni con lo stesso tono di voce e la stessa sacra solennità:

«Allora, vi porto un gingerino?».

Senza aspettare la risposta, corre nell'altra stanza e prende le bottigliette di bitter bianco, rosso e arancione che ha comprato in blocco in qualche discount.

Mi accorgo soltanto adesso che seduto al tavolo, in fondo e in silenzio, c'è anche Kevin. Ultimamente è ingrassato parecchio, Nonna Glitter non fa che rimpinzarlo. È autistico, ma in famiglia è vietato dirlo. Non so che tipo di autismo sia – nessuno si è mai posto il problema della diagnosi. Né hanno mai concesso alla scuola di affiancargli un insegnante di sostegno: hanno pure litigato con la preside per la «mancanza di rispetto» della proposta, cosa che lo ha reso, negli anni, ancora più apatico e disadattato. Come sua madre, Kevin ha uno smartphone tra le mani, e meno male, altrimenti comincerebbe a fare domande assurde su bitcoin e mercati finanziari, oppure si metterebbe a lanciare coltelli: una volta da bambina mi ha sfiorato l'orecchio con una lama che, roteando, si è conficcata nel muro di legno dietro di me.

*Feliz Navidad, prospero año y felicidad.*

Mi siedo davanti alla libreria su cui sono esposte le foto della mia prima comunione, i volumi della Bibbia e la collezione completa dei fumetti erotici di Milo Manara. Intanto Nonna Glitter è tornata con i gingerini e me ne versa uno, che non bevo.

«Mangiate i salatini, su, volete anche il panettone?»

Se ne sta in piedi, continua freneticamente a muovere piatti, sottobicchieri, ammenicoli vari, e io non riesco a fare a meno di notare le sue unghie scenografiche, a punta, smaltate di viola e tutte glitterate, con dei fiorellini fucsia appiccicati sopra.

«Ma', ti prego, basta, non prendere altro» dice puntualmente Padre rassegnato, e lei puntualmente ci rimane un po' male.

«*Bien*, allora» si volta verso di me: «Irene, gli studi? Com'è? Stai imparando lo spagnolo?».

Non ascolta mai, o a questo punto avrebbe capito che ho smesso quasi due anni fa, e che comunque l'ho studiato solo per tre mesi per un esame. «Quanto era bella la *España*, Irene... Mesas de Ibor, il mio paese, si allagava sempre quando veniva l'inverno: il fiume Ibor che era secco tutto l'anno quando pioveva si riempiva e straripava, e allora dovevamo stare in alto e aspettare che finisse tutto.»

Il suo paese doveva essere veramente un posto di merda.

*Feliz Navidad, prospero año y felicidad.*

Viene interrotta dalla Francese: «Che palle, ma', l'hai raccontata mille volte 'sta storia.

Con gli anni cominci pure a dimenticarti le cose».

«Ma tu che c'entri, Ame'? E comunque non è vero, io *me recuerdo todo*.»

«Ah, sì? E allora dimmi: quando è nata Irene?»

«1998.»

«E tuo figlio, ma', Concezio, quando è nato?»

«12 maggio '64! Ma secondo te posso scordarmi quando è nato *mi hijo*?»

«E papà?»

«Che cosa?»

«Quando è morto papà? Te lo ricordi?»

Non risponde. Abbassa lo sguardo, che già si è fatto pesante e commosso, stringe le mani, con una forza tale che ho quasi l'impressione voglia conficcarsi dentro quelle sue unghie assurde.

«Vedi, ma?» C'è poco da fare, ti sei rincoglionita» conclude la Stronza.

*Feliz Navidad, prospero año y felicidad.*

Kevin, in uno scatto, alza la testa ed esclama con la sua voce impastata che mescola male italiano e dialetto: «Ashpe', quando è nato zi' Concezio? 12 maggio? Quindi toro, nu' segno-fuoco».

Lo zodiaco è la sua ossessione più recente. Madre, per il suo innato senso del dovere di correggere sempre tutto e tutti, interviene: «Ma no, Kevin, il toro è un segno di terra...».

Mai contraddire un autistico. Kevin schizza in piedi, con gli occhi spalancati e fissi.

«Come toro terra? No, so' sicuro, è segno-fuoco.»

Scuote la testa, continua a scorrere velocemente con il dito tozzo lo schermo del cellulare.

«Allora: segno-fuoco ariete leone sagittario, segno-terra vergine capricorno toro! oddio, oddio! il toro è addaver' terra, e allora chi è fuoco? Irene è ariete, giusto?»

«Ma no, Kevin, fino al 20 marzo è pesci» sospira la Stronza.

«Oddio pesci oddio, ma comm' pesci. Cioè» mio cugino comincia a fare dei respiri spezzati, faticosi. «Voi mi state a di', voi mi state a di', che io... per tutto 'shto tempo...»

Balbetta, sbatte un pugno sul tavolo, con tutta la forza incredibile che si ritrova. Un po' del mio ginger rosso ci finisce sopra.

*Feliz Navidad, prospero año y felicidad.*

«Kevin, adesso smettila. Stai dando fastidio» la Stronza si alza dal divano e lo costringe a rimettersi a sedere. Lui scalcia e si dimena e continua a dire che lo zodiaco così non ha senso, che non capisce perché il toro non è più un segno-fuoco, che glielo dovevamo dire prima come erano i segni, che ora le sue statistiche sono tutte da buttare ed è colpa nostra se finora ha avuto una concezione errata dello zodiaco. Dice proprio così, ma tutto d'un fiato, e alla fine resta in silenzio. Nonna Glitter allora solleva una bottiglietta.

«Dài, *no pasó nada*. Ti verso un gingerino?»

Mio cugino si osserva i piedi, respira a fatica, si aggrappa con le mani ai bordi del tavolo e lo fa tremare – si sente il tintinnio del vetro –, dondola il corpo avanti e indietro sulla sedia.

Poi, serrando i denti, dice: «Io lo odio, il gingerino».

A quel punto Nonna stringe le dita attorno alla bottiglia trasparente, le unghie finte risaltano sul liquido che oscilla. Le ballerine di Canal Andalusia volteggiano accanto al bambolotto del Cristo, il volume della tv in questo silenzio sembra più alto. La sua presa infine si allenta, il bitter le scivola di mano.

Feliz Navidad.

Editing di Anna Di Gioia

Valeria Lattanzio è nata in Abruzzo e ha ventitré anni. Vive a Torino e dal 2019 frequenta il corso di laurea triennale della Scuola Holden. Gestisce il blog di recensioni letterarie Viconzero. Nel 2016 ha vinto il concorso Scrivi con Baricco di «D» di «la Repubblica». Un suo testo è stato selezionato dal Saggiatore per l'ebook *I giorni alla finestra. Racconti da un tempo sospeso*. Si è classificata terza al premio Chiara giovani 2020.

# Franco Palazzi

## *Virus come metafora*

«Il Tascabile», primo giugno 2021

Quali parole usare per questa crisi? Due saggi di Susan Sontag riproposti da nottetempo ci aiutano a comprendere il portato metaforico della pandemia

«La metafora non è mai innocente. Essa orienta la ricerca e fissa i risultati» scriveva Jacques Derrida. Apparentemente, non vi è nulla di più banale di una metafora: l'atto di «trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro», per ricorrere alla **definizione** aristotelica. Un gesto che ognuno di noi compie innumerevoli volte nel corso di una giornata – il mare ci sembra una tavola, il tempo viene convertito senza battere ciglio in denaro...

La leva che Derrida **utilizzava** per scardinare in un sol colpo il linguaggio e l'uso completamente trasparente che la filosofia voleva farne era, nella formulazione di Aristotele, la parola «proprio», che rimanda alla necessità di una metafora di essere appropriata: se diciamo «il mare è una tavola» intuivamo facilmente che il richiamo è alla piattezza della sua superficie, ma cosa significherebbe una frase come «il mare è un anatomopatologo»? Il suo senso non è chiaro, ma al tempo stesso è impossibile stabilire se esso sia completamente assente – e se il mare, alla stregua dell'anatomopatologo, facesse riemergere sulla battigia i corpi dei naufraghi, riconsegnandoli alla storia proprio come fa il medico legale nell'atto di identificare un cadavere sfigurato? La metafora, ci suggerisce questo esempio, deve fare i conti con il rischio ineliminabile dell'incompletezza, della mancanza di un punto di approdo pienamente soddisfacente.

Nella vita quotidiana, com'è ovvio, la maggior parte di noi non si lascia impressionare da certe acrobazie filosofiche. Sarebbe impossibile non ricorrere con regolarità a delle metafore per comunicare fra noi, e ugualmente inevitabile è che in una conversazione spontanea esse si adoperino senza pensarci troppo, magari per abitudine: una metafora è appropriata quando l'interlocutore la comprende immediatamente. Fintanto che ciò avviene il linguaggio metaforico sembra quanto di più normale e innocuo possa esistere. Eppure, il nostro anatomopatologo ce lo confermerebbe, le metafore e i miti a esse collegati sono in grado di uccidere.

Lo dimostrava quarant'anni fa Susan Sontag nel saggio *Malattia come metafora*. Dopo essersi ammalata di cancro, l'autrice si era resa conto che le persone nella sua condizione venivano costantemente colpevolizzate e demoralizzate: il cancro era una condanna a morte e chi la riceveva in età non avanzata doveva aver commesso un errore, che si trattasse di uno stile di vita malsano o di un qualche attentato alla giustizia divina. Il frequente ricorso a metafore di questo tipo spesso dissuadeva «dal cercare tempestivamente una cura, o dall'impegnarsi più a fondo per ottenere cure competenti». Di qui l'intenzione, esplicitata nel successivo *L'Aids e le sue metafore*, di «alleviare le sofferenze inutili», di «persuadere le

persone malate a considerare il cancro una semplice malattia. [...] Non una maledizione, né una punizione, né una mortificazione». Sontag non si faceva illusioni: sapeva bene che non si può rinunciare del tutto alle metafore, e che quelle riferite alla malattia non sono per forza dannose. Al tempo stesso, ribadiva senza esitazioni la necessità di sorvegliare il legame tra malattia e metafora, per decostruirne e disattivarne le manifestazioni più insidiose: «Non è possibile prendere le distanze dalle metafore semplicemente astenendosi dall'usarle. Bisogna denunciarle, criticarle, attaccarle, usarle».

I due scritti di Sontag, per lungo tempo non disponibili in italiano, sono stati **ripubblicati** qualche mese fa dalla casa editrice nottetempo, proprio in un momento in cui abbiamo un grande bisogno di comprendere il portato metaforico della pandemia. Il volume che li raccoglie fornisce infatti alcune indicazioni di metodo importanti su come raccontare la congiuntura attuale. Per questa autrice, la tentazione sempre in agguato è quella di ricercare nelle metafore a effetto un «modo per esprimere severità morale»: in un contesto orfano di concezioni religiose e filosofiche largamente accettate, gridare che qualcosa sia, per esempio, «il cancro della società» accende le emozioni di chi ascolta – ma condanna anche il discorso politico a formulazioni rozze, generalizzazione improprie, iperboli gratuite.

Della immutata rilevanza di questa preoccupazione abbiamo avuto una prova, tra l'altro, nel caso dei **commenti** alla pandemia di un intellettuale del prestigio di Giorgio Agamben, nei quali la sincera tensione critica è andata in cortocircuito in una girandola di espressioni metaforiche quali «cancellazione del prossimo» o «guerra civile» (riguardo alle misure introdotte per limitare la diffusione del

Covid) e si definivano gli e le insegnanti «colpevoli» di prestarsi alla didattica a distanza come «il perfetto equivalente dei docenti universitari che nel 1931 giurarono fedeltà al regime fascista». A queste considerazioni che procedevano a suon di metafore magniloquenti, Sontag avrebbe probabilmente opposto una concezione diversa della critica: «fermare l'immaginazione» anziché fomentarla, privare qualcosa del suo significato prima ancora di conferirgliene uno nuovo. Tale era stata, del resto, la sua «strategia donchisciottesca» sin dai tempi di *Contro l'interpretazione*. Il linguaggio scarnificato e lo stile asciutto di *Malattia come metafora* minacciano ancora lo status quo ben più delle parole immaginifiche dell'ultimo Agamben: tramite la sua prosa sorvegliata e povera di figure retoriche, Sontag dosava con sapienza le metafore, rendendole dirompenti senza scavalcare i confini dell'*appropriatezza* che le fa comprensibili a tutti o quasi. Così, quando la scrittrice metteva in guardia dal rischio che il filosofo oggi identifica con lo «stato di eccezione», lo faceva con una mancanza di ambiguità impareggiabile: «Si dice che è in gioco la sopravvivenza della nazione, della società civilizzata, del mondo stesso – affermazioni che costituiscono uno degli strumenti più tipici per giustificare la repressione. [...] La retorica della fine del mondo che [l'epidemia di Aids] ha suscitato va inevitabilmente in questa direzione. Ma fa anche qualcosa di diverso. Offre una contemplazione stoica, e alla fine anestetizzante, della catastrofe».

Per districarsi tra le metafore innumerevoli e talvolta mortifere con cui riceviamo e riproduciamo il racconto dell'attuale pandemia, l'approccio di Sontag deve, però, essere ampliato e messo alla prova. Tenere gli occhi aperti sulle derive metaforiche che attribuiscono significati impropri a una patologia

«Sontag dosava con sapienza le metafore, rendendole dirompenti senza scavalcare i confini dell'*appropriatezza* che le fa comprensibili a tutti o quasi.»

non può coincidere con una dicotomia tra malattia e metafora, ma richiede anche l'analisi delle zone di intersezione tra le due. Come **ha osservato** David Joselit a proposito della diffusione record del coronavirus negli Stati Uniti (un paese il cui precedente presidente si è profuso a lungo in dichiarazioni false sulla gravità della pandemia), la disinformazione che passa tramite contenuti metaforicamente definiti «virali» finisce oggi per agevolare la diffusione di un virus che di metaforico non ha nulla, portando alla malattia e in alcuni casi alla morte un numero di persone che non potremo mai stimare con certezza. In tal modo, una patologia è resa effettivamente più pervasiva da quella che sarebbe dovuta risultare una sua mera rappresentazione.

Del resto, la storia ha registrato spesso distinzioni sfumate tra l'ambito di competenza della medicina e quello della retorica. Bill Wasik e Monica Murphy **ci ricordano** che la *rabbia*, la più letale delle patologie virali, viene indicata con un termine che si riferisce tanto a un sentimento quanto a una malattia – e che questa sovrapposizione si registra da così lungo tempo e in così tante lingue che non c'è modo di stabilire una chiara prevalenza dell'una o dell'altra accezione quanto all'origine del vocabolo. Essa, in altre parole, è stata sin dalla sua prima scoperta, migliaia di anni fa, *sia* malattia *sia* metafora. La lista degli esempi potrebbe continuare – basti pensare all'**isteria**, considerata a lungo una condizione patologica e rimasta oggi poco più che una metafora dal sapore sessista.

Il fatto che il Covid-19 si presenti, per via della sua trasmissibilità aerea e dell'elevata contagiosità, come una malattia della comunità piuttosto che dell'individuo ha certamente attenuato le dinamiche colpevolizzanti evidenziate da Sontag nei casi di malati di cancro e Aids. È il racconto mediatico stesso a segnalare questo elemento, come emerge dalle due prime pagine dedicate dal «New York Times» alle vittime del coronavirus e dell'Aids, rispettivamente il 24 maggio 2020 e il 25 gennaio 1991. Trent'anni fa, il quotidiano parlava in maniera impersonale

«Nella metafora che equipara l'individuo malato di coronavirus alla società tutta ci sono delle **insidie**.»

della perdita di «centomila vite statunitensi» – e lo faceva per giunta dopo decenni di volontaria **invisibilizzazione** degli uomini gay, il gruppo maggiormente colpito dalla patologia nel paese. Per la pandemia in corso, si è scelto non solo di stampare in carattere ridotto tutti i centomila nominativi, ma di specificare che «non erano semplicemente nomi su una lista. Erano parte di noi». Si tratta chiaramente di una retorica assai più inclusiva e questo è un bene, ma anche nella metafora che equipara l'individuo malato di coronavirus alla società tutta ci sono delle insidie. David Craig **sottolinea**, a questo proposito, che negli Stati Uniti la classe sociale, la razzializzazione e il luogo in cui si vive sono stati fattori cruciali nella diffusione del virus, con i soggetti più svantaggiati alle prese con un rischio assai maggiore di contrarre la malattia. Non prenderne atto costituisce una diversa, più sottile forma di invisibilizzazione – anche metafore apparentemente bonarie vengono a volte usate per finalità escludenti.

Facendo tesoro di questi spunti, possiamo allora provare a smontare – con Sontag e oltre Sontag – alcune delle retoriche pandemiche più frequenti. La prima, già presente in *Malattia come metafora* e analizzata su queste pagine da **Giancarlo Sturloni**, è di stampo bellico. Rappresentare le misure di contrasto a una patologia come una guerra ingenera un numero di semplificazioni quanto meno rischiose – si pensi soltanto alla propaganda martellante che spesso caratterizza le imprese militari, grazie alla quale un errore strategico del proprio comando può trasformarsi in un attimo in un'impresa del nemico (operazione ancora più semplice quando il «nemico» è un agente patogeno per definizione muto). Nell'ultimo anno abbiamo familiarizzato ampiamente con

«Per quanto la criticasse aspramente, Sontag ammetteva che il ricorso a una **retorica bellica** fosse in parte inevitabile in una **società capitalistica** tradizionalmente poco reattiva ai richiami etici.»

uno storytelling del genere: il personale sanitario rappresenta la *prima linea* di un'immaginaria armata, gli Stati europei sono chiamati a fare *fronte comune* nel campo della salute pubblica, i vaccini passano da strumento di prevenzione o protezione a vera e propria *arma* contro il terribile *nemico* – nemico che accresce fatalmente il numero dei *caduti*.

Per quanto la criticasse aspramente, Sontag ammetteva che il ricorso a una retorica bellica fosse in parte inevitabile in una «società capitalistica» tradizionalmente poco reattiva ai richiami etici: «La guerra è una delle poche attività che non devono essere considerate “realisticamente”, vale a dire, tenendo d’occhio i costi e i risultati concreti». C’è sicuramente del vero in questa intuizione: l’urgenza della pandemia ha travolto gli abituali confini dell’«economicamente possibile», riportando in auge politiche di spesa pubblica e di controllo statale delle attività economiche che fino al giorno prima sarebbero state bollate come scellerate – e contro le quali i principali interessi economici avrebbero innalzato barricate. Nondimeno, questa è solo una parte di una dinamica più ampia: l’emergenza sanitaria ha di fatto **acuito le disuguaglianze invece che livellarle**, accrescendo di molto la ricchezza di coloro che **già registravano i redditi più alti** e moltiplicando il numero di persone al di sotto della **soglia di povertà**. Come accade spesso durante un conflitto, i costi non si distribuiscono spontaneamente in modo equo tra la popolazione chiamata a resistere.

I toni con i quali molti leader politici – da Macron a Johnson, dall’amministrazione Trump a quella Biden, da Conte a Draghi – hanno alimentato il ricorso metaforico alla guerra rischiano di appiattire la percezione collettiva sull’immediatezza del momento, senza interrogarsi riguardo le cause dello scenario

che ci si trova a fronteggiare. In una delle migliori **analisi** della pandemia finora realizzate, il geografo Andreas Malm ha posto efficacemente a confronto il palese sgomento di tanti capi di Stato e di governo con l’irrisione che essi stessi avevano riservato nel 2019 alle **parole profetiche** della giovane Greta Thunberg: «I want you to panic». Il panico è alla fine arrivato ma, se proprio vogliamo restare nella metafora, per effetto di quello che – chiosa Malm – non è che un proiettile (il Covid-19) nell’ambito di una guerra che già uccide centinaia di migliaia di persone l’anno (il cambiamento climatico). L’evidenza scientifica sulla connessione tra deforestazione e rapido incremento delle zoonosi (i «salti» di specie con cui patogeni sviluppatasi nella fauna infettano poi degli esseri umani), anche con particolare riferimento ai pipistrelli e alla Cina, era nota da anni agli addetti ai lavori e persino a un pubblico di non specialisti – è del 2012 la prima edizione di *Spillover*, il libro del divulgatore statunitense David Quammen tristemente tornato alla ribalta durante la prima fase della pandemia.

Il paradosso è che, al termine del colossale sforzo per sconfiggere l’attuale coronavirus, il mondo potrebbe restare altrettanto vulnerabile a ondate pandemiche analoghe, peraltro sempre più probabili in assenza di misure drastiche per il contenimento delle cause del cambiamento climatico. Ancora una volta la metafora della guerra, di un conflitto che possa risolversi chiaramente in una vittoria o una sconfitta, mostra tutti i suoi limiti, rivelando la propria mancanza di innocenza. La dipendenza del nostro sistema economico da un modello di sviluppo che mette l’ambiente sotto pressione crescente potrebbe portare persino a ribaltare l’ipotesi di Sontag: lungi dallo spianare la strada per un (almeno) temporaneo

allentamento della logica del profitto e dell'accumulazione, la retorica bellica può facilmente diventare uno strumento per assicurare che il sistema non si modifichi troppo, che dopo qualche concessione nel breve termine torni a un assetto non troppo diverso da quello iniziale. Qui il confine tra realtà e metafora arriva a offuscarsi: come **ci ricordano** con una figura retorica di segno opposto Éric Alliez e Maurizio Lazzarato, il capitalismo porta con sé le guerre «come le nuvole portano le tempeste» – e le guerre figurate potrebbero facilmente venire incluse nella definizione.

Rinunciare alla metafora della guerra, d'altro canto, lascia spazio ad altre definizioni, tra le quali spicca quella di crisi. In questo caso, non parrebbe nemmeno di trovarsi di fronte a una figura retorica: se la crisi è «ogni situazione, più o meno transitoria, di malessere e di disagio, che in determinati istituti, aspetti o manifestazioni della vita sociale, sia sintomo o conseguenza del maturarsi di profondi mutamenti», allora affermare che stiamo attraversando una «crisi sanitaria» rispetta il significato letterale del termine. Per l'uso che ha assunto, tuttavia, questo vocabolo scivola rapidamente dal piano dell'analisi spassionata a quello della cialtroneria retorica – ecco allora che a quella sanitaria si affiancano una connessa crisi sociale, quella economica nella quale il paese sarebbe ininterrottamente immerso almeno dal 2008, la crisi del sistema politico che si trascingerebbe da decenni... tutti tasselli di una sorta di **crisi infinita** in cui all'apparenza l'Italia si troverebbe, per un motivo o per un altro, da tempo immemore. Qui diventa evidente la neutralizzazione del significato di partenza: da una circostanza «più o meno transitoria» che rimanda a «profondi mutamenti» siamo passati a uno stato perenne, dal quale si può uscire al più per brevi periodi. La crisi diventa quindi metafora, per quanto si tratti di una trasformazione chiaramente fallimentare, alla luce della quale chiedere «che cos'è la crisi?» è ormai analogo a domandare a dei pesci cosa sia l'acqua, per rifarsi al celebre **discorso** di Foster Wallace.

Che si tratti di una metafora disonesta ce lo segnala, non senza una certa ironia, proprio la sfera della malattia nella quale il termine fece la sua prima comparsa nella Grecia antica. Ippocrate parlava di crisi precisamente in riferimento all'eventualità di un'epidemia, quando il medico era chiamato a compiere un *giudizio, una diagnosi fra due alternative nette*, la vita e la morte (*krisis*, appunto): il paziente sarebbe riuscito a sopravvivere, oppure il male che lo affliggeva avrebbe avuto la meglio. La crisi nasce dunque come una scelta drastica da compiere in un arco temporale molto limitato: nell'**espressione** di Koselleck, tutti gli usi antichi del vocabolo rimandano «al tempo che stringe» – l'esatto contrario di un fenomeno senza fine, o la cui conclusione appare tanto lontana quanto indeterminata (la metafora della «luce in fondo al tunnel» che tanto ha riecheggiato in questo anno di pandemia). È solo nell'Ottocento che la nozione di crisi si estende all'ambito economico e ancora più recentemente, con il neoliberalismo, che la crisi economica si è espansa a tutti gli ambiti della vita sociale, per assumere la forma di quella che Dario Gentili **definisce** un'«arte di governo»: affermare che ci si trova in crisi legittima non più l'alternativa, ma la mancanza di alternative, il bisogno inderogabile di rivedere le proprie aspettative al ribasso, di fare sacrifici; tale scelta fittizia non avviene più in un momento preciso, ma in un «eterno presente». Il dispositivo della crisi attiva a sua volta un'intera serie di metafore, fra le quali quelle che richiamano alla necessità di governare in modo tecnico spiccano per la loro attualità.

Una delle poche caratteristiche dell'antica *krisis* rimaste in vigore ai giorni nostri è sicuramente la descrizione di colui che è chiamato a fronteggiarla come di un tecnico, di qualcuno che è in grado di riparare, di ricondurre alla condizione di partenza – o perlomeno di distinguere ciò che può ancora essere aggiustato da quanto non lo è più. Il tecnico chiamato in politica, o tecnocrate, richiama le diverse fazioni alla responsabilità, assume nella sua stessa apparenza fisica la gravità dei poteri consegnatigli

«I commentatori osservano che nei momenti bui i partiti ricorrono a figure tecniche proprio per non venire additati come i principali responsabili della *terapia d'urto* che andrà somministrata.»

e dell'impresa che gli viene richiesta. I commentatori osservano, con una sana dose di cinismo, che nei momenti bui i partiti ricorrono a figure tecniche proprio per non venire additati come i principali responsabili della *terapia d'urto* che andrà somministrata – il tecnico è un medico tanto capace quanto inflessibile. Eppure, nel ricorrere alla tecnica come metafora di una politica teoricamente più elevata perché *disinteressata*, a venire meno è proprio la responsabilità: il tecnico è investito di un potere che non ha mai chiesto e a cui potrebbe non aver mai nemmeno aspirato, pertanto in caso di errore o negligenza sarà sempre innocente: «Me l'avete chiesto voi, io neppure volevo...». La mancanza di *interesse* nel senso deteriore, particolaristico del termine può anche coincidere con l'assenza di una motivazione forte a far del proprio meglio – un politico potrà venire punito alle elezioni successive, il tecnocrate non avrà mai bisogno di un elettorato favorevole.

È proprio in questa mancanza di rischio insita nel ruolo di tecnico che Michel Foucault vide, nel corso del 1983 a *Berkeley* e in quello dell'anno successivo a *Parigi*, la distinzione tra la verità del tecnico e quella dell'antica figura del *parresiasta* (il filosofo inteso come maestro di vita). L'insegnante, che Foucault prendeva come modello di «tecnico», è qualcuno che apprende un sapere e lo trasmette ad allieve e allievi. Se svolge bene il proprio mestiere, tale rapporto sarà positivo e mutuamente vantaggioso, basato sulla messa in comune delle conoscenze, la fiducia, magari anche sulla riconoscenza e l'amicizia. Da un docente non ci si attende che sia pronto a mettere regolarmente a rischio il suo lavoro, la sua ricchezza, la reputazione o perfino la vita: «Tutti sanno – e io per primo – che per insegnare nessuno ha bisogno di essere coraggioso». Il *parresiasta*, al contrario, più

che da un sapere specifico è caratterizzato da un'etica che lo spinge a dire la verità sempre e comunque, a testimoniare con la propria stessa esistenza la convinzione in ciò che dice, a qualunque costo – qui Foucault menzionava Platone quando affermò, davanti al tiranno Dionisio, che la tirannide è incompatibile con la giustizia, mettendo immediatamente a repentaglio la propria condizione di uomo libero (sarebbe poi stato ridotto in schiavitù). Per ricorrere a un'immagine più recente: quando Alan Greenspan, che da presidente della Federal Reserve statunitense fu per due decenni l'immagine del tecnico di successo, venne convocato dal Senato perché le sue politiche monetarie avevano favorito la crisi finanziaria globale del 2007-2008, *se la cavò* dicendo di aver trovato «un difetto» nelle proprie idee riguardo il funzionamento dell'economia. Greenspan non si stava comportando in modo anomalo, ma da tecnico autentico: se il sapere che era stato chiamato ad applicare alla realtà si era rivelato imperfetto, non si poteva certo fargliene una colpa.

Siamo abituati ai tecnocrati come a delle figure *austere*, che qualche volta potranno magari dar voce a verità scomode – ma mai, alla stregua del *parresiasta* foucaultiano, assumersene la responsabilità. La tonalità emotiva della tecnocrazia è cupa, trasmette un bisogno di pentimento e purificazione, dispiegando il potenziale retorico e politico di quella coppia di concetti, *colpa e debito*, che già Nietzsche *aveva notato* si indicassero (in tedesco), con la medesima parola – una metafora iscritta nella storia stessa del termine, rispetto a cui ancora una volta non sappiamo dire quale accezione sia il significato originario e quale quello figurato. Può così accadere che in Italia di un esecutivo a guida tecnocratica si dica che avrà la possibilità più unica che rara di investire ingenti

risorse pubbliche per il rilancio dell'economia e del paese intero e *contemporaneamente* rappresentare tale occasione come se avesse a che fare con un debito da ripagare con urgenza, piuttosto che un credito da spendere. Le metafore si sprecano: *non possiamo permetterci* di utilizzare male i fondi che abbiamo, è *un treno che passerà una volta sola*, le future generazioni *ci giudicheranno* per questo (come se, con tutto quello che abbiamo già combinato, potessero ancora assolverci).

Per paradossale che sia, questa ripetizione incessante di metafore tetre e demoralizzanti finisce, come aveva previsto Sontag, per anestetizzarci di fronte al portato più autenticamente violento della pandemia in corso: la solitudine, la sofferenza fisica e psichica, la morte. Come nei bollettini di guerra, i decessi divengono una mera cifra da inserire nel pallozziere di qualche burocrate, le reazioni nei loro confronti mutate **come da tradizione** da fattori largamente esterni: mille morti rappresentano una tragedia nazionale, mentre quattrocento non sono che un inconveniente a stento degno di nota. Una copertura mediatica virtualmente perpetua non mostra interesse per i pochi interrogativi che contano: come è possibile che a un anno di distanza ci sia ancora così tanta sofferenza, così tante vite perdute anzitempo? Perché stiamo lasciando diventare la crisi uno sfondo perenne? Quando debito e colpa serpeggiano liberamente, in modo indistinto, quando la responsabilità del timone è affidata a chi è per definizione irresponsabile, il rischio è non accorgersi che qualcuno delle colpe potrebbe avercele davvero,

che la responsabilità è sì di tutte e tutti, ma in parti diseguali. La metafora trova in questo ambiente il suo terreno di coltura, si moltiplica a vista d'occhio – e con la sua trasmutazione in virus il cerchio si chiude.

L'eredità di Sontag, a volerla cogliere, è enorme e parzialissima al tempo stesso: dice poco su *cosa* fare in questo momento (che è sufficientemente difficile da diffidare di chiunque abbia le idee troppo chiare), ma molto sul come. Per tenere sotto stretta sorveglianza le metafore che compaiono nei racconti nostri e altrui, nella maniera stessa che abbiamo di percepire la nostra epoca, non basta accontentarsi di qualche moralismo edificante («le parole sono importanti!»). Occorre invece riattivare criticamente il nesso sempre imperfetto tra linguaggio e immaginazione che Derrida segnalava facendo vacillare le fondamenta stesse del discorso metaforico, sperimentare modi diversi di descrivere la pandemia – più diretti e brutali sui dati di fatto, meno asfittici nell'immaginare un futuro in cui quello che stiamo attraversando non possa più ripetersi, perlomeno non nella medesima forma. Giocare, anche, in quell'area che si è creata – lo **notava** Nicolas Roussellier – tra lealtà nei confronti dello Stato (e quindi rispetto delle norme anticontagio) e disillusione verso la classe dirigente. Nella falsa alternativa tra acquiescenza ottusa e disobbedienza cinica, manca forse l'invocazione di un'obbedienza riottosa, di una rabbia razionale e ben indirizzata. Trovare le parole per esprimerla è il presupposto per iniziare a pensarla.

«Per paradossale che sia, questa ripetizione incessante di metafore tetre e demoralizzanti finisce, come aveva previsto Sontag, per **anestetizzarci** di fronte al portato più autenticamente violento della pandemia in corso: la solitudine, la sofferenza fisica e psichica, la morte.»

# Pier Paolo Di Mino

## *Usciremo anche da questa catastrofe*

«minima&moralia», 4 giugno 2021

Una riflessione, leggermente romanzata, sull'attuale crisi planetaria modulata sulla figura storica di Isidoro di Siviglia

Siamo in Spagna, nel Settimo secolo dell'era volgare. Isidoro siede a corte, mentre Sisebuto, il re poeta, recita un suo luttuoso e torbido poema davanti a tutta l'aristocrazia visigota. A Isidoro, vescovo di Siviglia, è stato impossibile sottrarsi all'evento istituzionale. Il disastro sociale, economico, umano che opprime la penisola iberica gli impone l'obbligo di intrattenere rapporti politici molto stretti con la nuova classe dirigente.

Nell'aula grigia e sorda della corte si sente la voce del re. Cantilena faticosamente i suoi versi. Qualcuno, con il mento premuto su una mano, cerca di sopprimere gli sbadigli. Il re alza all'improvviso il tono della voce. Dalle sue lunghe labbra sottili (un taglio in mezzo a una faccia da cane che ride) escono delle note stonate. Isidoro si chiede perché Sisebuto ci tenga tanto a essere un poeta e cosa crede sia la poesia, o l'arte, o la cultura. Probabilmente, ci vede qualcosa di prestigioso, o di doveroso, o, considerando la mentalità banausica dei visigoti, di utile. Qualcosa con cui magari fare indotto. L'arte, per Sisebuto, è di sicuro bigiotteria crociana, un formalismo espressivo utile per forgiare le capacità critiche del pubblico in maniera tale che queste risiedano nel minuscolo alveo del sentimento del gusto.

Davanti all'arte si mostra gradimento esibendo un pollice: tutto qui. Probabilmente, pensa Isidoro,

Sisebuto è molto orgoglioso dei suoi componimenti, di queste macchine di parole rotte, e, forse, il codazzo dei suoi tirapiedi, gli intellettuali visigoti, lo ammira davvero. Parlano di una nuova letteratura, vicina al cuore della gente, ricca di descrizioni di fatti veri e di emozioni veraci. Dicono: è ora di gridare il nostro disprezzo ai filosofi pagani, questi malati di astrazione, e ai poeti greci e latini, lascivi e tortuosi. Dicono che i tempi sono maturi per liberarsi dalla dittatura di un sapere calato dall'alto, quella matematica e quel latino, appannaggio di gruppi elitari, che impongono una realtà sottratta al divenire. La nostra cultura modernissima, affermano, assolve dall'inevitabile, dal metafisico, dall'ontologico, e rende l'uomo misura di tutte le cose in un mondo di libertà, in cui è tutto relativo. Dicono di aver scoperto che il sapere, le regole matematiche, le leggi della fisica sono solo invenzioni.

Venite a casa mia, pensa Isidoro. Ho una finestra, e, se avrete la bontà di buttarvi di sotto, potremo constatare insieme se le leggi della fisica sono inventate. Ora applaudono tutti, e Isidoro si chiede come sia stato possibile arrivare fino a quel punto. Chiude gli occhi. Fuori da quel palazzo si estende all'infinito il nulla. Non ci sono più strade, perché non ci sono più merci da trasportare, e non ci sono più merci perché non esiste più nessuno di quei servizi

«Senza cultura, l'uomo non sviluppa quella **capacità immaginativa** che rende possibile connettere le cose fra loro fino a formare una realtà.»

pubblici necessari per produrre merci. Si muore di fame e malattie, perché non ci sono più ingegneri, architetti, burocrati, amministratori, medici. Non ci sono più, perché non c'è più nessun poeta che forgi le parole adatte a formare una qualsiasi scienza.

Isidoro pensa ad Aristotele. Quando il denaro compra il denaro, dice lo Stagirita, quella civiltà sta per crollare. Alle leggi della finanza, che separano la ricchezza dalla produzione, e la produzione dalla realtà, a queste leggi così distaccate dalla realtà, Aristotele ha opposto una visione del mondo coerente. Quale meraviglia maggiore? L'uomo è nato per provare piacere, ci rassicura il filosofo, e non c'è piacere maggiore di Dio, e Dio è il sapere, e il sapere è osservazione della realtà organizzata per mezzo di questo raggio numinoso che instilla il brivido dell'eterno nell'uomo: la logica e la retorica. Isidoro pensa anche a Cicerone. La crisi finanziaria indotta da Crasso aveva portato alla disfatta della repubblica. Alla fine, Cesare aveva trionfato. Dalla sua, aveva avuto un'arma formidabile per vincere su tutti gli altri aspiranti tiranni: l'atticismo. Poche parole, semplici e chiare.

Cesare aveva capito una regola fondamentale del capitalismo: poco costo, e massimo guadagno. E, nel parlare agli uomini come fossero bambini di tre anni, il guadagno sta nel fatto che, poi, ti ubbidiscono come bambini di tre anni. Cicerone, allora, per contrastare questo male, aveva inventato una lingua sontuosa, capace di ogni sistema.

Ecco un'altra meraviglia. Isidoro pensa anche a Petronio, e ai liberti (ancora una volta l'alta finanza)

che prendono Roma e la distruggono. Nel romanzo di Petronio ci sono due scene, una in una scuola di retorica e l'altra in una pinacoteca. Nelle scene si mostra la stessa cosa: la letteratura e l'arte ridotte a formalismo. Lo stesso vuoto formalismo di un'operazione bancaria. Segue la catastrofe. Ovvio, pensa Isidoro, perché, senza cultura, l'uomo non sviluppa quella capacità immaginativa che rende possibile connettere le cose fra loro fino a formare una realtà. L'uomo diventa psicopatico e operativo. Procedo per protocolli. Cerco la ricchezza, e procuro la carestia. Cerco il benessere, e propago le pesti. Crea mali, che non sa più riparare. Ora nella corte sono tutti in piedi. Gridano il nome di Sisebuto.

Sembrano morti che urlano per la disperazione, pensa Isidoro. È tutto irreali, e allora c'è un urgente bisogno di realtà, ma la realtà è possibile solo con una poesia diversa da quella di Sisebuto, una poesia piena di significato. Ma, per fare davvero poesia, sono necessari una metrica, una grammatica e una sintassi che organizzino le parole, e, soprattutto, servono parole connesse alle cose. Non sono le civiltà a fare le lingue, ma le lingue le civiltà. E così, infine, Isidoro pensa che presto avrebbe posto mano a un'opera sull'origine e sull'uso delle parole, e che, se ce l'avesse fatta a portare a compimento questa impresa, forse, per l'uomo non sarebbe finita lì. Usciremo anche da questa catastrofe, pensa, mentre la corte si svuota, e un vento nuovo pulisce tutto.

Isidoro porterà a termine le *Etymologiae* nel 636. Completata l'opera, distribuirà i suoi beni ai poveri, e morirà.

«Non sono le civiltà a fare le lingue, ma le **lingue** le civiltà.»

# Maria Teresa Carbone

## *L'«atto creativo» e la sua scelta*

«il manifesto», 5 giugno 2021

Un percorso di pubblicazioni che si occupano di libri e lettura, da Calasso a Cavallo e Papi a Ovenden. La bookishness. Storie di esperienze e amicizie libresche

Tra le linee di faglia che separano e a volte oppongono gli esseri umani (genere, colore, classe sociale) ce n'è una che sfugge al primo sguardo, ma non per questo è meno rigida e, come usa dire adesso, divisiva: l'amore per i libri e per la lettura. Entrando in una casa dove non sia bene in vista almeno uno scaffaletto pieno di volumi dall'aspetto consumato, le lettrici e i lettori abituali – sebbene amino considerarsi persone di larghe vedute – proveranno la fastidiosa sensazione di essere penetrati in una terra aliena. Al contrario, il passo incerto e lo sguardo smarrito tradiranno subito la non lettrice o il non lettore che si siano trovati a varcare la soglia di una libreria o di una biblioteca.

Quello che i non lettori non sanno (visto che non leggono) è che agli occhi dell'altra tribù la scarsa propensione alla lettura, per loro del tutto naturale, è motivo di angoscia. Non sanno quindi neanche, gli sciagurati non lettori, di essere oggetto di convegni e progetti tesi a dimostrare – in effetti ai lettori stessi, di questo già convintissimi – che leggere fa bene alla mente, alla salute, perfino al portafoglio individuale e pubblico, e che i non lettori sono un pericolo per sé stessi e per la collettività. Al punto che – come ha scritto acutamente Luca Ferrieri nel suo *La lettura spiegata a chi non legge* (Editrice Bibliografica, 2011) – «a leggere certi ritratti sociologici (ma

sarebbe meglio dire sociosanitari) del non lettore, si ha l'impressione di un lombrosismo di ritorno, di una fisiognomica della lettura che appiccica a certi tratti comportamentali delle etichette morali».

Un'altra cosa che i non lettori non sanno e che forse li interesserebbe di più, è che leggere è di moda o perlomeno è di moda la *bookishness*, neologismo inglese con cui si indica la frequentazione abituale con i libri. Si intitola appunto *Bookishness* un libro edito a fine 2020 dalla Columbia University Press, la cui autrice, Jessica Pressman, docente di letterature comparate alla San Diego State University, analizza il libro come status symbol nell'era della cultura digitale.

Secondo Pressman, infatti, «in un'epoca in cui molte voci avevano predetto la morte della stampa, i libri continuano a riemergere in modi nuovi e inaspettati» e anzi, «la cultura del Ventunesimo secolo è ossessionata dai libri».

Per la verità gli esempi di questa ossessione non rassicurano chi continua a pensare che il rapporto migliore – se non l'unico – che si può avere con un libro è quello di leggerlo. Parliamo infatti di cuscini decorativi su cui è impressa l'immagine di una copertina o di leggings decorati con figure ispirate al mondo letterario di Jane Austen o di *shelfies* – quelle foto onnipresenti su Instagram, dove si inquadrano scaffali

ricolmi di volumi (si presuppone) letti e amati, spesso ordinati per gamme di colore e accompagnati da oggetti di uso comune, tazze o piattini, a sottolineare quanto la lettura faccia parte della quotidianità dell'autore o dell'autrice di quello scatto.

Tutti questi, dice Pressman, «sono atti creativi che introducono la fisicità di un libro all'interno della cultura digitale in modi di volta in volta sentimentali, feticistici, radicali».

«Atti creativi», va detto, spesso pilotati dalla grande industria: per prendere solo due casi, citati da Michael Seidlinger su «Publishers' Weekly», la giapponese Uniqlo ha lanciato da poco una linea di magliette e altri capi di vestiario influenzati dai romanzi di Haruki Murakami, mentre la sigla Out

«La **bookishness** ha prodotto o comunque agevolato la nascita di un nuovo genere: i libri in cui al centro ci sono i libri stessi.»

of Print, nata nel 2010 per «celebrare l'amore per la letteratura attraverso t-shirt, borsine di tela, calzerotti e via dicendo», è stata acquisita nel 2017 da Penguin Random House, il maggior gruppo editoriale al mondo (esclusi i testi scolastici), di proprietà della conglomerata tedesca Bertelsmann.

Ma accanto a questa attrezzatura la bookishness ha prodotto o comunque agevolato la nascita di un nuovo genere: i libri in cui al centro ci sono i libri stessi – come si producono, come si vendono, come possono vivere nelle case, nelle librerie e nelle biblioteche, e perfino come muoiono.

Il caso più recente è il libro-rivista che inaugura la collana Cose spiegate bene, edita da Iperborea in collaborazione con il giornale on line «Il Post», il cui direttore, Luca Sofri, scrive nell'editoriale di apertura: «Ogni numero avrà un argomento e abbiamo voluto partire da quello più autoreferenziale e spiegare questi oggetti – questi “prodotti” – di cui eravate probabilmente circondati quando avete comprato questo». Curato da Arianna Cavallo e Giacomo Papi, il volumetto intitolato sobriamente *A proposito di libri* si propone come un vademecum per il popolo bookish desideroso di sapere quanti mestieri ruotano intorno alla confezione di un libro (ne vengono elencati 24), quali sono i titoli più venduti degli anni Dieci (in testa ci sono le *Cinquanta sfumature di grigio*), in cosa consiste il «metodo Sellerio», chi sono i ghostwriter e qual è il profilo dei ladri di libri.

Una scelta audace, se si prende per buono un dato citato nella bandella di apertura: solo il 5,9 per cento degli italiani dichiara di leggere più di sette libri all'anno. Che sia vero o no (le statistiche sulla lettura, per quanto elaborate con la massima serietà, lasciano



sempre notevoli margini di dubbio), ipotizzare che in tanti si appassioneranno alla storia di Stile libero, ai caratteri tipografici più usati in Italia o al metodo di produzione degli audiolibri può apparire azzardato. Eppure *A proposito di libri* è stato preceduto da una serie di titoli che presuppongono l'esistenza di un pubblico la cui attenzione per l'oggetto-libro non si limita alle parole in esso contenute.

Sono destinati a questo pubblico quattro volumi usciti durante il 2020, titoli diversi per taglio e misura, ma in qualche modo complementari. Se nel fastoso *La biblioteca. Una storia mondiale* (Einaudi, traduzione di Luigi Giacone e Chiara Veltri), lo storico dell'architettura James W.P. Campbell e il fotografo Will Pryce ripercorrono per parole e immagini l'evoluzione, dalla Mesopotamia ai tempi nostri, di questi luoghi-cardine della cultura umana, nel primo saggio dello smilzo *Come ordinare una biblioteca* (Adelphi) Roberto Calasso dispiega il proprio inesauribile sapere intorno a quel «tema altamente metafisico» che è appunto la disposizione dei libri in casa o in uno spazio pubblico; da parte sua Valentina Notarberardino, in *Fuori di testo* (Ponte alle Grazie), analizza *Titoli, copertine, fascette e altre diavolerie*, come recita il sottotitolo, per comporre – grazie anche a una quantità di testimonianze raccolte sul campo – un autoritratto dell'editoria italiana: infine in *Libri. Istruzioni per l'uso* (Utet) gli autori – Alessandro Mari, con Ginevra Azzari e Matilde Piran – fanno fede al titolo alternando nozioni generali a preziosi consigli pratici (per esempio, quanto devono essere distanti in altezza le mensole di una libreria o come asciugare i volumi che si siano accidentalmente infradiciati).

Né l'elenco si esaurisce qui, visto che nel 2021 Solferino ha mandato in libreria *Bruciare i libri* di Richard Ovenden, direttore della Bodleian Library di Oxford che, in coda alla storia – insieme dolorosa e avvincente – dei roghi grandi e piccoli di cui sono state oggetto nei secoli le opere letterarie, firma una sorta di manifesto in difesa di archivi e biblioteche.

E ancora Utet ha pubblicato da poco *Compro libri anche in grandi quantità* del libraio d'occasione Giovanni Spadaccini, che conferma come spesso chi vende e produce libri – librai ed editori, insomma – abbia in serbo storie più coinvolgenti di chi i libri li scrive per professione. (E intanto Adelphi, sulla stessa linea esperienziale, annuncia l'uscita di *Cose da fare a Francoforte quando sei morto* di Matteo Codignola, diario dalla Buchmesse di un editor raffinato e spiritoso). Insomma, che i libri, e soprattutto i libri sui libri, «facciano tendenza», è fuori di dubbio. Se solo i non lettori venissero a saperlo.



Francesco Palmieri

*Lo Strega più stregato*

«Il Foglio», 5-6 giugno 2021

Così La Capria sessant'anni fa si aggiudicò a sorpresa il premio. Già allora si facevano manovre. E in quella edizione fu escluso Leonardo Sciascia

Chissà che fine ha fatto il tempo nel dormiveglia di questa lunga mattinata, con «la penombra del salotto attraversata da una pioggia di dardi luminosi che il mare rimanda dalle imposte socchiuse». Sembra ieri ma è già sessant'anni fa, ecco che fine ha fatto il tempo: per sessant'anni è semplicemente trascorso, mentre durava e dura il dormiveglia di Massimo De Luca, «leone al sole» di un'emblematica Napoli borghese, quella abbiente, affacciata sul mare di Posillipo e sui circoli nautici, senza tragedie o traumi di vicoli neri e tuttavia incapace di afferrare la propria «Grande Occasione». Che come «la spigola, quell'ombra grigia profilata nell'azzurro», sfugge all'arpione e allora te ne devi (o dovesti, o dovrà) andare per inseguirla altrove, «in una città senza Vesuvio o senza estati». Per sfuggire alla «pigrizia maledetta». Alla Natura. Per cercare la Storia nella geografia di un altro luogo. Come fece lo scrittore Raffaele La Capria, tuttora detto Dudù, che partendo da Napoli per Roma, qui infine catturò la «Grande Occasione»: nella sera del 6 luglio 1961, al Ninfeo di Villa Giulia, con la conquista del premio Strega giunto alla quindicesima edizione.

L'incipit subacqueo con l'iconica spigola, il dormiveglia di Massimo De Luca alter ego dell'autore, le cupe gallerie dell'antico palazzo Donn'Anna, radicato nel fulgente domestico mare, concretano

la consistenza liquida del romanzo *Ferito a morte*. È l'opera per cui è stato e sarà ricordato, e che valse un posto meridiano tra i classici italiani a La Capria, oggi quasi centenario e all'epoca un outsider però già trentanovenne. Nel parallelo ormai accettato tra la più prestigiosa manifestazione letteraria italiana e quella canora, il '61 registrò a Sanremo l'inattesa vittoria del brano oggi dimenticato *Al di là* nella duplice versione di Luciano Tajoli e Betty Curtis, la quale nel medesimo anno trionfava con Aurelio Fierro al Festival di Napoli. Cantavano *Tu si' 'a malincunia*, che i lettori di La Capria dovettero valutare frusto scampolo oleografico rispetto alla scrittura sperimentale e introspettiva di *Ferito a morte* («Tu si' 'a malincunia / ca trase dint' o core, malincunia d'ammore / ca nun me vo' lassà»).

Il libro di Dudù, pubblicato da Bompiani, tentò un azzardo al momento giusto e riuscì, filtrando tra le crepe della narrativa realistica e sociale e fra le distrazioni che sfilacciarono le tattiche di caccia al voto presso i 370 Amici della domenica.

Fu, quello del '61, lo Strega più stregato di sempre. Circostanza non unica ma rara, la finale fu disputata non da una cinquina ma da una sestina di libri. Oltre a La Capria, con 68 voti, emersero dalla dozzina in concorso Fausta Cialente con *Ballata levantina*; Giovanni Arpino con *Un delitto d'onore*;

Augusto Frassinetti (*L'unghia dell'asino*); selezionati a pari merito con 24 voti Natalia Ginzburg (*Le voci della sera*) e Fabio Tombari (*L'incontro*). Restarono esclusi dalla finale autori di calibro come Lalla Romano, Giovanni Testori, Gian Piero Bona e soprattutto Leonardo Sciascia con un libro che avrebbe avuto un duraturo impatto nel futuro: *Il giorno della civetta*. Gli Amici dello Strega non ne compresero l'importanza? Lo sottovalutarono? Prevale piuttosto un'altra ipotesi: Sciascia, pubblicato da Einaudi, fu impallinato dal suo stesso editore che spostò i voti sulla Ginzburg, sopraggiunta a corsa già iniziata con quel romanzo breve scritto in ventiquattro giorni a Londra, tra la fine di marzo e i primi di aprile del 1961. Subito lei si raccomandò a Luciano Foà, segretario generale dell'Einaudi: «E chissà se, nel caso ci fosse una possibilità, per me, di concorrere al premio Strega, potrei averlo stampato presto?». Il 12 maggio Italo Calvino comunica all'autrice che «è il più bel romanzo» che abbia scritto. Ma il tempo stringe, sicché il 23 successivo Natalia insiste e propone persino un inganno: «Mi piacerebbe concorrere al premio Strega; se potessi avere almeno una segnalazione, mi farebbe piacere. Ma non so se è troppo tardi. Forse potreste mettere una data falsa? Io non so nemmeno quando è il termine. Puoi saperlo tu?». Il 29 maggio Calvino la informa di aver trovato i due Amici della domenica che la proporranno: Moravia e Vittorini, i quali ovviamente non conoscono un sol rigo dell'opera. Il trucco della data viene intanto perpetrato: il libro esce con un «finito di stampare» anticipato al 30 aprile 1961. Solo il 21 giugno Vittorini comunicherà di avere letto *Le voci della sera* a Calvino, il quale due giorni

«E chissà se, nel caso ci fosse una possibilità, per me, di concorrere al premio Strega, potrei averlo stampato presto?»

dopo ne fa una presentazione pubblica a Roma. Povero Sciascia.

“Mi piace imparare. Riuscirò a leggere libri?”  
“Se vorrai.”

G. Arpino, *Un delitto d'onore*

Intanto anche l'editore di Arpino, Alberto Mondadori, spiazzato dal successo di *La Capria* nella prima votazione si dava da fare. Persino con un telegramma all'ideatrice del premio, Maria Bellonci (riportato da Stefano Petrocchi nel volume *La polveriera*), facendo «più che mai assegnamento suo prezioso incondizionato determinante appoggio». «Sono sicuro che nei limiti di onesta propaganda ella potrà aiutarci validamente raggiungere quota voti necessaria onde evitarmi grosso smacco nel riconoscimento editoriale.» Stop. Si mosse anche Aldo Palazzeschi, che informava per lettera Arnoldo e Alberto Mondadori di avere messo in opera «ogni mio debole potere purtroppo e spero avere scovato dei voti ai quali nessuno può aver pensato, cioè di gente lontana che si interessa senza tifo». Come quello di Sciascia, anche il romanzo di Giovanni Arpino avrà un esito che supererà le mura del Ninfeo di Villa Giulia. Storia di un uxoricidio con efferate modalità tratto da un caso di cronaca del 1922, Pietro Germi gli s'ispira quello stesso anno per *Divorzio all'italiana* con Marcello Mastroianni e Stefania Sandrelli, ma spostando la vicenda in Sicilia dall'originaria ambientazione nell'immaginario paese irpino di Montrone (in realtà i fatti accaddero a Lapio in provincia di Avellino, dove il medico Lucio Carbone, scoperto che la moglie appena sposata non era vergine, uccise sia lei sia la sorella del seduttore). Il film riceverà tre candidature all'Oscar e una statuetta alla miglior sceneggiatura.

Il «grosso smacco» paventato da Mondadori, insomma, Arpino lo evitò e tre anni dopo, nel 1964, avrebbe vinto lui lo Strega con *L'ombra delle colline*. Quel 6 luglio del '61 si rivelò, nella finale, una corsa a tre: lasciati indietro la Ginzburg, Frassinetti e Tombari,

il premio se lo contesero sul filo di lana La Capria, Arpino e Fausta Cialente rischiando addirittura di realizzare un trio di vincitori ex aequo. Dudù, che si presentava per la prima volta in pubblico con quella che sarebbe stata la compagna della vita, l'attrice Ilaria Occhini, la spuntò per un voto: 96 contro i 95 di Arpino e Cialente, in un clima di nervosismo che impose l'inusuale operazione di riconteggio delle schede.

Disse: – Ci sono tante cose tristi nella vita. Perché leggere romanzi? Non è un romanzo, la vita?  
N. Ginzburg, *Le voci della sera*



Alla fin fine, considerando l'arrabattata partenza, Natalia la prese bene: «Se ho sperato per qualche momento di vincerlo, non lo so; ma certo l'ho sperato molto poco, perché non ho avuto, vedendo che perdevo, uno shock. 36 voti, non tanto pochi, dopo tutto». Si consolò il 30 settembre con il premio Chianciano per la narrativa e si riconsolò con maggior gusto due anni dopo, quando allo Strega la spuntò con *Lessico familiare* prevalendo in un'altra sfida fratricida: Einaudi aveva spinto in cinquina anche *La tregua* di Primo Levi.

Chi la prese malissimo fu la Cialente, che avrebbe dovuto aggiudicarsi lo stregato Strega del '61 a pari merito con La Capria dividendo con lui l'assegno di un milione, il bottiglione di liquore e la fascetta sui volumi. Il voto mancante, difatti, ce l'aveva: soltanto che, complici il ritardo di un giurato che aveva espresso la preferenza a distanza e la lentezza delle poste, la scheda venne recapitata a vincitore proclamato. Glielo riferì proprio la Bellonci qualche giorno dopo e svelò il nome della pigra Amica della domenica: la scrittrice Lea Quaretti, moglie dell'editore Neri Pozza, suscitando la collera di Fausta Cialente che si sfogò anche contro il suo editore Feltrinelli, colpevole di averla «pubblicamente abbandonata». Nel '66 però rientrerà in cinquina e nel '76 vincerà lo Strega con *Le quattro ragazze Wieselberger* per Mondadori. Chi, tra quanti stanno scorrendo quest'articolo, lo avrà letto? E chissà quanti libri premiati o cinquantati sono stati consegnati ormai, nell'immane ossario editoriale italiano, alle anguste nicchie degli addetti ai lavori se non alla fossa comune del macero o a una speranza di seconda vita sulle bancarelle, dove l'estate smangia la tinta delle copertine e l'inverno le rigonfia d'umidità.

Non è il caso di *Ferito a morte*, che ha continuato e continuerà a essere letto da chi rivisse o rivivrà quel dormiveglia di Massimo De Luca con le sue immagini nostalgiche e sgargianti di una città che è più presente quando è più perduta perché la stai lasciando o la lasciasti. La longevità anagrafica di Raffaele La Capria s'è accompagnata a quella

letteraria, facendo dell'autore a propria volta un personaggio che ha ispirato Sorrentino per il Jep Gambardella di *La grande bellezza* e ispira adesso Mario Martone, che trasporrà *Ferito a morte* sul grande schermo (ruolo di protagonista a Pierfrancesco Favino, presente sui maggiori set nazionali come il prezzemolo nelle minestre d'una volta e la curcuma sulle pietanze attuali).

Sessant'anni dopo, conviene pure dimenticare il «grado di napoletanità» con cui sono stati misurati questo libro e l'autore: ne è stato detto e scritto, cominciando da Anna Maria Ortese nel suo impietoso quadro su quegli intellettuali (Compagnone, Rea) cui La Capria appartenne ma non troppo: «Rivedevo la casa del giovane, a Posillipo, entro le grotte di Palazzo Donn'Anna; i maglioni celesti e bianchi di lui, che fino a pochi anni addietro era stato uno dei primi giovanottini della zona, sempre annoiati e scalzi in riva all'acqua. Malgrado tutto questo, non mi appariva importante per una identificazione di Napoli, e difatti egli non era Napoli, ma la cultura e i vizi e le virtù di una borghesia più che altro meridionale, la cui patria finisce sempre per essere Roma».

Molti anni dopo La Capria avrebbe risposto: «Il pregiudizio era fondato sul fatto che io abitavo a Posillipo, in un "comodo appartamento" al cospetto del mare e delle bellezze della natura... Non avrei mai potuto dire una verità su Napoli, io che non ne conoscevo la parte oscura e miserabile». Avrebbe rintuzzato, sui giornali, anche gli attacchi di Compagnone e Rea: «Appena avevano potuto,

avevano affittato una bella casa a Posillipo e da lì si godevano quel panorama che tanto detestavano letterariamente».

Come se la qualità di un libro si giudicasse dal cap o la borghesia avesse minori diritti di raccontarsi o la città dovesse tingersi di una sola, tremendista gamma cromatica. La Capria di Napoli conobbe una fetta e quella raccontò, di quei napoletani ai quali chi non appartiene affibbia lo sprezzante appellativo di «chiattilli». Piattole. Pare forse più sensato, con lo sguardo semidistante di uno scrittore francese, il recente rilievo di Jean-Noël Schifano secondo cui *Ferito a morte* «situa Napoli fuori dalla Corrente del Golfo della Storia, quando, al contrario, la Città stratifica la storia e ne fa tutti i giorni il suo miele e la sua cicuta».

Che del libro si discuta ancora, si legga e ispiri cinema sessant'anni dopo è segno che lo Strega stregato di quell'anno fu un riconoscimento azzeccato. Eppure chi ama la letteratura napoletana continuerà a domandarsi quale *conventio ad excludendum* dagli agoni premiali, se non l'eccessivo successo di pubblico e la mancanza di impegno politico abbia potuto mai giustificare l'ingombrante assenza di Giuseppe Marotta, che come La Capria restò fuori dai conformismi neorealisti di allora. Lui non gradì La Capria e la cosa fu reciproca. Poco prima

di morire gli riadattò la popolare filastrocca: «Sopra la panca La Capria canta, sotto la panca La Capria crepa». Sarebbe morto lui, sopra la scrivania, poco dopo. Nel 1963. E la restituzione dello scioglilingua fu un durevole silenzio.

«Il pregiudizio era fondato sul fatto che io abitavo a Posillipo, in un "comodo appartamento" al cospetto del mare e delle bellezze della natura... Non avrei mai potuto dire una **verità** su Napoli, io che non ne conoscevo la parte oscura e miserabile.»

Alessandro Gnocchi

«*La retorica del bene rovina i romanzi.*»

«il Giornale», 13 giugno 2021

La letteratura e il male. Intervista a Walter Siti, a proposito del suo saggio sulle tendenze pedagogico-salvifiche dell'impegno civile

Walter Siti, scrittore di romanzi memorabili (*Scuola di nudo, Troppi paradisi, Il contagio*) e critico letterario (massimo esperto di Pier Paolo Pasolini), ha pubblicato il saggio *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura* (Rizzoli). Siti ragiona sul neoimpegno civile, che si pone il duplice obiettivo di «salvare» il lettore dal contatto con idee pericolose (fascismo, razzismo, populismo e così via) e di «riparare il mondo» attraverso la promozione del Bene. Risultato numero uno: un'orgia di retorica. Risultato numero due: un tradimento della letteratura che non può rinunciare all'ambiguità e alla profondità di giudizio. Risultato numero tre: una spiacevole tendenza alla censura spacciata per tutela del lettore. Lo incontriamo a Milano.

*La letteratura può fare a meno del male?*

La letteratura può far venire alla superficie un sentimento buono, se riesce a eliminare ogni retorica. Pensi a Tolstoj, alle sue idee e alle sue domande sulla morte e su cosa ci attende nell'aldilà. Un altro scrittore potrebbe assumere un tono predicatorio. Tolstoj evita ogni retorica. Al lettore pare di interrogarsi per la prima volta. Quando la letteratura funziona, scrosta il nostro modo di parlare da tutti i luoghi comuni. Gli stereotipi spesso nascono per nascondere quello

che non vogliamo dire, e non vogliamo dire le cose imbarazzanti o proibite in società. La letteratura è liberatoria. Ma può liberare sia il bene sia il male.

*Però l'impegno civile oggi è edificante, vuol salvare il lettore dalle brutte idee: il fascismo, il razzismo, il populismo e così via.*

Nella letteratura non ci sono negazioni. Non è fatta di sì e no. È una questione di sfumature. Se eviti l'ambiguità a un certo punto costruisci un simulacro della letteratura, molto perbene ma falso. Questo tipo di impegno da una parte semplifica il messaggio, dall'altra lo frammenta. Risultato: si finisce sempre con il cercare lo scontro.

*Il che, tra l'altro, è controproducente...*

È una cosa che penso tutte le volte che sento parlare Saviano. Quei modi così ultimativi rendono un buon servizio alle persone che attacca. Se dai della razzista alla Meloni, poi la Meloni ti può chiedere di citare una sua frase razzista. Ma non c'è. Poi sarà vero che il sottoproletariato romano magari nostalgico voterà Meloni. Ma è più complicato di così. Se dici che Salvini è il ministro della malavita, Salvini avrà buon gioco a rispondere che ti attacchi a tutto per un po' di notorietà.

*La tensione pedagogica che innerva il nuovo impegno può diventare censura spacciata per tutela del lettore?*

Quando si affronta un testo del passato, che asserisce alcune cose oggi non più accettabili, bisogna spiegare, mai censurare. In Italia non ci sono casi eclatanti ma nei programmi universitari degli Stati Uniti, ad esempio, ci sono eccome. Alcuni testi tendono a essere evitati perché ritenuti poco adatti ai giovani.

*Dal punto di vista dei contenuti ci sono temi obbligati: immigrazione, ambiente, femminismo... Quali sono i riflessi sulla forma? Come diventano i romanzi?*

Ci sono alcune cose obbligatorie per essere considerati per bene. Ma non solo nei libri. Lei guarda le serie tv? Ci devi mettere un nero, una coppia omosessuale, che si vuol bene, adesso la commissaria al posto del commissario. Prendiamo Montalbano. C'è una ragazza arrivata col barcone che denuncia di essere stata stuprata. Montalbano pensa: è stato il trafficante, i ragazzi che stavano con lei erano tutti troppo stanchi. Caso risolto. Pensi quanto sarebbe stato più interessante se il colpevole fosse stato un compagno di viaggio. E poi: noi giustamente diamo importanza alle parole delle vittime. Io ho enorme rispetto per le vittime. Però, perché dare per scontato che dicano sempre la verità? Insomma, giudicare prima e creare delle storie dove si sa già chi è il cattivo, con ingredienti scontati, è una cosa che nega la letteratura. È un tradimento di quello che può fare.

*L'industria editoriale ha le sue colpe?*

Non è problema di colpe ma di soldi. Molti editori hanno capito che i libri che vendono sono quelli che cavalcano l'onda. Quindi si chiede un libro

«L'efficacia si misura sul momento, tranne in letteratura. L'efficacia può anche rivelarsi dopo molto tempo.»

all'influencer del momento: sono cinquantamila copie vendute subito. Se si presenta un esordiente o quasi, l'editore può consigliare o imporre, o addirittura fabbricare il romanzo assieme all'autore.

*Lo stile oggi «deve arrivare».*

Deve essere trasparente, deve essere semplice altrimenti il pubblico non lo capisce. Devi semplificare tutto, la storia, la sintassi, il linguaggio.

*Deve anche essere efficace per svolgere il suo compito: riparare il mondo dalle storture.*

# WALTER SITI CONTRO L'IMPEGNO

*Riflessioni sul Bene  
in letteratura*

Rizzoli

«Penso che la letteratura sia un modo per conoscere la **realtà**. È il luogo dove uno si mette in gioco, contraddice sé stesso, si confronta con gli abissi della sua vita, si mette a nudo, si misura con le opinioni dominanti.»

L'efficacia si misura sul momento, tranne in letteratura. L'efficacia può anche rivelarsi dopo molto tempo.

*Carofiglio è un predicatore dall'efficacia immediata...*

Usa i romanzi per far passare i messaggi che lancia nei saggi, nel romanzo non aggiunge nulla, si ha l'impressione che il suo problema sia dire: guardate che più di un magistrato sono uno scrittore.

*Michela Murgia si presenta come trasgressiva rispetto alle idee correnti...*

Ha l'onestà di dire: uso la letteratura per i miei scopi di militanza politica. Ogni tanto fa anche dei romanzi, a parer mio belli. Quando fa militanza non riesce a trovare argomenti convincenti, presa dalla vis polemica. Prenda il libro sul fascismo. Usa gli strumenti formali dell'illuminismo, dunque si finge fascista per far affiorare il fascismo inconsapevole o il fascista che è nascosto in noi. Gli illuministi però usavano questi strumenti contro il potere. Ma adesso chi si definisce fascista? Quasi nessuno.

*Così si finisce a fare da stampella al potere...*

Dipende da quale definizione diamo di potere. Se intendiamo il potere politico, direi di no. C'è un sistema di alternanza. La retorica sui migranti può essere in accordo o in disaccordo col potere politico, dipende da chi c'è al governo. Se invece intendiamo

il potere che deriva dall'egemonia culturale del centrosinistra, la retorica sui migranti, come qualunque altro tema del politicamente corretto, allora indubbiamente porta l'acqua al mulino.

*La sua è una posizione elitaria?*

Penso che la letteratura sia un modo per conoscere la realtà. È il luogo dove uno si mette in gioco, contraddice sé stesso, si confronta con gli abissi della sua vita, si mette a nudo, si misura con le opinioni dominanti. Per fare questo ci vuole competenza. Non puoi fare il poeta senza conoscere la metrica. Non bastano l'immediatezza e la sincerità per fare un buon romanzo.

*Cosa intende?*

Adesso c'è la mania dei podcast. La gente, davanti al microfono, racconta le sue storie. *Madame Bovary* è la storia di una donna traditrice raccontata da un uomo, quindi a volte implausibile o insincera. Se potessimo intervistare Madame Bovary ci direbbe cose più autentiche. Ma Flaubert ha descritto il meccanismo universale del desiderio, cosa che il podcast non sarebbe in grado di fare, la donna ti racconterebbe semplicemente la storia della sua vita. Pensare che la letteratura sia alla portata di tutti è una svalutazione inutile. Non ci credo e non credo neppure ai poeti ingenui. Rimbaud era giovane ma dava lezione al suo professore. La letteratura è fatta da uomini colti.

«Rimbaud era giovane ma dava lezione al suo professore. La letteratura è fatta da **uomini colti**.»

## Antonio Monda

«*Se non scrivo sono infelice.*»

«la Repubblica», 16 giugno 2021

Dialogo con la scrittrice americana di origini algerine Claire Messud, alla ripubblicazione in Italia del suo romanzo d'esordio su un'esperienza di viaggio

Claire Messud ha debuttato nella narrativa nel 1995, e da allora ha pubblicato sei romanzi e due racconti lunghi, accolti con grande favore dalla critica statunitense e internazionale. In questi giorni Bollati Boringhieri ripubblica in Italia il libro d'esordio, intitolato *Quando era tutto in ordine*, con un'ottima traduzione di Costanza Prinetti, grazie al quale venne accolta come «un talento impressionante» dalla «New York Review of Books».

La scrittrice rivendica con orgoglio il fatto che il padre fosse un *pied-noir* di origine algerina e la madre canadese, ma è nata a Greenwich, una bella cittadina residenziale del Connecticut. Ha passato l'infanzia e l'adolescenza in Canada e in Australia prima di stabilirsi definitivamente negli Stati Uniti, dove ha sposato l'inglese James Wood, il severissimo critico letterario del «New Yorker». Questi dati biografici aiutano ad apprezzarne lo sguardo privilegiato dal fatto di avere allo stesso tempo una formazione americana e l'approccio di chi sa di avere le proprie radici altrove. Sin da questo primo libro la sua scrittura riesce a essere insieme profonda e leggera, e la cultura, assolutamente eclettica, non è mai occasione di sfoggio, ma nasce da quella volontà di approfondimento generata dall'intelligenza del dubbio. Tutti questi elementi sono presenti nel suo romanzo più celebre, *I figli dell'imperatore*, come anche in

*Quando era tutto in ordine*. Se nel primo ha raccontato con maestria il mondo dei cosiddetti «glitterati», neologismo che intende le personalità più glamorous del mondo della letteratura, nel libro d'esordio mette a confronto la vita di due sorelle londinesi, Emmy e Virginia Simpson, le quali, raggiunta la mezza età, si trovano a fare un bilancio esistenziale: la prima, a seguito del fallimento del proprio matrimonio, si trasferisce dall'Australia a Bali, mentre la seconda, che non ha mai viaggiato al di fuori di Londra, accompagna la madre nell'isola di Skye. Si tratta di un debutto di sorprendente maturità, nel quale la Messud utilizza al meglio un tono agrodolce per immortalare, con una notevole capacità di introspezione psicologica, due personaggi segnati da un dolente anelito di felicità. «Sono molto felice che il romanzo esca di nuovo» racconta nella sua casa di Cambridge, nel Massachusetts, «ho voluto rileggerlo prima per questa occasione: non lo faccio mai con i miei vecchi libri».

*Che impressione le ha fatto, rileggendolo?*

Se dico che mi è piaciuto appaio presuntuosa, se dico invece che si sente che è il mio primo romanzo, sembra che prenda le distanze. Mi limito a dire che a trent'anni di distanza mi sono riconosciuta totalmente.

«Mentre cerco di offrire agli studenti una struttura, finisco per chiedermi se anche io l'abbia seguita con il **rigore** che chiedo a loro.»

*Come è nato il libro?*

Ho iniziato scrivendo i due personaggi principali già all'epoca dell'università. Ricordo che il mio maggiore tormento era: poi cosa farò, e come sarà la mia vita? E ho cominciato a chiedermi quali fossero le domande che si ponevano le donne di mezza età: ne vedevo molte che vivevano crisi di vario tipo, a cominciare dal divorzio. Nel frattempo ho raggiunto proprio quell'età.

*Quanto c'è di Claire Messud in Emmy e quanto in Virginia?*

C'è molto di me in entrambe: sono due donne legate tra loro, ma molto differenti. Le quali, per motivi diversi, vivono un'importante esperienza di viaggio: Emmy in un'isola esotica e paradisiaca, Virginia in un posto dalla bellezza aspra. Si tratta di due isole che conosco: andai a Bali con la mia famiglia da adolescente e me ne innamorai perdutamente, mentre Skye è il luogo da cui proviene la famiglia di mio marito. Emmy è ispirata ad alcune amiche che mia madre frequentava all'epoca in cui scrivevo il libro, mentre l'ispirazione per Virginia è una zia, estremamente pia. Lei era cattolica, mentre Virginia è evangelista, e questo certamente nasce dal fatto che lo sono i genitori di mio marito: mi affascinava un personaggio che vive per servire gli altri, sacrificando la propria fede.

*In esergo al libro ha posto una citazione di Elizabeth Bishop: «È la mancanza di immaginazione a spingerci nei luoghi immaginati, anziché restare a casa? E se Pascal sbagliasse a dire di starsene buoni buoni nella propria stanza?».*

Innanzitutto voglio dire quanto ami la Bishop e quella poesia. E poi ricordare qualcosa a proposito della

sua vita: lei andò in Brasile per un viaggio che doveva durare pochi anni e rimase lì a lungo per amore di Maria Carlota, la donna che amò profondamente. Io penso che quello che ci dice Pascal è molto profondo, ma richiede una enorme dose di maturità. Mi chiedo sempre se i luoghi in realtà non finiscano per cambiarci, così come le esperienze di viaggio.

*Che importanza riveste il suo retroterra non statunitense rispetto alla sua vita culturale americana?*

Questo paese è interamente formato da persone come me: soltanto i nativi possono essere considerati autenticamente americani, ammesso che questa definizione abbia senso. Oltre alle mie ascendenze algerine e canadesi, tra i miei antenati ci sono maltesi, spagnoli e anche napoletani. Quando Obama venne eletto notai che il suo background era complicato come il mio, e ho pensato che Carter, solo per fare un esempio, è più simile all'immagine standard dell'americano: proprio per questo Obama è stato il simbolo di una nuova America, che sta ancora cambiando.

*Lei insegna scrittura creativa: cosa ha imparato insegnando?*

Imparo ogni volta, soprattutto dal modo in cui gli allievi ragionano prima di scrivere. Mentre cerco di offrire agli studenti una struttura, finisco per chiedermi se anche io l'abbia seguita con il rigore che chiedo a loro.

*Cosa rappresenta per lei la scrittura?*

Una necessità: non saprei concepire la mia vita in altro modo. Quello che ripeto costantemente agli studenti è: non fatelo se non siete convinti che non scrivendo siete condannati a essere infelici.

Jennifer Guerra

*Un altro Hemingway*

«Sette», 18 giugno 2021

Il celebre scrittore e la fluidità mai dichiarata in pubblico. Mary Welsh «ama che io sia una delle sue ragazze, e anche io lo amo, non essendo affatto stupido.»

Tra le centinaia di fotografie mostrate in *Hemingway*, il monumentale documentario diretto da Ken Burns e Lynn Novick per la Pbs, la tv pubblica americana, ce n'è una in particolare che rompe ogni regola. Mostra lo scrittore, ormai quasi cinquantenne, seduto su una sedia nel giardino della sua Finca Vigia a Cuba con i capelli tinti di biondo platino, uguali a quelli della quarta moglie Mary Welsh. Anche in *Il giardino dell'Eden*, libro scritto tra il 1946 e il 1961 ma uscito postumo e incompleto nel 1986, succede qualcosa di simile: lo scrittore David, in luna di miele in Costa Azzurra con la moglie Catherine, la accompagna dal parrucchiere e si fa tagliare e decolorare i capelli come lei. La sera, nel guardarsi allo specchio, David vede che è diventato qualcun altro pur sentendosi meno estraneo a sé di prima. Ancora, nel suo famoso *mémoire* parigino *Festa mobile*, anch'esso pubblicato postumo nel 1964, c'è un intero capitolo dedicato al «piacere segreto» che Hemingway prova nel farsi crescere i capelli della stessa lunghezza di quelli della moglie Hadley.

La messa in onda del documentario di Burns e Novick, una produzione prestigiosa che vede tra le altre le voci narranti di Jeff Daniels nei panni dello scrittore e di Meryl Streep in quelli di Martha Gellhorn, ha riacceso negli Stati Uniti un grande interesse per Ernest Hemingway. Non solo perché lo scrittore,

premio Nobel per la letteratura nel 1954, è un gigante della letteratura americana, ma anche perché la sua vita e i suoi libri pongono non pochi problemi alla prova dei cambiamenti sociali in corso. È difficile conciliare con la sensibilità attuale un uomo che non nascondeva il suo disprezzo per donne, omosessuali, lesbiche, che usava con disinvoltura la n-word (insulto razzista) e indugiava su qualche stereotipo antisemita. Ma il film affronta di petto questi temi senza cadere nella semplificazione del «bisogna separare l'uomo dall'artista». Al contrario, tiene i due aspetti vicinissimi, insistendo sulla sovrapposizione che Hemingway stesso orchestrò con abilità lungo tutta la sua esistenza.

**I NOVE TRAUMI CRANICI**

E, soprattutto, esplora un aspetto particolare e forse inaspettato per il grande pubblico: la sua identità di genere. Tutti lo ricordano per il suo machismo esasperato: Hemingway il soldato valoroso, il torero mancato, il donnaiolo che si sposò ben quattro volte, l'attaccabrighe che faceva a botte con chiunque non gli andasse a genio, il cacciatore di grandi leoni, il pescatore di squali. Guardando le sei ore di docuserie questa immagine granitica pian piano si sgretola, rivelandosi in tutta la sua artificialità. Perché Hemingway era senz'altro tutte queste cose, con

«Dietro la stazza imponente, la barba lunga, gli amori difficili pareva esserci un desiderio indicibile e all'apparenza inspiegabile: quello di **essere una femmina.**»

abnegazione e teatralità, ma era anche tante altre: un uomo tormentato e traumatizzato, con il corpo e la mente devastati da continui incidenti e malattie (ebbe nove traumi cranici in sessantadue anni di vita) e, sostiene il documentario, forse anche un maschio infelice di essere maschio.

Gli autori hanno infatti accettato un'ipotesi che si è fatta strada nella critica hemingwayana a partire dagli anni Novanta: nelle opere dell'autore, così come nella sua vita privata, c'è un elemento di androginità che continua a tornare. Il già citato *Il giardino dell'Eden* è il libro che più avalla questa ipotesi: lo scambio dei ruoli tra moglie e marito non rimane confinato al taglio di capelli, ma diviene totale. David diventa Catherine, si fa chiamare «ragazza» e parla di sé al femminile, mentre Catherine si mascolinizza, indossando i pantaloni – cosa non scontata negli anni Venti – ricoprendo un ruolo attivo negli incontri sessuali e seducendo un'altra donna. Più in generale, l'abbandono totale che i protagonisti dei romanzi e racconti di Hemingway provano nei confronti delle donne che amano si trasforma nel desiderio di essere come loro, se non di essere loro.

La pubblicazione di *Il giardino dell'Eden* e la sua insistenza sullo scambio dei ruoli sessuali, avvenuta per altro nel momento di massima diffusione ed espansione degli studi di genere, è stato uno spartiacque nella critica hemingwayana. Hemingway, da autore machista per eccellenza, con questo libro tenuto segreto e ritenuto da lui stesso impubblicabile, si rivelò all'improvviso molto più ambiguo – oggi si direbbe fluido – di quanto tutti pensassero. Dietro la stazza imponente, la barba lunga, gli amori difficili pareva esserci un desiderio indicibile e all'apparenza inspiegabile: quello di essere una femmina.

#### FERITA ANDROGINA

Nel giro di pochi anni, critici e studiosi si sono affannati per cercare una risposta alla domanda posta da *Il giardino dell'Eden*: un'influente biografia di Hemingway del 1987 sosteneva che i problemi dello scrittore con la sua identità di genere derivassero tutti dalla madre, donna dispotica e indipendente con cui lo scrittore ebbe un pessimo rapporto, e che lo vestiva spesso da femmina quando era bambino; un altro studio ha invece scavato nelle lettere e nell'autobiografia dell'ultima moglie Mary Welsh, scoprendo che più volte Hemingway aveva espresso il desiderio di essere donna, di farsi chiamare Catherine e che Mary diventasse «l'uomo» della relazione. Altri critici si sono spinti più in là: Hemingway era transgender, come suo figlio Gregory? Era un fetichista? Si vestiva segretamente da femmina? Soffriva di disforia di genere, cioè che non si riconosceva nel sesso assegnato alla nascita?

Il critico Mark Spilka ha racchiuso queste ipotesi nella formula della «ferita androgina». Una rottura nel corpo che diventa una rottura nell'anima, come quella che lo stesso scrittore si procurò sul fronte italiano della Prima guerra mondiale, qualche giorno prima di compiere diciannove anni. In anni più recenti, la studiosa Valerie Rohy ha obiettato che le interpretazioni di Hemingway come autore trans siano non solo problematiche e sensazionalistiche, ma anche irrispettose di chi transgender lo è davvero. E soprattutto che Hemingway non era tormentato da questa sua androginità, ma anzi sembrava accoglierla come una parte del tutto normale di sé: «Lei ha sempre voluto essere un ragazzo e pensa come un ragazzo senza mai perdere la sua femminilità» scrisse a proposito di Mary, in una nota del diario di

lei che sarà pubblicato nel volume *How It Was*. «Lei ama che io sia una delle sue ragazze, e anche io lo amo, non essendo affatto stupido. E non sono mai stato così felice.»

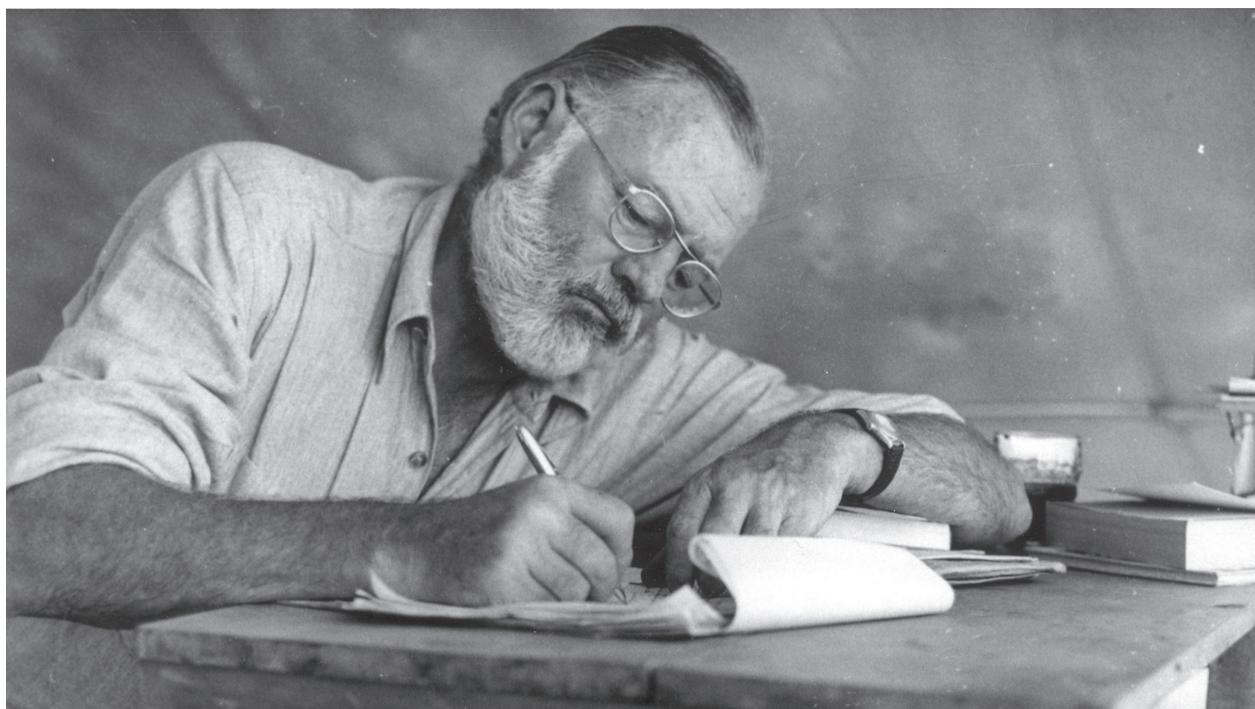
#### DUE HEMINGWAY

Cercare di stabilire dall'esterno e a distanza di anni cosa Hemingway provasse nei confronti del suo corpo è un esercizio inutile, così come tentare di dare una spiegazione razionale a questo sentire, tantomeno trovarvi una causa originaria. Quel che è certo è che per tutta la sua vita Hemingway ha costruito intorno a sé una corazza di mascolinità esasperata che indossava soltanto in pubblico, come sentendosi in dovere di dimostrare sempre il suo essere inequivocabilmente maschio. Persino attraverso la scrittura, per la quale molti critici hanno usato aggettivi come «virile» e «mascolina» per la sua essenzialità e assenza di fronzoli. Il trucco è riuscito talmente bene che per decenni in pochi si sono accorti dell'esistenza di un altro e più autentico

Hemingway, liberato solo nel contesto privato delle sue caotiche relazioni familiari, ma già evidente con chiarezza nei suoi libri.

Libri che hanno al centro l'esperienza umana della scoperta di sé e del mondo attraverso l'amore e l'intimità in ogni sua forma. Il documentario di Ken Burns sembra suggerire che il coraggio, tema centrale nella produzione di Hemingway, stia proprio nella capacità di nascondersi e svelarsi solo a chi ha la capacità di vedere chi si nasconde dietro la maschera, di sfondare la corazza.

La grande autrice americana Joan Didion, analizzando un paragrafo di *Addio alle armi* in un articolo sul «New Yorker» scrisse: «Il potere [della sua scrittura], mentre offre come al solito l'illusione ma non il fatto specifico, deriva precisamente da questa sorta di omissione deliberata, dalla tensione di un'informazione trattenuta. Nella tarda estate di quale anno? Quale fiume, quali montagne, quali truppe?». E ciò che la rende così speciale è proprio che Hemingway non ce l'ha mai voluto dire.



# Liborio Conca

«*Porto il peso di una colpa che non mi perdono...*»

«tuttolibri», 19 giugno 2021

Intervista a William T. Vollman, in uscita in Italia con la raccolta di racconti i cui protagonisti sono gli emarginati della San Francisco degli anni Ottanta

Da tempo William T. Vollmann conduce un'indagine approfondita sugli esseri umani e sul pianeta che ci ospita. Dagli anni Ottanta, attraverso migliaia di pagine di densità e sangue, ha scritto racconti, romanzi, saggi e reportage dagli angoli più disparati del pianeta. «Mastodontica» è l'aggettivo che più s'adatta alla sua opera. In Italia, da qualche anno minimum fax sta ripubblicando una fetta importante del suo catalogo. Adesso è la volta di uno dei suoi libri migliori, *Storie dell'arcobaleno* (traduzione di Cristiana Mennella), uscito per la prima volta nel 1989: un intreccio di fiction e reportage che ci porta per le strade di San Francisco incrociando dolori e speranze di prostitute o skinhead. Da qui sono partito per una transoceanica intervista telefonica; Vollmann non ha una connessione internet né un indirizzo email.

*Quali sono le sensazioni che provi ripensando alle «Storie dell'arcobaleno»?*

Sai, prima di stamattina non li riprendevo tra le mani da tanto tempo. Lavoro molto duramente sui miei libri, e mi piace pensare che quelli pubblicati siano la migliore versione a cui potessi arrivare. Dopo che li ho visti, rivisti e infine conclusi, sento che non voglio più averci a che fare. Ma a distanza di anni mi capita di riprenderli, come ho fatto questa mattina, ed è come se mi piacessero di nuovo. In

questo caso, mi viene da pensare che forse non sono più uno scrittore bravo come allora, perché la mia capacità di creare... ricorrendo a un'immaginazione molto visiva, diciamo, è cambiata. Adesso sono più interessato alla struttura narrativa.

*L'effetto di queste storie è di portarci per le strade e di fianco alle persone che racconti. Che traccia hai seguito per questo libro, e qual è l'aspetto a cui hai lavorato di più per rendere queste storie universali?*

In quegli anni mi capitò di ragionare sul concetto di arcobaleno. Compresi che è uno spettro uniforme, con all'interno diverse sfumature di colore che finiscono l'una nell'altra. Allora mi sono detto: facciamo come con i colori, e proviamo a ricercare una varietà all'interno di qualcosa di uniforme. Il fatto di poterlo fare, o anche soltanto di provare a farlo, è stata una grande sfida per me: perché io credo fortemente che la realtà sia coerente, uniforme. E se può sembrare che non sia così, è perché la nostra mente cosciente, per aiutarci ad andare avanti nella vita, crea delle categorie ben definite. Per esempio, se attraversiamo una foresta, riconosciamo la differenza tra un sentiero e la boscaglia, e desideriamo rimanere sul sentiero; ma in realtà quel sentiero e quella boscaglia sono parte della stessa cosa. Sono tutte parti di questo immenso e complicato universo, che

non possiamo sperare di comprendere fino in fondo. Quindi la mia idea con le *Storie dell'arcobaleno* era: mettiamo insieme il reportage o una rilettura allegorica della Bibbia, differenziando al massimo per arrivare a una sensazione di unità e coerenza.

*Sei interessato alla letteratura contemporanea, come lettore e critico? Che direzione sta prendendo, anche alla luce della sempre maggiore preponderanza dei nuovi media... dai quali mi sembra tu conservi una netta distanza? Faccio del mio meglio. A volte mi preoccupa di essere diventato una sorta di snob. Poco tempo fa stavo leggendo l'autobiografia di Edith Wharton, nella quale lei, che scriveva durante gli anni Venti, si lamentava della decadenza della lingua inglese. Diceva: una delle cose più brutte che si possano dire è: a dirt road, quando invece si dovrebbe dire: earthen road. E io pensavo «suvvia Edith, non essere sciocca, supera questa cosa». Ma più o meno allo stesso modo, anche io quando leggo il «New York Times», ritrovo tantissimi casi in cui a mio modo di vedere l'inglese viene usato nella maniera sbagliata, e la cosa sembra non importare a nessuno. Lo fanno i politici, lo fanno i giornalisti: ad esempio, dire reticent invece di reluctant. Oppure: il verbo to lag behind («rimanere indietro a qualcuno»), adesso viene usato soltanto come to lag somebody. Queste sono tutte modalità in cui la lingua sta cambiando. E so che la lingua deve cambiare, ma penso anche a come a mano a mano ci siano sempre più persone che scrivono, e sempre meno che leggono, e il compito della scrittura di creare frasi belle e curate non viene più perseguito così come dovrebbe essere. E poi mi dico: ma certo che la pensi così, sei un uomo vecchio adesso, e i vecchi sono così, le cose erano così belle ai miei tempi... ma mi sforzo di pensare che devo rimanere umile. La vedo così, anche se non so se è una risposta soddisfacente.*

*Come accade spesso nella tua opera, anche nel caso delle «Storie dell'arcobaleno» hai seguito le storie degli ultimi, delle persone che vivono ai margini della società. Cosa ti attrae di questo tipo di persone?*

Da bambino dovevo prendermi cura di mia sorella, più piccola. Ma ho fatto un pessimo lavoro, e lei è affogata. I miei genitori non mi hanno mai veramente perdonato, e nemmeno io ho mai perdonato me stesso. Continuavo a pensare a questo terribile errore. Per questa ragione ho iniziato a desiderare di incontrare altre persone che hanno fatto errori, pensando che queste persone fossero miei fratelli e sorelle. Tre o quattro anni fa ero in ospedale per via di un'appendicite. Nel mio reparto c'era anche un uomo ricoverato per un cancro, con una lunga storia di dipendenza dai narcotici. Nonostante avesse dolori cronici, vendeva i medicinali per comprare droghe più forti. Era ormai in fin di vita, ma aveva sviluppato una tale tolleranza agli antidolorifici che non ne riceveva più alcun beneficio. Spesso urlava per il dolore. La moglie veniva a trovarlo ogni tanto: era lei che lo aiutava a procurarsi la droga. Gli diceva: «Per favore, guarisci, d'ora in poi sarò una brava moglie, non litigheremo più»... in pochi giorni io e quest'uomo legammo molto, e ho pensato: siamo fratelli. Ha iniziato troppo tardi a fare i conti con i suoi errori, e sua moglie, anche lei sta affrontando troppo tardi i suoi errori, ma gli sta mostrando amore e impegno, e ho pensato: l'umanità è questa. Penso di aver amato quest'uomo, e che anche lui mi abbia amato a sua volta.

*Dev'esserti capitato di tornare al Tenderloin, il quartiere malfamato di San Francisco di cui racconti nel libro. Quanto è cambiato?*

Beh, fino a poco tempo fa, fino a prima della pandemia, in diverse zone era diventato molto gentrificato. Questa è allo stesso tempo una cosa cattiva e una cosa buona. È stato bello vedere i figli della prima generazione di immigrati, molti di origine cambogiana e vietnamita, che potevano andare in giro anche di notte senza timore. È stato abbastanza triste, invece, entrare in alcuni dei vecchi bar, e trovarli presi d'assalto dai figli della cultura dot-com, che andavano lì a mescolarsi a persone più umili, impegnate ad alcolizzarsi fino alla morte, sempre

più sole mentre erano circondate da giovinezza e amore. Ma la pandemia ha riportato nelle strade la miseria e alcune delle vecchie paure, e ha dato anche una nuova ragione di vita a questa gente. Improvvisamente sembra che ci siano più persone come loro, sembra che si siano *assemblate* (ridacchia, Ndr).

*A proposito di pandemia, come hai trascorso questi ultimi mesi?*

Il mio studio è a circa cinque chilometri da casa mia, qui a Sacramento. Normalmente è una passeggiata poco piacevole, per via dello smog e del traffico. Quest'anno invece è stato più bello camminare da un posto all'altro. C'erano molti più uccelli e insetti. La tua com'è andata?

*Me la sono cavata anche io, grazie. Mi chiedevo: è qualcosa a cui avevi già pensato? Voglio dire, hai mai pensato che potesse verificarsi un fenomeno così sconvolgente?*

Sì, mi era capitato. C'è un libro molto interessante, un romanzo del 1949 che si chiama *Earth Abides*: racconta di un piccolo gruppo di persone che sopravvive a una pandemia che ha ucciso la quasi totalità della popolazione mondiale, e che gradualmente regrediscono a una specie di condizione tribale. Il protagonista del libro è un geologo che cerca di preservare la cultura del suo tempo, ma la maggior parte di quella conoscenza perde rapidamente valore. Tutto quello che può fare è insegnare a costruire archi e frecce. Così, in qualche modo non è assurdo pensare che ci sia stata una nuova pandemia, e credo che questa volta gli esseri umani siano stati molto fortunati, se pensiamo alla percentuale assoluta di vittime. Pensiamo a quello che è successo al diavolo della Tasmania, sai, questi curiosi animaletti neri che sono stati colpiti da una malattia che ne sta uccidendo la maggior parte. Perché non dovrebbe accadere anche a noi?

*Già, è decisamente inquietante. Infine, volevo chiederti: come scrittore hai esplorato una miriade di generi.*

«La pandemia ha riportato nelle strade la **miseria** e alcune delle **vecchie paure**.»

*Dovessi indicarne qualcuno, quali sono i tratti continui nella tua opera?*

Ci stavo pensando proprio mentre rileggevo *Storie dell'arcobaleno*. Le ombre della Seconda guerra mondiale e dell'Olocausto hanno lasciato un segno su di me. Alle elementari, il maestro ci mostrò un breve filmato sulla liberazione di Dachau. Ne fui così turbato che ne parlai a mio padre. Lui mi disse «ascolta, Bill: la mia famiglia è in parte tedesca, e sono sicuro che abbiamo dei parenti che sono stati nazisti e che hanno fatto cose tremende». Non volevo avere niente a che fare con tutto questo, ma nel tempo ho sentito di doverci fare i conti, e così ho iniziato a riflettere su altri olocausti in altri luoghi. Odio pensare a queste cose, ma continuano a bussare alla mia porta e a dirmi: Bill, devi lasciarci entrare, abbiamo ancora qualcosa da dirti. E poi c'è un'altra cosa, più divertente, che riguarda cosa sia l'amore. Più invecchio e più voglio pensare all'amore; cerco di amare gli altri il più possibile. Ci sono delle persone senz'altro che invito spesso a restare nel mio cortile qui fuori. Poco tempo fa due di loro mi hanno detto «chi Bill, perché non passi un po' di tempo con noi, guardiamo il tramonto». Uno dei due ha gravi problemi psichici, aveva con sé una piccola quantità di marijuana davvero scadente e voleva regalarmela. Ho pensato: è tutto quello che ha, non voglio prendergliela. Ma poi mi sono detto: forse la cosa giusta da fare è ringraziarlo, accettarla e fumarla insieme. Dopo è tornato altre volte. L'altro uomo era un poeta. Mi ha detto: Bill, io non ho niente, ma lascia che ti legga una delle mie poesie. Lo ha fatto, ed è stato come se entrambi mi avessero donato tutto quello che avevano. Ho pensato molto a queste persone. Ho sentito amore da parte loro, e mi sono sentito così felice che una giornata brutta è diventata improvvisamente bella.

Ida Bozzi

*Libri, si vola: +47% di vendite*

«Corriere della Sera», 22 giugno 2021



L'indagine sui consumi culturali ai tempi di Covid-19: il mercato cresce sul 2020 e va anche oltre i livelli pre pandemia. Boom dei podcast

In Italia qualcosa sta cambiando, e parecchio, nei consumi culturali. Lo dicono i dati Aie: le vendite di libri di varia natura sono cresciute del 47% nei primi cinque mesi del 2021 rispetto allo stesso periodo del 2020, e del 19% rispetto ai primi cinque mesi di un anno senza pandemia come il 2019. Nessuno pronuncia la parola, ma forse si può parlare di boom per un mercato che in quest'anno e mezzo di pandemia è cambiato molto, tra sostegno pubblico al libro, ascesa delle librerie on line, crescita di ebook e altre forme (anche audio) di fruizione del libro, forme innovative di vendita anche per le librerie fisiche (dichiarate beni essenziali).

Un panorama positivo emerso ieri dalle indagini presentate nell'incontro on line *I consumi culturali ai tempi di Covid-19*, organizzato da Bookcity Milano, Intesa Sanpaolo e Associazione italiana editori (Aie), tra l'altro il primo evento in cui si concretizza la collaborazione annunciata tra Aie e Bookcity Milano. In apertura, i saluti di Piergaetano Marchetti, presidente dell'Associazione Bookcity Milano: «È evidente come una ricerca sull'evoluzione dei consumi culturali durante la pandemia interessi precipuamente Bookcity e costituisca stimolo per far fruttare al meglio propensioni e suggerimenti che la pandemia ha posto in luce». E le parole del presidente dell'Aie Riccardo Franco Levi: «La presentazione on line delle

ricerche sui consumi culturali ai tempi del Covid-19 è il primo passo di una più stretta e permanente collaborazione e del coinvolgimento di Aie in Bookcity Milano, manifestazione che ha saputo imporsi nel corso degli anni con una sua formula originale che rispecchia la vitalità e la ricchezza di questa città».

La prima indagine illustrata durante l'incontro è stata *I consumi culturali degli italiani ai tempi di Covid-19: cosa cambia?*, seconda edizione (la prima è dell'autunno 2020) di una ricerca commissionata da Intesa Sanpaolo e condotta da Ipsos su un campione di 1000 persone e 200 fruitori abituali di cultura. A presentare i risultati, Fabrizio Paschina, executive director comunicazione e immagine di Intesa Sanpaolo. L'indagine indica che il periodo e la mancanza di eventi in presenza hanno spinto più italiani a coltivare un maggior numero di interessi, che è cresciuta la fruizione di eventi culturali on line, e che cresce la lettura (il 41% ha letto o ascoltato libri, ebook e audiolibri più che in passato) soprattutto tra i più giovani, mentre si affermano i podcast, ascoltati dal 44% degli intervistati.

«La ricerca» ha spiegato Paschina «indica che il digitale, dopo il boom iniziale legato al lockdown, è ormai a pieno titolo una straordinaria opportunità di accesso all'offerta culturale, perché permette di allargare la platea a nuovi fruitori e raggiungere

«L'anno è iniziato bene,  
il mondo del libro conferma  
la sua **solidità**.»

anche i più giovani. Tra le nuove modalità di fruizione spiccano i podcast, con un enorme incremento di diffusione. Siamo stati la prima azienda italiana a lanciare una piattaforma di podcast sul nostro sito, e Intesa Sanpaolo On Air ha superato in un anno di vita il milione di ascolti».

Poi, i dati della ricerca condotta da Aie, *Effetti del Covid-19 sul mercato e i comportamenti d'acquisto in questa prima parte del 2021*, presentati da Giovanni Peresson, responsabile dell'ufficio studi dell'Aie: il mercato trade del libro cresceva già nel 2020 rispetto al 2019, ma nei primi cinque mesi 2021 la crescita è proseguita: + 47% sugli stessi mesi 2020, e +19% rispetto al 2019.

«L'anno è iniziato bene, il mondo del libro conferma la sua solidità» sottolinea il presidente di Aie, Levi. «Ciò che colpisce, perché restituisce un quadro realistico, è la crescita sul 2019, prima della pandemia. Ora ciò che dobbiamo capire è come sarà l'anno per consolidare i risultati di questi primi cinque mesi. In questa prospettiva, rimane fondamentale il sostegno alla domanda, agli acquisti di famiglie, giovani diciottenni e biblioteche.» Cioè, appunto, il sostegno pubblico con i finanziamenti per la 18app e per l'acquisto di nuovi libri da parte delle biblioteche pubbliche presso le librerie di prossimità.

Dalla ricerca Aie emerge che se si chiede agli italiani perché stanno comprando più libri (una domanda con possibilità di risposta multipla), il 42% risponde «ho letto di più e quindi ho comprato anche più libri»; segue chi ha approfittato di offerte promozionali (23%), chi ha trovato titoli e autori interessanti o che hanno stimolato la curiosità (16%), pari merito con chi ha approfittato dell'apertura delle librerie (divenute negozi essenziali) trovando più facile conoscere le novità (16%). Chi legge, legge di più nel 2021 rispetto al 2020 (il 31%; mentre il 56% ha

letto come prima, e solo il 13% ha letto di meno); tra le motivazioni della maggiore lettura, ben il 53% ha «voluto dedicare più tempo alla lettura». Inoltre, alcune delle abitudini acquisite in questi mesi hanno influenzato i comportamenti anche in seguito: a ottobre 2020, tra chi acquistava libri in librerie non di catena, l'8% consultava il sito della libreria di quartiere, oggi la percentuale è salita al 12.

Nella terza parte dell'incontro, il focus a cura di Giulia Cogoli e Guido Guerzoni per Intesa Sanpaolo su dati Aie ha affrontato vari temi, ad esempio gli effetti della crisi sanitaria sullo sviluppo di eventi culturali on line e ibridi. Gli editori hanno ridotto nel 2020 i propri eventi live e la partecipazione a fiere e festival, ma il 65% ha realizzato più eventi on line ottenendo di incrementare il pubblico e la propria visibilità web. Per il futuro, oltre metà degli editori prevede di aumentare la produzione di eventi culturali, specie in modalità ibrida tra presenza e digitale (31%) e in presenza (22%), e prevede più investimenti.

«C'è voglia di tornare in presenza» spiega Cogoli «ma festival e editori ormai hanno acquisito il format ibrido, l'integrazione di presenza e on line, visto che il digitale raggiunge un pubblico più ampio e permette di formare ampi database digitali». Altri numeri in crescita nei dati Nielsen: gli ascoltatori di audiolibri nei primi mesi del 2021 sono 10 milioni, con una crescita dell'11% rispetto a novembre 2020 (sono cresciuti nel 2020 rispetto al 2019 anche gli ascoltatori di podcast, +15%).

Ha chiuso Luca Formenton, presidente di Bookcity Milano 2021: «Emerge un'enorme domanda di materiale audio, un tipo di consumo che non cannibalizza il libro anzi spinge ad altre letture. Altro elemento riguarda i social media, il cui influsso inizia a sentirsi anche nel settore libro. Infine, il periodo ci ha insegnato che se si crea una comunità digitale, investire su questa comunità produce un feedback assai positivo». E ha annunciato che anche Bookcity tornerà in presenza, ma senza dimenticare l'esperienza on line: appunto, sarà ibrida.

# Leonardo G. Luccone

## *Eugenio Baroncelli, autore di vite che potevano essere la sua*

«Rivista Studio», 24 giugno 2021

Baroncelli: Proust in a nutshell. Ritratto e intervista all'autore-enciclopedia che nelle sue minibiografie cerca sé stesso

Eugenio Baroncelli lavora da anni a una specie di biografia dell'umanità, o delle umanità. L'opera che più si avvicina a questo corpus è il leggendario *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, un capolavoro di disarmante completezza ed erudizione; non mi sorprenderebbe se avesse redatto lui tutte le voci.

Gli autori-enciclopedia sono debordanti perché vogliono misurarsi con molti campi del sapere: sono pervasi da un'inquietudine uggiosa, a volte pragmatica a volte sfinente, e spesso, quando li si legge, non si sa da dove cominciare o dove ricominciare perché si perde il filo – e si sparpaglia pure la fisionomia dell'autore. Per alcuni servirebbe un navigatore, penso a Borges, a Leopardi, a Valéry, a Manganelli – perché non riesci a comprimerli in un'etichetta –, ma anche a scrittori che tendono a infinito in modo diverso come Proust («la sua è la battaglia di un uomo diafano quasi immateriale, costretto ad alternare i tranquillanti agli eccitanti, contro le bizze di un tempo che dobbiamo perdere per poterlo ritrovare» dice Baroncelli), Simenon, Freud, Canetti, Kafka, Gombrowicz – tutti grandi maestri di smarrimento. Bisogna concedere loro un generoso lasciapassare se non si vuole essere travolti dall'io. Con Baroncelli, invece, autore e lettore (tra qualche riga capirete cosa intendo) stanno nella stessa trincea.

Le sue non sono le vite immaginarie di Schwob o di Wilcock, o Pontiggia, e nemmeno le vite minuscole di Michon, autori che certamente Baroncelli apprezza, la sua è piuttosto una miniaturizzazione della ricerca proustiana: Proust in a nutshell potremmo dire, dove l'oggetto di studio sembra il biografato, ma a poco a poco scopriamo che dietro il sipario l'autore sta cercando sé stesso, rubacchia dalle vite degli altri per sbarazzarsi della sua, si distoglie dal suo destino per scriverlo; traccia le vite di cui si sente privato.

Baroncelli è un maestro di bonsai che ambisce al lucore del proprio infinito. «Chi scrive dell'universo non fa, nel migliore dei casi, che parlare di sé» scrive Baroncelli citando Borges, ed è significativo quanto insista su questo aspetto. Rispetto a Borges, però, Baroncelli non inventa nulla («se qualche mancanza circostanziale ho interpolato nell'una o nell'altra di queste vite [...] è appena per giustificare questo libro»), è un biografo pervicace e abbarbicato al dato, ma per il lettore questa circostanza è del tutto ininfluenza perché la straordinarietà delle portanti e delle increspature dalle quali Baroncelli è venificamente attirato e delle quali si fa latore fa pensare che quelle righe avarie siano le uniche cose da sapere. È così che nascono le sue biografie in tre tocchi, dall'unione a volte inusitata a volte elementare

«Ho trovato queste vite nel marasma della mia biblioteca e le ho ricopiate senza chiedere loro se nel freddo orfanotrofio di un libro volessero entrare.»

di particolari poco noti. L'effetto è incontrollabile: «Più la vita è maniacale, come quelle degli amanti, più è perversa la biografia che racconta».

«Scrivere vuol dire invecchiare,» mi confessa, citando sé stesso senza accorgersene «e scrivere biografie vuol dire invecchiare in solitudine». Tal lavoro è possibile solo se sei scisso e dalle sue pagine ho capito che Baroncelli non fatica a riconoscerlo: «Eugenio va a dormire e Baroncelli rammenda le vite». «È all'altro, a Baroncelli, che capitano le cose. Io vorrei stare nell'ombra, e lui accende la luce. Io non so fare

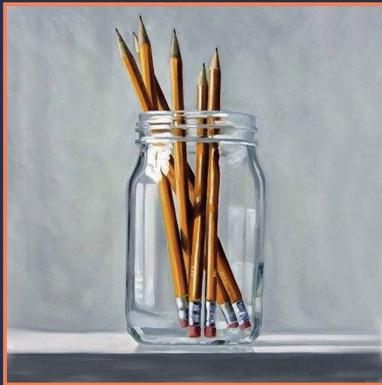
niente, e lui decanta la mia inettitudine. Io sono un uomo modesto (tutti questi *io* sono dettati da una mera necessità grammaticale).» Eugenio e Baroncelli lavorano senza internet: usano le biblioteche, e in questo sono fortunati perché a Ravenna c'è la Classense, babelica ed efficientissima.

«Ho trovato queste vite nel marasma della mia biblioteca e le ho ricopiate [...] senza chiedere loro se nel freddo orfanotrofio di un libro volessero entrare.» Solo protetti dai libri si possono raccontare personaggi da libro: «A volte da una grossa biografia ricavo lo spunto per un paio di paragrafi» mi dice, con un certo orgoglio, e questo discernimento si sente nella consistenza «mitridatica» dei ritratti. Sentite come cattura Guido Morselli: «Ebbe una mucca che gli mangiava le pagine delle riviste letterarie. Nuotò, passeggiò, vestì di bianco. Scrisse. Scriveva libri che, invece di lasciare nel cassetto a ringiovanire in gran segreto, incautamente spediva a editori che glieli rifiutavano. All'ultimo rifiuto non si rassegnò. Nella notte fra la fine di un luglio e il principio di un agosto, nella sua casa di Varese affollata dagli inediti, si tirò un colpo di pistola. Sbagliava. Confuse il silenzio suo con quello dei suoi romanzi, che infatti continuano a parlare» (da *Falene*). O Tommaso Landolfi: «Nacque per sbaglio nel Novecento. Indispettito, prese le pose di un attardato dandy romantico: notturno, stravagante, giocatore d'azzardo inveterato. Finì per essere un

«Scrivere vuol dire **invecchiare**, e scrivere biografie vuol dire invecchiare in solitudine.»

Eugenio Baroncelli

Libro di furti  
301 vite rubate alla mia

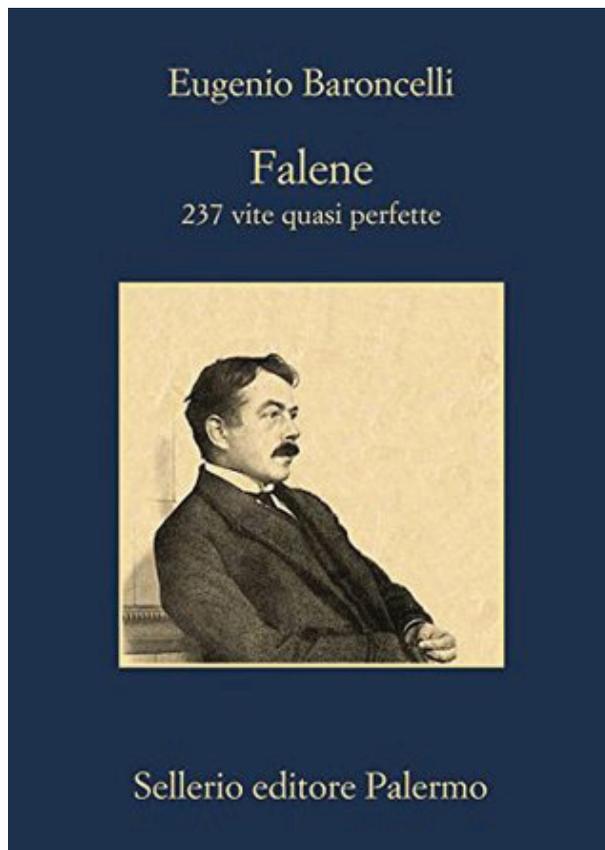


Sellerio editore Palermo

«Eugenio va a dormire e Baroncelli rammenda le vite.»

Landolfi eccentrico quanto il suo doppio. Ai suoi racconti, ilare piromane, appiccò dolosi incendi verbali. A un suo libro di racconti affidò la disperata civetteria di risguardi tassativamente bianchi. È morto da due secoli ma ancora lascia la sua ombra» (da *Libro di furti*).

Guardate come conclude la *Candela* di Elizabeth Bishop: «Tornata a Boston a invecchiare, osservò che i ricordi d'infanzia sono gli oroscopi di un destino già vissuto. Nel 1979 paragonò un arcobaleno a un uccello che sguscia via dal cielo come il mercurio di un termometro spezzato, finì la poesia con la parola *gay*, cioè lesbica e felice, e morì». C'è tutta Bishop in queste righe.



La concentrazione di Baroncelli produce effetti sorprendenti: come in un buco nero queste masse piccole e densissime attirano altra materia e producono combinazioni inattese; un nuovo orizzonte degli eventi, che cambia la visuale. Il suo procedimento tipico è l'interpolazione stratificata: ecco come tratteggia Hofmannsthal, l'imprendibile, ricorrendo a Burckhardt: «Incontrarlo era come incontrare due persone, una che stava lì e l'altra, persa chissà dove, che non stava lì». Lo spostamento è un rimando a un'altra fonte, un nuovo allargamento del piano di campagna, fino a uno sconfinamento.

Dai libri di Baroncelli affiora un'opera nell'opera: la biografia permutante di Robert Walser, per lui maestro di imperdonabile irraggiungibilità. Walser è «l'incurabile che non voleva essere ricordato», «incapace perfino di annodare un cappio come si deve». In *Risvolti svelti*: «Visse per scomparire. Scrisse per assentarsi». «All'inchiostro, che non si cancella, preferiva l'arrendevole matita. Con quella riempì i suoi fogli di letterine illeggibili, come altri il loro cielo di un dio inconfondibile.» (da *Libro delle candele*) In un altro caso ricorre a Benjamin come ventriloquo: «Walser comincia dove finiscono le fiabe»; «agli uomini preferiva le cose cui gli uomini non danno importanza: la cenere, lo spillo, il lapis e lo zolfanello – queste inezie che, quando il fuoco sarà spento, resteranno».

«Perché evita la fiction? Perché non ha scritto un romanzo o una novella?» gli chiedo a bruciapelo. «Se avessi una trama perfetta come quella di *L'invenzione di Morel* di Bioy Casares, certo che lo scriverei un romanzo!» «Vabbè, non tutti hanno Borges a portata di mano.» Baroncelli si fa una risata e, dopo un silenzio così lungo da farmi pentire della domanda, aggiunge: «Sto lavorando a un falso giallo». «Suo? Con una trama, con personaggi inventati?» «Sì», altra risata, altro silenzio. «Un falso giallo, gliel'ho detto.»

# Guido Caldiron

## *Therese Anne Fowler, frontiere domestiche del rifiuto*

«il manifesto», 27 giugno 2021

Un abuso edilizio, una comunità divisa da denaro e colore della pelle, la gentrificazione, il volto brutale dell'era Trump. Dialogo con Fowler sul suo nuovo romanzo

Valerie Alston-Holt ha due grandi passioni: suo figlio Xavier, un ragazzo pacato che studia chitarra classica e sta per partire per il conservatorio e le piante del suo giardino, a cominciare da una vecchia quercia, alta più di venticinque metri, che domina quel terreno da almeno un secolo. A Oak Knoll, un quartiere di villette d'altri tempi di una cittadina del North Carolina, Valerie è arrivata dal Michigan quando ha sposato Tom, un sociologo progressista, che è morto d'infarto quindici anni prima, e per insegnare Scienze ambientali nell'ateneo locale. Valerie è nera, Tom era bianco e Xavier, che ha appena compiuto diciotto anni, è un bel ragazzo dalla pelle scura e i capelli biondi. La donna sa che per un nero vivere da quelle parti è ancora più difficile che nel resto del paese, ma cerca di tenere suo figlio al riparo dalla violenza grazie alle sue mille raccomandazioni – «non rispondere male ad un poliziotto che ti ferma per strada...» – e a un'esistenza da ceto medio costruita con lo studio, l'amore per la natura, le amicizie nel quartiere.

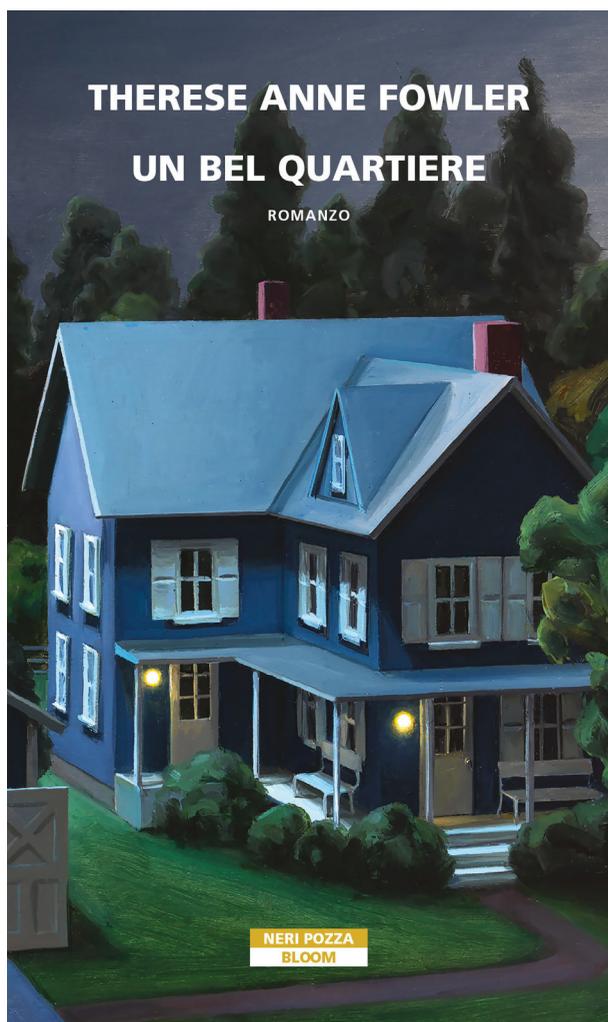
Un universo per certi versi protetto che inizierà pian piano a sgretolarsi quando proprio accanto alla casa di Valerie si trasferisce la famiglia di Brad Whitman, il proprietario dell'omonima ditta di climatizzatori, un self-made man divenuto una star delle tv locali, che ha imposto alla figlia Juniper un «programma» di castità prematrimoniale presso una chiesa

evangelica del luogo: un uomo abituato ad ottenere sempre ciò che vuole grazie al potere e al denaro, lui che cresciuto povero sugli Appalachi oggi va al lavoro in Maserati. I lavori, in parte abusivi, per la costruzione della lussuosa villa dei Whitman intaccano le radici della vecchia quercia e quando Valerie cerca di far valere le proprie ragioni, la reazione di Brad sarà selvaggia: sfrutterà a suo vantaggio in modo terribile l'amore sbocciato nel frattempo tra Xavier e Juniper, innescando un meccanismo destinato a concludersi in tragedia.

Dopo due romanzi dedicati rispettivamente a Zelda Fitzgerald e a Alva Vanderbilt, Therese Anne Fowler descrive in *Un bel quartiere* (Neri Pozza, traduzione di Ada Arduini) il volto ordinario del pregiudizio, in una storia dove gentrificazione, sessismo e razzismo si intrecciano finendo per comporre il ritratto del modello di società che Donald Trump ha proposto all'America negli anni scorsi.

*«Un bel quartiere» parla prima di tutto del razzismo verso gli afroamericani, ma anche del modo in cui le giovani donne possono essere soggiogate utilizzando la religione. L'intera vicenda muove però da un'aperta sensibilità ambientale. Come è nata la storia?*

Tutto è cominciato con una quercia morente nel mio giardino un paio di anni fa. La costruzione di



un ampio vialetto di accesso per la casa che stavano tirando su accanto alla mia aveva danneggiato irreparabilmente le radici dell'albero e io ero sconvolta: quella vecchia quercia era uno dei motivi per cui avevo deciso di comprare la casa. In quello stesso periodo quasi ogni giorno arrivava la notizia di una nuova violenza perpetrata ai danni di un uomo o una donna neri da parte di un poliziotto o di un altro cittadino ed ero angosciata dal fatto che la leadership del mio paese stesse minimizzando, se non incoraggiando, tutto ciò. L'amministrazione Trump riduceva le norme a tutela dell'ambiente e contemporaneamente cercava di limitare i diritti delle donne

e di tutte le minoranze. Era un periodo davvero buio e volevo fare qualcosa di più che protestare o sostenere economicamente un'associazione che lo meritasse, anche se ho continuato a fare anche questo. Volevo agire in modo efficace e ho pensato che avrei potuto farlo sfruttando il mio lavoro e la possibilità, per quanto minima sia, di influenzare gli altri con ciò che scrivo: il romanzo è nato così.

*La svolta drammatica della storia arriva a due terzi del libro, come se lei avesse voluto abituare il lettore ad una «normalità minacciosa». Una scelta che traduce quanto accade nella vita reale: il fatto che l'esistenza di un nero può essere stravolta in qualunque momento?*

Mentre scrivevo, ero consapevole fin dall'inizio di come le cose sarebbero andate a finire. Prima che la tragedia prendesse corpo volevo però che i lettori si cullassero in quella spensieratezza confortante nella quale si muove la maggior parte dei bianchi in America, mentre accanto a loro c'è chi è costretto a notare con grande attenzione ogni piccolo cambiamento del contesto. Quando nella vita reale qualcosa va storto o volge al peggio, spesso si è spinti a pensare che la tragedia fosse imprevedibile o inspiegabile, mentre invece i fattori che producono la violenza e le discriminazioni razziali sono endemici negli Stati Uniti, per capirlo basta che si presti loro attenzione. Proprio questa consapevolezza è del resto alla base dell'esperienza afroamericana di desiderare e sforzarsi di vivere in una normalità per quanto possibile rassicurante – come cerca di fare Valerie – pur essendo vulnerabile di fronte allo scoppio improvviso di una crisi che trae origine solo dal colore della pelle delle persone.

*Valerie è attenta alle trasformazioni del suo quartiere, ai processi di gentrificazione e a ciò che portano con sé. E in effetti si ha l'impressione che si tratti spesso di un modo per nascondere il riemergere dei vecchi pregiudizi quando non esplicitamente del razzismo.*

In generale, gli americani sono un popolo a cui piace dimenticare la propria storia quando non

corrisponde al modo che hanno di rappresentarsi come buoni e giusti. Amano credere che visto che sono stati fatti alcuni passi in avanti, si può pensare che «tutto il lavoro» sia stato fatto e che il razzismo possa essere considerato come una cosa del passato. Così, la gentrificazione è spesso rappresentata come se dovesse essere una marea che solleva tutte le barche quando in realtà è più spesso una pratica che perpetua e incoraggia le forze che stanno alla base del razzismo, negando allo stesso tempo che quelle forze esistano e svolgano quella funzione.

*Il romanzo è ambientato in North Carolina, nel cuore del vecchio Sud, avrebbe potuto ambientarlo facilmente altrove o permangono delle differenze significative da questo punto di vista all'interno del paese?*

Dal momento che il tema della razza gioca ancora un ruolo più acuto nel Sud che in altre parti d'America, questa particolare storia probabilmente non funzionerebbe ambientata che so a Denver, in Colorado, dove la storia e la cultura del luogo non sono influenzate dagli effetti combinati della schiavitù e del Cristianesimo evangelico sudista. Del resto, uno dei motivi per cui Valerie non potrà prevedere la reazione selvaggia di Brad quando lei vorrà far valere i suoi diritti (sulla quercia) è perché è nata e cresciuta nel Midwest, in un ambiente culturale progressista e molto più misto dal punto di vista razziale e non si aspetta che il suo vicino voglia dominare la legge come lei stessa.

*A narrare la vicenda è una voce collettiva, quella del quartiere che assiste con incredulità, partecipazione,*

*empatia e con i propri pregiudizi a quanto avviene: un «coro» che rappresenta la società americana?*

Volevo coinvolgere intimamente i lettori, farli sentire parte della comunità di Oak Knoll in modo che la tragedia li colpisse in prima persona. Narrare la vicenda attraverso un «coro greco» incoraggia la partecipazione agli eventi. Ed è particolarmente efficace per le storie che hanno lo scopo di provocare cambiamenti nel pensiero e nei comportamenti delle persone. Penso si possa dire che il «noi» nella storia abbraccia ampiamente la società americana, anche se nella stesura del libro avevo in mente solo la comunità di quel luogo.

*Anche al di là del caso di Amanda Gorman che ha chiesto di non essere tradotta da un bianco, il tema della differenza tra chi scrive e i soggetti descritti è al centro del dibattito. Lei non sembra essersi posta il problema, visto che la protagonista, Valerie, è nera. Come ha affrontato la questione?*

In realtà il mio romanzo ha più protagonisti, sia bianchi che neri e a narrare la storia è un'intera comunità piuttosto che un singolo personaggio, malgrado – è vero – io tenga in grande considerazione il punto di vista di Valerie. Ciò detto, la mia posizione è che gli autori dovrebbero sentirsi liberi di scrivere ciò che vogliono, e se scelgono di scrivere «al di fuori» della propria cultura dovrebbero sforzarsi di farlo con rispetto, umiltà, consapevolezza e precisione. Allo stesso tempo, l'industria editoriale dovrebbe acquisire più romanzi scritti da non bianchi. Ma questo non è né dovrebbe essere un confronto a somma zero.

«Quando nella vita reale qualcosa va storto o volge al peggio, spesso si è spinti a pensare che la tragedia fosse imprevedibile o inspiegabile, mentre invece i fattori che producono la violenza e le discriminazioni razziali sono **endemici** negli Stati Uniti.»

# Massimiliano De Villa

## *Una ordinata fantasmagoria per il lutto*

«Alias», 13 giugno 2021

Colum McCann, in *Apeirogon*, segue le storie di due personaggi sui versanti del confine araboisraeliano. L'eterna tensione di ciò che è inconcludibile

Una motocicletta sfreccia su un'autostrada in Cisgiordania, verso la città di Beit Jala: alla guida Rami Elhanan, sessantasette anni, figlio di un sopravvissuto a Auschwitz, gerosolimitano dalla nascita. È un graphic designer, ha una moglie e quattro figli, segue un inossidabile principio di realtà, continuamente oscillando tra cadute nel banale e pragmatismo. Estraneo a ogni ideale, non ha opinioni politiche e realizza messaggi di propaganda per chi glieli richiede, siano falchi o colombe, fautori del più aggressivo nazionalismo o pacifisti, sindacalisti, generali dell'esercito o *kibbutznik*. La traiettoria rettilinea dei suoi giorni scarta bruscamente quando la figlia quattordicenne Smadar rimane vittima di un attentato terroristico nel centro formicolante di Ben Yehuda Street, a Gerusalemme Ovest. Oltre a lei, saltano in aria alcune amiche e i due palestinesi suicidi.

### LUNGO IL MURO

Nel villaggio palestinese di Anata, nella Cisgiordania sotto occupazione israeliana, circondato e in certi punti attraversato dalla Barriera di separazione, anche nota come Muro della discordia, abita Basam Aramin. Ha una moglie e sei figli, un passato da militante di Fatah e guerrigliero dell'intifada, alle spalle lunghi anni di carcere duro nella prigione

israeliana di Beersheba. Anche la sua vita svolta improvvisamente quando la figlia di dieci anni Abir è uccisa da un poliziotto israeliano di frontiera che le spara addosso una pallottola di gomma mentre esce da scuola. Le vicende di Rami e Bassam sono vicine, quasi addossate nella geografia, sideralmente distanti nelle implicazioni politiche, accomunate da un unico dolore. A partire da questo grumo irrisolto di sofferenza, i due stringono un legame, entrano in Parents' Circle, associazione di genitori ebrei e palestinesi che hanno perduto i figli a causa del conflitto. Saranno tra i fondatori dell'organizzazione israelo-palestinese dei Combattenti per la pace, impegnati in un progetto di convivenza pacifica che rifiuta la violenza, prevedendo che Israele abbandoni i territori occupati, che abbia termine l'espansione delle colonie, che venga fondato uno Stato palestinese con capitale Gerusalemme Est.

### FORMA IBRIDA

Intorno a queste storie, reali e dense di attualità, si svolge *Apeirogon* di Colum McCann, uscito di recente da Feltrinelli nell'ottima traduzione di Marinella Magri. Romanzo ibrido a detta dello stesso autore, dove l'invenzione contamina la realtà e viceversa, ha una forma mista, tra narrazione, saggio e album: *Apeirogon* è, né più né meno, quanto il

«I continui cambi di prospettiva, l'erosione della cronologia, i salti temporali, in avanti o all'indietro, che attraversano la narrazione a riquadri numerati sono tanto più netti in quanto contrastano con le leggi del caos e della casualità.»

titolo dichiara e sottende, ovvero una forma geometrica ideale, un poligono con infiniti lati. Il nome porta in sé l'eterna tensione e l'illimitatezza di ciò che è senza numero e per sua stessa struttura inconcludibile. Rincorrendo questa figura astratta ai limiti della linearità euclidea, quasi una chimera *more geometrico demonstrata*, l'autore irlandese svolge in cinquecento pagine – nell'ampiezza tipica delle opere che si arrotondano come un universo in sé concluso – un racconto scansionato in sezioni numerate, prima ad aumentare e poi a diminuire, frazionandosi in schegge di narrazione brevi e brevissime e impedendo, di proposito, la distensione dello sguardo. In questo andamento sussultorio, singhiozzante, a tratti rapsodico, scandito in rapide prese di respiro che velocizzano la lettura fino a una sorta di apnea del pensiero, McCann fa cadere le linee tematiche della storia, dove il piano della vita di Rami e di Basam interseca, geometricamente e ai limiti del figurabile, altre costanti, veri e propri leitmotiv che si mostrano al lettore a ritmo sostenuto, quasi fossero ossessioni: il volo degli uccelli, la storia e la letteratura medievale del Medio Oriente, la sua geografia tra il reale e il favoloso, le preesistenze europee con il basso continuo dello sterminio ebraico, la fabbricazione di proiettili, le distruzioni atomiche e nucleari, l'ultimo pranzo di François Mitterrand, la storia di un missionario pazzo, l'occhio e la sua complessa anatomia, altre suggestioni borghesiane a rendere il tracciato ancora più puntiforme e nebulizzato.

*Apeiogon* è un'ordinata fantasmagoria, più vera del vero, insieme articolata e adamantina, costruita su numeri che prima aumentano fino a culminare in una sorta di «punto zero narrativo» – coincidente con le ampie interviste in presa diretta ai due

protagonisti, autentica chiave di volta della storia – per poi decrescere restituendo un totale aritmetico di milleuno, a richiamare scopertamente la raccolta orientale. Una finissima cucitura di associazioni, iterazioni, parallelismi, diramazioni, variazioni su cui si innesta, secondo i modi consolidati del montaggio letterario, altro materiale testuale: slogan, voci Wikipedia, testimonianze oculari, dettagli eccentrici, quasi erratici, scritture d'archivio, stralci di trattati, immagini, tracciati acustici, statistiche, spazi vuoti.

#### IMPROVVISI ACCIDENTI

Il tutto – qui la differenza rispetto al disordine costitutivo di molti romanzi postmoderni – è sottoposto a un nitido principio d'ordine, non digressivo né divagante, bensì sezionante e geometrico. Un andamento che interrompe le linee in fieri, capace di articolarsi e moltiplicarsi senza impazzire. *Apeiogon* – è stato detto da più parti – è un libro «caleidoscopico»; ma questo non basta a descriverne la natura. I continui cambi di prospettiva, l'erosione della cronologia, i salti temporali, in avanti o all'indietro, che attraversano la narrazione a riquadri numerati sono tanto più netti in quanto contrastano con le leggi – antiche, asimmetriche per definizione e più interne rispetto alla limpida struttura formale – del caos e della casualità. Gli accidenti irrompono all'improvviso nelle vite dei protagonisti, tracciando la linea comune del dolore privato e speculare dei due padri, che insieme all'amicizia che ne deriva fornisce il collante per questo epos in frantumi, a mostrarne l'elemento nucleare. A disegnare cioè – con le parole, più volte citate nel libro, di una lettera di Freud a Einstein – «una comunità di sentimento e una mitologia delle pulsioni».

Francesco Pacifico

*Che leggerezza la New Wave*

«Robinson», 26 giugno 2021

Il romanzo di Aridjis, vincitore del Pen/Faulkner, è come una ballata per chitarra suonata sulla spiaggia, dedicata alla generazione che ha detto no al riflusso

Una ragazza messicana di diciassette anni scappa dalla sua casa confortevole, dai genitori benestanti e comprensivi, per cercare l'avventura su un autobus che la porta nello Stato di Oaxaca, fino a Zipolite, che sta sul mare – «pare significhi spiaggia della morte». Il suo compagno di avventure è un ragazzo della New Wave di diciannove anni dal languido nome di Tomás Román, «stivaletti alla caviglia, azzurro turchese, con il tacco scuro». La premessa e la trama di *I mostri del mare* (Playground) praticamente coincidono. Più che di trama possiamo immaginarci una ballata per chitarra suonata su una spiaggia, una bossa nova, o Gainsbourg – anche se la musica del libro è tutta New Wave. Lo sguardo di Luisa genera un tesoro che non si trova facilmente: il ritmo lento, dolce, inquieto, sensuale, intelligente del romanzo di mare. «La sera non cala, ma si alza, e il crepuscolo a Zipolite è segnato da un intensificarsi dell'attività umana. C'è chi cerca i bar e chi i falò. A Tomás piacciono i falò, con la loro atmosfera morbida e la chitarra vagabonda. Per quella ragione, ma anche per altre, io invece sono attratta dal bar. Dopo le tantissime ore sulla spiaggia, sono contenta di cambiare ambiente [...]» È una scrittura magica perché gioca con il senso di aspettativa ma per far trionfare i momenti morti. Luisa parte per Zipolite per cercare dei nani, perché

ha letto sul giornale che dei nani ucraini sono scappati dal circo (siamo verso la fine della Guerra fredda). La sua ricerca è sciatta, ma non riusciamo a immaginarcela più attiva, più concreta: «Quando l'aria si rinfresca e il sole proietta sulla superficie dell'acqua nuove trame di luce, decido di dirigermi verso il bar. Mi infilo il mio vestitino oppure lo chemisier e cammino lentamente per la spiaggia, passo di fianco al bagliore bohémien dei falò, diretta alle luci artificiali e alla musica».

Dietro al caldo e ai vestitini si nasconde un fatto culturale importante, la New Wave. È stata una sottocultura fondamentale per la storia occidentale. I ragazzi truccati e vestiti di nero sono stati dei Bartleby che all'inizio dell'era del riflusso hanno espresso con lo snobismo e una musica insieme anodina e sentimentale il loro «preferirei di no» al delirio di onnipotenza dei ruggenti anni Ottanta. La New Wave che ha avuto tante incarnazioni diverse nelle diverse culture, anche se tutti ascoltavano i Cure e Siouxsie. Qui ne conosciamo una versione molto affascinante, dove i ragazzi che in città vestono di cotone nero, in spiaggia vestono di lino bianco, portano i vestitini. In questi nuovi panni, trasportati dai locali metropolitani ai bar alla spiaggia, capiamo ancora meglio cosa fosse lo spirito della New Wave per i suoi interpreti, cosa

cercavano nei loro locali: cercavano la magia (i mostri marini del titolo) nella vita prosaica del mondo ricco. Luisa parte per il mare come la protagonista di un qualunque film perbene sugli amori giovanili, ma quando è il momento di scegliere un uomo, a lei piace uno straniero capace di mangiarsi le mosche e di bere in silenzio per serate intere. Quella generazione di Bartleby con l'eyeliner, e tutti quelli che hanno seguito i suoi principi nei quarant'anni in cui la sua influenza non è mai calata sulle generazioni successive, girava per le città e i club rifiutando la standardizzazione sentimentale.

Aridjis crea un bell'equilibrio tra realismo e sogno: la gente è quella che è, i sogni non pretendono di essere altro che sogni, gli altri rimangono, e devono rimanere, sfuggenti, individuali, misteriosi. E la giovinezza sta nell'interrogazione che facciamo ai nostri desideri: «A volte le persone sono vittime di impulsi scriteriati,» dice una donna parlando di

certe ragazze che si sono inoltrate nel mare senza saper nuotare «impulsi che sembrano sorgere dal nulla...». Per ottenere questa leggerezza e questa profondità Aridjis ha fatto una scelta interessante: ha raccontato il suo Messico in inglese (è nata a New York, è cresciuta in Messico, ha studiato in America), creando così un mondo letterario, fatto del miscuglio tra i ritmi di una lingua e le possibilità dell'altra di accoglierli. Nella versione italiana di Antonio Bravati, che ne mantiene lo spirito felice non assomigliando al solito italiano delle traduzioni, di entrare in quel sogno borghesiano di letteratura senza originale, di sintassi dello spirito, universale e metafisica. Non c'è una lingua di partenza, ma solo frammenti di spagnolo riesumati dai ricordi e lasciati cadere sull'inglese sformandolo, costringendolo a una minore efficienza, a giocare fuori casa, a farsi poesia, musica, giovinezza, libertà.



Ivan Tassi

*Beckett inerte e forsennato*

«Alias», 27 giugno 2021

Tra i «rantoli» del discorso epistolare, si profila l'immagine di un letterato che ha superato la sua antica aspirazione a essere un «cerchio perfetto»

«Non faccio niente. Ogni tanto provo a cominciare, ma non approdo a nulla.» Su queste parole avevamo lasciato Samuel Beckett, al termine del primo volume delle sue *Lettere: 1929-1940* (Adelphi, 2017), fra attacchi di panico, crisi di impotenza ed esacerbate rivendicazioni di accidia. Lo ritroviamo in preda alle stesse insofferenze qualche anno dopo, mentre consuma una tranquilla e misera «similvita» ai «margini», all'inizio del secondo tomo delle *Lettere 1941-1956* che esce in questi giorni presso Adelphi (traduzione di Leonardo Marcello Pignataro, a cura di Franca Cavagnoli). Fin dai primi messaggi Beckett torna a ribadire all'amico MacGreevy che «le cose vanno malissimo, di un male che non porterà da nessuna parte»: e tuttavia la corrispondenza dello scrittore, negli anni che seguono, non si limita a replicare le «lagne» di un tempo, ma ci offre l'opportunità di assistere a una rivoluzione che si compie tanto al di fuori dell'io quanto all'interno del suo discorso epistolare.

**L'ULTIMO DEI DEBOSCIATI**

Da un capo all'altro di queste lettere, Beckett insiste nel presentarsi come «l'ultimo dei debosciati»: è sempre più provato, apatico e «instupidito», bravo solo «a immusonirsi» e a ricadere «nel silenzio». Anche se poi le dichiarazioni di inerzia letteraria si modulano sui toni di un nuovo registro, che invece di

seppellire i destinatari sotto le dotte «geremiadi» di citazioni e «sanie verbali» della precedente stagione si orienta – come ha notato Dan Gunn – verso una direzione più «informativa».

Tranne che nelle rapsodiche elucubrazioni sull'arte inviate a Georges Duthuit, in cui Beckett si definisce «anima gemella» del pittore Bram van Velde, sono meno frequenti i casi in cui il mittente parla «a budella aperte», per poi doversi scusare di volgari incursioni nella propria «autobiografia». Più spesso, accanto alle lamentele sul disgusto e sulla «paura del fare», trovano posto annotazioni sulla natura formulate da un Beckett «eremita», che nell'universo «astratto» della campagna di Ussy-sur-Marne sembra scoprire una «tana» e una «buca» dove potersi sotterrare, al riparo dalle nevrosi della letteratura.

Sul versante creativo, nonostante gli incalzanti annunci di «paralisi», le lettere testimoniano per l'appunto le fatiche di un febbrile tour de force. Dopo aver abbandonato il suo «bizzarro» inglese a vantaggio del francese, «lingua dell'infinitesimale», nel giro di pochi anni Beckett riesce a completare una trilogia di romanzi che lo riduce «a malpartito» (*Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile*), per poi sottoporsi al «tormento» della forma breve nei *Testi per nulla* e dedicarsi, in parallelo, allo «spazio» del teatro, per lui più «definito» e «rilassante» rispetto alla «terribile

prosa» delle narrazioni. Ed è in particolare nel 1953, con la prima rappresentazione di *Aspettando Godot* al Théâtre de Babylone di Parigi, che la situazione si ribalta una volta per tutte. Da qui in avanti, come ha avvertito James Knowlson, il romanziere esce dal suo «anonimato» per trasformarsi in un drammaturgo ricercato, discusso e costretto a fare i conti con le difficoltà di messa in scena dei suoi testi, ma soprattutto con la pubblicità e con le interviste, esecrabile «esercizio» dei giornalisti – dirà nel 1973 Nabokov – che non si accontentano di «dare la caccia al mandarino», ma vogliono anche «andarlo a trovare».

Di fronte a una simile minaccia, la comunicazione epistolare si prospetta come il più vantaggioso degli alleati per un drammaturgo che in realtà desidera soltanto starsene «con la testa fra le nuvole» a guardar «crescere l'erba». Le lettere mettono a sua disposizione una defilata cabina di regia: al suo interno, l'artista si comporta come un singolare demiurgo, che da una parte si infuria contro qualsiasi taglio non autorizzato alle proprie «creature» letterarie, ma dall'altra si rifiuta di reagire alle moine dei critici con l'accondiscendenza di «una scimmia ammaestrata» e si proclama incapace di «spiegare» a chicchessia il proprio lavoro. E non solo perché non si sente «all'altezza» del compito. «Di idee sul teatro non ne ho. Non ne capisco niente. Non ci vado» risponde Beckett a Michel Polac: dell'arcana identità di Godot o degli altri personaggi della pièce, non ne sa «più di chi la legge con attenzione», perché tutto quello che gli è riuscito di apprendere lo ha «mostrato» sulla scena.

Questo non esclude che poi dalla cabina di regia dell'epistolario finiscano per arrivare preziose indicazioni, da sottoporre in ogni caso al beneficio del dubbio. Quando non può essere presente alle prove in teatro – per «rompere le scatole» o per ritrovarsi a «gemere» sotto la poltrona – il drammaturgo utilizza la corrispondenza come un portavoce fermo e discreto, ma consapevole dell'influenza lesiva che le sue istruzioni rischiano di esercitare sugli interpreti. Veniamo così a scoprire che *Aspettando Godot* coincide con una colossale «clownerie», che nella rappresentazione del

«grottesco» non prevede trovate sceniche, elementi «espressionistici» e tantomeno «simbolismi» di sorta. Tutto il dramma, contenuto nella scena finale del primo atto «con la luna e l'albero», si baserebbe sulla «confusione mentale e identitaria» dei protagonisti e sulla loro «parola» priva di «un senso», che si impegna a lottare contro il silenzio e a rimandare al suo mistero. Anche se poi lo stesso Beckett non si dimostra «per nulla convinto» che queste sue «opinioni» d'autore vadano prese troppo sul serio dal regista della produzione, né pretende che «l'autore» chiamato in causa, per parte sua, debba avere ragione «per forza». Ma allora a cosa servono queste *Lettere*? A fare «tutto il possibile» per «proteggere» il lavoro senza imporsi più del dovuto – ci assicura Beckett – e allo stesso tempo a tenere il punto sulle ambigue «avventure» della scrittura, quasi per confonderci e riportarci al paradosso. Anche in questo volume della corrispondenza la parola letteraria viene di solito paragonata alla defecazione, all'emorragia o al «farfugliamento» di un «forsennato», che combatte per dire la realtà del «niente»: ogni sua sillaba costituisce uno «sforzo» condannato a «segare il cranio» o a ricadere nell'insoddisfazione di un fallimento annunciato in partenza.

#### NON PIÙ IMMOBILE

Eppure, proprio tra i «rantoli» del discorso epistolare, si profila anche l'immagine di un letterato non più immobile né bloccato nella sua «antica» voglia di diventare un «cerchio perfetto» e «di corto raggio». «Vedo con un po' di chiarezza qual è il senso del mio scrivere» annuncia Beckett a MacGreevy fin dal 1948, con la «strana» e forse illusoria sensazione di aver scovato «una prospettiva» dopo anni di «espressione alla cieca». E per quanto il drammaturgo ammetta poi con Donald McWhinnie nel 1956 di essere «lentissimo» e incline a prendere «strade sbagliate», una via stavolta c'è, e lo scrittore si impegna a percorrerla fino in fondo: anche solo per continuare a ripetere ai propri corrispondenti, «rannicchiato» nella tana, che si sente «finito», pronto «per la cassa» e ormai arrivato «al capolinea».

