

retabloid

luglio 2021

«Scrivere, per me,
significa confrontarsi
con il fallimento.»
Percival Everett



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
luglio 2021

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

Gli Atomi di pp 5-13 sono i selezionati della call #7
– Esci dentro, 20 aprile-31 maggio 2021.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Gli Atomi della call #7 – Esci dentro

Alessandro Busi, <i>Capriole</i>	5
Livia Del Gaudio, <i>Da questa distanza</i>	6
Rebecca Moore, <i>Gavrilo Princip</i>	7
Margherita Restelli, <i>La notte è una benda</i>	9
Chiara Romeo, <i>Il balcone</i>	11
Cristina Venneri, <i>Per non averlo concepito</i>	12

Gli articoli

# <i>La lezione di Paolo Boringhieri che unisce scienza e umanesimo</i> Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 3 luglio 2021	14
# « <i>Il duello: punto di rottura della soggettività da Kleist a Čechov</i> » Alberto Fraccacreta, «Alias», 4 luglio 2021	16
# « <i>Io non sono un asterisco.</i> » Maurizio Maggiani, «la Repubblica», 6 luglio 2021	21
# <i>Due vite raccontate per non restare soli</i> Gianluigi Simonetti, «domenica» di «Il Sole 24 Ore», 11 luglio 2021	23
# « <i>Caro Maggiani, l'asterisco è un diritto civile.</i> » Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 13 luglio 2021	25
# <i>Non abbattete le nostre biblioteche</i> René de Ceccatty, «la Repubblica», 17 luglio 2021	27

# <i>Le catastrofi climatiche sono sempre meno «eccezionali»</i>	
Stella Levantesi e Fabio Deotto, «Il Tascabile», 20 luglio 2021	29
# <i>Scrivere per non offendere nessuno: chi sono i sensitivity reader</i>	
Francesca Faccani, «Rivista Studio», 21 luglio 2021	32
# <i>«Il mio romanzo ha tre finali e nessuno sa quale sta acquistando.»</i>	
Matteo Persivale, «Sette», 23 luglio 2021	34
# <i>«Decisi di lasciare mio marito e Milano mi voltò le spalle.»</i>	
Roberta Scorrane, «Corriere della Sera», 25 luglio 2021	37
# <i>Il bambino Roberto e l'editore Calasso</i>	
Paolo Di Stefano, «la Lettura», 25 luglio 2021	41
# <i>Il talento di Calasso è stato riportare il saggio nell'alveo naturale della narrazione</i>	
Tiziano Gianotti, «Linkiesta», 29 luglio 2021	44
# <i>Su Calasso</i>	
Letizia Muratori, @toritorilet, Instagram, 29 luglio 2021	46
# <i>Quando trattò per Carrère chiuso in uno sgabuzzino</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 30 luglio 2021	47
# <i>I libri che leggiamo sono spesso frutto di lavoratori sfruttati</i>	
Jennifer Guerra, thevision.com, 30 luglio 2021	49
Le recensioni	
# <i>I Florio? Pronti per la tv, dimenticano la Storia</i>	
Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 3 luglio 2021	52

Alessandro Busi

Capriole

Stelle sul soffitto

accendiamo noi.

Wess e Dori Ghezzi, *Un corpo e un'anima*

A 7 anni e $\frac{3}{4}$ sognava di andare sulla Luna; sfregarsi le mani sulla pelle d'oca del torace, poi alzare le braccia e tuffarsi nel cratere vuoto; restare con il corpo sospeso, sbilanciare in avanti la testa chiazzata d'alopecia e fare le capriole: $\frac{1}{1}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{2442}{814}$.

«Le capriole sono roba da checche» gli disse la madre, quando tornò a casa da scuola con le gambe piene di spirali nere scritte a pennarello. «Tu non le sai fare perché sei il mio uomo.» Lui rise, ma aveva 12 anni e $\frac{3}{7}$, non credeva più a tutto quello che diceva la mamma. Per sua madre erano da checche le cose che non gli riuscivano – le capriole, i compiti di matematica tranne le frazioni, mangiare il panino a ricreazione senza sporcarsi, avere la chioma di capelli senza buchi – ma anche quelle che lei non voleva che facesse: ricordare il papà, piangere per le mestolate sulle mani e dietro ai ginocchi, strillare quando lo chiudeva in bagno, quando sarebbe bastato che lui le chiedesse scusa per lasciarsi canticchiare nell'orecchio «non ci lasceremo mai, na-na-na».

«Marco, non fare la checca, devi andarci al lavoro, per dio!»

La madre bussa alla porta della camera, ma lui è maggiorenne da $\frac{8}{9}$ di anno, ha diritto alla privacy, l'ha detto pure la psicologa. È ingobbito sotto le coperte, sfoglia il vecchio libro *Vivere nel sistema solare*. Dice che sulla Luna il suo peso sarebbe $\frac{1}{6}$ di quello sulla Terra, ma la sua forza rimarrebbe la stessa, allora basterebbe uno slancio debole per ritrovarsi a fluttuare. Lì in aria potrebbe fare $\frac{1}{1}$ capriola per ogni pugno che sua madre tira sulla porta, $\frac{1}{1}$ per quando si alza e va ad aprire, $\frac{1}{1}$ per l'abbraccio che lei gli dà, $\frac{1}{1}$ per le «troppe cose insie-e-e-me», $\frac{1}{1}$ per le dita unghiate che si conficcano nei fianchi grassi, girano la pelle, stringono, lo fanno inginocchiare – «scusa, scusa, scusa» – lo rendono debole e protetto, con la faccia dentro la pancia della mamma, magra e accogliente come un cratere lunare.

Alessandro Busi è nato a Brescia e vive a Padova, dove lavora come psicologo e psicoterapeuta. Scrive storie che ha pubblicato su riviste e che sono raccolte nel suo blog comeuncanesullaluna.wordpress.com. Il suo romanzo *Indietro non si torna* uscirà nel 2021 nella collana Ossa della casa editrice pièdimosca.

Livia Del Gaudio

Da questa distanza

Nel 1810 Friedrich è un uomo che veste di nero, che abita spazi spogli come celle e che devolve la maggior parte dei suoi guadagni in beneficenza. Non è sposato, non ha figli; quando disegna la sua mano è ferma, la linea continua. Ha riposto nella natura ogni speranza, eppure ha paura dell'acqua. La notte sogna di affogare. Quando si sveglia ci mette sempre più tempo a capire che il corpo in fondo al lago è quello di Johann, e non il suo.

Sa di essere pazzo perché l'idea non lo spaventa più. Quando non dipinge per troppe ore, apre i cassetti e rovista tra la biancheria. Esce di casa con in tasca le monete che ha trovato, quelle che gli amici che si occupano di lui provano a tenergli nascoste.

Una volta fuori pensa al quadro a cui sta lavorando. Riesce a vederlo meglio quando è lontano, come se l'assenza lo completasse per lui. È convinto di agire secondo un atto di fede: arrestare la volontà sul limite. Non dubita che cancellare le navi sia stata la scelta migliore, ma cosa fare del monaco? Si avvolge il mantello sulle spalle ed entra in chiesa. La cassetta delle offerte è a sinistra, poco dopo l'ingresso. Il monaco resterà, decide.

Della morte in acqua si dicono molte cose. La meno credibile è che non sia dolorosa. Chi lo sostiene porta come argomento la velocità con cui si raggiunge l'incoscienza, soprattutto a basse temperature, come quelle di un lago ghiacciato a nord di Greifswald, nella Pomerania svedese, dove due bambini si rincorrono pattinando. Da qualche parte devono esserci anche gli adulti, ma quando il ghiaccio si spezza Caspar e Johann Friedrich sono soli. Da questa distanza è impossibile capire quale dei fratelli sia caduto per primo trascinandosi dietro l'altro.

Da questa distanza si vede solo il cielo, la superficie dell'acqua; niente che consoli lo sguardo.

Livia Del Gaudio (1981) ha passato i suoi primi quarant'anni a cercare una casa dove fermarsi tra l'Italia e la Spagna, ma è felice di non averla mai trovata. Nel frattempo ha studiato, insegnato, fatto due figlie e letto così tanto da trasformarlo in un lavoro. Suoi racconti sono apparsi su riviste cartacee e on line («Diaforia», «Cadillac», «Bomarscé»). Nel 2021 ha fondato, insieme a Aurora Dell'Oro, «In allarmata radura».

Rebecca Moore

Gavrilo Princip

Quant'è lunga la mia ombra, pensò il ragazzo. Anche Dio deve averne una, se tutte le cose ce l'hanno, e tremò all'idea di un'ombra altrettanto grande.

La porta della cella si aprì.

«Mangia, soldato.»

La guardia portava acqua e pane. Non sono un soldato, pensò il ragazzo.

«Rimarrò qua per sempre?»

«Non so cosa ne faranno di te, ma forse in parte sì.»

«Per quello che ho fatto?»

«Non ti rendi conto,» rispose la guardia «ma una grande guerra è alle porte».

Se ne andò.

Fuori era estate. Immaginò i suoi compagni al fiume anziché al fronte. Non sono un soldato, ripensò. L'anima è una, e io l'ho seguita senza fare domande.

Poi scrisse una lettera alla madre e si addormentò. Si svegliò per la chiave che girava nella serratura.

«Mangia, soldato.»

«Non sono un soldato» disse il ragazzo.

«Un servo della patria allora» fece la guardia.

Questo è vero, pensò il ragazzo. Si sentiva come il servo che porta in mano un comando del padrone, ma non ne conosce l'intento.

«Cosa sta succedendo là fuori?» gli chiese il ragazzo.

«I tedeschi pensano che i russi e gli inglesi abbiano torto, i russi e gli inglesi che i tedeschi abbiano torto. La colpa è sempre degli altri. Ma in ogni inglese e russo c'è un tedesco, e in ogni tedesco c'è un inglese e un russo. Se questo malessere è dell'umanità, per metà è di ognuno. Ma nessuno vuole vedere il proprio malessere, nemmeno una metà.»

«Mi sento anch'io così» rispose il ragazzo.

«Prima che tutto questo finisca ci sarà una battaglia terribile.»

Se ne andò.

Quale parte dell'anima avrà la meglio?, pensò il ragazzo. Poi scrisse una lettera al fratello.

Le sue lettere erano tutte uguali. Parlavano dell'ombra delle cose, e di voci. Di come le ombre fanno la spia e rivelano le immagini del mondo. «Sento poi la voce del tempo,» scriveva «di tutti gli uomini e di tutte le donne, del passato ancora bambino e del futuro che è invecchiato anzitempo; e la voce dell'anima, che sottovoce mi parla per enigmi, e dice: Vai senz'acqua nel deserto e torna vivo».

Staccò un attimo la penna dal foglio. È riconoscere che la tua figura getta un'ombra a terra che fa di te un uomo, pensò.
La chiave girò nella serratura.
«Soldato,» disse la guardia «la tua sorte è stata decisa».
«Morirò?»
«Passerai la tua vita in questa cella.»
«Vi prego, chiedete che possa essere crocifisso e il mio corpo bruciato, perché diventi almeno una fiaccola nell'oscurità.»
«Soldato, sei già quello che chiedi.»

Rebecca Moore (1990) è una scrittrice e illustratrice italoamericana che vive a Firenze. È laureata in Lettere moderne e insegna letteratura e inglese. Ha scritto un romanzo, *Il mare e la terra*, che è in cerca di pubblicazione. Di recente ha pubblicato un racconto breve per «In fuga dalla bocciofila».

Margherita Restelli

La notte è una benda

Sogni mai fatti prima
popolano lo spazio sotto le loro palpebre
rendono lunghe le notti
li fanno rivoltare nei letti
e poi si dissolvono al mattino
prima che possano raccoglierne traccia

Si svegliano orbati
senza sapere di chi
depredati
divorati e poi rigettati

Quando torna la luce
si tastano per assicurarsi di essere composti ancora
della materia di prima
– sì.

Si chiedono dove
un terremoto, un male atroce
abbiano colpito
vibrando fin nel loro inconscio addormentato.

Le palpebre rimarranno aperte, ora
gli occhi esposti
forati da quei frammenti estranei
e poi riparati
dalla dimenticanza.

Dentro da qualche parte
– sommerse –
le immagini del turbamento notturno
sosteranno
componenti ormai minuscole del sangue.

La spietatezza acuminata
che un giorno riserveranno al loro affetto più prossimo
da lì avrà tratto origine e deposto sedimento
quella perdita annunciata
e mai decifrata.

Gli occhi si serrano ancora
la notte è una benda
mosca cieca? Febbre? Ferita?

Entrano nel sonno
con lo sprezzo di chi s'immerge in un abisso
essere sibille li inorgoglisce
seppure l'unico presagio di cui siano capaci
è il disegno della propria disgrazia
possibile.

Margherita Restelli ha lavorato per la tv (*Surfers* – Mtv, *Startup Economy* – La7). Con la web serie *Io non sclero* ha vinto il premio per la migliore sceneggiatura ai Rome Web Awards e per la migliore serie web all'Ariano Film Festival. Nell'autunno 2021 debutteranno il suo primo cartone animato su Amazon Prime e il suo ultimo cortometraggio, *Paura del buio*, interpretato da Eleonora Giovanardi.

Chiara Romeo

Il balcone

Domenica in quel piccolo cinema un nano ha rubato il tuo foulard blu. L'hai visto piangere e raccontare del furto alle ruote di un treno dismesso, ti sei portata una mano alla bocca e hai sussurrato: la guerra è finita. Finiva in quell'istante la tua adolescenza.

Alla festa ti sporgi dal balcone, un uomo dai capelli di seta fuma e ti sorride, tu dici aspetta ed entri in casa, sul tappeto pastelli a cera e la fatina rotta a Natale, tra loro tu bambina ridi nel sonno e ridendo svegli tuo fratello.

Ti appoggi alla ringhiera, chiusa nel costume da giraffa dei tuoi sette anni ti guardi attorno fiera di quel collo finalmente lungo fatto per vedere tutto del mondo dei grandi e quindi mangiare prima degli altri i frutti più rossi dell'albero. L'uomo di seta ti parla del suo PhD e tu vuoi solo baciario e con la lingua cancellare ogni lettera che gli nasce in bocca; resti invece inchiodata al suo fianco, tutt'attorno edera brillante che vuole ingoiarti, per sfuggirle ti tuffi nell'iride nera dell'uomo e nel bosco è notte e hai undici anni, tua nonna stanca si sdraia sotto una quercia, la sua schiena ruvida schiaccia banchi di blatte e muschio, tu insisti perché si alzi – lei serissima risponde: questa terra è più pulita di te.

Zitta guardi le mani penzolare dalla ringhiera come panni secchi di sole e hai urgenza di sbarazzartene, affondi le unghie nei palmi per bucarli e finalmente uscire dalla tua pelle, svanire. Il brusio della festa ti ordina voltati, tu obbedisci: sotto la quercia il nano dorme accanto a tua nonna, lei lo accarezza mentre tu dall'alto allunghi il collo di giraffa e in silenzio gli sfilì il foulard blu, lo leghi sugli occhi e cieca ti muovi tra gli astanti. Balli con tuo fratello, gli stringi le mani, ne baci uno a uno i polpastrelli: con lui esci in balcone, gli chiedi scusa, sali sulla ringhiera:

ora basta ridere,
dormiamo.

Chiara Romeo è nata a Cosenza da padre calabrese e madre siciliana: il suo cognome è l'anagramma di Omero e ci tiene a dirlo a tutti. Cresce a Roma, studia Lettere tra la Sapienza e la Sorbona.

Cristina Venneri

Per non averlo concepito

A un certo punto
presero un cane – tacitamente
ritenevano entrambi
che un figlio fosse troppo
oneroso e avrebbe tradotto
la loro gioventù in una irrimediabile
adulità. Pasto dopo pasto
il cane si mangiò
tutto il loro amore e sviluppò una sindrome
da malassorbimento
che lo rese insaziabile.

Ma il loro amore era così
grasso e indigeribile
che a furia di mangiarlo
al cane esplose l'intestino.

Ricovero urgente, sangue, ferita che non si rimargina, lacrime, prognosi riservata, cicatrici, collare
elisabettiano, ecografie, tappetini igienici, museruola, dieta monoproteica, recinto.

Il chirurgo dovette asportare
mezzo intestino perché
era stato corrosivo da una sostanza
aggressiva come l'acido muriatico –
così disse guardandoli con sospetto.

In quell'occasione, al solo fine
di trovare una risposta,
si guardarono negli occhi
per l'ultima volta
e quando si accorsero
che la risposta non c'era
perché avevano trascurato
di porre la domanda
si nascosero dietro
spesse lenti fotocromatiche.
Persero un figlio
senza averlo concepito.

Senza guardarsi
negli occhi raccoglievano peli,
facevano le vacanze
al parco comunale,
si addormentavano ai lati
del cane.

Cristina Venneri è nata a Taranto, ha studiato Lettere classiche a Messina e ha frequentato la Scuola del libro a Roma. Autrice di un romanzo in prossima uscita per Quodlibet, ha partecipato alla raccolta di racconti *L'ultimo sesso al tempo della peste* (Neo.). Scrive sul quotidiano di scritture «Il cucchiaino nell'orecchio», scrive versi con lo pseudonimo Viola Scutra e gioca a fare la redattrice di *Pandemica pseudoedizioni*.

Cristina Taglietti

La lezione di Paolo Boringhieri che unisce scienza e umanesimo

«Corriere della Sera», 3 luglio 2021



Il 4 luglio di cento anni fa nasceva l'editore fondatore del marchio del «cielo stellato» che ha portato la scienza nel mainstream della cultura italiana

Il 4 luglio di cent'anni fa nasceva Paolo Boringhieri, intellettuale e editore che, con ostinazione e grande fiuto, ha perseguito l'obiettivo di portare la scienza nel mainstream della cultura italiana. Abbattere il muro tra cultura umanistica e scientifica rimandando a un'idea globale di stampo rinascimentale, oggi più che mai, appare come un'eredità che non si può lasciare cadere. La pandemia ha portato nel dibattito pubblico temi come il ruolo degli scienziati, l'affidabilità, le fake news, che mettono in campo i principi su cui Boringhieri ha impostato il suo lavoro.

Non è un caso che si intitolò *A che punto è la scienza* il ciclo di conferenze con cui a settembre Bollati Boringhieri celebra il centenario con quattro firme che rappresentano i diversi saperi: Luigi Zoja, Vincenzo Barone, Anna Meldolesi, Edoardo Boncinelli. Eppure il mondo editoriale ha cambiato radicalmente pelle rispetto agli anni in cui opera Boringhieri, nato a Torino nel 1921 da famiglia di origini svizzere, entrato all'Einaudi nel 1949, presentato dal filosofo Felice Balbo. Nel corso degli anni per lo Struzzo diventerà responsabile della Biblioteca di cultura scientifica; della Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, fondata da Cesare Pavese e Ernesto de Martino (la collana Viola); della Biblioteca di cultura economica, tutte poi confluite nelle Edizioni Scientifiche Einaudi (Ese) che dirige fino

al 1957, quando le rileva dallo Struzzo e fonda il proprio marchio. Boringhieri porta in Italia le opere di autori come Einstein, Planck, Heisenberg, Bohr, Pavlov, Dirac, Oppenheimer, Turing, Fermi, Darwin, Wegener, Frege, Newton, de Fermat, Feynman, ma anche le *Opere complete* di Sigmund Freud, una grande edizione che si avvale della direzione di Cesare Musatti e del lavoro di Renata Colorni. Nell'87, quando vende la maggioranza a Romilda Bollati e il fratello Giulio diventa amministratore delegato, il nome diventa Bollati Boringhieri, ma i principi rimangono gli stessi, simboleggiati dal logo quattrocentesco *celum stellatum* che caratterizza le copertine.

«Costruire un catalogo di grande prestigio attraverso una selezione seria di cui il lettore possa fidarsi, partecipare a un dibattito informato sul ruolo della scienza e le sue implicazioni sociali e politiche è stato uno dei cardini del suo lavoro» riassume la figlia Giulia che ha dato voce al padre in un libro ricco di dettagli e testimonianze, *Per un umanesimo scientifico. Storia di libri, di mio padre e di noi*, edito da Einaudi nel 2010. «Non dimenticarsi mai che la scienza non è un'attività più neutra della filosofia, della storia o della letteratura è stata un'altra sua grande lezione, soprattutto oggi che l'uso politico della scienza è all'ordine del giorno» continua Giulia

Boringhieri ricordando un padre «schivo, di una riservatezza assoluta, con quella modestia e reticenza tipiche della sua generazione che, per esempio, mi ha fatto scoprire soltanto quando aveva ottant'anni, e per caso, il suo ruolo nella Resistenza».

Personalità fortissima, di un'intelligenza che poteva intimidire, Boringhieri non aveva l'intenzione di fare divulgazione ma di andare a scovare gli scienziati e le teorie là dove nascevano: «Il simbolo del cielo stellato sta anche a indicare le stelle del firmamento scientifico, anche se non bisogna dimenticare che i suoi interessi principali erano filosofici, come dimostrano le collaborazioni con Felice Balbo, Giorgio Colli, Michele Ranchetti». Per questo, nonostante la riservatezza, la lezione di Boringhieri è ancora viva nella casa editrice ora confluita nel gruppo Gems. «L'idea di un ponte tra le cosiddette due culture,» dice Michele Luzzatto, direttore editoriale «che poi sono molte di più, è rimasta uno dei nostri fari. Il concetto di umanesimo scientifico, fondamentale nella formazione delle prime collane einaudiane e poi nel marchio Boringhieri, continua a essere un punto di riferimento. Abbiamo più di un titolo che cerca di dare vita palpitante a questo concetto, oltre agli autori classici che continuiamo a ristampare, a tutta la parte della psicologia, le opere di Freud, Jung, Ferenczi e molti altri, quasi tutte digitalizzate». Bollati Boringhieri ha infatti uno dei cataloghi profondi più completi nel campo scientifico, non soltanto in Italia: «Negli anni abbiamo cercato di incrementare questo patrimonio con nomi come Jim Al-Khalili, Guy Deutscher, il Nobel Leon Max Lederman».

Oggi, concordano Boringhieri e Luzzatto, la situazione del sapere scientifico è molto simile a quella che l'editore trovò subito dopo la Seconda guerra mondiale: «Allora» dice Giulia Boringhieri «era stata lanciata l'atomica, era stata scoperta la doppia elica del dna, c'erano stati molti avanzamenti scientifici. Il suo è stato un lavoro pionieristico. Bisogna capire che cos'erano quei libri a quel tempo, le difficoltà di portarli avanti. Sono anni in cui nessuno traduce il libro di M.J.D. White sui cromosomi perché alla cultura di sinistra non piaceva».

Traghetare la grande scienza nel dibattito culturale è ancora necessario: «Davanti a una pandemia devastante che ha cambiato il mondo» dice Luzzatto «la scienza ha dimostrato di essere in grado, in nove mesi, di creare almeno cinque vaccini, e si è creato di nuovo un dibattito sul perché fidarsi della scienza». Che è il titolo di un recente saggio di Naomi Oreskes. «Qui» continua Luzzatto «l'immagine di un umanesimo scientifico emerge in modo chiaro perché Oreskes è anche filosofa e non cade nell'errore neopositivista di credere che la scienza abbia solo ragione. La ricerca è piena di voci discordanti, e considerare i vari punti di vista, mettere a disposizione le tesi, discuterle e accettare gli errori è l'unico modo per ottenere risultati affidabili».

In un mondo in cui le fake news, veicolate dai social media, possono essere un pericolo, il pensiero di Boringhieri è fondamentale. «Anche per il ruolo dell'editore. Creare una coscienza critica e lettori che abbiano gli strumenti» conclude Luzzatto «per discernere tra vera conoscenza e fake news o pregiudizi».

«Il suo è stato un **lavoro pionieristico**. Bisogna capire che cos'erano quei libri a quel tempo, le difficoltà di portarli avanti.»

Alberto Fraccacreta

«Il duello: punto di rottura della soggettività da Kleist a Čechov»

«Alias», 4 luglio 2021

Intervista a Franco Cordelli. Lo scrittore riflette sul significato della «singolar tenzone» nel racconto ottocentesco, che annuncia l'esplosione del Moderno

Uno dei primi esempi di duello è l'episodio biblico di Giacobbe con l'angelo di Dio nel guado del fiume Iabbok (Genesi 32, 23-33). Dopo averlo colpito al nervo sciatico senza prevalere del tutto, l'essere numinoso intima all'avversario di lasciarlo andare: è ormai l'alba. Giacobbe chiede la sua benedizione e l'angelo lo ribattezza «Israele, perché hai combattuto con Dio e hai vinto». «Il duello nella letteratura» è l'argomento con cui Franco Cordelli, scrittore, critico e storica firma del «Corriere della Sera», ha aperto nei giorni scorsi (insieme a Alessio Torino e a chi scrive) il festival Urbino teatro urbano, organizzato dal Ctu Cesare Questa dell'Università Carlo Bo. Gli incontri si sono svolti nell'ottocentesco Teatro Sanzio, eretto sul bastione dell'Abbondanza, da cui si snoda la flessuosa rampa elicoidale di Francesco di Giorgio Martini. Abbiamo in faccia Urbino afoso più che «ventoso» – Pascoli perdonerà il *jeu de mots* –, Cordelli sembra osservare la promenade percorsa da Vittorio Sereni quando era un soldato e in *Frontiera* diede conto delle «torri alte sulla memoria», trasalendo per l'agone contro l'«impeto delle ore».

Entriamo nel vivo del discorso con un ricordo biografico: è vero che lei è stato sfidato a duello da Carmelo Bene?
Credo fosse il 1974: fosse stato un anno o due prima, Carmelo Bene non mi avrebbe sfidato. Ma avevo da

poco pubblicato *Procida*, dunque non ero un semplice cronista. Il duello si poteva fare. Così immagino ora. Fu l'ultimo duello dell'Ottocento. L'ultimo del Novecento non fu con la spada, o con la pistola, oggetti troppo raffinati o volgari per quegli anni. Fu con le mani, con i pugni, con i guantoni. L'ultimo duello del Novecento era un match, non so se quello tra Ali e Frazier, o quello a Mombasa – raccontato da Norman Mailer – tra Ali e Foreman. In quanto al nostro, al duello tra Carmelo Bene e me, tradizionale, canonico, marxista o liberale chi può dire, come dicevo fu l'ultimo dell'Ottocento perché di fatto non si fece. Bontempelli e Ungaretti non ebbero successori reali, diversamente non poteva essere: Carmelo Bene, risposi, aveva preso lezioni di scherma, io ero un ragazzo di strada. Sarebbe stato un non-duello, una sfida sleale, impossibile. Poi chi eravamo l'uno per l'altro? Ci ignoravamo. Continuai a ignorarlo fino al punto di recensire il suo *Lorenzaccio* da Alfred de Musset senza averlo visto. Per me, quel giovane genio pugliese neppure esisteva. Ero io a esistere per lui. Mi telefonò la vigilia di Natale del Millenovecento... – non so che anno. Erano le nove di sera. Con una voce da comandante di traghetto disse: Voglio vederti! Quando?, risposi. Subito. Ma io non posso, sto uscendo di casa per andare a una cena... Allora domani, domattina alle dieci. E così

«Il duello, come confronto tra due individui, per qualunque motivo, di onore, di lealtà, di fede, di bandiera, di amore, è una storia che si chiude con l'avvento della **democrazia**.»

fu. Andai a casa sua, in quella casa dalle finestre chiuse, piena di oggetti che lui qualificò preziosi e che io non guardai. Parlammo fino alle dieci di sera, dodici ore di conversazione. Non so cosa fu, che razza di incontro. Se postumo, il duello fu quello; o se, in modo così imprevedibile, e così inverosimile, fu il sigillo di due anime gemelle.

Stando a uno studio dello storico marxista Victor Kiernan, il duello – nel significato di combattimento consensuale che ha l'obiettivo di ripristinare l'onore e dare soddisfazione – è nato in Italia, da qui si sarebbe poi diffuso a macchia in tutta Europa. Secondo lei, quali condizioni sociali e morali nel Medioevo hanno permesso il sorgere di questa pratica?

Questa domanda dovrebbe essere rivolta da Kiernan a un altro storico, magari non marxista. Il mio professore di storia e filosofia al liceo, Enzo Monferini, fu non solo un marxista, ma un partigiano che aveva realmente combattuto in Piemonte e ci aveva consegnato in modo preciso e vibrante la sua tradizione. Se non si fa la carità, figuriamoci i duelli. Questa domanda per me è come se piovesse dal cielo. Non riesco a immaginare. Perché l'Italia era come ancora oggi un paese di comuni, di spiccate individualità, di cortesie in ogni luogo? Ma in quanto a cortesie non era così anche la Francia? E in quanto a ponti levatoi per i castelli, in quanto a divisioni tra entità territoriali, non era così anche la Germania? No, non so rispondere.

La tranche di documenti letterari che lei ha scelto per le due lezioni urbinati ha riguardato principalmente racconti dell'Ottocento. Pensa che questo rilievo tematico abbia raggiunto nel secolo del Romanticismo ciò che i Greci definivano «acmé», il punto culminante?

Sì, è di tutta evidenza che il duello, come confronto tra due individui, per qualunque motivo, di onore, di lealtà, di fede, di bandiera, di amore, è una storia che si chiude con l'avvento della democrazia. Ma il mio personale pensiero, in quanto scaturito da questa parola, «duello», si formulò molti anni fa. Pensavo a me stesso in lotta con il mondo: ognuno di noi è in lotta con il mondo. Stilai, anche per gioco, o per mania di classificazione, un elenco molto più lungo di forme del duello, e per ognuna di esse elencai titoli significativi della modernità. Dico modernità perché teatro e romanzo sono la mia passione; naturalmente si potrebbe scendere negli abissi, non solo fino al Medioevo, ma fino alle Scritture, non solo le nostre, anche quelle di altre culture. Le forme di duello che avevo elencato e che non ho proposto – altrimenti avremmo dovuto parlare non per due giorni ma per due anni, o venti – sono: il duello novecentesco, il duello con l'animale, il duello con Dio, il duello psicologico, il duello con la malattia, l'uomo contro la donna, il duello come sport, il duello con la società. Faulkner nel racconto *L'orso* o Gramsci nei *Quaderni del carcere* o Solženicyn in *Reparto C*, non sono essi stessi dei grandi duellisti?

Forse «Il duello» di Casanova (1780) dà una rappresentazione più realistica e letterale di come si svolgesse la singolar tenzone. L'antefatto lo conosciamo: Giacomo è a Varsavia, si accapiglia per una ballerina veneta con il nobile polacco Franciszek Branicki, lo sfida a duello. Impareggiabile seduttore, Casanova appare meno coraggioso del previsto ma l'episodio si risolve con un tempismo perfetto.

Davvero Casanova era poco coraggioso? Leggendo *Il duello* non l'ho pensato. Come escludere che lo si possa pensare perché abbiamo di lui un'immagine

così diversa da quella di un uomo di duelli se non amorosi? Anzi, a pensarci bene la nostra immagine di lui non è neppure quella di un uomo da duelli amorosi. Alla fine, costui era Don Giovanni. Mi sembra che in tutta la *Storia della mia vita* (ma l'ho letta troppi anni fa) non vi siano mai situazioni estreme, neppure di fronte a una donna da conquistare. Casanova non è un conquistatore, è un conquistato, si arrende facilmente: e non perché ha paura, al contrario perché per lui coraggio e paura non esistono, non fanno parte del suo vocabolario, ovvero della sua mente. Allo stesso modo *Il duello*, che non appartiene all'*Histoire de ma vie*, ma che nella stesura la precede, esibisce una prosa che corre via gioiosa e veloce, come in nessuna scrittura italiana del Diciottesimo secolo. Scorre, corre via, come corse lui da un luogo all'altro, irrequieto, instancabile, sempre inappagato, e poi subito appagato – e sempre così, di nuovo. Il duello lo accettò, non poteva darsi altra scelta. Ma non ho colto segni di paura. Ho invece notato la ineffabile, incredibile quantità di cortesie (ecco il Medioevo di cui si parlava poco fa) che lui e il suo sfidante si scambiano non per eludere l'evento ormai prossimo, e neppure per ritardarlo, ma perché i due così erano. O forse si dovrà dire meglio: perché Casanova così era, una persona gentile, timida, amabile. Chi abbiamo incontrato nella letteratura e nella vita simile a lui? D'altra parte, è anche l'uomo della fuga dai Piombi. Per uscire di lì e buttarsi di notte nel cuore di Venezia un po' di coraggio, in nome della libertà, forse ci voleva. O no?

La novella di Verga «Cavalleria rusticana» (1880) e il racconto di Svevo «Una lotta» (1888) inseriscono nel plot la traccia amorosa. Da un lato Alfo deve vendicarsi di Turiddu che ha sedotto la moglie Lola, dall'altro Arturo Marchetti e Ariodante Chigi si contendono la bella Rosina. Come accade anche in «Senilità», la focalizzazione genettiana nel testo di Svevo è schiacciata sul punto di vista del solo Arturo. Gli altri appaiono all'orizzonte. L'ottica verista di Verga tende invece all'impersonale, alla tecnica dello straniamento. Quanto può incidere, in

«Ognuno di noi è in lotta con il mondo.»

termini narratologici, la posizione dell'autore rispetto ai personaggi che si battono?

I racconti di Svevo e di Verga hanno in comune un'unica caratteristica, la brevità. Nel caso di Svevo perché è una delle primissime cose che ha scritto, ma è come se già avesse capito tutto di sé: una sintesi delle opere future. Nella *Coscienza di Zeno* il duello di cui racconta nel 1888 diventa quello ben più reale con la sigaretta, con il fumo. A Svevo premeva capire sé stesso, nel 1888 era uno scrittore del secolo che sarebbe venuto vent'anni dopo; suppongo che anche a Verga interessasse capire sé stesso, ma è come se si ritenesse ingombrante, così si mette da parte e guarda gli altri: li guarda con un colpo d'occhio, gli basta un'occhiata, la sua brevità è una pura intuizione. Arrivo a pensare che anche *Cavalleria rusticana* è in questo senso un racconto che fugge dall'Ottocento fingendo di adottarne il costume. In esso non c'è ragione che tenga, non ci sono che fatti, non c'è che un lampo.

Ora spostiamoci dalla posizione dell'autore verso quella dei personaggi. Nei «Duellanti» di Conrad (1908) – in realtà la traduzione del titolo è tratta dal film di Ridley Scott del 1977 – i due ufficiali francesi Armand D'Hubert e Gabriel Feraud si sfidano a loop per anni. Non si tratta di un singolo duello, ma di un continuum di incontri con un'accezione ovviamente simbolica, un po' come lo scontro tra i sessi impersonato da Tancredi e Clorinda nel dodicesimo canto della «Gerusalemme liberata». Alla fine D'Hubert, il quale di nascosto contribuisce al benessere economico di Feraud, gli scrive una lettera per avere la sua amicizia. Duellare – che è una forma metaforica di instaurazione dialogica/dialettica con l'altro – può significare anche volersi bene? Vengono alla mente l'exotopia e la trasgressione di Bachtin: completare l'altro uscendo da sé per esaminare la sua prospettiva.

A Bachtin non avevo pensato, mi sembra giustissimo. Si va anche oltre Bachtin: perché D'Hubert accetta la «follia» di Feraud, è chiaro che rischia la vita pur di capire che razza di uomo sia quel tale che continua a sfidarlo. Vanno a vuoto quattro assalti, il quarto addirittura a cavallo. La ragione da cui parte la faccenda è del tutto futile, è ciò che la rende più significativa per D'Hubert (in fondo l'oggettivo Conrad assume il suo punto di vista, slitta in pieno nel Novecento in cui già si è affacciato) e per noi lettori. A parte il fatto che quando i due si trovano a combattere un nemico straniero, uno a fianco dell'altro da bravi commilitoni, da leali ufficiali, si aiutano... A parte questa ricorrente ma logica evenienza, è straordinario come perfino a cose fatte, quando i due giovani soldati sono uomini maturi e D'Hubert è prima innamorato e poi sposato, è straordinario che anche lui, dapprima stupito e disinteressato, ora rimpianga Feraud. Non potrà che accettare un quinto duello. Lo accetta appunto per capire – non, poniamo, per la gentilezza di Casanova. Che cosa

muove Feraud? Non è, la sua, un'ossessione o qualcosa del genere? D'Hubert è come pensasse: non mi ha contagiato? Ciò che chiamiamo «ossessione», o «fede» in un altro contesto, non è una forma dell'uomo che si sprigiona, si libera di sé trasmettendosi all'altro, così contagiandolo? Stando alla realtà di ciò che Conrad racconta, in ultima analisi tutto dipende da dove si è nati e vissuti e dai caratteri. Tutto è storia, nulla è natura. Feraud è meridionale e passionale; D'Hubert settentrionale e freddo, «un uomo che vuole capire». I duelli si danno per ragioni anche di questo genere.

La letteratura russa con Puškin, Lermontov, Turgenev e altri si è spesa moltissimo su tale argomento. Persino Čechov lo affronta con un racconto lungo, quasi un romanzo, del 1891 che vede contrapporsi due filosofie di vita: l'una lirico-romantica, incarnata dal molle Ivan Laevskij, l'altra darwinista, impersonata dal duro Von Koren. Le atmosfere sono allucinate, crepuscolari, dentro il grandioso e muto paesaggio del Caucaso. Come



spesso accade nelle opere cechoviane, lo scontro è un necessario «punto di rottura» che alleggerirà le nevrosature psicologiche giunte a un momento di svolta, incidendo sulle opzioni di vita degli attanti. Cosa ne pensa dell'idea di «duello funzionale» («breaking point») e «duello teoretico» («disputatio»)?

Čechov nel *Duello* riassume e trascende Puškin, Lermontov, Turgenev, Kuprin. Nei dodici titoli delle conversazioni urbinati, cinque erano di scrittori russi. Ne traiamo una deduzione forse corriva: che cultura e temperamento in Russia sono ben diversi che nel resto d'Europa. Ma perché Čechov trascende gli altri esempi proposti? Perché, come lei ha ben detto, il duello funzionale è tale in quanto sbaraglia il duello teoretico, il duello tra gli attanti. Il furore, la rabbia, l'impeto sono un elemento di incontenibilità. È la prorompente imposizione della soggettività. Ancora una volta, in pieno Ottocento siamo già nel Novecento! In Puškin lo siamo addirittura in modo profetico riguardo la propria vita... È meraviglioso, nel racconto di Čechov, che sia l'ultimo atto di un romanzo che potrebbe essere benissimo un appunto per *Il giardino dei ciliegi*. Tutto è calmo e anche noioso. Sembra che nulla dovrà mai succedere. Siamo nella pura vita di società: il dottore, il diacono, la coppia sbagliata, lui che si annoia, lei che lo tradisce... Cosa di più comune e di più cechoviano? Poi, all'improvviso (anche in Dostoevskij, che qui non c'è, nasce tutto all'improvviso) la bufera. Laevskij è languido fino all'inverosimile, è lirico come lei dice, o romantico. Von Koren, un matematico, non ha alcun languore, è preciso, è duro. Un'opposizione, un confronto che si potrebbe dire classico. È ragionevole che si traduca in un duello? Questo interrogativo nel racconto non

c'è. Čechov non è uno scrittore esplicito. Noi tendiamo a supporre che non sia ragionevole. Perché allora accade se non per le imperscrutabilità della vita, che costituiscono il punto di rottura citato nella sua domanda? O, volendo a tutti i costi razionalizzare, il fatale passaggio alla modernità, cui tanto Turgenev ambiva, qui ancora non è avvenuto.

Čechov ci ha condotti all'idea di un vis-à-vis filosofico. Heinrich von Kleist va ancora oltre. Nel suo «Duello» si avverte una decisa problematica teologica. Il tema è la difficoltà di interpretare la volontà divina, ma c'è chi lo definisce un «whodunit», un «giallo a enigma». Infatti, la contesa tra il conte Iacopo Barbarossa e Federico di Trota è di tipo ordalico: l'esito è deciso direttamente da Dio e non dal valore dei rivali. A suo giudizio in che modo Kleist risolve il dilemma?

In quanto a Kleist... Kleist per me è il più grande, anche se non è giusto ragionare in termini di paragone. Lo è per due ragioni. Per l'asciuttezza del suo procedimento: non c'è indugio, non c'è un aggettivo in più, una notazione di costume o colore che distraiga. Eppure non c'è, che so, la sia pur deliberata aridità di Verga. Tutto in Kleist è pregnante del senso che scaturisce dagli eventi, e tutto conduce non a una domanda, a una domanda qualunque, per esempio: che cos'è il duello? perché un duello? Tutto conduce alla domanda ultima: chi siamo noi sulla Terra? Ciò che ci accade, ci accade perché così vogliamo che sia, perché lo decidiamo noi, o perché è il destino che così vuole? Il destino, che sciocca parola... La parola giusta è Dio. Ciò che Kleist chiede, a sé stesso e ad ogni lettore, è se Dio c'è. Meglio ancora, chi Lui è? Chi è Dio?

«Che cos'è il duello? perché un duello? Tutto conduce alla domanda ultima: **chi siamo noi sulla Terra?** Ciò che ci accade, ci accade perché così vogliamo che sia, perché lo decidiamo noi, o perché è il destino che così vuole?»

Maurizio Maggiani

«*Io non sono un asterisco.*»

«la Repubblica», 6 luglio 2021

Il parere dello scrittore: se il politicamente corretto modifica la lingua non vivremo in un posto migliore. Perché gli acronimi non vanno bene per gli umani

Ho ricevuto un invito a una manifestazione culturale piena di buona volontà indirizzato a un asterisco, car* amic*. Non andrò, io non sono un asterisco, ho solo qualche modesta certezza su me medesimo ma so per certo che non necessito di un richiamo a fondo pagina, posso essere caro e forse anche amico, ma non un impronunciabile*.

Nei giorni passati ho preso a leggere un articolo e ho lasciato perdere alla settima riga, quando mi sono imbattuto nella lettera ø, applicata in funzione di tutti e tutte; non conosco questa lettera ø, credo che appartenga agli alfabeti scandinavi ma non ne sono sicuro, non appartiene al mio alfabeto, all'alfabeto della lingua che parlo, ascolto e scrivo e leggo, non ne so il suono e dunque non posso coglierne nemmeno il senso. Una mia conoscente, ancora mi prendo la libertà della desinenza in a, un'artista molto capace e apprezzata, ha rivisto la sua identità di genere tre volte nel corso degli ultimi anni, prima femmina, ne aveva qualche ragione visto che si era accompagnata a un uomo e ne aveva avuto un figlio, poi maschio, e lo si vedeva chiaramente dal taglio dei capelli, infine, intanto che i capelli le erano cresciuti, non maschio e non femmina; ora sta conducendo una dura battaglia per l'adozione della u in riferimento alla sua persona, amicu, artistu, Stefaniu, io ci provo a chiamarla Stefaniu, ma non mi riesce mai bene.

Sempre più di frequente mi imbatto sulla stampa politicamente corretta nella comunità Lgbtqi+, non ne appartengo, e dunque so di non poter arrogarmi alcun diritto di rappresentanza, ma stento a credere che un umano possa sentirsi appagato nel ridursi in un acronimo; gli acronimi vanno bene per le società di affari, per le infezioni, per le cose di moda, non vanno più bene nemmeno per i partiti politici, come lo potrebbero per anime e corpi viventi. C'è poi quel segno +, addizione indeterminata, forse dal latino *plus*, non saprei, ma qui si parla di vite, c'è una vita plus, c'è una vita +?

Immagino che l'intenzione sia quella di rivoluzionare alfabeto e lingua per rivoluzionare il sistema delle relazioni tra i sessi, farla finita con la lingua maschia, instaurarne una inclusiva cominciando con la neutralizzazione per iscritto degli esseri. Bene, allora davvero è ragionevole pensare che quando parleremo tutt* a scatti il mondo fuori dallo schermo sarà un posto migliore? E qui cito una studentessa liceale nostra vicina di casa.

Certo, la lingua conta, eccome, la lingua è potere, sovvertire la lingua è sovvertire il potere. Personalmente mi vanto senza alcun ritengo di essere un teppistello, attempato, della rivolta, un teppistello della letteratura; non essendo di costituzione adatto a menare le mani, ho presto imparato a menare la

«Non essendo di costituzione adatto a menare le mani, ho presto imparato a menare la lingua, a farne un proposito di **eversione**, e continuo così.»

lingua, a farne un proposito di eversione, e continuo così. Conosco bene il potere della lingua e sin da quando andavo a scuola a prendermi i miei quattro e i miei n.c., schifoso acronimo, so che la lingua è potere, e con la lingua il potere l'ho combattuto, la mia lingua per sovvertire la vostra. E la mia lingua me la son fatta rubando quel che mi pareva, saccheggiando i dizionari e confondendo, manipolando, imparando e prendendo a prestito dagli altri eversori, dai mille infinitamente migliori di me, e splendenti e meravigliosi, e restituendo infine il dovuto.

So bene dunque che la lingua è potere e lotta, oppressione e liberazione; e allora è per questo che non tollero l'imposizione, neppure quella grammaticale quando ne sento il falsosuono; men che meno tollero l'imposizione a fin di bene, perché non vedo alcun bene nell'imporre, nessuna bellezza, ma ancora il palesarsi di un'intenzione di potere, la vostra lingua che si fa canone e il canone legge.

La mia lingua a cui tengo così tanto, è l'unico mio bene, l'unica mia arma, non chiede di essere né canone né legge. Sottostà invece alle leggi, alla legge del mercato quando si fa scritta, alle leggi dell'affetto e delle relazioni quando la parlo; mi sottopongo quotidianamente all'assenso e al rifiuto, non lotto per il potere, lotto per la libertà. Così mi sento a posto se rifiuto un invito indirizzato a *, se trovo illeggibile la \emptyset , se mi fa fatica pensare che Alberto sia tutto nel + di una stringa alfanumerica. Se ad Alberto invece gli bastasse il suo posto nella stringa, mi sentirei di invitarlo a cercare nella lingua che parla qualcosa di più vivido, e nel caso non lo trovasse,

provare a inventare una lingua per sé stesso, una lingua da offrire all'universo delle relazioni, degli affetti, dei ruoli, alla rivoluzione se gli piacerà.

Naturalmente creare una parola non significa costruire una verità, ma una realtà sì, una realtà destinata a consolidarsi o dissolversi nel confronto con le multiformi e cangianti realtà individuali e collettive. Il liocorno, ad esempio, è stato una realtà per un certo tempo assai condivisa, ora non più, se non per un certo numero di appassionati del genere fantasy. Certo, Alberto potrebbe andare con la sua nuova lingua, o anche solo con il suo +, alla conquista del potere, e allora la sua realtà si farebbe verità e legge, ma non avrei più tanta voglia di passeggiare e parlare con lui. Resta il fatto che l'asterisco, la \emptyset , il + non comunicano niente delle vite, dei problemi, dei drammi, delle allegrie, della grandezza di una vita. E resta il fatto che la Gilda, che ha venticinque anni, è lesbica e fa la commessa per settecento euro al mese, per la cronaca tanto quanto il suo vicino di banco maschio etero, perché qui da noi la parità dei sessi laggiù in basso è ormai conquistata, ecco, al momento la Gilda si sentirebbe assai più appagata nel vincere la lotta per un salario dignitoso che stravincere quella per la sovversione dell'alfabeto. Resta il fatto che la vittoria per l'alfabeto si fa sempre più vicina e quella per il salario sempre più lontana. Ragion per cui mi chiedo se i valorosi combattenti del + e del * e della \emptyset stiano intanto lavorando con pari alacrità per la Gilda oltreché per sé stessi, per il potere sui segni o per la libertà dal bisogno, da ogni bisogno.

«So che la lingua è **potere**, e con la lingua il potere l'ho combattuto.»

Gianluigi Simonetti

Due vite raccontate per non restare soli

«domenica» di «Il Sole 24 Ore», 11 luglio 2021



Un'analisi critica delle opere della cinquina del premio Strega. Ha vinto il migliore, il più maturo, il libro di Emanuele Trevi edito da Neri Pozza

Cominciamo dalle buone notizie: allo Strega, giovedì scorso, ha vinto il migliore – il libro più bello in finale, *Due vite*, e lo scrittore più maturo in cinquina, Emanuele Trevi. Magari non il miglior libro di Trevi in assoluto; ma comunque rappresentativo di quella voce e di quella poetica che Trevi ha costruito negli anni, riuscendo dove pochi si spingono: alla messa a punto di uno stile personale, di un modo efficace, convincente e irriducibile di scrivere e vedere il mondo. Così anche in *Due vite* torna il suo tipico tono conversevole («come dicevo, Rocco era il più rapito»; «come dicevo Rocco aveva rimandato la nostra cena»), torna la sua prosa avvolgente, capace di assorbire l'italiano vivo e farne musica leggera e agrodolce («non siamo nati per diventare saggi, ma per resistere, scampare, rubare un po' di piacere a un mondo che non è stato fatto per noi»); torna il suo uso seducente della memoria letteraria, intesa sia come antimateria o surrogato di una realtà pronta a dissolversi in sogno, sia come materiale di costruzione per immagini interiori («lo assalivano sciami di pensieri», detto di un amico romanziere, ma in prestito dal Montale della *Casa dei doganieri*, «in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri / e vi sostò irrequieto»). Soprattutto ritorna il principio vampiresco per cui una voce narrante, suo malgrado «integrata» eppure malinconica – e forse

malinconica perché integrata –, ruba e racconta le vite di grandi disadattati, più disperati di lui. Due vite, quelle degli amici scrittori Pia Pera e Rocco Carbone, nel senso quindi di due biografie; ma due vite anche nel senso di due dimensioni dell'esistenza – una terrestre e in luce, una in ombra e immateriale – raccontate secondo quella dialettica della giusta distanza («più ti avvicini a un individuo, più assomiglia a un quadro impressionista, o a un muro scorticato dal tempo e dalle intemperie... Ti allontani, viceversa, e quello stesso individuo comincia ad assomigliare troppo agli altri...») che fa della narrativa di Trevi un monumento scritto all'angoscia di rimanere soli.

Se la buona notizia consiste nell'affermazione di uno scrittore intelligente e originale, la notizia meno buona è che il resto della cinquina (ma *Il libro delle case* di Bajani meriterebbe un discorso a parte) lascia intravedere l'affermazione futura di scritture forse non meno intelligenti, ma certo meno originali; e anzi l'emersione di un vero e proprio filone editoriale costruito per un verso sul posizionamento sociale dell'autore, per l'altro su una compatta ideologia, al servizio di valori più o meno indiscutibili. *Il pane perduto* di Edith Bruck è la drammatica testimonianza, in forma di favola nera, di una donna scampata a sei campi di concentrazione e alla

«In *Due vite* torna il suo tipico tono conversevole, torna la sua **prosa avvolgente**, capace di assorbire l'italiano vivo e farne musica leggera e agrodolce.»

strage della propria famiglia; purtroppo è anche una prova stilisticamente debole, che proprio per l'alto profilo morale avrebbe meritato un editing più attento («un rabbino dell'esercito mi ha unito con Gabi a bordo in una sala dell'esercito»). L'esito, paradossale, è che la seconda parte del libro, dedicata all'Italia della ricostruzione e del boom, risulta più interessante della prima, quella concentrazionaria, in cui il materiale narrativo è rovente ma congelato in un racconto stereotipo e costantemente enfatico («l'ombra che aleggiava in casa e fuori stava diventando sempre più scura e penetrante. Il sole estivo non sembrava riscaldare le anime. Anche i fiori nei bei giardinetti erano assetati e le persone non cantavano più come prima, nelle sere, nei cortili, le bellissime canzoni popolari, mentre sbucciavano le pannocchie seccate o staccavano le foglie dai rametti di menta...»).

Materia diversa, ma analoga modalità melodrammatica, in *L'acqua del lago non è mai dolce*, di Giulia Caminito, dove non è questione di testimonianza storica, ma di denuncia generazionale: la fatica di forgiare un'identità femminile libera, tra oppressioni sociali (la miseria, le disuguaglianze di ceto) e ingiustizia di genere (la violenza maschile, il conformismo della società). Sola alleata della giovane protagonista è la madre, da cui la figlia ha imparato la rabbia e la forza («pare l'eroina di un fumetto, Anna Magnani al cinema, lei che baccaglia, lei che non si arrende, lei che li fa stare tutti zitti»); la loro è una violenza buona, feconda, opposta alla violenza vile, alla fragilità disperata dei maschi («mi soddisfa di più vedere gli occhi sperduti che fanno quando una femmina li colpisce, che quelli lusingati di quando s'alza per baciarli»). E del resto anche *Borgo Sud*, di Donatella Di Pietrantonio, vede

come protagonista una coppia di eroine, due sorelle in equilibrio precario sulle macerie di troppe famiglie; due sorelle diverse, con quella più selvaggia e più libera che finisce con l'attrarre nel suo mondo – il quartiere popolare di Borgo Sud – l'altra emancipata, colta e un po' repressa («di là avevo lasciato un piccolo libro aperto sulle poesie che amavo, un seminario da preparare, un ordine stabilito; qui, dove Adriana mi aveva portato, la vita sembrava più vera, scandalosa e pulsante. Ne ero attratta e spaventata allo stesso tempo»). Tra i due romanzi le simmetrie sono evidenti; altre, meno evidenti, portano entrambe verso modelli lontani di maternità spettacolari e controverse (penso alla *Storia* di Elsa Morante, o all'*Isola di Arturo*) – modelli certo molto amati ma altrettanto certamente semplificati e come prosciugati. Più che la Morante, alla fine, si sente l'influsso dell'*Amica geniale* – soprattutto in Di Pietrantonio, simile alla Ferrante per talento narrativo ma priva della sua intelligente cattiveria. A queste narratrici andrebbe forse chiesto più coraggio – sarebbe un peccato se la voglia di assecondare lettori (e lettrici) offrendo loro identificazioni facili e prospettive consolatorie finisse col lasciare sul terreno romanzi ricchi di pathos ma poveri di contraddizioni; romanzi dalla parte degli emarginati, ma carenti di adesione linguistica al mondo popolare, e privi in generale di quella precisione metaforica che è il segno di una materia davvero posseduta («ascolto i miei pensieri claudicanti ronzare» scrive Caminito: da confrontare con lo sciame dei pensieri di Montale e di Trevi). Romanzi verosimili, e scorrevoli, e politicamente corretti; ma prudenti e poco radicali – troppo vicini o troppo lontani rispetto ai loro stessi ideali di cambiamento.

Paolo Di Paolo

«*Caro Maggiani, l'asterisco è un diritto civile.*»

«la Repubblica», 13 luglio 2021



Gli editori di effequ, che da tempo sperimentano l'uso dello schwa, rispondono a Maggiani sottolineando che si tratta di uno strumento di inclusione

«Nel corso di una fiera editoriale, a Valeggio sul Mincio, in Veneto, un lettore sulla sessantina che aveva acquistato un nostro libro è tornato indietro. Indicandoci lo “ə” su alcune pagine del volume, un po' perplesso, ci ha chiesto cosa significasse. Non ha protestato, non ha preteso di riavere i soldi. Si è messo lì, paziente, curioso, e ci ha ascoltato. Senza volerlo, si è trasformato nel nostro lettore zero.»

Silvia Costantino e Francesco Quatraro raccontano l'episodio soddisfatti. Il marchio editoriale che animano, effequ, è il primo in Italia a sperimentare l'uso dello schwa, la vocale neutra proposta da linguisti e attivisti per evitare il maschile sovraesteso e riferirsi a una moltitudine di persone rispettandone le differenze. Nel loro catalogo, spiccano l'antologia *Future*, nelle cui pagine Igiaba Scego ha raccolto le voci di undici autrici afroitaliane, e il perturbante romanzo *Ada brucia*, con cui la ventitreenne Anja Trevisan ha vinto di recente il premio Pop.

«Una casa editrice» spiegano Costantino e Quatraro «fa questo: sceglie. E questa scelta è inderogabilmente politica. Un marchio piccolo non è detto che sia in automatico un marchio di qualità. Ma ha l'agilità e l'indipendenza per rischiare più di quanto possa rischiare un editore grande. E soprattutto può diffondere dal basso idee, visioni del mondo; senza essere programmaticamente

antagonista, portare quel po' di frizione, di attrito, che produce dibattito».

Difendono l'utilizzo di schwa, asterisco o altri simboli, per l'appunto, come una scelta di carattere politico. Allo scrittore Maurizio Maggiani, che su «la Repubblica» del 6 luglio ne contestava l'ombra spersonalizzante («resta il fatto che l'asterisco, la ø, il + non comunicano niente delle vite, dei problemi, dei drammi, delle allegrie, della grandezza di una vita»), rispondono: «Non è un'imposizione, è solo uno strumento in più. Anche non usarlo, sapendo però che esiste e come si usa, significa avere messo a fuoco un problema di rappresentazione e di inclusione».

Avete deciso di usare il carattere schwa nei vostri volumi di saggistica. Alla lettrice e al lettore che potrebbero fare fatica come andate incontro?

C'è in ogni volume una nota esplicativa sull'uso dello schwa. Abbiamo fatto nostra la proposta di Vera Gheno, la sociolinguista che nel saggio *Femminili singolari*, da noi pubblicato, ha ipotizzato l'uso della vocale media per i casi in cui non identificare il genere di una moltitudine o di una persona è rilevante. Ecco un esempio: «Care collegə, siete tutte benvenutə». È legittimo sentirsi sulle prime un po' disorientati, ma si tratta di non cedere alla pigrizia.

La stessa Gheno ha evidenziato un limite: il simbolo non è presente sulla tastiera standard.

È vero, ma grazie al dibattito che si è aperto si nota già qualche evoluzione. Nella tastiera italiana dei dispositivi Android – evidentemente dopo averne registrato un maggiore utilizzo – lo schwa è stato inserito. Resta il problema che i software per non vedenti o ipovedenti non lo riconoscono, ma anche in questo caso quanto più l'esigenza viene manifestata, tanto più è plausibile che siano sviluppati aggiornamenti per soddisfarla. Quanto alla pronuncia, lo schwa si trova già in dialetti come il napoletano, in fine di parola. Il suono da emettere è come la «e» appena accennata di «Napule».

Nelle vostre nuove norme editoriali, quali parametri avete stabilito per l'uso dello schwa?

Lo abbiamo escluso dalle opere di narrativa, per ragioni di rispetto dell'identità stilistica. Nella saggistica, che di per sé offre strumenti di analisi del presente, lo usiamo con parsimonia, un po' come andrebbe usato il cortisone, e sempre laddove circonlocuzioni o perifrasi non sono sufficienti a rappresentare la pluralità. Non sempre è necessario lo schwa: un'espressione come «la comunità medica», per esempio, è già perfettamente inclusiva. In questo senso, vanno evitati abusi ed estremismi, che rischiano di essere non solo opachi, ma anche controproducenti. Noi abbiamo semplicemente aperto un cantiere di sperimentazione. Il tempo ci dirà se funziona, se avrà un'effettiva ricaduta anche nel parlato; partire dallo scritto, in un caso come questo, è evidentemente più efficace per raggiungere una base di pubblico disponibile a sperimentare con noi. Le reti sociali si esprimono d'altra parte attraverso la parola scritta.

C'è un discrimine anagrafico in questa «apertura»? A giudicare da molte reazioni anche all'articolo di Maggiani, si nota una polarizzazione giovani/anziani.

Le nuove generazioni, i quindicenni, i ventenni trattano le questioni di genere con grande naturalezza e

«Noi abbiamo semplicemente aperto un cantiere di **sperimentazione**. Il tempo ci dirà se funziona, se avrà un'effettiva ricaduta anche nel parlato.»

attenzione. E sono loro i protagonisti dei prossimi anni, coloro che sceglieranno come scrivere e come parlare. I più adulti fanno fatica, anche comprensibilmente. Ma lo scontro tra il nipote che dice «dovete parlare come noi» e il nonno che dice «noi parliamo come ci pare» non porta lontano. Anche l'idea di una lotta di classe che escluda il discorso sull'inclusività del linguaggio è monca; e non si tratta di definire una gerarchia di battaglie, ma di pensare diversamente la stessa battaglia, di allargarne i confini per un riconoscimento diverso, verrebbe da dire contemporaneo, dei diritti civili. Aggiungere possibilità e obiettivi non significa toglierne altri. È importante, piuttosto, alimentare il dibattito, non chiudersi, parlare il più possibile.

Quando però qualche attivista nega diritto di parola – capita con frequenza – all'anziano o al presunto «non competente» forse non si mostra del tutto fedele all'idea di inclusività che difende.

Troviamo positivo che il dibattito si allarghi, ma la competenza non è trascurabile, in discorsi come questo.

Ma si può dire che uno scrittore, che si occupa di parole per mestiere, non sia competente?

Non è solo una questione linguistica: in gioco c'è la rappresentazione della pluralità. Per questo è fondamentale che, accanto agli esperti, parli chi vive in prima persona il problema, chi rappresenta le identità non binarie e magari ha sofferto per l'assenza di riconoscimento, per la condanna a restare invisibile.

René de Ceccatty

Non abbattete le nostre biblioteche

«la Repubblica», 17 luglio 2021



Credevamo che la censura letteraria fosse un fantasma del passato, quando Flaubert fu processato per la sua *Madame Bovary*, invece è di nuovo qui

Quando guardo una biblioteca, vedo tanti libri che oggi incontrerebbero difficoltà a essere pubblicati, anche se hanno influenzato in modo decisivo il mio gusto per la letteratura. Com'è possibile che lo spirito di insolenza e di libertà abbia ceduto il passo a una nuova censura? La parola «censura», ancora fino a poco tempo fa, era bandita dal vocabolario di uno scrittore. Si citavano volentieri i due esempi più famosi, che erano l'interdizione di certe poesie dei *Fiori del male* e il processo che dovette affrontare Flaubert per *Madame Bovary*. La requisitoria di Ernest Pinard, il pubblico ministero, per lungo tempo è apparsa come il non plus ultra dell'imbecillità critica, soprattutto per il suo commento di una frase di Flaubert che riporta, in stile indiretto libero, i pensieri della sua eroina.

In questi ultimi tempi, in Francia e in parecchi altri paesi, è tornato a soffiare un vento di censura. La rivoluzione degli anni Settanta, che aveva messo fine all'oscurantismo responsabile delle difficoltà editoriali di D.H. Lawrence o di Nabokov, oggi viene presentata come un episodio effimero di «lassismo». E va di moda tornare a una maggiore severità, esaminando da vicino il rapporto che intercorre fra ciascun autore e ciascuna narrazione (considerata necessariamente come l'espressione diretta del suo pensiero e perfino della sua etica) e la morale, e la

pedagogia. Il caso di Gabriel Matzneff, Vanessa Springora, a trent'anni di distanza è tornata su quella relazione, che presenta, in un libro inquietante (*Il consenso*, pubblicato in Francia nel gennaio del 2020 e in Italia nel 2021, per La nave di Teseo), di volta in volta come una passione condivisa e come un «dominio» da parte di un uomo più che maturo (cinquant'anni) su un'adolescente resa fragile da una situazione familiare deleteria. La gigantesca campagna stampa che ha accompagnato la pubblicazione del libro è stata ben presto seguita da una richiesta di censura a carico di tutta l'opera passata di Matzneff, o quantomeno dei suoi diari intimi, dove lo scrittore non nascondeva la sua predilezione per le ragazze giovanissime. Da notare che, in trent'anni, nessuna lo aveva mai denunciato. Ma venivano anche citati dei passaggi di un diario in cui l'autore raccontava dei suoi incontri alle Filippine con delle prostitute bambine. Quelle pagine di diario, che in effetti possono essere considerate sconvolgenti, sono bastate per colorare di nero l'insieme delle sue opere, suscitando immediate richieste di censura. Ma pur comprendendo la massima riprovazione per le sue azioni, cosa ci autorizza a trasformare una confidenza in un incitamento a essere approvati e imitati? Le opere di Tony Duvert fanno un'apologia esplicita della libertà di rapporti sessuali con i bambini.

«Leggere un libro non significa **essere obbligati a condividere** le opinioni che ci troviamo dentro (anche se fossero direttamente quelle dell'autore).»

L'autore è morto nel 2009, in uno stato di grave degrado e dimenticato da tutti. Ma i suoi libri rimangono, così come quelli di François Augiéras, di Michel Tournier, di Umberto Saba e di Sandro Penna, o della stessa *Isola d'Arturo*, che secondo queste nuove norme morali non troverebbero più un editore. Senza parlare di *Amado mio*, di Pasolini.

Pasolini, giustappunto. Il programma del concorso per diventare professori di scuola superiore ha per tema «il sonetto» e annovera, in mezzo a Elizabeth Browning e Pablo Neruda, la raccolta postuma che Pasolini aveva spedito al suo amico Ninetto Davoli. Un'orda di benpensanti ha protestato, scagliandosi non contro il contenuto delle poesie in sé (da un adulto a un altro adulto), ma – ancora una volta e quarantacinque anni dopo la sua morte! – contro il passato di Pasolini e i suoi amori giudicati illeciti con degli adolescenti. Il libro viene condannato perché è stato deciso che il suo autore è condannabile. Esattamente come le #MeToo che boicottano i film di Polanski per ostilità a cose che ha fatto il cineasta in passato. Eppure il discorso indiretto libero (che per Pasolini era l'indice stesso della tonalità poetica, tanto in letteratura quanto al cinema) è la porta attraverso la quale qualsiasi creatore riesce a sfuggire al tempo stesso ai limiti della sua personalità e a quelli della vita «oggettiva». È la porta dell'immaginazione, dove la morale non si deve intrrompere. Un romanzo non è un manuale di buona condotta. Per una sorta di contagio del successo, un altro libro, stavolta di Camille Kouchner, *La famiglia grande* (pubblicato anche questo da La nave di Teseo), seguendo lo stesso principio della confidenza-requisitoria, demolisce un personaggio noto delle scienze politiche, il suo patrigno Olivier Duhamel, accusandolo, anche in questo caso a distanza di trent'anni,

di aver costretto il suo fratello gemello adolescente a dei rapporti sessuali, nonostante il diretto interessato non abbia protestato né sul momento né negli anni che sono seguiti. A prescindere dalle motivazioni psicologiche e giudiziarie della romanziera, è desolante che abbia scelto la letteratura per far ascoltare la sua voce. Intendo dire che è un peccato che la letteratura venga distolta dalla sua autentica funzione, che non è quella di entrare in un tribunale e produrre un corpo del reato. Giustizia e letteratura non sono mai andate granché d'accordo. Bisogna saper scegliere. Quando si vuole fare una denuncia si va in un commissariato o da un avvocato, non da un editore. E inversamente, quando si disapprova il contenuto di un libro non è alla censura che bisogna far ricorso.

Non tutto è degno di essere scritto, non tutto è degno di essere pubblicato, obbiettano i moralisti. Sì, sicuramente è così, alcuni testi sono contestabili, così come alcuni comportamenti sono riprovevoli. Ma da una parte si deve considerare che ciò che viene scritto e pubblicato non è necessariamente la traduzione trasparente e diretta del pensiero e del modo di vivere dell'autore (perché allora non c'è più Dostoevskij e siamo nel regno di Mary Poppins) e dall'altra parte non si deve dimenticare che leggere un libro non significa essere obbligati a condividere le opinioni che ci troviamo dentro (anche se fossero direttamente quelle dell'autore). La censura presuppone che esista una comunione fra i personaggi, gli autori, i lettori e i cittadini, talmente fragili che la presenza di un libro può precipitarli nel disorientamento più totale, in un caos suscettibile di minacciare l'ordine pubblico. Insomma, tanto vale passare direttamente al capitolo seguente, che è *Fahrenheit 451*.

(Traduzione di Fabio Galimberti)

Stella Levantesi e Fabio Deotto

Le catastrofi climatiche sono sempre meno «eccezionali»

«Il Tascabile», 20 luglio 2021



Una prospettiva linguistica sul clima che cambia. «Forse risulterebbe più proficuo dedicare più attenzione alla complessità del problema, porsi un'ottica di dubbio».

Una persona, asciugandosi il sudore dalla fronte, si lamenta di come questa sia l'estate più calda degli ultimi cinquant'anni. Un'altra, accanto alla prima, con espressione sardonica risponde: «Consolati, è la più fredda dei prossimi cinquant'anni». È una vignetta che sta circolando molto on line, in questi giorni flagellati da un'infilata di eventi meteorologici estremi. Naturalmente si tratta di una semplificazione, ma la cosa interessante è il rovesciamento di prospettiva che propone. Un rovesciamento che si fatica invece a trovare nel panorama mediatico tradizionale, dove gli eventi climatici delle ultime settimane – le temperature da record nel Pacifico nordoccidentale che hanno innescato incendi e provocato il ricovero di moltissime persone; le alluvioni in Germania e in Belgio che hanno causato migliaia di dispersi e centinaia di morti; gli incendi devastanti in Australia e California, le temperature estreme in Siberia e molti altri – vengono puntualmente etichettati come «senza precedenti», rimarcando indirettamente come i disastri che abbiamo sotto gli occhi non appartengano al mondo «normale», ma siano da considerare eccezioni, elementi sfuggiti a una cornice che rimane integra. Ma è sufficiente dare retta a quello che i climatologi dicono da decenni per capire che, se pure ci troviamo di fronte a circostanze «senza precedenti», perché in molti casi non si è mai assistito a nulla di analogo,

questi eventi non possono più essere derubricati come «eccezionali», sono piuttosto i sintomi di quel fenomeno incredibilmente sfaccettato, interconnesso e difficile da inquadrare che chiamiamo «crisi climatica». «Senza precedenti» non è solo qualcosa di eccezionale, l'espressione descrive un evento che si è verificato per la prima volta e che può costituire un modello di situazioni analoghe. Per definizione, quindi, qualcosa che è «senza precedenti» è potenzialmente destinato a diventare il primo di altri eventi molto simili. E la prospettiva sembra essere questa: il fatto che si verifichino circostanze mai viste prima è sempre meno un fatto eccezionale.

Daniel Swain, uno scienziato del clima dell'Università della California a Los Angeles, ha **dichiarato** al «Guardian» che quest'estate sono stati stabiliti così tanti record negli Stati Uniti che ormai non fanno più notizia: «Gli estremi che sarebbero stati degni di nota un paio di anni fa oggi non lo sono, perché impallidiscono in confronto agli aumenti sorprendenti delle scorse settimane». Questo accade anche in altri paesi, ha aggiunto, anche se con meno attenzione da parte dei media. Questi eventi dunque non possono più essere considerati né isolati né eccezionali. Eventi meteorologici che si sono verificati ogni centinaio di anni stanno diventando comuni. La crisi climatica non è iniziata oggi, ma si sta manifestando

in una dimensione concreta anche in zone dove non siamo abituati a inquadrarla, con modalità e dinamiche che la scienza del clima pronostica da decenni. Insomma, non è più un problema astratto che riguarda altri, altrove. È qui, ora, mentre leggete queste parole. Gli eventi senza precedenti, per quanto possa suonare paradossale, stanno diventando la norma. Ma perché il problema continui a essere visibile (e comunicabile) anche una volta che il terreno si sarà asciugato, le macerie saranno state rimosse e le case ricostruite, è fondamentale concentrarci sul linguaggio che utilizziamo per comunicarlo. Un linguaggio che, come abbiamo visto, si dimostra spesso inadatto a raccontare la complessità della questione. E se da un lato è utile smettere di parlare di eventi «eccezionali», dall'altro è fondamentale trovare un modo di sintetizzare un fenomeno stratificato senza inciampare in pericolose semplificazioni.

Nei giorni successivi alle alluvioni di metà luglio in Belgio e in Germania, non passava ora senza che spuntasse un articolo che, già nel titolo, rivelava come i climatologi stessi fossero rimasti «scioccati», «spiazzati», «sorpresi» da queste manifestazioni estreme, suggerendo così – in maniera consapevole o meno – che delle persone che hanno passato la vita a studiare i fenomeni climatici siano di fatto degli sprovveduti, alla stregua di marinai in tempesta che cercano la terra usando un bicchiere come binocolo. Il che è ancora più curioso se si considera che per decenni i climatologi sono stati accusati di essere eccessivamente catastrofisti: ora che le catastrofi preconizzate si vedono, li si accusa di non essere sufficientemente precisi nel proprio catastrofismo. Il punto è che le previsioni della scienza climatica non possono anticipare cosa

«È fondamentale trovare un modo di **sintetizzare** un fenomeno stratificato senza inciampare in pericolose semplificazioni.»

succederà precisamente e dove, quanto semmai prevedere che l'intensità e la frequenza di determinati eventi meteorologici aumenteranno in modo netto con l'aumento di CO₂ nell'atmosfera.

Se da un lato infatti gli esperti mettono in guardia dal «dare la colpa» di ogni singolo evento meteorologico estremo al cambiamento climatico, dall'altro affermano senza indugio che i cambiamenti climatici influenzano fortemente le condizioni atmosferiche, causando siccità più lunghe, pattern di precipitazione più erratici, temperature più alte in alcune regioni e inondazioni in altre. E non a caso, in questo contesto, fanno una distinzione tra «causalità» e «influenza», due aspetti diversi che permettono di spiegare in maniera scientifica il rapporto tra riscaldamento globale e frequenza ed intensità di eventi meteorologici estremi.

Esiste un campo conosciuto come *extreme event attribution* – «attribuzione di eventi estremi» – che collega il concetto apparentemente astratto di cambiamento climatico con le esperienze tangibili di eventi climatici e meteorologici. Secondo un'analisi di Carbon Brief, gli scienziati hanno pubblicato più di 350 studi sottoposti a revisione paritaria che esaminano gli estremi meteorologici in tutto il mondo, dalle ondate di calore in Svezia alla siccità in Sud Africa, dalle inondazioni in Bangladesh agli uragani nei Caraibi. Il risultato è una crescente evidenza di come l'attività umana stia aumentando il rischio eventi meteorologici estremi. Dei 122 studi di attribuzione sul caldo estremo che sono stati esaminati, il 92% ha concluso che il cambiamento climatico ha reso l'evento o la tendenza più probabile o più grave. Dagli 81 studi che hanno esaminato le precipitazioni o le inondazioni, il 58% ha riscontrato la stessa tendenza. Nei 69 eventi di siccità studiati, invece, la percentuale sale al 65%.

Per questo quando si parla di «attribuzione di eventi estremi», è importante chiarire se si tratta di una categoria di eventi – per esempio le ondate di calore – o un evento specifico – per esempio le alluvioni in Germania. E, soprattutto, è importante porre

la domanda corretta. Secondo il dottor J. Marshall Shepherd, esperto di clima e direttore del programma di scienze atmosferiche dell'Università della Georgia «i media e i decision makers devono smettere di chiedere se un evento [meteorologico Ndr] sia stato causato dal cambiamento climatico». Le domande che bisognerebbe farsi piuttosto sono altre: «Eventi di questa gravità sono più o meno probabili a causa del cambiamento climatico?» oppure «in che misura l'evento è stato più o meno intenso a causa del cambiamento climatico?».

Ignorare questi collegamenti nel racconto della crisi climatica e non avere una visione comprensiva di questi elementi è un problema. Trattare gli eventi meteorologici estremi come casi isolati e scollegati dalla crisi climatica è un problema. Dare le notizie su questi eventi come fatti di cronaca che esaltano esclusivamente le dimensioni di località e temporaneità (acquazzoni torrenziali, nubifragi, bombe d'acqua) è un problema. L'abuso del termine «maltempo», che sembra essere la parola magica, un jolly che viene utilizzato per evitare analisi, ricerca, approfondimento, è un problema. Lo è perché rinforza una narrazione della crisi climatica fuorviante che da un lato ci impedisce di vedere come il nostro mondo sia già inevitabilmente cambiato, dall'altro fornisce una sponda a chi ha interesse a procrastinare un intervento politico ed economico che invece è palesemente irrimandabile.

L'impiego di un linguaggio migliore nel racconto della crisi climatica è un passo fondamentale per operare il cambio di paradigma di cui abbiamo bisogno, e questo perché il modo in cui parliamo determina il modo in cui pensiamo, e il modo in cui pensiamo determina il tipo di sguardo che rivolgiamo al mondo. Se fatichiamo a prendere atto di una minaccia esistenziale già così manifesta, è anche perché non siamo evolutivamente equipaggiati a catalogare questa minaccia come qualcosa che possa mettere a rischio la nostra sopravvivenza. Siamo i discendenti di chi sapeva scappare di fronte a pericoli immediati, ma anche di chi era in grado di mantenere il sangue freddo

quando il pericolo era solamente percepito. Quegli stessi meccanismi che hanno permesso ai nostri antenati di sopravvivere in un mondo pieno di insidie senza andare in paranoia a ogni spron battuto, oggi ci paralizzano in una situazione dove, anche se a livello razionale ci viene detto che l'acqua in cui galleggiamo sta bollendo, ci lasciamo rosolare a fuoco lento perché convinti che si tratti solo di un fenomeno eccezionale. L'utilizzo di un linguaggio adeguato può aiutare a spezzare questo circolo vizioso cognitivo. L'atto di dare nomi dopotutto è una componente cruciale dell'apprendimento: i neonati imparano a stabilire connessioni più durature tra le cose che sentono, vedono e odorano una volta che possono etichettarle con un nome. Non c'è da stupirsi allora se nel maggio del 2019 «The Guardian» ha chiesto ai propri collaboratori di utilizzare una nuova terminologia per parlare della questione climatica: dovevano innanzitutto evitare il termine «cambiamento climatico», reo di suonare troppo delicato e passivo, e preferire invece «crisi climatica», «collasso climatico» o «emergenza ecologica», che in effetti restituiscono meglio la complessità e gravità della questione.

La scelta di linee guida ufficiali per la comunicazione dell'argomento era funzionale dal punto di vista editoriale, ma questo non significa che vadano adottate in maniera dogmatica nella comunicazione di tutti i giorni. Perché se è vero che il termine «cambiamento climatico» può risultare meno allarmante di «crisi climatica» è anche vero che veicola una sfumatura concettuale – l'idea di essere in una fase di transizione in divenire – che nella seconda locuzione invece manca. Vietare l'utilizzo di certe parole non è necessariamente la strada giusta. Forse risulterebbe più proficuo (anche se più dispendioso) dedicare più attenzione alla complessità del problema, porsi in un'ottica di dubbio, schivare gli automatismi che rendono così allettante risolvere un pezzo parlando di «evento epocale» o di «climatologi spiazzati». Forse, prima di descrivere un'alluvione come un evento «eccezionale» o «epocale», sarebbe sufficiente soffermarsi un momento a riflettere: lo è davvero?

Francesca Faccani

Scrivere per non offendere nessuno: chi sono i sensitivity reader

«Rivista Studio», 21 luglio 2021

Nell'editoria americana una nuova figura di lettore verifica la correttezza di un manoscritto rispetto alle minoranze. Ne ha fatto uso anche l'autrice Fowler

Qualche anno fa, a una conferenza tenuta da Zadie Smith, una persona tra il pubblico si alza in piedi e fa una domanda: chiede se secondo lei un autore bianco può scrivere una storia dal punto di vista di una persona nera. Erano gli anni in cui in America nasceva **#ownvoices**, l'hashtag col quale su Twitter ci si scambiavano consigli letterari solo se i libri avevano al centro personaggi appartenenti alle stesse comunità marginalizzate dei loro autori. C'era poi stato lo **scandalo** di *American Dirt*, il romanzo che lo scorso anno Oprah aveva scelto per il suo club del libro, che aveva fatto infuriare la comunità latina perché l'autrice, bianca, si era appropriata dello sguardo della sua protagonista messicana.

Lei risponde di sì, «se vuoi dei personaggi che non sono come te, basta che tu faccia i compiti»: alla fine scrivere fiction vuol dire per forza immaginarsi le vite di personaggi che non sono come noi. Lo fanno da sempre gli scrittori, **scrive** una giornalista sul «New York Review of Books» chiedendosi se ora non possiamo più leggere *Otello* perché Shakespeare non era nero, se dobbiamo censurare una volta per tutte *Madame Bovary* perché Flaubert non era una donna bianca morta suicida con una fialetta di arsenico. È colpa dell'era *woke* di Twitter, della nostra nuova suscettibilità, dice, se i manoscritti vengono rifiutati e agli autori chiesto di censurare capitoli

interi. Zadie Smith però ci aveva avvertiti, basta fare i compiti in tempo.

Tra il pubblico della conferenza c'è anche Therese Anne Fowler, lo racconta nei ringraziamenti del suo nuovo **libro** *Un bel quartiere* (uno dei libri del 2020 per la National Public Radio), che nel 2013 aveva scritto una biografia di Zelda Fitzgerald, un successo, da cui è stata tratta anche una serie con Christina Ricci. Ha in mente da qualche anno di scrivere un romanzo che «potesse aprire gli occhi ai lettori bianchi sul danno che ogni giorno arrecano ai loro concittadini neri», ci ha spiegato in un'intervista, ed è uscita dall'auditorium dove stava parlando Smith convinta che ne scriverà uno. Pubblicherà nel 2020 *Un bel quartiere*, uscito da noi lo scorso giugno per Neri Pozza, che ha al centro il conflitto tra due famiglie di vicini, i Whitman, bianchi e borghesi che si sono appena trasferiti nel quartiere, e gli Alston-Holt, afroamericani, che abitano lì da sempre. Al centro della querelle c'è un'antica quercia che separa due case, tanto amata da Valerie Alston-Holt quanto ostacolo ai deliranti piani edilizi della famiglia Wasp. Che cosa fare allora per raccontare correttamente il punto di vista della famiglia nera? Fowler ha fatto i compiti, e ha deciso di passare il manoscritto a un *sensitivity reader*. Prima che lo sentissi da lei durante una presentazione lo scorso

giugno, non avevo mai sentito parlare di un sensitivity reader, così ho cercato su Google. Di articoli in italiano se ne trovano giusto due, uno perlopiù tradotto dall'inglese, mentre dai siti americani provengono longform lunghissimi e offerte di lavoro. Il sensitivity reader setaccia il manoscritto alla ricerca di frasi e osservazioni offensive, stereotipi, bias, incomprensioni e rappresentazioni sbagliate che gli autori non appartenenti a una certa minoranza possono aver tralasciato. Per la stessa regola, un sensitivity reader deve appartenere alla comunità di cui si sta parlando. Dando uno sguardo veloce on line, puoi chiedere un *sensitivity-check* del tuo romanzo per qualcosa come 250 dollari: «Sono una persona disabile, sono ebreo e gay e soffro di disturbo da deficit di attenzione» scrive uno, su writingdiversely.com, un sito di consulenza di sensitivity reader, «sono musulmana, pachistana con una storia di immigrazione alle spalle e soffro di ansia sociale» dice un'altra.

È all'interno della narrativa scolastica e Young Adult che ha iniziato a tratteggiarsi questa figura, essendo capitato più volte che libri venissero ritirati dalle vendite perché i lettori avevano ritenuto che le minoranze fossero state rappresentate in maniera problematica e stereotipata. Fondamentale per i lettori di quest'età è la questione dell'identità, dal momento che il lettore sta ancora cercando la sua, prendendo spunto qua e là e quindi la caratterizzazione deve essere aderente e autentica, mai abbozzata. Così il sensitivity reader risolverebbe due dei problemi principali dell'industria editoriale, dove da una parte c'è una sempre maggiore richiesta di rappresentare personaggi che appartengono a minoranze, e dall'altra ci sono quegli stessi autori bianchi a scriverne le storie e spesso a finire nei guai (secondo una stima del «New York Times», nel 2018 l'89% degli autori pubblicati dalle maggiori case editrici americane erano bianchi).

«Il problema è che gli scrittori in passato non hanno fatto le dovute ricerche e gli editori hanno

«Se vuoi dei personaggi che non sono come te, basta che tu **faccia i compiti.**»

pubblicato i libri accettando ciecamente l'accuratezza delle rappresentazioni» ha spiegato a Studio Fowler; così come nel giornalismo è fondamentale fare fact-checking, nei romanzi lo è fare un sensitivity-checking. In un'[inchiesta](#), il «New York Times» si chiedeva se questi reader non operassero una sorta di censura preventiva del romanzo, se non fossero guardiani della cancel culture, qualcosa sul tipo «togliamo questa frase perché qualcuno potrebbe offendersi». Per come la vede Fowler, non è una professione nata soltanto dalle pressioni di questa nuova era, ma semplicemente per facilitare un modo di operare che esiste da sempre: «Si tratta più che altro di formalizzare una parte del processo di ricerca che ogni scrittore è sempre stato obbligato a fare quando scrive di personaggi che sono fondamentalmente diversi da lui».

Era il 2018 quando Therese Anne Fowler, su consiglio dell'editore, si è rivolta a un sensitivity reader: «Era meno comune al tempo», e cioè prima del casino di *American Dirt*, quel famoso libro finito al bookclub di Oprah. O di *The Continent*, di cui un'[infografica](#) del «Washington Post» ha rintracciato la riscrittura del sensitivity reader di un manoscritto prima definito «razzista e dannoso». Tendenzialmente i lettori rimangono anonimi, al pubblico come all'autore, impossibili da rintracciare e intervistare, com'è stato per quello di Therese Anne Fowler. Dal momento che «a capo del razzismo ci sono le persone bianche, sta a loro eradicarlo. Scrivere questo romanzo è stata un'azione che ho intrapreso verso quel fine» ha risposto Fowler quando le ho chiesto come mai considerasse una forma di attivismo la sua scelta di raccontare la storia di *Un bel quartiere*, «e cioè includere il punto di vista dei personaggi neri».

Matteo Persivale

«*Il mio romanzo ha tre finali e nessuno sa quale sta acquistando.*»

«Sette», 23 luglio 2021



Intervista a Percival Everett, autore versatile, che ama sperimentare. La copertina del suo nuovo romanzo è quasi la stessa, la storia tripla

«Scrivere, per me, significa confrontarsi con il fallimento. Tutti i miei romanzi, ciascuno in modo diverso dagli altri, rappresentano un fallimento. Quello che mi interessa, che mi attrae, è la contraddizione, la tensione inevitabile tra realismo e immaginazione: ogni volta tento di scrivere un romanzo astratto – astratto come un dipinto astratto. Ma i miei romanzi sono in questo senso dei fallimenti perché non hanno mai raggiunto questa cosa alla quale tengo così tanto e che non sono nemmeno sicuro di saper fare. Lo voglio fare ma, magari, non so come farlo. Soffro di una specie di strana tenacia patologica che mi impedisce di fermarmi.»

Gli scrittori lasciano il meglio di sé nella macchina per scrivere come diceva Joan Didion descrivendo una realtà tristemente nota a chi, per lavoro, gli scrittori si ritrova da una vita a frequentarli. Poi ci sono le eccezioni. Percival Everett non è soltanto uno degli scrittori americani più bravi, è anche un maestro d'ironia non solo sulla pagina ma anche, miracolosamente, nella vita, e uno dei romanzieri meno spaventati dalla sperimentazione, dallo scrivere un libro diversissimo dal precedente e ancora più diverso da quello successivo. In un sistema editoriale che attraverso tecniche di marketing mutate da altri settori merceologici premia gli scrittori capaci di creare un brand, Everett da trentotto anni scrive libri impossibili da definire,

che fanno slalom tra i generi, complicati da catalogare per gli insegnanti di scrittura e d'inglese nei campus americani (ennesimo paradosso: è professore d'inglese alla Usc di Los Angeles).

Proprio nel romanzo del 2007 *Cancellazione* (edito in Italia da Instar) Everett si fa beffe senza pietà del mondo editoriale, delle etichette appioppate agli scrittori per necessità di marketing: «E pensare che, ormai, se vendi diecimila copie sei un genio che ha avuto un successone. Sono numeri che sul mercato discografico ti taglierebbero fuori da tutto: se vendi diecimila copie di un disco non te ne lasceranno mai più incidere un altro. A me, vista la situazione, fa piacere se la gente legge: leggano un po' quel che vogliono – letteratura, libri commerciali, basta che leggano.»

Lui con i generi gioca: è impossibile mettere etichette a *Non sono Sidney Poitier* e *Il paese di Dio* editi entrambi da Nutrimenti, all'inedito in Italia *A History of the African-American People (Proposed) by Strom Thurmond, as told to Percival Everett & James Kincaid*, che è uno straordinario romanzo epistolare fatto di email dell'assistente (immaginario) del (vero, ormai scomparso) senatore repubblicano sudista e segregazionista.

A Everett sfugge il senso dell'idea stessa di etichettare i libri: «Quando i miei studenti mi mettono alle

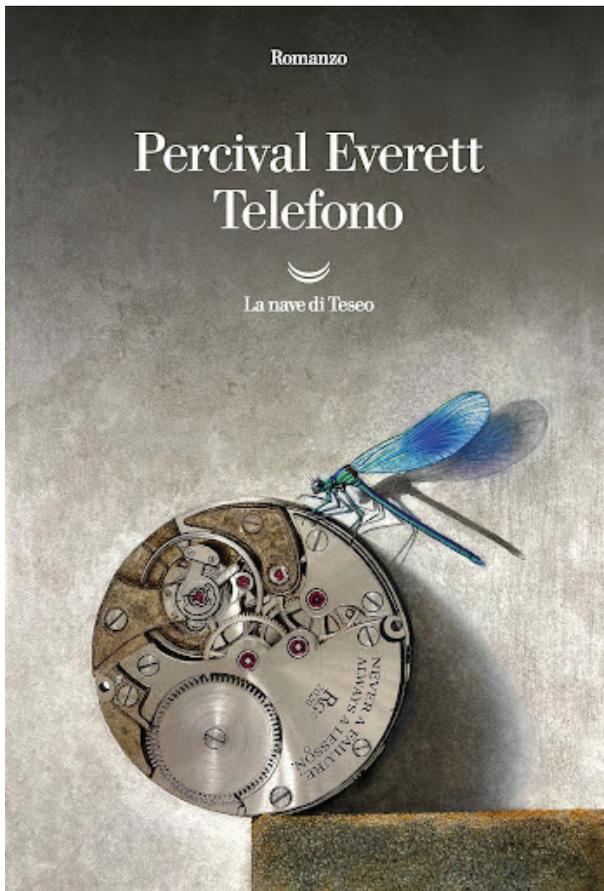
«Per me da sempre conta l'autorità del lettore, non quella dello scrittore. È il lettore a generare significato, il testo se ne sta lì a aspettare che il lettore gli dia un senso.»

strette mi limito a dare questa indicazione: distinguo tra genere letterario e commerciale attraverso due piccoli test. La prima cartina di tornasole: io non voglio assolutamente svilire la letteratura commerciale, puoi avere una fantastica esperienza leggendo John Grisham, che è bravissimo a fare quello che fa, ma non lo rileggerai mai, a meno che non dimentichi tutta la trama del romanzo, una cosa che non succederà mai. Secondo test: se passi davanti alla tua libreria e vedi la tua copia di *Moby Dick* o di

Don Chisciotte magari prendi il libro, lo apri a caso, leggi qualche riga e ti basta per trovare qualcosa di straordinario, e rimetti a posto il libro e sei più felice. Ora questo non ti succede con un libro di James Ellroy. Senti, se stanotte ti chiamassi alle due del mattino e ti dicessi, Matteo ascolta questa cosa, e ti leggessi un paragrafo di John Grisham – mi dispiace citare sempre lui, che è una brava persona in realtà, faccio semplicemente un esempio – tu penseresti che sono impazzito, e ti incazzeresti, giustamente. Però se invece ti leggessi mezza pagina di *Moby Dick* tu t'incazzeresti perché ti ho buttato giù dal letto ma alla fine penseresti, che libro fantastico».

Everett è un fan di Fitzgerald, non di Hemingway. Che, per Everett, rappresenta il classico esempio di scrittore incapace di giudicare il proprio lavoro: «Sai qual era il suo preferito, tra tutti i libri che ha scritto? *Di là dal fiume e tra gli alberi*... Lui almeno aveva la scusa delle tante commozioni cerebrali subite attraverso una vita così movimentata, vorrei poter usare la stessa scusa per alcune scelte sbagliate che ho fatto io». Dissacratore di professione, sta per pubblicare con *La nave di Teseo Telefono* (traduzione di Andrea Silvestri), un romanzo triplo. Triplo perché Everett ha scritto tre romanzi: la prima parte è identica, poi ci sono differenze importanti nel mezzo, e tre finali diversi. In Italia, come negli Usa, il libro avrà tre copertine apparentemente identiche ma in realtà con piccole differenze: impossibile sapere quale delle tre versioni si sta acquistando.

«Doveva essere un segreto, poi il libro negli Stati Uniti è uscito in piena pandemia e l'idea non poteva funzionare: l'idea era quella di fare presentazioni con lettori nelle quali le persone avrebbero discusso perché, ovviamente, non tutti avevano letto in realtà lo stesso libro. Va bene lo stesso, per me da sempre

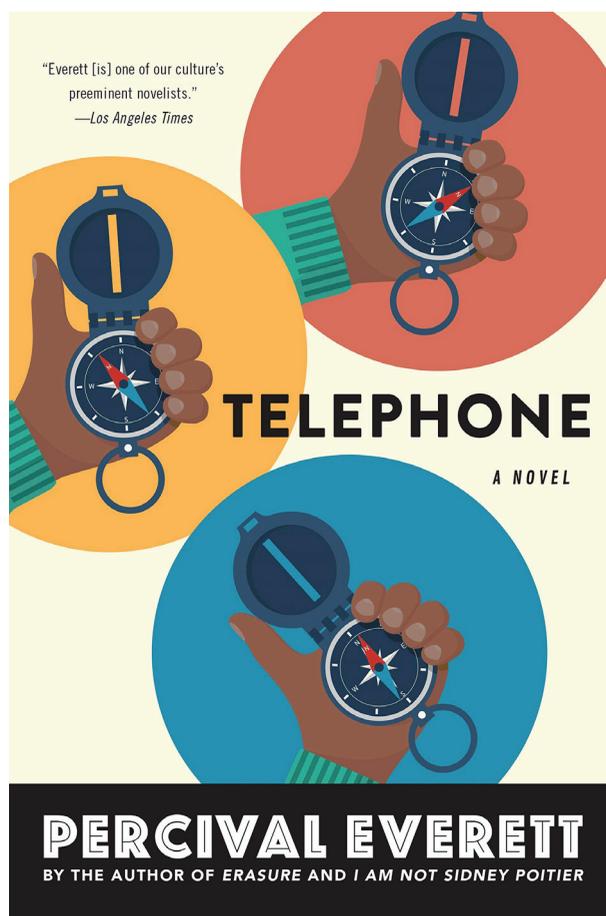


conta l'autorità del lettore, non quella dello scrittore. È il lettore a generare significato, il testo se ne sta lì a aspettare che il lettore gli dia un senso. Gli scrittori comunque sono gente strana: io vedo l'assurdo, lo humour, un po' dappertutto e questo nei miei libri si ritrova. Ecco, prendiamo invece come esempio uno come Paul Auster: uomo molto ironico che scrive libri serissimi. Gli scrittori sono strani. Il più grande maestro di satira di tutti i tempi, Jonathan Swift, era un uomo tristissimo.»

I grandi maestri della letteratura americana – Twain, Melville, Hemingway – avevano una fiducia nel linguaggio che a Everett manca: «In questo vado controcorrente, è vero. Sulle possibilità del linguaggio mi ritrovo un po' scettico: ma non sulla possibilità di raccontare storie. Il linguaggio è così elastico da avere una vita propria: leggevo Vonnegut quando ero molto giovane e quando lo rileggo ora è molto diverso, proprio un altro scrittore, eppure i libri sono sempre gli stessi. Vorrei che il linguaggio regalasse le stesse possibilità della musica. La musica è la mia ispirazione: da bambino amavo Gustav Holst, *I pianeti*. Adesso il mio preferito è Schoenberg, il maestro della dissonanza. *Verklaerte Nacht* mi sorprende sempre, e mi sorprenderà sempre, scopro sempre nuove idee, note che non mi sembrava di aver mai ascoltato fino a ieri. Schoenberg mi ispira e mi conforta: mi spinge a andare avanti. Le sinfonie hanno la stessa spinta propulsiva dei romanzi: la vita senza di loro non è pensabile, per me. Il mio libro preferito, in assoluto, è *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo* che due secoli e mezzo dopo continua a sorprenderci. È un romanzo rivoluzionario, la cosa bella è che nella letteratura, nella musica, nell'arte, le rivoluzioni sono continue: io per esempio ho una teoria, e cioè che l'impressionismo nacque come risposta alla fotografia, che allora era una nuova scoperta, una nuova tecnologia che cancellò il ruolo della pittura come rappresentazione della realtà. Allora la pittura trovò un'altra strada. E i rivoluzionari di ieri poi sono destinati a diventare anziani maestri, e così via. Il problema è fare i conti con il pubblico che

tende a essere più conservatore di quello che si pensa: tipo quel tizio che gridò “Giuda” a Bob Dylan che era passato alla chitarra elettrica, Dylan che era un mezzo hippie e adesso è un premio Nobel.»

Scrittore, professore universitario, Everett fatica però a definirsi intellettuale: «Leggo romanzi quasi esclusivamente per lavoro, leggo quello che serve per le mie lezioni e leggo i libri se partecipo come giurato a qualche premio letterario. Leggo tanta saggistica, quello sì, generalmente per fare ricerca quando lavoro a un nuovo libro. Per *Telefono* ho letto tanto sugli scacchi [l'arrocco diventa una metafora centrale per il romanzo, Ndr], ho studiato a lungo vecchie partite famose: poi gli scacchi sono diventati un seme dal quale è cresciuto questo romanzo».



Roberta Scorrane

«Decisi di lasciare mio marito e Milano mi voltò le spalle.»

«Corriere della Sera», 25 luglio 2021

Intervista a Rosellina Archinto, l'editrice famosa per gli epistolari: «Certi scrittori sono meglio nelle lettere che nei romanzi. Come Rilke».

Rosellina Archinto, ma quello è un Lucio Fontana?

Sì, e quello dietro è un disegno di Fausto Melotti. Poi ci sono i due magrittini, la mia passione. Quando ero giovane guadagnavo quarantamila lire al mese e sa che cosa ci compravo? Quadri. Oggi, ogni tanto, qualcuno dei miei figli viene qua e comincia a frignare: mamma, ma perché non mi dai questo, perché non mi dai quello? Manco per sogno, sono miei e finché campo me li voglio godere qui.

Milano, centro storico, una casa con terrazza e luce, tanti oggetti intorno, una intera libreria fatta solo di epistolari e una signora allegra che ride, parla e fuma come se avesse ancora vent'anni e ancora dovesse fare tutto quello che ha poi fatto: ha fondato tre case editrici (prima donna in Italia), una se l'è ricomprata a ottantadue anni, ha vissuto un matrimonio e un (secondo) lungo amore. Ha ottantotto anni, ma Rosellina Archinto è sempre la stessa: puntuta e divertente, gentile ma con una ruvidezza genovese.

A Genova, però, lei ci è rimasta poco.

Era il 10 giugno del 1940 quando papà ci annunciò che era scoppiata la guerra. Ricordo che gli dissi: «Babbo ma finirà entro il mese, in tempo per il mio compleanno, vero?». Mi rispose di sì. Ma poi ce

ne dovemmo andare. Trieste, Conegliano, Venezia. Papà ebbe degli scontri con la X Mas, rischiammo grosso.

Poi Milano. Università Cattolica, giusto?

Sì, a Economia noi donne eravamo delle mosche bianche, un paio, al massimo tre se la memoria non mi tradisce. Ricordo padre Agostino Gemelli che ci puntava addosso un artiglio minacciando: «Sei falsa, sei falsa». Poi quando una andava al gabinetto ci trovava la scritta CHI SI TRUCCA È FALSA. Che angoscia. Ma io il grembiule lo portavo slacciato, mica potevo ingabbiarmi in quel modo a vent'anni.

È stato alla Cattolica che ha incontrato il conte Archinto?

Dolce, gentile. Oddio, forse un po' troppo. Chiariamo una cosa: a me Alberico piaceva, gli volevo bene e del fatto che fosse nobile non me ne importava niente. Però dopo il matrimonio mi portò a vivere con i suoi. Con sua madre. E ho detto tutto. Poi abbiamo fatto cinque figli. In soli sette anni, eh.

Tanti.

Sì, e quando nacque l'ultima andai dal mio ginecologo e gli dissi: «Adesso basta, chiudi tutto». Lui rispose: «Te lo stavo per dire io».

«Quella che era una raffinata forma di editoria d'arte diventava automaticamente un giocattolino se in mano a una donna, perdeva spessore.»

Due anni a New York insieme e poi il ritorno in Italia, con la decisione di fare libri per bambini, sì, ma molto raffinati.

All'epoca la letteratura per l'infanzia era una cosa orribile: bambine ricciolute, testi mielosi. Io volevo fare libri prima di tutto belli. Così alla Emme Edizioni chiamai Leo Lionni e Lele Luzzati, ma anche Bruno Munari. Erano artisti, cercavano la bellezza. Poi venne Enzo Mari, raffinatissimo. Ma lei pensa che questo mi fece ottenere credibilità a Milano?

Perché no?

Perché i grandi editori disprezzavano i miei «libretti», come li chiamavano. Pensavano che fossero il passatempo di una donna ricca e annoiata, non mi hanno mai preso sul serio. Tranne due persone: Giovanni Enriques, il patron della Zanichelli, e Giangiacomo Feltrinelli. Ero una delle poche persone che Gangi contattava una volta entrato in clandestinità.

Quanto pesava l'essere una donna?

Tanto. Perché quella che era una raffinata forma di editoria d'arte diventava automaticamente un giocattolino se in mano a una donna, perdeva spessore. Però quelli veramente grandi capivano. Ricordo che a Portofino c'era Arnoldo Mondadori che, seduto in piazzetta, quando passavo io batteva a terra il suo bastone e diceva: «Sei brava, Archinto, sei brava».

Poi un giorno lei lasciò il conte.

Eravamo alla fine degli anni Sessanta, il divorzio manco c'era. Fu uno scandalo: una madre di cinque figli che lascia la casa. Mezza Milano mi tolse il saluto.

Addirittura?

Sì, perché avevo abbandonato Alberico e mi ero messa con Leopoldo Pirelli. L'accusa, sottile, era che avevo lasciato un vero aristocratico per mettermi con un borghese ricco.

Come ha conosciuto Pirelli?

A una cena in casa di amici. Facevamo i giochi di società, lui rimase colpito dal numero di risposte esatte che sapevo dare. Cominciò a corteggiarmi: lo ha fatto instancabilmente per sei anni, finché lui ho detto di sì.

Come la corteggiava?

Me lo trovavo dappertutto. Un giorno salii sul treno per andare a Losanna per lavoro. Me lo trovai davanti. Gli dissi: «Ma dove vai?». E lui: «Io vado dove vai tu». Mi amava, sì, mi amava.

E così lei alla fine capitolò.

Ci mettemmo insieme nel 1971 ma io non ho mai divorziato da mio marito, non si usava. E con Pollo non abbiamo mai abitato assieme: avevo cinque figli, mica potevo dare loro un nuovo padre a cuor leggero. È andata benissimo così.

Veniamo alle lettere, agli epistolari che la sua casa editrice Archinto pubblica ormai da decenni. Come mai questo genere?

Ma perché certi scrittori sono meglio nelle lettere che nei romanzi. Come Rilke, per dire.

Qual è stato il primo epistolario pubblicato?

Le lettere di George Sand a de Musset. E poi *84, Charing Cross Road*, ancora oggi un best seller. Mi capitarono tra le mani le lettere di Mahler alla moglie ma non le pubblicai.

E perché?

Ma perché invece di chiederle come stava le parlava delle sue emorroidi! Come faccio a pubblicare Mahler che parla di emorroidi?

Va detto che molti grandi scrittori nelle epistole diventano una lagna infinita.

Ma davvero. Prendiamo Nietzsche: quando scrive alla mamma e alla sorella parla solo dei disturbi di stomaco e del tempo brutto. Che rompi...

Lei ha pubblicato da poco le lettere di Montale a Margherita Dalmati, alcune delle quali sono esplicitamente erotiche.

Sì ma Montale si innamorava un giorno sì e uno no. Io l'ho conosciuto e quando l'ho incontrato mi tremavano le gambe: il premio Nobel, le poesie. Poi ho cominciato a pubblicare le sue lettere e mi sono cadute le braccia: gli piacevano tutte!

Certo che leggendo decine di epistolari lei conosce le tresche di tutti.

Può dirlo forte. E pensi che l'epistolario più bello non l'ho potuto pubblicare. Quello tra Alberto Savinio e una signora di Trieste. Niente di sconcio: lui prendeva il treno da Roma, lei dalla sua città e si incontravano alla stazione di Milano. Si sedevano su una panchina e parlavano. Così per anni, una volta



al mese. Capisce? Parlavano e basta. E quelle lettere, mi creda, sono bellissime. Ma la figlia mi supplicò di non pubblicarle.

Lei sta lavorando alle lettere di Sereni.

Vittorio era simpaticissimo. Mi diceva, scherzando: «Non dire a mia moglie che a Francoforte ci divertiamo, sennò vuole venire pure lei». Non aveva amanti, solo amici e amiche, eppure era fatto così.

Chi era il più donnaio di tutti?

Mario Soldati. Impenitente. Ma pure Calvino non scherzava. Quando lui morì io volevo pubblicare le lettere a Elsa De' Giorgi ma Chichita [la moglie, Ndr] mi pregò di non farlo.

La Archinto ha un catalogo strepitoso. Non ingolosisce nessun grande editore?

Molti si fanno avanti, a me piacerebbe che finisse in buone mani, vedremo. Il problema è che oggi nell'editoria non tutti puntano alla qualità e quello che faccio io è un lavoro che non è certo di quantità, bensì di cesello. Ecco perché a ottantadue anni ho ricomprato la casa editrice che nel frattempo era finita nella galassia Rizzoli. È stata ed è durissima, inutile nascondere. Ma sono fiera di quello che abbiamo fatto.

Lei ha incontrato editori leggendari.

Il più grande di tutti secondo me era Livio Garzanti. Uomo duro, però pubblicava Parise e Pasolini, ma ci rendiamo conto? Oggi mi piace Antonio Franchini

«Oggi nell'editoria non tutti puntano alla qualità e quello che faccio io è un lavoro che non è certo di quantità, bensì di cesello.»

e, sempre della Bompiani, apprezzo la giovane Giulia Ichino.

Frequenta le altre signore dell'editoria?

Sì, ma poco. Prendiamo Franca [nome di fantasia e tra poco si capirà perché, Ndr]: mi telefona e si lagna che non ci vediamo mai, ma ogni volta che vado a trovarla poi mi tocca pagare il tè con le paste al bar, che diamine.

È vero che scrive ancora le lettere a mano?

Le mando ai miei nipoti, perché non sopporto gli sms o le altre diavolerie. Sa che in Australia ho un nipotino che non ho ancora conosciuto, nato da mio figlio che lavora lì? Se mi chiede quali sono oggi i miei desideri le rispondo che mi piacerebbe riprendere a muovermi, a viaggiare. Ogni tanto vado a Santa Margherita Ligure ma seduta sulla panchina sembra una pensionata, Dio mio. Non vedo l'ora che finisca questa emergenza sanitaria per riprendere la vita di prima.

Rosellina, lei sembra una donna brava a vivere e a godersi i momenti felici, è così?

Sì, ho sempre fatto quello che ho voluto. Ho fatto scelte considerate scandalose, altre considerate visionarie, se non completamente pazze. Ma ho seguito la mia strada e io penso che la felicità sia proprio nella coscienza di aver fatto qualcosa che ci appartiene.

Molti pensano che lei sia ricca.

Che sciocchezza. Per carità, sto bene, ma c'è tanta gente convinta che Leopoldo Pirelli alla sua morte mi abbia lasciato chissà che cosa. No, lui, giustamente, ha lasciato la casa ai figli, cosa di cui avevamo parlato a lungo e sulla quale eravamo pienamente d'accordo. A me ha lasciato solo quel quadro lì, lo vede? È un dipinto di Max Ernst.

Un po' poco, mi permetta.

Un po' poco, sì, a ben pensarci.

Paolo Di Stefano

Il bambino Roberto e l'editore Calasso

«la Lettura», 25 luglio 2021

Due volumi scritti per i figli raccontano il passato e l'inizio dell'oggi, i primi tredici anni di vita e le ragioni che precedono la nascita di Adelphi

C'è una frase che Roberto Calasso pone quasi a mo' di premessa teorica di *Memè Scianca*. È una di quelle verità che solo sulle prime appaiono paradossali: «Ciò che ci è più vicino ha bisogno di una via tortuosa per arrivare a mostrarsi». Una questione, dunque, anche di tempo e di pazienza che riguarda il racconto di sé. Spesso bisogna aspettare un bel po' per arrivare all'opera capace di gettare, a ritroso, una luce imprevista su quel che è stato fatto nel corso degli anni o dei decenni, e che tuttavia si mostrava già in una sua straordinaria compiutezza e circolarità. La stessa compiutezza che, in un saggio recente, intitolato *Letteratura assoluta* (Feltrinelli), Elena Sbrojavacca intravede nelle opere e nel pensiero di Calasso. *Memè Scianca*, che racconta i primi tredici anni del ragazzino Roberto, è appunto questa luce nuova, anche se si conclude con una dichiarazione che sembra segnalare un prima e un dopo nettamente divisi: «Una lastra impenetrabile e trasparente separa ciò che ho vissuto a Firenze sino alla fine del 1954 da tutto il resto». Precisando: «Per quanto remoto, quel resto, che ha inizio a Roma, fa già parte di *oggi*».

L'inizio dell'*oggi*, cioè gli anni del soggiorno romano, sono la materia di *Bobi*, che pur uscendo in contemporanea precede *Memè Scianca* nella progressione della collana: essendo il numero 767 della Piccola

Biblioteca Adelphi, seguito dal 768 di *Memè Scianca*. *Bobi* si sofferma sugli anni e le ragioni che precedono la nascita di Adelphi al centro dei quali campeggia la figura misteriosa di Roberto Bazlen, l'ideatore geniale e «imprendibile» della casa editrice. Dunque, Calasso, che ovviamente non lascia nulla al caso né come scrittore né tantomeno come editore, proponendo nel catalogo prima il dopo (Roma) e dopo il prima (la sua infanzia a Firenze), costringe il lettore a una torsione significativa che appartiene alla sua poetica o meglio alla sua idea narrativa. L'antefatto è questo: una sera, ascoltandolo leggere i ricordi d'infanzia del filosofo russo Pavel Florenskij, i due figli di Calasso, Joseohine (21 anni) e Tancredi (12), gli chiedono di raccontare i suoi primissimi anni. Dalla steppa dell'Oltrecaucaso fine-Ottocento si passa quindi alla Firenze della guerra (Calasso nasce nel 1941): «Accennai qualcosa e mi accorsi subito che suonava altrettanto remoto».

Il racconto va avanti, anzi no: il racconto va avanti e indietro, perché leggendo il memoriale di Florenskij, Calasso ha subito chiaro che, nella narrazione della propria infanzia, deve evitare la progressione lineare. «La memoria» scrive «è fatta in prevalenza di buchi, come un territorio crivellato di crateri vulcanici ormai inattivi. Qualsiasi tentativo di ristabilire un itinerario simile al tracciato di una strada su una

mappa è vano e tende a sfigurare gli elementi che via via incorpora». Per fortuna. Perché ogni pagina diventa una sorpresa che si apre su personaggi, tempi e ambienti diversi, dando alla narrazione un ritmo interiore rapsodico e sempre inatteso: con flash rapidi che fotografano un interno, un'impressione, un suono, un nome, un volto, un oggetto o con movenze più distese, specie quando si richiede lo sfondo anche lieve di un contesto storico (mai dimenticare che l'autore si sta rivolgendo confidenzialmente ai suoi figli, cioè a generazioni per le quali non solo l'Oltrecaucaso ottocentesco ma anche l'Italia della Seconda guerra è un'idea vaga e remota). E sono le sospensioni, quei vuoti (il bianco ricorrente della pagina), i «crateri vulcanici ormai inattivi» a potenziare l'inquietudine e la poesia del racconto.

In rapidissima progressione lineare, anche a vantaggio dei coetanei di Josephine e Tancredi, ai quali il libro è dedicato, va detto che Roberto Calasso nasce e cresce a Firenze, il padre è un famoso giurista, Francesco, e la madre, Melisenda Codignola, laureata con due illustri filologi classici, Ettore Bignone e Giorgio Pasquali. Melisenda è figlia di Ernesto, pedagogista (cui si deve la Scuola-Città Pestalozzi in Santa Croce) e filosofo nonché editore fondatore della Nuova Italia. A Firenze la famiglia Calasso, con tre figli, è costretta a darsi alla clandestinità per l'attività antifascista di Francesco: la guerra appare a Roberto con una sparatoria su via Cavour intravista dalla finestra di una soffitta nel centro di Firenze, dove una donna coraggiosa ha dato loro ospitalità. Segue la vicenda, terribile, della carcerazione e della condanna a morte di tre professori antifascisti accusati di aver ucciso Gentile nel 1944: uno di questi è Francesco Calasso, un altro è lo storico dell'arte Bianchi Bandinelli. Svetta, in queste pagine, la figura del console tedesco Gerhard Wolf, autentico salvatore in extremis dei tre prigionieri.

È nella stanza degli ospiti («luogo extraterritoriale»), in case dei nonni Codignola, che il bambino passa molte notti e legge molti libri scelti nella straordinaria biblioteca di famiglia: una notte il dodicenne

Roberto si ritrova tra le mani un'edizione economica Garzanti di *Cime tempestose* e ne viene travolto: «Credo che fino allora non sapessi con esattezza che cos'è la passione – e dopo quella notte lo ho saputo. Era una di quelle rivelazioni che nessun gioco mi avrebbe concesso». Ovviamente per Memè Scianca ci sono anche i giochi, i soldatini e le figurine dei calciatori. Quel soprannome, che suona tra malavita e infermità e che molto presto decide di attribuirsi, compare per motivi ancora oggi oscuri a lui stesso. Il suono è fondamentale: non solo come musica ma come parola, ammesso che le due cose, musica e parola, siano scindibili. Forse sarà una delle scintille che più in là alimenteranno l'affinità elettiva con Bazlen. Il quale, ricorda Calasso, «preferiva parlare di ciò che si riconosce già dal suono. Era quello il punto decisivo».

Ma restiamo a Firenze, dove la musica entra precocemente tra le attrazioni da cui il bambino si lascia rapire: i concerti ascoltati regolarmente al Teatro Comunale erano diretti ed eseguiti da direttori e da pianisti eccelsi. In realtà, tutto o quasi per Roberto Calasso si realizza con una precocità impressionante, a cominciare dalla lettura dei tre volumi *Pléiade* di Proust nel Natale 1954, avvenuta per attrazione fatale grazie all'incontro, in vacanza a Canazei, con Enzo Turolla, magistrale comunicatore di passioni letterarie. Quel che conta davvero è la passione; leggendo *Memè Scianca* e il libro su Bobi Bazlen si capisce che tutto è precoce perché è precoce la capacità di lasciarsi appassionare (persino da una parola tecnica come «glossatori», praticata dal padre). Le parole che subito rimangono nell'orecchio del lettore sono: «conquista», «rapimento», «assalto», «attrazione», «attrarre»... Ecco il punto interrogativo, forse la sfida che accomuna *Memè Scianca* e *Bobi* e che, al di là della seduzione musicale della prosa di Calasso, li rende esemplari: attraverso quali strade segrete si trasmette la passione? In realtà si tratta di due racconti sull'eredità culturale, sul passaggio di consegne (di valori, di conoscenze, di esperienze, di passioni appunto) volontario e più spesso involontario (il

numero 766 della Piccola Biblioteca è *Ungenach*, un terribile racconto di Thomas Bernhard sulla liquidazione di una enorme proprietà, cioè su un'eredità rifiutata). Tema straordinariamente urgente nell'«innominabile attuale», ovvero nell'«età dell'inconsistenza» in cui la collusione tra generazioni è quanto mai resa complicata dal fascino distraente della tecnologia. Una pagina di *Memè Scianca* si accende sulla trafila di dediche familiari apposte nel risguardo di una vecchia edizione di *Les Fleurs du Mal* appartenuta al Fondo Ernesto Codignola: in cima alla pagina, la dedica originaria: «A Maria, il suo Ernesto», senza data. Poco sotto: «e Maria alla loro Melisenda. Nel settembre 1975». Ancora più sotto: «A Roberto. Melisenda 15.12.2002». (E Roberto a chi lo dedicherà? – verrebbe da chiedersi.)

Una lunga storia. Calasso è testimone di un'epoca in cui le catene di trasmissione funzionavano di padre e di madre in figlio, di amico in amico, di fratello in fratello, di sorella in sorella, di maestro in discepolo. Un mondo che ritorna per rivelazioni successive materializzate in figure straordinarie, mai narrate a tutto tondo ma sempre di scorcio, e per ciò stesso tanto più inquietanti. Magistrale l'immagine di Pasquali, amico dei genitori, spiato dal bambino, che si appostava su una scala di legno per il gusto di sentire le sue parole incomprensibili in cui percepiva «il suono della passione». Eccolo là il suono, eccola la passione.

Magnifiche sono molte figure, note e meno note, come Arnaldo Momigliano o alcuni membri della famiglia Pasternak (pure loro amici di famiglia), in particolare Lydia, che indossa sempre il cappotto, persino in cucina: «Qualcosa si sta disegnando nell'ombra: "Mi sembra di veder riapparire qualcuno, un fatidico qualcuno". Frase che potrebbe essere il cartiglio del romanzo in genere». Così scrive Calasso in *Il cacciatore celeste*. E così accade in questi due libri, dove i «qualcuni» fatidici sono tanti. A cominciare da Bobi Bazlen, attorno al quale Calasso riflette da sempre, con la consapevolezza che su quel «profilo di luce imprevedibile» che attraversò la prima parte del Novecento «il più rimane da dire e capire».

«È un mondo della morte.
Ora si nasce morti – alcuni
riescono a diventare a poco
a poco vivi.»

Non lo capì certo il suo amico Eugenio Montale, che dalle pagine di *Bobi* esce visibilmente ridotto se non malridotto: eppure al triestino si devono le suggestioni di due poesie memorabili delle *Occasioni*, come *Dora Markus* e *A Liuba che parte*. E a Roberto, Montale dovette anche la conoscenza di Svevo. Ma non lo ripagò come meritava se nel necrologio del 6 agosto 1965 Calasso avverte qualcosa di malcelato e di strozzato. Nella definizione di Bobi come «l'ultimo e più singolare rappresentante dell'intelligenza triestina dei cosiddetti anni Trenta» legge parole ripugnanti e goffe riferite a chi da Trieste era voluto fuggire. Calasso oppone il tratto libero e coraggioso di Bazlen, «esposto alle onde in ogni direzione», alla prudenza di Montale, alla sua autoprotezione e a una «certa pavidità». Ma lo oppone anche alla foschia di parole ideologiche che oscurava gli anni del dopoguerra. Un pensiero che illumina al meglio il profilo di Bazlen è un suo appunto che Calasso ripropone a pagina 53: «È un mondo della morte – un tempo si nasceva vivi e a poco a poco si moriva. Ora si nasce morti – alcuni riescono a diventare a poco a poco vivi». Ovvio che tra gli «alcuni» c'è Bobi. Lo «sciama» (parola abusata che oggi Calasso fa fatica a usare, ma con la quale in passato ha definito il suo amico: «sciama» travestito in abiti borghesi») rispose un giorno a una domanda-scorciatoia solo immaginata. La domanda era: «Che cosa potrebbe tentare lo scrittore in questo momento?». La risposta arrivò come distratta: «O il minuscolo o l'immenso... O Jules Renard (il *Diario*) o il tutto». Risposta che rimane valida sempre. E a cui Calasso sembra restare fedele come fosse la bussola della sua «letteratura assoluta».

Tiziano Gianotti

Il talento di Calasso è stato riportare il saggio nell'alveo naturale della narrazione

«Linkiesta», 29 luglio 2021

Due esercizi di ritrattistica: un gruppo di famiglia in interni e un ritratto a figura intera, dove l'autore si ritrae in un angolo, rivolto al lettore

Il primo testo di Roberto Calasso che ho letto è stato *Monologo fatale*, il saggio posto a seguito dell'*Ecce homo* di Friedrich Nietzsche. (Il titolo non ammetteva repliche e la cosa per me era risolutiva.) Una rivelazione: scoprivo un grande lettore e uno scrittore notevole. Un paio d'anni prima, era il 1982, avevo scoperto un altro grande lettore e scrittore, Cesare Garboli: la sua prefazione all'edizione Einaudi dei *Diari* di Antonio Delfini lo sanciva. Cesare Garboli e Roberto Calasso, sono opposti e complementari: Garboli vede il mondo *sub specie formae*, Calasso *sub specie imaginis*. (Non c'è niente di più umano della Forma; niente attiene agli dèi più della Imago, l'Immagine.) Entrambi refrattari alla Teoria letteraria, molesta macchina celibe e atta al meretricio accademico, operavano una vera rivoluzione letteraria: riportavano il saggio, l'*essai*, nell'alveo naturale della narrazione. Cosa ci fosse dietro la mossa nel caso di Calasso lo avremmo scoperto con le opere seguenti, parti del «libro unico» che è andato scrivendo, a sua volta parte del più ampio libro unico che è *Adelphi*. Ora due testi in dittico offrono nuovi spunti. Due esercizi di ritrattistica: un gruppo di famiglia in interni e un ritratto a figura intera – dove l'autore si ritrae in un angolo, rivolto al lettore. È propria degli scrittori-lettori, questa posa, questo definirsi in figura di testimone e negromante. (Calasso sa bene

come trarre partito da quella posizione, non a caso a portata del sipario.) In questi due esercizi di figura è un suo alter ego a muoversi in scena.

Nel primo, preso il nome di Memè Scianca (al lettore scoprire cosa c'è dietro), dice la famiglia di buoni studi e migliori letture, genealogia favorevole e ruoli importanti che è la sua, nella Firenze del periodo di guerra e poco oltre. Tutto nella norma di una solida borghesia, non fosse che la parola «famiglia» qui si estende all'accezione di *famiglia spirituale*. Ogni figura spicca di tratti netti e vita propria: il nonno materno Ernesto Codignola, pedagogista e tra i fondatori della casa editrice La Nuova Italia; lo zio Tristano Codignola, giurista e leader del Partito d'azione («un partito fatto *soltanto* di intellettuali [...] capace di imprimere alla vita politica italiana un certo *tono* – e non molto di più. Ma non era poco») e poi cofondatore della casa editrice Carocci; e la madre Melisenda, figura di riverbero e di finezza, laureata con una tesi su uno dei *Moralia* di Plutarco e in seguito studiosa delle traduzioni di Hölderlin da Pindaro ma «fedele al suo inesauribile Balzac» – c'è tutto quel che poteva servire, al meglio. Intorno, la Firenze ancora praticabile di quegli anni. C'è un passaggio del libro, rituale, dove si dice di una copia di *Les Fleurs du Mal*, nell'edizione Crès del 1930 («venusta alla palpazione», a dire di

«Questa idea di **uno scritto che nasce da un altro scritto**, lo rielabora, gli aggiunge qualcosa che prima non c'era, mi sembrava qualcosa da seguire.»

Gianfranco Contini) il cui primo risguardo recita «la» storia: «Innanzitutto si vede un timbro ovale: “Fondo E. Codignola”. In cima alla pagina, la dedica originaria: “A Maria il suo Ernesto”, senza data. Poco sotto: “e Maria alla loro Melisenda. Nel settembre 1975”. Ancora più sotto: “A Roberto. Melisenda 15.12.2002”». Una famiglia spirituale, per l'appunto. Lettura, studio, editoria – e senza soluzione di continuità. Più un pensiero decisivo: «Questa idea di uno scritto che nasce da un altro scritto, lo rielabora, gli aggiunge qualcosa che prima non c'era, mi sembrava qualcosa da seguire». Il resto sarebbe venuto: non a Firenze, a Roma. Entra Bobi, al secolo Bazlen.

Bazlen («il cugino Bobi» lo diceva a Firenze il pittore Giorgio Settala) lo troviamo dapprima nella camera ammobiliata di via Margutta, non lontano dall'angolo magico tra via Condotti e piazza di Spagna dove si coglieva «la più alta concentrazione di eleganza e avventurosità» della Roma «incredula» d'allora, già coperta da quella «foschia di parole» che non l'avrebbe più lasciata. Bazlen è già oltre, un passo in là. Lo ritroviamo ancora più defilato, a un passo dalla impermanenza, di passaggio nel primo ufficio milanese di Adelphi, in una palazzo su un cortile di via Morigi, dove Luciano Foà «sedeva in permanenza» e Claudio Rugafiori abitava in mansarda (Calasso e Rugafiori erano detti da Bazlen «i mutanti»): tutti presi dalla avventura di Adelphi, di cui Bazlen aveva stilato il sintetico e visionario programma: «Faremo solo i libri che ci piacciono molto». L'unico programma degno.

Bobi Bazlen era un Messaggero. Questo è stato: punto. Roberto Calasso l'aveva ben compreso, non lo dice e lo indica. Bastano le forme di parole che

erano lui, Bobi Bazlen: *i libri unici* («dovevano nascere da un'esperienza diretta dell'autore, vissuta e trasformata in qualcosa che spiccasse, solitario e autosufficiente»), *la primavoltità*, («il legame tra qualcosa che era successo e chi gli dava un nome»), e così altre. Calasso ha fatto tesoro di questo come editore, non ha dimenticato e oggi lo dice, in poche parole proprie: «L'opera compiuta di Bazlen fu Adelphi». Dove il passato remoto rende onore e indica l'origine.

Infine, in quelle camminate romane, lontani dalle idee correnti («ed erano tante, allora – e pesanti, difficili da smuovere»), che il messaggero aveva attraversate («in un tempo remoto, come malattie infantili») e lasciate indietro, inservibili quali erano, cosa il messaggero indicava? L'essenziale. «Bazlen fu per me quell'essenziale» dice Calasso. Quello che poi troverà in Kafka.

Ecco Kafka, citato nel saggio di Calasso *Lo splendore velato*, posto a seguire l'edizione da lui curata degli *Aforismi di Zürau*: «È senz'altro pensabile che lo splendore della vita circonda chiunque, e sempre nella sua intera pienezza, accessibile ma velato, nel profondo, invisibile, molto lontano. Però esso sta lì, non ostile, non riluttante, non sordo. Se lo si chiama con la parola giusta, con il nome giusto, allora viene». Eccolo, l'essenziale.

Ps Mentre finivo di scrivere ho saputo della morte di Roberto Calasso, nel giorno della pubblicazione di *Memè Scianca* e di *Bobi*. Mi sono fermato. Non dirò i pensieri e il silenzio. Ho subito pensato che pubblicare il testo così com'era fosse il miglior saluto all'editore e allo scrittore. Mi piace pensare che C. abbia sollevato quel velo.

Letizia Muratori

@toritorilet, Instagram, 29 luglio 2021

«Ma Calasso legge i libri, italiani, che pubblica? Legge tutto?» mi chiedeva qualcuno, spesso. Perché l'idea di chi magari si era visto rifiutare un testo era un po' quella che Calasso se ne stesse lì a pubblicare titoli di oscuri connazionali, parlo dei viventi, per capriccio. E sul tutto aleggiava la leggenda dello snobismo, ma è un'altra storia ancora. Oggi più che mai voglio rispondere alla famosa domanda: sì, non solo li leggeva, li investigava e se c'era qualcosa che non tornava spediva un messaggero: «Dica alla Muratori che riveda a pagina 80 e tenti di capire...». Se il tentativo falliva, allora non gli restava scelta: ti convocava. Ricordo d'aver subito un incalzante interrogatorio su una certa ringhiera che appariva nella scena finale di uno dei miei libri: «Il palazzo era romano? Sì, e dove stava? In Prati o al quartiere Trieste? Bene, Trieste, sicura? E io l'avevo mai vista questa ringhiera, come a cerchi di compasso, in cui poteva scivolare il corpo di un bambino? Non proprio? Allora "tentati di capire" che quello che ha raccontato merita, come minimo, la verosimiglianza». Questo era Calasso quando leggeva, una via di mezzo tra Hitchcock e un poliziotto. Non era tanto, solo, l'arbitrarietà di quel dettaglio stilistico a infastidirlo, ma il fatto che fosse un trucco, la spia della fretta con cui, fino a quel momento, avevo trattato la questione: il bambino morto si può dare per scontato, farlo passare in un buco inesistente, se c'è, allora è il punto. Ricominciai tutto da capo, lasciando che quell'attimo, l'incidente, mi tendesse agguati, la scena era così nitida e insostenibile che dovevo chiudere gli occhi, mi ero calata nel punto di vista, è il caso di dirlo, della mia protagonista, una madre che si era distratta.

«Ti cade dalle mani», «si legge come un pensum», commentava Calasso quando lo annoiavi. «Mancano le basi stesse», quando sondava la tua ignoranza. Ma era capace anche di farti complimenti, il più spinto: «Qui se la è cavata bene, e non era facile, non credevi». Mi mancherà non vederlo più salire alle sette di sera su un taxi, quando avevo un disperato bisogno di parlargli.

Raffaella De Santis

Quando trattò per Carrère chiuso in uno sgabuzzino

«la Repubblica», 30 luglio 2021

Nel ricordo dell'editor di Adelphi Matteo Codignola, Roberto Calasso «era un editore vero, come non ce ne sono più. Discuteva ogni aspetto di ogni libro».

La coincidenza vuole che i suoi ultimi due libri, «Memè Scianca» e «Bobi», siano usciti in libreria proprio ieri.

C'era una domanda che a Calasso sfuggiva spesso, in corrispondenza degli accadimenti più diversi. Era più o meno, «c'è un libro?», o «ma il libro dov'è?». Se non c'era, si seccava parecchio, e riteneva che fosse inutile perdere tempo in chiacchiere. Tutto per lui andava ricondotto a un libro. Forse non è stato il primo a pensarlo, ma è stato uno di quelli che lo ha pensato fino in fondo.

Continuava a venire in casa editrice?

Dall'inizio della pandemia, come tutti noi, più di rado. In genere arrivava alle quattro di pomeriggio. A un uomo della sua rapidità, e della sua concretezza, tre ore bastavano. Se a noi ne servivano dieci, erano fatti nostri.

Facevate riunioni giornaliera?

La parola «riunione» con lui non si poteva pronunciare. Istintivamente aggirava i cliché, anche quelli linguistici. A volte nei corridoi avvenivano siparietti divertenti in cui cercavamo tra noi perifrasi, inevitabilmente goffe, per evitare di pronunciarla. Di fatto, pur non nominandole, facevamo riunioni quasi quotidiane, in cui Roberto controllava tutto il processo produttivo.

Erano confronti su cosa pubblicare?

Non solo. Era un editore vero, come non ce ne sono più. Discuteva ogni aspetto di ogni libro: il contratto di edizione ma anche la copertina, il colore, il risvolto. La scelta delle immagini con Calasso era un gioco divertente e creativo. Su alcuni artisti ha lavorato così a fondo che a un certo punto aveva accarezzato l'idea di organizzare piccole mostre degli autori, magari oscuri, che ormai si identificavano con intere aree del nostro catalogo.

Per esempio?

Per esempio, un pittore come il belga Léon Spillart. Quando Roberto lo ha scoperto era quasi sconosciuto. O dimenticato. È stato lui a capire che quelle immagini potevano raccontare libri e autori diversi tra loro come Simenon o Thomas Bernhard.

Ne viene fuori un ritratto diverso dalla figura imprendibile dell'editore intellettuale.

Era un uomo divertente, curioso, aperto. Sapeva ascoltare e non era mai prevedibile. Ricordo che moltissimi anni fa, una giornalista che gli chiedeva di consigliare un libro per l'estate, rispose *La mia vita con Dalí* di Amanda Lear. Non era una battuta: il libro era buonissimo – e certo avrebbe potuto pubblicarlo. Lo dico per far capire che molte

delle idiosincrasie che gli vengono attribuite non esistono.

Nel libro «Cose da fare a Francoforte quando sei morto» lei lo descrive, ironizzando, come un «ragazzo pratico». Lo era. I grandi editori lo sono. Aveva un fiuto infallibile, e un altrettanto infallibile senso dell'opportunità. Quando decise di riproporre Somerset Maugham pensai che non fosse una grande idea, i libri di Maugham erano in tutte le case. Forse c'erano, ma il fatto era che nessuno li leggeva più. E Maugham è stata di fatto una delle grandi riscoperte della casa editrice.

È vero che alla Buchmesse, cioè nel tempio del mercato che insegue tendenze e mode, andava in cerca di libri antichi?

Sì, non è che ci andasse per quello. In fiera lavorava come un editor d'assalto venticinquenne. Vedeva chiunque, riempiva taccuini di appunti, ti chiedeva se nei tuoi giri avessi parlato con qualcuno dell'unico libro di cui valesse la pena di parlare e ti passava un foglietto con un nome, che non avevi mai sentito. Poi, alla fine dei giochi, si ritagliava un'ora per fare shopping di libri antichi.

Davvero trattò l'offerta di Carrère in uno sgabuzzino? Quando si deve fare un'offerta importante, il décor diventa abbastanza irrilevante.

Lei arriva in casa editrice nei primi anni Novanta. Come è iniziata la collaborazione?

Roberto era cugino di mio padre, ma non ci conoscevamo. Allora lavoravo a Venezia al consorzio che progettava il Mose, di cui era presidente Luigi Zanda. Mi occupavo della parte editoriale. Quell'anno

«La parola riunione con lui non si poteva pronunciare. Istintivamente aggirava i cliché, anche quelli linguistici.»

il consorzio decise di pubblicare in un'edizione privata *Fondamenta degli incurabili* di Iosif Brodskij. Fu quel libro a metterci in contatto. Calasso oltre a essere l'editore era molto amico di Brodskij, così ci incontrammo a Milano.

Nella sua storia di editore, Calasso ha detto molti no?
Ha detto, e scritto, che un editore si distingue dai no che sa dire, dai libri fasulli che riesce a riconoscere. E devo dire che sentiva una stecca, anche in testi accademici, prima degli altri. Molto prima. Al momento giusto.

La lezione di Bobi Bazlen era «pubblicare solo i libri che ci piacciono». Che caratteristiche deve avere un libro Adelphi?

Ah, è una domanda che non ha risposta, o ne ha una semplicissima. Deve avere, quanto più possibile, qualità. Un requisito molto raro da trovare, ma che si incontra in libri diversissimi – e li accomuna. E uno dopo l'altro, quasi da soli, questi libri formano l'oggetto che contraddistingue un verso editore: il suo catalogo.

Circolano voci su una possibile vendita della casa editrice.

Non ne so niente.

«Ha detto, e scritto, che un editore si distingue dai no che sa dire, dai libri fasulli che riesce a riconoscere.»

Jennifer Guerra

I libri che leggiamo sono spesso frutto di lavoratori sfruttati

thevision.com, 30 luglio 2021



Giro di sfruttamento e caporalato nell'azienda Grafica Veneta dove vengono stampati i libri a larga tiratura.
La cultura non può essere un alibi

Dopo oltre un anno di indagini, sono state arrestate undici persone accusate di essere in un giro di sfruttamento e caporalato nell'azienda **Grafica Veneta** di Trebaseleghe, in provincia di Padova, dove vengono stampati i libri a larga tiratura delle principali case editrici italiane e straniere. Oltre all'amministratore delegato Giorgio Bertan e al responsabile dell'area tecnica Giampaolo Pinton, che sono ai domiciliari, altre nove persone sono in carcere in custodia cautelare. I carabinieri hanno infatti scoperto che i lavoratori dell'azienda trentina Bm Services, che forniva manodopera a Grafica Veneta per il confezionamento dei libri, subivano gravi abusi ed erano costretti a lavorare dodici ore al giorno – eccedendo i regolari contratti – senza pause e senza alcuna tutela. I gestori della Bm Services, Arshad Mahmood e Asdullah Badar, avrebbero inoltre ricattato i loro dipendenti, tutti connazionali pachistani, appropriandosi di gran parte dei loro stipendi, fornendo alloggi sovraffollati e punendoli con percosse e abusi. Le indagini sono cominciate dopo che alcuni lavoratori erano stati trovati legati e con segni di percosse lungo il ciglio della strada, picchiati per essersi rivolti al sindacato di categoria. A quanto risulta dalle indagini, i manager di Grafica Veneta non solo **erano a conoscenza della situazione**, ma avrebbero anche manomesso alcuni dati per eludere i controlli sulle condizioni di lavoro.

La vicenda somiglia a **tante altre storie di sfruttamento** emerse negli ultimi mesi e legate in particolare al settore della logistica dove, secondo quanto riferito dal ministro del Lavoro Andrea Orlando, il tasso di irregolarità delle aziende supera il **71,8%**. In un mercato in cui le merci si devono spostare sempre più velocemente, la logistica garantisce ampi margini di guadagno e consente di comprimere i costi del lavoro, non specializzato e poco qualificato. I grandi hub spesso sfruttano **cooperative multiservizi e appalti al ribasso** per non dover assumere direttamente i lavoratori, che si trovano così con contratti pessimi e di breve durata, con salari molto bassi e poche tutele. In questo contesto, la storia di Grafica Veneta è ancora più significativa perché riguarda un settore, quello dell'editoria, che è spesso idealizzato e distinto dagli altri solo perché contribuisce alla creazione e circolazione della cultura, come se il prodotto finale libro, per la sua stessa natura positiva, lo mettesse al riparo dai problemi che ormai riguardano praticamente tutto il mondo del lavoro. Questi fenomeni non si limitano solo ai magazzini, ma ormai interessano tutta la filiera produttiva dei libri, da chi ne cura gli aspetti immateriali – correggendoli, traducendoli, promuovendoli – a chi li produce e li trasporta come beni materiali. A giugno di quest'anno, i lavoratori del

più grande magazzino dell'editoria italiana, la Città del Libro di Stradella, in provincia di Pavia, hanno organizzato un grande sciopero per protestare contro le condizioni di lavoro imposte dalla C&M Books Logistics, nata dalla fusione tra l'azienda internazionale Ceva Logistics e Messaggerie Libri, il più grande distributore di libri del nostro paese. Lo sciopero ha bloccato la distribuzione dei volumi in tutta Italia ed è stato il culmine di una serie di proteste iniziate nel 2019: dopo dieci giorni di picchetto, i lavoratori hanno ottenuto il riconoscimento delle loro istanze. Nel 2018, quaranta cooperative del consorzio Premium Net operanti all'interno di Ceva Logistics erano già state al centro di indagini per intermediazione illecita e sfruttamento dei lavoratori, con l'accusa di violare «reiteratamente la normativa relativa all'orario di lavoro, ai periodi di riposo, alle

ferie, in totale dispregio delle norme di igiene e del lavoro». La vicenda ha portato l'anno successivo al commissariamento temporaneo dell'azienda e al sequestro di beni per diciassette milioni di euro.

Lo sfruttamento nel settore dell'editoria non si limita però soltanto alla distribuzione e alla logistica, ma arriva anche in tutte quelle fasi della produzione del libro che vengono considerate le più prestigiose e desiderate, come l'editing, la traduzione, la grafica o la promozione. Anche questi sono lavori che le case editrici tendono a esternalizzare sempre di più, servendosi di una manodopera ad alta specializzazione ma pagata poco. Secondo l'indagine sull'editoria libraria Redacta condotta da Acta, l'Associazione italiana dei freelance, il 93% dei rispondenti impiegati nel settore lavora come freelance per più di un committente e oltre il 70% a fronte di una media di



«Il precariato che affligge queste mansioni si alimenta anche grazie a un circolo vizioso, dato che moltissime persone desiderano lavorare nell'editoria e sono disposte ad **accettare regimi di sfruttamento** pur di realizzare il sogno di contribuire alla creazione di un libro.»

quaranta ore settimanali, percepisce un reddito annuo lordo inferiore a quindicimila euro. Una situazione che va avanti da almeno dieci anni: nel 2012, l'inchiesta **Editoria invisibile** commissionata dal Sindacato lavoratori della comunicazione della Cgil denunciava come oltre il 92% dei contratti stipulati nel settore librario fosse diverso da quello subordinato. La situazione economica degli operatori dell'editoria negli anni sembra essere peggiorata: nel 2012 a percepire un reddito inferiore ai quindicimila euro era «soltanto» il 55% del totale delle persone intervistate. Il precariato che affligge queste mansioni si alimenta anche grazie a un circolo vizioso, dato che moltissime persone desiderano lavorare nell'editoria e sono disposte ad accettare regimi di sfruttamento pur di realizzare il sogno di contribuire alla creazione di un libro. In generale, come **denunciava** anche la copywriter e attivista di Redacta Silvia Gola su «Il Tascabile», la romanticizzazione del lavoro editoriale fa sì che la cura del libro sia considerata più una passione che un lavoro vero e proprio, dando consistenza all'idea che per ripagare un buon editing o una buona correzione di bozze bastino gratificazione e prestigio sociale. Questi pregiudizi sono molto radicati **in tutti i lavori creativi e culturali**, privano di legittimità le istanze politiche di chi vive grazie a questi mestieri e scoraggiano la sindacalizzazione, oltre a fornire un alibi morale a chi li sfrutta. In molti casi, infatti, si instaura una dinamica in cui lavorare in una casa editrice o in un'agenzia viene considerato non un impiego ma un privilegio («come sei fortunato a lavorare con i libri!») che così come può essere concesso, può essere revocato. Tutto questo è possibile perché anche le case editrici, le agenzie e i distributori sono aziende

che devono massimizzare il profitto, una verità spesso difficile da riconoscere anche da chi è immerso nel lavoro editoriale. Così anche l'editoria libraria è costretta a inseguire tutte quelle pratiche che riguardano qualsiasi altro settore economico in un sistema neoliberalista le cui conseguenze pesano soprattutto sui diritti sociali: la **concentrazione**, la **riduzione dei costi del lavoro** e la sovrapproduzione. Basta guardare a quanti (e forse pure a quali) libri vengono prodotti ogni anno: stando agli ultimi **dati** dell'Associazione italiana editori, nel 2019 sono stati pubblicati 78.279 titoli (erano trentamila nel 2000). L'anno precedente, dei 130 milioni di volumi arrivati sugli scaffali delle librerie 65 milioni erano rimasti invenduti: si tratta evidentemente di una produzione eccessiva per un paese dove **6 italiani su 10** non leggono nemmeno un libro all'anno, questione che dovrebbe farci riflettere anche sulla **sostenibilità ambientale dell'editoria**. Se il numero dei libri aumenta, il prezzo medio di copertina (19,93 euro) continua a calare ed è diminuito di un euro e cinquanta rispetto al 2010. L'accessibilità della cultura è qualcosa di positivo, ma è sempre più evidente che ciò avviene a discapito di chi i libri li crea, li inscatola e li porta negli scaffali delle librerie o a casa nostra. Se si considera poi che la maggior parte di questo prezzo è determinata **dalla quota che va alla distribuzione**, la parte della filiera dove più facilmente possono verificarsi situazioni come quelle di Grafica Veneta o della Città del Libro, la domanda che dobbiamo farci è chi davvero guadagna grazie a questa enorme mole di libri. Di sicuro a farlo non è la cultura, che non può essere tale finché continuerà a chiudere un occhio sullo sfruttamento di chi contribuisce alla sua creazione, a ogni livello.

Gianluigi Simonetti

I Florio? Pronti per la tv, dimenticano la Storia

«tuttolibri», 3 luglio 2021

Frasi brevi, dialoghi serrati, una Sicilia creativa e positiva: i lettori dei libri di Stefania Auci coincidono con gli appassionati delle serie

Uscito tre anni fa, *I leoni di Sicilia* di Stefania Auci ha venduto centinaia di migliaia di copie in tutto il mondo. Un po' grazie all'ambientazione siciliana (ottima specialmente per l'esportazione), alla scrittura piana e lineare, alla ricca documentazione, all'incrocio tra romanzo storico e familiare – i «leoni» del titolo sono i Florio, poveri emigranti calabresi che sbarcano a Palermo alla fine del Settecento e in breve costruiscono un impero commerciale. E un po' grazie alla dimensione modulare del racconto, con quel taglio generazionale che favorisce la serializzazione: oggi è infatti la volta dell'*Inverno dei leoni*, che riprende l'epopea familiare dalla morte di Vincenzo Florio, con l'ascesa del figlio Ignazio. Questa seconda parte della saga, pur culminando nella rovina definitiva dei Florio, non cambia la fortunata ricetta della prima – ogni aspetto dello stile pare studiato per «mettere in sicurezza» il lettore, senza disturbare le sue certezze narrative e ideologiche. Così è normale che accada nel romanzo popolare e d'intrattenimento; così solitamente non accade nel romanzo che al piacere della trama voglia sommare una dimensione di scoperta. «Grande storia e grande letteratura» assicurava due anni fa la fascetta dei *Leoni*: a me sembra che le cose non stiano esattamente in questo modo, non solo per una questione di giudizi di valore.

Più che la Storia, innanzitutto, nei libri di Stefania Auci contano le storie, le traiettorie dei personaggi romanzeschi. Gli eventi più importanti dell'epoca sono compendati in svelte pagine che precedono ogni capitolo, come nella *Storia* di Elsa Morante, ma a differenza sua Auci non sembra particolarmente interessata al rapporto tra i «piccoli» e i «grandi», tra il privato e il pubblico; rispetto alla tradizione del nostro romanzo storico, e a maggior ragione di quello cosiddetto «antistorico» – in Sicilia particolarmente sviluppato –, qui si lascia cadere tutta la tragedia (o la commedia) del divenire storico. Quanto alla letteratura, cioè alla tradizione letteraria, essa è presente come contorno, o speziatura – evoca aromi del romanzo di una volta ma si sottrae a qualunque cucina elaborata. Se le pagine storiche di Morante segnavano una distanza incolmabile fra le vittime e i carnefici, quelle di Auci sono semplici riassunti che facilitano la comprensione di chi legge – molti incisi, nel romanzo, hanno funzione di delucidazione e ricapitolazione narrativa, accanto ai prologhi dei singoli capitoli, esplicitamente didattici. Né mancano espressioni formulari («inghiotte un grumo di lacrime») che ricorrono identiche a distanza di molte pagine, a tradire la ripetitività di molte situazioni. Così il siciliano: in una trama che non può che evocare, sia pure alla lontana, Verga e De Roberto

«Grande storia e grande letteratura assicurava due anni fa la fascetta dei Leoni: a me sembra che le cose non stiano esattamente in questo modo, non solo per una questione di giudizi di valore.»

(e specialmente quella cupa vicenda di famiglia e di lavoro che sono *I Malavoglia*), colpisce la differenza nell'uso del dialetto: in Verga solidale alla struttura del racconto, aperto al punto di vista popolare; in Auci decorativa applicazione, esotica il giusto, diciamo pure turistica (i proverbi siciliani tornano nelle pagine della Auci in forma di frammenti memorabili e preziosi, esibiti nelle numerose epigrafi). Resta insomma il profumo di Verga («ho le mani piene di roba e il cuore vuoto»), o De Roberto, o Lampedusa (o Visconti: non manca una scena con un romantico valzer), senza però quella energia, che è anche e soprattutto un'energia di negazione. Se la loro Sicilia era un luogo di contrasti violenti e di sforzi a somma zero, col Nulla perennemente in agguato, quella di Auci è una terra creativa e intraprendente, tutta volta al «fare», e almeno potenzialmente «positiva»; brevi apparizioni della mafia fanno da contrappunto a riscatti, trionfi e cadute personali, con uno spazio privilegiato per le donne. «Gli uomini della famiglia sono individui eccezionali ma anche fragili e [...] hanno bisogno di avere accanto donne altrettanto eccezionali» ricorda il narratore in apertura; sicché per ciascun maschio Florio che s'impone, al prezzo di molti tradimenti, tanta vigliaccheria e qualche rimozione, c'è una donna forte e in qualche modo superiore che tiene insieme la famiglia e dà uno schiaffo morale al patriarcato (così Eleonora Duse, in una breve apparizione accanto alla macchietta di D'Annunzio). Il romanzo storico strizza l'occhio al presente, al nostro attualissimo bisogno di eroine.

Ma di vera letteratura in questo libro ce n'è poca anche per un motivo diverso, strutturale, ben messo in evidenza da chi ha studiato i romanzi di Auci nell'ottica della cucina editoriale (come hanno fatto Greta Bertella, Sara Clamor, Nicole Zoi Gatto e Elio Penna per Oblique Studio). Nell'*Inverno dei leoni*, come già nei *Leoni di Sicilia*, «le frasi brevi e i dialoghi serrati paiono quasi indicare una sequenza di campi e controcampi; la scansione del romanzo riproduce quella a episodi di una fiction televisiva». Il montaggio delle scene è grandioso e cinematografico, i personaggi assecondano stereotipi televisivi ed estroflettono, in gesti plateali e melodrammatici, quella che credono essere la propria vita interiore: la vista è il senso privilegiato del romanzo, ogni moto psicologico deve essere visibile. La fiction tratta dalla saga è dietro l'angolo, e una brandizzazione complessiva seguirà – ma più che una scrittura che tende all'adattamento audiovisivo, quel che si avverte, nell'*Inverno dei leoni*, è uno stile che nasce dalla sintassi della televisione e del cinema, e che trova nel racconto per immagini non tanto e non solo una destinazione commerciale, quanto una matrice culturale, una specie di imprinting. I lettori di questa narrativa coincidono in gran parte con gli spettatori della serie tv (e non c'è nulla di male in questo, come non c'è niente che non vada in un meritato successo di cassetta); e tuttavia colpisce che lo stile della serialità televisiva sia divenuto il modello del nuovo romanzo storico – e forse non solo di quello più dichiaratamente, più solidamente mercantile.

«Colpisce che lo stile della serialità televisiva sia divenuto il modello del nuovo romanzo storico.»

