novembre 2021

retabloid

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
novembre 2021
«La vita della nostra famiglia si è sempre svolta in modo indistinguibile con la vita della casa editrice.»
Antonio Sellerio

Il copyright del racconto, dell'Atomo, degli articoli e delle foto appartiene agli autori.
La foto di copertina è di Damon Lam.
La foto di p. 5 è di Error 420.
Cura e impaginazione di Oblique Studio.

Leggiamo le vostre proposte: racconti, reportage, poesie, pièce.
Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.
Regolamento su oblique.it.
Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.
redazione@oblique.it

Il racconto
Montag, *Bosco Diagonale* 5

L'Atomo
Andrea Esposito, *Cose arse nella notte* 10

Gli articoli
 # Cop26, Safran Foer: «Governi immobili, il potere è dei giovani».
Alessia Rastelli, «Corriere della Sera», 4 novembre 2021 11
 # Censura non censura
Giusi Marchetta, laricerca.loescher.it, 5 novembre 2021 13
 # Damon Galgut, ogni libro è una voce
Silvia Albertazzi, «Alias», 7 novembre 2021 15
 # Cusk: un'altra vita (qui e ora) è possibile
Cristina Taglietti, «la Lettura», 7 novembre 2021 17
 # Delfini nuotava lontano dai gorghi dei canoni
Davide Brullo, «il Giornale», 7 novembre 2021 20
 # Ancora in treno verso Trieste con Del Giudice
Roberto Ferrucci, «la Lettura», 7 novembre 2021 22
 # «Il mio "Squid Game" racconta il mondo.»
Stuart Jeffries, «Sette», 12 novembre 2021 24
 # L'antiromantica
Annamaria Guadagni, «Il Foglio», 13-14 novembre 2021 28

Quell'anima tatuata sul corpo delle vite violente di Glasgow
Guido Caldiron, «il manifesto», 14 novembre 2021 32
Rileggendo Ddg
Tiziano Gainotti, «Linkiesta», 15 novembre 2021 35
Essere Sellerio
Cristiano de Majo, «Rivista Studio», 16 novembre 2021 38
La querela per diffamazione a Alessandro Gori, lo Sgargabonzi
Francesco Pacifico, «Il Tascabile», 19 novembre 2021 42
I 318 colpi (e che colpi) di un illuminista d'oggi
Franco Cordelli, «Corriere della Sera», 20 novembre 2021 47
«Ragazzi, scrivete. Vi sentirete meglio.»
Raffaella De Santis, la Repubblica», 24 novembre 2021 50
«Salvate il tema ma l'esame di maturità va cambiato.»
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 26 novembre 2021 51
Sul romanesco di Zerocalcare
Massimo Palermo, «Le parole e le cose», 24 novembre 2021 54
«Siamo eroi in esilio.»
Antonio Monda, «la Repubblica», 25 novembre 2021 58

Le recensioni
Nel viale degli Occhi belli il cliente è un ex agente della Stasi
Federica Manzon, «tuttolibri», 13 novembre 2021 60
Marilynne Robinson, amanti cacciati dal giardino della normalità
Alessandro Gebbia, «Alias», 21 novembre 2021 62

Mendel
a cura di Alessandro Melia 64

Montag
Bosco Diagonale

Sei giunto al compimento. Lo vedo, ora che ti specchi. Nient'altro da fare, niente che riguardi noialtri. D'altronde, l'apocalisse è rivelazione, sempre mi dicevi, così sempre ci insegnavi, a tutti, a me per primo: la rivelazione del cosmo, di alcuni, dell'uno, del senso del proprio compimento, al confine di ciò che resta indietro, consumato, marginale, immagine stinta che quasi non si ricorda, ormai inconoscibile. Non tu, non noi, io da te plasmato, rimarremo insieme, anche se continuerai altrove. Lo vedi ora che ti specchi? Ti appartengono, tuoi figli. Sempre mi dicevi, sempre amavi ripetere, quale fu l'errore di Dio? Aver plasmato creature inferiori, aver dato vita a immagini e somiglianze che in sé, tra le proprie spire, non mantenevano che un frammento di padre, immagini stinte, barlumi sfocati. Un Dio non buono, ma almeno giusto, avrebbe dato alla luce figli padri, figli pronti a essere dèi, e non sterili sosia. Quel Dio desiderava figli che tornassero a sé, perché troppo li amava, e bramava la loro presenza. Tu no. Tu, padre, volentieri ti toglierai di mezzo. Sei triste? Non hai

ancora compreso? Vedi dove ti specchi? Vedi dove sei compiuto? Ti osservo, continuo anche oggi a farlo e a seguirti, nonostante tutto, imparo i movimenti da svolgere di fronte alla rivelazione, imparo ad attendere la mia, che dovrò portare a me, come sempre mi dicevi, continuare il cerchio.

Ritorno agli appunti. Sono documenti di un popolo nuovo, possibile osservarlo solo inoltrandosi nei meandri, oltre le grotte e fra i crepacci, in una steppa isolata dal mondo. Lì, cresce la loro capitale, il primo villaggio di questa gente, miei simili.
– settimana 2 – Gli individui uralici (H+) hanno stabilito fin da subito rapporti aggregativi molto simili a quelli tradizionali degli umani preibridazione (H-). Ne emulano i comportamenti, che d'altronde sono gli unici che conoscono.

I primi mesi sono di studio reciproco tra i potenziati e gli altri.

Imitazione, dissimulazione. I potenziati imparano a conoscersi nelle nuove vesti: quelli che da adulti hanno affrontato la mutazione devono capirsi di nuovo; i più giovani si scoprono per la prima volta.

Gli altri osservano: curiosi, invidiosi, spaventati. Si chiedono quale sia la loro funzione, se debbano alla lunga integrarsi, unirsi, a quelle persone che a prima vista sembrerebbero loro pari, ma ad essi uguali soltanto nell'aspetto; si chiedono se anche a loro spetterà o meno l'ibridazione: il privilegio di entrare a far parte di quel grande e miracoloso progetto, la promessa di una nuova esistenza, per la quale si convinsero a lasciare le loro vite precedenti.

Osservano, non esperiscono ancora.

Qui, fra queste mura vetrate, è così lontana la nostra terra. Eppure, qui siamo in alto, e se spingo lo sguardo, posso ora disegnarti le grandi pianure, le pianure grandi di gelide aridità, i fiumi ghiacciati e le tundre silenti. Come avrebbero vissuto i fratelli e le sorelle? Badando alla casa, al villaggio, al popolo nuovo, abbracciati dalle montagne, sorvegliati dai soldati a ogni passo, guardinghi, invidiosi, spaventati. Come sempre ci insegnavi, così sarebbero stati, loro di noi, si dettero alla guerra, sempre dicevi che sarebbe accaduto. Qui, fra queste mura specchiate, dobbiamo sbrigarci, ma presto sarà finita anche questa, la sofferenza cesserà di scorrere fra noi e quel che di vecchio sopravvive, padre, sarà gettato. Noi ti capiamo, non fraintenderci, noi ti amiamo, non combatterci, non indicarci più la via da percorrere. Ci hai insegnato abbastanza affinché il popolo s'instradi da sé, che dagli Urali ovunque si irradi nel mondo, conscio del Nuovo, specchiato nel domani. Domani che disegnavi sui fogli ora a terra, mai impolverati, li prendi ancora per guardarli, tornare a disegnarli. Cerchi ancora i tuoi cerchi, quanti fogli hai dovuto avvicinare per tracciarne di più ampi, ma osserva in me come tutti s'intersecano, quanti uomini un solo cerchio disegna, quanti invece ne può contenere?

Divisione dei ruoli sociali – osservazione aggiornata, settimana 27 –
Gli individui H- ricoprono ormai posizioni subalterne nei rapporti con gli H+, come ti aspettavi. Alcuni di essi ancora sperano di ricevere i potenziamenti. Né io né alcuni degli H+ stiamo facendo niente per negare questa speranza. Vedere dove porterà.

Hans assente dal villaggio. (Scrivo questi appunti su sua richiesta esplicita e personale)
Se tornasse ora vedrebbe in che stato i suoi figli rinascono. La società ha assunto nuove conformazioni. Le vecchie generazioni non accettano la superiorità degli ibridi, ancora credono di poter coesistere. Questa la tua volontà, padre? Le nuove generazioni ignorano il conflitto degli avi, sono pronte a rinnegare gli H-.
Gli H- che sperano nei potenziamenti adorano gli H+ come dèi, li riveriscono come lo schiavo ha sempre fatto col padrone. Alcuni H+ sfruttano comodamente la situazione, li usano come schiavi, gli affidano lavori manuali, mentre essi oziano nei salotti e sperperano il dono che gli è stato fatto. Altri si sono fatti convincere di essere divinità degne di venerazione, e li sprezzano quotidianamente. Ho visto in prima persona uno dei membri anziani scendere dall'auto usando come zerbino uno dei suoi inservienti, un H-, calpestandolo pur di non sporcarsi gli stivali. Quanto passerà prima che inizino a credere di meritare altri miglioramenti? Sapranno crearli da sé, quando verrà il momento? No, nessuno di loro ha le capacità per farlo. Sono subordinati di natura, sguazzano nel fango dall'alba dei tempi. Ad esso torneranno.

Il Bosco Diagonale spicca sulla parte meno grigia di Milano Est, taglia il panorama come una nera meridiana: ci si orienta con la sua ombra, il dito oscuro di una mano sepolta. Da quassù, dal suo vertice più alto, si domina la città, o quel che ne avanza, rovina di azioni scellerate. Era tutto necessario. Tu l'hai visto crescere dalle fondamenta fino a grattare il cielo. La scalinata che ne percorre il dorso porta all'apice che l'uomo passato ha saputo solo sfiorare. Ma tu non guardi in alto, nel cerchio della cima vetrata, nel rosone che screzia la luce solare: guardi giù, al lavoro compiuto, compiuto per altri, ti sei reso viatico e servo, tu che ci insegnasti a liberarci. Perché non prendesti per te ciò che ci hai dato? Guardi giù, ancor più giù, nello strapiombo che hai creato, preparato, e ora capto il brivido scorrente sulla tua pelle: un tremito ti scuote le tempie, roteano rapide le pupille, ti porta a stringere l'arto monco, il cui vertice mozzasti per dimostrare, con sublime gesto, che non serve più un corpo. Più nessuno di voi sarà utile, quando le vostre carni saranno consunte, vestigia di una razza compiuta. Una nuova mano, neppure più mano, un artiglio proteiforme: unico miglioramento che ti sei concesso. Stride il tuo appiglio di ferro, stride sul vetro, mentre forse comprendi, mentre forse t'arrendi, mentre forse contempli che quel salto è già fatto: è nel passato e per te resta salto nel vuoto. Ora comprendi quanto sia falso che ogni fine è anche inizio, poiché per te, per voi, è solo fine. Noi abbiamo già iniziato, ma le due cose non coincidono, né conta che si causino a vicenda. Non ci sarete a testimoniarlo. Ignari o gioiosi, cadrete.

Oggi due settimane dal mio ritorno al villaggio. Ho ricevuto gli aggiornamenti, osservo come evolve la situazione.
Notte insonne. Notte inquieta. Rumori mi portano fuori. Fa freddo, ne approfitto per coprirmi e non essere riconosciuto immediatamente. Voglio osservare i loro comportamenti naturali, la loro spontanea perfezione. (mie creature elette nella gabbia di cristallo)
Un gruppo di H- spala la neve. Non mi accosto, rimango distante, lontano dai lampioni.

Avvicinati da un gruppo di H+, giovani e splendenti (gioventù dorata) li spintonano, gli chiedono di chi siano (ormai gli H- sono oggetti di proprietà? Indagare) e chi li abbia autorizzati a restare fuori fino a quell'ora (coprifuoco per gli H-? Controllare stato degli alloggi) non riesco a sentire la loro risposta, parlano a bassa voce e con riverenza nei confronti degli H+. Uno di loro adirato, sembra li stia minacciando, un secondo sfodera dalla tasca un oggetto metallico. Non li aggrediscono subito, si fanno davanti a loro, li accerchiano contro una parete. Mi devo spostare per vedere meglio (vecchia visione). Spintoni, baccano confuso, i corpi si confondono nella penombra e gli H+ fanno barriera attorno agli H-. Una spinta è più forte delle altre, un H- vola per terra, sbatte la testa. Sangue sulla neve. Un altro reagisce, risponde alle spinte, sferra un pugno. Sangue solo dalla sua mano, spento rosso.
Gli H- a terra, sangue, violenza, corpi. Nessuna risposta. Una testa aperta. Gli H+ se ne vanno, lasciano il campo, non si affaticano a occultare i cadaveri. La neve li accoglierà. Salme innevate, povere bestie, non possono niente. Come loro, me ne vado anche io.

Questi tuoi appunti svelano ciò che già sai. Rispondono ai miei dubbi: per quanto potessi rifiutare i tuoi simili a parole, a invettive, in te è scritto un limite che ora puoi soltanto ammirare, dignitosamente accettare. Lo contempli come si fa con una creatura ferita. L'esperimento, per come lo avevi presentato alle autorità, «Tentativo di coesistenza fra diversi gradi di ibridazione postumana», è fallito. Non è fallito per te. Sapevi di tentare non il successo. Sapevi che si sarebbe compiuta nel sangue. Sorridi, specchiato nei vetri di cielo, finalmente sorridi. L'esplosione della violenza, le truppe russe che fanno irruzione, che abbattono le mura della nostra colonia, достоинство, che sparano sulle tue cavie, H+ e H- indistintamente, sperando di coprire gli orrori compiuti. E forse sorridevi quando a salvarsi erano solo H+, sorridevi anche allora, sapevi da giorni cosa sarebbe successo, fingevi di voler salvare il salvabile, ma speravi nelle fiamme che ti avrebbero dato ragione, che da lì sarebbero dilagate. La coesistenza non è stata possibile. Si dettero alla guerra, e fuggimmo, rientrando in Europa. Mi volesti con te, tuo primo figlio, tua immagine distorta, tuo sosia libero, a contemplare con te quanto fosse sottile il limite fra la caduta dell'uomo e l'ascesa del nuovo. La morte dell'uno nella palingenesi dell'altro. Lo spezzarsi del cerchio vitruviano, uno spezzarsi che è schiudersi, divenire cerchio di cerchi. Un solo cerchio non può più contenere l'immagine che dobbiamo avere dell'uomo, incontenibile se non in una griglia di cerchi sovrapposti, così sempre ci insegnavi.

Così insegnerò, o padre, diverso da come insegnavi: sarò pure sosia filiale, figlio e replica, ma non servile, sarò nuovo creante (ho ricevuto una soffiata. I soldati russi irromperanno stanotte. Le truppe d'assalto, qualcuno le lascerà entrare. Il mio ragazzo prepara la fuga). Sai tutto questo, oltre non puoi sapere, non puoi più immaginare. Guardi giù e sorridi. Ti guardi intorno, nel cerchio chiuso delle tue mura vetrate, e sorridendo piangi: altri cerchi non ti disegneranno. Lo fai anche per me? Sai che non è necessario, sai che non farei mai lo stesso. Quando scomparirai sarò libero, non più simulacro. Compiuto l'apprendistato, attraverseremo lo specchio: tu verso il vuoto, io oltre, immagine libera nei cerchi del possibile. Tu, libero vuoto, compiuta missione. Presto svanito nell'aria.

Per quelli come te una caduta da questa altezza sarà fatale: per voi cadere, fascino al quale non avete mai saputo rinunciare (durante la fuga abbiamo incontrato Vlad, ci ha salutato, «buonanotte», gli abbiamo augurato. Il mio ragazzo non ha battuto ciglio. «Tutto come previsto» mi dice). Mi guardi un'ultima volta, guardi l'angusta sfera vetrata. Continuo a leggere i fogli per terra, per ribadire fino all'ultima sillaba udita ciò che hai compiuto, e da quanto. Specchi del tuo volere, sosia anche loro. Spettri a perseguitarci per sempre, fin qui, obliqua vetta degli umani (fuori dal villaggio ci attendeva una camionetta, agenti corrotti. Ci portano via tra la neve ancora bianca mentre dietro sparano. Chiedono rinforzi. La tragedia sta per terminare, ma a che prezzo per tutti, quanto sangue nella terra). Tragedia catartica, la tua. Gèttati senza rimpianto. Un volo per ascendere infine. È sera, i lampioni già illuminano la strada. Milano Est è diversa da casa, ma solo per chi non sa vedere. Un bambino guarda in alto, ti vede mentre abbracci il vuoto, mentre incontri l'asfalto.

Montag è un collettivo composto da Niccolò, Lorenzo e Luca. Tutti e tre hanno studiato e vivono tra Roma e Bologna. Montag nasce in piena pandemia con l'idea di scrivere un romanzo a sei mani, adottando una tecnica di composizione simultanea a distanza, ispirata all'improvvisazione jazz. Ad oggi, Montag ha pubblicato un racconto sul quarto numero della rivista «Marvin».

Andrea Esposito
Cose arse nella notte

Un giorno un uomo molto ricco si alzò dalla scrivania e si sedette con la faccia al muro. Fuori la vista era assediata dai tetti e dentro la stanza ovunque schermi di tv, di computer, di telefoni, e d'impulso per non riempirsi gli occhi si sedette con la faccia al muro aspettando che il respiro si calmasse. Decise di prendersi una vacanza e dopo un po' di studio e molti suggerimenti finì in una fattoria del nord-est vicina al confine, dove parlavano equamente due altre lingue e non conoscevano lui né la sua azienda. Camminò a lungo nei boschi e si fece accompagnare a raccogliere funghi anche se non era la stagione. Imparò il nome di qualche albero gigantesco e mangiò piatti cucinati in modo eccellente dalla chef, che era la figlia del proprietario e aveva vissuto all'estero. Gli ingredienti erano tutti locali mentre i vini della cantina silenziosa venivano da varie parti del mondo, e l'uomo molto ricco passava molto tempo a sceglierli, in base a un'ingiustificata ispirazione momentanea dato che non capiva niente di vini. Cenava sempre da solo nella sala vuota, tranne una sera in cui invitò al tavolo la chef e il proprietario a mangiare con lui e restarono seduti fino a tardi tra risate quiete e qualche aneddoto e una confessione. Una notte passeggiando si trovò vicino alla stalla mentre una vacca dava alla luce il suo vitello. Aiutò ad estrarlo e lo toccò atterrito e fumante e si commosse. Quella notte non dormì perché non riusciva a smettere di pensare. Pensava al vitello appena nato e al valore delle cose, al suo respiro pieno di pianto, a qualche faccia che ricordava appena, alle cose arse nella notte. Tornò al lavoro con un'energia e una sicurezza nuove. Quando comprò la fattoria fu costretto a licenziare la chef e il fattore e i camerieri, e a fare diversi cambiamenti dato che non era un business sostenibile. Si liberò di una parte del terreno e degli animali. Ma tenne il vitello che cresceva a vista d'occhio e a cui voleva bene come a un essere umano.

Andrea Esposito è nato a Roma nel 1980. Ha sceneggiato, con i registi, il film *Et in terra pax*. I suoi racconti e i suoi articoli sono apparsi su «Nuovi Argomenti», «Not», «Prospektiva», «Cadillac», «L'Inquieto». È stato finalista al premio Calvino con il romanzo *Voragine*, pubblicato nel 2018 da il Saggiatore. Nel 2021 esce il suo secondo romanzo, *Dominio*, sempre per il Saggiatore.

Alessia Rastelli

Cop26, Safran Foer: «Governi immobili, il potere è dei giovani».

«Corriere della Sera», 4 novembre 2021

Lo scrittore vede gli Usa e l'Europa in grande difficoltà: «È difficile guardare alla Cop26 senza pensare a una farsa, a una performance».

«Nell'ultimo mese la mia casa a Brooklyn si è allagata due volte per le alluvioni. Da anni parlo del cambiamento climatico ma non credo di averlo mai sentito sulla mia pelle come adesso.»
Inizia dalla sua esperienza Jonathan Safran Foer, romanziere best seller e saggista impegnato sul fronte ambientale, edito in Italia da Guanda. Con il «Corriere» è collegato via Zoom proprio dalla sua abitazione, da cui in questi giorni osserva quanto accade alla Cop26 di Glasgow. «Non ho molta fiducia nei governi» chiarisce subito. E si dice insieme «ispirato e triste» per i giovani accorsi in Scozia. A loro, ipotizza, «potrebbe non restare altro che cambiare strategia: non solo, appunto, ispirare ma costringere il mondo a cambiare, boicottando ad esempio certi cibi, aziende, compagnie aeree».

Sembra già proiettato al post Cop26, immaginando un nulla di fatto o comunque nessun passo decisivo.
Non vedo chi possa guidare la trasformazione. Potrebbero farlo gli Stati Uniti, non tanto per una leadership «morale» che ora non abbiamo, quanto per le dimensioni dell'economia, per la capacità di diffondere i comportamenti, le pratiche. Ma il nostro paese sta cadendo a pezzi. Non si riesce a far passare leggi su cui tutti sembrano d'accordo, figuriamoci su un tema che ancora divide come la crisi climatica. Senza contare che Donald Trump potrebbe tornare alla Casa Bianca. Perciò è difficile guardare alla Cop26 senza pensare a una farsa, a una performance.

Dopo un avvio difficile, le assenze di Putin e Xi Jinping, si sono raggiunti alcuni accordi su ambiti specifici. Ad esempio, ridurre del trenta percento le emissioni di metano entro il decennio, ma Cina, India e Russia non si sono impegnate. È un tema, quello delle emissioni di questo gas serra, che lei affronta in entrambi i suoi saggi ambientali.
È positivo che i governi pensino di controllarle ma è assurdo che lo facciano senza parlare dell'allevamento intensivo, che è tra le principali cause. Negli Stati uniti questa fonte, proprio nella misurazione delle emissioni di metano, è addirittura ignorata: si tratta di un confronto disonesto con la scienza, un atteggiamento di cui ormai è responsabile non solo la destra ma anche la sinistra.

Potrà essere l'Europa a esercitare una leadership ambientale? In seguito alla pandemia, è previsto un pacchetto di stimolo senza precedenti.
Purtroppo mi sembra che l'Europa viva condizioni simili alle nostre: la crescita di un nazionalismo spaventoso, il radicalizzarsi delle distanze tra i partiti, l'acuirsi delle diseguaglianze sociali.

Da Glasgow Greta Thunberg ha parlato di «tradimento climatico». Con lei sono arrivati in Scozia giovani che animano le piazze, che si muovono in treno, spesso vegani. Lamentano di essere esclusi dai tavoli decisionali. Che ruolo potranno avere?
Rappresentano l'ultima speranza. Ma può darsi serva appunto una nuova tattica. Sono soprattutto i giovani ad alimentare l'economia. Perciò dico a loro, ma anche a me stesso, a tutti: abbiamo più potere di quanto pensiamo. Possiamo avere un impatto sia con i nostri comportamenti individuali sia attraverso il modo in cui spendiamo. Se c'è un settore o un'azienda che sta distruggendo ciò a cui teniamo, non diamogli più i nostri soldi.

Pochi giorni fa, nell'edizione inglese di «Wired», la studiosa di Oxford Hannah Ritchie ha raccomandato di «non dire ai bambini che moriranno per il clima» e «di superare gli scenari apocalittici se si vogliono fare progressi». Christiana Figueres, che diresse i negoziati per l'Accordo di Parigi, ha scritto un libro («Tlon») in cui invita all'«ostinato ottimismo». Serve (anche) cambiare i messaggi?
In realtà abbiamo forse bisogno di più pessimismo: le persone davvero preoccupate agiscono, sviluppano l'ostinazione di cui parla Figueres. Non sono d'accordo con chi dice che Greta Thunberg «è troppo negativa». La verità è che non le credono ancora.

Lei ha due figli adolescenti. A loro cosa dice?
Sono consapevoli della crisi climatica, ma non hanno paura. È un bene e un male. Cerco di non farli diventare ansiosi e adulti prima del tempo, ma serve realismo.

I suoi libri hanno contribuito a sensibilizzare sull'ambiente. Tornerà sul tema?
Quando ero più giovane mi facevo guidare dall'ispirazione artistica, ora sento la responsabilità. Voglio anche io fare le scelte giuste per la mia famiglia, per la comunità umana, per il futuro, ma non sempre so come. A volte questo mi rattrista, a volte mi fa arrabbiare, a volte mi rende determinato. Al momento non so se pubblicherò ancora sull'ambiente: non scrivo, né vivo, da una posizione di certezza. Parto da domande e problemi da esplorare.

Giusi Marchetta

Censura non censura

laricerca.loescher.it, 5 novembre 2021

Come leggere Mark Twain? Come rendere oggi la *n-word* tenendo conto dell'effetto che questa parola ha sui destinatari non bianchi di quel testo?

Per sfuggire alla presa del padre violento, un adolescente americano scappa di casa e si allea con uno schiavo in fuga dai padroni che vogliono venderlo: i due cominciano così un viaggio che li porterà lungo il Mississippi verso un destino migliore.
Le avventure di Huckleberry Finn di Mark Twain è un classico noto, ancora letto in diverse scuole statunitensi e, più di rado, anche in quelle italiane. Lo scenario è quello degli Stati del Sud di un'America di fine Ottocento, apertamente razzista e schiavista. Nella sua brillante rivendicazione contro ogni forma di autorità, Mark Twain non manca di criticare anche questo aspetto, rendendo il suo protagonista sempre più solidale col suo compagno di avventure; tuttavia, per definire lo schiavo Jim, l'autore fa ampio uso della *n-word* (ben 219 volte) rispecchiando in maniera fedele il linguaggio dell'epoca. Niente di scandaloso, intendiamoci, dato il contesto dell'autore; il problema è piuttosto il nostro: come ci poniamo noi lettori di oggi davanti a una parola che non si può più scrivere né leggere?
Nel recente dibattito sull'uso di un lessico ritenuto offensivo perché razzista, sessista o abilista, la letteratura e in generale la parola scritta giocano un ruolo fondamentale e ci permettono una riflessione che deve necessariamente andare oltre le vecchie categorie della fedeltà filologica al testo e la retorica conservatrice che bolla ogni forma di emancipazione linguistica come attentato politicamente corretto a una realtà data. Prendo in esame il caso di *Huckleberry Finn* perché mi sembra interessante in questo senso: negli anni Novanta il testo raggiunge il fondo delle classifiche di lettura nelle scuole e si prepara a diventare un relitto del passato. I fattori di questa caduta in disgrazia sono molti (uno molto positivo è che la letteratura per ragazzi è cresciuta sia in offerta sia in qualità nel corso degli ultimi decenni, quindi ben vengano nuovi classici accanto alle vecchie glorie), ma uno di sicuro è l'utilizzo nel testo di una parola che è stata riconosciuta come inutilizzabile, in particolare se pronunciata da docenti bianchi.
Il ragionamento che mi appresto a fare ovviamente non può prescindere dalla premessa che bandire la *n-word* e impedirne l'uso ai bianchi non è un attentato alla libertà di espressione ma uno strumento necessario per definire le responsabilità delle atrocità di un sistema le cui ripercussioni (economiche, politiche, sociali) sono vive ancora oggi e definiscono limiti e possibilità di interi gruppi: per chi è legato a quella storia dal punto di vista di chi l'ha subita, riappropriarsi del termine è un modo per ricordarla, per rinforzare il proprio senso di comunità e per proclamarsi parte di una collettività di persone a cui per troppo tempo è stato fatto il torto di non essere

considerate tali. Da quando questa rivendicazione si è diffusa attraverso la musica, i libri e gli altri prodotti culturali di massa, anche per i bianchi usare questo termine non può più essere un atteggiamento neutro, perché questo utilizzo assume una valenza politica: usare l'*n-word* invece che l'equivalente «nero» è intrinsecamente un atto violento e razzista, anche se lo si fa scherzando, perfino se lo si fa per stigmatizzare tutto l'orrore che questa parola porta con sé.
Come leggere allora Mark Twain, oggi? Nel 2015 il professor Alan Gribben ha proposto un editing per la nuova edizione del libro per cui la parola in questione è stata sostituita con il termine «schiavo» in modo che il significato nefasto risultasse ancora comprensibile (almeno parzialmente), ma senza la violenza del vocabolo. Si tratta di un esperimento interessante, secondo me, che ci dice che ragionare sul modo in cui veicolare un contenuto di questo tipo è possibile e può dare risultati interessanti. Certo, un altro modo di affrontare la questione potrebbe essere la contestualizzazione dell'opera inserita in una prefazione, ma se editorialmente questo passaggio sembra corretto e utile, nulla fa per arginare la portata violenta del termine contenuto nelle pagine successive.
Insisto sul concetto di violenza perché credo sia bene ribadire che il contenuto dei testi che portiamo in classe, o che leggiamo in generale, debba tener conto di lettori e lettrici in modo universale: i destinatari non bianchi di quel testo sentiranno ripetere (per 219 volte) una parola estremamente violenta nei loro confronti, soprattutto se pronunciata da un bianco, un docente o una docente, che per di più sono in una posizione autorevole; questo non vale ovviamente per i compagni e le compagne bianchi. Basterebbe già solo questo per costringerci ad affrontare la cosa come se fosse un problema di tutti, non solo di qualcuno.
Non si tratta di una questione solo americana, per fortuna. Una maggiore consapevolezza nell'uso del linguaggio si sta diffondendo in tutta Europa, e perfino in Italia, grazie alle nuove generazioni in particolare, si richiede sempre più spesso un'attenzione diversa per le parole che usiamo. Di recente, ad esempio, si è tornati a discutere della presenza della *n-word* sui giornali e nei libri italiani, soprattutto in caso di citazioni. Le proteste sollevate da questa persistenza che sembra indifferente a qualsiasi cambiamento sociale in atto sembrano scalfire poco l'atteggiamento conservatore di molte (troppe) linee editoriali. Pur ammettendo l'argomento dell'intoccabilità della citazione, mi sembra davvero limitante la rinuncia a qualsiasi forma di soluzione alternativa. In italiano, infatti, la traduzione della *n-word* ci consente di trasformare il termine in «nero» utilizzando semplicemente un asterisco che sostituisca la *g*. È un espediente grafico inviso a molti, eppure è un modo semplice e immediato per permettere al lettore di capire che quella era la parola usata o citata nel testo e al tempo stesso consentire all'autore, all'editore e al lettore di confermare l'impronunciabilità attuale del termine. Un mondo editoriale che non si confronta con una richiesta globale di rispetto e di attenzione per quella che viene considerata una minoranza, anche tra i lettori, è un mondo che non fa una scelta neutra, ma che assume una precisa posizione politica.
A me sembra infatti che un'eventuale «pulizia della pagina» attraverso la sostituzione della parola faccia spesso storcere il naso a puristi che sminuiscono la portata di questa espressione. Soprattutto mi sembra che la difesa a oltranza della *n-word* sulla pagina sia un atteggiamento che toglie qualcosa in termini culturali a chi apprende e a tutti noi lettori: ci consegna il testo nella sua autenticità originaria ma non ci permette di vedere quanto tempo sia passato tra quell'epoca schiavista di cui parla Mark Twain e questo presente in cui quel passato appare inaccettabile, non aiuta i docenti a spiegare il perché oggi quel passato sia ritenuto inaccettabile e non insegna alle nuove generazioni che una vera emancipazione è possibile rispetto a un'imperdonabile atrocità della Storia.
Al contrario, tutto questo è possibile se, invece di ripetere come pappagalli un vocabolo scritto più di un secolo fa, lo stesso termine in versione modificata ci consente di fare una riflessione condivisa sul modo in cui è stato usato per secoli come un'arma contro qualcuno.

Silvia Albertazzi

Damon Galgut, ogni libro è una voce

«Alias», 7 novembre 2021

Nel Sudafrica del post apartheid del romanzo vincitore del Booker Prize, un narratore fluido penetra l'animo dei componenti di una famiglia di bianchi

Lo sguardo, perlopiù miope e offuscato, della popolazione bianca fa da tramite a Damon Galgut, autore peraltro non apertamente impegnato politicamente, per tradurre in una forma romanzesca i mille problemi del Sudafrica post apartheid. A partire da *Il buon dottore*, il suo romanzo più acclamato, imperniato sul contrasto tra due medici nel centro ospedaliero di una desolata homeland, il rapporto tra l'individuo e la storia, e le conseguenze del passaggio impietoso del tempo sui frutti dell'ignoranza o – a volte – dell'innocenza dei singoli investono la sua narrativa.
Nell'autofiction *In una stanza sconosciuta*, il personaggio che porta il suo nome, Damon, attraversa Europa, Africa e India, gravato da una sorta di senso di colpa e dal peso della propria nazionalità; in *Estate artica*, narrazione biografica sugli anni indiani di E.M. Forster, la Storia incalza e incombe sull'indifferenza – o l'apatia – dei personaggi.
Anche nell'ultimo lavoro di Galgut, *La promessa* (traduzione di Tiziana Lo Porto, e/o), la Storia «non ancora addomesticata» è subita come una forza che «calpesta» gli individui. Saga familiare che copre tre decenni e in cui lo scorrere del tempo, con i cambiamenti occorsi alle persone e alle cose, è scandito da quattro funerali, La promessa rivisita i classici temi della famiglia, dei rapporti tra generazioni e tra fratelli, dell'imprevedibilità della fine, della ricerca di un conforto nella religione e della paura della morte, in maniera affatto originale, grazie a una sorta di «narratore fluido» che, spaziando liberamente dalla terza alla prima persona, connette i personaggi entrando nel loro animo, e non esita, di tanto in tanto, a rivolgersi direttamente a loro o a porre domande a chi legge.

TRA IL 1986 E IL 2018

L'intento di Galgut non si risolve nel moltiplicare i punti di vista, o nell'immaginare voci differenti per ogni sua creatura, bensì nel trovare «la voce del libro», e nel farla risuonare «da ogni possibile angolazione», lasciando che le prospettive scivolino l'una nell'altra, in un gioco di focalizzazioni incrociate che molto deve a montaggi in stile cinematografico, stupefacenti primi piani, significative carrellate – soprattutto nelle scene dei quattro funerali –, campi lunghi, audaci zoomate e dissolvenze. Lungi dal creare confusione, questa sorta di libero discorso indiretto contrappuntistico mantiene un delicato equilibrio tra farsa e tragedia rendendo unico e notevole questo romanzo, che si fa al tempo stesso perfetta espressione dello sguardo della comunità bianca sulla «nazione arcobaleno»: «Un'assemblea mista, eterogenea e meticcia – così viene vista – irrequieta e a disagio, come elementi opposti della tavola periodica».

Ne viene fuori un feroce ritratto della borghesia bianca sudafricana, nel periodo compreso tra lo stato d'emergenza del 1986 e le dimissioni del presidente Zuma nel 2018: di decennio in decennio, i membri della famiglia Swart si ritrovano al funerale di un componente defunto, fino a che solo la più giovane dei figli di Rachel e Manie Swart, Amor, rimane in vita. È su questa figura misteriosa, forse santa, forse solo «strana», la cui diversità è attribuita a un fulmine che l'ha colpita nella prima infanzia, che il romanzo si apre e si chiude.

Amor è il collante dell'intera vicenda: attraverso i suoi mutamenti fisici, prima di tutto, il tempo si manifesta nella storia. Tredicenne all'inizio del romanzo, sorpresa in maniera traumatica al funerale della madre dalle prime mestruazioni, alla fine della trama avverte i segni di una incipiente menopausa. A Amor, «abituata a essere trattata come una macchia confusa… ai margini della visione di tutti», si oppone il primogenito Anton, bello, intelligente, cui tutti prospettano un grande avvenire, e che invece finirà miseramente, oppresso dal ricordo della donna di colore che ha ucciso quasi per caso il giorno prima della morte di sua madre. Per tutti gli altri componenti della famiglia Swart, i neri sono invisibili: tanto Astrid, la sorella maggiore di Amor, quanto suo padre Manie, la zia Marina, la cognata Desirée sono perfetti esemplari di *recovering racism*, termine con cui i sudafricani definiscono il razzismo nel post apartheid.

OSSERVAZIONI IMBARAZZANTI

Spesso, facendo propri i loro pensieri, il narratore registra osservazioni imbarazzanti: al funerale di Manie Swart che, per ironia della sorte, coincide con le finali di Coppa del mondo di rugby: «Il centro della città non è mai stato così, tutti questi neri che vagano disinvolti, come se appartenessero a questo posto. Sembra quasi una città africana!». Impossibile, qui come altrove, non percepire l'ironia con cui l'autore prende le distanze dalle osservazioni del narratore e dai suoi stessi personaggi, riuscendo a mantenere leggero il tono di una vicenda che nasce e si sviluppa attorno a una serie di decessi. E tuttavia, proprio perché l'intera storia è raccontata dalla prospettiva dei bianchi, e la narrazione non si addentra nella psiche dei neri, il romanzo si presta anche a venire letto come un apologo politico.

A nessuno sfuggirà come la promessa di Manie alla moglie morente (una promessa origliata da Amor) di donare a Salome, la domestica nera, la fatiscente casa in cui abita e il terreno incoltivabile che la circonda, sia metafora di tutte le promesse infrante nel Sudafrica post apartheid. Di funerale in funerale, Amor ricorda caparbiamente ai familiari la promessa paterna che, altrettanto ostinatamente, viene ignorata. Se, ancora nel 1986, quel lascito era inattuabile, perché per legge un bianco non poteva designare come erede una persona di colore, più di trent'anni dopo, quando, finalmente, Salome riesce a ottenere la casa, la voce dei neri si fa sentire, per la prima e unica volta nel romanzo, attraverso la rabbia del figlio Lukas: «I tuoi avanzi. Ecco cosa stai dando a mia madre, con trent'anni di ritardo», rinfaccia ad Amor «E ancora non capisci, non sta a te darla. È già nostra. Questa casa ma anche la casa in cui vivi e il terreno su cui si trova. Sono nostri! Non sta a te darceli come fosse un favore quando hai smesso di usarli. Tutto quello che hai, signora bianca, è già mio. Non devo chiedere».

All'invettiva di Lukas fa seguito un'immagine pregnante del rapporto tra bianchi e neri nell'odierno Sudafrica, l'abbraccio tra Salome e Amor, «una di quelle fusioni strane e semplici che tengono insieme questo paese. A volte solo a stento». Che ne sarà di un'unione così incerta è il dubbio su cui si chiude questo romanzo pregevole e sorprendente: al narratore non resta se non riflettere, rivolgendosi forse più a sé stesso che ad Amor, sul fatto che «altre storie si scriveranno sulle tue, cancellando ogni parola. Anche queste».

Cristina Taglietti

Cusk: un'altra vita (qui e ora) è possibile

«la Lettura», 7 novembre 2021

Con la trilogia dell'ascolto si è imposta come una tra le voci più innovative della narrativa contemporanea. Intervista a Rachel Cusk

Parlare con Rachel Cusk di «un'altra vita» […] significa parlare di tutta la sua opera. Perché questa scrittrice nata in Canada, vissuta in California e Inghilterra, ora residente in Francia («profuga della Brexit» così si definisce, collegata via Zoom da Parigi), ha rivoluzionato la narrativa facendo arretrare l'io narrante in una sorta di passività che permette di accogliere le esistenze di altri uomini e altre donne. In *Il lavoro di una vita*, un saggio autobiografico uscito nel 2001 e riedito qualche mese fa da Einaudi, raccontava, con le armi della letteratura, la disperante impreparazione con cui, a trent'anni, affrontò la prima maternità, vittima di una narrazione che ignorava quella sensazione di inadeguatezza, di espropriazione del proprio corpo e del proprio tempo che un figlio porta con sé. «Credo si possa anche dire che si tratta della libertà, cioè della vita che avresti potuto vivere. Quella che, quando si hanno figli, una donna vede nell'uomo e non può avere perché è il risultato di una forma di privilegio di genere. Per me ora un'altra vita è anche il fatto che mi sono appena trasferita a Parigi dalla campagna inglese, quindi è l'idea di un'avventura, di un cambiamento. È qualcosa che fa paura ma che allo stesso tempo restituisce una nuova passione per la vita.»

In «Il lavoro di una vita» c'è la voce di una madre specifica, lei, ma anche il racconto di una condizione molto comune. Quando è uscito per la prima volta, nel 2001, il libro ha suscitato molte critiche, anche a lei come madre. Pensa che ora sarebbe diverso?

Non credo. La condizione della maternità che io descrivo risale al 2001 ma in generale credo che il modo in cui una donna si sente dopo un figlio non cambi. Vent'anni fa la maternità era così incastonata nel destino femminile da far sembrare straordinario il fatto di non abbracciare quel destino. Oggi è più una scelta, ma anche se la scegli, comunque non sai che cos'è, che cosa ti succederà. Anche il rapporto tra i generi rispetto all'avere figli è mutato, ma il cambiamento maggiore è che la sfida psicologica imposta dal diventare madre oggi può essere esposta, analizzata, si può essere più onesti riguardo ad essa. Certo, per le donne che hanno figli rimane una grande tentazione pensare: ho questa responsabilità, questa nuova identità, che cos'altro posso fare? Forse adesso ci sarebbero meno critiche, meno reazioni rabbiose rispetto al mio libro, ma non ne sono sicura. Non so, vediamo in Francia, dove è appena uscito, magari fa arrabbiare qualcuno… Forse qui c'è una cultura diversa della maternità, un'idea della famiglia più convenzionale. Ma non lo so. So che la cosa che mi ha incuriosito quando il libro è uscito in Italia è che alcune persone che hanno voluto intervistarmi erano giovani uomini con bambini. Ho pensato: ok, forse

l'Italia è un buon posto per questo libro, può essere letto senza distinzione tra maschi e femmine.

La sua trilogia «Outline» («Resoconto», «Transiti», «Onori»), può essere considerata una riflessione su «un'altra vita», sulla vita di altre persone. La protagonista e io narrante ascolta, e racconta, la storia di persone diverse.
Credo che il cuore del mio lavoro sia questa dinamica che si evolve continuamente tra la realtà esteriore e quella interiore. Poi se la libertà è l'obiettivo, ogni vita che si sceglie ne esclude altre, per cui c'è il desiderio di scoprire che cosa potrebbero essere queste opzioni alternative, di raggiungerle magari, di sperimentarle.

Lei ha scelto uno stile di scrittura rivoluzionario rispetto all'idea del romanzo classico con una voce narrante in prima o in terza persona, una trama. Come è arrivata a questo cambiamento? L'hanno definita «la scrittrice che ha ucciso il romanzo»…
Credo sia stato il risultato di vari processi differenti, il tentativo di dire le cose in un modo che fosse il frutto della mia esperienza umana, di tradurre questa esperienza in una forma letteraria. Mi sembrava che ci fossero soltanto due possibilità: inventare tutto o scrivere un memoir che riguardasse solo me. Nessuna di queste era giusta per me. Ho cercato di usare il memoir in modo che fosse chiaro che non si trattava di una confessione, che l'uso della mia identità fosse il «luogo» narrativo in cui rivelare delle cose. Le critiche al mio libro, di cui parlavamo prima, sono state una facile reazione allo scavo che ho compiuto nell'ambivalenza del femminile, come se non si volesse sentire la verità. C'è stato un rigetto, e forse è stato più facile incolpare me che la situazione.

Quindi la distinzione tra invenzione e autobiografia non ha senso per lei?
Nella trilogia *Outline* ho cercato di mescolare, combinare queste due forme. Il risultato è questa specie di accantonamento del soggetto, un'ottima occasione, tra l'altro, per non creare situazioni in cui qualcuno potesse risentirsi. Non sono la prima a sperimentare una struttura non narrativa, penso ad altri scrittori contemporanei – e anche del passato a dire il vero – meno convenzionali. Se leggo Annie Ernaux per esempio vedo che lei ha questo modo stilizzato, idiosincratico di scrivere restando molto aderente a sé stessa, che è molto efficace. Ecco, questi modi così radicali non sono nella mia natura, io volevo una rottura proprio a livello della frase, delle parole. Per lo scrittore, e per il lettore, c'è un senso morale, estetico che porta lontano dal «rappresentare la realtà».

Questo tipo di scrittura sembra avere qualcosa in comune con la maternità: l'autore scompare, come scompare la madre quando ha un figlio.
Sì certo. Io sto sempre aspettando di scoprire che cosa della mia esperienza può fornirmi materiale con cui lavorare, dal momento che la mia scrittura è sempre molto vicina alla mia esperienza. Ora per esempio mi interessa quella sensazione per una donna di uscire dall'ultima fase attiva della maternità per entrare in un paesaggio vuoto dove non è molto chiaro chi è, che cosa fa, quali sono i suoi propositi, qual è la sua identità. E tutte queste cose è come se fossero descritte per la prima volta, vissute per la prima volta. Cercare di capire e di raccontare questo per me è un compito davvero importante.

Oggi l'appropriazione culturale è un grande tema con cui gli scrittori devono confrontarsi. Quando parliamo di identità, si dovrebbe scrivere solo di ciò che si è sperimentato personalmente?
Mi sembra una posizione corretta, è quello che peraltro io faccio in modo naturale. In generale starei molto attenta non tanto all'identità culturale quanto all'autenticità estetica. Se penso alla migliore fantascienza, per esempio, quei mondi inventati sono molto vicini a qualcosa di vero, sono maschere di una realtà emozionale, qualcosa che ha una sua

precisa verità. Anch'io in un certo senso metto una maschera, perché è un elemento della recita e in fin dei conti del divertimento. Non è la stessa cosa usare l'immaginazione per fingere di essere qualcun altro perché quella è una verità spirituale, morale, estetica. Non si può sapere che cosa significhi essere un'altra persona, neppure quella che conosci meglio. Non puoi oltrepassare quella linea. La fiction contemporanea è andata molto avanti rispetto a questo. È facile pensare: ok, faccio qualche ricerca e posso essere chiunque, ma non è così. Quindi capisco che ci possa essere una reazione forte, anche se personalmente sento di non correre questo rischio. Ora c'è un grande desiderio di dare un suo spazio culturale a chi è sempre stato descritto piuttosto che a chi descrive.

Un'altra vita è anche quella che ci aspetta dopo la pandemia…
Il collasso che è avvenuto della realtà pubblica può essere letto in rapporto a quello della realtà privata. Il primo è generale, il secondo dipende da chi sei, dal punto della tua vita in cui ti trovi, se sei anziano e tutto ti crolla intorno o se sei molto giovane e ti sembra che ti venga sottratta qualsiasi possibilità per il futuro. Per me, britannica, il disastro della pandemia ha coinciso con quello della Brexit, della nostra identità nazionale, della nostra integrità. Per le persone della mia generazione tutto ciò che eravamo, in cui ci riconoscevamo, si è rivelato provvisorio. Il fatto che ora stia imparando a parlare una nuova lingua mi sembra un regalo inaspettato: ricostruirmi una nuova identità in un posto diverso.

Lei personalmente come ha vissuto questi mesi di emergenza Covid?
È stato un inverno molto duro. Mio marito è stato molto malato, non di Covid, ma ha subito due operazioni e questo nello stato generale in cui eravamo è stato drammatico: un incubo personale dentro un incubo generale. Ti chiedi perché una cosa come questa sia capitata proprio a te, ma sai che, per ragioni diverse, ci sono molte persone in questa condizione, costrette a convivere con la sensazione di sentirsi tradite dalla vita.

«Per lo scrittore, e per il lettore, c'è un senso morale, estetico che porta lontano dal rappresentare la realtà.»

Quali sono le sue paure maggiori a livello globale? Oggi il grande tema è il cambiamento climatico…
È un tema difficile da capire perché filosoficamente e intellettualmente sfugge al nostro controllo. Non possiamo fare assolutamente nulla. Certo, ci sono le scelte individuali: io da anni rifiuto di usare la macchina o di volare, il che non è semplice quando hai figli piccoli. Poi vedi che altri prendono continuamente aerei per andare in vacanza o usano l'auto per ogni cosa e questo magari ti fa arrabbiare. Ma ora più che del cambiamento climatico o di distruggere la natura cerco di preoccuparmi degli altri esseri umani. Conoscere l'altro, accoglierlo mi sembra ovunque la sfida più importante.

Che cosa sta scrivendo adesso?
Ogni volta che scrivo un libro penso che non ne scriverò un altro. Ora sto lavorando a un lungo saggio che cerca di analizzare alcuni temi, per esempio quali dovrebbero essere le conquiste femminili in un contesto ancora maschile. Voglio trovare un nuovo vocabolario per la prossima fase e questa straordinariamente inattesa fine della vita famigliare nel senso in cui era prima: il momento in cui i figli crescono, non sono più con te tutto il giorno e magari passi settimane senza vederli. Questo crea molte nuove riflessioni su un futuro che sembra vuoto se confrontato a un passato così pieno.

Davide Brullo

Delfini nuotava lontano dai gorghi dei canoni

«il Giornale», 7 novembre 2021

Delfini: eccentrico rispetto sia all'avanguardia sia alla tradizione, era un cabbalista delle parole. Aveva solo due miti: Leopardi e Pico della Mirandola

Si toglieva un anno – «è nato a Modena il 10 giugno 1908» scriveva nella nota ai suoi libri – senza altro vezzo che una candida sprezzatura, la voluttà di fare del tempo un bidet, sputando sulla geometria euclidea del quotidiano. Ah… dovremmo riviverla eternamente la vita di Antonio Delfini, farne un calco, un idolo, un mausoleo: è l'emblema dello scrittore, una tigre nella Bassa – come quelle che dipingeva Ligabue –, estremista della solitudine, autore, sempre, di libri unici – perciò introvabili, inarrivabili. Scelse, per criterio cristico, Antonio Delfini – nome azzurro che pare una capriola –, di perdere ogni cosa. Rampollo della nobiltà terriera modenese, si fa grande senza padre, con una madre che «non sapeva usare il telefono, non si serviva del treno […] era incapace di sostituire una lampadina»; fu autodidatta in tutto, dunque pioniere, «da bambino non andavo a scuola […] mi iscrissi a dodici anni al fascio, che trovavo assai più divertente». A Parigi, nel 1932, sfiora André Breton: gli basta per importare il surrealismo in provincia, shakerandolo al fango del Po. Portava il cappello a tesa larga, come un cow boy padano: la cauta gentilezza dei modi nascondeva un che di pericoloso, di violento.

A Telesio Interlandi, all'epoca direttore di «Il Tevere», confessò il suo «donchisciottismo scalmanato». Ideò riviste per il gusto luculliano di vederle fallire: nel '27, con Ugo Guandalini (ovvero Guanda), «L'Ariete» che «ebbe la vita di un numero»; nel '28 «Lo spettatore italiano», che «durò qualcosa di più: cinque numeri». Quando, nel 1952, fonda «Il Liberale, Periodico politico indipendente stampato a Viareggio», Delfini è ormai un uomo che all'energumena energia dissacrante fonde l'epica del disastro. Si scagliava contro i «mostri melliflui, ipocriti e sibariti» che ingolfano la nostra vita politica. Aveva parteggiato per il movimento di Unità popolare: «Come candidato fece l'attacchino, l'oratore, l'attivista» ricorda; pigliò 630 voti. L'anno prima aveva pubblicato con Guanda il memorabile *Manifesto per un partito conservatore e comunista in Italia*. A Roma era stato alla corte dell'amico Mario Pannunzio, ma non sopportava la protervia della capitale; a Firenze frequentava il Giubbe Rosse, quello affollato da Montale, Gadda, Luzi, Carlo Bo, ma ci andava di notte, gli facevano tristezza gli «illustri signori che ivi convenivano». Preferiva litigare con Tommaso Landolfi, «pochi scrittori, credo, hanno odiato gli altri scrittori come li ho odiati io» scriverà, più tardi. Aveva due fari, due miti: Leopardi, il modello letterario («mi misi a leggere Leopardi – *Zibaldone* – col quale speravo di imparare a scrivere») e Giovanni Pico della Mirandola, suo antenato (così diceva, dando alchimia alla menzogna). Delfini fu, in

effetti, un cabbalista del verbo, capace di forgiare tremendi anatemi («È la gran moda democristiana: / restare vergine e far la puttana»: per Bassani le sue *Poesie della fine del mondo* sono santissima «bestemmia») e mirabili rebus. Il più noto è quello che chiude *Il ricordo della Basca*, storia stralunata ed esotica, bellissima, tra Gauguin e Christopher Nolan, «Ene izar maitea / ene charmagarria…: una cobla in lingua basca, come ha svelato Giorgio Agamben – delfinologo di platino –, dalla lirica cristallina, «Mia stella amata / mia incantatrice…».

Il ricordo della Basca, soprattutto, è il capolavoro di Delfini: raccolta di racconti esemplari, di esasperata bellezza, fuori dal tempo, impazzita cronaca della città di M*** («piccola città di provincia» che adombra Modena), pubblicata nel 1938 da Parenti, Firenze, ripubblicata nel 1956 da Nistri-Lischi, Pisa, riedita nel 1963 da Garzanti, con cui Delfini vince il premio Viareggio. Postumo, ovviamente – ve lo immaginate, Delfini a fare il chierichetto a un premio letterario italico? –, perché Delfini, pare strano, morì, nel febbraio del '63, in scherno al destino («ha voluto giocare l'ultima burla» scrisse un amico). Oggi quel libro ritorna, con il titolo *I racconti* (Garzanti), per la cura di Roberto Barbolini, discepolo di Delfini, modenese, autore pure lui di libri perlopiù inclassificabili. «Il bello di Delfini è che non appartiene a nessun canone» mi dice Barbolini, appena lo stuzzico. «È una specie di monolite piovuto chissà da dove, eccentrico sia rispetto all'avanguardia che alla tradizione. Se fosse possibile inserirlo in qualche casella prefabbricata sarebbe uno scrittore solo contro tutti, uno di quei grandi irregolari che ci sono indispensabili.»

Il rischio, piuttosto, è fare di Delfini un minore, un superuomo di provincia, incapsulato nell'autentico controcanone del Novecento nostro (Landolfi; Manganelli; Piovene; Parise; Berto; Pomilio). Non è così. Delfini è autarchico, autoritario, atrofizzato nell'altrove; è il fondatore di una geografia letteraria nuova. Ha scritto l'incipit più bello di sempre («Se avessi avuto altri amici, o non li avessi avuti affatto, sarei diventato un grande narratore, prima della caduta del fascismo; e dopo lo sarei rimasto»), la chiusa più bella («Poi piano piano tornò a sedersi sulla sua poltrona morbida a fiorami. Sul letto la coperta bianca coi pizzi era ingiallita e dava cattivo odore soltanto a guardarla. Si soffocava. La signora Elvira non poteva tornare indietro nel tempo»), ha creato tipi indimenticabili (io adoro *Il contrabbandiere*, «un certo poetastro, uomo di forte ed eccezionale corporatura, in complesso bello benché la durezza dei suoi lineamenti e lo sguardo un po' torvo lo facessero sembrare brutto, di nome Maltinor»). Secondo Luigi Mascheroni il racconto più riuscito di Delfini è *La modista*; secondo Barbolini – che si allinea al giudizio di Cesare Garboli – è *Il 10 giugno 1918*: «Narra il vagabondaggio in bicicletta del bambino Delfini per le strade di Modena nel giorno del suo decimo compleanno, tra funerali e festeggiamenti per la vittoria nella Grande Guerra, e termina con quei sogni di ferro, di sangue, di morte, d'amore e di pietà che prefigurano il futuro scacco esistenziale dello scrittore», mi dice. Io preferisco *Caterina detta la morte*, il racconto – mai scritto, ovviamente – di quella «vecchia donna di oltre novant'anni» che «circola da tempi immemorabili intorno al Duomo di Modena» e «ripensa la vita di tutti i personaggi rappresentati nelle sculture di Wiligelmo e li rapporta alla vita di quegli esseri viventi che vede passare davanti a lei». Caterina ha «immagini di una dolcezza sconfinata», ai suoi occhi «tutte le azioni, anche le più brutte, diventano dignitose». D'altronde, solo attraverso la ferocia si sfiora lo splendore. Odiava il buon gusto, la disumanità dei vili, Delfini. Disperatamente amò, morì derelitto o quasi, spesso riappare nei meandri dell'editoria per riaffogare, ancora, appagato di menefreghismo, nel nulla. Nei suoi racconti gli incontri sono assoluti, come una chiazza di vetro conficcata nell'occhio. E la nostalgia – quella recrudescenza dell'anima – è vasta come la piana intorno al Po, da cui dilaga la nebbia, verde e bituminosa, che tutto lecca, tutto annienta – e, finalmente, si muore.

Roberto Ferrucci

Ancora in treno verso Trieste con Del Giudice

«la Lettura», 7 novembre 2021

La nuova edizione del romanzo d'esordio di Del Giudice consente alcune riflessioni su un autore che «resterà nuovo per tante generazioni»

Appena avuta fra le mani la nuova edizione di *Lo stadio di Wimbledon*, ho deciso di partire. La copertina rigida, telata, dal verde inconfondibile, la rilegatura a filo, la sovracoperta bianca, unica anche quella, nome dell'autore in nero, titolo in rosso, editore in nero sotto il dipinto iper-realista di un aereo da turismo in volo. La consistenza del volume, e quella letteraria, compatta e mobile. La solidità della forma, editoriale e narrativa («il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno *che scrive*»). L'attualità sorprendente e permanente di un romanzo che ci fa viaggiare dentro la scrittura e i suoi ineffabili perché, e la novità del suo autore che, come dice la fascetta che abbraccia il libro, «Daniele Del Giudice è un autore che resterà nuovo per molte generazioni».
Noi, suoi lettori fedeli e fidati, queste cose le sapevamo da tempo. Io le so, *Lo stadio di Wimbledon* è puntuale in bibliografia ogni anno al corso di scrittura creativa che tengo dal 2002 all'Università di Padova. Un romanzo, certo, ma è anche il miglior manuale di scrittura possibile. E di generazioni ne sono passate in quelle aule, e letture, e tesi su di lui, e anche divertite sfide, questi ultimi due anni, a chi trovava le poche copie disponibili su eBay o MareMagnum. Ora, il libro è di nuovo in libreria, nella collana più prestigiosa e importante. Infilo il supercorallo in tasca e parto. Riporto il romanzo d'esordio di Daniele Del Giudice a Trieste come deve aver fatto lui mentre lo stava scrivendo, partendo la mattina dalla stazione di Venezia e rientrando la sera. Ci vado qualche decennio dopo quel 1983, data di uscita del libro, e a qualche settimana dalla sua morte, il 2 settembre scorso. Non un pellegrinaggio, il mio, come non lo erano le sue andate e ritorni che scandiscono la struttura della prima parte del romanzo. «Andare in via Cecilia Rittmeyer? Escluso, questo non è un pellegrinaggio.» La ricerca del perché Roberto Bazlen non ha scritto non poteva esserlo. E nemmeno questo mio. Un omaggio, piuttosto. Non ci sono stati né funerali, né cerimonie, alla sua morte. E allora lo saluto così, appoggiando il nuovo supercorallo sul ripiano sotto al finestrino, accanto alla prima edizione, piena di sottolineature e di post-it, quella.
«Anche se è stato un sonno breve, come questo di mezz'ora, dopo bisogna ricominciare tutto da capo.» Inizia così il romanzo, che per la mia generazione – la successiva alla sua – è stato uno scossone, una possibilità, un'apertura verso la tanto temuta pagina bianca, un manuale dei sentimenti, che indicava come ci fossero modi nuovi per poterli raccontare. È stata la voce, la cifra di Daniele Del Giudice a sorprendere noi lettori quando *Lo stadio di Wimbledon* arrivò in libreria, confermata un paio di anni dopo da *Atlante*

occidentale. È questa sua voce, che risuona a ogni riga, a rendere fondamentali i suoi libri.
Leggo. «Ho aperto gli occhi, e forse non ero pronto. Il militare di mezza età, al quale avevo prestato il giornale prima di addormentarmi, dice sorridendo: "Si è rotto il treno". Si alza, prende il berretto e l'impermeabile dalla retina e una sua cartella di cuoio; poi si affaccia al finestrino e fa un cenno definitivo: "È meglio andare a piedi".» Un elastico, le prime righe del libro, come il treno su cui si trova l'io narrante, che lo sta portando a Trieste. Chi ha fatto quel viaggio sa che l'ultimo tratto è uno dei più belli ed emozionanti che si possano fare, con il golfo che si apre all'improvviso giù in basso, a destra, a strapiombo. A sinistra, invece, le pietre del Carso. Gli ultimi chilometri sono una lenta discesa, col mare che piano piano si riavvicina fino all'ingresso in stazione, quando ti riassesti anche tu – di nuovo e rassicurato – col filo dell'orizzonte.
A Trieste centrale ci arrivo nel modo consueto, non a piedi, lungo i binari come il giovane protagonista e il militare nelle prime pagine del libro. E so anche dove mi piacerebbe andare, non fosse che Del Giudice ha deciso di restare nell'indefinitezza, meglio, nell'imprecisione topografica. «Ho riattraversato la grande piazza del municipio tenendomi sempre sul lungomare.» Oppure: «Fuori camminiamo lungo un viale abbastanza ampio, con alberi sul marciapiede e vetrine». O ancora, sulla piazza: «Ho già fatto più volte su e giù tra il ghetto e la piazza del municipio, una piazza perfettamente nordica, per tre lati come Salisburgo e sul quarto, dove dovrebbe esserci il teatro, il mare». Qualche posto è riconoscibile, ma Del Giudice ha scelto di non connotarla di preciso, Trieste, di non farne una guida letteraria, ma di trasmettere al lettore il sentimento di città così come percepito, provato, sentito dall'io narrante. Filtrata, anche, la città, dai racconti di chi aveva conosciuto Bobi Bazlen. Del Giudice narra tutto ciò attraverso la scrittura più nitida che la letteratura italiana abbia proposto da decenni. Così, con le due edizioni dello *Stadio* in tasca, non faccio che girovagare per Trieste, come fa l'io narrante nei frattempi tra un appuntamento e l'altro. Parto dalle rive, come lui – «però mi fido ancora soltanto del lungomare, e al momento opportuno volto a sinistra per entrare nella città» –, e attraccata al molo non c'è l'*Île d'Oléron*, mirabilmente immaginata nelle pagine che ho in tasca, ma una più ovvia e globale nave da crociera, enorme, che cancella un pezzo di paesaggio. Vago sotto al sole d'autunno e mi piacerebbe adesso poter chiamare da una cabina la signora dei sestanti, come fa il protagonista quando ha bisogno di essere rassicurato nella sua ricerca, quando deve mettere in ordine i tasselli di quella ricerca, ma oggi non c'è più nessuno dei personaggi che lui incontra nel libro. Non c'è più nemmeno l'autore, ma quelle pagine piene di dubbi, piene di malinconici perché rimasti senza risposte, danno forma forse all'unico e vero romanzo che ci dice che la scrittura e il narrare sono delle certezze. Perché da una ricerca senza risposte scaturisce ciò che di meglio uno scrittore possa fare: un romanzo che attraversa le epoche.
Il treno di ritorno riesco a prenderlo con agio, ma non in tutta calma, l'ultimo tratto verso la stazione, dopo aver perso per un po' la cognizione del tempo davanti alla vetrina della Libreria Saba, lo percorro con una certa apprensione. Fossi stato davvero in ritardo, non avrei potuto comunque fare come nel libro. «Mi aggrappo a una maniglia mentre il treno comincia a muoversi, e il capostazione che sta tornando indietro grida: "Ma cosa fa?".» Io invece faccio in tempo a comprare una bottiglietta d'acqua, salgo, e mi siedo nel senso di marcia a sinistra, lato golfo, dove il sole sta tramontando. «C'era un posto accanto al finestrino, di fronte a una ragazza. Ha la faccia triste, sembra quasi che stia per piangere. Magari non è vero, magari è la sua espressione normale. Però, dopo, si alza a guardare il tramonto sul golfo, all'uscita dalla città, con un languore tale che non si sa come mettere le gambe.» Scendo col buio, a Venezia. Ci sarebbe tutta la seconda parte, quella di Wimbledon, adesso, da portare a destinazione. Ma la destinazione di un libro, alla fine, è solo e sempre la sua lettura. Da fare e rifare ovunque, come succede quando hai di nuovo fra le mani *Lo stadio di Wimbledon*.

Stuart Jeffries

«Il mio "Squid Game" racconta il mondo.»

«Sette», 12 novembre 2021

Intervista a Hwang Dong-hyuk, sceneggiatore e regista della serie tv più vista di Netflix: «Ho cercato di trasmettere un messaggio sul capitalismo moderno».

Nel suo ufficio a Seul, Hwang Dong-hyuk scoppia a ridere. Ho appena chiesto allo sceneggiatore e regista di *Squid Game*, la serie più vista di Netflix, se il suo sorprendente successo lo abbia reso un uomo ricco. In questo dramma distopico, una misteriosa organizzazione sfida 456 giocatori, di ogni estrazione sociale – ma ciascuno di essi fortemente indebitato – a misurarsi in una serie di giochi infantili. Chi vince andrà a casa con il montepremi di ventotto milioni di sterline. Chi perde si prende una pallottola in testa.

POCHI SOLDI

Forse Hwand può contare oggi su una ricchezza pari a quella dello sfidante più fortunato? «Non sono tanto ricco» confessa «ma ho abbastanza per vivere. Abbastanza per mettere il cibo in tavola. E non è che Netflix mi abbia pagato alcun bonus. Mi ha pagato secondo il contratto originale». Mi sembra ingiusto. Dopo tutto, il regista sudcoreano cinquantenne ha fatto guadagnare centinaia di milioni ai suoi finanziatori. Ai primi di settembre, *Squid Game* ha superato *Bridgerton* come la serie televisiva di maggior successo in assoluto. Secondo alcune indiscrezioni, lo sceneggiato di nove episodi è costato alla produzione 15,5 milioni di sterline, pari a 1,75 milioni a puntata. I profitti raccolti sono stati stratosferici. La serie, che secondo Netflix è stata guardata da 142 milioni di famiglie e ha convinto altri 4,4 milioni di utenti ad abbonarsi, ha raggiunto (finora) un valore stimato di circa 765 milioni di euro per il servizio streaming.

Forse Hwang avrebbe dovuto negoziare una clausola correlata alle prestazioni, se non altro per il fatto che la creazione e la realizzazione dello sceneggiato gli hanno causato altissimi livelli di stress, tali da fargli perdere sei denti. «Mi sono esaurito, sotto il profilo fisico, mentale ed emotivo. Mi venivano in mente nuove idee e continuavo a rivedere gli episodi durante le riprese, e questo non ha fatto altro che moltiplicare la mole di lavoro».

L'idea di *Squid Game* nasce da una vicenda familiare di Hwang nel 2009, quando il suo paese fu pesantemente investito dalla crisi finanziaria globale. «Mi sono ritrovato in gravi difficoltà, perché mia madre in quel momento è andata in pensione. Io stavo lavorando a un film e non sono riuscito a trovare finanziatori. E così per un anno intero sono rimasto inattivo. Siamo stati costretti a chiedere prestiti, mia madre, mia nonna e io.»

Hwang ha cercato qualche distrazione nei caffè di Seul dedicati ai fumetti. «Ho letto *Battle Royal* e *Liar Game* e altri fumetti che trattavano di giochi per la sopravvivenza. Mi riconoscevo in tutti i loro personaggi, spinti alla disperazione e affamati di

denaro e successo. Ho toccato il fondo della mia vita, in quel momento. Se in realtà fosse esistito un gioco per la sopravvivenza come quelli, mi chiedevo, avrei partecipato per salvare la mia famiglia? Mi sono reso conto che, in quanto regista, avrei potuto aggiungere un mio tocco personale a quel genere di storie, ed è allora che ho cominciato a lavorare sul copione.»

Hwang si è ispirato a una versione dell'acchiapparella, il gioco che faceva da bambino, chiamato «gioco del calamaro», perché sul campo venivano disegnati i vari pezzi dell'anatomia del calamaro. «Ero molto bravo a lottare per raggiungere la testa del calamaro» racconta Hwang. «Per vincere bisognava combattere.» Nel primo episodio della serie, i 456 sfidanti possono muoversi solo quando il viso truce di un pupazzo meccanizzato è rivolto altrove. I giocatori sorpresi in movimento vengono falciati da una raffica di mitragliatrice. Perché mai Hwang ha creato una gara così brutale ed efferata che annienta il valore della vita umana? «Perché l'idea alla base della serie è assai semplice» spiega. «Stiamo tutti lottando per la nostra vita in una realtà basata sulla disuguaglianza.»

IL VERO PROBLEMA

È un giudizio severo sul capitalismo, il suo? «Non c'è niente di metafisico! È tutto molto semplice. Sono convinto che l'ordinamento economico globale è fondato sulla disuguaglianza e che al novanta percento gli essere umani sono convinti della sua profonda ingiustizia. Durante la pandemia, i paesi poveri non sono riusciti a vaccinare la loro popolazione. La gente si ammalava e moriva per le strade. Allora in questo senso sì, ho cercato di trasmettere un messaggio sul capitalismo moderno. Ma come ho detto, non c'è niente di particolarmente arcano.»

Ma non vede una contraddizione nel semplice fatto che, senza il denaro di una multinazionale come Netflix, la sua critica del capitalismo globale non avrebbe mai visto la luce? Hwang scoppia a ridere di nuovo e dice: «Ebbene, Netflix è una multinazionale, è vero, ma non credo che contribuisca ad

aggravare le ingiustizie in questo mondo. No, secondo me non c'è nessuna contraddizione. Mentre lavoravo a questo progetto, il mio obiettivo era quello di finire al primo posto della classifica Netflix per gli Stati Uniti per almeno un giorno. Poi *Squid Game* ha finito per riscuotere un successo molto più ampio, fino a diventare la serie più guardata su Netflix in assoluto. Sono rimasto molto sorpreso. Questo dimostra che il pubblico globale condivide il messaggio che ho voluto lanciare».

Hwang ha guardato forse *Bridgerton* per studiare la concorrenza? «Mi riesco difficile guardare una serie qualsiasi per intero. Finora ce ne sono solo due che ho seguito fino alla fine: *Breaking Bad* e *Mindhunter*. Però sentivo dire che *Bridgerton* era ottimo e ho guardato un episodio, ma sono arrivato solo a metà. Non mi interessano le storie romantiche, sono passati sei o sette anni dalla mia ultima relazione. Non riesco a immedesimarmi.» Forse è per questo che le scene di sesso in *Squid Game* sono così deprimenti. Penso al quarto episodio, in cui due giocatori, uno dei quali un gangster maschilista, fanno sesso in bagno. Non c'è amore in *Squid Game*, giusto? «E invece sì!» Hwang insiste. «È un amore diverso, in una situazione insolita, abnorme e disperata. La donna si affida al maschio più forte del gruppo. Deve trovare qualcosa a cui aggrapparsi. È convinta che sia amore, altrimenti sarebbe troppo triste offrire sesso a quell'uomo solo per assicurarsi la sopravvivenza. La donna vuole che sia amore, quello che prova, ma non è l'amore romantico di *Bridgerton*.»

Hwang confessa di aver scritto questa scena dopo aver guardato un reality show alla televisione, in cui i concorrenti sono abbandonati su un'isola deserta. «Si tratta di osservare la psicologia dei personaggi in situazioni estreme. Molti sono attratti sessualmente da coloro che reputano i più forti, o i più abili a procurarsi il cibo, anche se fino ad allora non avevano provato alcun interesse nei loro confronti.» Ma allora le donne sono oggetti sessuali? Per la prima volta, il sorriso svanisce dal volto di Hwang. «Perché mi fa domande sull'eccessiva sessualizzazione delle donne?» Il suo unico obiettivo, mi spiega, era «mostrare che, a prescindere dal genere, uomini e donne sono pronti ad azioni disperate quando si ritrovano ad affrontare situazioni estreme. Il mio scopo era quello di creare qualcosa che potesse essere compreso globalmente. Oggi viviamo tutti in un mondo alla *Squid Game*».

Tra i giocatori di *Squid Game* troviamo un disertore della Corea del Nord. «Oggi i coreani del Nord rappresentano la minoranza più cospicua della Corea del Sud» dice Hwang «e il loro numero è destinato ad aumentare. A mio avviso gli scambi tra le due Coree si andranno rafforzando e a un certo punto ci sarà la riunificazione. Almeno lo spero».

La Corea del Nord non ha emesso un giudizio molto positivo sulla serie. Secondo un sito di propaganda nordcoreano, Arirang Meari, il dramma di Hwang illustra efficacemente come la Corea del Sud sia «funestata dalla legge della sopravvivenza del più forte, dalla corruzione e dall'immoralità». Tutti termini, ovviamente, che non trovano conferma nella Corea del Nord, paese realmente ugualitario.

«Uomini e donne sono pronti ad azioni disperate quando si ritrovano ad affrontare situazioni estreme.»

LA LOTTA

Ma *Squid Game* non è semplicemente un ritratto del suo paese natale. «Ho puntato a creare qualcosa che potesse suscitare una vasta risonanza non solo tra i coreani, ma in tutto il mondo. Era quella la mia aspirazione.» In questa lotta per la vita e la morte, le norme sociali vengono spazzate via man mano che i concorrenti si ritrovano sprofondati in una guerra di tutti contro tutti, in cui la vita umana è tragica, brutale ed effimera. «Stiamo vivendo in un mondo alla *Squid Game*» insiste Hwang, pur affermando che non tutti i protagonisti del suo dramma sono rinchiusi nel loro egoismo, non tutti sono disposti

a scavalcare i perdenti per arrivare ai soldi. Alcuni spettatori hanno trovato l'epilogo deludente: il vincitore prende due decisioni a sorpresa, che hanno a che fare con la sua famiglia e con il montepremi. La leggenda del basket americano, LeBron James, che ha apprezzato moltissimo la serie, ha commentato: «Però la fine non mi è piaciuta. Che senso ha?».
È LeBron James a sbagliarsi? Hwang ridacchia da Seul, prima di accennare a uno dei successi cinematografici di James. «Ha visto *Space Jam 2*?» mi chiede. Non tutto, rispondo. «LeBron James è fantastico e può dire quello che vuole. Rispetto le sue opinioni. E sono onorato che abbia guardato l'intera serie. Ma io non cambierei il mio finale. Il finale migliore, che lo scriva lui, il suo seguito. Io lo guarderò e forse gli invierò un messaggio per dire: "Mi è piaciuta molto la tua serie, tranne la fine".»

UN FILM DI LIVELLO

Sicuramente c'è un altro motivo dietro la conclusione voluta da Hwang, che ammicca astutamente a un seguito, in cui potremmo vedere il vincitore pronto ad affrontare la diabolica organizzazione segreta che gestisce *Squid Game*. Tuttavia, non ci sono ancora stati annunci e Hwang non è sicuro che ci sarà una seconda stagione, né quale sarà la trama. «Circolano indiscrezioni. È inevitabile, visto il successo della serie. Ci sto pensando. Ho in mente un film di alto livello, ma non mi metterò subito al lavoro. C'è un'altra opera che mi preme realizzare. In questo momento, sto cercando di decidere a quale dare la precedenza. Dovrò parlarne con Netflix.»
Hwang non vuole passare alla storia solamente come il creatore di *Squid Game* e sta facendo pressioni su Netflix per mandare in onda tre film da lui realizzati nello scorso decennio. Ma non esclude la possibilità di un seguito – se non altro per un motivo assai materiale. «Può darsi» ammette con un'ultima risatina «che debba mettere in cantiere una seconda stagione per diventare ricco come il vincitore di *Squid Game*».

Annamaria Guadagni

L'antiromantica

«Il Foglio», 13-14 novembre 2021

Una nuova rivista, il «mestiere di penna» e l'educazione delle donne all'Illuminismo. La scrittrice di cultura italofrancese Marise Ferro è stata una rivoluzionaria

La rivista si chiamava «Fœmina. Il settimanale della donna elegante». L'anno era il 1946 e si era nel pieno di un'euforia editoriale che ormai possiamo solo invidiare: i giornali nascevano come funghi per un pubblico vorace di notizie. E in quella redazione c'era un formidabile quintetto. Paola Masino, alta ed eccentrica, compagna di Massimo Bontempelli con il quale era scappata da ragazza benché lui avesse trent'anni di più; aveva subito la censura fascista per un romanzo dal titolo impossibile, *Nascita e morte della massaia*, in anticipo di qualche lustro rispetto alla *Mistica della femminilità* di Betty Friedan. Poi c'era Alba de Céspedes, già famosa e baciata dal successo, che aveva fatto la Resistenza e aveva ascendenze cubane, presto avrebbe pubblicato un audace memoir-romanzo-arringa intitolato *Dalla parte di lei*. C'era, ancora, Titina Rota, nata in una famiglia di musicisti, grande costumista della Scala, ammirata da Prampolini e da D'Annunzio, disegnatrice e direttrice di «Grazia» negli anni della guerra. Va aggiunta Sibilla Aleramo, la decana, allora già settantenne e autrice di *Una donna*, pubblicato all'inizio del secolo con grande scandalo: il romanzo autobiografico in cui aveva raccontato la sua separazione dal marito e dal figlio, che le fu tolto come a Anna Karenina.

Infine, per completare la foto di gruppo, ecco la direttrice, quella di cui sappiamo meno: Marise Ferro, scrittrice di cultura italofrancese, nata a Ventimiglia nel 1905, che collaborava con l'«Omnibus» di Longanesi e con il «Corriere della Sera», aveva tradotto Simenon, Mérimée, Mauriac e stava lavorando su Proust, ma il suo preferito sarebbe sempre stato Balzac. Anche Marise era incorsa nella censura fascista con uno spregiudicato romanzo di formazione pubblicato da Mondadori, *Barbara*, e quell'anno stava dando alle stampe un romanzo-pamphlet, *La guerra è stupida*. Era già legata a Carlo Bo, gran letterato e dall'anno successivo rettore dell'Università di Urbino, col quale sarebbe rimasta per tutta la vita; ma lo sposò solo nel 1963, dopo l'annullamento del suo precedente matrimonio con una star del giornalismo e delle lettere, Guido Piovene. Marise Ferro era stata sua moglie dal 1934 al 1938, lo aveva seguito a Londra dove era stato corrispondente del «Corriere della Sera», mentre lei scriveva le sue Lettere londinesi per «L'Ambrosiano», ma poi l'aveva lasciato. Dissapori politici, una frattura sulla guerra di Spagna, Piovene era ancora fascista, lei assolutamente no. Ma c'erano anche ragioni esistenziali: Guido aveva esercitato su di lei un grande fascino intellettuale, lei era ancora giovane e inconsapevole di sé, l'intesa coniugale tra loro non aveva funzionato. E, come le altre signore in quella foto di gruppo, Marise Ferro era una donna

«Ferro riteneva che solo un bel bagno di ragione avrebbe aiutato le donne a capire la trappola nelle quale erano state rinchiuse. La sua visione del femminile era severa e mai tenera.»

libera, diretta, incapace di tenere in piedi un'unione impossibile.
Francesca Sensini, docente di Italianistica all'Université Côte d'Azur di Nizza e curatrice delle nuove edizioni di libri e scritti di Marise Ferro, mi racconta che Eugenio Montale, nelle *Lettere a Clizia*, scrive di aver conosciuto a Londra Mrs Piovene e di essere rimasto stupefatto per averla sentita parlare schiettamente, nei salotti e alle cene ufficiali (siamo più o meno a metà degli anni Trenta), di sesso e orgasmo femminile. Nella maturità lei avrebbe poi scritto un trattatello di costume in cui diceva che donne e uomini sono vittime di giochi di ruoli che rendono le ragazze esseri «futili», con poco cervello e «poca sensualità, ma cuore, soprattutto cuore. I primi anni del secolo rigurgitano di donne mal maritate. Povere ragazze ignare, che perlopiù cadevano nelle mani di un uomo che conosceva bene l'amore fisico, ma che, abituato al culto della vergine, della donna casta, trattava la moglie, anche nel cosiddetto "talamo", con riservatezza. […] Le malattie nervose delle donne, i complessi, la frigidità, sono nati dalle lunghe insoddisfazioni sessuali e sentimentali create da anni di conformismo e di prigionia fra le mura domestiche».
Dunque, nel 1946, quel gruppo di scrittrici pensava di fare un giornale illustrato che guardasse con occhi nuovi alla moda, al costume, al bon ton e che – nello spirito pedagogico del Dopoguerra – emancipasse le lettrici dal retaggio del sogno d'amore, coltivandone l'intelligenza: l'anticonformismo era la nuova cifra della donna chic. Di cultura laica e liberale, «Fœmina» era destinato alle donne della nuova borghesia in ascesa. A differenza di «noi donne», il dirimpettaio settimanale dell'Udi, sostenuto da comunisti e socialisti, che promuoveva l'emancipazione femminile presso un pubblico decisamente popolare e con la collaborazione di scrittrici come Fausta Cialente, Anna Banti, Anna Maria Ortese.
In realtà, Paola Masino e Alba de Céspedes scrissero per entrambe le testate. Del resto «Fœmina», ideata con Salvato Cappelli, direttore di «Omnibus», durò poco, neanche due anni. Forse la rivista era troppo elitaria e poi i giornali nascevano come funghi ma il mercato ne faceva strage. Di «Fœmina» resta un curioso ritratto di redazione firmato da Paola Masino (e ripescato da Valeria Babini nel suo *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, La Tartaruga 2018). Alba de Céspedes vi appare bella e bionda, descritta come «una donna elegante che si muove come se fosse in tuta: ricca, lavora come se fosse poverissima». Sibilla Aleramo, la più bella scrittrice italiana mai nata, è invece poverissima ma si comporta come se fosse ricca. Titina Rota, la disegnatrice déco, è una donna-paralume come le figure che disegna. Marise Ferro, infine, tutte le mattine si toglie l'anima dal petto per metterla nella borsetta con la tessera tranviaria. Perché «a lei, l'anima piace prenderla e usarla a suo piacimento piuttosto che esserne usata».
Eccola qui, dunque, descritta da un'amica che le fu davvero molto cara: Marise Ferro era un'antiromantica e avrebbe voluto educare le donne, come aveva fatto con sé stessa, all'illuminismo. «Naturalmente parliamo di un illuminismo metastorico» mi dice Francesca Sensini. «Per lei l'intelligenza era l'antidoto per decostruire le illusioni e uscire dalla sofferenza. Considerava le donne, per educazione, troppo

romantiche nel senso deteriore. Troppo esposte alle illusioni veicolate da tanta letteratura anche alta. La razionalità illuminista è quella che vuole spazzare via le superstizioni, le credenze che ancorano al passato e rendono schiavi. Ecco, Ferro riteneva che solo un bel bagno di ragione avrebbe aiutato le donne a capire la trappola nelle quale erano state rinchiuse. La sua visione del femminile era severa e mai tenera.»

Con le nuove edizioni dei libri di Masino e de Céspedes […] ora tornano anche le opere di Marise Ferro. Curata da Francesca Sensini, è uscita l'antologia di racconti biografici – dodici figure femminili vissute tra il 1777 e il 1883 – intitolata *Le romantiche* e pubblicata da succedeoggi libri. Gammarò ha ripubblicato lo scorso anno *La guerra è stupida*. E, con Federica Lorenzi, Sensini ha curato anche una raccolta di articoli: *Una donna moderna del secolo scorso. Marise Ferro giornalista*, uscito da Aracne nel 2019. Ora le piacerebbe riproporre *La violenza*, romanzo del 1967 che anticipa il tema delle botte domestiche. *Le romantiche* è del 1958 ed è una sorta di prototipo di un genere adesso molto fortunato: cammei di figure femminili ingiustamente dimenticate, dotate di talenti da riscoprire in chiave nuova o da celebrare perché innovative, irregolari, trasgressive.

Marise Ferro era molto interessata alle figure marginali, anticonvenzionali, dissidenti. *Le romantiche* è però un prototipo particolare. Come tutto quel gruppo di scrittrici, l'autrice pensava che per una donna il «mestiere di penna è duro» e considerava «ammonitore, almeno per la vanità, constatare che il tempo, salvo rare eccezioni, annulla quasi sempre il suo lavoro». Ma era anche un'intellettuale che aveva orrore per le narrazioni consolatorie, «paura del falso» e che detestava la «retorica che è in ognuno di noi». Dunque il suo sguardo rimane sempre lucido e non assume mai toni rivendicativi o apologetici. Le sue romantiche sono soprattutto francesi e – se si escludono George Sand e Emily Brönte – davvero sono rimaste sepolte sotto la polvere del tempo. Come Marie d'Agoult, che pubblicò nel 1847 il *Saggio sulla libertà considerata come principio e fine dell'attività umana*; come la grande attrice Marie Dorval o la giornalista Delphine de Girardin o Louise Colet, poeta, romanziera, drammaturga che rifiutò testardamente di nascondersi, come si usava allora, dietro uno pseudonimo maschile. In comune, oltre a essere vissute nel secolo che esaltava l'irrazionalità, il sentimento, il potere conoscitivo dei sogni, le romantiche hanno il tratto che molto interessava Marise: la capacità di salvarsi usando la testa per uscire da una condizione di inferiorità sociale e culturale.

Le «donne di testa» raramente sono amate. Questa postura e, come scrive lei, «la paura di intrupparsi» forse hanno finito per isolare Marise Ferro: è questa una delle ragioni per cui sappiamo poco di lei? «Io credo, semmai, che si sia autoisolata» risponde Francesca Sensini. «Era genuinamente elitaria e non lo nascondeva. I nipoti ricordano una donna non facile, senza peli sulla lingua, che diceva quello che pensava senza preoccuparsi di urtare la sensibilità dell'interlocutore. Aveva un certo carattere e lo rivendicava. Poi nelle lettere a Paola Masino, per esempio, che sono davvero belle, si sente il calore di un'amicizia sincera e una grande ammirazione, si vedono l'affetto e la sua capacità di lasciarsi andare… L'essere stata compagna e poi moglie di

«Voleva evitare che si pensasse: pubblica o vince i premi perché è la moglie di. Quindi mantenne una certa distanza, una posizione di retrovia, proprio per evitare situazioni spiacevoli in un ambiente marcato da pregiudizi.»

Carlo Bo non dev'essere stato facile: la metteva in una posizione un po' particolare rispetto al mondo culturale del tempo. Voleva evitare che si pensasse: pubblica o vince i premi perché è la moglie di. Quindi mantenne una certa distanza, una posizione di retrovia, proprio per evitare situazioni spiacevoli in un ambiente marcato da pregiudizi.»
Un altro paradosso è che è stata femminista, ma il femminismo non le piaceva. «Quello che mi interessa in lei» prosegue Sensini «è proprio la sua doppia anima: non si sentirà mai vicina al movimento femminista protestatario per tante ragioni – il suo milieu, la sua mentalità, la diffidenza verso l'intruppamento politico-ideologico – ma è sempre stata molto attenta alla società e ha anticipato l'analisi dei ruoli sessuali mettendo l'accento sull'amore, l'affettività, il sesso; e sull'autocoscienza come strumento per arrivare alle radici dell'umano. Per lei i progressi nella polis, la possibilità di lavorare e

«È sempre stata molto attenta alla società e ha anticipato l'analisi dei ruoli sessuali mettendo l'accento sull'amore, l'affettività, il sesso.»

guadagnare denaro, l'inserimento nelle professioni non cambiano la condizione femminile se non muta l'idea di sé. La parità è una falsa soluzione: quello che le donne rivelano nell'intimità attraverso i loro desideri dice che molto poco è cambiato e che le ragazze sono prigioniere della stessa trappola in cui sono state rinchiuse le loro madri. La sua attenzione era puntata sull'immutabilità del privato e questo certamente anticipava il femminismo».
Marise Ferro è morta esattamente trent'anni fa. Nel 1970 aveva pubblicato da Rizzoli il trattatello di storia del costume intitolato *La donna dal sesso debole all'unisex*, un excursus lungo il secolo fino agli anni Sessanta: lì polemizzava con l'ultimo feticcio dell'uguaglianza, la moda che confonde i generi, «genderless» si direbbe oggi. Oggi unisex è una parola innocente, jeans e T-shirt li portiamo tutti. Ma allora non era così: «Visti di spalle chi è la donna non si sa» cantava Celentano nel 1967. E Marise Ferro considerò lo stile unisex come una forma di mascheramento in abiti maschili che nasconde una negazione del femminile, il suo depotenziamento. Una nuova illusione egualitaria, che non può modificare il corpo né il ruolo di moglie e madre che le donne non solo svolgono, ma desiderano. Una consapevolezza della specificità femminile molto forte; anche se lei – per sé – aveva deciso di non avere figli, sapeva che decostruire i ruoli sessuali e confonderli sono due cose molto diverse. «Oggi in fondo si può dire» commenta Francesca Sensini «che è stata una pensatrice della differenza ante litteram».

Guido Caldiron

Quell'anima tatuata sul corpo delle vite violente di Glasgow

«il manifesto», 14 novembre 2021

Intervista allo scrittore scozzese Graeme Armstrong sulla sua opera prima, caso letterario del Regno Unito, tra romanzo di formazione e memoir

Azzy Williams è poco più di un bambino quando, a quattordici anni, entra a far parte della gang dello Young Team. Del resto nelle cittadine del Lanarkshire, la cintura periferica dell'area urbana di Glasgow, i capi delle bande non arrivano ai vent'anni, mentre gli adepti più giovani sono reclutati direttamente tra le classi delle elementari. In una realtà sociale esplosa che da decenni non offre alcuna chance a questi cuccioli d'uomo induriti dalla vita di strada, le gang sostituiscono spesso la famiglia e la comunità, offrendo in un abbraccio violento fatto di risse, coltelli, droga e alcol – il più diffuso da queste parti è il Buckfast, un vino liquoroso prodotto nell'omonima abbazia benedettina del Sud dell'Inghilterra – quel senso di appartenenza, calore e solidarietà altrove negato. Di questa vita scandita dalle morti violente e da un'inesauribile febbre autodistruttiva Azzy percorrerà tutte le tappe fino a rendersi conto che l'affetto, la stima di sé e il senso di fratellanza si possono, forse, trovare anche al di fuori di una banda. Un percorso simile a quello seguito da Graeme Armstrong, cresciuto in questa zona e entrato giovanissimo a far parte degli Young Mavis, autore di *La gang* (Guanda, nella preziosa traduzione di Massimo Bocchiola), esordio dell'anno nel Regno Unito, dove tra romanzo di formazione e memoir racconta i suoi anni di strada e il modo in cui è riuscito, grazie alla fede e alla scoperta della letteratura, ad uscirne. In qualche modo, il diario di un sopravvissuto che oggi, a soli trent'anni, può raccontare, «sono nove anni che non uso droghe e sei che non bevo. È iniziato tutto alla fine del 2012, mia madre lo chiama ancora "il miracolo di Natale". E forse lo è stato davvero».

Cosa spinge un ragazzo di tredici, quattordici anni ad entrare a far parte di una gang?

Penso siano molte le ragioni per cui i giovani si uniscono a questo tipo di bande, a cominciare dalla povertà. È raro che i ragazzi delle classi medioalte vaghino per le strade armati di coltelli e spacciando droga. Invece, questi giovani uomini crescono nelle comunità della Scozia postindustriale, e le loro traiettorie di vita hanno aspettative molto basse. Ma pur non avendo successo a scuola o sul lavoro, come i loro coetanei più abbienti, all'interno di una gang possono eccellere. È un contesto che offre sicurezza e protezione, creando una patina di avventura, fratellanza e orgoglio: anche se poi la realtà è raramente così affascinante. Trovano infatti violenza, dipendenze, traumi, suicidi e omicidi… e una strada molto difficile da cui tornare indietro. Ed è per questo che in molti non hanno avuto tale fortuna.

Dopo aver vissuto tre anni lontano Azzy torna nella sua città natale, nella cintura della «Grande Glasgow», e riflette sul fatto che questa zona piena di negozi chiusi e di attività abbandonate «sembra la Bosnia», un luogo che ha la capacità di «smontare le trasformazioni, di spegnere i sogni». Per questo lui e i suoi amici sono intrappolati nella vita della gang?
Assolutamente. Le realtà urbane del North Lanarkshire ruotano intorno a centri storici dimenticati, che negli ultimi trent'anni sono andati letteralmente in rovina. Da queste cittadine non si leva più alcun segnale luminoso che fornisca anche solo l'accenno dell'esistenza di un'altra realtà; sono diventate come dei labirinti da cui è difficile fuggire. E la fragilità del luogo si riflette su chi vi abita: le persone pensano di non valere nulla e non coltivano più alcuna speranza. Ed è difficile mettere radici altrove dopo aver vissuto a lungo in questo modo. Le esperienze che ti porti dietro ti allontanano da potenziali nuovi amici e dall'idea di inventarti un'altra vita. Mi sono trasferito a Londra, ma poi sono tornato in Scozia. Il mio esodo non ha trovato una Terra Promessa: sto ancora cercando.

La diffusione delle gang e della violenza giovanile è da tempo tra le principali fonti di allarme sociale nel Regno Unito, e in modo particolare in Scozia. Perché il fenomeno è così diffuso e quale effetto ha avuto fino ad ora questo tipo di campagna mediatica?
I titoli allarmistici dei giornali di Londra e Glasgow sull'aumento delle gang e delle aggressioni con l'uso di coltelli hanno creato l'effetto desiderato: demonizzare i gruppi di giovani della working class e trattarli alla stregua di teppisti violenti cui rispondere con più polizia, perquisizioni e arresti. Senza contare la diffusione degli stereotipi e la stigmatizzazione. Tuttavia, dopo che l'Organizzazione mondiale della sanità definì Glasgow come la «capitale europea degli omicidi», si sono registrati anche dei passi avanti positivi. Penso in particolare alla nascita nel 2005 della Violence Reduction Unit della polizia di Glasgow che ha iniziato a considerare la violenza di strada come un problema di salute pubblica. Nei rapporti redatti da questa struttura si afferma che la violenza si diffonde da persona a persona come una pandemia, ma anche che la trasmissione potrebbe essere interrotta e rallentata. Così, se la prima esposizione alla violenza per molti dei futuri membri delle gang avviene in famiglia, a causa degli abusi domestici, si è capito che aiutando le madri con bambini piccoli a trovare lavoro, assistenza e relazioni migliori, il trauma subito dai ragazzi può diminuire, riducendo anche il rischio di esiti violenti nel loro futuro. Gli interventi di questa Unità speciale hanno portato ad una diminuzione degli omicidi del cinquanta percento in un decennio, molte vite sono state salvate e molti ex membri delle gang sono stati aiutati a prendere un'altra strada. Anche se ora, purtroppo, la situazione è tornata ad aggravarsi e solo poche settimane fa un ragazzo di soli quattordici anni è stato ucciso in una rissa. In molti considerano erroneamente la violenza come una malattia, ma è solo un sintomo. La vera malattia è la povertà, e quella non sta scomparendo, anzi si è diffusa ancor di più. In Scozia un bambino su quattro vive in condizioni di povertà, mentre nell'area di Glasgow, la cifra sale ad uno su tre.

«Ho iniziato a lottare per mettermi alla prova, e questo implicava lo studio.»

«La gang» racconta la storia di questi luoghi dal punto di vista di un gruppo di giovani, ma in realtà sono i loro genitori, nonni, vicini di casa, una fetta consistente della società scozzese a popolare queste pagine al loro fianco.
La cultura delle gang vanta una sorta di albero genealogico in Scozia. Già i nonni di alcuni ragazzi erano nella loro stessa banda decenni prima e ci sono gang che hanno raggiunto lo status di culto nel corso del tempo. Si tratta di un fenomeno che è parte integrante della cultura della classe operaia di qui. Le famiglie dei membri delle gang sono ben consapevoli di ciò che fanno questi ragazzi e le

conseguenze delle loro azioni spesso ricadono sui loro parenti più stretti. Da queste parti non si soffre mai in solitudine. Le gang sono cresciute dentro queste comunità: gli adulti ci vendevano le droghe, ci compravano gli alcolici e talvolta incoraggiavano questi nostri comportamenti. Dovrebbe esserci invece una responsabilità collettiva e condivisa per aiutare i giovani a ottenere di più dalle loro vite e a compiere dei passi positivi invece che verso la violenza. Per questo ora lavoro all'interno del sistema carcerario e con le scuole per aiutare a educare e a raggiungere i ragazzi con segnali di altro tipo.

Il libro si basa almeno in parte sulla sua storia. Ad allontanarla dalla gang è stata la scoperta della letteratura e la voglia di scrivere. Ma cosa resta dei legami costruiti per strada quando si smette di fare parte di una banda?
Il Young Team del romanzo assomiglia molto alla mia vita e alla gang di cui ero membro. Anche se la fiction vuole la sua parte e i libri di memorie possono essere ben più oscuri e spaventosi di ciò che ho scritto, pieni di vicoli ciechi e senza alcun lieto fine. Il risveglio nella mia vita è venuto dalla lettura di *Trainspotting*. Prima ho iniziato ad interessarmi ai libri, quindi al modo di raccontare la mia vita e il mio percorso. Non posso certo dire di essere stato aiutato dagli insegnanti, dalla polizia e dalla comunità: era stato scartato come spazzatura. Ma questo ha acceso un fuoco dentro di me: una determinazione a convincere loro, e me stesso, che ero degno di una vita diversa. Ho iniziato a lottare per mettermi alla prova, e questo implicava lo studio. La mia lotta con la salute mentale e la scrittura del romanzo hanno richiesto più di sette anni, ma poi tutto è cambiato e la mia vita è stata trasformata. Anche grazie alla fede. Quanto al rapporto con la gang, una banda si può sciogliere ma il legame resta. Oggi cerco di fare da mentore agli amici riguardo a droghe e alcol e li aiuto a fare scelte ponderate poiché in molti hanno ormai dei figli di cui prendersi cura. Ma anche quando non seguono i consigli che do loro, restano sempre miei fratelli. Ero uno Young Mavis un tempo e lo resterò per sempre.

© Alamy

Tiziano Gianotti

Rileggendo Ddg

«Linkiesta», 15 novembre 2021

Se la malattia lo avesse concesso, ora la letteratura italiana avrebbe in Del Giudice il suo Carrère. La non fiction narrativa era il suo genere congeniale

Ho riletto Del Giudice – mi sembrava giusto farlo. Ho ancora il ricordo di quel che è stata la Giulio Einaudi editore, per tutti noi «l'Einaudi», e Daniele Del Giudice è stato l'ultimo scrittore italiano ad avere l'aria dello scrittore einaudiano. (Intendiamoci: oggi la Einaudi ha in catalogo uno dei migliori scrittori italiani, Michele Mari, e ha pubblicato i primi romanzi di Walter Siti, prima di perderlo con sciagura. Mari e Siti sono però due outsider, scrittori nati e cresciuti *extra moenia*.) Pavese-Vittorini-Calvino è stata la filiera letteraria einaudiana, e Del Giudice è stato l'ultimo frutto di quella famiglia editoriale, e battezzato proprio da Italo Calvino.

Un certo fastidio per la ricorrente e orecchiata vulgata che vuole Del Giudice se non creatura almeno epigono di Calvino ha aggiunto quel *frisson* che muove alla lettura di autori notevoli ma non tanto da rileggerli altrimenti. *Lezioni americane* alla mano – è il nuovo *Siddharta* – gli orecchianti non perdono occasione per intonare la cantilena. È il solito problema: si confonde lo sfondo con le figure, il materiale d'uso con lo stile e così la forma, il clima letterario con la poetica. Capita, a chi intabarrato nelle formulette delle pseudoscienze non intende le forme.

Il dato di fondo che accomuna Del Giudice a Calvino è la comune necessità di trovare nuove forme di rappresentazione narrativa, in consonanza con il linguaggio delle scienze e le realizzazioni tecniche che ne conseguono. Dove la parola chiave è «rappresentazione». La prima differenza è fondamentale: Calvino è interessato alla logica tecnica, la tecnologia; Del Giudice è attratto dai prodotti, *le cose*, frutto delle tecniche costruttive. Calvino è uno scrittore *visivo* anche in senso metaforico, è interessato agli schemi formali che presiedono alla realizzazione e le iconografie; Del Giudice è uno scrittore interessato alla materialità degli oggetti realizzati, che sia un trenino della Märklin oppure l'anello di accelerazione del Cern, a Ginevra. (L'acceleratore di particelle vale il modellino del treno, solo più grande e complesso: un giocattolone.) Sono *cose* e sono forme: *vere presenze*.

(Per andare al sodo: anno 1983: si pubblicano *Palomar*, di Calvino, e *Lo stadio di Wimbledon*, di Del Giudice. Basta leggerli fianco a fianco.)

Bisogna guardare in Francia per trovare gli scrittori di riferimento, senza badare alle dichiarazioni di Del Giudice stesso (un beffardo propagatore di false piste): subito a Georges Perec e ai suoi due libri segnavia: *Le cose*, per l'appunto, e poi soprattutto *La vita istruzioni per l'uso*, che offre una narrazione centrata sulla *rappresentazione* di una realtà segnata dalla presenza di cose. (La poetica del puzzle di

Perec non fa breccia in Del Giudice: è l'idea – la forma, quindi – di rappresentazione a far presa. È la strategia della rappresentazione a essere assorbita.) Perec era l'ultimo anello della catena che attraverso Michel Butor risale a Michel Leiris: etnologo tardivo e critico d'arte, superbo scrittore sempre. Non è qui il luogo per approfondire: valga almeno ricordare che per Leiris e Butor gli oggetti sono analogici, non letterali. È questo il vero punto di partenza per stanare Del Giudice.

Il libro più importante (non l'opera migliore) è proprio *Lo stadio di Wimbledon* – e avrebbe potuto esserlo molto di più. Mi spiego. *Lo stadio* non è un romanzo e non voleva esserlo: è un primo tentativo di non fiction narrativa, e in anticipo sui tempi. Non stupisce tanto che nella quarta di copertina d'allora Calvino lo dica «romanzo», in ottemperanza alla convenzione editoriale per cui ogni forma narrativa «lunga» è romanzo; stupisce invece che nella ristampa d'oggi il risvolto di nuovo insista in una convenzione che non ha più senso, e anzi, raddoppi: «Nel 1983 Daniele Del Giudice apriva una nuova strada per il romanzo italiano». Era tutt'altro: Del Giudice apriva una possibile strada alla non fiction letteraria italiana – e questo proprio mentre Cesare Garboli, Roberto Calasso e Claudio Magris riportavano il saggio dentro l'alveo naturale della narrazione. Una possibilità non intesa e un equivoco che pesa. Le occasioni mancate nella letteratura italiana fanno storia.

Il romanzo non è un genere congeniale a Del Giudice, come non lo è a Calvino. (Quest'ultimo si indispettiva del fatto che dicessero *conte philosophique* i suoi libri, affermando che non avevano una natura dimostrativa – aveva in parte ragione: è più corretto dirli co*nte iconographique*: racconti di iconografie, originati da immagini.) A dimostrarlo è soprattutto *Atlante occidentale*, 1985, dove Del Giudice tenta di far romanzo della visita al Cern a Ginevra centrando la narrazione su due personaggi di finzione: lo scienziato Brahe e «il vecchio scrittore» Epstein. I due personaggi non riescono a prender figura, consistenza romanzesca: vien da dirli «figurine Liebig». La narrazione non si accende mai: è un romanzo non romanzato. Ben più interessante è il *Taccuino di Ginevra*, che nell'edizione del 2019, nella collana Letture (è la cosa più einaudiana che sia rimasta nel catalogo – sorvolo invece sugli orribili mini Supercoralli dove è ripubblicato *Lo stadio*), è posposta al testo del romanzo. Ce n'è abbastanza per rimpiangere una versione non fiction.

«Il romanzo non è un genere congeniale a Del Giudice, come non lo è a Calvino.»

(Una precisazione: non ho una preferenza per la non fiction narrativa rispetto al romanzo, anzi: credo che il romanzo debba fare il romanzo.)

Torniamo a *Lo stadio*, il libro più importante. Il fatto più evidente è la peculiarità del tono narrativo: lo si può dire «freddo sentimentale». Un ossimoro che dice la duplicità dell'autore. Un tono frutto di una scelta e di una inclinazione: la deliberata presa di distanza dell'autore dall'oggetto e i personaggi della narrazione e l'inclinazione simpatetica verso le cose, i manufatti che la abitano. (Non è forzatura espressiva: le cose e non le persone *abitano* i libri di Del Giudice.) La distanza: «Penso a che cosa potrei invidiare al guardiamarina. Il modo come si concentra sull'angolo e sull'altezza, e l'abitudine a considerarsi in riferimento a qualche cosa. Oppure il modo di vedere: molto spesso *traguarda* [il corsivo è mio], è abituato a vedere per collimazione». Niente può dire meglio lo sguardo dell'autore del verbo traguardare, nella doppia accezione: guardare tra due punti di mira un oggetto, e guardare con la coda dell'occhio, in modo furtivo, senza farsi notare: in entrambe le accezioni, da una *distanza*. Il sentimentalismo: «Fuori, nella strada che va verso la stazione e il centro, guardo soprattutto le macchine. Certe Hillman o certe Humber, o le Wolseley e le Daimler, o certe Aston Martin che si vedono solo qui: rotonde e solide […] Vengono dagli anni

«Daniele Del Giudice avrebbe potuto essere saggista notevole: ha letto di sicuro *Il paradosso dell'attore* di Diderot: sapeva il talento della distanza.»

Cinquanta, Sessanta, sono l'automobile nella piena maturità: […] prima dell'indifferenza affettiva alle forme, della pura e semplice funzionalità». Non è una scelta di gusto, quella è conseguente: le cose di Ddg sono quelle della Civiltà delle macchine, l'età d'oro della meccanica e della precisione, e «prima dell'indifferenza *affettiva* [idem] alle forme»: perfetta clausola sentimentale. La distanza dalle persone, l'empatia per le cose – e la recitazione.

(La *recitazione* è il segreto dell'arte del saggio, l'interpretazione narrativa. Daniele Del Giudice avrebbe potuto essere saggista notevole: ha letto di sicuro *Il paradosso dell'attore* di Diderot: sapeva il talento della distanza. Si è limitato a far recitare i suoi vari alter ego: sempre quel sorriso, le goffaggini e lo scherzare – e lo sguardo a dire altro. Avrebbe voluto essere Popiove, il suo gatto.)

La scena che rivela di che pasta è l'autore si svolge nella casa di Franca Malabotta. Qui il protagonista-narratore rileva quasi con noncuranza i quadri a una parete («dopo un po' mi sono accorto che sono tutti dello stesso pittore») – è la più bella collezione di opere di Filippo De Pisis, poi donata alla città di Ferrara – e si fissa invece su una collezione di sestanti («leggo le stampigliature coi nomi delle città tedesche e inglesi dove furono fabbricati, seguo il profilo delle parti in ottone, non ossidate. Penso all'ultima volta che sono stati usati per fare il punto: l'uomo *traguarda* [idem], poi toglie l'occhio e studia di lato lo strumento, controlla il gioco delle viti senza fine»). Per concludere, quando infine passano per il garage l'occhio del narratore si fissa su una vecchia Borgward decappottabile: una meraviglia. L'isola del tesoro di Del Giudice era una officina meccanica. Il libro migliore di Daniele Del Giudice è *Nel museo di Reims*, pubblicato nel 1988 nella bella collana mondadoriana L'Ottagono, diretta da Eileen Romano. (Sarebbe stato ripubblicato da Einaudi nella collana L'Arcipelago, nel 2010, per poi confluire nella edizione dei *Racconti*, nel 2016, nella collana Letture.) È un racconto lungo – e sta bene da solo: un libro. Viene narrata la visita di Barnaba, «un ragazzo italiano alto e coi capelli neri ricci» che sta diventando cieco, al museo di Reims: vuole vedere il *Marat assassiné* di Jacques-Louis David. Lì incontra Anne, che si accorge della sua cecità avanzante e inizia a raccontargli i quadri. Nel farlo Anne segue la sua visione e inventa; Barnaba se ne accorge e non lo dice: condivide la menzogna. È un tocco di genio rivelatore. Facciamo un passo indietro: Barnaba, e con lui il narratore, è colto da subitanea empatia per Anne: è l'unico libro di Del Giudice dove succeda questo. Ora, sulla base di cosa si afferma l'empatia? Una menzogna condivisa – e non c'è niente che dica la *distanza* quanto la menzogna. La perfetta duplicità. Da qui bisogna partire per rileggere.

Del Giudice non toccherà più l'acme raggiunto in *Nel museo di Reims*: scriverà e pubblicherà i racconti sul volo riuniti in *Staccando l'ombra da terra* e altri testi meno rappresentativi, prima di essere confinato nella crudele distanza della malattia. Non sapremo mai dove la maturità di scrittore l'avrebbe spinto.

Rileggere oggi Del Giudice vuol dire percepire l'aria del tempo di allora, la passione letteraria che spingeva a cercare nuove forme letterarie: l'aveva fatto, con *Lo stadio di Wimbledon*. Mi piace pensare che se la malattia glielo avesse concesso sarebbe tornato al suo primo libro, avrebbe passato il fosso e scelto la non fiction letteraria. La letteratura italiana avrebbe avuto il suo Emmanuel Carrère.

Cristiano de Majo

Essere Sellerio

«Rivista Studio», 16 novembre 2021

Insieme alla sorella Olivia, ha ereditato la casa editrice fondata dai genitori a Palermo. Intervista a Antonio Sellerio, su indipendenza, classifiche, e sui loro autori

L'editoria in Italia è soprattutto una storia di grandi famiglie. Gli Einaudi, i Feltrinelli, i Bompiani, i Mondadori, i Laterza. Storie che a volte affondano le radici in tempi molto lontani, altre volte si dissolvono nelle megaconcentrazioni tipiche del tardo capitalismo o, più prosaicamente, nei più classici bisticci tra eredi. Una storia più recente e abbastanza unica è quella dei Sellerio. La casa editrice fondata a Palermo nel 1969 da Elvira e Enzo Sellerio – lui fotografo, lei laureata in Giurisprudenza ma intellettuale e frequentatrice dei circoli culturali palermitani – rappresenta per molti motivi uno dei casi-studio più interessanti dell'editoria europea. Innanzitutto perché nasce, cresce – e da lì non ha intenzione di muoversi – a Palermo, diventando così esempio più unico che raro di imprenditoria culturale di successo nel Sud Italia. Poi, perché dal boom di Camilleri in avanti, fa presenza fissa nelle classifiche annuali dei libri più venduti, coi suoi giallisti glocal, Malvaldi, Manzini e gli altri; un vecchio pallino, quello del giallo, ispirato dal gusto di Leonardo Sciascia e arrivato a influenzare ormai la produzione culturale nazionale. Accanto a questa produzione più nota, Sellerio è una casa editrice che non ha mai smesso di esercitare un lavoro di ricerca più raffinatamente letterario, che ha portato alla pubblicazione di libri cult come *Notturno indiano* di Antonio Tabucchi o alla scoperta di Roberto Bolaño e poi, più recentemente, all'importazione di autori-Zeitgeist della narrativa americana come Ben Lerner o Hanya Yanagihara. Alla morte di Elvira nel 2012, la responsabilità della casa editrice è passata ai figli, Olivia e Antonio. È con quest'ultimo che abbiamo parlato. Nato nel 1972, capelli rossi, cadenza inconfondibilmente palermitana e foto di sua madre sul profilo WhatsApp, Antonio Sellerio ci è sembrato un personaggio particolarmente giusto per raccontare come si può fare bene l'editore in Italia.

Com'è la tua giornata tipo?
Mi sveglio presto, leggo, perché ho due figli piccoli e, leggendo pochissimo in ufficio, l'unico momento che ho per leggere è la mattina presto, e poi alle nove e mezza vado in ufficio e inizia la giornata con le cose programmate e no.

Come si sta a Palermo in questo momento?
Tutto sommato abbastanza bene, la città non è efficientissima, ma in questo periodo col fatto che si può stare tanto all'aperto, meglio qui che altrove.

Ma stare a Palermo per la casa editrice è stata una spinta o una zavorra?
Palermo è una città in cui è difficile vivere. E io e mia sorella in qualche momento di scoramento abbiamo

anche pensato di lasciarla. Ma se la casa editrice avesse sede in un'altra città non sarebbe quello che è.

Tu sei nato poco dopo la nascita della casa editrice, ti si immagina ovviamente cresciuto in mezzo ai libri…
Sono un fratello piccolo, lei è del '69, io del '72. La casa editrice è nella stessa strada dove abitava mia madre. I miei genitori a un certo punto si sono separati e mio padre è andato ad abitare in una casa che fa angolo con i due edifici. La vita della nostra famiglia si è sempre svolta in modo indistinguibile con la vita della casa editrice.

Però hai scelto una formazione economica, hai studiato alla Bocconi. Ti senti più un uomo di lettere o di numeri?
Volevo studiare qualcosa che mi desse una possibilità di autonomia. Avevo le idee chiare, sapevo che avrei lavorato in Sellerio, ma volevo trovarmi, a ventitré anni, con la possibilità di scegliere un altro lavoro. Poi in quegli anni la casa editrice era in difficoltà economiche e una cosa che percepivo è che i miei genitori mi avrebbero potuto insegnare molte cose, come hanno poi fatto, sul piano editoriale, mentre non avevano una preparazione specifica sugli aspetti più economici. L'aneddoto divertente è che quando poi ho finito l'università, sono tornato a Palermo e ho incominciato a lavorare con mia madre, lei mi correggeva tutti i conti, qualsiasi proiezione commerciale, qualsiasi conto economico, rifaceva tutti i conti con la penna sui miei fogli Excel, cosa che mi mandava in bestia, mentre quando invece parlavo di libri, mi ascoltava con una grandissima attenzione. Col tempo ho capito che lo faceva di proposito, voleva minare le mie certezze, non voleva che io da bocconiano tornassi e commettessi delle leggerezze sentendomi troppo sicuro di me, intanto mi rafforzava sull'aspetto più letterario che io avevo sempre affrontato da lettore, anche se c'ero nato dentro, forse mia madre percepiva in questa cosa delle mie incertezze.

Come avete fatto nel corso del tempo a essere così bravi coi gialli e con autori quasi tutti venuti dal nulla?
È una tradizione della casa editrice, sin dagli anni Ottanta, i gialli erano una passione di Leonardo Sciascia e di mia madre, e sin dall'inizio della collana La memoria, c'erano accanto a romanzi più letterari, gialli molto tradizionali o più contemporanei, c'era *Diceria dell'untore* di Bufalino e c'era *Due rampe per l'abisso* di Rex Stout, un giallo ultraclassico, oppure vicino a un altro libro miliare nella storia della casa editrice come *Notturno indiano*, c'era *Assassinio al Comitato Centrale* di Manuel Vázquez Montalbán. A questo tipo di romanzo in casa editrice si è sempre cercato di dare la stessa dignità che si dava alla letteratura con la L maiuscola e se questo ora è un po' più naturale, nei primi anni Ottanta era meno ovvio. Per anni ci sono state delle discussioni tra Leonardo, mia madre e gli altri della casa editrice sull'avviare una collana gialla, ma alla fine si è deciso sempre di non farla perché avrebbe voluto dire ghettizzare il genere. Magari gli avrebbe dato maggiore visibilità, ma al tempo stesso si sarebbe declassato. Questa scelta di «non fare» ce la siamo poi portata fino a giorni nostri.

Si può fare un calcolo di quanto pesa il fatturato dei gialli sul totale della casa editrice?
Onestamente non lo abbiamo mai fatto, ma di sicuro più del cinquanta percento.

Mi sembra che sotto la tua direzione abbiate deciso di fare uno spostamento verso un tipo di libri che non erano prima in catalogo, la narrativa americana contemporanea, per esempio, Ben Lerner, Sheila Heti… Quanto è una scelta guidata dal tuo gusto?
In realtà la prima ragione è che una parte essenziale della produzione della casa editrice fino a un certo punto sono stati i recuperi, quindi opere maggiori e minori di tutte le letterature dimenticate, in gran parte fuori diritti, e a un certo punto, con ecommerce ed ebook, la pubblicazione di queste opere è diventata più difficile, tutto è diventato sempre disponibile e il valore di riproporre qualcosa si è fatto sempre più sfumato, perché ormai quasi nulla è del tutto dimenticato o introvabile, quindi questo settore della casa

editrice è diventato negli anni sempre meno importante. Sellerio ha sempre avuto una grandissima tradizione nella narrativa italiana contemporanea, con incursioni anche nella narrativa straniera ma meno sistematiche, così a un certo punto ho pensato di farlo in modo più ragionato e costante.

Però la narrativa nordamericana non era praticamente mai entrata nel vostro catalogo.
Per ciò che riguarda Il contesto, che è la nostra collana di narrativa contemporanea, che nasce negli anni Duemila e che poi ha avuto un rilancio nel 2012 col restyling e l'arrivo di Mattia Carratello e Marcella Marini, se avevo dato un'indicazione all'inizio, era quella di battere i territori dell'Estremo oriente, cosa che però, ti dico onestamente, non ha dato i risultati che mi aspettavo. Abbiamo attinto a tutti i continenti, abbiamo autori tedeschi, francesi, autori del Mediterraneo. Certo gli Stati Uniti meno, prima facevamo tanto Sudamerica, ma era anche collegato al fatto di avere un collaboratore come Angelo Morino, che era davvero un personaggio straordinario, di cui forse la storia della nostra editoria non si è occupata abbastanza. A un certo punto ero stato invitato a ricordarlo e avevo fatto il conto che i libri con il suo zampino nel nostro catalogo erano più di duecento. Alcuni li aveva tradotti, altri erano in collane che lui aveva diretto, altri ancora erano autori che ci aveva suggerito. Angelo Morino è quello che ha portato in Italia Roberto Bolaño, è quello che ha fatto conoscere da noi Alicia Giménez-Bartlett, per fare due nomi.

Quanto brucia perdere un autore come Bolaño, ma penso anche Montalbán, da voi scoperto e poi diventato feltrinelliano?
Il primo libro di Roberto Bolaño non pubblicato in Italia da noi è un libro dove uno dei quattro protagonisti, Piero Morini, è ispirato a Angelo Morino, e a un certo punto c'è una telefonata a Elvira Sellerio, capisci? È un libro che è stato assegnato ad altri editori dopo che Bolaño è morto, per cui onestamente per me è stato un grande dispiacere.

Dei libri diciamo nuovi di cui parlavamo prima si può dire che il più grande successo sia stato «Una vita come tante» di Hanya Yanagihara?
Assolutamente sì, siamo intorno a centoventimila copie. Era un libro su cui puntavamo ma non pensavamo che avrebbe avuto questo successo. È un libro che per esempio non è stato così apprezzato dai grandi quotidiani italiani. Molto letterario, con un'autrice superimpegnata difficile da invitare in Italia e che quindi non ha avuto nessuna di quelle tradizionali leve di promozione, ha veramente vissuto grazie al passaparola. Quella del passaparola è ormai diventata una retorica delle narrazioni editoriali, ma in questo caso si può dire: se oggi quel libro vende più di quanto si vendeva l'anno scorso nello stesso periodo, questo non può che essere dovuto al passaparola.

Ogni anno nella classifica dei best seller ci sono libri Sellerio, cosa abbastanza impressionante se si pensa alle vostre dimensioni paragonate a quelle dei grandi gruppi. Quand'è che avete avuto la percezione di poter competere sul piano nazionale coi grandi editori?
Sicuramente il successo di Camilleri… C'è stata la famosa, per noi, estate del '98, quando le prime posizioni della narrativa italiana erano monopolio di Camilleri. Quel successo fu una grande boccata d'ossigeno perché era un momento di profonde difficoltà finanziarie. La casa editrice aveva già trent'anni di storia, aveva pubblicato libri importanti, però la popolarità di Camilleri ci ha permesso di arrivare in alcune case in cui un libro Sellerio non era mai entrato. Alcuni lettori forse percepivano questa copertina blu con la carta Fabriano come un oggetto così raffinato da essere respingente.

Com'è stato vivere la morte di Camilleri?
È stato pesante. Era un autore molto vicino, a mia madre prima, ma poi anche a me e a mia sorella, per cui c'era un rapporto non solo professionale, ma anche umano davvero profondo. Per anni non era venuto a Palermo, ma poco dopo la morte di mia madre decise di venire nonostante gli pesasse entrare in

casa editrice e non incontrare mia madre e venne per dare un segnale a me e a tutte le persone che lavoravano qui, voleva dirci che lui era altrettanto presente di quanto non fosse prima, se non di più. Il nostro debito di gratitudine non è solo dovuto al fatto che ci ha sempre considerato il suo editore di riferimento ma anche per il modo in cui questa relazione si è svolta.

Avete mai ricevuto una proposta di acquisizione?
Ci fu un commercialista che in modo molto sgraziato ci contattò all'indomani della morte di mia madre, ma non gli lasciai nemmeno dire per conto di chi chiamasse. Abbiamo sicuramente ricevuto dei segnali, ma abbiamo sempre risposto con il segnale che per noi l'indipendenza è un valore irrinunciabile. La casa editrice deve restare così com'è.

Credete molto nell'indipendenza ma avete, mi sembra, una visione molto laica su una delle questioni più dibattute tra gli editori oggi: lo strapotere di Amazon. A differenza di altri indipendenti, siete presenti su Amazon, così come nei supermercati.
Sono ovviamente due cose diverse. Nella grande distribuzione c'è una fortissima selezione all'ingresso. Personalmente che uno, mentre va a fare la spesa, possa imbattersi in un romanzo che finisce nello stesso carrello insieme agli spaghetti, io la trovo una cosa etica oltre che commercialmente vantaggiosa. Poi ovviamente piace anche a me comprare i libri nelle piccole librerie indipendenti, che cerchiamo di sostenere con ogni mezzo (sono per esempio favorevole alla legge sul prezzo del libro), e in quest'ultimo anno, tra l'altro, proprio le piccole librerie hanno dimostrato una fantasia e un coraggio anche fisico, hanno aperto subito in un momento in cui tutti avevano paura a mettere il naso fuori. Che però il libro arrivi ai lettori nei modi più diversi a me sembra solo auspicabile. Con Amazon i rapporti sono sicuramente difficili, perché è un cliente molto molto esigente, dopodiché uno prova ad averci a che fare.

Siete l'unica case editrice italiana a non aver praticamente mai cambiato veste grafica, che è parte del vostro Dna e della vostra riconoscibilità, a differenza di altri editori che, pure avendo un'immagine forte e riconoscibile, hanno fatto scelte diverse. Quanto avete resistito alle spinte di cambiamento e a che esigenze invece risponde la creazione della nuova collana Promemoria, che rompe un po' questo schema di estrema fedeltà alla propria immagine?
A volte ci criticano perché è facile distinguere un libro Sellerio a dieci metri di distanza, ma non è facile distinguere due libri Sellerio tra loro, io però credo che questo tipo di appartenenza possa essere un giovamento per i singoli libri. Venendo alla collana, con oltre cinquanta anni di storia e un catalogo che si avvicina ai tremila titoli ci troviamo alle nostre spalle una quantità di libri che si meritano di circolare ancora, essere visibili, avere una seconda vita. Non è una questione di pura reperibilità, che ormai con l'ecommerce è un problema superato. Avevamo un ostacolo, che è la collana La memoria, fatta di novità, ma con libri piccoli e prezzo economico, e ci abbiamo ragionato, soprattutto con mia sorella, che poi ha varato il progetto grafico, e abbiamo deciso di sovvertire le regole classiche, facendo un economico non tascabile più grande dell'edizione originale e con una grafica completamente diversa.

Come sono stati questi ultimi due stranissimi anni dal punto di vista di un editore?
Per me non era così scontato che in questo periodo di difficoltà e costrizioni, la lettura costituisse un rifugio. E una volta tanto i governi che si sono succeduti hanno fatto delle cose per il libro, è stato riconosciuto al libro lo status di bene primario, con le librerie aperte, per esempio. Per tutti noi, che lavoriamo in questo settore, avere questa forma di riconoscimento è stato galvanizzante. La ragione di ritorno del libro non è che solo le persone non uscivano e allora stavano a casa a leggere, perché la concorrenza è ormai sterminata. Credo invece ci sia stata una ricerca di solidità che il libro comunica. È il ritorno di un ruolo, ma non è detto che sia definitivo. Dobbiamo essere bravi a non perdere questo vantaggio.

Francesco Pacifico

La querela per diffamazione a Alessandro Gori, lo Sgargabonzi

«Il Tascabile», 19 novembre 2021

Querelato per il «disegno criminale» di diffamare la reputazione di Piera Maggio e di Denise Pipitone. Un'analisi del testo e del contesto della querela

«Il Tascabile» non fa «interventi», ma in questo caso voglio partecipare alla discussione sulla querela per diffamazione ricevuta da Alessandro Gori per alcune frasi scritte nei suoi testi a proposito di Denise Pipitone, la bambina scomparsa nel 2004, e sua madre Piera Maggio. La querela, che risale al 2014, era stata archiviata dal pm Giulia Maggiore; il gip Piergiorgio Ponticelli ha riaperto il caso nell'estate del 2019, ma senza che fossero comparse nuove prove rispetto a quelle già vagliate. L'avvocato della signora Maggio ha chiesto e ottenuto un procedimento penale.

Da una parte c'è il rischio di carcere per una persona che ammiro; dall'altro c'è un sentimento che riassumerei con le parole che ha usato Melissa Panarello – cito apposta una persona che conosco da anni e con cui ho un buon rapporto – tra i commenti di un post Facebook di Christian Raimo: «Che cos'è il genio di fronte al dolore di una donna che da anni si fa un culo quadrato per cercare sua figlia e per schivare le schifezze di chi, per esempio, le segnala di aver ritrovato la bambina (ormai grande)? Andasse a cacare il genio di fronte al vuoto spaventoso dentro cui questa donna è affacciata da più di un decennio. Tutto impallidisce di fronte a questo, nemmeno Groucho Marx sarebbe stato giustificato».

Panarello reagiva, come hanno fatto molte persone, ai post e i pezzi scritti da diversi scrittori in difesa di Gori. Comincio dalle parole di Panarello perché non voglio che le persone che si sono immedesimate nella signora Maggio, e in ciò che deve aver provato leggendo il nome suo e di sua figlia nei testi di Gori, sentano che io abbia da ridire sul dolore provato dalla signora Maggio.

Il tipo di racconto della realtà che fa Gori è duro da digerire perfino per chi lo ama. Anzi, chi ammira la sua capacità di fare il verso e ricombinare i modi di parlare della nostra epoca deve fare i conti con una crudezza che ricorda *La fiera della atrocità* di J.G. Ballard o certi orrori della Divina Commedia. Non lo sto paragonando a Dante e Ballard per talento, ma per temperature e metodo. Dante mette all'inferno delle persone realmente vissute. Gli fa succedere delle cose terribili. Il lavoro che fa Gori sulla società dello spettacolo richiede che si usino icone contemporanee. Il suo lavoro di fare da ventriloquo al sistema della comunicazione di massa gli impone di usare nomi veri. A volte l'effetto è doloroso. Ogni spettatore è diverso, c'è chi ama ridere espressamente dei nomi citati e c'è chi – come me – si trova spesso a rabbrividire, e continua ad ascoltare, o a leggere i suoi libri, perché…

Quello di cui si deve discutere è se Gori debba essere dichiarato colpevole di disegno criminoso in un processo penale.

«Chi considera violentissimo l'effetto che il bombardamento dei media (inclusa la pornografia di tanta televisione del dolore) fa sulle nostre menti tende ad avere un giudizio comprensivo sulle intenzioni di Gori e della sua scrittura comica.»

Perché – e vi chiedo di mettere da parte per qualche paragrafo il centro della questione, vale a dire la sofferenza della signora Maggio e l'eventualità o meno che Gori abbia concepito un «disegno criminoso» per diffamarla – il lavoro che sta facendo Alessandro Gori riesce a fornire anticorpi contro la falsità e la pornografia della comunicazione di massa. Serve a resistere a *Porta a Porta*, a *Chi l'ha visto*, al *Grande Fratello*, a *X Factor*, a Barbara d'Urso. Per molte persone non c'è alcun bisogno di resistere a queste cose, e per loro alcune frasi di Gori su una bambina scomparsa e sua madre meritano un processo penale. Per molte altre, il fine non giustifica i mezzi, quindi non si può stare dalla parte di Gori. Per un terzo gruppo di persone, a cui appartengo anche io, c'è bisogno di resistere a un sistema di comunicazione che è fondato sulla pornografia e la creazione di momenti di condivisione ricattatori: per le persone come me, scoprire la narrazione di Gori può rivelarsi un importante antidoto al bombardamento dei media. Chi considera violentissimo l'effetto che il bombardamento dei media (inclusa la pornografia di tanta televisione del dolore) fa sulle nostre menti tende ad avere un giudizio comprensivo sulle intenzioni di Gori e della sua scrittura comica. In questo caso, chi apprezza il lavoro di Gori sente che il modo in cui ha usato questi nomi, con tutti gli altri che usa, è una critica a come la televisione sfrutta i nomi che associamo alla cronaca nera, li mette a reddito per guadagnare dal dolore.

Mi è stato insegnato che il critico ha l'onere di rivelare da dove guarda il mondo, per questo ho raccontato da dove viene l'attaccamento al lavoro di Gori. Torniamo alla querela. Ecco il testo. Gori è «imputato del reato di cui agli artt. 81 cpv 595, 3° comma codice penale, perché con più azioni esecutive di un disegno criminoso, in tempo diversi, pubblicando sul sito web – rete sociale Facebook, quindi di fatto comunicando con più persone, offendeva la reputazione di Maggio Pietra e Pipitone Denise, scrivendo: "Piera Maggio, madre di Denise Pipitone, nuovo volto degli spot lerdammer", "stasera al supermercato ho visto la signora Piera Maggio, mamma di Denise Pipitone, la bimba scomparsa qualche anno fa. Così sono andato a riempirmi il carrello con un sacco di roba e gliel'ho portato, dicendole: …E non voglio più vedere quel faccino triste", e ancora "e tu dove credi di andare? (Rocco Buttiglione a Denise Pipitone: "Quando conosci Azael, scopri come nei primi 5 minuti di conversazione ci tiene a dire che non c'entra niente con la sparizione di Denise Pipitone. Di solito lo ripete due volte e intanto suda", "la sparizione di Denise Pipitone, in Polinesia è considerata un ballo popolare, una specie di calipso" [errore di trascrizione, Ndr] in riferimento alle frasi infine scriveva: "Non mi penso di niente di quello che ho fatto se tornassi indietro rifarei tutto errori compressi anzi soprattutto gli errori specie da quando lavoro per Mistake Replay e pagano da dio". Pubblicizzando, altrsì [sic] su una locandina di un suo spettacolo "Curiosità pruriginose su Denise Pipitone con diapositiva e Simmenthal e Giovanni Falcone il Renato Rascel dell'antimafia».

Stiamo parlando di questo: una donna che ha vissuto un'esperienza devastante, che nessuno di noi vorrebbe mai vivere, ha scoperto che il suo nome è stato usato in un collage decostruzionista di un comico, e

ne ha sofferto. Lo capisco. Non penserei mai nulla di negativo sulle reazioni di una persona così che vede il proprio nome e il nome di sua figlia citati in un contesto comico. Dev'essere orribile.
Ora, quello di cui si deve discutere è se Gori debba essere dichiarato colpevole di disegno criminoso in un processo penale. Cioè bisogna parlare del fatto che rischia una sentenza e una pena perché «con più azioni esecutive di un disegno criminoso, in tempi diversi, pubblicando sul sito web-rete sociale Facebook, quindi di fatto comunicando con più persone, offendeva la reputazione» della signora Maggio e di sua figlia.
Secondo me non si tratta di un disegno criminoso per offendere la loro reputazione. È importante fare questa distinzione, perché sui social diverse persone stanno accusando gli scrittori che stimano Gori di difenderlo per ragioni sbagliate. Cito per esempio una persona che su Facebook ha scritto: «Subito l'élite degli intellettuali e sedicenti tali si manifesta per quello che è, corporativismo della peggior specie». Questa persona comprensibilmente dice che nel nome di «Denise Pipitone» «sua madre ci legge il nome di sua figlia e ci vede il viso che cerca da quasi vent'anni, non è tenuta a fare nessun salto carpiato per capire poetica, registri, refrain e metafore di un comico. Chi cazzo se ne frega della "tavolozza mentale" del comico in questione? Si è sentita offesa? Il suo legale ritiene ci siano estremi per querelare? Bene ha fatto, nel pieno del suo diritto».
Sono d'accordo, lo stato di diritto esiste apposta. Ma appunto mi colpisce l'equivalenza: pensare, come me, che Gori non debba essere condannato non vuol dire pensare anche che una persona che si sente oltraggiata non abbia il diritto di denunciare. Mi colpisce moltissimo come molti riducano la questione ai sentimenti provati, quando il diritto è basato sul raffreddamento degli istinti di farsi giustizia. È ovvio che anche io come tutti ho desiderato la legge del taglione e il carcere per chiunque mi abbia fatto sentire oltraggiato, ma il diritto esiste proprio per questo.
Per spiegare per quale ragione non credo che Gori debba essere punito per queste sue frasi vorrei commentarle come posso, provare a dire perché non ci vedo un disegno criminoso.
Secondo me non si tratta di un disegno criminoso per offendere la loro reputazione. È importante fare questa distinzione.
Non essendoci ragioni filosofiche o politiche per avercela con una madre che ha perso la figlia, l'espressione «disegno criminoso» lascia pensare che Gori debba avere motivi personali per fissarsi con queste due persone. Non è così. Gori parla in questo modo di ogni cosa. Chi segue il suo lavoro sa che ogni persona citata viene resa iperreale in un contesto la cui iperrealtà è dichiarata. È chiaro che non si pretende da chi legge le frasi fuori contesto di capire da sé il contesto; ma chi invoca una sentenza per qualcuno ha il dovere di capirlo. La querela della signora è una delle tante che potrebbe ricevere, ma Gori non parla mai con un disegno criminoso. Scrive per descrivere la comunicazione di massa in opere di finzione. Forse ciò che è difficile capire è che la performance comprende la stesura degli apparati testuali dei suoi spettacoli – il testo di un invito su Facebook, per esempio. Gli strumenti di promozione, insomma, diventano essi stessi parte del testo. Non impongo a chi non lo segue di arrivarci al volo o di trovarlo interessante, ma mi parrebbe strano non specificarlo in un'analisi della vicenda. Ognuno può pensarne quello che vuole.
«Stasera al supermercato ho visto la signora Piera Maggio, mamma di Denise Pipitone, la bimba scomparsa qualche anno fa. Così sono andato a riempirmi il carrello con un sacco di roba e gliel'ho

«Gori non parla mai con un disegno criminoso. Scrive per descrivere la comunicazione di massa in opere di finzione.»

portato, dicendole: …E non voglio più vedere quel faccino triste».
L'atto si ferma qui, eliminando il cuore del brano citato, che è un tropo ricorrente di Gori: la bontà da riflettori, la bontà delle star. Gori spesso usa il tono di una star che fa del bene in favore di telecamera e di social. Dopo il passaggio citato, infatti, continua così: «E poi me ne sono andato senza aspettarmi chissà quale roboante "encomio" ma felice di aver fatto un piccolo gesto bello. È una goccia nel mare, certo…». Il solo argomento di questo pezzo è la vanagloria delle persone famose, che usano i sentimenti degli spettatori per costruire le proprie reputazioni. L'obiettivo della satira non è la signora Maggio ma la vita social delle star.
Un altro motivo della scrittura dell'assurdo di Gori è inserire elenchi strampalati. Dopo il «carrello con un sacco di roba», c'era un inciso: «(bibite, sottaceti, il carciofotto Ponti, pane integrale, fecola, affettati, noce moscata, una torta alla meringa eccetera)». Senza questo elemento (che nel verbale non è menzionato nemmeno, come si fa quando si cancella un inciso, tra parentesi quadre e con i puntini, a segnalare il taglio, « […]») si perde l'assurdo del racconto, e allora, in mancanza di questi due elementi che sono il cuore del brano, ne viene fuori un Gori monomaniacalmente ossessionato dalla signora Maggio. Non è così: Gori scrive in questo modo di tutto ciò che compone il carrozzone di tv e stampa, comprese le figure pubbliche che frequenta (vedi Valerio Lundini, o Christian Raimo).
In riferimento alle frasi infine scriveva: «Non mi pento di niente di quello che ho fatto se tornassi indietro rifarei tutto errori compresi anzi soprattutto gli errori specie da quando lavoro per Mistake Replay e pagano da dio».
Questa parte sembra citata a sproposito. È uno sketch ridicolo, senza senso, dove Gori dice di lavorare per una fantomatica «Mistake Replay», che è un gioco di parole veramente scemo con due parole inglesi che hanno a che fare con «errori» (*mistake*) e «rifarei tutto» (*replay*). Il brano viene citato verso

«L'obiettivo della satira non è la signora Maggio ma la vita social delle star.»

la fine della querela come a scovare un'ammissione di Gori. Ma è preso completamente fuori contesto, non è legato alle altre frasi.
La querela nasce da un post Facebook per lanciare una serata del 2014. Riporto il post per intero – la «descrizione dell'evento» – perché è un buon esempio del lavoro di frullatore dei codici della tv e dei social e del giornalismo fatto da Gori.
Mercoledì 30 luglio 2014 alle ore 22.00 sulla terrazza del Circolo Aurora di Arezzo, per Orgiasticaurora, Lo Sgargabonzi (summer) live.
di Alessandro Gori
accompagnamento musicale di Marco Luchi
Curiosità pruriginose su Denise Pipitone con diapositive e Simmenthal
10 modi per raccontare male una barzelletta però brutta
Giovanni Falcone: il Renato Rascel dell'antimafia?
Poesie con dentro le parole consapevolezza, ambra e glicine
Unplugged delle canzoni dell'immenso De André ma anche di suo padre Fabrizio
Le imitazioni dei presentatori difficili tra cui Carlo Massarini e Massimo De Luca
Classico numero di burlesque con la flanella e le feci
Seduta spiritica con scherzo a Gesù e poi riattacchiamo
Provocazioni antipatiche nei confronti della gente ai tavoli (fare molta attenzione)
Numero di telefono di Mariella Nava in regalo per tutti
Momento introspettivo perché noi comici sotto sotto ridi pagliaccio eccetera
Marco Luchi al piano che suona le canzoni del miglior Mozart
Roulette russa con quelli del pubblico senza baffi finti (biondi)

Interverrà Arnaldo Forlani
Porto anche un dolce all'ananas che mi ha fatto mia mamma
Malore dal vivo non simulato
E molto altro…
Questa locandina è un buon riassunto dell'opera di Gori. Gori rischia di essere condannato per questo modo di fare comicità. Altri scrittori hanno cantato le lodi di questo tipo di comicità. Io non penso che vada salvato perché è bravo, penso che vada salvato, cioè non condannato alla reclusione, perché queste cose che scrive non rivelano alcun disegno criminoso di diffamazione. Il motivo per cui è stato portato in tribunale non è la sua cattiveria o la sua insensibilità, cose per le quali in astratto non esiste la possibilità di denunciare nessuno, grazie al cielo, ma la possibilità, sollevata da chi ha querelato, che in quelle frasi si nasconda un disegno criminoso.
Ci sono due cose da dire su questa locandina: nella querela sono combinate in una sola frase, tra tutte, «Curiosità pruriginose su Denise Pipitone con diapositiva e Simmenthal e Giovanni Falcone il Renato Rascel dell'antimafia». Si può puntualizzare che la frase su Falcone era col punto interrogativo, ma è un dettaglio. La cosa interessante è che, di tutti i nomi citati, sia stato inserito Falcone come a dire: Gori è una brutta persona perché scherza con un martire italiano. Questa è la tipica battuta di Gori che mi fa rabbrividire, visto che ho un legame personale con la figura di Falcone. C'è una persona a me molto cara che mi lega all'esperienza di Giovanni Falcone: se questa persona venisse a dirmi che non ascolterà mai Gori da quando ha scoperto che si è permesso di usare il nome di Falcone in mezzo alla sua imbecille comicità non avrei nulla da ridire. Non solo. Se questa persona a me cara mi dicesse: ora cercherò di mandarlo in carcere, io nemmeno risponderei a questa persona, perché mi è molto cara e non vorrei farla soffrire non riconoscendo il suo dolore. Ma, dopo, non aiuterei questa persona in una campagna per far arrestare Gori, perché non credo che abbia concepito un disegno criminoso per screditare Giovanni Falcone.
Il resto della querela riporta una serie di frasi ossessive che, avendo ormai letto la locandina, chiunque non conoscesse il suo lavoro saprà come inquadrare. Non sto chiedendo di trovarlo divertente, sto chiedendo se è una cosa per cui volere che qualcuno affronti conseguenze penali:
e ancora «e tu dove credi di andare? (Rocco Buttiglione a Denise Pipitone)
«Piera Maggio, madre di Denise Pipitone, nuovo volto degli spot lerdammer»,
«Quando conosci Azael, scopri come nei primi 5 minuti di conversazione ci tiene a dire che non c'entra niente con la sparizione di Denise Pipitone. Di solito lo ripete due volte e intanto suda»,
«La sparizione di Denise Pipitone, in Polinesia è considerata un ballo popolare, una specie di calipso»
Sono tasselli del mosaico che Gori sta compilando da anni. È qualcosa che ci fa vedere meglio cos'è *L'isola dei famosi*, cos'è il crime, cos'è il plastico di Bruno Vespa, e in che rapporto siamo con i media che consumiamo. È un mosaico che ricorda i film dell'orrore. Gori ha il disegno – non criminoso – di mostrare in modo iperreale in quale soffocante villaggio globale siamo immersi. Questo è il suo solo disegno.
Siccome per formazione e sensibilità i miei istinti sono gli stessi di Melissa Panarello e di chiunque provi un brivido terribile al pensiero di ciò che vive una persona a cui viene sottratta la propria figlia, e un desiderio di uscire in strada a cercare o chiedere giustizia, chiedo alle persone che si sono sentite oltraggiate dalle parole di Gori di capire che chi sta scrivendo a favore di Gori sta solo cercando di dire che in quel che ha fatto non c'è nessun disegno criminoso di diffamazione.

«Gori ha il disegno di mostrare in modo iperreale in quale soffocante villaggio globale siamo immersi.»

Franco Cordelli

I 318 colpi (e che colpi) di un illuminista d'oggi

«Corriere della Sera», 20 novembre 2021

I saggi brevi di Alfonso Berardinelli raccolti ora in un corposo volume del Saggiatore, testi nati da «un rifiuto radicale e a dir poco infrequente»

A pagina 465 Alfonso Berardinelli ricorda: «Conosco Ferroni da quando, entrambi ginnasiali, avevamo quattordici anni e lui leggeva appassionatamente Nikolaj Gogol». Per altro, nel suo nuovissimo Una scuola per il futuro (La nave di Teseo) è Giulio Ferroni a dichiararsi felice che i suoi amici e coetanei più cari – tutti nati nello stesso anno, il 1943 – senza aver vissuto la guerra siano vivi e attivi dopo questi ultimi anni bui: lo stesso Berardinelli e, compagni di banco in un altro liceo, Amedeo Quondam e me che scrivo. Quondam, illustre italianista, autore di un memorabile *Forma del vivere* (il Mulino), non ho l'occasione (la fortuna) di incontrarlo se non in qualche compleanno; con Berardinelli e Ferroni ho una consuetudine rituale: presenti o meno le nostro compagne, tre o quattro cene all'anno, sempre di grande intensità affettiva e intellettuale.

Quando siamo diventati diversi rispetto all'amichevole indistinzione dei primi anni? Quando ci hanno cambiato dissimili stili di vita? Non così tanto, alla fine, da rendere in un qualsiasi modo difficili i nostri incontri. È proprio per questo che non mi è di alcuna remora riaprire e leggere, e tornare ad aprire e leggere, *Giornalismo culturale. Un'introduzione al millennio breve* del Berardinelli che ho all'inizio citato (il Saggiatore). Ho parlato di «remora» per un motivo poco importante: essere un libro di 971 pagine. I libri lunghi, in specie i romanzi lunghi, sono una sciagura della nostra evoluzione, uno dei danni recati dalla tecnologia – che non è solo buona, può essere anche pessima. Non così un libro di saggi, dico subito e meglio: un libro di saggi brevi, saggi nati in forma di articolo, scritti per i giornali. Ma chi leggendoli di seguito, qui, in questo volume, vi pone mente, dubita della legittimità di ogni singolo capitolo?

Ecco, «capitolo» diventa la parola giusta: capitoli di una storia senza fine e di una lotta senza tregua. È giusto io ricordi come questi testi siano nati: da un rifiuto radicale e a dir poco infrequente. Berardinelli insegnava all'Università di Venezia e di colpo la abbandonò. Ripudiò l'istituzione e il suo senso, si gettò in mare aperto, so bene a quale prezzo: oggi, per vivere, scrive (deve scrivere) due o tre articoli a settimana, per tre giornali diversi. Anche io ho scritto centinaia di articoli in un anno, e oggi non più – tuttavia avendo sempre a disposizione l'oggetto del contendere, la sempre facile scelta tra più spettacoli. Non così per Berardinelli, lui gli argomenti se li deve di volta in volta inventare. Dopo aver firmato insieme un'antologia, *Il pubblico della poesia* del 1975, le nostre strade si sono separate. Credo Alfonso non approvasse quella che per parte mia sembrava – promuovendo letture, performance,

spettacoli – un'eccessiva fiducia nella poesia dei nostri coetanei. Ma non lo era, era il contrario, fu il mio modo di scrollarmela di dosso, ovvero di scrollarmi la troppa poesia che aveva invaso la mia testa negli anni dell'adolescenza.

Dopo la «separazione» arrivammo qui, sulle colonne del «Corriere», alla contesa: non già su fatti di poesia ma su questioni ideologico-politiche. Gli chiesi: perché non sei più comunista? Perché, dopo aver chiuso con le riviste cui collaboravi o che dirigevi, «Quaderni piacentini» o «Diario», perché non ne spieghi le ragioni? Era una domanda sbagliata. In un qualche senso più o meno convenzionale, Alfonso comunista non lo era stato mai. Era già con accenti e sfumature diverse, quelle della giovinezza, come oggi si rivela in *Giornalismo culturale* – che copre una scelta di articoli scritti tra il 2013 (quando aveva settant'anni) fino al 2020.

Era un critico della cultura di volta in volta dominante – e forse quel cittadino che chiamiamo «liberaldemocratico». Questo genere di definizioni sono sempre una trappola, una scorciatoia. Era in realtà un lettore di George Orwell e di Simone Weil, di Wystan Auden e di Eugenio Montale. Curati da Marianna Comitangelo e da Giacomo Pontremoli (anche in ragione del computer che come me non possiede) gli articoli scelti e divisi per anno sono 318. Quello che importa è quali siano gli argomenti, ricorrenti o trascurati, quali i nomi degli autori o come sia trattata la materia. Ecco, la prima cosa che si scopre, per chi ne dubitasse, è che Berardinelli è uno dei saggisti che scrivono meglio in lingua italiana: morbido, senza esibizioni lessicali, senza una parola tecnicospecialistica (se non in casi estremi – per respingerla verso chi ne aveva abusato), scegliendo – nel discorso – il tono medio, impugnando quando necessaria la punta umoristica se non sarcastica.

In quanto agli argomenti li desumerei dai nomi degli autori: prima di tutto filosofia e critica letteraria (che spesso non si distinguono tra loro); in secondo luogo poesia – classica, Novecento compreso, e (molto meno) contemporanea; ultimo, per modo di dire, la narrativa: basterà pensare che, accanto a Cervantes o Goethe, a Dostoevskij e Kafka, compaiono i nomi di Vargas Llosa e Javier Cercas, di Ėduard Limonov e Jonathan Franzen.

Il tono medio (la sobrietà), che è la misura costante, tuttavia si libera di sé ogni volta che può o che sia necessario. Berardinelli è un critico illuminista, le cui punte acuminate sono dirette nei confronti di idee e di autori (di uomini) che nel tempo sono diventati pure mitologie. A proposito di Jacques Derrida: «Lo trovavo esasperante e vacuo nella sua passione verbalista di ricominciare, di riaprire sempre la discussione senza concludere mai. Un monomaniaco che non riesce a chiudere la bocca: di qualunque cosa Derrida annunci di parlare, parlerà del modo in cui sta parlando della cosa di cui non parla». Su un altro piano, un filosofo italiano: «Il solo e massimo filosofo metafisico televisivo e politico che abbiamo, Massimo Cacciari, sembra diventato più simpatico da quando la sua barba si è fatta infine più umanamente brizzolata e le sue opinioni politiche più

«Berardinelli è uno dei saggisti che scrivono meglio in lingua italiana: morbido, senza esibizioni lessicali, senza una parola tecnicospecialistica (se non in casi estremi – per respingerla verso chi ne aveva abusato), scegliendo – nel discorso – il tono medio, impugnando quando necessaria la punta umoristica se non sarcastica.»

modestamente accomodanti. Lo si è sentito però propinare al pubblico un ragionamento di una coerenza ontologica appena comprensibile, che ha lasciato muti e di stucco sia il conduttore Floris che due invitati come Marco Travaglio e Piercamillo Davigo».

Questa è naturalmente critica di costume. Anche Irene Brin si sarebbe espressa, immagino, in modo simile. Altrove, beninteso, Berardinelli non si tira indietro – quando si tratta di discutere, se non dileggiare, di Cacciari o, per dire, di Michel Foucault, le idee. Del luminoso futuro di «un nuovo Rinascimento neotecnologico» previsto da Michel Serres dice: «Non so quale neuroscienziato potrà garantirci che eliminando e delegando alla macchina sempre più funzioni cerebrali il nostro cervello migliorerà invece di peggiorare: dove finiranno la memoria, madre di tutte le muse, la volontà, che fa compiere le scelte, la sensorialità, che mette in rapporto con l'ambiente fisico, la manualità, che caratterizzò l'orientamento nello spazio?».

Viceversa, quasi inaspettato è l'elogio che tesse dell'editore Roberto Calasso – dell'intellettuale più che dello scrittore: «*L'impronta dell'editore* non è affatto un prodotto minore e marginale. È un saggio nitido, vigoroso, severo e affabile di critica della cultura […]. Una delle frasi più belle di questo libro è la seguente: "Ci sono cose che scompaiono senza quasi farsi notare. E talvolta sono cose essenziali"». È una frase illuminata malinconica. Ci parla di come «la furia dello sparire» sia divorante e temibile non meno della folle mania di «mettere in memoria».

Ma per concludere un articolo che Berardinelli definirebbe «lungo», preferisco passare alla poesia. Accanto ai nomi degli autori contemporanei prediletti, che sempre ritornano, Bianca Tarozzi, Patrizia Cavalli, Anna Maria Carpi, Alida Airaghi, si aggiunse quello di Alba Donati quando nel 2013 uscì *Idillio con cagnolino*: «Il libro di Alba Donati è immune dall'istinto di distruzione. Per questo corre lì quando qualcosa muore o subisce anche solo un'ipotetica minaccia: corre lì a piangere sulla fine e a celebrare l'inizio quotidiano della vita che rinnova e custodisce sé stessa nelle parole, nella memoria, nella percezione intensificata del presente».

Raffaella De Santis

«Ragazzi, scrivete. Vi sentirete meglio.»

«la Repubblica», 24 novembre 2021

Interviste a Viola Ardone e a Eraldo Affinati: è giusto eliminare dall'esame di maturità il compito scritto? «La vita e il percorso scolastico vanno di pari passo.»

Dopo essersi arrabbiata, Viola Ardone ha fatto quello che da insegnante le riesce meglio: parlare ai ragazzi. Così ieri mattina la scrittrice si è presentata al liceo scientifico De Carlo di Giugliano, comune a nord di Napoli, dove insegna italiano e latino e ha portato la questione in classe: è giusto secondo voi eliminare dalla maturità il compito scritto? «All'inizio, come era immaginabile, hanno risposto di pancia, mostrando di essere a favore dell'appello presentato da quarantamila studenti al ministro dell'Istruzione Patrizio Bianchi, poi hanno iniziato a ragionarci su.»

Gli studenti hanno vissuto due anni difficili a causa della pandemia e di una scuola che è andata avanti a singhiozzi tra Dad e lezioni in presenza. Perché è contraria alla proposta di un esame light?

Sono infuriata, ai ragazzi bisogna saper dire anche dei no. Aiutano a crescere. Di fronte a un timore, l'educatore, l'adulto, il legislatore devono valutare se sia più formativo acconsentire a eliminare l'intralcio o affrontare il problema. Cercare di evitare l'ostacolo non mi sembra la soluzione. Confrontarsi con le proprie difficoltà è il senso di tutti gli esami, che sono prima di tutto sfide cognitive. Rimuovere le prove scritte dalla maturità significa privare il percorso educativo del suo punto di approdo finale, svuotare l'esperienza scolastica. È come prepararsi per una gara che poi non si sosterrà. Piuttosto bisognerebbe pensare altre soluzioni.

A che cosa pensa in particolare?

Per quanto riguarda la prova di italiano si potrebbe dare ai ragazzi la possibilità di raccontare la propria esperienza e scrivere che cosa si aspettano, dopo questi due anni di pandemia, dal futuro. Potrebbe venirne fuori il diario di una generazione, una banca dati preziosa. La vita e il percorso scolastico vanno di pari passo, non dimentichiamolo. La scrittura serve anche a questo, a sviscerare ciò che istintivamente saremmo portati a cancellare. È un gesto razionale ed emotivo al tempo stesso.

Può essere una sorta di compensazione alla brevità fulminante dei social network?

Aiuta prima di tutto a organizzare il pensiero attraverso connessioni logiche. Vale per le materie letterarie ma anche per quelle scientifiche. E serve a chiunque, non solo a scrittori e giornalisti ma pure a medici, avvocati, a tutti. Oggi invece i ragazzi sono abituati a testi episodici. Sui social connettono al massimo qualche riga e con l'ortografia non hanno più alcuna familiarità. Scrivono con disinvoltura senza accenti e senza maiuscole, alcuni non sanno

«C'è bisogno di potenziare la scrittura, non di indebolirla. Mi piacerebbero più laboratori nelle scuole che coinvolgano attivamente gli studenti.»

più usare il corsivo. Una volta mi è stato consegnato un compito completamente in stampatello. La punteggiatura è quasi sconosciuta e il pensiero diventa un flusso indistinto.

Non è una novità che i cambiamenti linguistici nascano da esigenze di semplificazione, crede davvero sia un processo arrestabile?
In ogni caso a chi scrive si chiede di saper riconoscere il registro giusto. I ragazzi devono imparare a contestualizzare, capire che non è la stessa cosa rivolgersi a un amico o a un datore di lavoro. Lo scarto dalle regole è possibile ma solo a patto di conoscerle. C'è bisogno di potenziare la scrittura, non di indebolirla. Mi piacerebbero più laboratori nelle scuole che coinvolgano attivamente gli studenti.

Sul modello di quelli che lei ha tenuto nel carcere minorile di Nisida?
Facevo parte di un gruppo, insegnavamo a scrivere, a immaginare il futuro. Durante la Dad ho chiesto ai miei allievi del liceo di raccontare la loro esperienza per poi leggerla ai compagni ad alta voce. È così che un ragazzo è riuscito a trovare le parole per confessare il suo fortissimo senso di colpa. Si era infettato sul pulmino che lo portava a scuola e poi aveva contagiato genitori e nonni che vivevano con lui. La scrittura lo ha aiutato a guardare il suo disagio e finalmente a parlarne.

È figli di insegnanti e ha raccontato più volte di aver iniziato a scrivere da ragazzina. Che cosa ha rappresentato la scrittura per lei?
Un fatto identitario. Un luogo per capire chi fossi, per individuarmi. Mi permetteva di entrare in contatto con me stessa, di conoscermi. Riuscivo a sentire la mia voce solo quando era scritta.

Nei suo romanzi, la scuola è sempre il presupposto dell'emancipazione. Oggi si parla di analfabetismo funzionale, un preoccupante impoverimento del linguaggio.
Don Lorenzo Milani diceva che la differenza tra il padrone e l'operaio si vede da quante parole conoscono l'uno o l'altro. I nostri ragazzi hanno un vocabolario risicato e questo allarma.

Oliva Denaro, protagonista dell'ultimo suo libro, ricopia ogni giorno parole nuove dal dizionario. Perché lo fa?
Per migliorare il suo modo di esprimersi, ma anche per avere un'ampiezza interiore maggiore.

Recenti test Invalsi hanno restituito un quadro terribile: uno studente su due delle scuole superiori non raggiunge i livelli minimi in matematica e il 44% in italiano.
E la Campania è stata maggiormente sfavorita a causa di una Dad più lunga. La situazione è drammatica. In prima liceo alcuni miei studenti hanno ammesso che i loro ricordi scolastici più freschi risalgono alla quinta elementare. Questi ragazzi hanno subito un danno, vanno risarciti non ulteriormente penalizzati. Il loro appello al ministro, pieno com'è di svarioni grammaticali, mi sembra più una richiesta di aiuto: aiutateci a scrivere meglio.

...

Raffaella De Santis, «*Salvate il tema ma l'esame di maturità va cambiato*», «la Repubblica», 26 novembre 2021

Forse la scuola dovrebbe avere il coraggio di ripartire dall'emergenza della pandemia per cambiare. Eraldo Affinati, il più sensibile tra gli scrittori italiani al tema pedagogico, prova a capire che cosa si agita

dietro l'appello al ministro dell'Istruzione Bianchi di quarantamila ragazzi che reputano «infruttuoso» andare a sostenere degli esami scritti. Affinati sa di cosa parla essendo impegnato sul campo alla Penny Wirton, la scuola gratuita di italiano per stranieri da lui fondata insieme alla moglie Anna Luce Lenzi, che oggi conta cinquanta sedi in Italia. «Il problema non è l'esame di Stato che certo andrebbe ricalibrato. La prova finale a conclusione del quinquennio continua ad essere ciò che è sempre stata: una grande messinscena nazionale coi ruoli prefissati e gli esiti in gran parte scontati.»

Addirittura una messinscena?
L'esame finale è solo una prova rituale, a contare è il percorso per arrivare fin lì. Dovremmo piuttosto rinnovare i programmi, aggiornare gli insegnanti e modificare lo spazio didattico superando l'aula chiusa e la semplice lezione frontale.

Il suo maestro è Don Lorenzo Milani, al quale ha dedicato due libri. Pensa al suo modello?
Penso a quello spirito, al rapporto di fiducia reciproca che deve istaurarsi in classe. In Italia ci sono molte realtà didattiche locali che andrebbero meglio conosciute. Ci sono docenti eccezionali che andrebbero valorizzati e trasformati in testimonial anche per contrapporsi alla frustrazione e alla depressione di molti altri, troppo spesso oberati da pratiche burocratiche. Un conto è accendere il fuoco presente negli occhi dei nostri studenti. Un altro dover compilare un bilancio delle competenze.

È quello che cercate di fare voi con gli immigrati?
Il nostro metodo di insegnamento è uno a uno, senza voti e senza classi. Da noi vengono analfabeti nella lingua madre, i quali non hanno mai tenuto una penna in mano. Sono i nostri preferiti perché hanno davvero bisogno, sembrano invalidi spirituali. Gli mettiamo vicini dei coetanei, italiani formati come piccoli docenti, con risultati straordinari. Sono esperienze umane formidabili. Un esempio tra tanti: un giorno non sapevamo come trattare un ragazzo bengalese molto irrequieto. Gli abbiamo affiancato un liceale con il quale è riuscito a relazionarsi, si è calmato.

In un'ottica di cambiamento, perché difendere il tema tradizionale?
Ci sono affezionato. Una volta era la punta di diamante dell'istruzione, la prova d'orgoglio degli introversi. Per noi docenti può restare la chiave per scoprire ciò che vogliamo dagli adolescenti che abbiamo di fronte.

Non staremo bistrattando la cultura orale, che comunque ha dignità filosofica a partire dall'antica Grecia?
Le passeggiate peripatetiche dei vecchi maestri lo confermano. Gesù e Maometto non scrissero niente, tuttavia se i discepoli non avessero messo per scritto le loro parole, queste sarebbero già svanite.

I ragazzi sembrano impauriti, come fargli ritrovare fiducia?
Torniamo a Don Milani. La cosa più importante per lui era tener conto della posizione di partenza dello studente: premiare il movimento prima ancora del traguardo! Pierino partiva più avanti di Gianni: non si dovevano mettere entrambi sullo stesso piano, come faceva la vecchia professoressa. Così oggi non possiamo spiegare il Risorgimento a Abdel come lo spiegheremmo a Giulio. Il che, sia chiaro, non significa ridurre gli obiettivi o semplificarli.

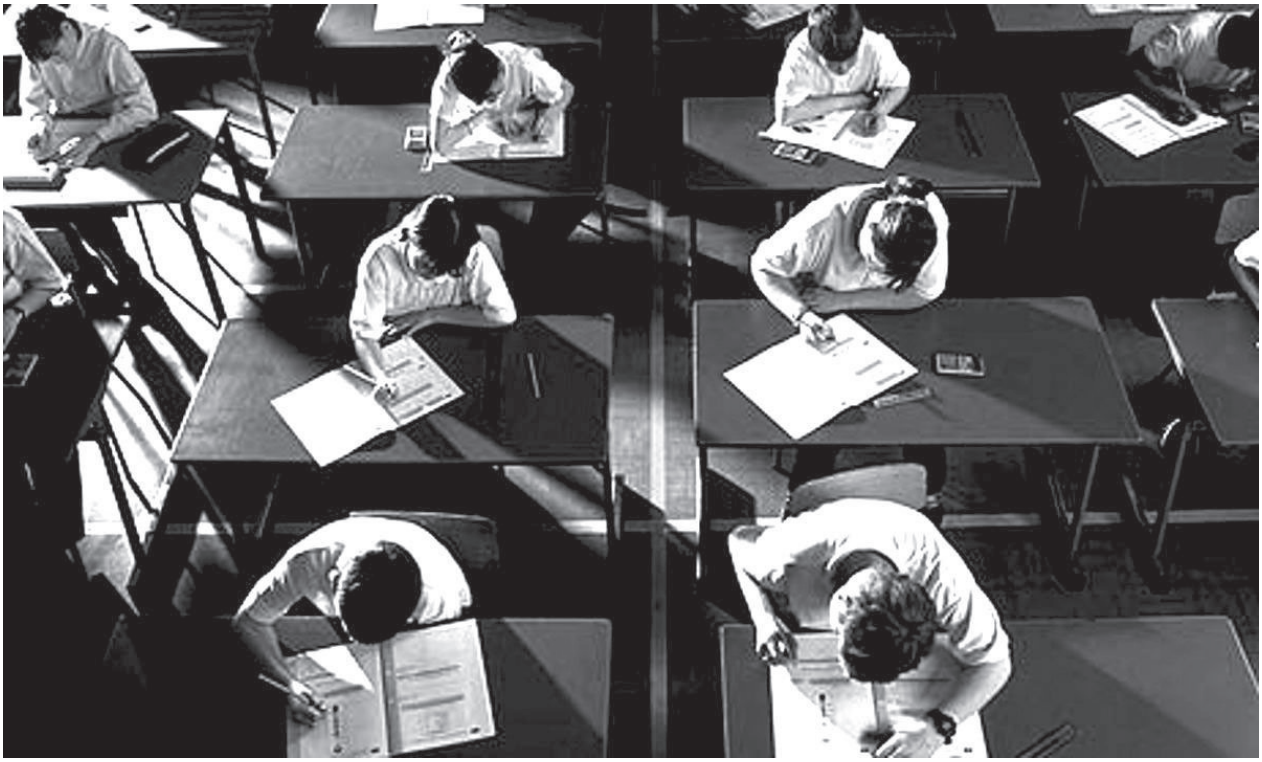
«La prova finale a conclusione del quinquennio continua ad essere ciò che è sempre stata: una grande messinscena nazionale coi ruoli prefissati e gli esiti in gran parte scontati.»

«La scuola non dovrebbe essere uno spazio specialistico, bensì l'intensificazione della vita.»

Dobbiamo fare l'opposto trasformando l'apprendimento in una pulsione al tempo stesso interiore e sociale. La scuola non dovrebbe essere uno spazio specialistico, bensì l'intensificazione della vita.

Resta il fatto che la vita negli ultimi due anni è stata filtrata da uno schermo. Possiamo ricavare dall'esperienza della Dad anche qualcosa di buono?
La Dad, che ha aumentato le disuguaglianze e favorito l'abbandono scolastico, è stata una soluzione obbligata, ma di buono ci ha lasciato una grande accelerazione tecnologica di cui oggi possiamo usufruire. Noi della Penny Wirton durante il lockdown abbiamo messo in relazione un ragazzo disabile siciliano con un suo coetaneo egiziano emigrato a Torino. Abbiamo insegnato l'italiano a un profugo sordomuto iracheno. Grazie alla Dad una giovane madre del Togo ha potuto imparare i rudimenti della nostra lingua restando a casa di fronte al computer col bambino in braccio.

Sta dicendo che la scuola deve avere il coraggio di cavalcare la rivoluzione informatica?
Se rimane cripto-ottocentesca non muove nuove energie. I ragazzi sui social mostrano intuizione e forte vivacità ma a scuola rendono poco. Bisognerebbe riuscire a coniugare il cambiamento senza snaturare la tradizione culturale. Questa è la sfida.



Massimo Palermo

Sul romanesco di Zerocalcare

«Le parole e le cose», 24 novembre 2021

Apprezzamento di pubblico e di critica per la serie di Zarocalcare che sa attraversare e rompere i confini. Ma anche sterili polemiche sulla romanità dei dialoghi

Nei giorni scorsi le polemiche legate al fastidio di alcuni spettatori per la romanità dei dialoghi di Michele Rech nella serie *Strappare lungo i bordi* sono rimaste a lungo tra gli argomenti di tendenza su Twitter. Polemiche certo minoritarie rispetto ai prevalenti consensi di pubblico e di critica che la serie sta ricevendo. Una serie da molti (incluso chi scrive) considerata un capolavoro, per tante ragioni. Innanzitutto, sa attraversare e rompere i confini: è una serie generazionale, ma sa parlare a persone di età diverse; è focalizzata sul disagio esistenziale delle identità maschili e sulla loro precaria educazione sentimentale (sintetizzato nella scritta AMARE LE FEMMINE È DA FROCI: il valore epifanico delle scritte murali nella serie meriterebbe un intervento a parte), ma arriva a tutti, e potremmo continuare. Più di tutto la serie sorprende per la sua capacità di colpire con emozioni contrastanti lo spettatore, variando tra i registri del comico, del tragico, della riflessione esistenziale e di quella politica senza che questa mescolanza, a parte l'effetto di gettare sulle montagne russe emotive chi guarda, ceda solo un attimo sul piano della compattezza del racconto. Insomma, si viene molto spiazzati emotivamente, al punto da solidarizzare liberatoriamente con una delle citazioni che stanno più girando sui social: «Però volevo guardà 'na serie, non fa' psicoterapia, li mortacci tua!».

Tra i tanti pregi di *Strappare lungo i bordi*, uno consiste proprio nell'essere stilisticamente disturbante: voglio dire che ai molti registri espressivi corrisponde un unico registro linguistico, quello del romanesco; perdipiù nemmeno affidato a una pluralità di voci ma ossessivamente ripetuto uguale a sé stesso per effetto della scelta dell'autore di doppiare con la propria voce nevrotica quasi tutti i personaggi[1]. E a noi pubblico del Ventunesimo secolo, nonostante ci siamo lasciati alle spalle da tempo le consolanti correlazioni della *Rota Vergilii* (ad argomento tragico corrisponde uno stile solenne e sostenuto, ad argomento comico uno basso e corporale), questo spiazzamento ancora (per fortuna) ci disturba. E, disturbandoci, ci fa riflettere. O, meglio, dovrebbe farci riflettere perché come spesso capita per le polemiche sui social questo sentimento di disagio, invece di essere spunto di riflessione, è diventato occasione per un'inutile contrapposizione pro o contro il romanesco di Michele Rech, la sua necessità di farsi vedere da un logopedista e altre amenità simili. Non voglio

[1] Precisiamo per chi non ha visto la serie che, tolte poche eccezioni, i personaggi hanno tutti la voce di Michele Rech, tranne l'armadillo (coscienza critica di Zerocalcare) a cui presta la voce Valerio Mastandrea. Attenzione però: Alice, che per tutta la narrazione ha una voce metallica-artificiale, nell'episodio finale si umanizza ed è interpretata da una doppiatrice.

stare qui a scomodare l'aforisma del dito e della luna e perciò con le polemiche social la chiudiamo qui.
Vorrei invece riflettere con gli strumenti dello storico della lingua sul significato fortemente innovativo della scelta linguistica di Michele Rech, in arte Zerocalcare, e cercherò di spiegare perché dobbiamo essergli grati per ciò che sta iniziando a sperimentare, cioè l'uso del dialetto per parlare di argomenti alti, di filosofia, di psicologia, di politica. Ma per capire le ragioni della novità linguistica bisogna fare un passo indietro.

IL DIALETTO DA GABBIA ESCLUDENTE A SPAZIO COMUNICATIVO D'ELEZIONE

L'Italia è stata per secoli – e fino a tempi recenti – immersa in una situazione di diglossia: una forma di bilinguismo caratterizzata da una separazione funzionale piuttosto rigida delle varietà in campo. La lingua comune era usata per la comunicazione scritta e formale (non solo letteraria) mentre l'area dell'oralità e dell'informalità era – salvo rare situazioni di ibridazione – territorio dei dialetti. Se sommiamo gli effetti di ciò all'altissimo numero di analfabeti (circa il 78% nel 1861, scesi ad «appena» il 27% nel 1921) si capisce che in questa situazione il dialetto era una gabbia comunicativa in cui molti italiani erano reclusi, per mancanza di alternative. Ne abbiamo la dolorosa testimonianza in tante scritture di semicolti. Ecco come Vincenzo Rabito, un siciliano del 1899 che ha imparato a scrivere da autodidatta in età adulta, autore con la sua autobiografia che costituisce una delle più intense storie del Novecento italiano visto dal basso, descrive la propria condizione: «Io era piccolo ma era pieno di coraggio, con pure che invece di antare ala scuola sono antato a lavorare da 7 anne, che restaie completamente inalfabeto»[2].
Un secolo e mezzo di vita unitaria, di scuola pubblica e l'influsso dei mezzi di comunicazione di massa hanno fatto sì che sul finire del secolo scorso l'italiano sia diventato la varietà del repertorio più praticata sia in famiglia che nelle relazioni con estranei (dati Istat). Questa svolta importante (per la prima volta nella storia l'italiano conquista compiutamente il dominio dell'oralità) non è avvenuta a scapito dei dialetti ma ha aperto la strada da un lato al loro uso consapevole per scelta espressiva o identitaria del parlante, dall'altro all'utilizzo della lingua comune anche in situazioni di informalità. Ciò, per dirla con un tecnicismo, ha determinato il passaggio dalla diglossia alla dilalia: cioè lo spazio comunicativo «alto» (ufficiale, burocratico, scientifico) rimane patrimonio esclusivo della lingua, mentre l'area dell'informalità può essere coperta, a seconda delle situazioni, dall'italiano, dal dialetto o dall'incrocio di tali varietà. Quindi una situazione più fluida, ma che conosce ancora un blocco: al dialetto manca una fetta dello spazio alto della comunicazione, non certo quello della comunicazione espressiva (letteraria, musicale) già conquistato da tempo, ma sicuramente quello della riflessione, indipendentemente dal genere praticato, su temi «alti» come la medicina, la psicologia, la filosofia.

L'ESPERIMENTO DI ZEROCALCARE

Ecco allora la grande innovazione di Michele Rech, per la verità già sperimentata nella miniserie *Rebibbia quarantine*, che apre la strada all'uso del romanesco non solo per esprimere degrado e ci permette di ascoltare frasi come[3] «aa fine la gratificazione più bbella, quella che tu non conoscerai mai, non è inzegna' a 'n regazzino la burocrazia grammaticale, che poi saa scorda du' ggiorni dopo l'esame, ma sapere che in quarche modo je sei stato d'ispirazione».
Oppure: «Ma 'n te rendi conto de quanto è bbello! Che nun porti er peso del mondo sulle spalle, che sei soltanto un filo d'erba in un prato. Non te senti più leggero?».

[2] V. Rabito, *Terramatta*, Torino, Einaudi, 2007, p. 4.

[3] Breve nota metodologica: i sottotitoli realizzati da Netflix sono «normalizzanti», nel senso che italianizzano foneticamente e graficamente il parlato di Michele Rech. Nelle mie citazioni cercherò quindi di esser più fedele ai dialoghi e mi distaccherò di conseguenza dai sottotitoli.

«Col suo amabile understatement Michele Rech ci fa credere che si tratti di una scelta dettata dalla pigrizia, un po' come i suoi personaggi che non escono mai dal quartiere se non obbligati o si rifiutano di indossare altro che la tuta da ginnastica.»

La cosa, come si diceva, porta con sé un discreto effetto di straniamento. Col suo amabile understatement Michele Rech ci fa credere che si tratti di una scelta dettata dalla pigrizia, un po' come i suoi personaggi che non escono mai dal quartiere se non obbligati o si rifiutano di indossare altro che la tuta da ginnastica («per me pure ar ballo dee debbuttanti de Vienna uno ce dovrebbe pote' anda' in tuta»). In un'intervista a fanpage ci dice che per lui «paradossalmente, il romano è la lingua della comfort zone: io parlo più romano nelle interviste che con mia madre, non perché lo devo ostentare ma perché è la mia questione identitaria, che mi fa sentire trincerato nel mio fortino». Insomma, il romanesco come una sorta di tuta da ginnastica espressiva. Ma poi l'autore, che ha studiato anche se non vuole darlo a vedere, aggiunge, sornione: «Il dialetto non si usa mai nei cartoni animati». In effetti, è proprio una novità. E praticare la sfida di usare un dialetto relegato fin dai tempi di Dante nella dimensione del *turpissimum tristiloquium*[4], unico tra i vernacoli a godere del privilegio di un doppio suffisso peggiorativo (romanesco e romanaccio) non è un'impresa da poco.

Si potrebbe osservare che in una certa misura il compito di Michele Rech è facilitato dallo statuto di «lingua di tutti» che il romanesco si è conquistato grazie alle sue caratteristiche intrinseche di dialetto molto fiorentinizzato – conseguenza di vicende storiche del dialetto su cui non abbiamo qui modo di soffermarci – e alla simpatia di cui ha goduto a lungo nel dopoguerra presso ampie fette di pubblico. Come ha osservato Tullio de Mauro, il romanesco è diventato nel Dopoguerra «res omnium […], il dialetto che tutti in Italia finiscono con l'usare, se devono ricorrere ad un'espressione forte, popolaresca». E, aggiungiamo noi, il dialetto che tutti più o meno capiscono, per effetto della sovraesposizione mediatica di cui ha goduto. Il compito è facilitato però solo in una certa misura, dal momento che in tempi più recenti si sono avute diverse avvisaglie del fatto che tale popolarità della parlata di Roma sia giunta al capolinea. «L'insofferenza per il dominio del romano nei mezzi di comunicazione è crescente», come ci ricorda opportunamente Paolo di Paolo in un interessante articolo su «la Repubblica» dedicato al caso Zerocalcare. Di questa situazione di contesto sono un'eco le polemiche social sull'inappropriatezza dell'uso del dialetto nella serie, di cui si diceva in apertura.

Si sono avanzati paragoni tra l'uso del romanesco nella serie *Strappare lungo i bordi* e nei romanzi di Gadda e Pasolini. Certo, i due autori costituiscono precedenti importanti, ma va tenuto presente, di là dalle oggettive diversità semiotiche (lì romanzi, qui fumetto di animazione) e delle varietà di romanesco usate, che l'operazione di Michele Rech è diversa: schematizzando un po' per ragioni di brevità diciamo che Pasolini nei suoi romanzi romani lascia spazio al romanesco di periferia dei suoi pischelli solo nei dialoghi brevi, che costituiscono un rumore di fondo. Come ci ricorda Walter Siti «il parlato dei personaggi non è molto di più, per lui,

[4] *Dicimus igitur Romanorum non vulgare, sed potius tristiloquium, ytalorum vulgarium omnium esse turpissimum,* «diciamo dunque che la ripugnante parlata, piuttosto che il volgare, dei romani, di tutti i volgari italiani è il più turpe». *(De vulgari eloquentia* I, XI, in Dante Alighieri, *Opere*, Mondadori, Milano, 2011, vol. I, p. 1255. Testo e traduzione di Mirko Tavoni).

«Il romano è la lingua della comfort zone: io parlo più romano nelle interviste che con mia madre, non perché lo devo ostentare ma perché è la mia questione identitaria, che mi fa sentire trincerato nel mio fortino.»

di una colonna sonora», mentre il narratore tiene saldamente per sé le fila nella diegesi e nei commenti presenti nelle didascalie, luoghi testuali liminari tra le zone dei personaggi e quelle del narratore, e in queste zone utilizza poco il discorso indiretto libero (cioè la voce e la visione del mondo dei personaggi). Gadda, certo, è riuscito nell'impresa di rimescolare le carte, frantumando le paratie tra diegesi e mimesi e fondendo la voce dei personaggi con quella del narratore, anche se l'operazione gli è meglio riuscita col lombardo della *Cognizione del dolore* che col romano-cispadano del *Pasticciaccio*. Michele Rech, fatta la tara sulle diversità dei generi, compie a mio avviso ancora un'altra operazione. Ci mette la faccia, cioè, ci mette la voce: la propria, che esprime le fragilità, i dubbi, i disagi e le aspirazioni del personaggio, e quella dell'armadillo (Valerio Mastandrea) coscienza critica, più spiritello cinico e dispettoso che rassicurante angelo custode. Annulla così ogni tentazione di pastiche gaddiano (e per fortuna, abbiamo conosciuto già troppi nipotini degeneri dell'ingegnere!) e stabilizza su un unico registro il basso e l'alto, realizzando così la sua personale polifonia.

Aspettiamo allora altri fumettisti in grado di sperimentare il tentativo di dar voce con altri dialetti a discorsi alti e impegnati, così forse la smetteremo con le polemiche pro o contro la pronuncia di Michele e arricchiremo il nostro spazio di comunicazione espressiva. Come per la multiculturalità infatti, anche per il plurilinguismo la strada veramente inclusiva è quella additiva, non sottrattiva.

Antonio Monda

«*Siamo eroi in esilio.*»

«la Repubblica», 25 novembre 2021

Auerbach, Fénelon e Sebald sono i protagonisti del nuovo libro dello scrittore americano Daniel Mendelsohn. Tre storie di espatriati e di letteratura

Il nuovo libro di Daniel Mendelsohn, intitolato *Tre anelli*, è una straordinaria avventura intellettuale dalla difficile collocazione: è un memoir nella stessa misura in cui è un trattato di filologia, ma è anche una riflessione sull'idea di esilio e un viaggio all'interno delle proprie ossessioni e dei propri sogni. Infine, e prima di ogni altra cosa, è un'analisi del concetto di digressione costruito attraverso continue digressioni concentriche, che si specchiano e arricchiscono a vicenda, continuando a porre domande esistenziali e letterarie: questa struttura spiega il titolo *Tre anelli* e fa pensare inevitabilmente a Borges, in particolare a quel folgorante racconto che era *Le rovine circolari*.
Pubblicato in Italia da Einaudi con un'ottima traduzione di Norman Gobetti, questo libro breve ed estremamente denso è stato accolto con entusiasmo negli Stati Uniti: Helen de Witt lo descrive come «una meraviglia, eccezionale e indispensabile», mentre Joyce Carol Oates «un'esegesi e dimostrazione magistrale della digressione come grande arte». Partendo dalla situazione di smarrimento psicologico vissuto dopo aver terminato *Gli scomparsi*, e la crisi narrativa avvenuta durante l'elaborazione di *Un'Odissea*, Mendelsohn racconta la decisione catartica di riflettere su tre personaggi accomunati da una sorte di esilio, sofferto sul piano personale quanto fecondo da un punto di vista artistico.

Nel tracciare i ritratti di Eric Auerbach, François Fénelon e W.G. Sebald, Mendelsohn alterna la riflessioni su cosa abbiano significato per lui ossessioni giovanili come quella dei modelli ad analisi storiche e letterarie, la più appassionante delle quali è relativa a Proust. Lo sfondo è ancora una volta l'Odissea, imprescindibile anche nel percorso esistenziale dei tre personaggi, presentati da un analogo incipit: ««Uno straniero arriva in una città sconosciuta dopo un lungo viaggio. Da qualche tempo è stato separato dalla sua famiglia; da qualche parte c'è una moglie, forse un figlio. Il percorso è stato travagliato, e lo straniero è stanco. Si ferma davanti all'edificio che diventerà la sua casa e poi comincia ad avvicinarsi» «È una descrizione che vale per i tre personaggi, ma anche per Ulisse» mi spiega nella sua casa vicino al Bard College, dove insegna. «Inoltre l'idea di tre personaggi distinti che compongono un'unità suggerisce per me anche l'idea della trinità.»

Che definizione darebbe del suo libro?
Non credo sia facilmente ascrivibile a una categoria: è una combinazione di generi, in realtà non molto diversa da quella che ho utilizzato nei miei libri precedenti, con l'esclusione di quelli di pura critica letteraria. Sarei portato a parlare di viaggio interiore.

Come ha individuato i tre personaggi?
Ho iniziato da loro, era molto tempo che volevo scriverne: ero affascinato dalla sorte analoga e dal rapporto con la creatività di tre uomini diversissimi vissuti in periodi e luoghi lontani, che li ha portati in posti del tutto inaspettati.

Il libro suggerisce che il destino può prevalere sul libero arbitrio.
È proprio così, e si tratta ovviamente di una rivelazione dolorosa, specie per chi ha una concezione trascendente dell'esistenza. Tuttavia è anche lo stimolo per una riflessione sul rapporto tra fato e azione e, da un punto di vista letterario, tra creatore e personaggi: sono liberi? Da classicista e studioso della tragedia greca sono portato ad affrontare il momento in cui un personaggio incontra il fato, ma si tratta di un problema sia esistenziale che artistico, che prescinde dalla meccanica della narrazione.

Auerbach scrive «Mimesis» a Istanbul, e conia il termine «Weltliteratur», letteratura mondiale.
C'è qualcosa di tragicamente ironico nel fatto che scrive un testo fondamentale sull'Occidente nel momento in cui l'Occidente si sta distruggendo. La grande letteratura è tale quando riesce a essere universale anche quando è locale, e prescinde dal luogo in cui è realizzata come dai lettori per cui è scritta.

Lei contrappone la tecnica omerica «ottimista» allo stile ebraico «pessimista».
Personalmente oscillo tra i due opposti: vorrei credere nell'impostazione greca, ma non riesco a prescindere dalla storia della mia famiglia sterminata nell'Olocausto. So tuttavia che la seconda rende possibile la prima, e le due non si trovano ai due estremi di una linea, bensì costituiscono gli archi di un cerchio ininterrotto.

Lei scrive che Auerbach è «liberato, come era accaduto a Dante, grazie all'esilio».
È così: il dolore dell'esilio rende possibile la creazione artistica. L'etimologia del nome Odisseo è *odyne*, «dolore»: «È l'uomo del dolore, che soffre e fa soffrire gli altri». In seguito Dante e poi Kavafis suggeriscono che egli è causa del girovagare, e che la sua grandiosità è proprio in questo viaggio di conoscenza, che sembra addirittura prescindere dal ritorno.

Su questo riflette anche François Fénelon nelle «Avventure di Telemaco».
È un libro meraviglioso ed è stato tra i più letti del Settecento, e poi amato enormemente da Voltaire, Rousseau e Thomas Jefferson: lo cita anche Proust. Ma la gloria letteraria di questo magnifico scrittore, che nella vita era arcivescovo, arrivò insieme alla sua disgrazia: nel libro ci sono dei riferimenti critici a Luigi XIV, che lo mandò al confino.

Sebald è l'unico dei tre personaggi che si è autoesiliato.
Il padre era un soldato della Wermacht, ma lui era nato nel 1944 e non aveva alcuna responsabilità rispetto al regima nazista: è interessante notare come sia colui che approda a una visione esistenziale più pessimista.

Lei cita la famosa battuta di Adorno: «Dopo Auschwitz scrivere una poesia è un atto di barbarie».
Ovviamente non è vero, ma bisogna contestualizzarla e comprenderne l'intimità: Adorno aveva davanti agli occhi un abominio che aveva minato la civiltà nel profondo. Una delle esperienze più strazianti che abbia mai vissuto sono state la visita all'antro nel quale si erano nascosti alcuni miei parenti nel tentativo di sfuggire alla persecuzione hitleriana e poi la visita al campo di sterminio di Belzec: un enorme spazio vuoto dove è possibile camminare solo sul perimetro. All'interno sono state gassate seicentomila persone.

Una persona che ha intervistato per «Gli Scomparsi» le ha detto che «non è un ottimista, ma un sentimentale».
Sì lo sono, e non me ne vergogno. Anzi credo che chi ama una buona storia in qualche modo lo sia sempre, ed è uno dei temi di questo libro.

Federica Manzon

Nel viale degli Occhi belli il cliente è un ex agente della Stasi

«tuttolibri», 13 novembre 2021

Dopo la caduta della Ddr esplode il business a luci rosse. Nella Lipsia del romanzo di Meyer si incrociano i destini di prostitute, protettori e padri disperati

Quando la Ddr è crollata «si era aperto di botto un mercato gigante, tutto in una volta. Ed è iniziata l'invasione dei barbari, in tutte e due le direzioni». Il mercato è quello del business a luci rosse, i barbari sono i proprietari di locali notturni, i protettori, i finanziamenti o colore che semplicemente fingono di essere intermediari immobiliari mentre comprano appartamenti e li affittano a prostitute arrivate da Est, da oltre il confine, raramente da Ovest. Sono loro i protagonisti di *Caverne*, il secondo romanzo di Clemens Meyer appena pubblicato da Keller nella traduzione di Roberta Gado e Riccardo Cravero. Premiatissimo dalla critica, *Caverne* consacra Meyer come il cantore della Ddr, di Lipsia, la città amalgama, specchio dello sfacelo che ha travolto la Repubblica democratica all'indomani della caduta del Muro. In Italia avevamo conosciuto l'autore per il suo magnifico esordio, *Eravamo dei grandissimi*, romanzo epico e selvaggio su una generazione cresciuta con i canti dei pionieri sempre pronti!, l'istruzione pubblica e l'occhio dello Stato a decider delle vite degli altri, una generazione che sognava il mito dell'Ovest ma che ha finito per pagarlo a caro prezzo.

Meyer spinge ora sull'acceleratore del proprio talento e nelle quasi settecento pagine di questo secondo romanzo la polifonia di voci si moltiplica, il tempo si spezza, la realtà diventa un piano fragile che a ogni passo rischia di aprire voragini dove immaginazione e memoria si mescolano. La lingua si scatena, e ai traduttori va il merito di averci restituito la vividezza della strada e dei locali notturni, di un'umanità ferina e scaltra, relegata ai margini, e insieme di aver reso trasparente al lettore la sterminata letteratura che pulsa dietro la scrittura di Meyer.

Caverne inizia dolcemente, quasi con cautela. Con una prostituta, nome d'arte Babsi, che guarda dalla finestra mentre aspetta il cliente successivo e pianifica il proprio futuro. Sono passati gli anni della violenza, il mercato si è stabilizzato, sono arrivati gli Angeli in motocicletta a vegliare sul mercato a luci rosse e là fuori, nel viale degli Occhi belli, non ci sono più le roulotte con le lunghe file e le donne che aspettano, gli ex picchiatori della Ddr organizzano nuove ronde, il vento soffia tra i capelli lunghi davanti e corti dietro, sulle teste rasate, spegne le Davidoff appena estratte dagli astucci di cuoio.

Meyer gioca con il tempo, fa saltare ogni ordine cronologico, coglie frammenti di vite e sogni, a volte pieni di paura. Come quelli dell'ex fantino alcolizzato che non dorme mai e vaga nelle notti cercando la figlia, la sua bambina che qualcuno ha visto prostituirsi vicino a un chiosco nella grande città. O quelli di Arnold Kraushaar, alias Kalashnikov, che prima

«La lingua si scatena, e ai traduttori va il merito di averci restituito la vividezza della strada e dei locali notturni, di un'umanità ferina e scaltra, relegata ai margini, e insieme di aver reso trasparente al lettore la sterminata letteratura che pulsa dietro la scrittura di Meyer.»

degli altri ha capito che la partita sarebbero stati gli immobili e li ha riempiti di ragazze, un duro con un debole per ladyboy. O del Conte, l'uomo che viene dall'Ovest e sogna un night sul confine, che apre champagne con la sciabola e porta scarpe con i tacchi rialzati. O le vite di tutte le lavoratrici notturne, alleate del silenzio, con il sogno di prendere il tram la sera per andare al cinema o a trovare un'amica.
Meyer espone senza pietà il lettore a tutte le variabili della sessualità e della psiche umana, e ci porta senza moralismi nei territori depredati della ex Ddr, con la dedizione di chi quei luoghi li ha amati ed è sprofondato con loro. E allora non è esagerato mettere il coro polifonico di questa Lipsia, città caverna, in fila con *Berlin Alexanderplaz* la pietra miliare di Alfred Döblin da cui Meyer eredita l'espressionismo e l'attenzione per gli outsider dei margini. I suoi personaggi ci turbano, con loro andiamo avanti e indietro nel tempo, nel mondo superiore e in quello del sottosuolo dove brutalità e candore si mescolano dostoevskianamente. E intanto il mercato a luci rosse cresce e cresce, fino a raggiungere i nove miliardi di fatturato. Una cifra da far gola allo Stato unificato che, se per motivi giuridici e morali non può assumerne il monopolio, corre però a battere cassa. Ma se è vero che il mondo dei sex worker produce vagonate di denaro con spirito imprenditoriale, è anche vero che la miseria filtra da ogni angolo ed è garanzia di impunità. E nella città buia e caotica, giudici e avvocati e ex agenti della Stasi sono clienti abituali negli appartamenti delle minorenni, dove le ragazzine si danno senza sapere per quanto e colorano gli album di Topolino sognando uno zio Paperone che non le voglia scopare. Clemens Meyer racconta tutto rinunciando a ogni giudizio morale, a ogni compassione. Per questo ci regala un romanzo profondamente morale, che porta a noi le voci di coloro che a volte parlano solo per assicurarsi di essere ancora vivi. E così, a ogni pagina, riecheggiamo in noi le parole dei suoi protagonisti «Son, my son, what have you done».

Alessandro Gebbia

Marylinne Robinson, amanti cacciati dal giardino della normalità

«Alias», 21 novembre 2021

Incarnazione del peccato irredimibile agli occhi dei suoi devoti familiari, Jack è in realtà un gentiluomo del Sud e un angelo caduto di miltoniana memoria

Interamente ambientata nella cittadina immaginaria di *Gilead* (Iowa), durante il secondo dopoguerra, la saga di Marilynne Robinson si articola in titoli – da *Gilead* a *Casa* a *Lila* a *Jack* (appena pubblicato e ottimamente tradotto come già gli altri da Eva Kampmann per Einaudi), senza una precisa progressione temporale, seguendo le vicende che vedono coinvolte le famiglie Ames e Boughton, i cui pater familias sono entrambi pastori protestanti radicati nel presbiterianesimo: hanno inoltre in comune le battaglie per l'emancipazione razziale e contro il segregazionismo, naturali derivazioni dalla fede cristiana e da una tradizione che risale alla Guerra di secessione. La saga si articola attraverso percorsi tortuosi che non seguono mai un filo logico e sembrano rivivificarsi in un apparentemente frammentato ma efficace flusso di coscienza, manifestandosi attraverso i più diversi espedienti romanzeschi, a partire da quello epistolare in *Gilead*. Sullo sfondo di questo racconto corale torna a stagliarsi, di romanzo in romanzo e in un ruolo di comprimario, Jack Boughton, il figlio prediletto: stando al padre e alla famiglia tutta, si direbbe che il ragazzo sia l'incarnazione del male, di un peccato originale che non conosce né può conoscere redenzione.

Di volta in volta bugiardo intemerato, ladro, vagabondo, ubriacone, lavoratore precario, poi carcerato, Jack è fondamentalmente un gentiluomo del Sud, che in questo romanzo eponimo assume le sembianze di un angelo caduto di miltoniana memoria. Un Satana che ha perduto il Paradiso non tanto per colpa quanto per predestinazione: vero o presunto, questo destino gli appare irredimibile, ma vi si vede costretto perché convinto che non esista – o almeno a lui non sia concessa – possibilità di fuga. La sua bellezza sta ormai sfiorendo, ma Jack conserva intatto il fascino dell'affabulazione, convinto che la parola, soprattutto quella letteraria, possa riuscire laddove i fatti hanno fallito: riuscire nella costruzione di un mondo parallelo e bipolare che continuamente riproponga l'illusione di poter sfuggire alla propria condizione.

L'ennesima occasione viene offerta a Jack dall'incontro casuale con Della, una insegnante afroamericana di storia, figlia anche lei di un pastore battista, della quale si innamora a prima vista e di cui si proporrà da subito come angelo custode. Le leggi razziali in vigore impediscono l'amore tra i due (torna il trauma sociale che Robinson ha messo al centro della propria narrativa), e naturalmente questo amore sarà destinato a crescere per approdare a un matrimonio morganatico e alla nascita di un figlio.

Apparentemente, *Jack* è un romance, con momenti di intimità e di tenerezza che come raggi di luce

«Oltre che a Faulkner e alla tradizione della letteratura confessionale, per temi e stile *Jack* ci riporta alla grande lezione dei Trascendentalisti americani, a Emerson, a Hawthorne, a Melville e al loro lacerarsi e distruggersi, nel nome dell'arte e del peccato che l'arte rappresenta.»

divina squarciano le tenebre dell'esistenza; in realtà, al di là della strana relazione che si instaura tra i due amanti, tutto il romanzo si articola in una complessa e a volte dolorosa riflessione sulla condizione umana, e sul confronto tra le due anime dell'America – la bianca e la nera – nonché sulla diuturna lotta tra il bene e il male. Emblematica la scena che si svolge all'interno del cimitero dei bianchi di St Louis dove lei si perde e lui la ritrova, non prima di restare entrambi chiusi in quel perimetro per la notte. Una notte epifanica in cui il loro rapporto, fino allora centrifugo, si ricompone e si costruisce sulle ali della teologia e di alcuni versi, in una sorta di gioco in cui compaiono i numi tutelari della poesia americana – da Dunbar, a Whitman, da Frost a Williams – e su cui domina incontrastato lo Shakespeare del dubbio e della notte, quello di *Amleto* e di *Macbeth*.

I due protagonisti si avviano così su percorsi paralleli, distanti ma pur sempre presenti, destinati solo di tanto in tanto a incrociarsi nel tentativo di ricomporre una sorta di unità primigenia. Jack, in una pretesa di normalità per lui irraggiungibile, alterna alla morale borghese una sua etica della devianza, mentre sembra cercare di afferrare quella grazia che Della impersona. Vorrebbe, pare, ottenere la redenzione che al genere umano sembra storicamente preclusa, mondare il peccato e trasformarlo nuovamente nella virtù originaria, ricondurre l'Adamo e l'Eva che lui stesso e Della ora incarnano alla condizione antecedente la caduta e la cacciata dall'Eden. Entrambi, però, sembrano destinati a fallire.

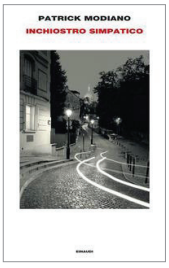
Jack tornerà dunque a indossare i panni dell'artista americano, un artista all'apparenza minore come sembrano dimostrare i versi che scrive o i ritratti di angeli e di Della che disegna, in realtà, un uomo alla ricerca di significati ultimi sulla verità dell'arte e sull'interpretazione del sogno americano. Oltre che a Faulkner e alla tradizione della letteratura confessionale, per temi e stile *Jack* ci riporta alla grande lezione dei Trascendentalisti americani, a Emerson, a Hawthorne, a Melville e al loro lacerarsi e distruggersi, nel nome dell'arte e del peccato che l'arte rappresenta.

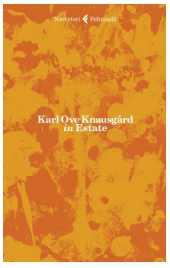
La scena centrale ambientata nel cimitero di Bellefontaine richiama alla mente L'angelo di pietra e il cimitero di Manawaka, cittadina immaginaria del Manitoba, della canadese Margaret Laurence, anche lei scrittrice delle Praterie per molti versi confessionale e legata al mondo metodista e presbiteriano. Sotto altri aspetti, la figura di Jack e il suo dirsi artista ricorda Philip Bentley, pastore protestante nella cittadina altrettanto immaginaria di Horizon, protagonista di *As for Me and My House* di Sinclair Ross, autore tra i più importanti del Modernismo canadese. Sono risonanze che allargano il territorio in cui Robinson si muove e mostrano, ancora una volta, come temi e ambienti circoscritti possano farsi universali confluendo in un romanzo che supera i confini nazionali e tutto ingloba, tutto include.

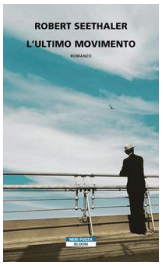
«Il romanzo si articola in una complessa e a volt dolorosa riflessione sulla condizione umana, e sul confronto tra le due anime dell'America - la bianca e la nera.»

Mendel

a cura di Alessandro Melia







Perché certi ricordi emergono quasi senza sforzo, mentre altri si inabissano senza riuscire ad afferrarli? Come mai, a volte, ci torna in mente una frase, ma non sappiamo chi ce l'ha sussurrata in passato? Sono gli interrogativi che da oltre quarant'anni costituiscono il campo d'indagine di Patrick Modiano, la cui letteratura ruota intorno all'arte della memoria e alle conseguenze dell'oblio. È così anche per il nuovo romanzo, *Inchiostro simpatico*, che ha in esergo una frase sibillina di Maurice Blanchot: «Chi vuol ricordare deve affidarsi all'oblio, al rischio dell'oblio assoluto e a quel felice caso che diventa allora il ricordo». Quasi un manifesto per lo scrittore francese, che nel discorso di accettazione del premio Nobel per la letteratura del 2014, disse: «Forse la vocazione del romanziere, davanti alla pagina bianca dell'oblio, è proprio quella di fare riapparire qualche parola mezza cancellata, come iceberg dispersi che vanno alla deriva sulla superficie dell'oceano».
Anche *Inchiostro simpatico*, titolo scelto per narrare la storia di Jean – lo stesso nome dei protagonisti di altri romanzi, da *L'erba delle notti* a *Ricordi dormienti* –, ha a che fare con la memoria («anche se a volte hai dei vuoti, tutti i particolari della tua vita sono scritti da qualche parte con l'inchiostro simpatico»). Come a dire: ciò che a prima vista appare in superficie non è detto sia la verità. In poco più di cento pagine si snoda – come fosse un'indagine poliziesca – il caso irrisolto della scomparsa di Noëlle Lefebvre, che per l'investigatore Jean Eyben ha significato vivere per trent'anni con un tormento. I particolari della sua scomparsa hanno continuato a riecheggiare in lui; gli indizi, dapprima indecifrabili, si sono rivelati di volta in volta sotto una luce nuova, e adesso, attraverso la scrittura, «nel flusso ininterrotto di parole e frasi, i ricordi affluiscono» ed è possibile giungere a qualcosa che somigli alla verità. Sullo sfondo c'è il quindicesimo arrondissement di Parigi, i vicoli deserti e silenziosi del Lungosenna, le insegne dei vecchi club e quell'atmosfera ipnotica che i lettori di Modiano hanno imparato a conoscere. Ma c'è anche Roma, una città semichiusa in cui ci si aggira nell'oscurità. Le similitudini con il romanzo precedente sono evidenti e fanno pensare che Modiano abbia voluto proseguire un certo tipo di indagine sui meccanismi della memoria. Cosa affermava Jean di *Ricordi dormienti*? «Tento di mettere in ordine i miei ricordi. Ciascuno è la tessera di un puzzle ma ne mancano molte. A volte riesco a unirne tre o quattro, ma non di più. Allora annoto i frammenti che riaffiorano in ordine sparso, liste di nomi o brevi frasi.»

Leggendo *Inchiostro simpatico*, che alterna capitoli in cui Jean è un giovane investigatore, ad altri in cui è un uomo maturo, viene in mente quanto scrisse la scrittrice Siri Hustvedt, da sempre interessata alle neuroscienze, nel suo *Ricordi dal futuro* (Einaudi), in cui la sessantenne S.H. ritrova il taccuino scritto a ventitré anni e si accorge che i suoi ricordi sono diversi da ciò che aveva vissuto. «In questo libro, la persona giovane e quella anziana vivono fianco a fianco nelle precarie verità della memoria. Più mi concentro nel ricordare, più dettagli è possibile che io sia in grado di fornire, ma potrebbero benissimo essere inventati di sana pianta.» È il dilemma che affligge Jean: «Quando pensavo al futuro, ero convinto che nulla di ciò che avevo vissuto sarebbe andato perso. Nulla. Ero troppo giovane per sapere che da un certo momento in poi ti scontri con i vuoti di memoria».

Patrick Modiano
Inchiostro simpatico
Einaudi
traduzione di Emanuelle Caillat

~

La scrittura, lo scorrere del tempo, i ricordi sono al centro dell'ultimo volume della quadrilogia di Karl Ove Knausgård ispirata alle quattro stagioni, illustrato da Anselm Kiefer. Mentre scrive per la figlia una sorta di enciclopedia personale rivolgendo lo sguardo a ciò che lo circonda (insetti, animali, alberi, cibi) lo scrittore norvegese riflette: «La sensazione di non appartenere più ai miei ricordi e ai miei pensieri, la percezione che si limitino a passare attraverso di me, come se io fossi una specie di stazione, è connessa allo scrivere, che riguarda la possibilità di essere in uno stato privo dell'io».

Karl Ove Knausgård
In estate
Feltrinelli
traduzione di Margherita Podestà Heir

Cantore delle vite comuni, Robert Seethaler ha fatto del linguaggio semplice e poetico la sua cifra stilistica. Dopo il pluripremiato *Una vita intera* e il romanzo corale *Il campo*, attraversato da ventinove voci liriche, lo scrittore austriaco questa volta si concentra sull'addio alla vita del direttore d'orchestra Gustav Mahler, ritratto durante il viaggio in nave che dagli Stati Uniti lo riporterà in Europa. Già malato, Mahler ripensa alla sua vita e al suo grande amore, Alma – la donna più bella di Vienna –, che però si è innamorata di Walter Gropius. Allora perché lo assiste, vuole forse rendere più facile il trapasso a un uomo anziano?

Robert Seethaler
L'ultimo movimento
Neri Pozza
traduzione di Roberta Scarabelli