

retabloid

dicembre 2022

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
dicembre 2022

«L'editor in gamba sposta, sovrascrive, si sbarazza dell'inutile – non in onore della sua forza, del suo ego, ma per il bene, il meglio, la cosa migliore possibile per il testo –, e tutto questo alla luce del suo essere arrivato dopo.»

Gordon Lish

Il copyright degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

L'intervista a Alda Teoddrani di p. 5 è a cura di Sara Cavallo, Matilde Cenci, Emilia Picone, Lara Saccani e Irene Signoriello, nell'ambito del corso principe per redattori editoriali, edizione ottobre 2022-gennaio 2023.

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

L'intervista

Intervista a Alda Teodorani. Il suo esordio 5

Gli articoli

- # *Primo Levi. Lettere inedite a Meneghello*
Marco Belpoliti, «la Repubblica», 3 dicembre 2022 13
- # «*Astra Magazine*» *Had Creative Freedom and a Budget. It Wasn't Enough*
Kate Dwyer, «The New York Times», 3 dicembre 2022 15
- # *Premiata ditta Gallimard*
Anais Ginori, «il venerdì», 9 dicembre 2022 18
- # *Stanišić: «Per strappare le radici dalle mani dei sovranisti, bisogna prendere coscienza delle nostre origini».*
Lisa Di Giuseppe, «Domani», 9 dicembre 2022 21
- # *Gordon Lish: «Ho reso Carver un immortale».*
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 13 dicembre 2022 24
- # *Il mio debito con Bianciardi*
Antonio Moresco, «Corriere della Sera», 14 dicembre 2022 27
- # *Meravigliose creature*
Pierdomenico Baccalario, «la Lettura», 18 dicembre 2022 29
- # *Proust, finanza, popolo, alberghi, i contesti della «Recherche»*
Raffaele Manica, «Alias», 18 dicembre 2022 32
- # *Poesie e prediche di un libertino*
Ottavia Casagrande, «Domenica», 18 dicembre 2022 35

# <i>Il borghese critico, il vento del Novecento e la fatidica dissoluzione degli imperi</i>	
Paolo Bricco, «Il Sole 24 Ore», 18 dicembre 2022	37
# <i>Morto Asor Rosa, critico e militante tra la politica e la cultura</i>	
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 21 dicembre 2022	40
# <i>«Non mi basta essere amato così»</i>	
Elena Tebano, «Sette», 23 dicembre 2022	42
# <i>Kolosimo, il comunista che vendeva gli alieni</i>	
Giulia Villoresi, «il venerdì», 23 dicembre 2022	45
# <i>Kamkari: «Ecco perché non è più una rivolta, ma una rivoluzione».</i>	
Anna Lombardi, «la Repubblica», 29 dicembre 2022	47
# <i>Come sarà la letteratura del futuro?</i>	
Cristiano de Majo, «Rivista Studio», 29 dicembre 2022	49
# <i>La vita agra delle librerie indipendenti</i>	
Sara Scarafia, «la Repubblica», 29 dicembre 2022	52
# <i>Il libro è un patrimonio da salvaguardare. Il governo se ne ricordi</i>	
Paolo Ambrosini, «la Repubblica», 30 dicembre 2022	54
Gli sfuggiti	
# <i>Cărtărescu e il romanzo degli adolescenti solitari</i>	
Alessandro Mezzena Lona, «doppiozero», 21 novembre 2022	55
# <i>Dentro l'Iran di Ebrahimi: «Nulla sarà più come prima».</i>	
Sara Hejazi, «il T», 29 novembre 2022	59

Giù, nel delirio



Intervista a Alda Teodorani

a cura di Sara Cavallo, Matilde Cenci, Emilia Picone, Lara Saccani e Irene Signoriello

Come ha incontrato l'editore Luigi Bernardi?

Negli anni 1989-1990 leggevo molti scrittori bolognesi ed emiliani di genere giallo e noir e m'informai per capire come potevo fare a incontrarli. Tramite un libraio di fiducia e grazie anche a un amico scrittore, Gian Ruggero Manzoni – che aveva pubblicato con Feltrinelli *Pesta duro e vai tranquillo. Dizionario del linguaggio giovanile* –, giunsi a parlare con Carlo Lucarelli, cugino acquisito di Gian Ruggero. Andai a trovare Carlo nella sua casa a Mordano, non lontano da Massa Lombarda, e parlammo dell'eventualità di formare un gruppo di scrittori dell'Emilia-Romagna; insieme poi contattammo Lorianò Macchiavelli, che già allora era un autore molto conosciuto. Si avvicinò anche Marcello Fois, scrittore e amico di Carlo. Cercammo di capire quali potevano essere le persone interessate a questo argomento, facemmo delle riunioni a cui si aggiunsero altri membri, tredici in tutto: da qui il nome del gruppo. Tra questi c'era Luigi Bernardi.

Bernardi poi mi telefonò a casa per complimentarsi perché aveva letto un mio racconto pubblicato su «l'Unità». *Giù, nel delirio* era il mio primo lavoro, ed ero un po' imbarazzata nel farlo vedere a qualcuno. Luigi Bernardi fu la prima persona del mondo editoriale a cui lo feci leggere e accettò subito di pubblicarlo. Perché accettasse le mie opere non l'ho mai capito; oltre a *Le radici del male* ne aveva presa un'altra che però non è mai uscita a causa della chiusura di Granata Press.

Nel novembre 1991 sono scappata per problemi familiari; per anni non ho più avuto nessun rapporto

con il Gruppo 13 perché quello che allora era il mio consorte andava da tutti loro per chiedere mie notizie. Mi sono stabilita qui a Roma, città che amo tantissimo anche se sono una ragazza di campagna; Massa Lombarda però non è la mia campagna ideale perché è pesantemente sfruttata a livello agricolo, non c'è un fazzoletto di terra che non sia coltivato. Invece le colline di Roma mi piacciono davvero, e anche la città, nonostante tutto quello che si dice sulla spazzatura, i trasporti, e la cattiva gestione in generale.

Quanto tempo ha impiegato a scrivere «Giù, nel delirio»?

Più o meno sei mesi. Non sono un'autrice disciplinata che si mette alla scrivania tutti i giorni a orari prestabiliti, lo facevo quando ne avevo voglia. Stavo passando periodi abbastanza critici, perciò scrivevo quando potevo. *Giù, nel delirio* è stato pubblicato durante i miei ultimi mesi a Massa, dove rilasciai qualche intervista ma non ci furono presentazioni: all'epoca non si facevano perché la distribuzione funzionava meglio rispetto a oggi e l'editore non sentiva il bisogno di organizzare eventi per incrementare le vendite dei propri libri. Inoltre c'erano meno case editrici in Italia perché i costi erano maggiori, non tutti si potevano permettere certe cifre per stampare.

Com'è stato il lavoro sul testo di «Giù, nel delirio» in vista della pubblicazione, e di quante copie fu la prima tiratura?

Non ci fu un lavoro di editing da parte di Luigi Bernardi, che non fece interventi editoriali sul testo ma

solo la correzione dei refusi; mi mandò le bozze su carta, come si faceva allora e basta. È andata così, con qualche rallentamento nella lavorazione perché mentre copiavano il testo al computer – io l'avevo scritto a macchina, i computer non erano ancora così diffusi – è successo di tutto: gli hanno rubato il pc, s'è rotto l'hard disk... insomma, il libro è uscito dopo sette-otto mesi rispetto a quando avevo consegnato il dattiloscritto.

Nel frattempo io stavo continuando a pubblicare: un mio racconto era apparso nella raccolta *Nero*



italiano di Mondadori; avevo vinto un concorso; allacciato relazioni con l'editore Acme di Roma.

Aggiungo che Luigi Bernardi mi dette un anticipo sulle royalties; era un uomo molto onesto, e questo credo che abbia determinato il suo fallimento: pagava bene, secondo le regole, tutti i disegnatori che lavoravano ai suoi fumetti; aveva una grossa redazione formata da tanti ragazzi e li pagava come dipendenti, non c'erano ancora gli stagisti.

L'editoria di nicchia a quei tempi non era per niente diffusa perché stampare costava, non c'era ancora la stampa in digitale: si stampava in tipografia e la tiratura minima per non rimetterci era di almeno cinquecento copie, altrimenti il libro sarebbe dovuto costare tantissimo. Luigi Bernardi fece stampare duemila copie, che a pensarci adesso sono davvero tante. Oggi un editore che va abbastanza bene – come Cut-Up con cui ho pubblicato alcune cose, che ha un po' di anni ed è già piuttosto affermato – stampa a quanto ne so cento-duecento, massimo trecento copie perché eventualmente può ristampare in digitale spendendo poco.

Chi ha lavorato alla copertina di «Giù, nel delirio»?

La copertina l'ho pensata io, e ho fornito le caratteristiche che doveva avere. Volevo che i tre graffi fossero il mio marchio, tanto che l'ho riutilizzato per *Le radici del male* e anche in seguito. Se ne occupò Roberto Ghiddi, che era il socio di Bernardi e lavorava come grafico: fotografò della carta da zucchero e ingrandì la foto al massimo, ottenendo un effetto particolare, si vedevano i pelucchi ingranditi; poi strappò dei pezzi di carta per fare i graffi. Mi piaceva dare l'idea di libri graffianti; c'è anche un richiamo all'animalità e ai felini, che io amo molto. La purezza animale è un elemento che ricorre in diversi miei lavori.

Poi le edizioni successive hanno avuto altre copertine. In una c'era la foto vera, da me rielaborata, di una ragazza mutilata; in quel periodo mi ero messa a fare elaborazioni grafiche su foto di corpi. Prima di mettermi a scrivere facevo la pittrice, perciò mi

«Quando si narra in prima persona, in un'opera così in cui c'è sempre incertezza riguardo a quel che succede, si può fare quello che si vuole.»

interessa anche la comunicazione visiva. I quadri che dipinge il personaggio di Grazia Greuter sono quelli che avrei voluto fare io se invece di scrivere avessi proseguito con la pittura. Non ho mai esposto le mie opere, le vendevo direttamente alla Rizzoli Finarte che possedeva una filiale a Faenza: avevano clienti che commissionavano quadri da arredamento perché costavano molto meno rispetto alle stampe. A un certo punto però mi sono stancata, non vedevo sviluppi possibili.

Resto comunque appassionata di arti visive, e cerco di inserire degli elementi che diano un'impronta visuale al libro. Ho studiato molti pressbook, in cui i registi parlano dell'ambientazione come impressione per quello che deve succedere. Come in certe storie in cui tutto è tranquillo, i personaggi sono vestiti di bianco, e poi improvvisamente il paesaggio si fa più cupo, i vestiti sono scuri... un po' come in *Blade Runner*, che è un grande esempio della volontà di dare un'impressione precisa attraverso accorgimenti cromatici. Ma si può fare anche il contrario: in *Magnificat* di Pupi Avati le scene più truci erano tutte in pieno sole. Ai miei allievi facevo studiare *La zattera della Medusa* – un quadro molto bello di Géricault sulla storia vera di naufraghi abbandonati in mezzo al mare su una zattera, lasciati a morire; mi sembra che si siano anche mangiati tra loro, ne sopravvissero due o tre – e chiedevo loro di descrivere i personaggi raffigurati.

Com'è nata la raccolta «Le radici del male»? Aveva già in mente di legare «Giù, nel delirio» con altre storie?

No. In realtà scrissi un altro racconto, che uscì addirittura nel 1997 con il titolo *Labbra di sangue*; poi ne ho scritto un altro, *Specchi di sangue*: il secondo delle *Radici del male*.

È andata in questo modo: in quel periodo uscivano libroni come *It*, e per la prima volta l'editoria italiana vide la stampa di romanzi con molte pagine; adesso non succede quasi più, per via dell'aumento dei costi. Luigi mi disse: «Bisogna che facciamo un libro più lungo, perché adesso i libri brevi come *Giù, nel delirio* non vanno più». Quindi fu una questione puramente tecnica la scrittura della terza parte, che a Bernardi piacque moltissimo perché detestava la violenza, soprattutto quella su vittime indifese; all'epoca lui era padre di un bambino piccolo, e ricordo che rimase sconvolto quando lesse in *Specchi di sangue* la scena in cui un bambino viene sbattuto contro il muro e gli si frantumano i denti. Così gli proposi *Specchi di sangue*, che era meno pesante rispetto ai primi due. *Specchi di sangue* era a sé stante: non conteneva riferimenti a *Giù, nel delirio*, ce li ho innestati successivamente. Tra l'altro l'ho letto di nuovo di recente, quando ho corretto le bozze per fare l'edizione digitale – *Le radici del male* è stato ristampato quattro volte –, e ho trovato il personaggio del killer veramente insopportabile; ai tempi ero presa dalla scrittura, poi nel rileggerlo mi sono resa conto di quanto fosse odioso. Insomma, il vero libro sarebbe composto da *Giù, nel delirio* e *Soluzione finale*. Fin dall'inizio di *Giù, nel delirio* si capisce che il protagonista viaggia continuamente tra allucinazioni e realtà, così alla fine, quando afferma di essere «pronto a scendere giù, nel delirio», il lettore non può essere sicuro che si tratti di un'azione reale. Quando si narra in prima persona, in un'opera così in cui c'è sempre incertezza riguardo a quel che succede, si può fare quello che si vuole. Perciò: è morto Antonio Giordani? Forse no. Potevo riprenderlo tranquillamente.

Certo, se non me l'avesse chiesto l'editore forse non l'avrei scritto, ma comunque mi sembrava che la

storia potesse avere ancora qualcosa da dire senza ripetersi, specialmente aggiungendo una figura come quella del poliziotto che indaga.

La figura del poliziotto immorale che vuole essere morale è stata ripresa tante volte, non dal mio libro ovviamente. Mi è capitato spesso di trovare personaggi simili ai miei anche in film e serie: mi viene in mente *Léon* di Luc Besson: aveva tra i protagonisti un sicario che si portava sempre in giro una pianta; nella serie *Dahmer* c'è un acquario dove ci sono i pesci morti... le idee sono nell'aria, le ritrovi.

A proposito di cinema, io e Antonio Tentori avevamo lavorato alla sceneggiatura di *Giù, nel delirio*,

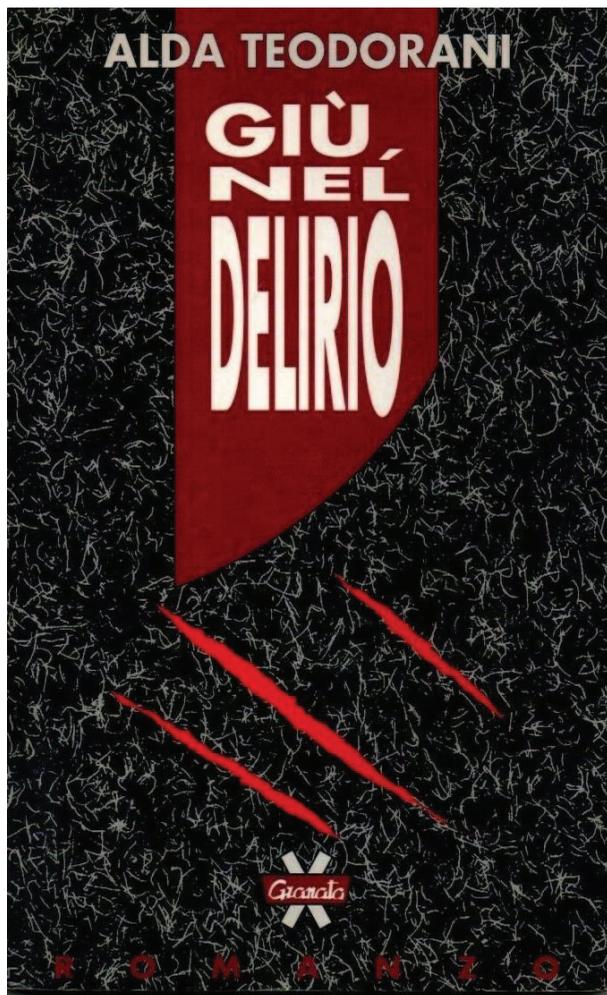
che era diventato *Il corvo*; doveva occuparsene Michele Soavi, ma poi non si riusciva a trovare un bravo adattatore, e quindi il progetto è rimasto incompiuto.

Lei è stata una delle prime a trattare con eguale dignità la componente erotica e quella horror-noir. Ha ricevuto critiche per la compresenza di erotismo e violenza in «Giù, nel delirio»?

In un primo momento non ho avuto critiche per eccessi di violenza, o almeno, inizialmente non me ne sono accorta. È stato dopo, quando cercavo di pubblicare, che non trovavo nessuno disposto a farlo perché tutti mi dicevano che quello che scrivevo era troppo violento. Riguardo al sesso, poi, per gli amanti dell'horror e del noir è un tabù: è sempre suggerito, mai così esplicito; quindi sì, probabilmente anche quello ha influito.

Giù, nel delirio e *Le radici del male* non sono una costruzione a tavolino, io coglievo dei messaggi molto profondi dentro di noi; non mi sono messa a strutturare una trama dosando gli elementi da inserire, come invece fanno altri scrittori con le idee già chiare in partenza su quello di cui scriveranno e in che modo. Io non prevedevo niente, avevo un'idea in linea di massima, però il testo non aveva una scaletta e si vede: in fin dei conti si tratta di tanti elementi che alla fine compongono un quadro complessivo, come i pezzi di un puzzle. Ho seguito molto il mio istinto, e questo non prevede di mettersi a dosare gli elementi. Volevo soltanto emozionarmi e volevo che fosse emozionante. Era una cosa più istintiva che mentale: gli elementi andavano a colpire non soltanto il cervello ma tutto il corpo; e questo accade sia mentre si legge che mentre si scrive. Scrivo praticamente con tutto il corpo; poi, certo, nella scrittura emergono le reminiscenze di ciò che ho letto e che ho vissuto, di quello che sono.

L'horror e il noir possono avere un intento di critica sociale, o di avvertimento al lettore, oppure servono



semplicemente a esorcizzare delle paure? Che funzione hanno per lei?

Scrivere scene violente ha la funzione di emozionarmi. La violenza di cui parlo non è, come alcuni hanno scritto, fine a sé stessa; ci sono sempre dei messaggi sotto, vorrei suscitare riflessioni anche in un momento successivo alla lettura.

Credo che a volte i miei racconti siano stati travisati o comunque letti con superficialità. Ad esempio *E Roma piange* è stato interpretato come un racconto fascista. Ma io l'ho scritto quando vedevo apparire sui muri di Roma dei manifesti razzisti. L'immigrato calabrese della storia, che va a uccidere le persone ai margini della società, a mio parere richiamava il fatto che in quel periodo in Italia ci fosse un tentativo di pulizia etnica. Io avevo l'esigenza di parlare di qualcosa attraverso un racconto, ed è incredibile come varie tesi sul mio lavoro scritte all'estero abbiano colto questo aspetto, a differenza dell'Italia.

Altre volte sono passata come una scrittrice troppo efferata. Ma io non mi volevo fissare su un argomento, volevo esplorare; è quello che faccio tuttora: esplorazioni. Non mi piace limitarmi; la scrittura è un mondo, non è una parte. Poi questo particolare genere, chiamiamolo così, è quello che mi interessa maggiormente e che trovo più stimolante perché indaga sentimenti che esistono e di cui sono in pochi a parlare, nonostante ci siano e non si possano respingere.

Questo tipo di letteratura può avere una funzione sociale dal momento che tratta temi, quali l'abuso, in modo onesto: non sopporto le narrazioni edificanti in cui l'abuso viene sconfitto, perché purtroppo nella realtà spesso non è così. Se il lettore si mette l'animo in pace perché tutto è tornato a posto, sta anche meno sulla difensiva. Chi scrive ha delle responsabilità nei confronti di chi legge: se io scrivo che l'abuso è sconfitto, devo pensare che i miei lettori credano che sia vero.

Invece riguardo alla funzione di avvertimento, sono stati fatti studi sul comportamento predatorio ed è stato visto che gli assalitori scelgono sempre le stesse

«Non mi piace limitarmi;
La scrittura è un mondo,
non è una parte.»

vittime. Perciò a maggior ragione «se ti fai pecora il lupo ti mangia», come diceva Dario Fo riprendendo *Il lupo e l'agnello* di Fedro.

Anche entrare nella mente dell'assassino è interessante perché quella parte oscura ce l'abbiamo tutti: io non mi sono documentata per farlo. A mio parere uno scrittore è tale nel momento in cui riesce a immedesimarsi in chiunque, che si tratti di un animale, un robot, un serial killer... Quindi entrare nella mente di un omicida significa studiarlo, capirne le motivazioni anche a favore delle eventuali vittime.

E da lettrice, quando si è avvicinata al genere horror?

Sono state le prime cose che ho letto quando ho abbandonato lo scaffale per ragazzi e sono passata a quello per gli adulti. Mi piace raccontare questa storia perché la bibliotecaria un giorno mi disse: «Basta con questi libri per bambini!». Anche i libri per bambini però erano terribili; lo è perfino un romanzo insospettabile come *Piccole donne*, con una delle sorelle che muore... Comunque, ho letto subito Poe: l'ho preso per caso dallo scaffale e da lì è nato un grande amore, per lui e per tutto quello che ha scritto; ho letto tutto quello che di suo c'era a disposizione nella biblioteca pubblica, perché leggevo quasi esclusivamente libri di biblioteca.

Cosa vuol dire essere una donna nel mondo della letteratura di genere? Pensa che questo abbia influito sulla sua carriera?

Penso che le donne siano molto svantaggiate nel mondo letterario, a prescindere da quello che scrivono. Anzi, forse proprio l'aver scelto un genere mi ha portato una notorietà che altrimenti non avrei avuto; dava nell'occhio il fatto che proprio una donna scrivesse di cose così terribili. Quindi nel mio

caso direi che alla fine è stato quasi un punto di forza, però in generale essere donne è un impedimento. Mi vedo a parità con certi colleghi maschi e penso di non aver niente da invidiare a loro per come scrivo e per le costruzioni che faccio, eppure loro hanno avuto un maggiore riscontro dall'editoria ufficiale. Io ho saputo costruire la mia strada, ma oggi una donna che voglia fare un percorso da scrittrice è svantaggiata rispetto a un uomo, che ha più credito. Ma non è così soltanto per l'editoria, purtroppo è così anche nella vita di tutti i giorni. Ad esempio, tante volte mi è capitato di star parlando con una persona e di essere interrotta dall'arrivo di un uomo: subito l'attenzione del mio interlocutore (o dell'interlocutrice) si spostava verso di lui, che non si era nemmeno scusato per l'intrusione. È come se una donna non potesse essere autorevole se ci sono degli uomini nella stanza. E non è una forma di astio nei confronti degli uomini: è così e basta, credo sia una questione antropologica.

Comunque anche per me non è stato facile andare dritta per la mia strada senza ascoltare i giudizi di uomini che si ponevano come autorevoli nei miei confronti; è stata una cosa molto più sofferta di quello che ho voluto far trasparire.

C'è mai stato interesse verso le sue opere da parte di ambientalisti femministi?

No, per niente, invece in ambito universitario sì. La professoressa Monica Storini, che insegna alla Sapienza, si occupa di scrittura femminile e ha inserito le mie opere nei suoi lavori, e devo dire che ha capito molto bene quello che faccio. La critica universitaria in generale ha saputo cogliere il senso del mio lavoro.

Com'è stato il suo rapporto con i lettori e com'è ora?

Ho sempre avuto un rapporto forte con i miei lettori. Si è un po' disfatto con i social, e soprattutto mi sembra che adesso si tenda a non comunicare tanto con gli altri; siamo più avari di attenzioni verso il prossimo. Però ci sono delle sorprese: ultimamente

ho conosciuto una giovane autrice, e parlandoci mi sono resa conto di quanto lei mi ammirasse anche se non mi aveva mai scritto. È come se ci fosse più pudore rispetto agli anni passati, forse anche perché il mio pubblico è molto cambiato negli ultimi tempi: prima era composto in gran parte da uomini – determinato probabilmente dai libri più crudi che ho scritto – mentre ora è in maggioranza femminile, ma le donne sono più discrete nell'esprimere le loro emozioni. Più di recente ho scritto opere che mi hanno portata verso un nuovo pubblico, come *Organi*, in cui c'è una scrittrice che colleziona pezzi di corpi maschili nell'illusione di crearsi un compagno ideale perché nessun uomo riesce a darle tutto quello di cui ha bisogno.

Ci sono stati momenti in cui ho ricevuto delle testimonianze molto importanti per me, che mi hanno permesso di continuare a scrivere con più gioia. La scrittura è un lavoro solitario: non ti rendi conto di chi ti sta leggendo; non è come suonare uno strumento, per cui puoi vedere in faccia il tuo pubblico e le sue reazioni. Per *Giù, nel delirio* mi hanno scritto tantissime persone, nel tempo, e qualcuno continua a farlo. È piaciuto molto a tutti. Io mi aspettavo che fosse più scandaloso, invece lo scandalo che ha suscitato è stato che quando incontravano mia madre per il paese le dicevano: «Tua figlia ha scritto una cosa terribile!». Si parla di trent'anni fa, adesso magari certe scene impressionano un po' meno, ormai siamo anestetizzati, ma all'epoca era diverso: non c'erano stati né i Cannibali, né lo splatterpunk; tra l'altro quando è uscito *Gioventù cannibale*, nel 1996, io scrivevo quelle cose già da anni.

Ci sono state traduzioni delle sue opere?

Giù, nel delirio non è stato tradotto. In Francia sono usciti *Belve* e *L'isola*, che è un racconto sulla coppia. Invece in Spagna e nei paesi dell'America Latina è uscito *Gioventù cannibale* e il mio racconto è piaciuto molto; in questi paesi adesso lo splatterpunk funziona molto. Da qualche anno un professore di Guadalajara ha inserito l'antologia dei Cannibali

«Io ho sempre cercato di fare quello che mi piaceva, ma se pubblichi con un grosso editore non puoi farlo. Se pubblichi con case editrici indipendenti hai più libertà.»

nel suo programma. Ho trovato anche alcuni articoli scritti da lettori che si sono entusiasmati per il racconto, e mi ci sono messa in contatto. Ho stretto dei rapporti con lettori da Spagna, Perù, Brasile, Messico. Una di queste lettrici si chiama Mónica Arana e ha paragonato le vittime di *E Roma piange* ai morti del suo paese. C'è anche una traduzione di *E Roma piange* in georgiano, pubblicata su rivista. Pure una docente che lavora nel Maine si è appassionata al racconto e mi ha chiesto di tradurlo in inglese per pubblicarlo negli Stati Uniti, ma poi la cosa non è andata perché la rivista ha chiuso. Ho una specie di maledizione per il mercato inglese.

Devo dire che è stato un po' triste aver raggiunto i lettori di un pubblico internazionale con un racconto edito da Einaudi. Io ho sempre cercato di fare quello che mi piaceva, ma se pubblichi con un grosso editore non puoi farlo. Se pubblichi con case editrici indipendenti hai più libertà. Da parte mia non ne ho sofferto perché sono riuscita a ritagliarmi una certa notorietà pur uscendo con case editrici indipendenti. Lo stesso non è successo ad altri autori di horror, che non hanno raggiunto un tipo di pubblico diverso da quello di nicchia che legge solo quel genere. Si sono chiusi in una gabbia da cui non escono, fanno un horror troppo autoreferenziale: è una scrittura superficiale per un pubblico di appassionati, ma sotto non c'è niente, è come una maschera di Halloween.

L'editoria italiana contemporanea comunque è un guazzabuglio; non ti consente di avere un'idea originale. E gli autori si adattano a qualsiasi condizione pur di pubblicare.

Su cosa sta lavorando adesso?

Negli ultimi tempi ho scritto un racconto animalista appena uscito per Future Fiction e anche in un'antologia inglese. Si chiama *Pony e mucca* ed è ispirato alle *Operette morali* di Leopardi, soprattutto al *Dialogo tra un cavallo e un bue*, in cui i due animali osservano la distesa di ossa di quelli che un tempo erano gli uomini. L'ho letto recentemente e ho scritto questo racconto, pensando anche che potrebbe essere adatto ai ragazzi. È il primo di questo genere che scrivo, o meglio, ho scritto per una rivista alcuni racconti dell'orrore per ragazzi, ma sotto pseudonimo. Adesso sto lavorando a un romanzo, l'ho iniziato a penna e poi sono passata al computer – la scrittura a penna e la scrittura a tastiera sono due cose completamente diverse, mi piacerebbe un giorno parlarne con un neurologo. Nella storia c'è una ragazza che viene trovata in punto di morte dal suo fidanzato, ma è salvata da uno scienziato che le sostituisce gli organi con quelli creati grazie a una stampante 3D; poi la mette in una teca di vetro dove tutti la possono vedere e inizia a costruirle un corpo da bambola per il sesso. La scrittura è e sarà sempre una parte fondamentale della mia vita. È veramente un'ancora di salvezza. Ma non soltanto scrivere: fare editing, tradurre; io amo moltissimo lavorare sui testi, e mi dicono che sono piuttosto brava come editor.

Scrivo molto anche su Wikipedia... pure Wikipedia salva la vita: ci sono tutta una serie di elementi da rispettare, guide da seguire. Gli utenti che scrivono davvero sono circa trecento: pochissimi, se si pensa che le voci in tutto sono un milione e mezzo.

«L'editoria italiana contemporanea è un guazzabuglio.»

Marco Belpoliti

Primo Levi. Lettere inedite a Meneghello

«la Repubblica», 3 dicembre 2022

Un libro racconta il rapporto tra i due scrittori, mentre una mostra curata da Luciano Zampese a Vicenza celebra il centenario della nascita di Meneghello

Il 12 aprile 1986 Primo Levi e sua moglie Lucia Morpurgo arrivano a Londra. L'occasione è una conferenza che lo scrittore deve tenere all'Istituto italiano di cultura. La cronaca dettagliata di quel viaggio è stata raccontata da Ian Thomson in *Primo Levi. Una vita* (traduzione di Eleonora Gallitelli, Utet). La visita fu anche l'occasione per incontrare Philip Roth, grazie alla mediazione di Gaia Servadio, così che ne derivò una successiva visita dello scrittore americano a Torino per una intervista, che rese famoso il nome di Levi in America.

I coniugi Levi si fermarono fino al 20 aprile, per volare poi a Stoccolma, e nei nove giorni incontrarono parecchie persone. Tra loro c'era anche lo scrittore Luigi Meneghello e sua moglie Katia Bleier, un'ebrea jugoslava di lingua ungherese, deportata con la sua famiglia a Auschwitz nel 1944, sopravvissuta al campo di sterminio. Di questo incontro non si sapeva nulla. Non ne parla neppure Thomson, mentre ne aveva accennato in un'intervista l'autore di *Liberanos a malo*, uno dei grandi libri della nostra letteratura, pubblicata nel 1996. Ora in occasione del centenario della sua nascita esce un volume, *Sui sentieri dei piccoli maestri* (Ronzani editore), che contiene una lettera di Levi, e in contemporanea si apre a Vicenza il 17 dicembre la mostra *Il riserbo, la scrittura. La Shoah di Katia e Luigi Meneghello* (a cura di

Luciano Zampese). Levi nella missiva indirizzata a Katia e Luigi è entusiasta dell'incontro; scrive che «*Piccoli maestri* sono non un ma il libro vero della Resistenza»; e aggiunge: «Luigi è il più bravo che io conosca nell'acrobazia di salire e scendere verticalmente da un registro linguistico a un altro. Peccato che scriva così poco». Sino a quel punto sono solo quattro i libri pubblicati da Meneghello. La lettera molto affettuosa ha anche un retro. Lucia vi ha scritto a mano: «Carissimi, sono stata felice di conoscervi e spero proprio di rivedervi a Torino. Grazie della bella giornata che ci avete fatto trascorrere: un abbraccio affettuoso». Nella intervista apparsa su «Il Gazzettino» a firma di Edoardo Pittalis, Meneghello aveva dichiarato: «Lui e mia moglie Katia si capivano senza parlare. Una sera a cena si guardarono negli occhi ed era come se dalla memoria ripescassero mille episodi, mille orrori o forse mille speranze. Si guardavano ed era come se parlassero fitto fitto».

Nel 1953 Luigi Meneghello aveva pubblicato sulla rivista di Adriano Olivetti «Comunità», con lo pseudonimo di Ugo Varnai, un testo in tre puntate, che era il resoconto del libro di Gerard Reitlinger, *The Final Solution*, pubblicato in italiano nel 1962 da il Saggiatore. All'epoca i libri sullo sterminio degli ebrei d'Europa erano ancora pochi e il libro di

Reitlinger, destinato a un pubblico colto, era difficile da leggere, come si era reso conto Meneghella stesso, ragione per cui si era dato il compito di raccontarlo. Non a caso nel 1955 in un articolo, «Deportati. Anniversario», Levi scriveva che a dieci anni dalla liberazione dei Lager «è triste e significativo dover constatare che, almeno in Italia, l'argomento dei campi di sterminio, lungi dall'essere diventato storia, si avvia alla più completa dimenticanza». Il suo *Se questo è un uomo*, che Meneghella aveva letto, era scomparso dalla circolazione dopo la prima edizione del 1947 da De Silva, e si dovette attendere il 1958 per vederlo ristampato da Einaudi. Nel 1994 i tre testi di Meneghella sulla Shoah sono stati ristampati in un volume del Mulino intitolato *Promemoria* (ora ristampato nella Bur di Rizzoli). Il testo di Meneghella è un riassunto molto ben pensato e scritto di quel libro storico, accompagnato anche da immagini dello sterminio, altro aspetto che nel 1953 era una novità, dal momento che, dopo essere apparse su giornali e rotocalchi, le foto dei lager erano state presto rimosse dalla memoria collettiva degli italiani. Dunque la giornata trascorsa insieme a Londra aveva motivi legati alla comune esperienza concentrazionaria di Primo e Katia. Ma non c'era solo questo, poiché i due scrittori si conoscevano già da prima e si erano scambiati alcune lettere. Dagli archivi della Biblioteca Bertoliana, dove si trovano le carte di Meneghella, grazie al lavoro di Filippo Cerantola, sono saltate fuori altre due missive di Levi.

La prima datata 21 marzo 1975 riguarda la lettura di *Pomo Pero*, il terzo libro dello scrittore di Malo, che Levi ha letto con gusto: «Caro Meneghella, volevo dirLe che anche *Pomo Pero* va benissimo, è un libro svelto pulito e onesto che lascia in bocca un buon sapore». Aggiunge poi che ha letto anche i due precedenti, e li rilegge ogni tanto, li impresta e li regala anche. Quindi aggiunge, «anch'io sono stato (per pochi mesi) un piccolo maestro, e la nostra resistenza era quella che lei ha raccontato». Nella lettera

battuta a macchina su carta intestata Levi accenna al «tema degli antenati» presente in *Pomo Pero* uscito nel 1974, che l'aveva affascinato. Forse da lì viene, se non proprio l'idea di Argon, almeno la conferma che la storia dei suoi antenati fosse una buona idea per aprire *Il sistema periodico* (1975). Inoltre, con la sua particolare precisione, il chimico torinese calcola quante generazioni fossero occorse per passare dal latino all'italiano, aggiunge che Dante parlava all'incirca come noi e che c'erano state probabilmente delle generazioni in cui la lingua di padre e figlio differiva tra loro di 1/30 o di 1/40. A maggio, quando il libro di Levi era stato finalmente pubblicato da Einaudi, Meneghella gli aveva scritto al riguardo, poiché in una lettera del 6 giugno Levi gli risponde che era dispiaciuto d'avergli «inconsapevolmente soffiato» in *Il sistema periodico* «dei temi in gestazione»: idrogeno e carbonio. Ragione per cui cerca di sdebitarsi facendo un riassunto della tavola: sono 92 elementi, dice, e lui ne ha «consumati solo 21»; gli altri li cede volentieri a Meneghella, magari con le istruzioni per l'uso. Aggiunge poi che sul silicio ha molti pettegolezzi «inediti e intimi» da fornirgli, per quanto si stupisca della sua affermazione che quell'elemento fa parte dei sogni di Meneghella. Alla fine lo invita a scrivergli o a telefonargli e gli fornisce il numero della Siva: 564545 (numero ricorsivo, quindi facile da ricordare, quasi come quello che aveva tatuato sul braccio). Nei libri di Meneghella ci sono in effetti alcuni riferimenti alla chimica, persino al carbonio; in particolare in *Fiori italiani* del 1976. Lo scrittore diceva che aveva ristudiato la chimica per la stesura del libro. Insomma tra questi due grandi scrittori, così diversi letterariamente, ma così vicini per varie ragioni – il tema dello sterminio, la passione per le parole, il tema della memoria eccetera –, c'è qualcosa di più che li lega: una forma di stima e d'amicizia che in quella giornata londinese del 1986 s'era rinsaldata in modo così forte, come documentano le lettere, almeno quelle di Levi ora leggibili.

Kate Dwyer

«Astra Magazine» Had Creative Freedom and a Budget. It Wasn't Enough

«The New York Times», 3 dicembre 2022

L'instabilità delle riviste letterarie nel panorama editoriale americano. Il caso «Astra Magazine» non è isolato. Ne parlano, tra gli altri, Freeman e Lacey

From the start, «Astra Magazine» was unusual. The literary journal, which published its first issue in April, had the backing of Astra Publishing House, the Us arm of the Chinese publishing conglomerate Thinkingdom Media Group. It was not intended as a moneymaking operation, but as a prestige vehicle for the publishing house, said Nadja Spiegelman, who was hired in 2021 to be its founding editor in chief. The financial security afforded «Astra» great creative freedom and the ability to pursue the loftiest of goals: to promote literature in translation in the English-reading world. It also allowed Spiegelman to hire full-time staff members and to appropriately compensate writers and translators, often a challenge at fledgling literary publications. The first issue, «Ecstasy», was presented to great fanfare in the spring with contributions from literary celebrities such as Ottessa Moshfegh, Leslie Jamison, Terrance Hayes and the Us poet laureate Ada Limón, plus internationally recognized voices in translation, including Fernanda Melchor, Sayaka Murata, and Forough Farrokhzad. Its 9,000 copies nearly sold out. So did the 8,000 copies of the second issue, «Filth». But on Monday, Spiegelman emailed her network of contributors with news of the magazine's closure,

citing «a business decision in a difficult year for publishing». The third issue, tentatively titled «Broke», will not go to print, the website will cease publishing and the staff – including deputy editor Samuel Rutter and poetry editor Aria Aber – will be out of work.

«Astra Magazine», Spiegelman said, was «both unusual and exciting, a glamorous and subversive literary project, a breath of fresh air and hop». And then it was over, leaving fewer places in the United States to publish and read new fiction. Its short existence offers insight both into what is possible for a literary magazine to accomplish and into the tenuous place such publications occupy in the American publishing landscape.

Historically, literary magazines have functioned as sites of experimentation and real-time documentation of a moment's sensibility.

«From the future, the Harlem Renaissance looks like a tidy group,» said John Freeman, Knopf executive editor «but there were several literary magazines at the heart of it». And their impact was significant, even in cases where they had extremely short runs. One such example was «Fire!!», which released just one issue but counted Zora Neale Hurston, Langston Hughes and Wallace Thurman as cofounders.

In some other countries with robust publishing industries, houses like Gallimard in France, Granta in the United Kingdom, S. Fischer Verlag in Germany and Kodansha in Japan operate literary magazines as labs for avant-garde literature or places to foster new talent.

In the United States, none of the five large publishing houses currently fund these outlets. The infrastructure supporting national literary magazines is crumbling, too: There are fewer newsstands, fewer bookstores that stock niche magazines, fewer advertisers willing to spend on print, and – in a world where information is increasingly siloed on line – fewer people willing to subscribe.

Many literary magazines, like «The Paris Review» and «The Drift», operate as nonprofits. Others, such as «The Dial» – which launched this week – are

backed by foundations and private benefactors. And, as their names suggest, publications like «The Yale Review», «The Hopkins Review», and «The Kenyon Review» are backed by universities or tied to university presses.

Journals exclusively funded by corporations, benefactors or universities will always be «deeply vulnerable to someone’s final decision», Freeman said.

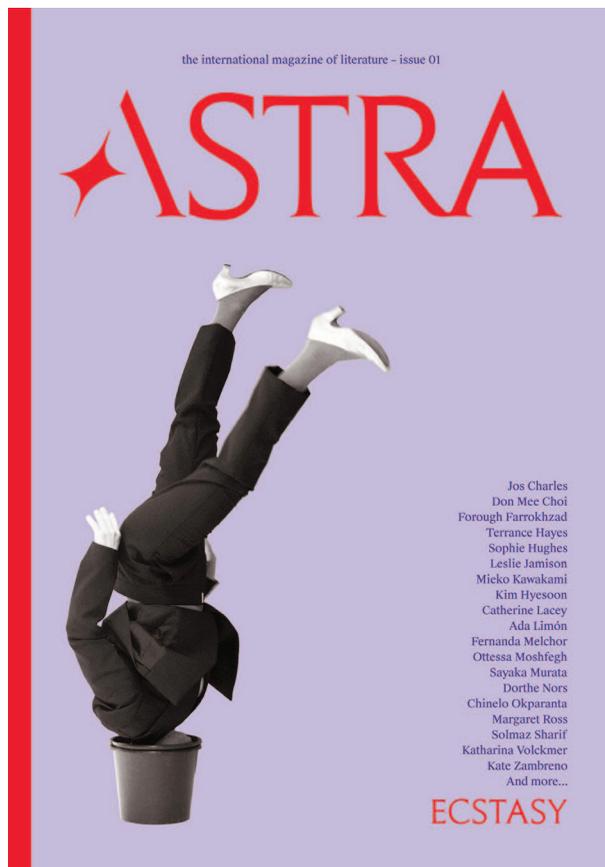
Earlier this year «The Believer», a small but respected literary magazine, was sold by the University of Nevada, Las Vegas, to a company that hoped to make money on the site by posting content intended to draw clicks and on line ads. The magazine had not been self-sustaining, but it had an outsize influence in the literary world. The Believer Festival, for example, helped to turn Las Vegas into an unlikely literary hub.

After much uproar in the literary world, «The Believer» was sold back to its original publisher, McSweeney’s, and scheduled to relaunch this month in San Francisco. One funding alternative, Freeman said, could be a «communitarian» model where editors are small-scale investors, raise money collectively and develop a self-sustaining financial structure. The long-running short story magazine «One Story» is an example, he said.

However, it could take years for these self-described «little» magazines to reach a critical mass of readers, which could make them difficult to sustain without long-term backers, he said. It’s particularly challenging at a time when, he added, «we are impatient to digest information and meaning, because of the pace that we’re living at and the ways that our technology is slotting us into predetermined silos».

Spiegelman said that launching the magazine required reinventing obsolete mechanisms for printing, distributing, and building a subscriber base for a national magazine. (A lot of emails to old-school specialists bounced, she said.)

«Astra»’s staff decided the magazine would be a 192-page full color book distributed through Penguin Random House, like the rest of Astra Publishing





House's titles. As a result, virtually any independent bookstore in the country would be able to stock it. And then, in an additional stroke of luck, Hudson News agreed to display the magazine at airports and train stations.

To Spiegelman, the two finished issues of «Astra Magazine» are «a proof of concept for what could exist in a different world, where such things were funded or financially viable».

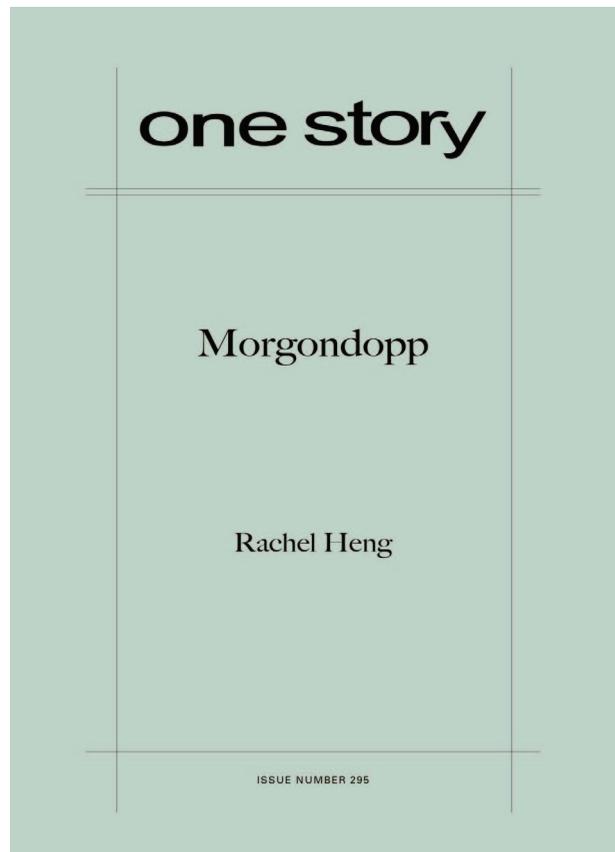
Ben Schrank, the publisher and chief operating officer of Astra Publishing House, blamed «an incredibly and surprisingly difficult year for book publishing» for the magazine's closing, and made clear in an email that the company remains committed to the imprints at the publishing house.

Astra Publishing House's president, Leying Jiang, echoed the sentiment in a news release, saying that «the format provided unexpected challenges», and the publisher decided to focus its efforts on books. «We are deeply impressed with and very proud of the «Astra Magazine» team for their creativity and

determination» Jiang said. «We are here to celebrate the incredible achievements they made in such a short time.»

Some saw in the magazine's closure broader cause for concern. Catherine Lacey, an author who published a short story in «Astra Magazine»'s first issue, said its end does not bode well for the future of literary fiction. It is increasingly clear that nationally distributed literary magazines are not profitable, she added, and executives in publishing must decide whether they believe strongly enough in the value of the writing they showcase to invest.

Making a living as an author is already hard, she said. «Very few writers support themselves with books alone – it's awards, grants, fellowships etc., that keep us afloat» Lacey said. «The few of us who float, anyway.»



Anais Ginori

Premiata ditta Gallimard

«il venerdì», 9 dicembre 2022

Dialogo con l'editore Antoine Gallimard, terzo in linea di successione, alla guida della maison che stampa le famose collane La Pléiade e Collection blanche

«Siamo una piccola casa editrice, lo rivendico. Mi considero un artigiano» sorride con falsa modestia Antoine Gallimard nel salone affacciato su un grazioso giardino interno. Nel cuore del mondo editoriale parigino, a due passi dal boulevard Saint-Germain, il tempo sembra essersi fermato. È qui, al numero 5 di rue Gaston-Gallimard, che l'editore, terzo in linea di successione, riceve gli ospiti. Settantacinque anni, da trentaquattro è alla guida della prestigiosa maison che stampa le famose collane Collection blanche e La Pléiade. L'erede doveva essere suo fratello Christian, ma un dissidio familiare ha invece proiettato questo uomo gioviale alla testa dell'impero. «Ogni tanto vado dai miei lettori per provarli, non voglio che si addormentino» scherza Gallimard nel silenzio dell'edificio storico.

Con l'incoronazione della romanziera Annie Ernaux, Gallimard ha vinto il suo quarantaquattresimo premio Nobel per la letteratura, un record che nessun'altra casa editrice può vantare. Dal primo, Rabindranath Tagore nel 1913, a Luigi Pirandello fino a Peter Handke, da Albert Camus a Patrick Modiano, passando per Faulkner e Hemingway, Boris Pasternak e Jean-Paul Sartre, l'unico ad aver rifiutato il riconoscimento dell'accademia svedese. Gallimard legge con puntiglio la lista posata sul tavolo. Si potrebbero aggiungere, precisa, Claude Simon

e Samuel Beckett, da quando l'editore ha comprato le Éditions de Minuit. Solo negli ultimi vent'anni, gli scrittori della casa hanno quasi monopolizzato il Nobel: tre francesi (Le Clézio e Modiano prima di Ernaux) e nove stranieri. Cita poi alcuni autori che, secondo lui, sono stati immeritamente esclusi: Milan Kundera, Philip Roth, Michel Tournier.

STORIA DI ANNIE

«Se Annie Ernaux è una scrittrice così potente, è perché ha dato le sue patenti di nobiltà alla testimonianza letteraria» osserva Gallimard. «La sua è la storia di una donna che non è nata in un ambiente privilegiato. I suoi genitori avevano un piccolo spaccio alimentare in Normandia. Come Jean-Luc Godard nei suoi film, combina un grande realismo e una composizione romanzesca che mette in musica la tragedia della situazione e riesce a toccare i Lettori.» Il Nobel alla scrittrice non è stata una sorpresa. «Come spesso è successo con gli altri nobelizzati, è un'autrice che abbiamo accompagnato fin dall'inizio» sottolinea Alban Cerisier, storico e archivista della casa. Nel 1974 Ernaux aveva pubblicato il suo primo romanzo, *Gli armadi vuoti*, dopo un rifiuto dell'editore Grasset. «Scrittrici come lei si contano sulle dita di una mano» fu all'epoca il commento del comitato di lettura della Gallimard.

«Trovare un nuovo scrittore è come scoprire un giardino in primavera, sei semplicemente felice.»

Tra tutte le distinzioni, quella della giuria svedese è la più grande. In confronto, osserva l'editore francese, il premio Goncourt è solo una *belle-d'un-jour*: «Dopo tre anni molti ti hanno già dimenticato. Spesso c'è un filo conduttore che spiega la scelta del Nobel» prosegue Gallimard. «È l'appello alla pace, alla riconciliazione umana, a resistere alle convenzioni. Questa volta è diverso. Ernaux parla di suo padre, di sua madre, di sua sorella. Tutto ruota intorno a un piccolo luogo di cui l'autrice spinge le mura, aprendosi a uno sguardo universale.» Per anni, ricorda l'editore, si è pensato che l'opera di Ernaux non fosse esportabile. «Ora è ovunque.»

DI DESTRA E DI SINISTRA

Il «piccolo artigiano» ha saputo difendere il suo posto nell'industria editoriale francese, terza in Europa dopo Germania e Regno Unito. «Ho solo seguito il sentiero meravigliosamente tracciato da mio nonno e da André Gide» spiega Gallimard: fu insieme allo scrittore francese che nel 1911 Gaston fondò le Éditions de la Nouvelle Revue Française (Nrf). Qual è quel sentiero? «Non c'è bisogno di mille discorsi: la letteratura è al di sopra di tutto e la letteratura è in tutto» riassume l'editore. Non si tratta di limitarsi a una scuola letteraria, né di essere una casa editrice politicamente impegnata. «Abbiamo scrittori di destra e di sinistra. Non pubblichiamo Ernaux perché è una femminista, ma perché crediamo nella sua letteratura, per lo stesso motivo per cui pubblichiamo Céline.»

Nel 2018 Gallimard voleva pubblicare un'edizione critica dei pamphlet antisemiti di Céline, ma il progetto è stato sospeso a causa delle polemiche. «Non ci ho rinunciato, quest'edizione è essenziale per mostrare la storia dell'antisemitismo in Francia nel periodo delle due guerre. Non dobbiamo avere paura, un editore deve poter pubblicare tutto.» La legge già fissa i suoi paletti, la libertà di creare è sacra e non dovrebbe essere intralciata da giudizi morali o ideologici. «Altrimenti, si dovrebbe smettere di leggere Aragon perché ha elogiato Stalin.» Due anni fa, Gallimard ha ritirato alla vendita il diario dello scrittore Gabriel Matzneff, accusato di pedofilia. Ma si capisce che è stata una scelta estrema. «Non ci piace giocare ai censori.»

Ogni giorno in Francia si vendono un milione e duecentomila libri, un quinto vengono dalla holding Madrigal di Gallimard, che nel 2012 ha deciso di acquistare anche l'editore Flammarion. «In un mercato che si stava concentrando avevo l'impressione di trovarmi in una fragile scialuppa, dentro una chiusa con enormi pareti che si avvicinavano sempre di più. Serviva una barca più forte per resistere alla pressione del capitalismo aggressivo.» Flammarion è ora gestita da una delle sue figlie e l'investimento è stato nel frattempo ripagato grazie a un colpo di fortuna: l'acquisto dei diritti della saga di Harry Potter. «È stato un enorme acceleratore per risanare i conti» racconta l'editore. «Il settimo volume ha avuto una tiratura di tre milioni di copie e in quindici giorni ne

«Abbiamo scrittori di destra e di sinistra.
Non pubblichiamo Ernaux perché è una femminista,
ma perché crediamo nella sua letteratura, per
lo stesso motivo per cui pubblichiamo Céline.»

avevamo vendute 2,4 milioni. Sì, è stato magico.» Non si considera un uomo d'affari, ma ne ha le qualità. «Sono una persona a cui piace sognare, ma so che per farlo bisogna avere i mezzi. Controllo i flussi in cassa, come misuro la temperatura corporea.» Il cuore dell'attività, insiste, rimane la caccia ai nuovi autori. Gallimard riceve settemila manoscritti all'anno. «Il 95 per cento finisce nel cestino»: troppo egocentrismo tra i giovani autori. Trent'anni fa, ricorda, si leggevano più storie, romanzi puri. Eppure il suo volto si addolcisce quando parla del miracolo del talento. «Trovare un nuovo scrittore è come scoprire un giardino in primavera, sei semplicemente felice.»

Al vertice del processo di selezione c'è il temuto comitato di lettura, composto da una decina di persone. Come bussola Gallimard cita Mario Vargas Llosa, premio Nobel nel 2010: «La letteratura introduce il non conformismo nelle nostre menti». Se in un comitato di lettura, una persona dice di aver amato un libro mentre gli altri nove non lo vogliono, a lui viene voglia di pubblicarlo. «Mai inseguire il consenso.» Per dare una definizione della maison usa questa formula: «Non voglio essere solo il Louvre dell'editoria, ma anche una giovane galleria contemporanea.»

IL MIGLIOR NEMICO

Qualche rimpianto c'è, come non aver pubblicato Salman Rushdie. Ma l'errore più clamoroso fu rifiutare il primo volume della *Recherche*. Gaston Gallimard non volle *Dalla parte di Swann* e Proust andò da Grasset. «Mio nonno che insieme a Gide si rese subito conto di aver commesso un errore, cominciò a girare per le librerie con un carretto di legno per fare incetta di copie e non farle scoprire al pubblico.

«Non voglio essere solo il Louvre dell'editoria, ma anche una giovane galleria contemporanea.»

Per fortuna sono poi riusciti a rimediare.» Dall'anno scorso la pubblicazione degli inediti di Proust è una nuova manna per l'editore.

Oggi Gallimard si affida a un equilibrio fra scrittori affermati e scoperte. Come *Clara legge Proust* di Stéphane Carlier, la storia di una parrucchiera che scopre la *Recherche*, e *Il mago del Cremlino*, scritto dall'italiano Giuliano da Empoli [...] e arrivato in finale al Goncourt. La ricerca di nuovi lettori è una priorità. «Oggi c'è una generazione sacrificata: tra i quattordici e i quaranta anni nessuno compra più libri» lamenta l'editore. Per lui sono i troppi schermi ad aver ucciso la lettura anche se poi è costretto ad ammettere che la Francia è ancora un'isola felice per qualità e quantità di lettori. Intanto prosegue la guerra aperta con il suo miglior nemico, Vincent Bolloré, che ha tentato di fondere i primi due gruppi del mercato, Hachette e Editis. «Bolloré è l'esercizio solitario di un potere autoritario» commenta Gallimard che ha chiesto, per ora invano, alla ministra della Cultura Rima Abdul Malak di approvare una legge sull'indipendenza dell'editoria simile a quella che regola i media. Quanto a lui, non è ancora pronto a voltare pagina, ma quando lo farà tutto, garantisce, resterà in famiglia. A guidare il gruppo «sarà una delle mie figlie» prevede, senza sbilanciarsi. «Mi sto preparando, ma è un affare privato».

«Dall'anno scorso la pubblicazione degli inediti di Proust è una nuova manna per l'editore.»

Lisa Di Giuseppe

Stanišić: «Per strappare le radici dalle mani dei sovranisti, bisogna prendere coscienza delle nostre origini».

«Domani», 9 dicembre 2022

Intervista all'autore bosniaco-tedesco vincitore del Deutsche Buchpreis e edito in Italia da Keller

Nel 2021 Keller ha tradotto «Origini» in italiano: come è stato accolto? Le origini di una persona sono un concetto universale?

Il bello di un libro che si occupa del tema delle origini è che quasi tutti a un certo punto della vita si chiedono «chi sono, e cosa mi ha reso la persona che sono?». Anche i luoghi acquisiscono importanza in questo contesto: «Perché vivo dove vivo?» e anche «cosa voglio dalla mia vita qui dove abito?».

Quali sono gli elementi che compongono le origini di una persona?

Abbiamo tutti le nostre risposte a queste domande e hanno a che fare con gli aspetti importanti che ci caratterizzano: quelli genetici, quelli sociali, quelli finanziari e anche con i doveri, le imposizioni, gli incarichi del passato e del presente. Quindi le origini, come le intendo io, sono un mosaico di tutte queste influenze, queste strade, queste decisioni (che abbiamo preso noi e che hanno preso altri) o anche semplicemente delle coincidenze che, com'è successo per esempio nel mio caso, hanno portato al fatto che stiamo avendo questa conversazione esattamente ora. Le origini sono e possono essere molte cose diverse, ed è meraviglioso.

Quindi non è solo questione di dove si nasce.

La mia utopia è che riusciremo a vederci tutti in questa maniera: complessi come siamo e non

guardandoci per prima cosa nello specchio della nostra appartenenza nazionale. Persone che sono la somma dei nostri talenti e sogni, dei nostri sentimenti e della nostra morale.

Ha avuto bisogno del libro per mettere un punto alla sua storia e avere un posto dove conservarla?

La realizzazione di *Origini* ha diverse motivazioni differenti. Una di queste è il mio tentativo di fare i conti in maniera sincera con la mia biografia e la biografia della mia famiglia, e quindi anche con la nostra fuga e con la nostra vita da rifugiati in Germania.

Quando ha ritenuto fosse arrivato il momento giusto per scrivere «Origini»?

Il lavoro è cominciato in un periodo in cui le origini venivano utilizzate ovunque come una categoria politica. Delle origini si abusava anche per opprimere le minoranze, diffondere stupidaggini sul darwinismo sociale e aumentare in maniera generica il valore di «radici» che in realtà sono solo delle coincidenze: per alcuni rappresentano un privilegio e per altri una maledizione.

Come l'ha scritto?

Su questo volevo dire la mia: sulla politica migratoria restrittiva, come la viviamo ovunque in Europa e anche nel resto del mondo, perché tanto di quel

che tratto nel libro – identità, confini, esclusione – continua a giocare un ruolo nelle discussioni di oggi e nella vita dei migranti. Alcune parti del testo sono quindi il mio contributo cosciente sotto forma narrativa a questo argomento.

In un'intervista del 2020 ragionava degli elementi che determinano il successo nel processo di integrazione dei migranti. Cosa pensa del fatto che oggi in alcuni casi perfino a persone in fuga venga vietato di raggiungere i paesi dove sono dirette e venga esclusa a priori la possibilità di un'integrazione ordinata?

Il problema di fondo (non solo della vita dei rifugiati, ma in generale) è la distribuzione impari dei beni pubblici così come la strada più difficile per raggiungere i settori importanti della società. Le migranti e i migranti provenienti dai paesi extra Ue e prima di tutti i rifugiati in Germania e nell'Unione Europea hanno molta più difficoltà ad accedere a istruzione e lavoro come anche ad aspirare a uno spazio abitativo sufficiente e un contesto di vita salutare e privo

di paura. Un concetto di «pari opportunità» che in fondo non è null'altro che razzismo strutturale, penalizzazione a causa di passaporto, colore della pelle o appartenenza religiosa. In Germania la gestione dei rifugiati in molti posti è una catastrofe, la legge di naturalizzazione obsoleta, i respingimenti disumani e tutto questo in un paese che vorrebbe essere un paese d'immigrazione.

Oggi è più facile vivere da straniero in un altro paese rispetto agli anni in cui lei si è trasferito in Germania? È difficile fare confronti, perché ciascuno e ciascuna di noi porta una sua storia nel nuovo paese, con i propri problemi, aspirazioni e premesse per risolvere quei problemi e realizzare quelle aspirazioni. I paesi in questo contesto in ogni caso sono molto statici, alcune cose magari sono migliorate (in Germania c'è stata una reazione veloce ed efficace nel caso dei rifugiati ucraini, di recente), altre sono rimaste restrittive e molto lontane da una legge moderna sull'immigrazione.



© dpa/Andreas Arnold

Oggi il tedesco è la sua lingua madre?

Da scrittore posso concepire le mie storie in maniera precisa e seguendo idee chiare perché ormai è il tedesco la mia lingua «più forte». Ma anche la mia prima lingua è importante, infatti è addirittura come se in me esistesse un ascoltatore e un lettore che reagisce in maniera molto più emozionale alla prima lingua che al tedesco o anche all'inglese. Per esempio, non mi hanno mai toccato le canzoni di interpreti tedeschi, mentre ascoltando tante canzoni dell'ex Jugoslavia potrei cominciare a piangere appena iniziano.

Ha mai pensato di scrivere un libro in bosniaco?

Con la mia famiglia e mio figlio parlo spesso bosniaco. Sono proprio le conversazioni con mio figlio a regalarmi grande gioia. Accompagnare il suo apprendimento e il suo bilinguismo, il suo concepire il mondo di due culture già di per sé così diverse nei due paesi, è un grande regalo per me, come padre (ma anche come scrittore).

Cosa significano la lingua madre e le lingue che si apprendono nel corso della vita per la costruzione delle proprie origini?

Per alcuni valgono di più, per altri di meno. Bisogna anche chiedersi cosa si vuole e si può raggiungere (ancora) con la prima lingua? È qualcosa di più di un semplice strumento comunicativo? Serve anche per la vita quotidiana, per il lavoro per esempio? Credo che la maggior parte delle persone si definisca per una gran parte in base alla lingua o alle lingue che parlano. Più sono, meglio è. Ma le persone vengono anche considerate – a seconda delle lingue – eterodirette e definite da cliché che gli altri collegano a quelle lingue. In Germania, crescere in una casa in cui si parla francese come seconda lingua ha

«Le **origini** sono e possono essere molte cose diverse, ed è meraviglioso.»

un valore molto più alto agli occhi dei tedeschi che imparare una lingua dei Balcani. Anche qui, quindi, (purtroppo) i pregiudizi definiscono chi (credono che) siamo.

In un'intervista ha detto che il paese in cui è cresciuto non significa più tanto per lei da quando è morta sua nonna [una delle figure principali nel romanzo, Ndr]. Quanta parte dei nostri ricordi dipende dalle persone, quanta dai luoghi?

Cosa possono mai essere i luoghi senza le persone che amiamo? Per me solo luoghi. Coperti magari di ricordi, che però creiamo giorno per giorno anche altrove. Quando le persone che hanno plasmato quel luogo, lo hanno reso «importante», non ci sono più, i luoghi per me perdono la loro magia. A meno che non si tratti di zone o città meravigliose in termini paesaggistici o architettonici. È chiaro che in quel caso si possono passare belle giornate anche da «estranei».

All'epoca, lei è fuggito dalla guerra. Come hanno reagito i suoi due paesi «d'origine» al conflitto in Ucraina e alle nuove tensioni nei Balcani? Lei che ne pensa?

Nell'ex Jugoslavia in Serbia c'è un grosso numero di persone che, per legami antichi e nonostante i fatti concreti, pensano molto bene di Putin e del suo stato mafioso, una questione problematica, ma che non sorprende. In Germania la reazione alle sfide economiche e militari è stata sì esitante, ma poi abbastanza buona. Anche i problemi umanitari della fuga sono stati affrontati bene.

«Cosa possono mai essere i luoghi **senza le persone che amiamo**? Per me solo luoghi.»

Leonardo G. Luccone

Gordon Lish: «Ho reso Carver un immortale».

«la Repubblica», 13 dicembre 2022

Intervista al più influente editor americano. Dal rapporto con Carver al «finto» Salinger. «L'editing è il primo atto di critica.»

È stato il più influente editor americano tra i Settanta e i primi anni Zero; ha inaugurato un modo di scrivere – conciso, sospeso, omissivo – che si opponeva all'allora giovane tradizione postmoderna. Si è autoproclamato «Captain Fiction» e, forte del crescente potere editoriale (editor per «Esquire», editor per Knopf, la più grande casa editrice di allora, e al contempo unico timoniere di «The Quarterly», una rivista-allevamento dove sono passati tutti i grandi nomi), forte dei suoi interminabili laboratori di scrittura ha messo su una schiera di nuovi narratori. Il suo archivio alla Lilly Library dell'Indiana University consta di ottantamila lavori, migliaia di scrittori editati, che dire, una porzione significativa della migliore narrativa di quegli anni. Tra quei faldoni c'è l'archivio Carver. A ottantotto anni Lish ha appena consegnato un nuovo romanzo, *After Peru*, un ulteriore passo nel territorio della confessione, variante oggi di moda, ma praticata da Lish fin dagli esordi come scrittore. C'è chi fa le veci e chi fa le voci.

La sua è una strana e unica forma di fiction poco finzionale. Incentrata sulla prima persona, si nutre della sua biografia e di una rielaborazione di essa. Sembra che lei sia sotto processo. Da dove viene questa voce?

Viene senz'altro da fonti che eludono il dare un nome alle cose, o il rifiutarsi di farlo, sentimenti che

arrivano alla stessa conclusione. Mi faccia di rispondere così: il permesso è dato dall'avanzare minacciato della morte. La morte è il miglior amico dell'artista, c'è poco da obiettare».

Negli ultimi anni ha più volte affermato che lei in realtà non si sente uno scrittore, ma piuttosto un editor e un insegnante. Di contro, in questi ultimi tempi ha scritto tantissimo. Ha cambiato idea?

I descrittori che mi si possono assegnare a proposito del mio coinvolgimento con scrittura, editing e insegnamento coincidono. Non c'è bisogno di qualsivoglia scrutinio grammaticale: Lish è sia questo sia quello. È il soggetto a rimanere costante, mentre l'oggetto è invariabilmente la pratica della letteratura.

Nella sua narrativa ricorrono certi episodi, certe scene, anche se ogni volta vengono trasformati; penso alla morte di Buddy Brown in «Caro signor Capote» o a quella di Alan Silver nel racconto «Senso di colpa» (incluso nel recente «Come scrivere un racconto», Racconti edizioni). Pensa sia vero l'adagio che gli scrittori in fondo raccontano sempre la stessa storia? E lei perché lo fa?

Posso dire che l'impulso a ripetere è ingovernabile ed è molto più che un buon motivo, anzi è il grandissimo avversario che ogni scrittore ha tentato di

soggiogare. Dipende dall'essere ebreo? Dalla volontà di dissenso? DeLillo, intelligentemente, eviterebbe la domanda. Io la accolgo, ma non sono in grado di proporre una risposta convincente, segno che ho bisogno di cure psichiatriche.

«Dire sempre la verità» è uno dei suoi paradigmi nelle lezioni di scrittura, negli editing, e nelle sue opere. Intende però una versione decisamente particolare della verità. Crede che la ricerca della verità sia il motore più importante e genuino dello scrivere?

Non rinuncio mai al mio desiderio di rivelare ma neppure rivendico di essere riuscito a disattivare tale desiderio. Più ci si avvicina alla rivelazione, migliore è la prosa. Perché? Perché la truffa riesce meglio quando emerge dal cuore della personalità? Non posso dire il motivo (anche se di fatto l'ho detto). Oppure, mettiamola così: l'attenzione è necessariamente più focalizzata in una visione tremenda che si approssima al limite dell'attenzione.

«Cercare sempre l'aspetto misterioso delle cose» è un altro dei suoi punti fermi. Crede sia ancora vero che i lettori siano attratti dall'enigmatico, o l'omogenizzazione dei gusti ha reso tutto più didascalico?

Vale la prerogativa di Freud per l'unheimlich. Più è perturbante più è vero.

Crede che l'invidia, la gelosia, l'ammirazione siano forze creative determinanti nell'espressione artistica?

Se l'artista è il più umano degli uomini, affermazione che merita certamente di essere confutata, allora l'artista è animato dai sentimenti più abietti.

Vorrei che mi raccontasse come le è venuto in mente di scrivere e pubblicare senza nome «A Rupert, senza

«Ho trasmutato l'effimero in qualcosa di durevole, bello e potente.»

«Più ci si avvicina alla rivelazione, migliore è la prosa.»

promettere niente», una sofisticata e decisamente ben riuscita prosecuzione del lavoro di J.D. Salinger. Ricorda l'energia che la pervadeva mentre scriveva?

Era il 1977 e «Esquire» era in crisi. L'allora direttore aveva supplicato gli editor di escogitare qualcosa di straordinario per salvare la rivista. Dissi che avevo un'idea, ma che l'avrei attuata solo se avesse accettato di pubblicare qualsiasi cosa avessi portato il giorno dopo. Tornai a casa piuttosto ubriaco, mi sedetti alla Selectric e in due ore scrissi *A Rupert, senza promettere niente*. Si scatenò un putiferio. Molti credettero che fosse davvero Salinger, altri che fosse Updike che imitava Salinger. La notizia finì in prima pagina. Cosa mi pervadeva mentre scrivevo *Rupert*? Beh, non sono così pazzo da dire che mi consideravo Salinger, no. Ero un imbroglione, puro e semplice. Sentivo di compiere un atto letterario. Quel numero di «Esquire» andò a ruba.

Una volta, parlando del suo modo di fare editing, ha detto: «Devo avere carta bianca», e questo implica una viscerale interpretazione del testo. L'editing, quindi, non è altro che una forma di critica letteraria. Qual è il bilanciamento naturale tra le forze che agiscono sul testo?

L'ha detto in modo superbo: l'atto dell'editing è il primo atto di critica. Non esiste un «equilibrio naturale». C'è una lotta. L'editor arriva dopo lo scrittore: l'editor in gamba sposta, sovrascrive, si sbarazza dell'inutile – non in onore della sua forza, del suo ego, ma per il bene, il meglio, la cosa migliore possibile per il testo –, e tutto questo alla luce del suo essere arrivato dopo.

L'odiosa questione Carver. Tanto si è scritto, tanto si è detto, in pochi sanno che la collaborazione tra lei

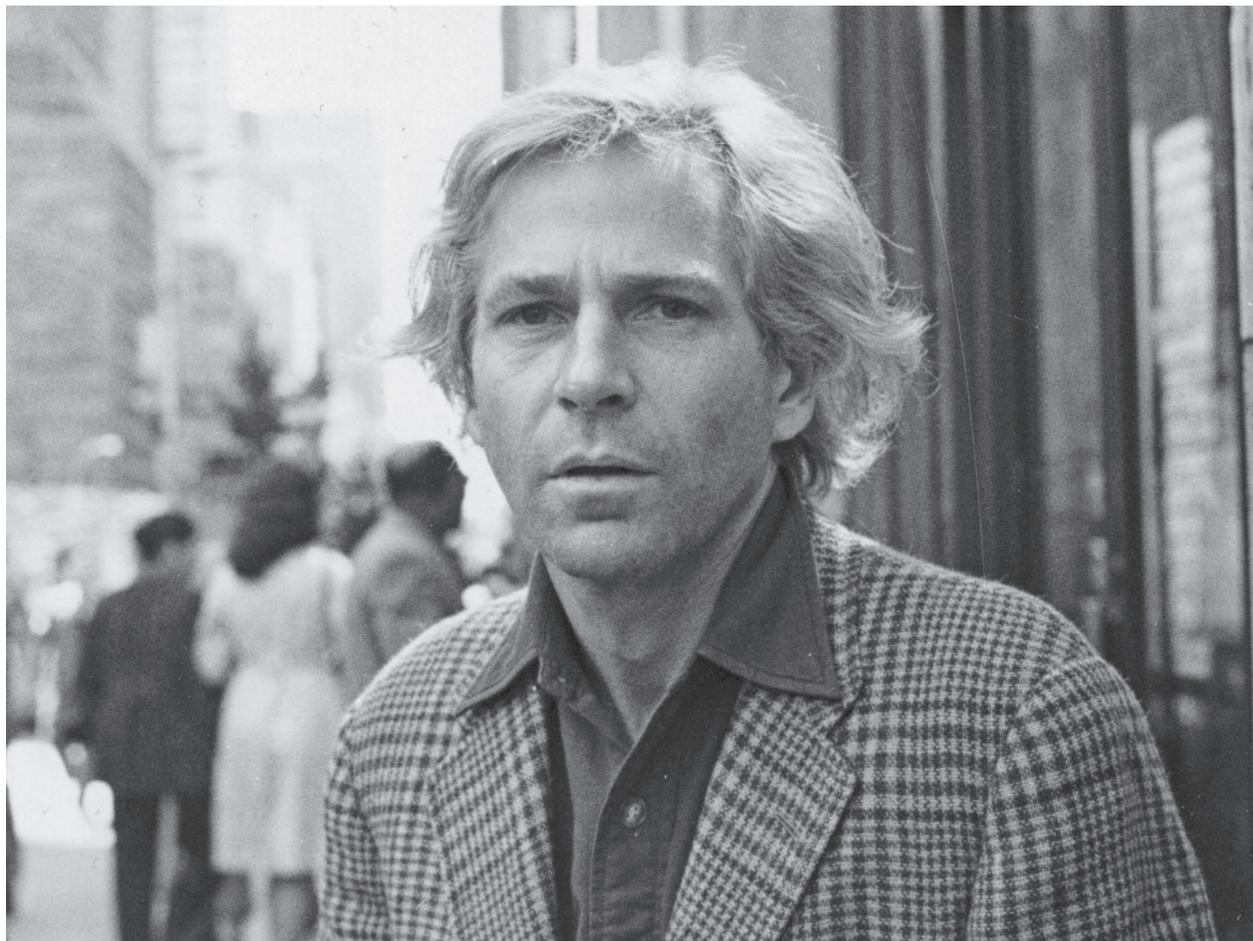
e Carver è iniziata in California, alla fine degli anni Sessanta ed è prima di tutto la storia di un'amicizia. Sarebbe bello fare chiarezza.

Carver? Voglio chiudere una volta per tutte questa assurda confusione. Non c'è spazio per le speculazioni. Ogni dettaglio sull'editing è nei fogli dell'Archivio Lish presso la Lilly Library dell'Indiana University a Bloomington. Sa cosa ho fatto? Ho trasmutato l'effimero in qualcosa di durevole, bello e potente. Non c'è più nulla di rilevante da dire, nessuna critica da fare, nessun brontolio che meriti un rimprovero. Leggete l'opera, la mia opera. Leggete ciò che l'opera ha cancellato, l'opera di Carver. Non si è sollevato nessun polverone per l'editing di Maxwell Perkins

su Thomas Wolfe. Perché? Si trattava dell'incontro tra due gentiluomini cristiani. Idem per il lavoro di Pound su Eliot. Lish è un'apparente eccezione. Non è difficile chiedersi perché.

L'ha letto l'ultimo McCarthy?

Mi sono messo comodo sulla sedia con gli occhiali da lettura e la lente d'ingrandimento e sono riuscito a leggere quasi nove pagine di *The Passenger*. Oh, vado avanti così lentamente... Leonardo, non provo alcun piacere, ma solo angoscia nel dire: «Terribile, terribile, terribile». Cristo, la vecchiaia. Ha letto *Il silenzio* di DeLillo? Terribile. È possibile che anche *After Peru* sia terribile?



Antonio Moresco

Il mio debito con Bianciardi

«Corriere della Sera», 14 dicembre 2022

Una prenotazione incauta in libreria, poi il rimorso e la speranza del perdono. Moresco, primo vincitore del premio Bianciardi, ricorda un incontro inaspettato

Che singolare destino quello di Bianciardi! Mentre diversi altri scrittori della sua generazione – anche buoni e persino ottimi – sono entrati nel dimenticatoio e quasi nessuno li legge più, lui è rimasto nella mente e nel cuore di molti lettori. E un libro come *La vita agra*, con la sua lingua bassa e alta piena di insubordinazione e creaturale pietà, il suo parlato colloquiale e il suo gioco linguistico raffinato, anche a distanza di tempo, continua a irradiare. Questo scrittore dalla vita difficile e marginale scriveva di sé: «Vi darò la narrativa integrale...

Proverò a riscrivere tutta la vita...

Proverò l'impasto linguistico, contaminando da par mio la alata di Ollesalvetti diobò, e *'u dialettu d'Ucurdunnu*, evocando in un sol periodo il Burchiello e Rabelais, il Molinari Enrico di New York e il lamento di Travale – *guata guata male no mangiai ma mezo pane* – Amarilli Etrusca e zio Lorenzo di Viareggio...

Vi canterò l'indifferenza, la disubbidienza, l'amor coniugale, il conformismo, la sonnolenza, lo spleen, la noia e il rompimento di palle...».

Perché Bianciardi è rimasto nel cuore dei lettori e tanti altri no? Non si possono dare facili spiegazioni, perché i meccanismi elettivi sono in parte inesplicabili e anche perché, come dice la Bibbia, il vento soffia dove vuole. Però provo ugualmente a tentare una spiegazione. Di Bianciardi ci continuano ad

arrivare e a parlare il suo donchisciottismo, il suo smarrimento, la sua disillusione, la sua rabbia, il suo velleitarismo, la sua dolcezza, la sua nudità, la sua fragilità, che ce lo fanno sentire vicino e creano identificazione con il lettore. E poi – ultimo ma non ultimo – c'è l'impronta della sua lingua e della sua voce, in presa diretta, nello stesso tempo incazzata e sofisticata, che esplode al massimo grado nel suo agro capolavoro, romanzo che, agli adolescenti come me che lo hanno letto appena uscito, era apparso diverso e avulso rispetto a tanti altri libri italiani più blasonati, con accenti di sincerità e radicalità che non eravamo abituati a incontrare e che avremmo incontrato anni dopo in alcuni libri e film che arrivavano dall'America. Ma poi... perché non sono rimasti gli scrittori e i poeti mandarini del Giappone antico e sono rimasti invece i romanzi e i diari di dame di corte e concubine? Perché, ad esempio, nessuno legge più Anatole France mentre si continuano a leggere Saint-Exupéry e tanti altri? Perché si continua a leggere il meraviglioso romanzo di Bulgakov e non si leggono quelli di tanti scrittori russi leccapiedi dello stesso periodo? Perché non si legge più Tommaseo ma si continua a leggere il suo tanto dileggiato Leopardi?

Così adesso, a cento anni dalla sua nascita, viene istituito un premio intitolato a Bianciardi, che mi è

stato dato l'onore di vincere alla sua prima edizione. Cosa che mi ha fatto piacere ma che mi ha anche sbalordito, perché il caso ha voluto che io abbia avuto, da ragazzo, un singolare incontro ravvicinato del terzo tipo con lui.

Era successo questo:

Mi avevano mandato a Rapallo, in convalescenza dopo una brutta pleurite che mi aveva tenuto un mese a letto, e un giorno, su un giornale, avevo trovato la pubblicità di una edizione completa di tutte le lettere di van Gogh (Edizione Silvana), con tanto di disegni e dipinti, e allora – visto l'amore che provavo e provo per questo pittore – mi era presa una smania incontrollabile di possedere quel libro e di divorarlo. Così, senza riflettere e con pochi soldi in tasca, ero andato a cercare una libreria per comperarlo. Ero entrato nella prima che avevo incontrato, dove mi era venuto incontro un uomo vestito di fustagno – mi pare di ricordare – con una grande testa arruffata e una faccia da garibaldino triste che mi pareva di riconoscere. Un secondo dopo avevo visto che nella libreria c'era un tavolo tutto pieno di copie della *Vita agra*, libro che avevo letto con stupore e passione e che era piombato sul mondo letterario italiano come un alieno. E allora, guardando di nuovo quell'uomo, avevo finalmente capito che si trattava di Luciano Bianciardi. Avevo balbettato il titolo del libro che cercavo. Lui mi aveva risposto che non ce l'aveva in libreria ma che lo avrebbe ordinato e che lo avrei trovato pochi giorni dopo. «Adesso metto al lavoro le mie donne...» aveva detto con scherzosa baldanza. Ero uscito dalla libreria in preda all'emozione, ero tornato a casa e avevo guardato di nuovo la pubblicità sul giornale. Solo allora avevo visto che quel libro costava una cifra assolutamente proibitiva per le mie misere tasche.

Così, con mia vergogna, non ero più passato a ritirarlo e avevo «inchiodato» Bianciardi, al quale un libro così costoso sarà probabilmente rimasto sul gobbo e che avrà mandato al diavolo quel ragazzo farfugliante e malato che gli aveva ordinato un libro e poi non era passato a ritirarlo, per il quale lui – con

incredibile generosità e ingenuità – non aveva neppure pensato di chiedere un anticipo.

Da quel giorno, mentre prima non mi capitava mai di vedere Bianciardi e non sapevo neppure che abitasse a Rapallo, lo incontravo continuamente e, appena lo avvistavo, dovevo dileguarmi come una biscia in stradine e vicoli per non incrociarlo. Una volta, visto che camminare in strada era per me un rischio continuo, ero andato a rintanarmi in un cinema. «Qui almeno starò tranquillo!» mi ero detto. Invece dopo un po', scrutando le teste allineate nel buio della sala, avevo visto improvvisamente Bianciardi seduto a mezzo metro da me, nella stessa fila di sedie, solo dall'altra parte del corridoio, in compagnia di un bambino. E allora, approfittando di una scena notturna dove il raggio che usciva dalla cabina di proiezione era buio e non illuminava la sala come un bengala, ero sgattaiolato fuori dal cinema. Mi pare di ricordare che dessero un film intitolato *Il re dei re*, con un attore mascelluto dai capelli biondi e dagli occhi azzurri di nome Jeffrey Hunter, improbabile interprete ariano dell'ebreo palestinese Gesù. Avevo provato per questa mia involontaria mascalzonata una tale vergogna che, pochi anni dopo, leggendo che Bianciardi era morto, ero arrivato addirittura a pensare che il mio comportamento e il danno economico che gli avevo arrecato avessero contribuito ad affrettare la sua prematura morte.

Nella vita, come nelle fiabe, possono succedere delle cose incredibili. Una cosa incredibile, per esempio, è che lo stesso ragazzo che aveva incrociato Bianciardi in un momento doloroso e difficile della sua vita e che gli aveva dato una fregatura venga adesso insignito di un premio che porta il suo nome. Amo pensare che questa sorprendente coincidenza – e anche il fatto che non solo non mi vengano chiesti quattrini per risarcire l'antico danno economico ma che al contrario me ne vengano donati – possa significare che lui, da qualche parte, con la sua aria burbera e buona che gli avevo visto in faccia da ragazzo, mi abbia tenuto d'occhio per tutti questi anni e che, alla fine, mi abbia aperto le braccia e mi abbia perdonato.

Pierdomenico Baccalario

Meravigliose creature

«la Lettura», 18 dicembre 2022

L'illustratore australiano Shaun Tan torna in libreria con una raccolta di appunti, disegni e schizzi che rappresentano esseri straordinari, senza dare giudizi

Shaun Tan è tornato in libreria con *Creature* (tuné), una raccolta di appunti, disegni, quadri e schizzi di uno tra i più evocativi illustratori contemporanei, uno dei pochi che non ha bisogno di parole per raccontare storie emozionanti. A pagina uno c'è un disegno di dinosauri fatto quando aveva tre anni. Bello che i suoi genitori l'abbiano conservato, e quindi gli domando: avevano già capito di avere tra le mani un artista? «Tutti noi nasciamo artisti, e non credo che il mio primo disegno sia così speciale. C'è l'abilità mimica di riprodurre le forme e molta pazienza. Tutte cose che ho ereditato dai miei genitori: mio padre è un architetto e aveva un ufficio pieno di progetti, e mia mamma era bravissima a disegnare, anche se la famiglia non l'ha mai incoraggiata. Quindi sono nato in una casa piena di disegni, dove era facile mettere le mani su penne, colori ed enormi fogli di carta.»

Che scuole hai fatto?

Sono andato a una scuola superiore specializzata in arti visive, e fino ad allora non avevo mai incontrato nessuno che visse d'arte, né pensato potesse essere un lavoro vero. I miei insegnanti non erano benestanti, ma nemmeno derelitti e, soprattutto, mi sembravano felici e interessanti. Per un pelo non ho fatto biotecnologia, ma poi, a partire dai diciassette

anni, ho cominciato a illustrare storie di fantascienza per i vari dipartimenti universitari, o a fare poster di festival e convention. Finita l'università mi sono dato un anno da freelance per vedere se ce l'avrei fatta. Ed è stato un anno molto difficile, in una città piccola come Perth...

Ma, come dice il titolo di una tua mostra, «Every Place is the Place», no?

Sei sempre tu che decidi cosa vedere. Io sono nato in Australia in un luogo remoto, geograficamente e culturalmente, alla periferia di una delle città più isolate del mondo, a 2500 chilometri da quella più vicina, un posto che solo centocinquanta anni prima era un avamposto dell'impero inglese, terra di bulldozer, case in costruzione, senza un senso di identità né di legame con la storia indigena precedente. Quando ero un ragazzino pensavo alla mia casa come a un posto noioso, spiritualmente vuoto, da cui scappare attraverso film e libri. Ma, poi, nella mia adolescenza, quando ho cominciato seriamente a pensare di fare una carriera artistica, ho iniziato a dipingere quelle strade, parchi e spiagge e le ho trovate affascinanti. C'era una poesia intrinseca nei cavi elettrici, nei saloni, vicoli, centri commerciali e parcheggi. E ho capito che i miti che mi piacevano potevano anche avere a che fare con il paesaggio

post industriale e post coloniale di quei posti. E ne ho fatto le «mie» foreste selvagge.

Noi europei conosciamo i miti aborigeni e i loro dèi che camminano nel mondo durante il Tempo del Sogno grazie a Bruce Chatwin, che però si era inventato una buona metà di ciò che aveva scritto. Cosa ne pensi?

I miti sono storie, che possono essere giuste o sbagliate, il Tempo del Sogno degli aborigeni, come la Bibbia degli europei: hanno un'anima stravagante, elementi chiaramente incredibili, come un serpente che rende vivibile un intero continente, o un altro che invita una donna appena nata dalla costola di un uomo ad assaggiare un frutto proibito. Ma, a prescindere dalla storia, la vera prova della loro potenza è quanto siano in grado di persistere nella nostra memoria, e le storie del sogno, per qualche motivo strano, lo sono. Come le favole dei Grimm, di cui quasi tutti si ricordano le più assurde, quella di un cannibale che vive in una casa di pan di zucchero nella foresta o di una nonna che esce sana e salva dalla pancia di un lupo. È perché la loro funzione è prepararci ad affrontare ogni tipo di sorpresa, all'assurdo della vita. Aspettati l'inaspettato. E, magari, impara ad ascoltare i tuoi sogni.

Le più antiche storie dell'umanità sono storie di ragazzi scritte per altri ragazzi (anche perché pochi di loro superavano i vent'anni). Sono ancora le storie più importanti? Se chiedi a un adulto di raccontarti una storia significativa, molto probabilmente ti risponderà con qualcosa che ha letto durante l'adolescenza, l'età in cui si disegna la mappa della nostra sensibilità, si

«Le buone storie sono quelle che **rispettano l'intelligenza dei bambini**, fatta più di domande che di risposte, senza messaggi didattici.»

piazzano cose che risuoneranno nel futuro e guideranno la nostra immaginazione. Le buone storie sono quelle che rispettano l'intelligenza dei bambini, fatta più di domande che di risposte, senza messaggi didattici. Sono storie dove si danno loro strumenti per pensare, si arma la loro indipendenza e senso critico, si è dannatamente onesti su quello che non si sa del mondo e si ride, ci si diverte, si sa essere stupidi e seri al tempo stesso.

Secondo te perché molta letteratura «alta» sospetta di ciò che fa ridere?

Credo abbia a che fare con il desiderio di separare l'arte dall'intrattenimento, rischiando così di perdere il quadro generale, la reale complessità del lavoro creativo e della natura umana. Le categorie creano utili divisioni, ma isolano anche le cose tra loro, come ad esempio l'umorismo dalla filosofia, il divertimento dalla compostezza, mentre l'arte mescola tutto, è una forma di gioco, e di saper far credere.

Anche le illustrazioni?

Le illustrazioni portano emozioni che non possono essere spiegate. Non è un caso se molti regimi hanno regole stringenti su cosa può essere disegnato e cosa no. I disegni sono più sottili e suscettibili di interpretazioni. Hanno avuto un ruolo dominante nella nostra storia, pensa ai fregi greci delle battaglie, le vetrate delle cattedrali, i calendari maya, i geroglifici egizi, le immagini sadiche dell'Inferno di Giorgio Vasari o l'allegoria di Lorenzetti del *Buono e del Cattivo Governo*. Contengono sempre un invito al ragionamento, sono zitte eppure sono potenti e ipnotiche, e ti lasciano il tempo per il dubbio.

Tutti i disegnatori amano disegnare mostri, tu invece «Creature». C'è una differenza?

Se tu cerchi «Creature» su Google trovi mostri spaventosi e terribili, e questo secondo me ci racconta qualcosa di pro fondo su come spesso la nostra immaginazione faccia coincidere la stranezza con qualcosa di negativo. Io invece penso che sia qualcosa da

osservare con curiosità e compassione, per saggiare la nostra capacità di empatia. *Creature* contiene l'idea di animali, anche immaginari, senza il giudizio di buono o cattivo.

Secondo te perché siamo sempre noi a cercare gli esseri fantastici, e non viceversa?

In ogni caso, possiamo prepararci. Ah, quanto avrei voluto incontrare una volta un alieno come E.T.! In una delle mie storie, *Eric* (Templar, 2010), una famiglia accoglie con grande normalità uno studente straniero, che però è alto poche spanne e sembra una foglia scura. Il nostro desiderio di accogliere ospiti del tutto sfidanti è un aspetto elevato del nostro spirito, qualcosa di buono, che ha consentito all'umanità di fiorire in comunità complesse e diverse tra loro.

Nelle tue illustrazioni c'è spesso un «intruso», inquietante o fuori scala. Quale è la sua funzione?

Mi piace osservare come reagiscono le persone quando se ne accorgono. Gli scimpanzé imparano ad aver paura dei serpenti vedendo gli altri scimpanzé, e così facciamo noi, da bambini, mimando ciò che gli adulti pensano di conoscere. Mi piace quindi disegnare cose apparentemente spaventose a cui le persone reagiscono con grande calma. Nel disegno di un gigantesco passerotto che incombe sopra al mio quartiere di Melbourne c'è una signora che va tranquillamente in bici, suggerendoci che forse quello sia un essere benevolo (e anche le luci contribuiscono a creare una certa emozione non convenzionale). Questo non significa rimuovere la paura, ma sottolineare l'incertezza, il senso di instabilità, una valutazione che però va pesata di volta in volta e non decisa a priori.

Anche i tuoi robot sono vecchi, malandati, scassati. Cosa ne pensi dell'idea che, in un futuro, ci terremo sempre compagnia con degli ingranaggi?

I giapponesi chiamano *mono no aware* la nostalgia del divenire e la tristezza del pensare che tutto sarà

«Mi piace disegnare cose apparentemente spaventose a cui le persone reagiscono con grande calma.»

perduto. Viviamo un'epoca di crisi ecologica e di un'incompetenza politica che rasenta la pazzia, con l'idea che tutto sia già successo in altri tempi o da qualche altra parte, un po' come in *Star Wars* e nella *Terra di Mezzo*, che non a caso sono universi che ci piacciono tanto. Penso che i robot e le intelligenze artificiali saranno una parte fondamentale di ciò che ci aspetta.

E l'arte?

Penso che sia una forma di meditazione, di capacità di essere attenti. Curiosamente, spesso non sono molto motivato a disegnare o dipingere, lo faccio più per senso del dovere. Ma, quando inizio, e mi prendo un momento per guardare davvero le cose, a pensare a come potrebbero davvero essere rappresentate, la mia mente scava più a fondo, e a un certo punto un albero non è più solo un albero, un cane non è più solo un cane, un edificio non è più solo un edificio: diventano unici, senza nome, oggetti che posso reimmaginare o far crescere come potrebbe fare un ragazzino. Mi auguro spesso l'arrivo del momento in cui vedo qualcosa la prima volta, o in un modo diverso. Penso che questo sia il senso dell'arte, sia per l'artista che per il pubblico: ricordarci che c'è sempre un altro modo di vedere le cose, di conoscerle. Il mondo non è sempre «solo così».

Se esistesse da qualche parte una biblioteca che colleziona unicamente l'ultima copia esistente di libro, quale titolo andresti a prendere a prestito?

Gosh! Questa sì che è una domanda. Forse qualcosa da leggere ai miei figli, o che potrebbe aiutare a spiegare cosa fare quando tutta la letteratura è finita. E, sai che forse è una buona idea per un libro illustrato?

Raffaele Manica

Proust, finanza, popolo, alberghi, i contesti della «Recherche»

«Alias», 18 dicembre 2022

Dalle scene di vita parigina a Dreyfus, Jean-Yves Tadié rintraccia i temi contemporanei che nel romanzo di Proust diventano speciali «forme del testo»

L'erudizione richiede molto gusto. Non solo perché occorre avere il gusto dell'erudizione, ma perché l'erudizione, guidata dal gusto, significhi qualcosa, sottraendosi al mero accumulo di dati e informazioni e trascogliendo ciò che, ben organizzato, può funzionare come ricostruzione storica: occorre gusto per non essere inerti di fronte al muro costruito con i mattoni delle informazioni; e occorre gusto anche per non sbattere la testa contro quello stesso muro. Solo così, infine, discernendo e giudicando, si allineano con chiarezza molti fatti per individuare e considerare il tratto funzionale: è in quel momento che l'erudizione, trovato un percorso, diventa gesto critico, o almeno un tipo particolare di critica.

Sono alcune tra le cose che venivano in mente leggendo intero e poi piluccando *Proust e la società* di Jean-Yves Tadié (traduzione di Roberta Capotorti, Carocci; della traduttrice, presso il medesimo editore, è appena uscito, e si vuole almeno segnalarlo, *Leggere Proust*). Alcuni libri sono fatti così: valgono per l'insieme, ma ogni parte conta anche per sé, non meno dell'intero.

Tadié qualche decennio fa ha fornito due strumenti fondamentali per l'avvicinamento a quel grande: ha diretto l'edizione critica e commentata della *Recherche* per la Pléiade; e ci ha dato un'ampia *Vita di Marcel Proust* (ora riproposta negli Oscar Baobab

Mondadori): due imprese precedute e seguite da una rilevante corona di altri importanti contributi, a partire da *Proust et le roman*, del 1971, e passando almeno (l'elenco sarebbe molto lungo) per il suggestivo *Le lac inconnu. Entre Proust e Freud*, del 2012. Ma ha anche, di recente, 2019, pubblicato un libro di schegge proustiane, *Marcel Proust. Croquis d'une épopée*, che di Proust e la società conteneva più di qualche annuncio, perfettamente autonomo nella sua forma saggistica e occasionale nel senso più nobile (la critica deve molto all'occasione, a partire dalle occasioni fondamentali che sono le uscite di nuovi libri). Di più, alcuni di quei capitoli (per esempio quelli dedicati al mare, ai giardini, alla serra, a Pompei, a Versailles, alla stampa) a buon diritto avrebbero potuto far parte del libro attuale per la particolare articolazione e declinazione della «società» per come Tadié l'ha, a parer nostro giustamente, intesa. Per questo si è detto che il suo leggere Proust vale per l'insieme ma anche per ogni parte. Una sintesi di questa sua doppia vista è appunto *Proust e la società*, una ricerca su quelli che potrebbero chiamarsi i «contesti proustiani»; senonché in nessuno come in Proust (epistolografo compreso) il contesto è lì pronto a far testo, a essere una forma specialissima di manifestazione del testo, in un andirivieni mai stanco, da moto ondosso: e viceversa. È uno dei motivi

«La vita fuori Parigi si svolge in albergo. Non ci si immagina Proust proprietario di una casa di campagna.»

per cui l'intreccio tra la biografia e l'opera, croce e delizia di ogni indagine proustiana, non può mai del tutto essere districato. Sia detto con fretta, visto che ognuno lo sa: era una questione messa a fuoco in *Contro Sainte-Beuve*, contro cioè quel critico che prima di esprimere un giudizio sull'opera aveva bisogno di conoscere (possibilmente) ogni minuto della vita dell'autore in oggetto, cosa che non gli garantiva di andare a bersaglio: ma, in quell'andare contro, Proust aveva benissimo visto la necessità di rimanere dentro l'intrico, però portando quei minuti o quelle ore a un significato ad alta tensione e a non meno alta funzionalità.

Di *Proust e la società* l'indice mostra che si tratta di una vera e propria mappa attraverso la quale ripercorrere il romanzo: nella maniera che ci ha consegnato la mnemotecnica, che ad ogni stanza crea delle associazioni, come ci ha insegnato Frances A. Yates nel celebre *L'arte della memoria*, titolo di non poca pertinenza per Proust e per questo libro a Proust dedicato. Nella parte «sociologia» troviamo i capitoli dedicati al popolo, ai domestici, alla finanza, al denaro; in «geografia» stanno i capitoli su Parigi, la vita di provincia, l'albergo, le cattedrali; in «storia» troviamo una ricognizione della famiglia di Proust, figure della politica, della modernità, della memoria storica (Dreyfus, la guerra del 1914); nella quarta parte, «psicologia», sono gli amori e il tempo vissuto (struttura, trattamento, romanzo e personaggi).

Si è detto della particolare accezione di «società» in Tadié; va aggiunto che anche ognuna delle discipline-categoria che danno titolo alle quattro parti è usata da Tadié in maniera estesa, come un luogo di risonanza e di rimandi: austeramente e quasi clinicamente presentato, ma, a ben leggere, poi, pieno di allusioni. Meglio portare un esempio. Nel capitolo sul denaro c'è un paragrafo fulmineo dedicato

a Proust e Henry Bernstein, «un accanito giocatore e autore di teatro di successo» conosciuto tramite Antoine Bibesco. Proust gli presta dei franchi per giocare a baccarà. Bernstein perde e Proust non ha altro da prestargli. Bernstein in passato ha anche finanziato dei fantini: «Ispira a Proust il personaggio di Octave, che dopo aver perso al casino di Balbec, dichiara: "Sono in piena crisi"» scrive Tadié. L'effetto è di quelli ben noti ai lettori di Proust: nonostante l'ampiezza del romanzo, saper poi racchiudere in una frase un intero mondo, con la forza della frase che arriva anche da ciò che ne viene omesso – e di cui resta misteriosamente traccia – quando la si traduce dalla vita nel romanzo. Ma, Bernstein essendo drammaturgo, quando Proust descrive il modo della drammaturgia di Octave il modello ne è Cocteau. Conclude Tadié: «Li si vede simbolicamente riuniti in una carta da gioco raffigurante Judith (titolo di un'opera di Bernstein), la dama di cuori, inviata a quest'ultimo da Cocteau nel novembre 1922». Occorrono molte vite per farne una, diceva il nostro poeta. Occorrono i frammenti di molte vite per fare un personaggio: non per caso Octave è il personaggio che inverte la teoria del «duplice io».

Dovessimo indicare un capitolo da leggere subito, diremmo che è quello dedicato all'hôtel: l'albergo è una *figura* che attraversa l'intera *Recherche*. A buon diritto si può annoverare tra i protagonisti del romanzo. Non è un mero luogo né un contenitore di avvenimenti, ma un personaggio: «La vita fuori Parigi si svolge in albergo. Non ci si immagina Proust proprietario di una casa di campagna» osserva Tadié: ma perché no? Resta la certezza che avrebbe comunque preferito un albergo (anche se sappiamo, dal commento di Alberto Beretta Anguissola a *Albertine scomparsa* nei Meridiani, che Proust avrebbe

voluto affittare, per un progettato viaggio in Italia, Palazzo Farnese di Caprarola, «l'immenso pentagono rinascimentale del Vignola, a pochi chilometri da Viterbo»). L'albergo in Proust ci permette di capire «che cosa ci mostra di un sistema sociale, di un microcosmo, dell'organizzazione particolare che rappresenta». Ed ecco la rassegna divertita degli alberghi dei quali Proust fu ospite, culminanti nel Ritz e, nel romanzo, nel Grand-Hôtel di Cabourg (ovvero Balbec) e nel luogo opposto che è l'hôtel di Jupien, con la stanza dei goduriosi supplizi di Charlus.

Importante che gli alberghi non fossero rumorosi, ma anche che non avessero saponi troppo profumati. Nel romanzo a Marcel le camere infondono solitudine, ma negli spazi comuni nascono rapporti con strani direttori e ragazzi di ascensori a corde. Il personale è non sempre adeguato, la clientela non sempre educata, però ciò consente qualche considerazione su varianti e costanti della natura umana, e

sui rapporti tra le classi sociali: l'albergo è protettivo delle classi abbienti anche durante l'esercizio del vizio impunito («più in là, dietro una vetrata chiusa, alcuni individui sedevano in una sala di lettura»); ed escludente – quando non dedite al servizio – le non abbienti. Una celebre pagina del romanzo è così riferita da Tadié: «Gli abitanti del paese si riuniscono davanti ai vetri di una veranda che ospita la sala da pranzo come se contemplassero i pesci di un acquario. E Proust pensa che un giorno gli spettatori potrebbero rompere il vetro per impadronirsi dei pesci e divorarli». È uno sguardo politico, come quello sull'affare Dreyfus e quello sulla morte delle cattedrali.

Dotto, erudito e sagace, e miniera di spunti, sia permesso di dire che *Proust e la società* è anche un libro di grande divertimento intellettuale: «Amusons-nous», dunque, come invita a fare il capitolo sugli alberghi.



René-Xavier Prinet, *Le Balcon*
© Caen, musée des Beaux-Arts / Patricia Touzard

Ottavia Casagrande

Poesie e prediche di un libertino

«Domenica», 18 dicembre 2022

Il grande poeta dell'amore in lingua inglese fu un personaggio pirotecnico: bucaniere e sciupafemmine, poi sacerdote e predicatore nella cattedrale di Londra

Ai tempi di John Donne, la Cattedrale di St Paul non era la chiesa dall'iconica cupola che si profila oggi tra i grattacieli della City. Prima del Grande Incendio del 1666, la cattedrale di fatto – se non di nome – della capitale inglese era un gargantesco edificio gotico; un'intricatissima congerie di pinnacoli, contrafforti, archi rampanti e cuspidi. Più volte rimaneggiata, era cresciuta a dismisura e nel più flagrante disordine: un groviglio di decori, un labirinto di cappelle, cripte, altari. L'altissima guglia centrale, orgoglio dei londinesi, era stata incenerita da un fulmine nel 1561. L'ossario a nord del camposanto era stato occupato da un venditore di libri e articoli di cancelleria. La così detta *Paul's walk*, «la passeggiata di Paolo», gremita di gente a ogni ora del giorno e giorno della settimana, era il cuore pulsante della vita urbana. Qui avevano origine tutti i pettegolezzi, le dicerie e le leggende, prima di propagarsi per la città. La domenica, negli angoli più bui dei transetti, avvenivano scambi e commerci più o meno leciti. Ragazzini facevano lo scivolo sui corrimano e la pipì sulle colonne, mentre ubriaconi barcollavano lungo i deambulatori e rovinavano sugli stalli del coro. Il luogo puzzava di vita e di morte.

In questa stridente comunione tra sacro e profano, avanti alla Croce di San Paolo o ai piedi del pulpito, sotto il sole primaverile di una domenica di Pasqua

o intorno ai fuochi in una gelida notte di Natale, si radunavano folle sterminate di fedeli. Accorrevano da tutti gli angoli della capitale e del regno per ascoltare, anzi partecipare alle prediche del decano di St Paul, l'ex bucaniere, ex sciupafemmine, ex poeta satirico linguacciuto ed ex varie-altre-cose: John Donne.

Considerato il più grande poeta d'amore in lingua inglese, la vulgata vuole che più si leggono i suoi versi, più lo si ami; più si leggono le sue prose, più lo si odi. Eppure, all'epoca, i suoi sermoni venivano ascoltati con avidità, trascritti, diffusi e commentati a corte come nel più infimo pub. Dai resoconti, lo spettacolo delle sue prediche era magnetico. Moniti severi e condanne definitive si alternavano a lamenti e sussurri, ma erano soprattutto i suoi rapimenti estatici a elettrizzare la folla. Tutta Londra sapeva che prima di incarnare l'immagine vivente del profeta – gli occhi ardenti, le guance emaciate, il profilo affilato di un Cristo – quell'uomo sul pulpito, capace di commuoversi e commuovere, aveva vissuto.

Discendente di una fiera dinastia di martiri cattolici, tra i quali spiccava Thomas More, Donne capisce, ancora ragazzo, che le uniche alternative per un cattolico in terra inglese sono la clandestinità, il martirio o la conversione. Sceglie la conversione. Per sancire coi fatti la propria fedeltà alla nuova fede

anglicana, s'imbarca con il conte di Essex, Sir Walter Raleigh e un manipolo di giovani scalmanati desiderosi d'avventura contro i cattolicissimi spagnoli. La vagheggiata avventura si rivela però una tediosa attesa, cacciato in fondo a una nave calda, umida e pestilenziale. Donne abbandona quindi le sue velleità piratesche per studiare legge al Lincoln's Inn, un ottimo posto per conoscere, farsi conoscere e soprattutto divertirsi. Materia nella quale Donne sembra non essere secondo a nessuno. Viene nominato Maestro dei festini di un'onorabilissima confraternita di goliardici gentiluomini: The Right and Worshipfull Fraternitie of Sirenaical Gentlemen, che contava tra i suoi illustri membri il noto poeta Ben Jonson e il celebrato architetto Inigo Jones. Sono di questo periodo i più bei versi d'amore e le satire più pungenti. Giovane di mondo, elegante, forse per posa, forse per vero, si atteggia a gran seduttore. A volte con sarcastica misoginia, altre con ispirato lirismo, altre ancora con violenza e passione, scavalca la forma e reinventa la lingua per celebrare l'amore libero, le gioie del corpo e la comunione di anime. Vere o presunte, le sue avventure notturne raccontate con spirito e desiderio conoscono immensa fortuna, sebbene Donne non si degni di pubblicarle.

Nel frattempo, avvia una promettente carriera di *apparatchik* nel governo elisabettiano. Salvo poi una mattina di dicembre del 1601 gettare tutto alle ortiche, sposandosi clandestinamente con Anne More. In un colpo solo, perde il lavoro, la posizione e il buon nome conquistati a caro prezzo con la conversione, le armi e lo studio. Diventa un paria. Senza mezzi, oppresso dalla vita domestica, comincia una lunga e solitaria attraversata del deserto. Scrive versi d'occasione per ingraziarsi e blandire ricchi e

potenti mecenati. Arriva a meditare il suicidio. Perciò, quando nel 1615 viene ordinato prete, chiunque lo conoscesse, di fama o di persona, come ribelle poeta libertino, goliardico bevitore o padre di famiglia depresso e dagli istinti suicidi, rimane sbigottito. Si era tuttavia guadagnato la stima di Giacomo I con i suoi trattati teologici, diventando ben presto il miglior interprete della nuova politica conciliatoria del sovrano.

Samuel Taylor Coleridge ha paragonato il ritmo del suo verso al trotto di un dromedario. Donne in effetti disobbedisce alle regole della tradizione classica e cortese. È ardito nelle immagini, fulmineo nell'arguzia, spavaldo con le metafore, scatenato nel ritmo. Scuote la lingua inglese dalle fondamenta per dare linfa e voce al suo irriducibile umanesimo che contempla senza mai arrivare a conciliare verità opposte e contraddittorie. Dove l'essere umano cessa di essere somma meraviglia e diventa infima corruzione; dove l'estasi 'amore diventa indistinguibile da quella divina, lui non traccia un confine, ma vede una soglia, un passaggio, un legame universale.

Lo slogan di una nota catena di supermercati si rifà al suo verso più famoso. Hemingway lo cita nel titolo di un romanzo. Le due citazioni sono l'incipit e la chiusa di un passo tratto da *Devozioni per occasioni di emergenza*: «Nessun uomo è un'isola, completo in sé stesso; ogni uomo è un pezzo del continente, una parte del tutto. Se anche una sola zolla venisse erosa dal mare, l'Europa verrebbe meno, come se d'improvviso sparisse un promontorio, una dimora di amici, o addirittura casa tua. La morte di qualsiasi uomo mi annienta, perché io sono parte dell'umanità. E dunque non chiedere per chi suona la campana: suona per te». A 450 anni dalla morte, le sue parole sembrano una profezia.

«Se anche una sola zolla venisse erosa dal mare, l'Europa verrebbe meno, come se d'improvviso sparisse un promontorio, una dimora di amici, o addirittura **casa tua**.»

Paolo Bricco

Il borghese critico, il vento del Novecento e la faticosa dissoluzione degli imperi

«Il Sole 24 Ore», 18 dicembre 2022

Il conte archeologo, nipote dell'ex direttore del «Corriere» ripercorre la sua vita, tra passioni e dolori, ricordi di Torre in Pietra e amori delusi

«Ogni tanto penso a me come a Hanno, l'ultimo discendente dei Buddenbrook, la famiglia raccontata da Thomas Mann. Il destino della borghesia è di consumarsi. Non è mai esistito un ceto sociale nella storia che, a fronte di una vitalità tanto grande, abbia concepito il gene di una critica così distruttiva e abbia coltivato un odio così feroce, intimo e autoriflesso. La mia vita è però particolare. In me coesistono la borghesia e l'aristocrazia. Mi sento un Albertini. Mi chiamo Carandini. La nobiltà, a differenza della borghesia, ha avuto una propensione ad autopertpetuarsi. I suoi ritmi sono più lenti. La sua attitudine verso sé medesima è più accogliente. Un punto di incontro fra questi due mondi, nella mia vita, è stata la tenuta di Torre in Pietra, nella campagna romana, con la sua dimensione fuori dal tempo e con la simultanea rivoluzione agricola modernizzatrice imposta dalla mia famiglia negli anni Venti.»

Andrea Carandini – classe 1937 – è un uomo che custodisce i fili spessi e aggrovigliati del Novecento. In lui questi fili – la sorte individuale e la traiettoria delle classi sociali, la ricerca intellettuale e la vita professionale, l'archeologia e la psicanalisi – si intrecciano componendo nodi strettissimi. E lo fanno in una maniera affascinante, al limite del doloroso, anche se alla fine – come capita nelle vite degli

uomini che si sono misurati con il paradosso della vita senza esserne travolti – ogni cosa trova un senso e i grumi sembrano emulsionarsi e sciogliersi.

Prima di sederci per pranzare, Carandini mi mostra un oggetto: «Quando io ero piccolo, trascorrevi molto tempo a Torre in Pietra. Mio nonno Luigi la comprò nel 1926. Lui, mio zio Leonardo e mio padre Nicolò, dopo la bonifica di queste terre malariche, ne fecero un'azienda agricola modello. Amavo il lavoro degli artigiani del borgo. L'unica cosa che non potevo toccare, nella bottega del sellaio, era la mezzaluna con cui si tagliava il cuoio, perché rischiavo di procurarmi una ferita. Ora ho trovato, in una delle ultime botteghe artigiane di Roma, questa mezzaluna da sellaio che ha una custodia molto elegante e sicura. Vede come si estrae senza che il filo tocchi e tagli la pelle del palmo della mano? Adesso, nessuno si fa male.»

Il nostro incontro è segnato da alcuni fuochi che sembrano racchiusi in questo oggetto, che è minuto, elegante e a suo modo pericoloso: il passato e il presente, la memoria e il pericolo, l'amore e il dolore. Andrea Carandini è nipote di Luigi Albertini, una delle grandi anime della fragile Italia liberale distrutta dal biennio rosso e macerata dal fascismo: «Mio nonno morì quando io avevo quattro anni. Per tutta la vita mi sono misurato con la sua ombra.

Ho alcuni ricordi nitidi di lui che mi portava sulle spalle e ho una elaborazione densissima di racconti famigliari ascoltati. Non lasciò mia madre iscriversi al ginnasio. Allora le ragazze andavano educate solo in casa. Lei non sopportò quella proibizione, rifiutò le istitutrici e si costruì una cultura da autodidatta leggendo moltissimo e imparando a suonare il pianoforte. Io suono il pianoforte e l'organo. Ero legatissimo a lei. Più che a mio padre, un uomo del 1895 per il quale la vicinanza emotiva e l'assiduità quotidiana con i figli non erano essenziali. Il mio, con loro, è stato un classico triangolo edipico.

Nel 1925 Albertini era stato costretto a lasciare la direzione del «Corriere della Sera» e a cedere alla famiglia Crespi le quote del giornale che aveva sviluppato nel solco del liberalismo di matrice britannica, quanto di più lontano dal pensiero socialista mussoliniano trasmutato attraverso il nazionalismo, il reducismo della Prima guerra mondiale e l'alleanza – in senso gramsciano – con gli agrari e borghesi: «In fondo, nella borghesia del Nord solo gli Albertini e i Pirelli non si assimilarono pienamente al fascismo». Andrea è figlio di Elena Albertini e del conte Nicolò Carandini. Un suo antenato – il cardinale Ercole Consalvi, segretario di Stato di Pio VII dal 1800 al 1806 e dal 1814 al 1823 – aveva per madre una Carandini, di nome Claudia. Nella sua casa di Roma, ogni cosa parla. La luce che entra dalle finestre con la forza senza tempo dei quadri di Renato Guttuso, il divano in mezzo al salone a cui è attaccata ancora oggi una corda con cui suo padre negli anni Trenta si gettava nel giardino sottostante quando gli agenti dell'Ovra irrompevano a fare una perquisizione, gli angoli in cui negli anni Cinquanta bevevano il caffè gli intellettuali del «Mondo» di

«Mio nonno morì quando
io avevo quattro anni.
Per tutta la vita mi sono
misurato con la sua ombra.»

Mario Pannunzio e, anche, le storie minime che rimangono come per incanto a volteggiare nell'aria: «Al sesto piano abitava Susanna Agnelli, al quinto piano c'era Gianni. Qualche volta sull'ascensore ti capitava di incontrare un signore con la barba nera. E di pensare: guarda quanto assomiglia a Fidel Castro. Era Fidel Castro».

Ci sediamo a tavola in un angolo della casa tappezzato di libri di letteratura tedesca. Una grande finestra dà su un salice piangente. Viene servito un risotto al radicchio molto buono. Con una voracità che ricorda la voracità per la vita, Andrea ne prende un secondo piatto. Io faccio lo stesso. Carandini non è stato schiacciato dal peso della storia. Sua e degli altri. Anche se il racconto che lui fa di sé, ascoltato dalla sua voce e letto nella biografia *L'ultimo della classe. Archeologia di un borghese critico* (Rizzoli), è spesso segnato da dicotomie se non irrisolte, almeno crudelmente dolorose. Come il binomio fra la cultura e la politica: «L'errore più grande della mia vita? Iscrivermi al Partito comunista. Mi convinse Giorgio Napolitano, responsabile della cultura del Pci. Rimasi due anni. Poi me ne andai. Poco prima di morire, nel 1957, il grande latinista Concetto Marchesi, da comunista, conduceva una battaglia culturale per la diffusione del latino fra gli operai. Non ho mai apprezzato don Lorenzo Milani e il falso democraticismo della scuola di Barbiana. L'unica vera possibilità sociale per i poveri è la cultura ai massimi livelli, con una selezione dura e intensa. Mi sono sempre piaciuti i "Grundrisse" di Karl Marx, nelle loro ipotesi descrittive delle società precapitalistiche, schiavistiche e feudali».

In tavola viene servita una insalata di pomodori e pinoli, scaglie di parmigiano e noci. Più otto diversi tipi di formaggi. Racconta Carandini: «Il mio primo maestro? Il cuoco della mia famiglia, Giovanni Pellegrini. Mi faceva da vicepadre spiegandomi le cose della vita. Mio padre era molto assente, impegnatissimo nel Partito liberale e nell'attività editoriale del "Mondo" di Pannunzio, di cui era proprietario. Quando sono cresciuto, il mio grande maestro è

stato Ranuccio Bianchi Bandinelli, un grande intellettuale che divenne comunista per espiare la colpa di essere un borghese o meglio, nel suo caso, un aristocratico di antica famiglia senese che aveva avuto perfino fra i suoi antenati un papa, Alessandro III. Era allo stesso tempo un archeologo e uno storico dell'arte, un critico letterario e uno scrittore, un cultore di storia materiale e un conoscitore dell'artigianato. Poi ho appreso tantissimo dagli archeologi inglesi. In Italia, nel Secondo dopoguerra, si scavava ancora come negli anni Trenta. Da loro imparai il metodo della stratigrafia: lo applicai a Ostia, nel mio primo scavo».

Carandini, che mangia di buona lena insalata e formaggi, ha molto vissuto: «Il dolore più grande? L'amore per una mia allieva. Per affrontare quel dolore, andai in analisi con Ignacio Matte Blanco, lo psicanalista cileno. Blanco è partito da Sigmund Freud e lo ha in qualche maniera completato. La sua capacità di analizzare il dualismo fra conscio e inconscio e l'interazione fra il pensiero logico aristotelico, proprio della dimensione conscia, e il pensiero che lui chiama "simmetrico" e in cui la logica tradizionale si scioglie superando le categorie classiche dello spazio e del tempo è stata fondamentale per strutturare la mia identità, per darmi comprensione e per aiutarmi nell'accettazione della vita, con i suoi dolori e le sue felicità».

La psicanalisi è Novecento in purezza. Beviamo entrambi acqua minerale alternandola a un vino rosso siciliano. In Carandini tutto è Novecento. La sua biografia. Il suo metodo. Il suo sguardo: «Il Novecento per l'Europa è stata tragedia e vita, distruzione e ricostruzione. La civiltà occidentale ha espresso ed è stata espressa dal Novecento. E ha conosciuto il crollo dell'impero romano, il crollo del sacro romano impero, il crollo dell'impero inglese, il crollo dell'impero austroungarico. Per fortuna gli

«Il Novecento per l'Europa è stata tragedia e vita, distruzione e ricostruzione. La civiltà occidentale ha espresso ed è stata espressa dal Novecento.»

imperi sono esistiti e per fortuna gli imperi sono caduti, perché gli imperi si possono conservare soltanto dominando le culture particolari omologandole e uniformandole. La modernità li ha dissolti. La nostra libertà nasce dalla loro dissoluzione. Oggi la geopolitica è determinata da tre nuovi fuochi, che non hanno conosciuto il nostro Novecento: la Cina, la Russia e la Turchia. Nell'altrove rispetto all'Occidente, gli imperi rimangono. La Cina è un impero: il comunismo di Xi Jinping è in continuità storica con la Cina degli imperatori. Vladimir Putin è uno zar. I richiami di Erdogan al sultanato sono significativi».

In tavolo arrivano le macedonie di frutta e caffè. E, guardando il volto da maschera romana priva di malinconia di Andrea Carandini – archeologo, uomo del Novecento e molto altro – mi vengono in mente le parole con cui Thomas Mann inizia la quadrilogia di *Giuseppe e i suoi fratelli*: «Profondo è il pozzo del passato. Non dovremmo dirlo insondabile? Insondabile anche, e forse allora più che mai, quando si parla e discute del passato dell'uomo: di questo essere enigmatico che racchiude in sé la nostra esistenza per natura gioconda ma anche per natura misera e dolorosa. È ben comprensibile che il suo mistero formi l'alfa e l'omega di tutti i nostri discorsi e di tutte le nostre domande, dia fuoco e tensione a ogni nostra parola, urgenza a ogni nostro problema».

«Per fortuna gli imperi sono esistiti e per fortuna gli imperi sono caduti.»

Paolo Di Stefano

Morto Asor Rosa, critico e militante tra la politica e la cultura

«Corriere della Sera», 21 dicembre 2022

Da *Scrittori e popolo* alla riflessione pessimista sui mali dell'Italia

Non era certo una personalità che poteva lasciare indifferenti, Alberto Asor Rosa. Aveva tanti amici quanti nemici. Amici fedelissimi, come Eugenio Scalfari, che gli chiese di introdurre il suo Meridiano. E nemici particolarmente agguerriti. È stato, prima e forse più che uno studioso, un critico militante (e per molti irritante). Nato nel 1933 a Roma, Circonvallazione Nomentana, da Assunta Fogliuzzi, di estrazione popolare (il padre trovatello era stato adottato), e da Alessandro, impiegato delle ferrovie, di famiglia anarcosocialista di origine bolognese. In *Assunta e Alessandro* (2010) Asor ricostruì la storia dei genitori, mentre in *L'alba di un nuovo mondo* (2002), che tardivamente lo rivelò narratore (con sua stessa sorpresa), aveva raccontato la propria infanzia romana. Quello strano cognome a specchio fu inventato da un suo avo, che così intorno al 1820 intese distinguere, da quelli legittimi, un figlio naturale. Un «palindromo» a cui Montale volle dedicare una poesia di tono satirico («Asor, nome gentile / il suo retrogrado / è il più bel fiore...»). Insegnò nei licei per una decina d'anni e poi letteratura italiana alla Sapienza: nel 1977, gli studenti scrissero sui muri dell'università «Asor Rosa sei un palindromo» (parola leggibile da sinistra a destra e viceversa) in scherno al suo dichiararsi marxista ed essere in realtà un uomo di potere (il tratto baronale gli sarebbe stato spesso rimproverato). Alla Sapienza, Asor era stato studente, subito vicino al gruppo socialcomunista di Rinascita e poi iscritto

alla Federazione giovanile del Pci, con cui avrebbe avuto poi rapporti tormentati. Si era laureato con Natalino Sapegno (correlatore Ungaretti) presentando una tesi su Vasco Pratolini. Proprio sul neorealismo di Pratolini nasceranno vivaci polemiche all'uscita di *Metello* (1958), e Asor Rosa non esiterà a schierarsi dalla parte di Muscetta, che inquadrò il romanzo nell'area della narrativa sentimentale più che in quella storico-sociale, opinione sostenuta da Salinari. «Mondo operaio» per cominciare, in seguito «Mondo nuovo» e «Quaderni rossi», il periodico di tendenza operaista, di cui fu fondatore: sono gli anni delle collaborazioni alle riviste e delle amicizie con Raniero Panzieri, Massimo Cacciari, Mario Tronti, Toni Negri. Anni in cui balzarono in evidenza le qualità polemiche e dialettiche di Asor Rosa. Sorprendentemente nel 1964 lo troviamo alla riunione del Gruppo 63 di Reggio Emilia, dove stringe un rapporto stretto (e duraturo) con Umberto Eco. Ma la discussione più aspra sarebbe emersa di lì a poco, quando Samonà e Savelli nel 1965 pubblicò il libro suo destinato a rimanere più famoso, *Scrittori e popolo*, un'indagine sul populismo nel romanzo italiano: il saggio si configurò come una denuncia della cultura di sinistra, tesa a strumentalizzare la letteratura ai fini di un banale consenso politico. All'orientamento populistico (e ideologico) che elevava il popolo a mito e in particolare all'idea gramsciana di letteratura nazionalpopolare, Asor Rosa opponeva l'esperienza degli scrittori

borghesi capaci di vivere fino in fondo la crisi della loro classe. I nomi erano quelli di Verga, Svevo, Montale, Gadda e in parte Pirandello, ma sul versante europeo Asor aveva già scritto un importante saggio su Thomas Mann. Il paradosso era che partendo da posizioni operaiste Asor Rosa arrivava a rivalutare la «letteratura grande-borghese» europea che, a differenza della letteratura italiana del dopoguerra, rappresentava i drammi e le lacerazioni della società contemporanea. L'attacco frontale era a Carlo Salinari, che aveva teorizzato il passaggio dal neorealismo al realismo e che ribaltò sull'ex allievo l'accusa di essere lui stesso un «piccoloborghese».

Alle incursioni del critico e dello storico della letteratura presiede sempre un impulso politico: un interrogativo costante sui problemi della contemporaneità, sulla funzione dell'intellettuale, sul suo rapporto con la società e il mondo. I risultati di questa mentalità si vedranno soprattutto nei saggi del decennio più infuocato: *Intellettuali e classe operaia* (1973), *La cultura della Controriforma* (1974), *Le due società* (1977), una raccolta di scritti d'occasione che nell'insieme rappresenta una riflessione sulla crisi come «somma degli elementi che impediscono a questo sistema di mantenere il suo passato equilibrio». Non sorprende che per Asor molti degli elementi che hanno provocato la crisi della società e della politica italiane li attribuisca a «noi»: «Noi movimento operaio, noi partito comunista, noi lotte operaie e studentesche». Già contenevano, quei brevi saggi, un'idea peculiare di identità (non solo letteraria) italiana segnata, per tradizione secolare, da una «separazione fra governanti e governati» assai più netta che altrove, dunque di una frammentazione che rendeva impossibile il riconoscersi in una collettività. Non a caso nel ponderoso volume intitolato *Genus italicum* (1997) la storia letteraria italiana, da Boccaccio a Guicciardini a Verga a Collodi a Calvino, viene percorsa come entità tanto multiforme da rendere pressoché vano l'intento di definire un canone e più pertinente invece l'adozione del concetto di «gene nazionale». L'interrogazione sugli intellettuali culmina in un

libro-intervista a cura di Simonetta Fiori (*Il grande silenzio* del 2009), in cui viene affrontato, con un evidente senso di sconforto, il tema del cambiamento e il declino di quel nesso tra politica e cultura che ha caratterizzato la storia dell'Italia unita. Da qui, secondo Asor Rosa, il dissolvimento dell'idea stessa di intellettuale con il suo sostanziale mutismo. A prescindere dal campo letterario e nel solco di una visione sempre più negativa sulle sorti del mondo, va ricordato il pamphlet uscito all'indomani della Guerra del Golfo, *Fuori dall'Occidente ovvero ragionamento sull'Apocalisse* (1992). Il crescente pessimismo non bastò tuttavia a fargli perdere la fiducia nella letteratura quale fattore di «trasformazione del mondo», come nota Corrado Bologna introducendo il Meridiano di Asor Rosa, sottolineando la sempre più convinta stima del critico nei confronti di Italo Calvino quale esempio di stile e insieme di tensione etica e civile. Al centro dell'attività politico-culturale di Asor Rosa, critico e studioso, che ha vissuto fasi variabili e non sempre coerenti con i presupposti di partenza, si pone un imponente laboratorio editoriale: il cantiere della *Letteratura italiana Einaudi*, che dal 1982 ha occupato quasi due decenni di lavoro e prodotto numerosi volumi storici e tematici. Nell'impianto multiforme dell'opera, l'impronta più riconoscibile è in quell'intreccio tra storia e geografia suggerito in un famoso saggio da Carlo Dionisotti. Una scelta tutto sommato inattesa. Va detto comunque che Asor Rosa, negli ultimi scritti, non esitava a esprimere la sua adesione alla filologia come approccio di lettura finalmente non ideologico: il che dà conto della intima (e forse radicale) trasformazione della sua visione critica.

Il narratore è stato una sorpresa, anzi più sorprese: ultima, nel 2017, la sequenza in chiave erotica di *Amori sospesi*. Ma si espresse forse al suo meglio nel «bestiario» del 2005 (*Storie di animali e altri viventi*), un'«arca di Noè in formato domestico» (il cane, il gatto io e te...) che si esalta non nella parola ma nella comunicazione telepatica. Per un intellettuale che aveva puntato tutto sulla ratio e sul discorso, un bel salto (felino). [...]

Elena Tebano

«*Non mi basta essere amato così.*»

«Sette», 23 dicembre 2022



Le lettere tra la poetessa austriaca Ingeborg Bachmann e l'autore austriaco Max Frisch che dovevano restare segrete escono ora per Suhrkamp

Ingeborg Bachmann non avrebbe voluto questo articolo. La più nota e acclamata scrittrice austriaca del Dopoguerra, morta di una morte terribile a Roma nel 1973 a soli quarantasette anni, ha fatto tutto quello che era in suo potere perché le sue lettere con lo scrittore svizzero Max Frisch non venissero pubblicate. «Spero [...] che nulla arriverà mai a un'altra persona, nemmeno a quella che ti è più familiare: intendo che tutto questo complesso, che non ho bisogno di descrivere oltre, sia per sempre custodito nel tuo e nel mio silenzio» gli scrive in una lettera del 3 maggio del 1963. «Rivoglio tutte le mie lettere» intima in un'altra. «Va da sé che non conserverò nulla.» E di fronte al rifiuto di lui di restituirgliela («le tue lettere sono mie, come le mie lettere sono tue»), gli chiede di bruciare tutto «affinché nessuno abbia un giorno uno spettacolo, perché non sappiamo per quanto tempo resteremo in possesso di cose che riguardano solo te e me». L'idea che Frisch potesse trasformare in letteratura il loro amore la terrorizzava: non voleva che «la mancanza di pudore» finisse per «avere la meglio su tanto dolore».

Frisch non le ha mai distrutte e il loro epistolario – trecento lettere in maggioranza di Bachmann a cui si aggiungono le copie o le prime versioni di quelle di Frisch che lui aveva conservato è stato pubblicato

ora dall'editore Suhrkamp, oltre trent'anni dopo la morte di lui e quasi cinquanta dopo quella di lei. Un evento per la letteratura di lingua tedesca.

«Intorno all'amore tra Ingeborg Bachmann e Max Frisch sono nate sempre più leggende e se c'è un libro che il pubblico e gli studiosi di letteratura attendevano con ansia per questo motivo è proprio il carteggio tra i due» ha scritto il quotidiano «Frankfurter Allgemeine Zeitung». «Questo romanzo d'amore in lettere scriverà la storia letteraria, la storia contemporanea e la storia dell'amore, e intanto è grande, travolgente letteratura» ha commentato il settimanale «Zeit».

L'epistolario è centrale non solo per ricostruire il loro rapporto, ma anche l'intreccio tra arte e vita. Frisch è lo scrittore di lingua tedesca del Dopoguerra che meglio ha descritto la perdita dell'identità maschile «eroica» tradizionale (sappiamo quanto sia stata letale la retorica della virilità belligerante tedesca nel Novecento). Bachmann è considerata dalla critica femminista «il paradigma della scrittura delle donne» sia per la critica dello spossamento delle donne in un sistema ancora pesantemente maschilista, che per il tentativo di vivere da libera scrittrice fuori dalle convenzioni borghesi.

Frisch è il primo a riconoscerglielo. I due si conoscono grazie a una lettera di apprezzamento che lui

manda alla casa editrice Piper nel 1958 dopo aver ascoltato il radiodramma di Bachmann, *Il buon Dio di Manhattan*. All'epoca Frisch è famosissimo, mentre Bachmann è considerata la «Diva della poesia» tedesca, anche grazie alle sue letture pubbliche che hanno colpito gli astanti per il suo talento e al tempo stesso per la sua femminilità perturbante. «Abbiamo bisogno della rappresentazione dell'uomo da parte della donna, dell'autorappresentazione della donna» le scrive Frisch. Si incontrano il 2 luglio 1958 a Parigi, il giorno dopo che Bachmann ha lasciato il poeta sopravvissuto all'Olocausto Paul Celan (l'altro suo amore impossibile, sarebbe morto suicida nella Senna due anni dopo). Iniziano subito una relazione. «Tu entri nella mia vita, Ingeborg, come un angelo tanto atteso che ti chiede un sì o un no» le scrive Frisch tre giorni dopo con un'allusione biblica.

Staranno insieme quattro anni, arrivando a stipulare un «Contratto di Venezia» in cui si consentono a vicenda l'infedeltà sessuale, ma non quella emotiva. Frisch, però, presto non riesce a sopportare la libertà di lei, la sua indipendenza, le sue relazioni con altri uomini.

Il 2 luglio 1959 Frisch, in Svizzera e malato di itterizia (lo accudisce un'amante), descrive a Bachmann l'impossibilità del loro amore. «Abbiamo sperimentato che quello che abbiamo cercato di fare con il nostro amore non funziona, e io sono crollato in quel momento» scrive lui. «Non mi basta essere amato; non ci credo se mi si lascia solo» la rimprovera. «E se l'amante pensa che io debba danzare di felicità per il fatto che lei mi ama, e che io debba sentirmi scelto dal suo amore, mi sembra che si sbaglia: lei non mi ama, così come non ama un altro, ma ama l'amore e sé stessa come amante».

Bachmann gli risponde il 4 luglio da Roma. Non si dà pace: «Non sono stata io a sperimentare che non avrebbe funzionato, lo hai fatto solo tu, e lo so bene che sei davvero crollato per questo» replica. E ancora: «Ora sono piena di rabbia impotente, come minimo piena di ribellione, e questo succederà ancora spesso, perché non è che ci si può semplicemente far

«Abbiamo sperimentato che quello che abbiamo cercato di fare con il nostro amore **non funziona**, e io sono crollato in quel momento.»

distruggere il sentimento che è il più importante per noi: un sentimento rifiutato, condannato, ma per me è lì e non vuole essere ucciso. Pensi che altrimenti sarei andata in giro come una pazza dalla fine di aprile, e ora vado ancora in giro tutte le notti fino alle 4 e alle 5 e alle 6 del mattino? È solo perché non riesco a staccarmene». Gli rinfaccia di non averla mai voluta veramente, se non per le sue capacità letterarie: «Mi è venuto in mente che forse la fragilità è nata perché pensavi di amarmi, anche come donna, e che forse non era vero. Che non hai mai trovato un vero rapporto con il mio corpo, forse non è mai stato piacevole per te e non volevi ammetterlo a te stesso e tanto meno a me».

La loro storia finisce ufficialmente tre anni dopo e segna per sempre la Bachmann, facendola precipitare in una disperazione senza fine. Il loro conflitto irrisolto diventa materia letteraria incandescente. Qualcosa che forse Frisch aveva in mente fin dall'inizio. Subito dopo la rottura, nel dicembre del 1962 la Bachmann tenta il suicidio. Viene ricoverata in una clinica psichiatrica di Zurigo per tre settimane. A metà gennaio ha una ricaduta. Il suo psichiatra le consiglia di interrompere i rapporti con Frisch, che all'epoca vive a New York con un'altra donna. Lei continua a scrivergli, legge persino la prima parte del suo nuovo romanzo *Il mio nome sia Gantenbein*, e gli fa sapere di apprezzarlo, che il libro «resterà con lei». Pochi mesi dopo il suo giudizio cambia completamente. «C'è un limite a ciò che posso sopportare, e per me a questo punto è stato raggiunto. Fino a qui e non oltre. Tanta infelicità, tanta malattia, oscurità e incurabilità, e ancora nessuna fine in vista che non può essere venduta

in poche allusioni solo perché è comoda, comodamente da scrittore» gli scrive in una lettera del 24 novembre 1963.

Il mio nome sia Gantenbein, pubblicato nel 1964, è una riflessione sui ruoli sociali maschili, il racconto di come l'identità del protagonista cambia – le alterna, si legge nel romanzo, «come provo vestiti» – dopo la fine di una relazione ed è ispirato direttamente alla Bachmann, che Frisch descrive come un'egocentrica capricciosa («nelle sue vicinanze c'è solo lei, nelle sue vicinanze inizia la follia»). Per Bachmann è un tradimento. Non solo di Frisch, ma di tutto il mondo letterario, che secondo lei si appropria delle donne e ne fa carne da macello narrativa. «Se solo il signor F. fosse la mia disgrazia, sarebbe sopportabile. Ma va oltre. È solo un'espressione di una mentalità che detesto e di cui non voglio morire, non così, anche se il più delle volte penso di essere già morta» scrive in *Male oscuro* (il titolo, in italiano, dei suoi quaderni di appunti scritti durante la malattia, pubblicati postumi nell'opera omnia). *Malina*, il suo primo e unico romanzo – doveva essere parte di una trilogia, un atto di accusa contro il sistema di relazioni maschiliste che «secondo lei porta all'autodistruzione delle donne e all'autoestinzione della femminilità» (la sintesi è della *Zeit*), nasce anche come reazione a quel romanzo e a quel sistema letterario che la costringe oltretutto a una vita precaria, segnata da costanti problemi finanziari. Malina è l'uomo con cui nel libro vive l'autrice senza nome, una donna

che alla fine scomparirà in un muro senza lasciare traccia. Il romanzo si conclude con una delle frasi più famose della letteratura: *Es war Mord*, «è stato un omicidio».

È l'ultima opera che riuscirà a concludere. Dal ricovero di Zurigo Bachmann soffre di crisi depressive e attacchi di panico, ha sviluppato una dipendenza da alcol e barbiturici. Nella notte tra il 25 e il 26 settembre del 1973 Bachmann rimane gravemente ustionata in un incendio dopo che si è addormentata con una sigaretta accesa in mano e il materasso ha preso fuoco. È la tragica conseguenza della sua dipendenza da psicofarmaci. Ecco come l'ha raccontata l'amico Alfred Grisel, che le aveva fatto visita a Roma un mese prima: «Sono rimasto profondamente scioccato dall'entità della sua dipendenza dalle pillole. Saranno state circa cento al giorno, la pattumiera traboccava di scatole vuote. Aveva un brutto aspetto, pallido come la cera. E c'erano segni su tutto il corpo. Mi sono chiesto cosa potesse essere. Poi, quando ho visto la Gauloise che stava fumando sfuggirle di mano e bruciarle il braccio, ho capito: ustioni causate dalla caduta delle sigarette. Le pillole avevano reso il suo corpo insensibile al dolore».

Bachmann muore all'ospedale Sant'Eugenio di Roma il 17 ottobre. Non per le ustioni, come si è a lungo creduto: per gli effetti dell'astinenza da barbiturici, di cui i medici non sapevano niente. Un'autodistruzione ancora più totale che sulla pagina.

«Mi è venuto in mente che forse la fragilità è nata perché pensavi di amarmi, anche come donna, e che forse non era vero. Che non hai mai trovato un vero rapporto con il mio corpo, forse non è mai stato piacevole per te e non volevi ammetterlo a te stesso e tanto meno a me.»

Giulia Villoresi

Kolosimo, il comunista che vendeva gli alieni

«il venerdì», 23 dicembre 2022

Nell'Italia degli anni Settanta ebbe enorme successo con le sue teorie sugli Ufo e la fantarcheologia, ma senza prendersi troppo sul serio

Cento anni fa nasceva Peter Kolosimo. Nasceva col nome di Pier Domenico Colosimo a Modena, ma per caso, da padre calabrese e madre americana, per poi diventare altoatesino e, in seguito, soldato della Wehrmacht, quindi partigiano in Boemia, e poi dottore in Filologia, giornalista, ufologo, sessuologo e finalmente fantarcheologo, scrittore del meraviglioso travestito da divulgatore scientifico e «marxista intergalattico» (Wu Ming). «Sagittario ascendente vergine» aggiunge sua moglie Caterina, che non disdegnando l'astrologia fornisce questa prima lettura del magma kolosimiano. Sagittario: idealismo, ingenuità, mitomania, attrazione per ciò che è lontano, ricerca di correlazioni nascoste. Vergine: capacità analitica, modestia, precisione, autocritica, dedizione al lavoro. Caterina Kolosimo assicura che tutto questo insieme era suo marito. Un sognatore stacanovista che negli anni dell'allunaggio, degli Ufo e delle Brigate rosse ha fatto sognare centinaia di migliaia di lettori, prima che il crollo dell'Urss e Piero Angela venissero a ripristinare l'ordine.

Oggi best seller come *Ombre sulle stelle*, *Non è terrestre*, *Odissea stellare*, *Italia mistero cosmico* hanno esaurito il loro sprint editoriale, ma c'è stato un tempo in cui tutti leggevano Kolosimo, persino in Giappone e in Cina. Il suo nome è indissolubilmente legato alla teoria degli antichi astronauti, di cui è stato il primo

grande divulgatore, in molte e affascinanti versioni: e se gli Ufo non fossero pilotati da alieni ma da esseri umani che hanno imparato a viaggiare nel tempo? E se i «carri volanti» descritti nei Veda, nel Mahabharata o dal profeta Elia fossero dischi volanti? E se le mura di Cuzco e le piramidi fossero state erette con l'aiuto di civiltà evolutissime? Molti, insieme e dopo di lui, hanno imboccato questo filone, ma Kolosimo resta un unicum: lui è l'estroso fanciullo dell'archeologia misteriosa, il mago che illudeva i lettori con una veste saggistica per poi condurli nel *mundus imaginalis* della letteratura. Nel centenario della sua nascita Odoja pubblica *Almanacco della fantarcheologia* a cura di Fabio Camilletti, docente di Letteratura italiana all'università di Warwick e studioso di Letteratura gotica e soprannaturale, che qui ha riunito filologi, ufologi, filosofi, debunker, storici della scienza e della fantascienza per un volume che è al contempo un omaggio e una valutazione critica dell'opera di Kolosimo, dei suoi maestri ed epigoni, e del sapere fantarcheologico tutto. Certo, ammette Camilletti, «la meraviglia che i libri di Kolosimo riuscivano a schiudere, sullo sfondo di quell'Italia bizzarra e sanguinosa degli anni Settanta, resterà forse inattingibile al nostro tempo disincantato». Di quel mondo, già un decennio dopo, non esisteva più nulla. Morte le ideologie, la militanza politica, e anche l'utopia di una fusione

tra scienza e parapsicologia, che negli anni Settanta sembrava dietro l'angolo. «Allora leggere Kolosimo era un'esperienza gaudiosa, che spalancava vertici di meraviglia, come il brivido che dava Salgari. Ora quell'esperienza ci è preclusa. Proviamo invece una malinconia che ci parla di ciò che abbiamo perduto, non solo perché ormai sappiamo che Atlantide non c'è mai stata e che gli egizi non avevano l'elettricità, ma perché il mondo in cui viveva Kolosimo si è infranto. Anche quella libertà editoriale e culturale ormai è impensabile: oggi chi scrive cose del genere viene immediatamente inquadrato.»

Non che Kolosimo non lo sia stato: la cultura ufficiale, egemonizzata dalla sinistra, non ha mai voluto saperne di lui, nonostante fosse un vero comunista (uno dei primi che, partigiano in Boemia, incontrò l'Armata rossa; il primo ad annunciare la nascita della Repubblica tedesco-orientale, in un articolo senza firma per «l'Unità»). Il motivo di questo ostracismo è noto: «La sinistra di origine marxista approva solo le scienze dure e i loro derivati, ritenendole più compatibili col materialismo storico e dialettico; tutto ciò che se ne discosta è equivoco; il misterioso, il fantastico, per non parlare dell'occulto, portano ai fascismi». Il paradosso è che anche Kolosimo ha aderito a questa ipotesi ideologica: i suoi libri e le sue interviste abbondano di professioni di fede scettica, di prese di distanza, spesso sferzanti, nei confronti di ogni concessione all'irrazionale. In parte era una misura cautelativa per dissociarsi da ciò che odorava di credulità e paranoia. «Non è che l'occulto non gli interessasse» spiega sua moglie: «Solo, era convinto che anche l'occulto fosse di pertinenza della scienza». Non a caso l'antropologo Wiktor Stoczkowski ha rintracciato il seme della fantarcheologia addirittura nello gnosticismo, nell'idea, cioè, che si possa giungere alla comprensione del mistero divino attraverso la conoscenza. Auspicabilmente con un po' di ironia; Kolosimo l'aveva (il suo sogno giovanile era diventare «un grande scrittore umoristico»), e di certo l'ha protetto dai noti pericoli del prendersi troppo sul serio. Difetto comune, invece, a molti

suoi successori (in Italia dominano Mauro Biglino e Corrado Malanga), che prendendo la via dell'apostolato hanno volto la commedia in tragedia.

Cupezza, la chiama Wu Ming. Il collettivo bolognese ama Kolosimo (nell'ultimo romanzo, *Ufo 78*, il personaggio di Martin Zanka è ispirato a lui) e diffida dal confonderlo «coi vari Voyager e Kazzenger odierni, coi pataccari che ce la smenzano a colpi di piramidi magiche e Priorati di Sion». Se Kolosimo rimane affascinante «è perché la sua era anche letteratura, letteratura con uno slancio utopico, che tentava di aprire orizzonti e mentalità, e non cedeva a cupezze paranoiche e cospirazioniste, come invece è successo dopo. L'ipotesi di un "primo contatto" avvenuto in epoche antichissime conserva un fascino innegabile che non ha senso disconoscere o sminuire, ed è il motivo del suo duraturo successo. Però bisognerebbe saper godere della potenza letteraria del tema, del suo nocciolo poetico, senza prendere per oro colato il contenuto». Ma è Caterina Kolosimo, scrittrice, giornalista, per vent'anni moglie e coautrice di PK, a dirci chi era suo marito. «Un uomo dolce. Un uomo severo. Anche austero se vogliamo. L'esercito tedesco, nel quale si era arruolato giovanissimo, gli aveva lasciato un'impronta di dura disciplina. Credo fosse traumatizzato dalla guerra; a volte sognava i bombardamenti. Faceva degli scherzi pesantissimi. Me ne viene in mente uno terribile: un nostro amico di Bolzano aveva affittato il suo chalet a una famiglia di amici tedeschi; una notte abbiamo fatto irruzione nello chalet simulando una rapina. Fu una cosa bruttissima. Non so come, ma riusciva sempre a coinvolgermi nelle sue follie. E spesso esagerava. Era esagerato e misurato insieme: sagittario ascendente vergine. Era geloso, ma questo l'ho capito solo dopo, perché lui mi ha sempre lasciata libera. Io ho scelto liberamente di stargli sempre accanto. Non sentivo alcun desiderio di indipendenza da lui. E non sentivo la nostra grande differenza di età. Vivevamo in modo semplice, cambiando sempre casa. Lui non voleva proprietà. Non risparmiavamo. Non avevamo particolari ambizioni. Credo che questo appartenga a chi vive la vita come un'avventura.»

Anna Lombardi

Kamkari: «Ecco perché non è più una rivolta, ma una rivoluzione».

«la Repubblica», 29 dicembre 2022

Intervista allo scrittore e regista iraniano: «In piazza anche i bambini delle elementari. Il regime spara e uccide perché ha paura».

«Se in quarantatré anni il regime iraniano non è riuscito ad imporre il suo disegno, è merito delle donne: non hanno mai smesso di fare la rivoluzione in casa. Si sono sempre ribellate all'idea di società medioevale dell'ayatollah Khomeini, che ha cercato letteralmente di seppellirle. E hanno cresciuto una nuova generazione che non vuol essere intrappolata nel passato e protesta perché vuole vivere. Ragazze e ragazzi che chiedono solo di essere come i loro coetanei nel resto del mondo.»

Fariborz Kamkari, cinquantuno anni, è lo scrittore, sceneggiatore e regista curdo iraniano, che da anni vive e lavora in Italia, autore di film come *I fiori di Kirkuk* (tratto dal suo omonimo romanzo) e *Pizza e datteri*. Il suo ultimo lavoro, che ha scritto appunto in italiano, è *Ritorno in Iran*, edito da La nave di Teseo.

Com'è la rivoluzione, vista da lontano?

Sorprendente. Ha colto di sorpresa noi che viviamo fuori, chi scende in piazza, ma soprattutto il regime. È emersa una generazione culturalmente nuova che sta dando voce a una rabbia lungamente covata. Hanno una voglia di vita che nessuno immaginava così potente. E sono giovanissimi. Ventenni, quindicenni, ragazzi delle medie e perfino più piccoli. Mia mamma mi ha raccontato che ieri perfino i

bambini della scuola elementare davanti casa sua sono usciti dalle classi gridando «Donna Vita Libertà». Una scena tenera ed esilarante.

E la sua generazione?

I cinquantenni non sono protagonisti di questa rivoluzione. In passato, a modo nostro, anche noi ci abbiamo provato. Ma eravamo troppo ideologici. Questi ragazzi vogliono una vita libera ed equa per tutti, soprattutto per le donne. E quel che stanno facendo non potrà essere cancellato, a prescindere da come andrà a finire. I cambiamenti sono già profondi. E visto l'impatto culturale dell'Iran su tutta la regione penso che il mutamento si estenderà oltre confine. Sarà forse l'inizio di un vero Islam moderato, quello che è sempre mancato.

Cosa glielo fa pensare?

Questi ragazzi sono profondamente laici. Non nemici della religione, ma intenzionati a riportarla in moschea, eliminandola dalla società. Mi hanno colpito le parole di Majid Reza Rahnavard, il ragazzo di ventitré anni che è stato il primo a essere impiccato dal regime: «Non leggete il Corano sulla mia tomba» ha chiesto. Una presa di posizione enorme per una cultura dove la fede è integrata nella vita quotidiana.



«Donna Vita Libertà»: uno slogan efficacissimo.

La vita viene dalle donne, ma libera, degna di essere vissuta. È uno slogan allo stesso tempo primario e moderno. L'Iran ebbe nel 1904 una Costituzione che lo traghettò nell'era moderna. Le donne iraniane sperimentarono allora una libertà che non hanno mai più dimenticato. Ma quello slogan, in realtà, è stato coniato dalle donne curde. Averlo ripreso è importante: vuol dire che il muro della diversità che il regime aveva creato sta crollando. Hanno diviso la società fra uomini e donne, certo, ma anche fra etnie, lingue, fedi. I curdi sono stati a lungo guardati con diffidenza: i separatisti. Ora c'è solidarietà fra tutti i popoli che vivono all'interno del confine.

I manifestanti, e le donne ancor di più, sono vittime di violenze efferate da parte del regime. La polizia spara e uccide...

Ahimè, non mi meraviglia. Nel 1979 quando Khomeini formulò la fatwā che obbligava le donne a coprirsi, ero piccolo, ma ricordo bene con quanta crudeltà la polizia fermava le ragazze «ribelli» e imprimeva il velo letteralmente sulla loro fronte, fermandolo con puntine da disegno. La violenza c'è

sempre stata, solo che ora arriva anche fuori. Spero che il mondo non resti indifferente.

Cosa succederà?

È già successo. La società iraniana è cambiata e indietro non si torna. Nel 1979 ci volle un anno per arrivare agli scioperi. Qui siamo al terzo mese e già ci sono scioperi generali cui partecipano tutte le classi sociali. Certo, politicamente, è un'incognita. Il regime gode del sostegno russo ed è per questo che Teheran aiuta Mosca in Ucraina, pur sapendo quanto è pericoloso. Sperano di replicare quel che è successo in Siria, dove Bashar al-Assad rimase perché così voleva Vladimir Putin. Cercano di far precipitare la situazione, per militarizzare il conflitto. Vogliono scatenare una reazione violenta, possibilmente armata da parte dei manifestanti: e affogare tutto nel sangue. Ma chi scende in piazza va a mani nude e questo li spiazza. Ogni sera ci sono manifestazioni in centinaia di città e il regime ha perso pure il minimo seguito che aveva. Prima organizzavano contromanifestazioni che poi pompava sui giornali come reazione del «popolo vero». Ora non riescono più a fare nemmeno quello. E sono furiosi.

Cristiano de Majo

Come sarà la letteratura del futuro?

«Rivista Studio», 29 dicembre 2022



Dopo il cyberpunk degli anni Ottanta, la letteratura sembrava aver rinunciato a raccontare il futuro, ma qualcosa sta cambiando

Publicato nel 1981, all'inizio della sua carriera di scrittore, «Il continuum di Gernsback» è probabilmente il racconto più metaletterario di William Gibson (in Italia apparve nella raccolta pubblicata inizialmente da Urania *La notte che bruciammo Chrome*, ma anche sull'antologia di fantascienza cyberpunk curata da Bruce Sterling *Mirrorshades*). Gernsback deriva da Hugo Gernsback, un editore di libri di fantascienza classica realmente esistito, ma il racconto è una storia di allucinazioni, un peculiare tipo di visioni sperimentate dal protagonista, un fotografo incaricato di realizzare un servizio su «architetture futuristiche degli anni Trenta e Quaranta» che finisce per essere così ossessionato da quelle forme da vederle comparire nel suo campo visivo. «Gernsback continuum» si presta a numerose interpretazioni: la prima è quella di essere un racconto sulla fine della cosiddetta «fantascienza classica» e una specie di segnale di inizio del cyberpunk, la corrente letteraria che all'inizio degli anni Ottanta rivoluzionò non solo la sci-fi, ma la letteratura in generale, dando al genere una dignità che forse non aveva mai avuto. La seconda è quella di essere, non si sa quanto volontariamente, una formalizzazione letteraria particolarmente compiuta del concetto di *hauntology*, fusione di Haunting e Ontology coniata da Derrida negli anni Settanta, per poi essere

adottata e sviluppata dalla culture theory e da pensatori/critici come Mark Fisher. Sull'*hauntology* ci si può imbarcare in ragionamenti fluviali, ma quello che ci interessa in questo caso è la sua declinazione di come i futuri non realizzati, come quelli immaginati dalla produzione culturale – dai romanzi, dal cinema, dall'arte, dal design – possano infestare, proprio come fantasmi, il presente. «Sono fantasmi semiotici, frammenti di questo immaginario collettivo che si sono staccati e hanno preso vita autonoma, come le aeronavi alla Jules Verne che quei vecchi contadini del Kansas continuavano a vedere» dice un altro personaggio del racconto di Gibson, la critica d'arte Dialta Downes, autrice di un libro intitolato *Futuropolis aerodinamica*: il futuro mai realizzato, in un passaggio che sembra una spiegazione quasi letterale di questo concetto.

Contrariamente ad altri futuri immaginati, come lo *space modernism* di cui parla il racconto, quello visto dal cyberpunk sembra essersi praticamente realizzato. Al punto che si potrebbe dire che i mondi immaginati da Gibson, Sterling e gli altri, dove le corporation sono più potenti degli Stati-nazione e dove la rete è una realtà parallela in cui si svolgono molti aspetti della vita reale, siano stati imitati dalla realtà. L'altra cosa da dire è che dopo il cyberpunk, andato lentamente in dissolvenza negli anni Novanta, la

letteratura degli anni successivi ha abdicato a quella che pure è una delle sue caratteristiche da sempre, quella che potremmo chiamare «veggenza», ovvero lo speciale e inspiegabile potere di anticipare cosa succederà. In campo letterario gli anni Ottanta e Novanta sono stati fecondi non solo per il cyberpunk. Abbiamo vissuto l'ondata di quello che alcuni hanno chiamato «realismo isterico», e altri «avant-pop», e che corrisponde all'esplosione di scrittori sperimentali ma influenti come David Foster Wallace, Zadie Smith, Dave Eggers e altri ancora. Una fase particolarmente entusiasmante, figlia del postmoderno ma al tempo stesso molto rappresentativa di quel momento storico. La fine della storia post Guerra fredda, la vittoria del modello consumistico, l'ansia da benessere, la pervasività televisiva sono il contesto in cui prendono forma romanzi e racconti nevrotici, virtuosistici, digressivi che nel giro di poco tempo diventano «la cosa» da leggere. Una cosa interessante di molte avanguardie è la difficoltà, mentre sono al loro apice, di immaginare che qualcos'altro, qualcosa di più nuovo ed elettrizzante possa sostituirle. Eppure anche per questi libri, per questi stili e per alcuni di questi scrittori è arrivato poi il momento di essere superati, o perlomeno di risultare non più in sintonia con il tempo che nel frattempo stava avanzando e cambiando. Dall'apparente pace e prosperità mondiale – una calma che come abbiamo detto ha prodotto una letteratura nevrotica, ipercomplessa, ironica – allo squarcio dell'Undici settembre, delle guerre in Medioriente, della violenza islamica in Europa, mentre la cultura occidentale partoriva gli iPhone, i social network, i reality show. Simmetricamente gli anni Zero hanno

«Il Ventunesimo secolo è oppresso da un senso di **finitezza** e **sfinimento**. Non si ha affatto l'impressione di trovarsi nel futuro.»

visto, prima a piccole dosi e poi con l'evidenza di una moda, l'avanzata delle cosiddette «scritture della realtà», quelle in cui la componente personale o quantomeno quella dell'esperienza vissuta sono la cassetta degli attrezzi per costruire e decostruire esperimenti letterari. Memoir, autobiografie, reportage narrativi; autori e autrici come Carrère, Knausgård, Ernaux, Lerner, Siti, Cusk, solo per citare i più celebrati. È una sintesi estrema, brutale, di tre o addirittura quattro decenni di spinte in avanti in campo letterario. E che ovviamente sono state oggetto di trattazioni ben più ampie e approfondite di questa, ma che qui servono come piano d'appoggio necessario per arrivare al futuro, a cosa sta succedendo adesso, in un momento in cui la sbornia autobiografica sembra ancora lontana dall'essere smaltita, ma con libri sempre meno interessanti da un punto di vista formale e sempre più conformi a quello che è più che altro un gusto dominante. Rispetto al concetto di avanguardia, insomma, negli ultimi anni la sensazione è stata quella di una calma piatta. Qualcosa di simile all'esaurimento che Mark Fisher (ancora lui) attribuisce al Ventunesimo secolo in campo musicale (e più in radice ai meccanismi del capitalismo): «Mentre la cultura sperimentale del Ventesimo secolo era preda di un delirio ricombinatorio che dava l'impressione che la novità fosse disponibile all'infinito, il Ventunesimo secolo è oppresso da un senso di finitezza e sfinimento. Non si ha affatto l'impressione di trovarsi nel futuro». Ed è stato così sul piano letterario: per un po' non abbiamo avuto l'impressione di trovarci nel futuro. Mettici la sempre evocata morte del romanzo o in alternativa la scomparsa del lettore, che in epoca social ha più fondamento del solito, abbiamo disperato anche che un futuro della letteratura potesse esistere. Invece sono poi apparsi dei segnali che qualcosa di diverso stava prendendo forma. Segnali che si sono ripetuti mostrando indizi di una sensibilità comune. C'entra la crisi climatica. C'entra forse il populismo distopico che a ondate ha minacciato l'ordine occidentale. C'entra il senso nell'aria di un imminente cambio di paradigma.

Ma di nuovo abbiamo avuto la possibilità di provare quella strana e bellissima sensazione di trovarci davanti a qualcosa che prima non c'era.

La nuova letteratura, chiamiamola così, è ripartita dalla fantascienza. Anche se è una fantascienza che non ha niente a che fare con lo spazio e con altri mondi, pure in un tempo in cui lo spazio – i viaggi interplanetari, le scoperte astronomiche – si è avvicinato all'esperienza umana come mai prima d'ora. È una fantascienza in cui il discostamento dalla realtà è minimo e, in alcuni casi, ancora più sottile di quello raccontato dalla letteratura cyberpunk. Una fantascienza che si occupa di alberi, di uccelli, di acque e che usa elementi fantasy. Ci sono due libri usciti tra il 2020 e il 2021 che possono essere accomunati e presi come esempio di questa sensibilità: *Riaffiorano le terre inabissate* di M. John Harrison (Atlantide) e *Colibri Salamandra* di Jeff VanderMeer (Einaudi). Il primo, ambientato in una Inghilterra che potrebbe anche essere quella di oggi, è un romanzo acquatico, di piogge e di canali, in cui la natura, anche nei suoi aspetti mitici, esonda nella vita profondamente urbana e atomizzata dei personaggi. Il secondo si svolge in America, in un tempo che sembra imminente, con sullo sfondo gli strascichi molto sfumati di una pandemia, l'ossessione per la cybersicurezza e al centro dell'azione l'estinzione di alcune forme di vita animale. (VanderMeer è naturalmente l'autore della *Trilogia dell'Area X*, nonché, insieme a sua moglie Ann, il curatore di una delle antologie che hanno contribuito a influenzare questa tendenza: *The New Weird* del 2007.) A ottobre del 2021, «The New Yorker» pubblica sulle proprie pagine un racconto intitolato «The Ghost Birds» scritto da Karen Russell. La storia è tanto semplice quanto strana. Un padre e una figlia preadolescente esplorano una struttura industriale abbandonata alla ricerca



dei fantasmi di specie estinte di uccelli. È probabilmente solo una coincidenza, ma rappresenta una specie di chiusura del cerchio con «Il continuum di Gernsback» citato all'inizio di questo pezzo. Sono passati esattamente quarant'anni, ma anche questa è una storia di visioni, di fantasmi e di futuri non realizzati. Solo che al posto delle architetture spaziali degli anni Trenta, c'è la natura, la natura come promessa disattesa. C'è da augurarsi che queste nuove storie non si avvereranno come si è invece avverato in qualche modo il cyberpunk. Ma il fatto che queste visioni si siano prodotte significa che ci ossessioneranno, almeno come fantasmi culturali.

«Al posto delle architetture spaziali degli anni Trenta, c'è la natura, la natura come promessa disattesa.»

Sara Scarafia

La vita agra delle librerie indipendenti

«la Repubblica», 29 dicembre 2022

L'ultima a chiudere è la storica libreria Odradek del centro di Roma, ma sono tanti i bookstore di tutta Italia in difficoltà. E c'è chi prova a reinventarsi

Durante il lockdown c'era stata una riscossa, con i librai che si erano inventati le consegne a domicilio per fronteggiare la richiesta crescente di storie, unica possibilità di evasione. Ma come stanno nel post pandemia le librerie indipendenti? Schiacciate dalla shopping on line e dalle grandi catene, alle prese con l'inflazione e l'aumento dei costi di gestione, costrette a contendersi una platea di lettori che non cresce come dovrebbe. L'ultima è Odradek, libreria romana al civico 57 di via dei Banchi Vecchi, che il 6 gennaio chiuderà dopo venticinque anni di attività. Una resa raccontata sui social dai proprietari Davide Vender e Katia Sardo, che hanno denunciato l'impossibilità di andare avanti con incassi giornalieri sotto i trecento euro. Ma la lista dei librai che negli ultimi mesi hanno gettato la spugna in giro per l'Italia, è lunga: dalla Deleo a Agrigento alla Bancarella di Parma, dalla Pickwick di Bologna alla Cappelli di Bolzano, dalla Goldoni di Treviso alla Libreria dello Sport di Milano dove a inizio anno aveva tirato giù le saracinesche pure Il libro di via Ozanam. Chi resiste, crea comunità: dalle presentazioni ai festival.

Secondo i dati dell'Osservatorio dell'Ali, Associazione librai italiani di Confcommercio, dal 2012 al 2020 hanno chiuso 261 punti vendita. Ne restano 3640. Il presidente Paolo Ambrosini guarda con

preoccupazione al 2023: «L'inflazione avrà ripercussioni su un settore con prezzi fissi e costi mobili,» continua «tax credit, fondo biblioteche, carta docente e App18 vanno mantenuti, ma serve soprattutto un patto di promozione della lettura a partire dalle famiglie. La scuola da sola non basta».

A Gonnese, nella costa sud della Sardegna, Eleonora Sirigu ha chiuso Storytelling, l'unica libreria del paese: «Dopo sei anni mi sono arresa,» racconta «prima la pandemia che ha interrotto le presentazioni e i laboratori, poi l'ultima crisi. Non ho resistito nella battaglia con i colossi on line». Secondo l'Aie (associazione italiana editori), tredici milioni di italiani vivono in comuni senza librerie. Cristian Carosella, trent'anni, a marzo ha chiuso Don Chisciote, che aveva aperto nel 2016 a Angri, in provincia di Salerno: «Ci ho creduto. Sono sbarcato sui social che mi hanno aiutato, ma da soli non sono sufficienti. Il problema principale resta la carenza di lettori, la percezione che il libro sia una spesa superflua».

Stando all'ultimo report Istat, solo quattro italiani su dieci di più di sei anni hanno letto almeno un libro in un anno. «La guerra ha generato un'incertezza che frena i consumi,» dice Cristina Giussani, presidente di Sil, Sindacato italiano librai di Confesercenti. «Le misure di sostegno servono: col decreto Franceschini, che ha stanziato trenta milioni

per l'acquisto di testi dalle librerie fisiche da parte delle biblioteche, abbiamo lavorato bene. Ma lanciamo un appello ai lettori: investite nella cultura.» E abbiate pazienza: «Ci sono disfunzioni nella distribuzione e se ordini un volume in libreria, sei costretto ad aspettare qualche giorno più rispetto ai tempi delle piattaforme on line: ma privilegi una filiera sana» dice Maddalena Fossombroni di Todo Modo a Firenze.

Resistere non è facile. A Roma hanno chiuso negozi di quartiere, come La tana del libro di Garbatella, ma anche di catena, come la Feltrinelli della Galleria Alberto Sordi. Ma sono i librai indipendenti a soffrire di più. A Firenze, Vincenzo Noce, cinquantadue anni, combatte la sua battaglia solitaria, con la prospettiva di chiudere Marabuk, nata dalla volontà di sei ex dipendenti della Edison di piazza della Repubblica, nel 2023: «Abbiamo investito il nostro Tfr per riaprire, nel 2015, in via Maragliano,» racconta Noce «oggi sono rimasto da solo». Noce si è inventato le tessere della spesa da ricaricare e sfruttare entro la fine dell'anno: «Grazie ai clienti ho raccolto quindicimila euro in un mese. Ma non basta».

A Trapani Teresa Stefanetti fa i conti con un mercato sempre più stagionale. «I margini di guadagno per noi piccoli sono bassissimi» dice la proprietaria di Libreria del corso, due dipendenti part time. «L'inverno, senza turisti, è duro.» Turisti e studenti aiutano le realtà che funzionano, come racconta Claudio Moretti di Marco Polo a Venezia: «Lavorare solo con i residenti sarebbe più difficile». Per sostenere gli indipendenti, servono però anche scelte politiche. «Per esempio una legge sul modello francese che tuteli le piccole realtà» dice Barbara

«I margini di guadagno per noi piccoli sono **bassissimi**. L'inverno, senza turisti, è duro.»

«Il problema principale resta la carenza di lettori, la percezione che il libro sia una **spesa superflua**.»

Leda Kenny, una delle sei socie di Tuba, la libreria delle donne al Pigneto di Roma che ha aperto un bar al suo interno. «Da libraia indipendente acquistato un titolo al 70-72 percento del prezzo di copertina, molto di più di un negozio di catena.»

I tempi sono duri: nei primi undici mesi del 2022, secondo i dati Aie, si sono vendute 2,6 milioni di copie in meno rispetto allo stesso periodo del 2021. Chiudere, quindi. O reinventarsi. Modusvivendi, a Palermo dal 1997, da febbraio scorso ha aderito alla catena Ubik: «Una strategie di resistenza che ci ha permesso di conservare la nostra identità» dice il libraio Fabrizio Piazza. A volte la sopravvivenza nasce dal gioco di squadra. A Napoli è nata L.I.Re., librerie indipendenti in relazione. «Abbiamo creato un catalogo e un sito comune e inventato un festival, Lib(b)ra» racconta Fabiano Mari di Tamu, una delle quattro librerie di L.I.Re. insieme con Dante&Descartes, Perditempo e Librido. «Nelle grandi città facciamo i conti con la desertificazione dei centri storici.» A Milano c'è Lim, librerie indipendenti Milano, che riunisce trentaquattro attività. «Tre nostri associati hanno chiuso» dice il presidente Luca Santini. «Fare rete è importante.»

A Torino Comunardi, attiva da quarantasei anni, sfrattata dalla storica sede nonostante la mobilitazione dei lettori, si è reinventata in un terzo dello spazio. «Quello che ci tiene in piedi è la storia d'amore con i nostri clienti,» dice Paolo Bardi «bisogna creare identità, essere selettivi nella proposta ma tenendo d'occhio il mercato». C'è chi prova sfruttare l'onda lunga di #booktok: alcuni librai su TikTok danno consigli di lettura. Ma la strada è ancora lunga. Da quando Odradek ha annunciato la chiusura, in via dei Banchi Vecchi c'è la coda.

Una mobilitazione che non salverà la libreria. Ma che fa sperare nell'unica vera forza di resistenza: i lettori.

...

Paolo Ambrosini, *Il libro è un patrimonio da salvaguardare. Il governo se ne ricordi*, «la Repubblica», 30 dicembre 2022

Caro, direttore, quando ho iniziato a respirare l'aria della libreria, quasi mezzo secolo fa, avevo l'età di sette anni e mi dilettao a sfogliare i libri nella libreria di famiglia alla ricerca di una nuova storia nella quale immergermi per sognare mondi che non conoscevo. In tutti questi anni sono state tante le storie, i mondi, che ho incontrato grazie ai libri e a chi ha avuto la pazienza di scriverli, ma c'è una storia, un mondo che non ho mai trovato e che ancora da lettore compulsivo cerco, quella di un paese nel quale il libro e la lettura sono patrimonio comune per tutti, sostenuti sin dal primo vagito dalla consapevolezza diffusa che attraverso di essi passa anche la crescita, il benessere, lo sviluppo socioeconomico. Purtroppo in questi anni ho assistito attonito troppo spesso a dichiarazioni di importanti decisori pubblici che denigrano il libro e la lettura e che la considerano un divertimento, uno strumento per riempire gli spazi di un tempo vuoto, quasi che il tempo che essa richiede non possa essere il tempo di chi lavora, studia, cresce un figlio, o è impegnato a gestire le nostre istituzioni.

Ecco, vede, questa a mio avviso è la causa principale della difficoltà raccontata dall'interessante inchiesta del suo giornale a firma di Sara Scarafia: la scarsa o

direi quasi nulla considerazione sociale per il libro e la lettura, che si riverbera poi sugli indici di lettura che impietosamente di anno in anno fotografano un paese lontano dagli standard dei migliori.

Il basso indice di lettura influisce negativamente sulle attività delle librerie che oltre a contendersi tutte lo stesso ristretto mercato, devono poi competere con operatori che «usano» il libro per vendere altri beni come avviene ad esempio con la Gdo – Grande distribuzione organizzata – o il venditore on line per eccellenza. Pensare quindi di preservare le librerie, come giustamente è stato fatto in questi decenni, senza lavorare per espandere la lettura e il mercato al quale esse poi si rivolgono è come cercare di salvare il panda senza preoccuparsi però che abbia ogni giorno di che mangiare.

Oggi possiamo invertire la rotta, perché veniamo a un'importante legge entrata in vigore in piena crisi covid, che ha, dopo decenni, riconosciuto che la promozione al libro deve passare attraverso la promozione dei suoi contenuti e non del suo prezzo, abbandonando così quella strada sciagurata che tanti guasti ha fatto, e perché il periodo della crisi covid ha cambiato la percezione del valore della lettura anche nel dibattito pubblico, sollecitando investimenti come non mai in passato.

Per farlo occorre aprire un confronto che veda coinvolte le istituzioni a tutti i livelli, le rappresentanze del mondo del libro, e la società, famiglia e scuola in primis, con l'obiettivo di realizzare un programma nazionale di promozione del libro e della lettura con le relative dotazioni economiche: è questa la soluzione che consentirebbe di scrivere le pagine di quella storia che ancora non sono riuscito a leggere, e che darebbe a noi librai la certezza di un futuro meno agro.

«Pensare di preservare le librerie senza lavorare per **espandere** la lettura e il mercato al quale esse poi si rivolgono è come cercare di salvare il panda senza preoccuparsi però che abbia ogni giorno di che mangiare.»

Alessandro Mezzena Lona

Cărtărescu e il romanzo degli adolescenti solitari

«doppiozero», 21 novembre 2022



Per il grande autore rumeno «un vero libro è un processo embrionale, lo scrittore gli offre solo il grembo protettivo e poi rimane passivo».

Aveva diciassette anni, Arthur Rimbaud, quando indirizzava a Paul Demeny una lettera «sull'avvenire della poesia». In quello scritto, spedito il 15 maggio del 1871 da Charleville, il «passante geniale», come lo aveva definito Stéphane Mallarmé, dettava regole molte chiare e ultimative per chi volesse comporre versi che «spazzassero via millenni di scheletri». Sosteneva, infatti, che il poeta dovesse farsi veggente «attraverso un lungo, immenso e ragionato sregolamento di tutti i sensi». Era necessario, insomma, che diventasse ladro di fuoco per confrontarsi con l'ignoto «balzando attraverso le cose inaudite e innominabili». Aveva ventidue anni, Mircea Cărtărescu, quando sulla rivista «România Literară» era uscita la sua prima novella. Rivelando ai lettori più attenti una nuova voce che sapeva farsi veggente, unendo la tradizione mitologica della Romania a una scrittura del tutto libera di abbandonarsi al fantasticare. Piena di simboli, di reinvenzioni archetipiche, di rimandi alle inquietudini di Franz Kafka, all'esplosiva creatività linguistica di James Joyce. Ma, al tempo stesso, capace di sintonizzarsi con la fortissima voglia di spezzare i vecchi schemi caratteristica della Blue Jeans Generation, la corrente che negli anni Ottanta, ben prima che tramontasse l'asfittico regime di Nicolae Ceaușescu, aveva fatto coriandoli dei polverosi topoi letterari del realismo socialista.

Fin dagli esordi, Mircea Cărtărescu ha capito che scrivere non vuol dire farsi distante demiurgo della materia letteraria. Non è sufficiente diventare un seppur discreto distillatore di storie, un catalogatore di trame, un selezionatore di parole. Perché è molto più affascinante lasciarsi possedere dall'idea stessa di narrare. Diventare, insomma, una sorta di medium posto esattamente al confine tra il mondo reale e quello dell'immaginazione. Balzare attraverso le «cose inaudite e innominabili» di cui parlava Arthur Rimbaud nella *Lettera del veggente*.

Nato poeta, Mircea Cărtărescu ha capito presto che ogni forma di espressione letteraria risuona in una tonalità diversa. E se un romanzo lungo e articolato può diffondersi nella cassa armonica della letteratura con il suono grave e conturbante di un violoncello, una raccolta di racconti finisce per assumere la robusta leggerezza di una viola. Mentre nelle poesie echeggia il suono intenso del violino. Così scrivere, per l'autore rumeno, non significa mai interrogarsi sulla lunghezza di un'opera. Né cercare artifici per modellare la materia narrativa che va forgiando. Perché «un vero libro è un processo embrionale, lo scrittore gli offre solo il grembo protettivo e poi rimane passivo, come una donna incinta che non ha idea di cosa stia accadendo dentro il suo grembo».

Leggere i libri di Mircea Cărtărescu significa abbandonare le proprie certezze. Avere il coraggio di transitare attraverso luoghi che mai prima era stato concesso di esplorare. Assistere all'impallidire progressivo di ogni punto di riferimento razionale nel mondo, per incamminarsi lungo sentieri che portano verso l'altrove. Verso dimensioni fatte di realtà sognate, architetture oniriche, organizzazioni sociali che scivolano verso il nulla, solitudini che riempiono il vuoto con la meraviglia di reinventarsi senza sosta. In più di quarant'anni di lavoro letterario, Mircea Cărtărescu ha seminato libri importanti. Basterebbe ricordare la trilogia di *Abbacinante* (formata da *Il corpo*, *La parte destra* e *La parte sinistra*, pubblicata in Italia da Voland tra il 1996 e il 2007) e quel romanzo straordinario che è *Solenioide* (il Saggiatore, 2020). Novecento e più pagine in cui il destino di uno scrittore rinchiuso dentro una casa dalla forma di una barca diventa viaggio iniziatico e libero in una Bucarest che muta aspetto sotto gli occhi di chi

la guarda. Dove può capitare di imbattersi in un'improbabile setta di mistici, intenti a organizzare manifestazioni contro la morte, o trovare l'amore per Irina, in uno psichedelico susseguirsi di esperienze del tutto prive di collegamento con la ragione.

Nel 2003, la casa editrice Voland proponeva ai lettori italiani un libro di racconti di Mircea Cărtărescu. Tradotto dal prezioso Bruno Mazzoni, due anni dopo *Travesti*, *Nostalgia* rivelava fin dalle prime righe la sua ipnotica costruzione di raccolta di lunghe storie in forma di bizzarro romanzo. Con una sorta di dichiarazione programmatica, che può servire da chiave di lettura per l'intera opera dell'autore rumeno: «Sogno in maniera smisurata, colorata alla follia. In sogno ho sensazioni che non sperimento mai nella realtà».

Ad attraversare la materia incandescente del libro erano visioni, stati di trance, epifanie. Il farsi e il disfarsi di architetture che rispecchiano le intermitenze dell'anima dei personaggi. A distanza di oltre



«Per quelli che vivono nel mondo del sogno, il mondo reale è il luogo più inverosimile. Per i morti, i vivi sono esseri mostruosi, con occhi lucenti. Ma come sono gli uccelli visti dai pesci, che aspetto hanno i pesci visti dagli uccelli?»

trent'anni, Mircea Cărtărescu ha voluto ritornare allo schema immaginifico di *Nostalgia*. Battezzando la sua nuova opera con un titolo che preannuncia nuove, alchemiche soluzioni narrative: *Melancholia*. Pubblicato da La nave di Teseo, viene proposto adesso ai lettori italiani nella rigogliosa traduzione di Bruno Mazzoni.

Se in *Nostalgia* erano tre i racconti lunghi (*Il Mendebile, I gemelli, Rem*) a ricomporre l'identità mutante del protagonista in una Bucarest pronta a svelare l'altra sé stessa, dentro dedali di passaggi segreti e soluzioni architettoniche imprevedibili, *Melancholia* propone uno schema narrativo che può ricordare quello degli antichi poemi. C'è, infatti, un Prologo (*La danza*), seguito da tre storie lunghe (*I ponti, Le volpi, Le pelli*), e infine un Epilogo (*La prigionia*).

A prendere per mano i protagonisti dei racconti è sempre la melancholia: «Quel sentimento che ci accompagna per tutta la vita» scrive Mircea Cărtărescu. Il dolente compagno di strada di tanti poeti, da Giacomo Leopardi a Charles Baudelaire, che fin dagli anni dell'infanzia insinua nella mente lo spaesamento di chi vive i suoi giorni con «la sensazione che nessuno ci tiene più per mano».

Uno stato di abbandono che il protagonista di *I ponti*, bambinetto di cinque anni, prova fin dal giorno in cui vede uscire la madre per andare a fare la spesa. Da subito intuisce che la donna non ritornerà mai più. E che da quel momento la sua vita sarà un lungo attraversare territori sconosciuti. Un peregrinare oltre il limite dell'appartamento in cui abita, per provare a ricostruire i pochi dolci ricordi che resistono, da qualche parte nella memoria, dei giorni in cui poteva contare su qualcuno che si occupasse di lui.

La melancholia di Marcel inizia quando i giochi divertenti che inventa per la sorellina Isabel, più piccola di lui, gli sfuggono di mano. All'improvviso, la cameretta rischiarata da tutto l'amore che li lega, e dalla sintonia totale che hanno creato immaginando storie inquiete, perde la sua inviolabilità. Lascia penetrare nel cerchio magico, in quella rassicurante intimità delle ore trascorse insieme, schegge fuori controllo di un'oscura fantasia. O di un'altra parte, tenebrosa, posta al confine con la loro microscopica realtà. Saranno le volpi del titolo, fino a quel momento tenute a bada con transitori rituali di magia infantile, a spezzare l'incantesimo con unghie acuminata. A portare nel sacro territorio dell'infanzia tutto il gelo e lo spavento che sta al di là delle finestre sprangate.

Per Ivan, il quindicenne della terza storia, la melancholia è legata al suo sentirsi l'essere più solo dell'universo. Tutto è mistero, nel suo vivere. Anche quella collezione di pelli, che dà titolo al racconto, custodita in un armadio della cameretta. Una fantastica serie di bozzoli da cui è uscito mentre il suo corpo cresceva, si trasformava, pagava pedaggio al trascorrere del tempo. Una testimonianza di com'era, e in che cosa si sarebbe trasformato. Sarà l'incontro con Dora a dinamitare le fragili certezze del suo percorso di vita, quando si chiederà se anche nel mondo femminile è previsto il medesimo rituale: ovvero, abbandonare la vecchia pelle per mutare, ogni volta, in qualcos'altro. Uguale, eppure diverso.

«Per quelli che vivono nel mondo del sogno, il mondo reale è il luogo più inverosimile. Per i morti, i vivi sono esseri mostruosi, con occhi lucenti. Ma come sono gli uccelli visti dai pesci, che aspetto hanno i

pesci visti dagli uccelli?» Queste esistenziali incertezze, abbinate al sovrapporsi di strati di realtà immaginati (forse possibili?), sono la cifra segreta di tutta l'opera di Mircea Cărtărescu. Ad affascinare lo scrittore di Bucarest sono gli archetipi, i sogni, il fantasticare che spalanca gli occhi su dimensioni sconosciute. Mai, nei suoi libri, si specchiano gli eventi della politica, della società, i maneggi dell'economia, i futili scontri ideologici. Basterebbe ricordare che nel 2017, mentre lui era immerso nella trance creativa che lo portava a scrivere i racconti di *Melancolia*, le strade della Romania venivano attraversate da migliaia di cittadini in corteo, che manifestavano contro la corruzione del governo. Le storie di *Melancolia* si popolano dell'assenza degli adulti. Vivono orfane di un progetto sociale. Fanno emergere dalla solitudine degli adolescenti archetipiche figure di madri, che giganteggiano sui figli in forma di enormi statue di cioccolata, ricoperte di carta colorata come i coniglietti pasquali. Mentre i padri, troppo spesso assenti o rinchiusi dentro la loro indecifrabile distanza sentimentale, sono fatti di un materiale mediocre e incolore come la gomma. Nel microcosmo di *Melancolia* la sessualità non è mai definita. Il brivido del proibito può nascere se una ragazza ti chiede di accarezzare la tua vecchia pelle morta, archiviata in un armadio come fosse la reliquia di un mondo senza santi né eroi. E i poeti? Sono una setta di esseri estinti «assillata dal pensiero di aver, come le lumache, macchiato la terra con una striscia lucente». Di loro rimangono solo lontani sarcofagi. O statue, che fluttuano nel vuoto in miracoloso equilibrio instabile. Quella di Mircea Cărtărescu è una visionarietà che svuota il cielo dai

suoi richiami mistici. Che vaga lontana dagli inferi tenebrosi e spaventosamente affascinanti immaginati da Emanuel Swedenborg e da William Blake. Perché lo scrittore rumeno preferisce raccontare i cambiamenti, esterni e interni, di un mondo parallelo al nostro, in costante trasformazione. Dove esseri fragili, come i suoi personaggi, devono sfangare i giorni della vita in una solitudine totale, dominata dal senso di una melancolia inestinguibile. Eppure, il loro mettersi in cammino, la capacità di intuire che al di là della vuota quotidianità può sempre celarsi l'elettroshock di un altrove tutto da esplorare, da interpretare, li spinge a non fermarsi mai. A non arrendersi davanti alla comoda prevedibilità del qui e ora. Come *I vagabondi* della scrittrice polacca, premio Nobel per la letteratura, Olga Tokarczuk, sempre pronti a cambiare orizzonte per non farsi intrappolare dalle catene della prevedibilità.

In tutto il suo percorso di uomo e di scrittore, Mircea Cărtărescu ha dimostrato di sapersi tenere alla larga dalle mode, dal facile richiamo di una popolarità editoriale fatta di libri inutili e vuoti, da un engagement inteso come fiera della vanità e comoda dichiarazione di appartenenza. Quando scrive, raggiungendo uno stato di trance che lo esclude dalla realtà, come un Maurits Cornelis Escher capace di trasformare in segni le visioni di Alfred Kubin, Cărtărescu vuole dare voce al dolore di vivere, alla meraviglia di fantasticare, all'esperienza di non chiudersi mai dentro una gabbia ideologica. Perché tra le parole, che lui maneggia come fossero preziosi talismani, si nascondono infiniti mondi possibili.

«Dormendo, sognava. Sognando, viveva. Qual era la differenza?»

E i poeti? Sono una setta di esseri estinti «assillata dal pensiero di aver, come le lumache, macchiato la terra con una striscia lucente».

Sara Hejazi

Dentro l'Iran di Ebrahimi: «Nulla sarà più come prima».

«il T», 29 novembre 2022

La scrittrice e giornalista nata nel 1978 a Teheran, pubblicata in Italia da Keller, analizza le proteste di questi ultimi mesi

Nata a Teheran nel 1978, Nava Ebrahimi ha studiato giornalismo ed economia a Colonia. Ha pubblicato racconti e il romanzo *Sedici parole* (Keller, 2020) premiato come migliore debutto dell'anno» in Austria. Ha lavorato per il «Financial Times Deutschland» ed è stata consulente per il Medio Oriente del German Office for Foreign Trade. Vive a Graz, in Austria. In questa intervista ci racconta il suo Iran, tra disillusioni e speranze.

Il suo libro «Sedici parole» coglie quella tipica sensazione che accomuna tutta la diaspora iraniana: sentirsi intrappolati a metà strada tra due mondi diversi.

È come avere due personalità che si guardano e prendono reciprocamente le distanze. Sono divisa in due: sono tedesca e sono iraniana. La mia parte tedesca giudica quella iraniana e viceversa. Nulla è dato per scontato, ovunque tu sia, in Germania o in Iran, devi sempre spiegarti agli altri. L'unico aspetto positivo di questa situazione è che sviluppi la capacità di mantenere uno sguardo distanziato da tutto, come se potessi osservare sempre dal di fuori ogni cosa. Sfortunatamente, però, guardi anche te stessa dal di fuori, come una outsider.

Torna spesso in Iran? Qual è il suo rapporto con il paese?

Da quando pubblico articoli e libri ho paura di tornare. Ci sono stata l'ultima volta nel 2008. Il mio rapporto con l'Iran è di tipo emozionale, emotivo, sensuale. Adoro i profumi, i sapori, i suoni, tutta l'atmosfera del paese che mi manca molto. Persino le sensazioni del mio corpo cambiano, quando sono in Iran.

Le donne rappresentano i personaggi chiave del suo libro. Ci sono delle caratteristiche tipiche che possano aiutarci a comprendere le donne iraniane?

Le donne iraniane devono per forza essere forti, resistere, perché subiscono diverse forme di oppressione. Eppure, amano danzare e ridere anche in tempi bui, adorano stare in compagnia di altre donne. Riescono a mantenere un buon umore fino a un certo punto. Temo però che ora questo punto sia stato superato. La sofferenza delle persone in questi mesi, soprattutto delle madri, è inimmaginabile. La Bbc persiana ha mostrato il video di Bahie Namjoo, la madre del lottatore di wrestling Navid Afkari, ucciso dalla polizia nel 2020. Ora hanno preso anche sua figlia, Elham Afkari. Nel video si vede lei che urla e che picchia sulla porta della prigione, dove sua figlia è detenuta. Ecco, questo è il modo in cui stanno vivendo le donne iraniane adesso.

«Le donne iraniane devono per forza essere forti, resistere, perché subiscono diverse forme di oppressione. Eppure, **amano danzare e ridere anche in tempi bui**, adorano stare in compagnia di altre donne.»

Guardare l'Iran da lontano. Come legge le proteste che in queste settimane hanno scosso il paese?

Gli iraniani sono abituati a protestare: la ribellione fa parte della vita di tutti i giorni, solo che in passato questa ribellione avveniva in privato, nelle case iraniane. Per esempio quando si bevono alcolici: questa è una forma di ribellione contro il regime. Poi ci sono periodi, come questo, in cui le proteste si fanno più intense, diventano pubbliche e visibili. È successo molto più frequentemente negli ultimi cinque anni. Le persone non sono più in condizione di sopportare il peso di una Repubblica islamica. I giovani, soprattutto le donne,

sono istruiti e sono coscienti dell'ingiustizia a cui sono sottoposti.

Come pensa che si evolverà la situazione? Quali sono le sue speranze per l'Iran?

Spero che i giovani vincano questa guerra, spero che la morte orribile di così tanti ragazzi e ragazze giovani e coraggiosi porti alla libertà e alla democrazia. Non so se il mio desiderio si avvererà, sono così tante le variabili. Una di queste è come si comporterà l'Unione Europea. [...] gli iraniani non potranno tornare indietro, nulla potrà mai tornare come prima. Il cammino verso la democrazia è irreversibile. È solo questione di tempo.

