

retabloid

febbraio 2022

«Sono paralizzato dal dubbio.»
—Joseph Conrad

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
febbraio 2022

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

La foto di copertina è di Mike Ko.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Gli Atomi

Alfredo Zucchi, <i>La freccia del dubbio</i>	5
Alfredo Palomba, <i>Un occhio di riguardo</i>	6
Lorenzo Vargas, <i>Insonnia</i>	7

Gli articoli

# <i>Cosa resta ancora del romanzo?</i>	
Riccardo Capoferro, «The Italian Review», febbraio 2022	9
# <i>Stati Uniti: +12,2% nel 2021 per l'editoria</i>	
Bruno Giancarli, «Giornale della libreria», 2 febbraio 2022	14
# <i>Manganelli profeta e buffone</i>	
Piero Melati, «L'Espresso», 6 febbraio 2022	16
# <i>I giorni dell'attesa</i>	
Wlodek Goldkorn, «D», 12 febbraio 2022	19
# <i>Le pagelle di «Macbeth»</i>	
Franco Cordelli, «la Lettura», 13 febbraio 2022	22
# <i>Lo stroncatore, un bel mestiere</i>	
Giorgio Ficara, «Domenica», 13 febbraio 2022	26
# <i>Bompiani, coraggio e rigore</i>	
Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 13 febbraio 2022	28

# <i>Idee a cuore aperto e senza tenebra</i>	
Massimo Bucciantini, «Domenica», 13 febbraio 2022	30
# <i>Che disastro</i>	
Danilo Zagaria, «la Lettura», 13 febbraio 2022	32
# <i>Ben Lerner, linguaggio sotto pressione</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 20 febbraio 2022	35
# <i>A lezione di poesia con Robert Frost</i>	
Fabrizio Spinelli, «Rivista Studio», 22 febbraio 2022	42
# <i>«Putin sognava di occupare Černobyl' per tornare all'Urss.»</i>	
Sara Scarafia, «la Repubblica», 27 febbraio 2022	45
Gli sfuggiti	
# <i>«Siamo fatti di miti e fiabe.»</i>	
Claudia Morgoglione, «Robinson», 29 gennaio 2022	47
# <i>La vita di Manzoni è un «feuilleton» nella Milano viziosa del gioco d'azzardo</i>	
Alessandro Zaccuri, «tuttolibri», 29 gennaio 2022	49
# <i>L'agonia della critica</i>	
Matteo Marchesini, «Il Foglio», 29-30 gennaio 2022	51
Mendel	
a cura di Alessandro Melia	57

Alfredo Zucchi

La freccia del dubbio

IL TEMPO

Se c'è un tema prediletto per lo sclero, da che mondo è mondo, è il tempo. Le più sofisticate ipotesi scientifiche – quelle che arrivano a considerare il tempo come una variabile irrilevante, se non nei processi in cui è coinvolto il flusso del calore – non riescono a sciogliere lo scandalo della presenza: uno c'è e poi all'improvviso scompare, muore. Così è, in effetti, la vita sulla terra: attrito, frizione, combustione – un flusso continuo dai corpi più caldi a quelli più freddi e non viceversa. La freccia del tempo va dritto, non gira: passato, presente, futuro, etc – il caso è chiuso, avanti il prossimo.

E che vuol dire però che uno muore? C'è anche il nascondimento, il darsi alla macchia, lo scomparire. C'è la presunzione della morte: il dubbio. La morte stessa è mera approssimazione: anche questo è il motore dello sclero.

DUE CASI DI SCANDALO DELLA PRESENZA

Un uomo si diede alla macchia prima ancora di conoscere il mondo, come una vergine al Minotauro. A due passi dal mostro, si accorse che il labirinto è prima di tutto un rifugio: come nel grembo di una madre irreprensibile le sue forze, al permanere dentro, si facevano via via più esuberanti. Fin dai primi istanti all'aria aperta – venirne fuori fu molto più semplice che entrarvi – calcolò che le variabili, all'esterno, erano infinitamente più insidiose che all'interno. Era davvero pronto a sfidare il senso ad apparire? Si sentiva pronto.

Un uomo, all'apice del successo, si tolse la vita. Prigioniero dello sclero – questo volere a ogni costo una cosa, e non poterla possedere; questo assistere impotente all'allargarsi a dismisura dell'orizzonte del desiderio fino a rendere la cosa stessa sempre più inafferrabile e irriconoscibile – a un passo dalla soluzione si tolse la vita. O forse la soluzione era sempre stata la morte e quell'uomo aveva frainteso l'intero processo.

Alfredo Zucchi (1983) ha fondato la rivista digitale «CrapulaClub» (2008-2019), dal 2019 è socio di Wojtek. Ha pubblicato *La bomba voyeur*, *La memoria dell'uguale* e *Una possibilità del linguaggio. Pierre Menard come metodo*. Dal 2020, con Federica Arnoldi, Anna Di Gioia e Luca Mignola, cura Ostranerie, collana di saggistica letteraria di Wojtek.

Alfredo Palomba

Un occhio di riguardo

RECENSIONE DI L'ANTRO DI POLIFEMO

VOTO 1/5

Abbiamo cenato in questo locale venerdì scorso, utilizzando un coupon. Niente da dire sulla location: lo stile «caverna», la pietra grezza, gli elementi d'arredo spartani, dettagli molto curati... insomma, quel che ci aspettavamo. Peccato lo stesso non si possa dire del trattamento ricevuto: a quanto pare i clienti che comprano coupon scontati sono considerati di serie B (nonostante il *simpaticissimo, divertentissimo* cameriere ci avesse assicurato che avrebbe avuto «un occhio di riguardo»: ah-ah, guarda, ah-ah).

Intanto, il tipo ci ha fatti accomodare in una zona del locale straumida. Ma va bene, ci siamo detti, abbiamo prenotato all'ultimo minuto, amen.

Mezz'ora di attesa solo per i menu, mentre gente arrivata dopo di noi – e ovviamente sistemata in posti migliori – cominciava già a mangiare. Per non parlare di quanto abbiamo aspettato per il cibo. Quando glielo abbiamo fatto notare, il *simpaticissimo, divertentissimo* suddetto ci ha risposto che la preparazione dei piatti ordinati prevedeva tempi più lunghi rispetto ad altri e di avere ancora un po' di pazienza. Peccato avessimo ordinato del crudo.

Avremmo anche perdonato la mancanza di professionalità, se almeno gli uomini fossero stati decenti. Per essere freschi sembravano freschi o, se non altro, erano tutti ancora vivi. Ma forse chi gestisce il locale pensa che i clienti non sappiano distinguere l'età di un essere umano o la nazionalità, tanto da potersi permettere di assicurare esemplari tra i 16 e i 35 anni e servire vecchi dalla carne cadente e rugosa che non provano nemmeno a scappare dal piatto. Il mio vecchio, per di più, sapeva di piombo, era itterico e aveva gli occhi a mandorla, il che mi spinge a dubitare della zona Fao di provenienza: minimo una 61, altro che «i nostri umani sono tutti caucasici, di origine europea controllata». Serviamo solo carne bianca, come no, vatti a fidare dei localini per fighetti. Mai più.

Alfredo Palomba è PhD in Letterature comparate e docente. Il suo esordio, *Teorie della comprensione profonda delle cose*, è stato segnalato al premio Calvino 2017, proposto al premio Strega 2020 e scelto come esordio italiano all'Europäisches Festival des Debütromans 2020 di Kiel. Il suo secondo romanzo, *Quando le belve arriveranno*, è stato proposto al premio Strega 2022. Collabora con «Il Foglio».

Lorenzo Vargas

Insonnia

Ormai non dormo da tre settimane.

Ogni notte metto il pigiama a righe in pile che mi fa sembrare un'ape e mi inumo a letto, in attesa del sonno che non arriva mai. Sulle prime chiudo anche gli occhi, ma le palpebre mi si arrotolano nel cranio e non posso fare altro che intrattenermi con le pareidolie nel soffitto, contando abbastanza pecore da sfamare e vestire una piccola nazione.

Nella notte i colori digradano gli uni negli altri come il decadimento atomico. La notte non è nera. È giallastra, indaco, rosa e poi non è più.

Ma quando la notte è verde scendo dal letto. C'è un omuncolo consumato che mi aspetta poco oltre la pediera. Ha sempre una scatola in mano.

«Ci serve una mano con le consegne» confessa mesto e alza il letto come fosse una botola in balsa.

Il refolo che risale da quello che non è più il mio pavimento sa di polvere, stasi e merci in attesa. Non riesco a distinguere le pareti, ma so che sono umide e coperte di muffa. Scendiamo; le scale si succedono senza che l'interezza della rampa sia apparente e il tetto della mia stanza svanisce per ore intere, finché non raggiungiamo il buco. Si dilata e contrae con un respiro cadenzato, mai più stretto di un paio di metri di diametro. L'odore di magazzino abbandonato è sostituito dal fiato opprimente di qualcosa che impiega troppo tempo a digerire.

«Grazie per l'aiuto. Tieni questo» esala l'omuncolo passandomi il pacco. Poi si siede sull'orlo. Dondola le gambe come un bambino, finché la dilatazione del buco gli sottrae il suolo sotto il sedere, lasciandolo precipitare di sotto.

Non c'è impatto.

Risalgo le scale e porto il pacco con me, fino a raggiungere una stanza che riconosco, senza che mi appartenga, illuminata appena dalla penombra verdastra. Un tizio con un pigiama a righe da ape esce dalle coperte. Ha l'aria stremata.

«Ci serve una mano con le consegne» gli dico.

Alzo il letto come fosse una botola, mentre lo sconosciuto mi segue di sotto.

Lorenzo Vargas esordisce nel 2015 per Bompiani con *Pierre non esiste*. Da quel momento non ha più smesso di scrivere libri, per rompere le cose che non gradisce in quelli che legge lui. Collabora con varie riviste on line di letteratura, tra cui «Malgrado le Mosche» di cui ora è redattore.

Riccardo Capoferro

Cosa resta ancora del romanzo?

«The Italian Review», febbraio 2022



Il romanzo è in una posizione scomoda: difficilmente può condurci in territori che non conosciamo. Oggi tutto può essere fotografato, filmato, raccontato

Si è spesso detto che il romanzo è in pericolo, e che il libro è stretto d'assedio dai nuovi media. Eppure, ondate di nuovi romanzi si susseguono a un ritmo incalzante e, in forma digitale, continuano a lungo a fluttuarci intorno. Ma c'è un fenomeno ancora più sorprendente. Il romanzo realista – più volte dato per morto – continua a essere oggetto di un culto ostinato. Continua a dispensare visioni della Storia e a rivelare preziose verità – a nutrire ambizioni grandiose. Nell'insistenza con cui si dà voce a queste ambizioni c'è, tuttavia, qualcosa di sospetto; c'è una nota di ansietà, un eccesso di retorica, un'enfasi così marcata che finisce col suscitare qualche dubbio. Il realismo gode di buona salute, ma in che modo si è evoluto? Cosa ne è stato, davvero, dei suoi ideali?

Per capirlo è forse utile ricordare in che modo questi ideali ne hanno segnato la storia. Da quando, all'epoca del *Robinson Crusoe*, ha iniziato a prender forma quel che siamo soliti chiamare «realismo», la cultura del romanzo è stata un luogo di esperimenti arditi, spesso destinati a un meraviglioso fallimento. Minacciati dall'avanzata della scienza, i romanzieri più ambiziosi si sono lanciati all'inseguimento della «realità», riflettendo instancabilmente sui rapporti tra vita e arte. La realtà inseguita da scrittori come Defoe e Fielding e poi, nel secolo successivo, come Balzac, George Eliot o Flaubert, non era quella

delle cronache: era quella dell'esperienza, fatta di emozioni, di quotidianità, di dettagli. E la loro ambizione non si fermava a questo. A interessarli non era solo quel che succedeva tra le pareti di un salotto o nell'anima di una fanciulla innamorata: nei casi più memorabili il racconto delle vite private diventava un'occasione per scavare nelle fibre nascoste di un'intera comunità, per intrecciare il racconto delle vicende individuali a quello di processi sociali ancora in divenire. Queste ambizioni si esprimevano spesso in forma polemica. Molti stili romanzeschi sono stati concepiti come strumenti di conoscenza, con l'intento di rimpiazzare altri stili, degenerati in maniera e incapaci di catturare i moti sottili dell'esistenza. Gli esperimenti della grande stagione modernista sono stati un'ulteriore prosecuzione di questo progetto. Sia Proust sia Virginia Woolf, tesi a narrare la parte sommersa della psiche e il suo complicato rapporto con l'ambiente circostante, reagivano per esempio all'eccesso di dati esteriori tipico del naturalismo.

Il progetto del realismo aveva due implicazioni. Da una parte, l'arte del romanzo era tesa a produrre una visione alternativa, un modello per riformare l'esperienza, per redimere un mondo che la cultura capitalista stava riorganizzando e, secondo molti, compartimentando troppo rigidamente. Le visioni dei

romanzieri non avevano l'afflato metafisico che percorre la poesia romantica, ma i loro obiettivi erano altrettanto elevati: restaurare un'armonia perduta, tessere una vasta e fitta rete di legami simpatetici e addentrarsi in dimensioni inesplorate: la dimensione microscopica dei processi interiori, quella macroscopica dei grandi fenomeni sociali e l'interazione tra le due.

Al tempo stesso, l'ascesa del realismo ha coinciso con la nascita di una nuova cultura dell'intrattenimento. Come un filmato in *handycam*, in molti romanzi i dettagli e i moti della coscienza puntavano ad avvolgere i lettori, a trascinarli nella storia; e così la ricchezza di stimoli visuali. Il confine tra realismo e sensazionalismo era labile. Per suscitare immedesimazione, il romanzo tendeva a far leva su paure o desideri fin troppo noti al pubblico – che consisteva, già allora, perlopiù di lettrici –: finire in miseria, restare senza marito, cedere a un seduttore senza scrupoli, scoprire segreti sul proprio passato familiare. Nei primi anni del Novecento, i romanzieri più rigorosi, non di rado in rotta con il mercato, cercarono infatti di sbarazzarsi dell'apparato melodrammatico e del facile moralismo che sembravano fare tutt'uno con l'arte del romanzo: un gesto che ha portato all'estremo la ricerca di veridicità dei primi scrittori realisti, e che abbiamo visto ripetersi molte volte.

Fin da subito, del resto, i più convinti adepti del realismo hanno cercato di riscattare i romanzi dal girone della letteratura d'intrattenimento, rivendicandone la funzione pubblica. Il romanzo realista si

«Elogiamo un libro perché nel giro di poche pagine ci ha fatto ridere e piangere, perché ci ha tolto il respiro, ci ha commosso ed esaltato, rapito e scosso.»

è presentato ai lettori come un catalizzatore del progresso nazionale. In primo luogo, perché permetteva di pensarsi come parte di una comunità più ampia. E perché invitava, al tempo stesso, a meditare sulle sorti di quella comunità. Queste caratteristiche ne hanno favorito l'istituzionalizzazione: quando, tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento la letteratura moderna ha fatto il suo ingresso nei programmi scolastici, il realismo è diventato un oggetto di studio e uno strumento pedagogico.

Cosa ne è del modo realista? Continua, nonostante tutto, a catturare l'attenzione, e lo scetticismo degli autori postmoderni non l'ha nemmeno scalfito. Continuiamo a mettere il naso negli ambienti borghesi e a seguire la vita emotiva dei loro abitanti. Continuiamo a cercare nei romanzi un sapere alternativo, la cartografia di una quotidianità ignota che sfugge alle cronache. Concetti di matrice ottocentesca ammantano i melodrammi domestici di cui avidamente continuiamo a cibarci: la letteratura racconta l'animo umano, racconta la nostra storia; è un'analisi, un'indagine, uno studio, un'esplorazione; solleva problemi; offre spunti di riflessione. Lodiamo lo sguardo penetrante del romanziere, la sua capacità di spingersi nei più profondi meandri della psiche, il suo coraggio di fronte alla verità sconvolgente del male o all'ambiguità morale della nevrosi. Al tempo stesso, e con maggior enfasi che in passato, lodiamo la capacità del romanzo di sperimentare tutte le gamme dell'esperienza emotiva e così di intrattenerci in modo efficace. Elogiamo un libro perché nel giro di poche pagine ci ha fatto ridere e piangere, perché ci ha tolto il respiro, ci ha commosso ed esaltato, rapito e scosso. Queste reazioni sono registrate con particolare vividezza da chi racconta le proprie esperienze di lettura sul web, mostrando una propensione diffusa all'immersione, all'identificazione, all'intensità. Più che un incontro con il linguaggio – poiché ogni frase e ogni pagina deve rapinosamente condurre alla successiva, la lingua deve essere invisibile – la lettura costituisce un'esperienza emotiva vicaria. In parte, certo, era

così già all'epoca di Richardson, quando le giovani lettrici del 1740 facevano propri i terrori di Pamela, veicolati dalla lingua non letteraria della finzione epistolare, e si perdevano in elenchi di oggetti non molto diversi da quelli che affollano i romanzi di Federico Moccia.

Con ancora più enfasi che in passato, dunque, attribuiamo al romanzo due capacità inscindibili: lo consideriamo in grado di offrire al pubblico un'esperienza di rara intensità emotiva e, al tempo stesso, una conoscenza del mondo che solo la letteratura sembra in grado di garantire. Una delle idee più ricorrenti, ribadita, nei secoli, da teorici e narratori come Diderot, George Eliot, Jonathan Franzen e Zadie Smith, è che leggendo si allena la capacità empatica. I romanzi ci preparano alla pratica quotidiana della compassione e nutrono la conoscenza della nostra e di altre comunità. I libri erano e restano un luogo di crescita morale e civile, e gli autori – il cui viso serio non ci lascia requie – sono piccoli o grandi oracoli di cui si esalta la sapienza, la capacità di poter dire, mostrare, vedere, spiegare, oltre che affabulare. Una piccola religione si sviluppa intorno a quest'idea, con i suoi riti e i suoi sacrari, in cui (come nella musica pop) si mescolano devozione e spettacolo.

Ma il romanzo è in una posizione scomoda; e non perché sia minacciato da altri mezzi d'intrattenimento. Non ha mai avuto così tanti lettori, che continuano, nelle sale d'aspetto e negli aeroporti di tutto il mondo, ad abbandonarsi alle sue lusinghe. Difficilmente, però, può condurci a nuove scoperte. In passato, l'antropologia, la psicologia e molti altri rami del sapere esistevano solo in forma embrionale, e la narrazione romanzesca poteva occupare territori vergini. Alla fine del Settecento, solo un romanzo poteva raccontare la quotidianità e le ansie di una ragazza di provincia in età da marito. Solo un romanzo poteva, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, avvicinare ai luoghi centrali del dibattito pubblico l'esperienza di una sessualità non ortodossa. E solo un romanzo poteva catturare le

«I romanzi ci preparano alla pratica quotidiana della **compassione** e nutrono la conoscenza della nostra e di altre comunità.»

usanze, gli ideali o la malinconia di una classe sociale al tramonto, o lo slancio e i sogni di una classe sociale nascente. In assenza di tecnologie audiovisive, i romanzi fungevano anche da supporto visuale. Le lunghe descrizioni di Dickens degli slum londinesi, che oggi la maggior parte dei lettori, abituati a periodi brevi, troverebbero insostenibili, erano anche formidabili documentari.

Le cose sono cambiate, perché oggi tutto può essere tema di discussione; tutto può essere fotografato, filmato, raccontato – dagli stessi protagonisti – e, ovviamente, razionalizzato. Molti libri di antropologia urbana sono dei capolavori narrativi. Inoltre, gli altri media non si limitano a intrattenerci. La complessità di un sistema urbano può essere raccontata in modo illuminante da una serie tv come *The Wire*, che troneggia nel pantheon realista e ha un valore educativo che difficilmente si può riconoscere a un romanzo di Carrère o McEwan. Ai romanzi resta, certo, il racconto dell'interiorità, che raramente, tuttavia, costituisce una scoperta. Le caratteristiche di fondo dell'esperienza narrata, i suoi presupposti psicologici e sociali – per esempio la scarsa empatia di un assassino, i comportamenti compulsivi di un adolescente traumatizzato, l'oppressione della società patriarcale, le conseguenze devastanti del sistema coloniale – sono già dibattuti in vari ambiti (e interstizi) dello spazio mediatico. L'emozione del racconto ci cattura, ma è parte di una macchina narrativa che per conseguire il proprio effetto muove da una visione preformata; grattando via la superficie, si trovano giudizi di valore, modelli del mondo e modelli comportamentali ben riconoscibili, e con i quali, spesso, tendiamo a concordare. I romanzi, del

«Forse la narrativa è proprio il luogo in cui il peso greve del mondo si manifesta in modo più forte. Al suo interno si possono, infatti, sperimentare nuove forme di cognizione, affrancando la lingua dagli schemi consueti.»

resto, si nutrono di temi caldi, e non lanciano sfide al pensiero teorico. Anzi, lo seguono con un certo ritardo. Si muovono spesso sulla scia della grande cultura radicale degli anni Settanta, e nella maggior parte dei casi non suscitano questioni che esulino dal campo letterario.

Oggi più ancora che in passato, il modo realista si traduce in una conferma del già noto che ci dà l'illusione di conoscere il mondo. Si risolve in un invito ricorrente all'empatia tragica, in prese d'atto del naufragio di ogni speranza: in particolare in Italia, in cui c'è un particolare interesse per il disagio adolescenziale o giovanile. Ci appassioniamo spesso alle vicende di giovani uomini e giovani donne che faticano a crescere, alle prese con pesanti retaggi. Ripetutamente e implacabilmente, impariamo che la nostra storia familiare ci schiaccia, il capitalismo finanziario ci schiaccia, una corruzione atavica ci schiaccia e – in un perpetuo incubo darwiniano – anche la natura ci schiaccia. Il melodramma realista ci dà l'illusione di capire tutto. E ci invita a riconoscerci. Contemplando frustrazioni simili alle nostre, ripercorriamo il difficile avvicinamento a una maturità irraggiungibile. Vediamo variazioni, in chiave drammatica, del nostro io privato, che fatica a adeguarsi alle tristi richieste dell'età adulta. Nel far questo, certo, mettiamo il naso in altre case, altri ambienti, altre città, che difficilmente, tuttavia, risultano alieni. Ci abbandoniamo, piuttosto, a un turismo dei sentimenti e degli interni, che ci porta nelle dimore sontuose dei ricchi o nelle stamberghe dei poveri. O che ci spinge per un po' sui sentieri della nostalgia, riportandoci ai luoghi del passato, a quella stagione in cui la vita abbondava di emozioni estreme che il tempo ci ha obbligato a reprimere.

In tutto questo non c'è nulla di condannabile. Il problema può risiedere, al più, nelle idee nebulse in cui tendiamo ad avviluppare l'oggetto letterario, finendo, contraddittoriamente, col nascondere la natura: nell'idea che la letteratura debba andare di pari passo con la «verità» e il «senso critico», che possa regalarci una conoscenza speciale. La nostra cultura si fa un vanto di chiamare le cose col proprio nome, di definirle con precisione. Ma guardando alla vicenda del romanzo moderno ci si può chiedere, a ragione, come definirlo; e sorge il dubbio che il modo in cui viene presentato un cinemomic hollywoodiano sia più aderente alla realtà. Cosa resta davvero degli ideali del romanzo, del suo intreccio di teoria e pratica, insieme eroico e fallimentare; dell'ispirazione enciclopedica di Fielding e Balzac, dell'obiettività di Flaubert, della sottigliezza di Jane Austen, degli slanci degli scrittori modernisti, che volevano rinnovare la lingua per «straniarla»? Perché, nella maggior parte delle sue espressioni, il romanzo non sembra sfruttare a fondo il linguaggio: sembra assecondarne l'inerzia.

Anzi: forse la narrativa è proprio il luogo in cui il peso greve del mondo si manifesta in modo più forte. Al suo interno si possono, infatti, sperimentare nuove forme di cognizione, affrancando la lingua dagli schemi consueti. E il fatto che questo avvenga solo di rado, e che il più delle volte avvenga l'esatto contrario, la rende un fruttuoso oggetto d'analisi. L'insegnamento della letteratura è stato e continua a essere importante. I romanzi e i racconti sono stati, in molti casi, il luogo in cui le visioni dominanti in determinati gruppi umani – non solo le ideologie aberranti dell'imperialismo o del patriarcato, anche prospettive morali rassicuranti ma limitate – hanno

rinnovato la propria seduzione. Per questo è utile capirli: per mostrare il modo in cui anche attraverso costrutti linguistici relativamente elaborati gli esseri umani tendono a adagiarsi in un'inerzia di massa; forse in un narcisismo di massa, che preclude l'incontro con le possibilità della Storia. Ed è utile, a questo fine, un dibattito ricco di voci dissonanti, che attinga anche alle teorie del racconto. La letteratura può essere, oltre che una fonte di emozioni, un marchingegno da smontare.

Non c'è, in fondo, da temere. Ogni cultura letteraria cova sviluppi inattesi. Si continua a cercare, attraverso il racconto, un'esperienza di alterità, di sconcerto; una via verso nuovi stati d'attenzione. E si continua a farlo – come del resto è sempre stato – non solo attraverso una simulazione della realtà, e non solo attraverso storie lineari. Il realismo, val la pena di ricordarlo, è una scelta tra le tante. A contare non è il metodo, ma il fine – e nulla ci riguarda più intimamente delle visioni mostruose di certi scrittori. Le trame convenzionali si dimostrano, spesso, catene da spezzare: strane digressioni suggeriscono i legami invisibili tra ciò che ci riguarda da vicino e ciò che è fuori dal nostro campo percettivo; ci portano a stabilire correlazioni tra fatti e oggetti apparentemente lontani. La visuale sul presente si dimostra angusta, forse infruttuosa: proiezioni in un futuro possibile ci portano a guardare a noi stessi e al nostro rapporto col mondo da altri punti di vista, a immaginare e interrogare nuove forme di coesistenza. E la lingua

più trasparente si rivela un carcere: prose strappate ai meccanismi stanchi dell'affabulazione rivestono il mondo di nuove parole, in grado di illuminarne nuove sfumature, avventurandosi in luoghi apparentemente banali – come una periferia urbana o un paesaggio di provincia – e incoraggiando nuovi tipi d'investimento affettivo. E, soprattutto, quel che credevamo di sapere si rivela infondato. Sfuggendo alle logiche comuni o corrodendole dall'interno, i romanzi continuano a spingersi nelle pieghe nascoste della quotidianità, in realtà pulviscolari e aliene che le forme consuete faticano a catturare.

Rinsaldare il rapporto tra il romanzo e ciò che è altro da noi non significa baloccarsi in illusioni metafisiche. Significa rispolverare le risorse del linguaggio, strappandolo alla tirannia di una sintassi anchilosata, di un lessico impoverito, di stereotipi durevoli ma logori. Queste si esprimono al meglio nell'invenzione più multiforme, che può nutrire un ecosistema linguistico sano. Sfruttare a fondo le potenzialità del linguaggio narrativo, portandolo a un'osmosi con quello poetico o con molti altri registri e discorsi, è un buon modo per sintonizzarci sulle sfumature delle cose, per rinnovare il legame tra le parole e gli oggetti. È un modo, inoltre, per far esperienza del mistero, della non-comprensione – e per farci venir voglia, però, non tanto di contemplarne le soglie, quanto di oltrepassarle. Di fare a nostra volta esperienza dell'ignoto: anche – perché no – con la razionalità.

«Rinsaldare il rapporto tra il romanzo e ciò che è altro da noi non significa baloccarsi in illusioni metafisiche. Significa rispolverare le risorse del linguaggio, strappandolo alla tirannia di una sintassi anchilosata, di un lessico impoverito, di stereotipi durevoli ma logori.»

Bruno Giancarli

Stati Uniti: + 12,2% nel 2021 per l'editoria

«Giornale della libreria», 2 febbraio 2022

Una crescita guidata nel trade dal libro a stampa e non dal digitale. Il mercato degli ebook è in contrazione dal 2014, crescono invece gli audiolibri

L'Associazione degli editori americani (Aap) ha diffuso le **stime** dell'andamento dell'editoria statunitense nel 2021. Non c'è però bisogno di aspettare i dati definitivi – presumibilmente a ottobre di quest'anno – per festeggiare quella che senz'altro va definita una crescita record: la previsione per il 2021 è di un +12,2% rispetto al 2020.

Per capire questo dato e inquadrare i movimenti dei diversi settori occorre ricapitolare brevemente la situazione di partenza, vale a dire come l'editoria americana si era comportata nel 2020. Il sostanziale pareggio del primo anno di pandemia era dipeso essenzialmente da due fattori, vale a dire il sorpasso dell'on line ai danni delle librerie fisiche e una forte crescita del trade (+6%) capace di coprire le perdite dell'editoria professionale (-15%) e scolastica (-13%). Dopo i primi sei mesi dell'anno era chiaro che il 2021 sarebbe stato un anno promettente. A giugno si viaggiava infatti su una crescita stimata del 18,1% che, per quanto viziata dalla performance negativa della prima parte del 2020, pure non poteva essere imputata soltanto a questo fattore. Già in quel momento, però, si notava come la crescita non dipendesse esclusivamente dal trade – che anzi viaggiava su valori leggermente inferiori alla media dell'editoria nel suo complesso – bensì da un più generale benessere dell'intera industria. Si tratta di

una caratteristica che ritroviamo anche nei dati di chiusura dell'anno.

I valori assoluti appena presentati non vanno presi come definitivi, globalmente l'editoria americana vale più dei quattordici miliardi coperti da questi dati: per dare un termine di paragone, nel 2020 aveva raggiunto ventidue miliardi di euro, il che significa che, se la crescita stimata venisse confermata, nel 2021 sono stati sfiorati i venticinque miliardi di euro. L'editoria professionale, inoltre, è in parte sottostimata. Ciononostante, i numeri danno alcune indicazioni preziose. In primo luogo, va segnalata la crescita dell'editoria universitaria e soprattutto di quella scolastica: il +34,6% di quest'ultima implica un pieno recupero rispetto al crollo dell'anno precedente e una forte crescita anche rispetto al 2019, stimabile attorno al 18%. È invece presto per trarre conclusioni dal +4,1% dell'editoria professionale ed è più prudente sospendere il giudizio su questo settore fino alla diffusione dei dati definitivi dell'anno. Il dato in ogni caso più significativo, il principale responsabile della crescita dell'editoria americana nel 2021, è il +11,8% del trade. Osserviamo nel dettaglio la sua composizione.

Il dato che colpisce è che la crescita del trade sia dipesa dal libro a stampa (+14,1%) e non da quello digitale (+1,7%), un po' come avvenuto in **Italia**.

Dietro una tendenza simile si celano però dinamiche diverse: va sempre tenuta presente la maggior diffusione e penetrazione del mercato digitale nel panorama americano. Il -4,7% degli ebook, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, rappresenta una buona notizia per il formato. Il mercato degli ebook è infatti in contrazione dal 2014 e il 2020 aveva rappresentato una vistosa eccezione (+11,7%): il 2021 chiude quindi per questo formato largamente in territorio positivo rispetto al 2019. Continua invece quella crescita degli audiolibri a doppia cifra che ha caratterizzato ininterrottamente la storia recente dell'editoria americana. Il combinato disposto di queste tendenze fa sì che la quota del digitale sul totale del trade si sia ridotta nel 2021 rispetto al 2020: era il 22,6% nel 2020, è il 20,7% nel 2021.

Per guardare l'andamento del mercato a copie occorre fare riferimento a un altro **report** di Npd BookScan, nel quale viene comunicato che nel 2021 sono stati venduti 826 milioni di libri, una crescita del 9%: la più alta mai registrata dall'istituto. Le categorie che hanno trainato questa crescita sono state graphic novel, narrativa, saggistica religiosa e legata all'economia. Per quanto riguarda i bambini e ragazzi va invece segnalata la battuta d'arresto di un settore da sempre molto importante nel panorama americano quale la non fiction per bambini.

ALCUNE PREVISIONI PER L'ANNO APPENA INIZIATO

Una domanda sorge a questo punto spontanea: cosa è lecito aspettarsi nel 2022? Stando alle parole del direttore esecutivo di Npd BookScan, Kristen McLean, la crescita record del 2021 (che, per il trade, prosegue una scia di per sé iniziata nel 2020) è stata prodotta dal verificarsi di circostanze del tutto eccezionali: non solo la pandemia, ma anche il crescente interesse per questioni sociali e politiche – basti pensare a quanto ancora sia rilevante il tema della giustizia sociale dopo l'omicidio di George

Floyd. Dopo un +6% nel 2020 e un +14% nel 2021 è probabile che la varia chiuda con il segno meno rispetto al 2021.

A sostegno della tesi di un rimbalzo nel 2022 la McLean pone soprattutto due elementi. Con ogni probabilità il progressivo ritorno alla normalità sottrarrà tempo alla lettura, un aspetto che però potrebbe aiutare le librerie a ritrovare quella centralità che nel 2020 sembrava essere stata messa seriamente in discussione. Il secondo tema è quello che da diversi mesi è al centro del dibattito internazionale, la questione della carta. Da un lato l'aumento del costo delle materie prime e degli imballaggi difficilmente non verrà scaricato sui consumatori finali, deprimendo in parte i consumi; dall'altro, i problemi di rifornimenti e la crisi della logistica potrebbero indurre i consumatori a scelte alternative, facendo risalire gli ebook e soprattutto il prestito bibliotecario, un servizio cruciale nel panorama americano anche nella **variante digitale**.

In uno scenario simile sarà importante per gli editori saper valorizzare il catalogo. Da questo punto di vista, un trend esplosivo nel 2021 e che proseguirà nel 2022 è l'importanza dei booktoker. Stando a una ricerca di Npd BookScan condotta su ottanta autori con largo seguito su TikTok, se tra 2017 e 2020 i libri promossi sul social vendevano tra i sette e i nove milioni di copie, nel 2021 hanno toccato quota venti milioni. Del resto, persino l'*Ulisse* di Joyce è tornato tra i best seller dopo essere diventato virale su TikTok, come ha ricordato James Daunt in occasione della **Scuola Mauri** di quest'anno.

In sintesi, pur in presenza di sfide importanti è possibile guardare con ottimismo all'anno che viene, avendo come obiettivo primario disperdere quanto meno possibile il capitale che la crescita record del 2021 lascia in eredità. Basta un esempio per rendere l'idea: se anche nel 2022 si verificasse rimbalzo del -6,4% – un valore che in tempi di normalità sarebbe considerato catastrofico – il saldo con il 2020 sarebbe comunque positivo, pari al 5%.

Piero Melati

Manganelli profeta e buffone

«L'Espresso», 6 febbraio 2022

Nato un secolo fa, inventò la recensione come genere: letteratura sulla letteratura, trasformandola in un prezioso saggio narrativo, anzi, in una performance

Il centenario della nascita di Giorgio Manganelli, che cade quest'anno, avrà per la tribù degli affezionati (di nicchia ma molto cospicua) una meta di pellegrinaggio che più manganelliana non si può: «via Chinotto numero 8, interno 8», sesta (ma anche ultima) abitazione romana dell'autore di *Hilarotragedia* (Feltrinelli, 1964, esordio a quarantadue anni). Qui, al terzo piano, nelle quattro stanze con terrazzo prese in affitto, site in un viale alberato dell'umbertino quartiere romano di Prati, vi erano stipati fino al tetto (bagno e cucinino compresi) diciottomila libri (la maggior parte dei quali letti e segnati a matita), varie versioni manoscritte di circa quarantacinque opere inedite o pubblicate, le consulenze per Garzanti, Einaudi, Mondadori, Adelphi (il cui tono era: «Lo trovo repellente, pubblichiamolo»), centinaia di articoli per giornali e testi di trasmissioni radiofoniche e di teatro. In vita avrà venduto poche migliaia di copie a volume. Ma dopo morto (maggio del '90), ristampate le sue opere, come goccia che scava la roccia ha piegato ogni riluttanza, e oggi siede nel pantheon italiano novecentesco accanto a Calvino, Gadda, Pasolini.

Tapiro, formichiere, tasso, armadillo, «creatura squisitamente metafisica che esiste unicamente attraverso le parole di chi lo descrive»: così è stato definito in vita. Non bello, pingue ma ipnoticamente

affascinante, era fuggito al plotone di esecuzione nazista in quel di Roccabianca, paesino della Bassa padana sul Po, salvato da un gerarca fascista («non potete fucilare il professore di mia figlia») ma reo (lui che comprendeva decine di lingue) di fare la spia per i partigiani dentro la fabbrica tedesca Todt. Da allora sempre in fuga: da Milano a Roma (la leggenda vuole in Lambretta), dalla famiglia, dai figli, dalle case prese in affitto, dall'università, dagli occhi verdi della poetessa Alda Merini, dai party letterari, dai salotti romani, dagli scrittori, dalle riunioni editoriali, dalle amiche del cuore, da sé stesso. Infine, divenuto giornalista a cinquant'anni e spinto dallo psicoanalista junghiano Ernst Bernhard (una leggenda nel suo campo) presso cui era in analisi (come Federico Fellini), a cinquantatré si lanciò nei primi viaggi: Francia, India, Cina, Africa, America Latina, spesso per scrivere reportage per «L'Espresso» diretto da Eugenio Scalfari.

Manganelli scopre così *Le mille e una notte*. Il filologo, critico e saggista Salvatore Silvano Nigro, che dal 1990 ha curato per Adelphi la riedizione delle opere («Per alcune un lavoro folle, quasi da esaurimento nervoso» dice), definisce così, «Mille e una notte della letteratura», l'invenzione di un genere che Manganelli ha creato: la recensione come letteratura sulla letteratura, narrativa sulla narrativa.

«Protagonista di questo genere è la parola dei libri altrui. Per anni Manganelli ha perseguito la forma-recensione trasformandola in piccolo saggio. Di più: in un saggio narrativo, anzi addirittura in una performance» spiega Nigro.

Perché proprio *Le mille e una notte*? Nigro scioglie l'arcano nel volume da lui curato *Altre concupiscenze* (Adelphi) che di fatto ha aperto il centenario, citando proprio le parole dello scrittore: «Quando penso a tutta la letteratura nel suo insieme... mi vedo in una situazione da *Le mille e una notte* in cui continuamente entro ed esco da uno scrittore a un altro, da un libro in un altro, attraverso aditi, portici e passaggi che si cancellano appena percorsi, in una situazione estremamente fantasiosa e irregolare». E ancora: «Non v'è nulla di più futile della recensione, gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera... ma appunto questa fatuità può farne un genere letterario più infimo che minore, una ciancia da angiporti... può spietarle una qualche accoglienza nella disordinata, chiassosa piazza dei mestieri letterari, tra il poema epico e l'epigramma... se la letteratura è sogno caotico e sfrenato, una città frequentata da cantafavole, buffoni, prefiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che il recensore sarà il buffone, la spalla del grande tragico, la claque del mediatore, il parassita del pedante».

Il buffone dei buffoni. Ma come è stato poi difficile, per gli altri, censirne le imprese. Erano infatti quasi tutti scritti sparsi, che Lietta Manganelli, la figlia del «Manga» (era il soprannome) ha imparato nel tempo a conoscere meglio di chiunque. Sospira ripensando al lavoro di Nigro: «Il Manga è sterminato, ha scritto su tutto, tranne forse sulle etichette

«Questa fatuità può farne un genere letterario più infimo che minore, una ciancia da angiporti.»

«Non v'è nulla di più futile della recensione, gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera.»

dell'acqua minerale. Selezionarlo è come scalare una montagna. Hai scelto alcuni scritti? Subito dopo ti imbatti in un altro e ti pare più bello». Quelli raccolti in *Altre concupiscenze* sono prove mostruose di erudizione e approfondimento: da Dickens a Yeats, da London a Savinio, da Landolfi a Calasso, il recensore sbriciola i libri altrui per cavarne l'osso, spesso sfuggito ai più. Aggiunge Lietta: «Mi ha sempre sconvolta la sua capacità di approfondire e prevedere le cose. Una dote che lo rende attualissimo. Ma per lui era anche una maledizione». La figlia annuncia la pubblicazione, da parte della Nave di Teseo, delle opere teatrali. «Tra cui un inedito su Hitler» anticipa. E intanto, per l'editore perugino Graphe.it, è stato riedito il racconto *Notte tenebrosa*, con la prefazione della figlia e una sua lunga intervista sul «Manga privato» allo psicanalista «manganelliano» Emiliano Tognetti.

Ma attenti a Pinocchio. Attraversa tutta la vita e l'opera di Manganelli. Per lui, era l'ultimo mito rimasto al mondo, incontrato a cinque anni, quando pianse disperatamente per le ultime pagine che Collodi dedicò alla trasformazione del burattino in un bambino normale. «Così finisce ogni avventura» diceva, invitando poi da adulto la figlia a ignorarne la conclusione. Una collezione di Pinocchi invadeva le case precedenti via Chinotto. Così, circondato da un esercito di burattini, lo incontrerà per la prima volta un giovane Salvatore Silvano Nigro. Un incontro fatale.

Racconta il filologo: «Avevo curato per Costa&Nolan la scoperta di un trattato del Cinquecento, *Della dissimulazione onesta* di Torquato Accetto. Siccome la collana prevedeva prefazioni, Edoardo Sanguineti che la dirigeva disse: l'unico che può farla è

Manganelli. Così, con una lettera di presentazione di Sanguineti, partii in treno da Catania, dove allora risiedevo. Ricordo la stanza circondata da Pinocchi di legno e Manganelli che cercava di cacciare la collaboratrice domestica per non essere disturbato. “So tutto” mi disse. Poi prese il manoscritto e lo lasciò cadere nel cestino. Ci rimasi molto male. Tornai in stazione per riprendere il treno, non avevo i soldi per permettermi un aereo. Tornato a casa, in portineria trovai un plico, con allegata la sua prefazione. Lo aveva letto di notte e poi ne aveva scritto». Lietta Manganelli aggiunge sorridendo: «Quel giorno il Manga aveva mal di denti, perciò fu più burbero del solito».

Così comincia un'avventura. Prosegue Nigro: «Era il 1983. Ora è il 2022 e sono ancora alle prese con lui. Esplose tra noi un grande, reciproco amore. Manganelli finì per ringraziarmi, poiché in Torquato Accetto aveva scoperto un suo antenato». Davvero? Erano parenti? «No, affatto, ma lo considerava un antenato. Ci aveva ritrovato un aforisma di Quintiliano cui era affezionato: la penna lavora anche quando cancella. Cosa sta dietro le parole e gli spazi bianchi, questo lo ossessionava. Io sono nato come studioso del barocco e la sua prosa era molto legata a quel periodo storico. Così iniziammo a frequentarci e lui prese l'abitudine di recensire i miei libri. Un giorno mi disse che cercava

una copia del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauo, uno dei più importanti saggi di semiotica del Seicento. Io avevo l'originale d'epoca e glielo regalai. Ne fu felice. Lo teneva in una teca, considerandolo un totem.»

Nigro, prima di curare su richiesta di Elvira Sellerio le quarte di copertina di Andrea Camilleri, ha lavorato fianco a fianco con Leonardo Sciascia negli anni in cui lo scrittore di Racalmuto aveva «la felicità di fare libri» all'interno della casa editrice siciliana. E racconta: «Un giorno Leonardo mi confessò che avrebbe voluto conoscere Manganelli, di cui si disse un grande ammiratore, ma temeva di contattarlo direttamente, per via della fama di brutto carattere che circolava su di lui. Ci penso io, gli dissi. Contattai Manganelli che, a sua volta, mi rivelò subito di apprezzare enormemente Sciascia. La circostanza mi colpì moltissimo: due autori così diversi che si amavano a vicenda. La cosa andò avanti. Si misero persino d'accordo per fare insieme un viaggio in Sicilia. E la loro guida, decisero, sarebbe stata un terzo scrittore, Gesualdo Bufalino. Ma non se ne poté fare mai nulla: Sciascia morì nell'89 e Manganelli nel '90. Poi anche Bufalino andò via nel '96. Quanto a me, per tutta la vita ho cercato di coniugare il razionale di Sciascia e il barocco retorico di Manganelli. E questo perché ho avuto l'enorme fortuna di conoscerli».

«Se la letteratura è sogno caotico e sfrenato, una città frequentata da cantafavole, buffoni, prefiche a pagamento, ciarlatani virtuosi e predicatori di elaborati vizi, ecco che **il censore sarà il buffone**, la spalla del grande tragico, la claque del mediatore, il parassita del pedante.»

Wlodek Goldkorn

I giorni dell'attesa

«D», 12 febbraio 2022

La vita sull'orlo del precipizio della scrittrice polacca Jagielska (e del marito reporter): cinquantatré guerre in venti anni testimoniati nel suo memoir

Un giorno Grażyna Jagielska è finita in una clinica psichiatrica. Diagnosi: stress post traumatico. La sindrome era dovuta alla convivenza con il marito Wojciech Jagielski, inviato di guerra fra i più famosi e bravi della Polonia (ha lavorato per «Gazeta Wyborcza»), che nei due decenni precedenti all'ospedalizzazione della compagna di vita non ha voluto perdersi nessuna guerra, nessun conflitto armato, nessuna vera o presunta fine del mondo. Da quell'esperienza è nato un libro, *L'amore di pietra*, pubblicato in italiano da Keller nella molto intelligente traduzione di Marzena Borejczuk. Definire il testo «bello» sarebbe una diminuzione. Nel memoir, perché di un memoir si tratta, di Jagielska non c'è una parola superflua, tutto è raccontato in un modo apparentemente parco ed essenziale. In realtà, il libro può essere letto in mille modi, da cronaca di vita sull'orlo della pazzia (e oltre), alla riflessione sulla vita di coppia, sull'amore, sui limiti dell'empatia, sui destini di un mondo che non conosce la pace, fino alla rivendicazione di soggettività femminile. In breve: Grażyna Jagielska – oggi sessantenne, scrittrice e giornalista di mestiere, che parla un polacco elegante classico, preciso, privo di qualunque espressione gergale – racconta i giorni dell'attesa, non tanto del ritorno di suo marito dall'ennesima guerra, ma della notizia della sua morte. Che, per fortuna, non è mai arrivata.

Perché ha voluto scrivere questo libro? Era convinta che le sue vicende intime potessero essere una metafora, un'astrazione che parlasse del mondo e non solo della sua vita di coppia?

Una premessa. Questo lavoro risale a una decina di anni fa. Ieri l'ho riletto e ho pensato: è impossibile che tutto questo sia successo. L'ho scritto per aver testimonianza, perché troppe cose si erano ammassate nella mia testa. Ma l'ho scritto pure per protesta contro quello che è successo nel mondo. Mio marito ha raccontato cinquantatré anni di guerre nell'arco di vent'anni. Cinquantatré guerre in vent'anni sono una catastrofe. L'accumularsi di questa crudeltà ha scatenato in me il desiderio di farne qualcosa. E quello che so fare è scrivere.

È anche la storia del suo rifiuto di essere vittima. Direi un tentativo di giustificare le mie azioni.

Quali azioni?

Di essere entrata in relazione con la guerra senza esserne costretta. Di aver permesso che diventasse parte costante della mia e nostra realtà quotidiana.

Lei descrive ciò che ha provato in perenne attesa del marito, ma anche l'insofferenza di quando lui si ripresentava con il suo zaino pretendendo che la vita fosse normale.

Ci torneremo. Intanto, nel libro racconta la sua storia a un altro paziente, Lucjan. È uno specchio che le permette di narrare come se fosse in dialogo con il lettore? La sofferenza si racconta meglio nel dialogo che nel monologo?
Sì, è una forma di dialogo con il lettore. Vede, per vent'anni non ero in grado di raccontare a nessuno che tipo di vita stavamo facendo io e mio marito. Anzi, negavo la realtà. Ma quando mi sono messa a scrivere, tutto è diventato facile.

Nel libro ci sono dei fantasmi. Uno di questi è il georgiano Marab Kakubawa, con la testa staccata. Kakubawa è lo specchio di Wojciech?

Nel periodo peggiore della malattia, Kakubawa nella mia immaginazione aveva il volto di Wojciech. Aveva la stessa espressione ottimistica sul viso che ha sempre mio marito. Sembrava quasi che ciò che gli era accaduto, aver perso la testa, non fosse riuscito a intaccare il suo ottimismo, finendo con il mutare la sua personalità.

Lei racconta anche il contrasto fra il marito che vuole salvare il mondo – salvo presentarsi a casa e dire «porto fuori il cane» – e lei che invece vuole una casa vera, una famiglia vera—

La interrompo. È Wojciech che voleva la casa. Io invece sono nomade. Lui cercava la sicurezza. Voleva una famiglia come le altre. Ho conosciuto situazioni di colleghi di mio marito. I ritorni alla quotidianità sono spesso stati causa di grandi crisi. Trovarsi all'improvviso, dopo un volo aereo di poche ore, gettato da una situazione di guerra a una di normalità borghese è uno shock. Pochi hanno una psiche in grado di reggere tutto questo. Mio marito era un'eccezione perché aveva me, e così non ha avuto disturbi psichici.

Sta dicendo che è impazzita al posto suo?

Certo. Sono meno resistente di lui.

Le raccontava di Samuel, bambino soldato in Africa, delle uccisioni in Georgia, di come stava per essere

«Trovarsi all'improvviso, dopo un volo aereo di poche ore, gettato da una situazione di guerra a una di normalità borghese è uno shock.»

ammazzato, dei suoi compagni morti, delle case bombardate.

E io non resistevo. Ma la terapia mi ha permesso di prenderne le distanze.

Le paure vissute nell'immaginazione sono peggiori di quelle vere?

L'ho pensato anch'io. Così ho imparato a fare la fotografa e ho deciso di accompagnarlo. È finita in catastrofe perché la realtà, in Kashmir e in Afghanistan, si è rivelata peggiore di quanto avessi mai immaginato.

Suo marito le ha mai chiesto scusa?

Per cosa?

Per l'assenza.

Era una scelta comune. Non sono stata una vittima, e ho avuto il ruolo di complice. Non c'erano quindi scuse, né bisogno di scuse. Vede, io ero priva di soddisfazioni professionali, come quella di fare gli scoop e di raccontare le guerre. Ma c'era in me il dovere di aiutare un'altra persona, mio marito, ad averle. Tutt'ora non capisco il meccanismo, ma è così.

Forse era amore.

Ma che amore? Non sarei mai capace di negare a un'altra persona di realizzarsi, neanche a un bambino.

Amore nel senso di vivere certe esperienze attraverso un'altra persona, fino a identificarsi totalmente e non poterne fare a meno, perché era questo il fondamento dell'intesa.

«Ho potuto conoscere un ospedale psichiatrico da paziente. Per una scrittrice una simile esperienza è una grande occasione. L'ho spremuta come un limone.»

Sì. Spesso ero io a convincere Wojciech a partire. Gli dicevo: «Succedono cose, occorre che tu vada».

Poi, però, aspettava la sua morte. A un certo punto avete deciso di divorziare. Perché non l'avete fatto?

Perché non avevamo il tempo. C'erano cose più importanti da fare.



Le dispiace?

No. Perché è finita bene, e perché ho potuto conoscere un ospedale psichiatrico da paziente. Per una scrittrice una simile esperienza è una grande occasione. L'ho spremuta come un limone. Certo se fosse andata male...

In «Amore di pietra» si parla di Taya, una ragazza cecena stuprata ogni giorno. Lei racconta a un certo punto che ha deciso di salvare sé stessa e non Taya. Era difficile farlo e dirlo?

No. Dopo decenni che mi hanno portato alla malattia psichica, è stato il primo momento in cui ho preferito me stessa ad altri. Non sempre agiamo in modo nobile. È un libro sincero, il mio. E poi...

E poi?

Non conoscevo Taya. Sapevo solo che da una parte del mondo c'era una donna che veniva stuprata ogni giorno. Se l'avessi conosciuta, forse la mia scelta sarebbe stata diversa.

I limiti dell'empatia?

Dipendono dal grado della sofferenza. Non sono una santa. Non riesco a prediligere la mia sofferenza a quella altrui.

Parla spesso della simbiosi tra lei e suo marito. Simbiosi significa che due vite diventano un organismo unico. È possibile? O è solo un patto tra voi due?

Nel nostro rapporto la vita dell'uno dipende dalla vita dell'altra. La morte dell'uno provocherà la morte dell'altro. Siamo convinti di questo. Lo so, è una forma di dipendenza patologica. Ma io non ho scritto come deve essere il mondo e l'amore. Il mio è un libro su come non dovrebbero andare le cose.

Franco Cordelli

Le pagelle di «Macbeth»

«la Lettura», 13 febbraio 2022

Cosa hanno fatto di *Macbeth* e di Shakespeare Orson Welles e i suoi successori Akira Kurosawa, Roman Polanski, Justin Kurzel e Joel Coen?

Benché, come ogni altro suo, il racconto di Hemingway da Franco Moretti citato nel suo *Falso movimento* (nottetempo) sia all'apparenza perfettamente leggibile, non suscettibile di una eventuale interpretazione, la decadenza delle ermeneutiche tradizionali consente (è la proposta di Moretti) di accedere, attraverso una *lettura quantitativa*, a un altro significato, a colpo d'occhio impercettibile. Nel caso di Hemingway determinante è la somma delle frasi preposizionali.

Altrove può esserlo la *type-token ratio*, la varietà di parole diverse contenute in un testo: quale e dove la massima ricchezza linguistica o la minore? Perché l'una contrapposta all'altra? Perché rispetto ai romanzi popolari del suo tempo *Adam Bede* di George Eliot si rivela portatore di ulteriore significato? È possibile, anzi probabile, che un'*analisi quantitativa* invece che qualitativa sarebbe legittima anche per un film, o un testo teatrale – lo si legge sempre in *Falso movimento*, dove tre strabilianti grafici consentirebbero letture inedite di un testo come *Macbeth*. Ma noi, non in grado di affrontare simili analisi, ci accontenteremo di *letture qualitative*, tradizionali: in questo caso mettendo in serie cinque interpretazioni (filmiche) dello stesso testo (drammatico): appunto *Macbeth*. Così saremo di fronte neppure a un singolo testo, a un testo in sé, come è nato, ma a

commenti di quel dramma, del resto altrettanto autosufficienti. Così, continuando un discorso recente, partito dalla rilettura di Nicola Chiaromonte come critico teatrale: discorso sulla possibile alterità di testi e interpretazioni di essi, quasi fossimo di fronte a un testo e a un controtesto.

Nel caso di una tragedia del Diciassettesimo secolo la questione è ancora più radicale. Il testo non ci interessa più, o ci interessa relativamente: lo diamo per scontato. Ci interessa il controtesto. Cosa hanno fatto di *Macbeth* e di Shakespeare Orson Welles, Akira Kurosawa, Roman Polanski, Justin Kurzel e Joel Coen?

Il tradimento iniziale, quello di Welles, è d'esempio e vale, in parte, come indice per i successivi. A metà tra le lodi, sebbene con riserva, di André Bazin (ma sembrano un partito preso) e l'ironia beffarda di Ennio Flaiano negli extra del dvd, non già in *Lettere d'amore al cinema*, una lettura al dettaglio è quella di James Naremore. Vi sono rese indiscutibili le verità del film, quelle buone e quelle meno buone. Ho usato la parola «tradimento». È consustanziale al lavoro di un regista, è un dato di fatto, una necessità implicita nel suo lavoro. Ma nel caso del film che si chiama *Macbeth* del 1948 solo ipotizzare la verità di un punto di partenza è un arduo compito.

Quello di Orson Welles nasce da una situazione esistenziale che lo accomuna a Roman Polanski. Tutti e due erano in difficoltà: l'estro artistico del regista polacco sembrava non più brillante come in precedenza e da qualche anno non faceva film a causa della strage di Bel Air, durante la quale fu uccisa la moglie incinta Sharon Tate. Welles, dopo il fallimento finanziario di *La signora di Shanghai*, era stato bandito da Hollywood. La sua riposta fu un film sull'orrore. L'orrore di vivere? Non proprio: l'orrore dell'ambizione.

Tuttavia, è proprio l'ambizione a rendere *Macbeth*, tra i suoi, uno dei film meno riusciti. La stessa durata, ottantadue minuti, ne è un indice eloquente: ogni taglio alle vicende del dramma va addebitato alla concentrazione su un protagonista che si va isolando. Welles è sempre in primo piano, il viso è ghignante, quasi deforme: l'eroe di Shakespeare diventa una specie di autoritratto per rabbia, alla rovescia. Da un punto di vista stilistico, difficile negare la natura espressionistica del film. Fin dall'inizio non estranea a Welles, la matrice tedesca degli anni Trenta non è minimamente mascherata. Ma decisiva nel film non è solo la sua continua presenza in primo piano (dov'è Lady Macbeth, Jeannette Nolan?). Lo è anche la scelta di retrocedere nel tempo, fino a un'età preistorica, in cui le streghe sono sacerdotesse druidiche, l'ambiente fisico indeterminato: si pensa a Stonehenge.

Ogni paesaggio è montuoso, roccioso, inavvicinabile: tutto è pura cartapesta, dunque poco credibile. Osserva James Naremore: «La figura di Macbeth è

«Welles è sempre in primo piano, il viso è ghignante, quasi deforme: l'eroe di Shakespeare diventa una specie di **autoritratto per rabbia**, alla rovescia.»

quasi quella di un nuovo Kong di dimensioni ridotte (Joseph McBride aveva parlato di una memoria di King Kong): un essere dalla barba ispida, avvolto in pelli di animale, spesso fotografato dal basso col grandangolo».

Per un altro critico inglese, Raymond Durgnat, l'espressionismo che ne consegue è caratterizzato da «pesantezza, simbolismo, interazioni ossessive», insomma abbandono di ogni possibile squarcio naturalistico. Si esce dalla visione del film stremati.

Si esce stremati anche dal *Macbeth* di Akira Kurosawa, che nell'originale si intitola *Il castello della ragnatela* e in Italia è conosciuto come *Il trono di sangue*. Sono arrivato a pensare che se si ama questa tragedia di Shakespeare la si arriva ad amare di un perverso amore. Il film è del 1957. Kurosawa disse: «L'epoca delle nostre guerre civili è simile a quella descritta da Shakespeare, al punto che anche da noi è esistito un personaggio come Macbeth; non mi è stato quindi difficile trasporre il dramma in ambiente giapponese; ho girato il film come se fosse una storia giapponese del Sedicesimo secolo». Ma nella realtà Kurosawa va oltre. L'azione del film è concentrata in tre ambienti: il Forte Nord, il Castello, la Foresta. I dialoghi e i monologhi sono spesso sostituiti da azioni. La voce narrativa, fuori campo, che usò Welles e più tardi avrebbe usato Polanski, viene eliminata. I dati ricorrenti sono i primi piani di Toshiro Mifune (che però non è il regista!); le corse dei cavalli, quindi le cavalcate; la pioggia quasi costante; la nebbia che avvolge le azioni, in cui esse si disperdono, così perdendo consistenza; il predominio della Natura sulla storia e sulla cosiddetta Storia – cui il regista fa riferimento. Cruciale che le tre streghe siano sostituite da una sola figura femminile che noi diremmo una Parca.

Memorabile la scena dell'assassinio del Signore del Castello da parte del protagonista Washizu: naturalmente non si vede, è fuori scena, ciò che vediamo è l'immobile figura, impassibile, di Asaji, la moglie di Washizu: una sequenza lunghissima, tra le più



belle nella storia del cinema. La Parca e Asaji (Isuzu Yamada) ci dicono da sé sole chi è Macbeth, quanto valore ha l'ambizione di Washizu, che razza di debole uomo egli sia – in trappola dal primo minuto. Ricordavo il *Macbeth* di Polanski (uscito nel 1972) come effettivamente è: non è cambiato. È, nei difetti e nei pregi, diviso in due. Per un verso, un procedimento lineare, moderato, come fosse quello di una storia normale e non di una simile tragedia; per un altro, prossimo a un film horror.

Ricordo benissimo quando uscì. Ricorreva la certezza che il risultato fosse effetto di come Polanski non poteva dimenticare la morte di sua moglie.

È probabile che sia anche così e, un poco, lo conferma il regista nella sua autobiografia. Scrisse la sceneggiatura con Kenneth Tynan, il maggiore critico inglese di teatro e allora direttore del National Theatre. Fecero due scelte significative: «Macbeth e sua moglie sarebbero stati giovani e di bell'aspetto (Jon Finch e Francesca Annis), al contrario di quanto avviene per lo più sulle scene, dove sono,

senza alcuna necessità, personaggi di mezza età, gravati dal peso del destino e che, invece, per dirla con Tynan, non sanno di essere coinvolti in una tragedia, ma persuasi di essere alla vigilia del trionfo predetto dalle streghe».

L'altra scelta è di non nascondere: «All'epoca di Shakespeare sarebbe stato impossibile rappresentare l'assassinio di un monarca, ed è per questa ragione che quello di Duncan avviene tra le quinte, laddove Tynan e io ritenevamo essenziale esibire sullo schermo questo episodio». Perché lo ritennero essenziale? Perché così doveva essere. La stessa ragione per cui assistiamo ad altre scene quasi truculente: appunto l'assassinio del re, la strage della famiglia di Macduff, l'attentato a Banquo, il duello conclusivo tra Macbeth e Macduff, la stessa prima sequenza: le streghe che seppelliscono una mano appena tagliata e, più tardi, la discesa agli inferi, nell'antro delle streghe, in cui il colore rosa opaco dei vecchi corpi contrasta con il rosso sangue sparso lungo l'intero film.

Welles era americano, Kurosawa giapponese, Polanski è polacco, Justin Kurzel, che ha girato il suo *Macbeth* nel 2015, è australiano. Viene da lontano, è vicino nel tempo: ne sono protagonisti due autentici divi, Marion Cotillard e Michael Fassbender. È così vicino da scaturire dal mondo dei serial: in contrapposizione ai serial ma a essi analogo. Lo rivela la prima scena, una lunga sequenza di battaglia non lontana da quanto vediamo in *The Last Duel* di Ridley Scott.

Si tratta, da un punto di vista produttivo, di un film ambizioso: ma i suoi campi lunghi, su terreni desolati e spiagge solitarie, c'erano già nei *Macbeth* precedenti. L'assassinio di Duncan reso visibile lo abbiamo appena citato parlando di Polanski. Il rosso (nei tramonti e negli stessi interni) nell'unico altro *Macbeth* non in bianco e nero: anche questo lo abbiamo ricordato per Polanski. I primi piani tenebrosi sono un'esclusiva di Welles e Kurosawa, sarebbe stato meglio evitarli. Mostrare avvenimenti che nel dramma sono solo detti (la fuga di Fleance, il figlio di Banquo) risultano un effetto automatico: «aria del tempo». E ancora aria del tempo è il basso continuo – non so come realizzato, con quali strumenti, di certo elettronici. Perfino Marion Cotillard è qui alla prova meno incisiva della sua brillante carriera. Esatto rovescio del film di Kurzel eppure a esso pari nella grandiosità delle intenzioni è *The Tragedy of Macbeth* di Joel Coen. Nato sotto la spinta della moglie Frances McDormand, è stato accolto con entusiasmo quasi indiscriminato: i due fratelli Coen si sono per la prima volta separati e Joel ha realizzato un «capolavoro». Un capolavoro perché e in che senso?

Dubito che Kurzel avesse intenzione di offrire un film artistico, volevo solo fare un buon film con i molti mezzi che aveva a disposizione. Al contrario, Joel Coen altra ambizione non aveva che filmare un'«opera d'arte» che restasse nella storia del cinema. Un fine che si sarebbe realizzato nei modi più spudorati, più vistosi, più indelicati che si possano immaginare.

Americano come Welles, se Welles ha scaraventato *Macbeth* direttamente nell'inferno, Coen lo ha perdonato e lo ha comunque posto in paradiso. A differenza che negli altri film tratti dall'opera di Shakespeare, qui *Lady Macbeth* è quasi sempre in scena: del resto lo stesso Franco Moretti, in una delle sue riflessioni grafiche, mostra come sia lei il personaggio che dispone di più parole. È lei a condurre il gioco, lei ha testa (mentre *Macbeth*, ossia un trasfigurato Denzel Washington, è un uomo senza cervello, un vero uomo d'arme, come ogni altro personaggio china sempre gli occhi a terra), lei ha cuore (moglie e marito si abbracciano, potrebbero perfino amarsi), lei è travolta da ira, disperazione, follia: un personaggio nel pieno delle sue forze umane. Ecco perché, precedendolo, accompagnerà in paradiso il valoroso marito, colui che eseguì alla perfezione i compiti da lei assegnatigli.

Con tutto il film, nella sua autocelebrazione, ci andranno tuttavia in solitudine, ognuno per conto suo, sia loro due che i loro antagonisti – le vittime: il re Duncan, Banquo, i figli e la moglie di Macduff; e poi i vendicatori: Macduff e Malcolm, il sopravvissuto figlio del re (Donalbain è quasi una comparsa).

Nel film non ci sono eserciti, non ci sono battaglie, non ci sono masse. Tutta l'azione si svolge lungo i corridoi di un castello che somiglia a un grande palazzo vuoto, ipotizzato da Giorgio de Chirico nel secolo scorso. Corridoi, angoli – all'opposto che negli ardenti corridoi di Polanski e Kurzel, dove l'ombra è ombra – le ombre danno luce alla luce: geometria e calligrafia. Nel *Macbeth* di Shakespeare, dal momento che siamo in Scozia, la nebbia non manca, non manca in nessuno dei tre film in bianco e nero. Ma nel film di Coen ve ne è una quantità: i personaggi sempre (sottolineo sempre) entrano ed escono da una nebbia: l'ornamento, o meglio il geroglifico, più misterioso di cui un regista possa disporre. Non è in una nebbia, qualsiasi paradiso si riesca a immaginare?

Giorgio Ficara

Lo stroncatore, un bel mestiere

«Domenica», 13 febbraio 2022



Per Berardinelli chi fa questo lavoro è un intruso che obietta alle istituzioni e al potere di circoli (o di singoli) dediti alla conservazione del potere

Nella prima pagina di *Giornalismo culturale*, un Berardinelli bambino, osservando gli adulti dal basso all'alto, al modo dei bambini, nota quanto siano ridicoli e quanto poco serie, in generale, «siano spesso le persone serie». Una volta cresciuto, o probabilmente non cresciuto, lo stesso bambino guarda di nuovo quei cosiddetti grandi uomini, acclamati per regola mondana ma essenzialmente scadenti, primi attori in un teatro di false partenze e falsi arrivi e sublimi quanto irrisorie consecuzioni morali cui spesso si riduce lo «stato della nostra cultura».

Un'incommensurabile noia del potere è in effetti il motore di ogni discorso critico o politico o filosofico o teologico di quest'ultimo e acutissimo intellettuale italiano. Le celebri stroncature, a partire da *Cactus*, sono precisamente la via difficile, non certo la scorciatoia, che ha condotto Berardinelli a una certa solitudine e a uno stile del tutto peculiare: razionale, pulitissimo, concreto, di marca si direbbe più britannica che italica, più vicino ai *Portraits from Memory* di Russell o agli *Sketches* di William Hazlitt che all'ampia retorica e alle «idee generali» d'un certo saggismo nostrano.

La stroncatura è un'arte letteraria che confina con la satira e per Berardinelli fare satira significa innanzitutto colpire «la cosiddetta alta cultura, quando l'alta cultura non è all'altezza che immagina di occupare».

Il critico, peraltro, è da sempre formalmente l'intruso che obietta alle istituzioni e al potere di piccole società o circoli o singoli individui dediti alla conservazione e alla trasmissione del potere stesso, non certo dell'arte: come se l'arte (lo spirito, addirittura la vita) non esistessero.

Ma Berardinelli è solo questo Marziale dei giorni nostri, dotatissimo nella stroncatura anche epigrammatica e in certi formidabili fulmina in clausola? Oppure è anche un critico che segnala, nel dopo letteratura che stiamo vivendo, un dopo del «dopo», un varco, una via di scampo che qualche scrittore, forse, ha già imboccato? Tra le quasi mille pagine di *Giornalismo culturale*, continuamente visibile e rintracciabile, troviamo, ad esempio, una riflessione aperta, tutt'altro che apodittica e precipitosa, sullo stato del romanzo contemporaneo e sulla sua eventuale evoluzione o trasvalutazione in romanzo-saggio o romanzo ibrido o saggio narrativo o saggio tout court: «Una mia personale ipotesi» leggiamo «è che quel tipo di intelligenza da cui in passato nascevano i migliori romanzi la si è recentemente vista in azione piuttosto nella saggistica di qualche scrittore inclassificabile e provocatorio» la cui prosa «ha spesso il sapore, la tessitura stilistica, la penetrazione psicologica e sociale che è caratteristica del romanzo».

Anche la poesia, «dopo tanti secoli gloriosi e tante rivoluzioni novecentesche violentemente autocritiche non sembra più avere in Europa energia sufficiente per inventare nuovi miti, nuovi personaggi e nuove forme». Ma forse *l'après littérature* cui Alain Finkelkraut ha dedicato, di recente, amarissime riflessioni (Paris, Stock, ottobre 2021), per Berardinelli non è precisamente il mondo finito malissimo, né *crève-cœur* di cui parla il sociologo francese. Nonostante l'insufficiente energia, la letteratura, ancora oggi, sembra a Berardinelli essenzialmente evolutiva, inclusiva, volubile e ogni genere disponibile a confondersi e riaffluire in un altro genere, come un tempo l'epica riaffluì nel romanzo o la poesia bucolica nelle *pastourelles*. Solo le avanguardie, storiche e post storiche, hanno deciso che la letteratura, poesia, arte sono ciarpame deteriorabile. Per Marinetti, Dante era una «persona morta»; Breton voleva sparare alla folla; più circospetto, e più circoscritto, Sanguineti pensava a una sola bomba, figurata, sotto le fondamenta della Grande Tradizione Italiana; i francesi scoprivano l'écriture, cioè «lo scrivere e basta senza chiedersi che cosa»; Allen Ginsberg, a San Francisco, si limitava a girare nudo alle feste. Era un artista. «Il Novecento, cioè» conclude Berardinelli «ha inventato la figura del genio cretino, che proliferò e prolifera». Questa stupidità minaccerebbe oggi, per motivi opposti, l'idea stessa di *traditio* addirittura nelle sedi che dovrebbero custodirla. Se la forma-saggio, anche nella sua disponibilità eventuale a diverse ibridazioni (un esempio è il bel libro di Emanuele Trevi, *Due*

«La letteratura, ancora oggi, sembra a Berardinelli essenzialmente evolutiva, inclusiva, volubile e ogni genere disponibile a confondersi e riaffluire in un altro genere.»

vite), è la sola in grado di salvare il salvabile, nelle università i «salvanguardanti» non sembrano, in effetti, all'altezza: «In una cultura come quella di oggi, in cui tutti gli intellettuali sono docenti universitari, la forma del saggio non sembra più culturalmente tollerabile: non è ritenuta scientifica».

Da geni scemi (come Ginsberg) a professori che non sono più né Praz né Cecchi né Macchia, la letteratura, anche quella meno ingenua, se non proprio nel «dopo» vivrebbe dunque in un tempo sospeso; o di giorno in giorno come gli insetti «effimeri», secondo il malinconico e antiveggente Leopardi. Lo stesso Berardinelli, quando pensa ai contemporanei, trova solo eccezioni alla norma, accademica e mondana: scrittori vivi come cristiani nelle catacombe, come il giovane e bravissimo Paolo Febbraro, saggista e poeta i cui versi «invadono ogni semplice atto di pensiero, mentre il pensare non lascia in pace i versi, inventando senza sforzo apparente la più straniata e straniante musica di parole che si può leggere oggi nella poesia italiana».

E i classici? Quali sono gli amici segreti di questo intellettuale autocosciente, che si permette «di fare confronti tra il meglio e il peggio»? Basterebbe il *Discorso sul romanzo moderno* (2016) per conoscere tutte le passioni e le propensioni del lettore Berardinelli, da Cervantes a Melville a Tolstoj, e innanzitutto la sua fedeltà al personaggio-uomo (Debenedetti) come ragione stessa di ogni narrazione. Anche qui, in *Giornalismo culturale*, tra mille pagine, una è dedicata a un personaggio, Enea, caro, tra l'altro, al poeta Giorgio Caproni. Caproni scrisse di aver visto un giorno, a Genova, tra le macerie del primo dopoguerra, il monumento raschiato e sciupato di Enea «che ha per mano il figliolino e porta ciondoloni sulle spalle, come l'agnello del buon pastore» il fragilissimo padre. E aggiunse: «È per me quanto più di commovente io abbia visto sulla Terra». E che la letteratura stessa abbia a che fare, per vie più o meno segrete o subdole, con quanto più di commovente abbiamo visto sulla Terra, è forse il punto cieco di questo libro di Berardinelli, formalmente estraneo alla commozione.

Cristina Taglietti

Bompiani, coraggio e rigore

«Corriere della Sera», 13 febbraio 2022

Gli esordi di Valentino nel mondo dei libri, la nascita del marchio nel 1929, i sodalizi con i grandi del Novecento. Trent'anni fa la morte dell'editore

«Come faremo senza il nostro conte editore, conte scrittore, conte commediografo... senza il suo esempio di integrità di fronte agli impegni e il coraggio di fronte alle scoperte letterarie?» scriveva sul «Corriere della Sera» Fernanda Pivano all'indomani della morte di Valentino Bompiani, il 23 febbraio 1992. A trent'anni di distanza il panorama editoriale è completamente mutato ma la lezione di uno dei grandi protagonisti della cultura italiana del Novecento, con quel misto di «signorilità, gusto, rigore e determinazione» (come lo definisce Giancarlo Ferretti nella sua *Storia dell'editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Einaudi), è forse più necessaria che mai. Bompiani iniziò come segretario di Arnoldo Mondadori, poi venne chiamato a dirigere la casa Unitas e licenziato per non aver voluto pubblicare *I promessi sposi* riscritti da Guido da Verona. Così nel 1929 fondò il suo marchio e, in via Durini, a Milano, ebbe inizio la lunga avventura del Conte (era di famiglia nobile e di tradizione militare) che lo portò a pubblicare gran parte della letteratura contemporanea italiana prima e dopo la Seconda guerra: Alvaro, Bontempelli, Brancati, Vittorini, Piovene, Zavattini, Ortese, Savinio e, naturalmente, Moravia. E poi gli stranieri: Cronin, Steinbeck, Caldwell, Gide, Camus. Alcuni di questi nomi erano appuntati sul foglio trovato tra le sue carte dopo la morte, «Addio agli

amici»: una lista di vivi e di morti, di famosi e sconosciuti, dai quali l'editore, novantenne, prendeva congedo. Tra loro c'era anche Mario Andreose che aveva cominciato a frequentarlo nel 1982, quando diventò direttore editoriale del Gruppo Fabbri Bompiani Sonzogno Etas. Bompiani aveva venduto la casa editrice dieci anni prima: «Non era nemmeno più presidente onorario, però aveva il suo studio, con i mobili antichi, i tappeti, le foto dei suoi autori alle pareti, proprio come quando era in carica» racconta Andreose. «Per me era una vicinanza emozionante, la memoria storica, più che del catalogo, delle esperienze, anche perché a lui piaceva raccontare: era il mio archivio vivente. Veniva in ufficio due o tre volte la settimana, dettava qualche lettera perché aveva ancora corrispondenti, autori che si rivolgevano a lui. Averlo vicino per me è stato un regalo: a volte bussavo, parlavamo del più e del meno, magari gli raccontavo le cose che facevamo, come quando portai alla Bompiani Sciascia, dopo averlo corteggiato un paio d'anni. Valentino aveva una grande passione per la grafica, la considerava fondamentale per il successo di un libro e ogni volta che preparavo una cedola andavo da lui con il copertinario e glielo sottoponevo». Bompiani, ricorda Andreose, ascoltava volentieri le notizie sulla casa editrice, anche se non era più sua. «Una volta l'ho visto colpito, come se fosse una cosa

che ancora lo riguardava. Era una domenica mattina, andai da lui e gli dissi: “Ha visto la classifica della narrativa italiana? Primo Andrea De Carlo, secondo Pier Vittorio Tondelli, terzo Enrico Palandri. Bompiani, Bompiani, Bompiani”. Sentire pronunciare in quel modo il nome che continuava a vivere nel nuovo corso della casa editrice lo emozionò».

«Editore protagonista» (così si definì), Bompiani costruì un catalogo personalizzato pubblicando quasi esclusivamente libri che piacevano a lui. «Agli scrittori dava la sicurezza di avere un dialogo alla pari, offrendogli anche il servizio dell’editore. Loro lo ritenevano un interlocutore attendibile, un consanguineo, perché della loro letteratura, e spesso della loro vita, era partecipe» continua Andreose. Con molti aveva un rapporto di affetto, come testimoniano gli epistolari: «Con Corrado Alvaro, con Alberto Savinio a cui lo legava una vera affinità, anche se non ebbero un grande rapporto editoriale. Ma soprattutto con Vitaliano Brancati, che aveva una vita un po’ sbalestrata, non sapeva gestire bene certe cose e lui gli faceva da fratello maggiore. Tra gli stranieri direi Camus e Steinbeck, anche se, in un certo senso, l’autore di *Furore* era stata una seconda scelta per non aver potuto prendere Faulkner». Andreose ricorda che dopo la guerra Valentino era andato da Gallimard, a Parigi, ed era tornato con i contratti di Camus, Sartre, Saint-Exupéry nella borsa. «Pubblicò *Il piccolo principe* in quella che è ancora la migliore traduzione, di sua moglie Nini Bompiani. In seguito, per ragioni politiche, aveva abbandonato Sartre e si era tenuto Camus.»

Una cosa a parte era il rapporto, pur di grande fedeltà, con Alberto Moravia: «Era molto difficile, conflittuale. Moravia lo chiamava “el sciur padrun da li beli braghi bianchi”, mentre Nini Bompiani quando andavamo a cena a casa loro diceva di Moravia: “Sempre a chiedere soldi”. Era una relazione indispensabile e fisiologica, erano diversi e complementari. D’altronde era stato Valentino a recuperare il primo libro, *Gli indifferenti*, pubblicato da Moravia a spese del padre, ma soprattutto a prenderlo da Mondadori quando, dopo il flop del secondo romanzo,

«Agli scrittori dava la sicurezza di avere un dialogo alla pari, offrendogli anche il servizio dell’editore.»

lo trattava un po’ a pesci in faccia. Il loro è stato un rapporto fortissimo, ma senza affetto». Nel 1986 gli piacque molto la collana dei Classici: «Ero pressato per dare Moravia ai Meridiani, non volevo farlo, così mi inventai quella collana che, nel 1986, esordì con le *Opere* di Moravia, Yourcenar, Eliot. Chiesi ad Antoine Gallimard i due volumi della Pleiade di Marguerite Yourcenar, i cui libri in Italia erano dispersi, poi l’edizione di Camus di Saint-Exupéry. Lui ne fu molto felice».

Con Umberto Eco il rapporto nacque attraverso *Filosofi in libertà*, il libretto che La nave di Teseo ha appena ripubblicato. «Gli capitò tra le mani, lo divertì e disse: ma chi è che scrive questa favolette filosofiche?» ricorda Andreose. «Ottiero Ottieri, che lo conosceva, glielo presentò. In quel momento Umberto stava alla Rai ma si annoiava, non aveva ancora iniziato la carriera accademica e accettò la proposta di Valentino di andare a lavorare in Bompiani. Era il 1959 e ci è rimasto 17 anni, prima di avere una cattedra in università. Allora tutti chiamavano Bompiani Conte, Umberto decise di chiamarlo zio Val, come facevano i nipoti Mauri.»

L’editore era anche un uomo di teatro «e questo, allora, anche per i romanzieri, era molto importante, quasi un titolo di nobiltà. Aveva il gusto del teatralità, anche nelle sfuriate: “Se c’è una cosa che non sopporto è la cialtroneria” diceva con l’enfasi della drammaturgia. Oppure quando doveva interrompere una cosa, con la voce che andava a salire: “Eeee no”. Per lui fare il suo lavoro era stare su un palcoscenico. Ma l’eleganza, nel senso più ampio del termine, è sempre stato un tratto di distinzione unico, anche rispetto a tanti suoi colleghi».

Massimo Bucciantini

Idee a cuore aperto e senza tenebra

«Domenica», 13 febbraio 2022

Confidenze rese ad amici, lettori, editori e critici sono il cuore del carteggio testimonianza sulla vita e sull'attività letteraria di Joseph Conrad

Sono trascorsi più di quindici anni da quando all'università di Siena iniziai a tenere lezioni sui rapporti tra scienza e letteratura. Uno dei primi corsi fu su Conrad, sul «darwiniano» Joseph Conrad, e in particolare sul tema della mescolanza e del meticcio, che è al centro del suo primo romanzo, il folgorante *La follia di Almayer*, e successivamente su evoluzione ed etica, a cui lo scrittore dedicò numerose storie, a cominciare da quella più celebre, che ha come protagonista il «giardiniera» Kurtz.

Ricordo distintamente il piacere nello scovare su una bancarella torinese l'edizione del 1966 dell'epistolario conradiano curato da Alessandro Serpieri, uno dei maggiori anglisti italiani (ma anche teorico della letteratura e traduttore) venuto a mancare pochi anni fa. L'epistolario chiudeva il progetto editoriale sulle opere di Conrad che la casa editrice Bompiani aveva portato avanti con tenacia – sotto la direzione di Piero Bigongiari – tra gli anni Cinquanta e Sessanta. E oggi, dopo così tanto tempo, non può che rallegrarci vedere in libreria la ristampa di quel libro, e trovarlo inaspettatamente accanto al romanzo più noto di Stephen Crane, appena pubblicato nella traduzione di Michele Mari e che contiene un saggio su Crane dello stesso Conrad.

Sono in tutto 187 lettere, ovvero una goccia nel mare del grande epistolario conradiano uscito in

nove volumi tra il 1983 e il 2008 da Cambridge University Press. Una scelta parzialissima, dunque, ma che ha il merito di farci immergere nella vita e nella letteratura dello scrittore polacco da un'angolazione laterale e al tempo stesso privilegiata, che è quella della corrispondenza che egli ebbe con amici, lettori, scrittori, editori, critici. Purtroppo a senso unico, visto che delle migliaia di lettere che Conrad ricevette se ne sono salvate solo qualche centinaio. La gran parte è andata perduta; altre, invece, furono da lui stesso distrutte.

I fili e le tracce che possiamo provare a seguire sono molteplici. E non importa essere raffinati conoscitori delle sue opere per apprezzarne il valore e rendersi conto di come le numerose lettere agli amici Robert Cunninghame Graham e Edward Garnett rappresentino i pilastri dell'intera raccolta. È soprattutto con loro che lo scrittore si confida, apre il suo cuore e la sua mente. È con loro che esprime dubbi, inquietudini, fallimenti, il suo cupo pessimismo nei confronti dell'umanità e il suo modo di ricercare la verità nella vita e nella scrittura. Ed è a loro che si rivolge per chiedere conforto. Come accadde il 5 agosto 1896.

Conrad ha appena finito di scrivere *An Outpost of Progress* (*Un avamposto del progresso*) e ha iniziato il suo terzo romanzo, *The Rescue* (*Il salvataggio*): «Ho

scritto solo 12 pagine, e negli ultimi due mesi mi sono seduto davanti ad esse ogni mattina, giorno dopo giorno, senza poter aggiungere una frase, una parola! Sono paralizzato dal dubbio. Questa è la pura verità. [...] È come se nella mia testa qualcosa si fosse aperto per far entrare una fredda nebbia grigia. In essa io vado ciecamente alla deriva. [...] La tenebra e l'amarezza di tutto ciò sono inesprimibili». *The Rescue* rimase incompiuto per più di vent'anni. Si sa che per lui sono decisivi gli anni di fine secolo, carichi di inquietudini e ossessioni, quando uno dopo l'altro realizza alcuni dei suoi capolavori (*Il negro del «Narcissus», Gioventù, Cuore di tenebra, Lord Jim*, e immediatamente dopo *Fino al limite estremo, Tifone*). Anni in cui decise di volersi guadagnare da vivere scrivendo in un'altra lingua. E fu un'attività che non si tradusse mai in una tranquilla professione ma in un lavoro per tanti versi massacrante alla ricerca di una sperimentazione estetica e di un metodo fondato su solide basi e precise intenzioni che chiarirà a sé stesso e ai lettori nella famosa prefazione a *The Nigger* (il «mio amato Nigger», come dirà a Garnett). Il 31 maggio 1902, pochi mesi prima della pubblicazione in volume di *Youth*, così scriveva al suo editore William Blackwood: «Il mio non è il lavoro casuale derivante dal solo temperamento, perché c'è in esso la stessa azione razionale guidata da una idea precisa dell'effetto da raggiungere, che si riscontra in qualsiasi impresa commerciale [...]. Il mio lavoro non è un'analisi senza fine di sentimenti affettati ma è, nella sua essenza, azione, nient'altro che azione – azione osservata, sentita e interpretata con assoluta fedeltà alle mie sensazioni (che sono la base dell'arte in letteratura) – azione di esseri umani in carne e ossa, che si muovono in un mondo reale». Ma gli epistolari, tutti gli epistolari, hanno qualcosa di speciale rispetto ad altre tipologie di libro. Con loro si può anche giocare. Partendo dalla fitta rete di rimandi interni tra i nomi dei corrispondenti e i riferimenti spaziali e temporali, ogni lettore può inventarsi dei propri percorsi di lettura. Così, per fare un esempio, la voce di indice Crane, Stephen – se

«È come se nella mia testa qualcosa si fosse aperto per far entrare una fredda nebbia grigia.»

vogliamo proseguire intrecciando i due libri appena usciti – rinvia ad alcuni giudizi che Conrad espresse sul lavoro del giovane scrittore americano. Il loro incontro avvenne dopo la stesura di *The Nigger*. E fu una «preziosa amicizia», come la definì Conrad nel ricordo che ne tracciò pochi mesi prima della morte. Egli rimase vivamente colpito da Il segno rosso del coraggio e dal racconto *The Open Boat (La scialuppa)*. Crane era «un talento assoluto e personale»; ne ammirava, come scrisse a Garnett il 5 dicembre 1897, la sua «stupefacente capacità visiva», anche se rischiava di restare «solo un impressionista» (per Conrad il «solo temperamento» non bastava a forgiare un vero scrittore).

Così, sempre saltabecando tra una pagina e l'altra, ci si accorge che le lettere pubblicate non sono 187 come è attestato dalla loro numerazione progressiva, ma sono molte di più. Serpieri le nasconde tra le pieghe delle note al testo, trascrivendo brevi passi o ampi stralci. Una, in particolare, alla nota 92 delle pagine 311-312, merita di non essere tralasciata dal lettore. È la lettera che Conrad inviò all'amico idealista, socialista e pacifista, Cunninghame Graham il 14 gennaio 1898. Una manciata di righe o poco più, che sono un distillato puro del suo modo di intendere la vita e il destino di noi umani: «La vita non ci conosce e noi non conosciamo la vita – non conosciamo nemmeno i nostri stessi pensieri. Metà delle parole che usiamo non hanno alcun significato, e dell'altra metà ognuno comprende ogni parola secondo il suggerimento della propria follia e presunzione». Lettere da leggere e rileggere. In attesa che qualche editore italiano coraggioso – e ce ne sono – si decida a tradurre l'intero epistolario per il 3 agosto del 2024.

Danilo Zagaria

Che disastro

«la Lettura», 13 febbraio 2022

La storia del secondo Novecento è segnata da incidenti industriali che sono il volto peggiore dell'Antropocene. Catastrofi e crisi climatica, c'entra l'uomo

La notte del 3 dicembre 1984 a Bhopal, in India, si diffuse una nube tossica che puzzava di cavolo cotto. Piombò sui quartieri cittadini poco dopo la mezzanotte, favorita dal vento. Iniziò a soffocare una persona dopo l'altra, causando un'ondata di panico e una drammatica corsa verso l'aria pulita, respirabile. Centinaia di persone morirono in strada, fra gli spasmi. Altre migliaia affollarono gli ospedali. Soltanto con il passare dei giorni le autorità riuscirono a scovare l'origine precisa di quel puzzo misterioso, responsabile di così tante morti. Una vasca sotterranea della vicina fabbrica di pesticidi, proprietà dell'americana Union Carbide, aveva ceduto. Conteneva 42 tonnellate di una sostanza tossica, l'isocianato di metile. Lo stabilimento, in via di dismissione da alcuni anni, quella notte era sì presidiato dai tecnici, ma gran parte dei sistemi di sicurezza erano disattivati da tempo. L'incuria, la disattenzione e il menefreghismo avevano spianato la strada al disastro perfetto, innescato, come quasi sempre accade, da una combinazione di fattori. Secondo alcune stime, la nube nauseabonda uccise quasi quattromila persone. Quelle intossicate o che in qualche modo subirono gli effetti dell'incidente furono centinaia di migliaia. Per altri la cifra toccò il mezzo milione. Quello che si consumò a Bhopal negli anni Ottanta fu uno dei peggiori disastri industriali della storia.

Eppure, nonostante l'elevato numero di vittime, la dinamica degli eventi richiama quella di qualsiasi altro incidente capitato in raffinerie, porti, stabilimenti industriali, centrali elettriche. La lista è lunga ma, a prescindere dalla gravità, il copione è sempre il medesimo. L'illusione del controllo totale, della capacità umana di saper gestire la sostanza pericolosa – un composto chimico, combustibile nucleare, materiali di scarto – è inferiore soltanto all'incapacità di prevedere tutti gli scenari possibili. Per dirla in altri termini: ogni incidente, piccolo o grande che sia, è un fallimento della nostra immaginazione. Sbagliamo nel credere che, tutto sommato, non accadrà nulla, così come sbagliamo quando sorridiamo soddisfatti di fronte a piani e sistemi di sicurezza che ci paiono infallibili.

Bhopal, Seveso, Three Mile Island, Černobyl', Fukushima, Flixborough e Minamata sono alcuni di questi fallimenti, i più noti e drammatici fra i disastri industriali che hanno accompagnato la seconda metà del Novecento. Ci ricordano costantemente che il rischio zero non esiste e che le forme in cui può prendere vita una disgrazia sono, anche grazie alla straordinaria diffusione del comparto industriale nel nostro mondo, innumerevoli.

Il geografo e documentarista Alfonso Pinto è l'autore del saggio *L'accendino dell'Antropocene. Brevevissima*

storia del disastro industriale, per Armillaria Edizioni. È un libro piccolo, compatto, ma in grado di sprigionare una forza dirompente. Dopo una veloce panoramica delle catastrofi minori e di quegli incidenti che, per via delle cause scatenanti, non possono essere definiti «puri», cioè di natura esclusivamente antropica, Pinto dedica gran parte del suo racconto a quanto accadde in tre drammatici momenti, tutti concentrati nell'arco di dieci anni. Ecco la notte di Bhopal dell'84, sicuramente il resoconto più scioccante per via della crudezza e della dinamica del disastro, veloce e implacabile. Poi è il turno di Černobyľ, 1986, nell'allora Unione Sovietica, l'incidente nucleare più celebre della storia, quello che più di ogni altro è stato di continuo riraccontato in libri, documentari, servizi fotografici e serie televisive. E un motivo c'è: «Di tutte le catastrofi

industriali e tecnologiche della storia» scrive l'autore «Černobyľ è forse l'unica ad avere prodotto, tra le altre cose, una propria estetica». Per chiudere, si arriva in Italia, con una delle pagine più buie della storia industriale del nostro paese: il disastro di Seveso del 10 luglio 1976. Fu il panico causato dalla diossina alle porte di Milano, dal terreno contaminato, dagli aborti e dall'incremento dei tumori a condurre, con il tempo, allo sviluppo di una coscienza, anche ecologica, capace finalmente di intervenire sui buchi legislativi in termini di sicurezza.

Una storia dei disastri industriali, seppur brevissima, non può che essere due cose: un tentativo di ricostruzione dei fatti al momento della sciagura e una lunga analisi sulle conseguenze. Se la prima si concentra su quanto accaduto in poche ore o giorni, la seconda ricopre un tempo lunghissimo e si articola



in diversi modi. Oltre alla ricerca dei colpevoli, alla necessità di fare chiarezza su quanto accaduto e al capitolo sui risarcimenti – una pagina spesso vergognosa per la capacità incredibile che aziende, governi e responsabili hanno di nascondersi dietro a carte processuali e silenzi impenetrabili – restano le eredità tangibili, capaci di dilatare il tempo del disastro. L'incidente, come scrive Pinto, si dimostra essere «un disastro ambientale che si protrae per tempi lunghi, talvolta lunghissimi, attraverso diverse forme di contaminazione». Se a Bhopal, Seveso e Černobyl' i fatti furono questione di ore, giorni e settimane, la loro eredità si misura in termini di decenni.

La fabbrica della Union Carbide a Bhopal è tuttora in piedi. Nonostante la bonifica non sia avvenuta, la si può visitare. Si può anche passeggiare a Pripjat, città fantasma in Ucraina quasi al confine con la Bielorussia, deserta e polverosa, dove tutto è immobile dall'aprile dell'86. Dai palazzi si può vedere il nuovo arco d'acciaio, il New Safe Confinement, costruito di recente per contenere quanto rimane del reattore 4 della centrale di Černobyl'. Secondo alcune segnalazioni, anche le due grandi vasche di contenimento situate a Meda e Seveso, in cui fu stoccato tutto ciò che venne rimosso dopo l'incidente all'Icmesa quasi cinquant'anni fa, avrebbero bisogno di manutenzione. Sostiene Eva Horn, autrice di diversi studi sul concetto di catastrofe, che il periodo storico in cui viviamo, da molti chiamato «Antropocene», è caratterizzato da un particolare tipo di fenomeni distruttivi. Come scrive in *Biopolitica della catastrofe* (Mimesis), «ciò che vediamo dispiegarsi davanti a noi non è una catastrofe in forma di grande deflagrazione, bensì una catastrofe senza evento». La crisi climatica ad esempio non è scatenata da un incidente, non c'è una data precisa e non ci sono vittime soffocate da una nube tossica. Gli effetti e i cambiamenti che provoca, sia pure drammatici, si concretizzano nel corso di molti decenni, e spesso in modo piuttosto graduale e poco appariscente.

Da qui la scelta (azzeccata) di Pinto: guardare al disastro industriale da una prospettiva antropocenica.

Vale a dire: se imparassimo a considerare l'incidente, e in generale il processo produttivo industriale, come il punto di partenza di un lungo evento, capace di durare anni o addirittura secoli, cambierebbero molte cose. Di sicuro dovremmo modificare il nostro approccio, ricalibrando i modi in cui pensiamo e realizziamo i sistemi di sicurezza. Ma nei nostri calcoli e nei nostri piani dovrebbero essere inclusi molti più scenari, compresi quelli in cui ci occupiamo dello smaltimento di scarti, rifiuti pericolosi o scorie in modo oculato e sicuro, a garanzia di chi verrà dopo di noi. Finiremmo così per doverci porre delle domande ingombranti, perché ragionare in questi termini ci porterebbe a considerare anche una singola tonnellata di CO₂ emessa da un impianto – o dal traffico cittadino, o dalla deforestazione – come un residuo pericoloso da gestire. Ecco allora che disastri industriali e crisi climatica sono due facce della stessa medaglia, che si realizzano in modi diversi ma connessi, e che dimostrano tutta la nostra difficoltà a immaginare il dopo, la vera catastrofe, lenta e silenziosa.

Insistere sul dopo porta inevitabilmente a una riflessione sulla bonifica e riconversione degli impianti industriali. Si tratta di un punto dolente, perché molto spesso la vita di uno stabilimento termina con l'arresto della produzione e l'abbandono delle strutture.

Alfonso Pinto, siciliano, dedica le ultime pagine del libro al polo petrolchimico siracusano, simbolo dell'incapacità di progettare l'avvenire di una vasta area costiera irta di ciminiera e satura di raffinerie [...]. «La chiusura delle industrie senza un piano di riconversione sarebbe la beffa economica che si aggiungerebbe al danno in termini di salute e qualità di vita» conclude l'autore, sottolineando la disillusione che accomuna chi ha trascorso un'intera esistenza di fronte a panorami del genere. È in questi luoghi, viene da dire, che si consuma gran parte dei disastri industriali: quelli senza nome, senza incidente vero e proprio e che, soprattutto, non fanno notizia e non hanno anniversario.

Francesca Borrelli

Ben Lerner, linguaggio sotto pressione

«Alias», 20 febbraio 2022

Intervista all'autore statunitense, il cui intento è recuperare l'instabilità di parola dell'infanzia e le crisi di traducibilità dell'esperienza

Lei ha descritto in un saggio comparso su «Harper's» con il titolo «Gara di parole» i dibattiti linguistici cui partecipava da adolescente. Come hanno avuto origine queste competizioni e quale eredità hanno lasciato alla sua scrittura?

Non credo che sia una pratica nata dalla decisione di qualcuno in particolare: uno degli elementi interessanti nello sviluppo di questa tecnica davvero bizzarra chiamata «spread», in cui si parla il più velocemente possibile fino a far diventare il linguaggio una sorta di glossolalia incomprensibile, è che si è sviluppato tra gli studenti come una specie di ribellione contro l'ordine del discorso e le sue norme; insomma, contro l'idea che per diventare cittadini bisognasse essere in grado di portare argomenti alla sfera pubblica. Un po' come la musica punk vanificava un ideale musicale, così le gare di velocità con le parole intendevano distruggere le norme degli adulti sull'ordine del discorso. Per quanto riguarda l'eredità che queste performance hanno lasciato alla mia scrittura, direi che penso alla poesia come al polo opposto di quegli strani rituali linguistici. Quel che più mi sta a cuore di quanto ho imparato dalla poesia d'avanguardia ha a che fare con la defamiliarizzazione della lingua, ovvero con l'idea di far tornare il linguaggio straniero, com'era originariamente per ciascuno di noi quando eravamo

bambini. Ovviamente, la poesia è anche quanto di più distante c'è dai discorsi vuoti e banali dei politici americani. Il mio ultimo romanzo, *Topeka School*, è nato dal tentativo di tenere insieme gli aspetti distopici e ridicoli di queste gare di retorica, che hanno il potere di spingere il linguaggio fino al collasso, e quei barlume di poesia che tuttavia esse contengono. Del resto, anche della letteratura penso che sia al tempo stesso qualcosa di tanto importante da organizzarvi intorno la vita, come io stesso ho fatto, e qualcosa di totalmente assurdo e ridicolo.

La poesia – lei ha scritto – nasce dal desiderio di superare la dimensione finita per raggiungere l'ordine del trascendente; ma questa aspirazione si scontra con la finitezza dei nostri mezzi. L'investimento sulla parola poetica metterebbe dunque in campo una intenzionalità diversa da quella implicita nello scrivere in prosa. Perché mai, le chiedo? Mi ricorda un po' Arthur Danto quando nel suo saggio «La trasfigurazione del banale» dice che uno dei fattori che distingue un oggetto di uso comune da un oggetto d'arte è l'intenzionalità che sta dietro il fatto di incorniciarlo nello spazio di un museo. Penso che la poesia sia tanto una pratica di scrittura quanto di lettura, e che consista comunque di un insieme di pressioni che esercitiamo sul linguaggio. Spesso do da leggere agli studenti un qualsiasi

testo invitandoli a far emergere tutti i parallelismi di struttura e suono che sono capaci di trovare. Così vedono come si possano tirare fuori attributi poetici anche da un testo che non somiglia affatto a quanto ci si aspetta dalla poesia. Pensi, per restare al contesto americano, a quei famosi pochi versi di William Carlos Williams che riguardano una piccola nota lasciata sul frigorifero per scusarsi con la moglie di aver mangiato le prugne messe via per il breakfast. È come se Williams stesse dicendo: cosa succede se facciamo l'esperienza sociale, cognitivo e estetico di leggere questo testo che non sembra una poesia come se lo fosse? Non è molto diverso dall'esempio di John Cage che invita a sentire il silenzio come musica. Così, a volte penso che «poesia» sia una parola usata per invitare a un certo tipo di attenzione. Nei miei libri il tentativo è proprio quello di trasfigurare la non fiction mettendola nella cornice di un romanzo, una operazione in un certo senso simile a quella descritta da Arthur Danto, e perciò trovo il suo riferimento molto azzeccato. Una della ragioni di fascino della letteratura sta, per me, nel suo essere un terreno di prova per ciò che è in gioco nell'esperienza estetica, quando qualcosa di ordinario si ritrova trasfigurato in qualcos'altro di più elevato. Succede, appunto, quando esercitiamo una pressione sul linguaggio che mettiamo in pagina. A Arthur Danto interessava la reazione della gente che si rifiuta di vedere una scatola di Brillo come un'opera d'arte. A me interessa l'imbarazzo che, a volte, provocano i manufatti artistici, e quell'ansia che deriva dall'aver introiettato una inadeguatezza nei confronti della poesia, la quale ansia a sua volta deriva dalla convinzione che un poeta sia più in contatto di te con la propria esperienza interiore.

Sia i personaggi che alcune loro azioni sembrano obbedire, un po' in tutti i suoi romanzi, a una istanza di dislocazione, a una sorta di disorientamento rivelatore. All'inizio di «Topeka School», Adam entra, per cercare la sua fidanzata, in una villa sul lago che è simile a quella dove lei abita, ma non è quella giusta. Più avanti, la madre, Jane, racconta del giorno in cui fu messa in allarme circa le condizioni di salute di Adam dal semplice fatto che aveva abbandonato un succo di frutta sulle scale, dove non sarebbe dovuto stare. E un'altra deviazione dalla norma è incarnata nel personaggio di Darren, un ragazzo con un ritardo mentale, del quale parleremo.

Si, è un'interessante costellazione di momenti che fa pensare a quel che avviene quando la comprensione di sé o di qualcun altro cambia e di conseguenza il proprio mondo è costretto a riconfigurarsi. Finzione è una parola che per me rimanda al modo in cui tentiamo di organizzare significativamente i fenomeni disparati dell'esperienza, anche se forse questo suona un po' più solenne di quanto non vorrei. Penso a Wallace Stevens, che intendeva la letteratura come un campo da cui i significati convenzionali sono fuggiti e al posto loro si manifesta il potere che la mente ha di creare un ordine a partire da materiali contingenti: è così che diamo senso a ciò che è provvisorio, è così che creiamo significati. Uno degli elementi che mi ha sempre affascinato del genere romanzo è come riesca a raffigurare quei momenti in cui quel che ci raccontiamo cambia a seconda di come i personaggi organizzano la realtà intorno a loro. Per esempio, tra le pagine di *Nel mondo a venire*, ho messo una scena che dà un po' il senso di tutto il libro, in cui una donna di nome Noor racconta come abbia costruito la propria identità in quanto

«Della **letteratura** penso che sia al tempo stesso qualcosa di tanto importante da organizzarvi intorno la vita, come io stesso ho fatto, e qualcosa di totalmente assurdo e ridicolo.»

figlia di un libanese, e di conseguenza si sia impegnata politicamente, si sia laureata sui temi del Medio Oriente, per poi apprendere dalla madre che quello con cui era cresciuta non era il suo padre biologico. Lo racconta alla voce narrante, che le dirà: «Scoprire di non essere identici a sé stessi, anche nel modo più destabilizzante e doloroso, contiene comunque la scintilla, per quanto rifratta, del mondo a venire...». Penso che il romanzo sia un genere molto funzionale a mostrare quei momenti in cui una storia alternativa può ancora essere raccontata, dove si intravede una sorta di utopistico barlume, una vertigine data dal fatto che una storia vecchia sta tramontando per lasciare il posto a una nuova.

Oltre al brano che lei mi ha indicato, e che segnala il pericolo che Adam abbia perso conoscenza, ce n'è un altro – sempre in «Topeka School» – in cui Jane, sua madre,

ricorda una scatolina portafazzoletti che i genitori le regalarono da piccola e che la sorella le fece credere fosse stata dipinta per lei da una scimmietta straordinaria. Finché – ormai adulta – ne vede una identica su un banchetto e scoppia a piangere. Scoprire che quella scatolina è un oggetto del tutto ordinario la costringe a rompere l'incantesimo delle sue fantasie infantili. Inoltre, più tardi diventerà una psicoterapeuta, e nel suo studio di quelle stesse scatoline di fazzoletti torneranno a servirsi i suoi pazienti quando riviviranno momenti dolorosi del loro passato. Anche qui, accade qualcosa che ha a che fare con la trasfigurazione del banale: quell'oggetto fatato subisce una retrocessione a oggetto ordinario. Mentre si perde il fascino della storia che Jane si era costruita da bambina, al tempo stesso un'altra forma di incanto si produce dalla capacità di trovare nuovi significati a quanto era accaduto. Ecco, ciò che mi interessa è questo processo di disincanto e di reincidentamento che



© Jake Naughton · «The New York Times»

«Mi ha sempre molto interessato, del genere romanzo, non solo quella incredibile **immaginazione empatica** che ti permette di abitare la mente dell'altro, ma anche i momenti di **blocco dell'immedesimazione**.»

nasce dalla possibilità di raccontare storie impregnate di determinati significati e poi disinvestirle di senso.

Passiamo al personaggio di Darren: ricorda molto il Benji di «L'urlo e il furore», ma Faulkner lo fa parlare in prima persona, mentre lei non consegna a Darren una sua voce. Lui è, anzi, l'unico a non averne una. Nella percezione degli altri ragazzi, Darren è «un surplus negativo». Forse perciò lei scrive le parti che lo riguardano in corsivo, come fossero una eccedenza del testo?

Molti lettori hanno pensato che la scommessa, per me, fosse avere accesso alla mente di Darren, perché a questo effettivamente mira l'idea tradizionale della narrativa: penetrare la psiche dei personaggi. Io invece intendevo, con il passaggio al corsivo, rappresentare la soglia dei limiti immaginativi di Adam. E proprio perciò, queste sezioni dedicate a Darren sono situate alla periferia del corpo principale del testo. Tutto il libro si regge sul tentativo di Adam di immaginare retrospettivamente la propria infanzia: Darren fa parte dei suoi ricordi, ma lui non finge mai di avere effettivamente accesso all'esperienza dell'amico o alla sua voce. Mi ha sempre molto interessato, del genere romanzo, non solo quella incredibile immaginazione empatica che ti permette di abitare la mente dell'altro, ma anche i momenti di blocco dell'immedesimazione. E così, non mi interessava mettere in scena, come fa Faulkner, una sorta di ventriloquio che testimoni della mente di Darren; desideravo piuttosto mostrare i limiti di Adam nel penetrare i pensieri dell'amico, e come sbiadisce la sua pretesa di prendere contatto con la psiche dell'altro.

Adam e Darren hanno in comune una sorta di senso di colpa che li porta a pensare che le proprie fantasie

negative si trasformino in fatti: dietro le sue emicranie, Adam crede che ci sia una aggressività repressa. E Darren è convinto che i suoi cattivi pensieri sul padre siano responsabili dell'incidente in cui l'uomo è morto.

Sì, questo è un punto cruciale. Entrambi credono nel potere magico del pensiero e questo li avvicina in qualche modo ai poeti, perché la credenza nel potere incantatorio del pensiero è fondamentale nel fare poesia. Una connessione sottile ma altrettanto determinante tra i due avviene, nel romanzo, quando entrambi vengono riiniziati al linguaggio, l'uno dal genitore dell'altro. Dopo la commozione cerebrale, mentre Adam sta tornando a prendere coscienza, la madre di Darren, che fa l'infermiera, allo scopo di verificarne la ripresa cognitiva gli chiede di riconoscere le lettere stampate sulla sua maglietta. E, del resto, anche Darren viene iniziato al discorso su di sé da Jonathan, il padre di Adam, che lo prende in analisi. Entrambi i genitori svolgono la funzione di far tornare i ragazzi a quello stadio molto remoto che corrisponde al passaggio dalla facoltà di linguaggio all'atto di parola.

Ci sono in «Topeka School» descrizioni particolarmente felici di cambiamenti improvvisi di status, o di repentine scissioni tra la volontà di un personaggio e l'azione contraddittoria che ne consegue, o fra la parte razionale del pensiero e il suo vagare disordinato. Tre esempi. A un certo punto, Adam – dopo avere confuso la villa della sua ragazza con un'altra simile, entra e vi trova uno sconosciuto che scambia per il fratello di lei. Il tutto è descritto semplicemente così: «Il giovane, che prima era il fratello di lei, si era voltato...». Poi, il padre, Jonathan, rievoca la sua relazione con una analista amica della moglie, e lei gli fa dire: «Non c'era nessuna tensione,

*finché all'improvviso ci fu». E quando Adam incontra al parco giochi il provocatorio genitore di un bambino maleducato, accade questo: «Mi imposi di non girarmi per non vedere il suo sorriso. Mi girai, vidi il suo sorriso»... Sono passaggi per me davvero cruciali, dove cerco, in una frase, di raggiungere ciò di cui parlavamo a proposito della trasfigurazione di un oggetto: da oggetto banale a oggetto artistico, quando cambia il contesto in cui viene posizionato. Le persone che abitano quelle scene vengono descritte in una determinata situazione e poi riraffigurate in una nuova prospettiva, mentre tuttavia sono ancora incalzate dalla loro percezione originaria, una percezione che si è rivelata errata. Il compito della scrittura per me è rendere questo istante in cui un cambiamento percettivo si riflette in una trasformazione sintattica. In tempo reale, mentre si legge. Sono passaggi in cui un evento concettuale accade mentre la frase rapidamente si svolge, in modo che il linguaggio non si distacchi dall'esperienza. Anche questa attenzione in una certa misura mi viene, credo, dall'essermi molto concentrato sulla poesia, per esempio sulla questione dell'enjambement, e più in generale sul quando spezzare il verso allo scopo di significare che qualcosa sta cambiando, mentre si vive l'avventura formale del leggere. Ricordo vagamente una frase di *The Recognitions*, di William Gaddis, in cui qualcuno accende un fiammifero e in un tempo molto dilatato lo porta alla sigaretta: leggendo, sentivo come la lunga estensione della frase in cui l'autore cercava di sintonizzare quel piccolo gesto con l'esperienza cognitiva del personaggio segnalasse un dramma. In *Speak, Memory*, di Nabokov, accade qualcosa di simile: ci sono frasi incredibili nel rendere la percezione del modo in cui il ricordo si allontana mentre si cerca di catturarlo. Per me tutta la questione della prosodia sta qui, nel catturare la forma dell'evento nella plasticità di una frase. In queste piccole trasformazioni che si attuano al livello della grammatica, capaci di trasformare le percezioni del lettore mentre legge, sta – a mio avviso – una componente fondamentale dell'arte della finzione.*

«C'è un piacere anche nel descrivere i limiti di ciò che può essere condiviso tramite la finzione.»

Tra le sue molte osservazioni ce n'è una che dice: «Sotto il peso del linguaggio le forme si dissipavano, rimanevano un fenomeno irriducibilmente privato». Non so se sia voluto, ma c'è una forte eco dell'Hofmannsthal della «Lettera a Lord Chandos», quando dice che «le parole gli si disfacevano in bocca come funghi ammuffiti...».

Ah sì, un'opera d'arte incredibilmente bella sulla impossibilità di continuare a fare arte: anche se il mio riferimento non è esplicito, mi ritrovo in questo rimando, perché anch'io alludevo a una insufficienza dei nostri materiali linguistici di fronte all'ideale che ci evoca la poesia. E, al tempo stesso, però, avevo bene in mente il fatto che i significati sono costrutti sociali. Essere in grado di mettere in parole e rendere condivisibili quelle esperienze di rottura del linguaggio, o di spersonalizzazione che sono intrinseche all'arte, sono esempi del potere implicito nella secondarietà del linguaggio, dove le parole si caricano di significati proprio grazie alla loro distanza dall'originale che intendono evocare. C'è un piacere anche nel descrivere i limiti di ciò che può essere condiviso tramite la finzione. Parte del potere dell'arte sta per me nella sua capacità di evocare qualcosa di cui non si può avere una esperienza diretta; e in questa possibilità di comunicare la nostra apparente povertà di esperienza va pensato il passaggio verso significati socialmente costruiti.

In ogni capitolo di «Topeka School» si fa avanti un personaggio e lei lo fa parlare in prima persona perché ripercorra la sua storia. Il capitolo dedicato a Jonathan, suo padre, passa continuamente da immagini provenienti dal suo passato a bruschi richiami alla contingenza: è su un volo per New York, dove sta andando a raggiungere Adam sprofondato in una crisi sentimentale. La sua

mente va e viene tra immagini provenienti dalla sua storia a richiami al qui e ora, imposti dalle voci del comandante dell'aereo. È il mio capitolo preferito, il suo qual è?

Mi è più facile dire quale capitolo mi ha messo più in difficoltà. Con ognuna delle voci del romanzo ho un rapporto diverso, ma anche se molto di quanto racconta Jonathan proviene dalla sua vita reale, la sua voce non è quella del mio vero padre. Invece, la voce narrante di Jane coincide di più con la vera voce di mia madre, o almeno per metà è la sua e per metà è mia. Il fatto è che il mio rapporto con mio padre è stato così emotivamente sovradeterminato da fattori esterni a quanto passa tra me e lui che questo ha condizionato la sua voce in quanto personaggio. Il montaggio di tempi cui faceva riferimento nella sezione dedicata a Jonathan è effettivamente orchestrato in modo da mettere in campo, al tempo stesso, vicende appartenenti al suo passato e passaggi appartenenti alla vita di Adam, che ora – nei pensieri di Jonathan – è più vecchio dell'adolescente che partecipava ai dibattiti linguistici, ma è più giovane dell'Adam che sta scrivendo il libro. Quindi ci sono tanti diversi tipi di tempo che girano intorno alla mente di Jonathan, mentre la voce del comandante si inserisce con il suo richiamo al presente. E quando atterra a New York, contemporaneamente si trova nella città attuale, dove sta raggiungendo Adam, ma anche in quella di dove era stato otto anni prima con Sima, l'amica di Jane (sua moglie e mia madre) che era diventata la sua amante. È un momento importante nel libro, almeno per me che l'ho vissuto come una scommessa sulla possibilità di sincronizzare tutti questi tempi diversi.

Molti passaggi dei suoi libri fanno pensare che lei sia un lettore sia di testi di antropologia filosofica, sia di

filosofia del linguaggio, sia di psicoanalisi. È così?

Quel che mi attrae di queste letture è la concentrazione sul grado zero del linguaggio, quando materiali molto banali come colonne di aria vibranti nella nostra laringe si convertono in costrutti sociali. Sono stato sempre al tempo stesso inorridito e affascinato dalle espressioni dell'inconscio: le faccio un esempio recente. A un certo punto, l'estate scorsa, quando eravamo tutti abbastanza stressati per gli effetti della pandemia, ho raccontato ai miei, entrambi psicoterapeuti, quanto fossi in ansia per mia figlia, perché a forza di parlare sempre con la bocca piena, un giorno sarebbe potuta soffocare. Bene, la sera, a cena, mi è andata di traverso una foglia di alloro lasciata nella salsa, e stavo per soffocare io stesso: è stato un momento disgustoso e doloroso al tempo stesso. Le mie figlie erano sconvolte. Ora, sia l'idea che tra il mio discorso e il mio incidente ci sia stata una mera coincidenza, sia l'ipotesi che mi sia procurato un soffocamento come conseguenza inconscia della mia paura mi sembrano inaccettabili. Non saprei nemmeno dire quale delle due mi spaventi di più. Tutto causale o tutto governato da un ordine? Non quello di Dio né di nessun'altra entità trascendente. No, quello del mio inconscio. Questo è un esempio di come la parafrasi freudiana di quanto avviene nella nostra psiche equivale a un reincidentamento del linguaggio: ciò che accade si carica improvvisamente di un significato. Il soffocamento è un significato. Sono interessato alle verità che la psicoanalisi può svelare, sì, ma penso anche che possa tramutarsi in una sorta di religione il cui credo sta nell'attribuire significati a ogni azione. Tornando alle credenze di Adam e di Darren nel potere di trasformare le loro fantasie in azioni dannose, credo che evocare questa sorta di pensiero magico sia terribile; ma lo è anche il pensare a una assenza di senso. Le facevo l'esempio

«Sono stato sempre al tempo stesso inorridito e affascinato dalle **espressioni dell'inconscio.**»

«Per me il dramma di un romanzo si svolge principalmente sul piano della **orchestrazione** e della **costruzione linguistica** in genere.»

del mio soffocamento più che altro per ricordare che la nostra evoluzione in quanto animali umani ha comportato l'impossibilità di deglutire e respirare allo stesso tempo, grazie a quell'abbassamento della laringe, che ci permette di parlare. E questa nostra prerogativa è dunque al tempo stesso un pericolo. Rischio e mistero della parola vanno insieme.

Così, in *Topeka School* desideravo mantenere una sorta di meraviglia di fronte al linguaggio, e non a caso ho organizzato il testo intorno a quei teatri di parola in cui il discorso linguistico è portato al collasso: per esempio, quando in analisi si producono quegli inciampi tipici del racconto che segnalano qualcosa di rimosso; o nei dibattiti di freestyle basati sulla velocità che slitta nel nonsense; o nelle amnesie provocate da un trauma cranico. Sono tutti momenti, nel libro, in cui si prova dolore ma al tempo stesso si rinfresca quell'incantesimo del linguaggio che si produce quando l'aria che vibra nelle corde vocali dà luogo a quelle strane forme sonore, che a loro volta ci restituiscono il senso di essere parte di un mondo sociale, in cui l'informazione e l'affetto sono condivisibili.

Lei pensa che la sua prosa le riesca meglio quando descrive una azione o quando l'azione è assente?

La mia risposta è forse condizionata dall'aver cominciato come poeta, ma quando qualcuno mi dice che i miei libri non sono guidati da una trama a me viene da rispondere che per quanto mi riguarda l'evento di presentarsi semplicemente come un essere sociale o passare del tempo nel proprio corpo o nella propria mente è pieno di così tanti assestamenti, e di così tanti drammi interiori, e alla fin fine di una tale complessità, che è come se corrispondesse a un pieno di eventi. Ci sono scrittori, che ammiro molto,

particolarmente bravi nel concentrarsi su determinate angolature o nel mettere a fuoco degli oggetti o nel muoversi nello spazio fisico o nelle descrizioni della violenza: Cormac McCarthy in *Meridiano di sangue* è uno di questi. Ciò che lo rende un libro incredibilmente bello, per me, è quella sua intensa esteriorità animale, così violenta. Non è tutto qui, ma è parte della sua bravura. La domanda è sempre: «Quale rapporto c'è tra ciò che viene descritto e ciò che accade nella prosa stessa?». Voglio dire che non è tanto questione di presenza o assenza di azione, quanto di rapporto tra l'evento intrinseco alla frase e l'evento estrinseco, che la frase sta descrivendo. E questo, sia che si cerchi uno stile che abbia una relazione interessante con l'azione drammatica, sia che si tratti di mettere in parole il semplice ronzo della vita, o il lavoro della coscienza. È proprio quando succede molto poco, che quel poco può essere difficile da catturare bene. Per me il dramma di un romanzo si svolge principalmente sul piano della orchestrazione e della costruzione linguistica in genere. Ho sentito dire molte volte che un romanzo è grande quando ti fa dimenticare di stare leggendo, tanto ne sei assorbito. So cosa si intende; ma, per me, non è così. Per me in questione è sempre il modo in cui la prosa interagisce con l'evento descritto: può trattarsi di Napoleone che invade Mosca o di guardare la neve che cade intorno a un lampione, la domanda è comunque relativa a come la prosa si accorda o si scontra intenzionalmente con ciò che intende descrivere. Per me, la bellezza di qualsiasi romanzo sta nella possibilità di prendere contatto con quel delicato equilibrio che si crea tra il senso della materialità della pagina, determinato dai piccoli segni che vi sono impressi, e le forme sonore loro associate.

Fabrizio Spinelli

A lezione di poesia con Robert Frost

«Rivista Studio», 22 febbraio 2022

A un secolo dall'uscita della sua prima raccolta, con cui vinse il Pulitzer, Adelphi pubblica la più rilevante antologia dedicata al grande poeta americano

Il 1922 è un anno decisivo per la letteratura mondiale. Nel giro di pochi mesi escono *La terra desolata* di Eliot, *l'Ulisse* di Joyce, le *Elegie duinesi* di Rilke, *Il castello* di Kafka, *Sodoma e Gomorra* di Proust, solo per citare la proverbiale punta dell'iceberg. Il modernismo tocca il suo zenit. Per la poesia americana l'anno decisivo sembra però essere il seguente. Nel 1923 Wallace Stevens licenzia la sua raccolta d'esordio, *Harmonium*, che contiene *Sunday Morning*, una delle poesie più belle che vi capiterà di leggere nella vita. Lo stesso anno escono *Spring and All* di W.C. Williams e *New Hampshire* di Robert Frost. A praticamente un secolo da quella data, proprio di Frost Adelphi pubblica la prima antologia di una certa rilevanza (le precedenti, una oscura del 1962 e quella mondadoriana dell'88, con traduzione di Giovanni Giudici, erano abbastanza esigue), *Fuoco e ghiaccio*, a cura di Ottavio Fatica e tradotta (davvero bene) da Silvia Bre.

Frost è nato a San Francisco nel 1874, ma è cresciuto (come Stevens) nel New England. Si diploma, si sposa, fa prima l'operaio poi il maestro di scuola. Nel 1897 si iscrive a Harvard (come Stevens), dove al tempo insegnavano due tra i maggiori filosofi americani: William James e George Santayana (in *The Rock* di Stevens c'è una bellissima poesia su un incontro con Santayana a Roma). Frost si interessa

soprattutto di letterature classiche. Ha un carattere strano, ombroso, è incline a frequenti depressioni e malattie nervose. Non stringe rapporti con nessuno, lascia Harvard senza alcun titolo e inizia a fare l'allevatore di polli a Derry, nel New Hampshire, dove aveva ereditato un appezzamento di terra. Ha un primo figlio, che muore a quattro anni (dei sei figli che avrà solo due gli sopravviveranno). Il commercio delle uova non va bene e per arrotondare deve riprendere a insegnare a scuola.

Nel 1912 Frost vende la fattoria di Derry, riceve un modesto vitalizio del nonno paterno e sposta l'asse della sua esistenza dedicandosi unicamente alla poesia. Si trasferisce in Inghilterra e pubblica il suo primo libro sulla soglia dei quarant'anni. Lo recensiscono (favorevolmente) Amy Lowell e Ezra Pound. Ne pubblica un secondo. Nel 1915 torna negli Stati Uniti, compra un'altra fattoria, è abbastanza famoso da ricevere inviti per conferenze e incarichi nelle università. Nel 1923 esce, come detto, la sua terza raccolta, *New Hampshire*, che vince il Pulitzer. Nel giro di pochi anni Frost diventa il poeta più famoso d'America, il Senato vota mozioni augurali per il suo settantacinquesimo e il suo ottantacinquesimo compleanno, nel 1961 John F. Kennedy lo invita a tenere una lettura durante la cerimonia del suo insediamento come presidente, viene mandato in

«Frost è un poeta **terrificante**, è il cantore della paura e della mortalità dell'esistente.»

Unione sovietica per parlare con Chruščëv, finisce in un episodio dei *Griffin*.

Secondo molti il successo di Frost è dovuto all'apparente semplicità delle sue poesie, tutte di tema rurale e bucolico, seguendo quella linea della letteratura angloamericana che va da Wordsworth a Heaney, e che passa soprattutto per Emerson, il nume tutelare di Frost. I boschi, i ruscelli, le colline, gli uccelli, di questo è fatta la sua scrittura. Il contrasto con lo sperimentalismo e l'avanguardismo della grande poesia di quegli anni, molto spesso incentrata sulla tossicità della vita cittadina e su un'energia formale che manca a Frost, non può essere più netto. In realtà, come dimostrano gli importanti studi di Jarrell e Trilling, Frost è un poeta «terrificante», è il cantore della paura (non so quante sue poesie si intitolano *Fear of* qualcosa) e della mortalità dell'esistente, la sua trasformazione in icona yankee, nel santo protettore della vita genuina della Vecchia America Di Un Tempo, è una sorta di lapsus (a cui, come appare evidente dalle sue dichiarazioni, anche lui ha contribuito).

Ai lettori abituali di poesia capita spesso di avere dei versi o degli spezzoni di versi in testa, che si ripetono come dei motivetti scemi, un jingle, la sigla di una serie o una pubblicità. Personalmente, sono abbastanza ossessionato dall'incipit di una poesia di Montale, che recito a voce bassa, come una liturgia, tutte le volte che torno a casa in motorino: «Tu non ricordi la casa dei doganieri / sul rialzo a strapiombo sulla scogliera».

Un effetto simile me lo fa l'attacco di una delle poesie più famose di Frost, *Stopping by Woods on a Snowing Evening*: «Whose woods these are I think I know / His house is in the village though».

Bisogna leggere questi versi seguendo la loro scansione metrica. Si tratta di una tetrapodia giambica, ossia nel testo c'è una prima sillaba non accentata

(*whose*) seguita da una accentata (*woods*), così per quattro volte ogni verso. Il ritmo è perciò saltellante, simile a quello delle filastrocche per bambini (di queste questioni si occupa Paul Chowder, il poeta imbronato del romanzo *L'antologista* di Nicholson Baker). Frost è un maestro della versificazione. I suoi versi sono incredibilmente memorabili. Usando un'espressione di Rilke, possiamo dire che Frost è uno di quei poeti che «costruisce templi nell'orecchio». E lo fa servendosi molto spesso di parole semplici, di espressioni colloquiali se non gergali, che inserisce in una prosodia altamente elaborata e in una metrica tradizionale, generando una frizione tra senso e suono. La sua immaginazione è di tipo acustico, non di tipo lessicale o metafisico (Stevens). Frost dice di essere l'unico poeta a cantare «the sound of sense». Nelle sue poesie c'è di solito una voce base e una situazione base (rurale, bucolica) che contrastano con il tono e con il metro. La scrittura semplice di Frost è tremendamente ambigua.

Prendiamo sempre *Stopping by Woods on a Snowing Evening*. Si tratta di una specie di sonetto di sedici versi (il meglio Frost lo dà nelle misure brevi) diviso in quattro strofe, dove un io racconta di essersi fermato a contemplare un bosco nel freddo della «notte più buia dell'anno», mentre tornava verso casa a cavallo. Niente di particolare. Le prime tre strofe hanno uno schema rimico curioso (sì, Frost è uno di quei poeti che usa ancora le rime, e lo fa benissimo), cioè *aaba bccb ccd*: il che significa che in ogni strofa c'è un solo suono che si ripete alla fine di ogni verso, fatta esclusione per il terzo, che anticipa la rima della strofa seguente. Ma nell'ultima strofa il movimento in avanti si ferma, le quattro rime sono uguali, non c'è più dinamismo, l'encefalogramma è piatto: *dddd*. «The woods are lovely, dark and deep, / But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep.»

Questa foto è del 1940. È stata scattata a Key West, in Florida, in un albergo affacciato sull'Atlantico che ha un orrendo nome italiano: Casa Marina. Stevens trascorreva lì molto tempo, prima che la località venisse invasa da artisti e letterati provenienti da ogni parte degli Stati Uniti. È la testimonianza del suo ultimo incontro con Frost. Non so da chi sia stata scattata, forse da Lawrence Thompson, biografo di Frost, da cui il poeta si fece seguire nei suoi ultimi ventitré anni di vita (non so se sia stata una buona idea, visto che Thompson usa ripetutamente una sola parola per definire Frost nel privato: «Mostro»). Frost ha l'aspetto di un druido o di un ex giocatore di football, è uno di quegli uomini che invecchiando finiscono per avere il volto simile alla corteccia di un albero. Le sue rughe hanno qualcosa di vegetale. L'aspetto di Stevens è invece una proiezione ortogonale della sua vita, assomiglia a quello che è: un pingue assicuratore con problemi di alcolismo. La foto ha qualcosa di statico e di innaturale, come se i due poeti non stessero davvero insieme, e le loro due sagome fossero state photoshoppate in modo da sembrare vicine, in un deepfake ante litteram.

I due si erano già incontrati cinque anni prima, sempre a Key West. Nonostante Frost avesse più volte detto di non essere interessato alla poesia di Stevens, «non mi piacciono le poesie che mi fanno pensare», Stevens lo invita a cena. Frost ha vinto già due premi Pulitzer (ne vincerà in totale quattro, nessun altro poeta riuscirà a eguagliarlo), Stevens è rimasto fermo alla sua prima raccolta, *Harmonium*. Prima della cena c'è un cocktail party nell'albergo e Stevens, come sempre, beve troppo. Scrive a Harriet Monroe, la direttrice di «Poetry», che teme che Frost si sia scandalizzato e che dopo averlo visto abbia fatto degli esorcismi per purificarsi. Frost pochi giorni dopo tiene una conferenza all'università di Miami, e la apre criticando Stevens e il suo alcolismo. Dopo invia una lettera di scuse a Stevens, giustificandosi per il suo comportamento (era solo un gioco), aggiungendo che il loro incontro era andato piuttosto bene e che le sue (di Stevens) condizioni

non erano poi così pessime. «Mi creda, non c'è stato nessun conflitto ma un simpatico pari e patta [...]. Se io sono più didascalico (sono più rurale), lei è un po' dirigenziale [executive]. Tanto meglio. Questo ci salva dall'essere letterari e dall'esibire parole fatte di parole.» Nel 1954 Stevens viene invitato a tenere una lettura per l'ottantesimo compleanno di Frost, ma risponde di non conoscere sufficientemente bene la sua opera per poterne parlare in pubblico.

La poesia che dà il titolo all'antologia adelphiana, *Fuoco e ghiaccio*, è tratta, come *Stopping by Woods*, da *New Hampshire*, senza dubbio la raccolta migliore di Frost. Successivamente ne pubblica diverse altre, ma la sua carriera di fatto si ferma agli anni '40, con il libro *Steeple Bush*. «C'è chi dice che il mondo finirà col fuoco / e chi col ghiaccio. / Per ciò che ho assaporato io del desiderio / sto con chi tiene per il fuoco. / Ma dovesse perire per due volte / so di sapere dell'odio a sufficienza / da dire che a distruggere / anche il ghiaccio va bene / e basterebbe.»

Questa poesia mi fa venire in mente un sacco di cose: Eliot («Così il mondo finisce / non con uno schianto ma con un piagnisteo»), Montale («L'angosciante questione / se sia a freddo o a caldo l'ispirazione»), ma soprattutto un frammento di Sofocle che ha analizzato Anne Carson in *Eros the Bittersweet* (la sua tesi di dottorato). Il frammento paragona il desiderio al ghiaccio che si scioglie. Sofocle descrive dei bambini prendere in mano un cristallo di ghiaccio. I bambini trovano piacevole la sensazione di per sé dolorosa di stringere nel proprio palmo il pezzo di ghiaccio (il ghiaccio brucia). Poi il ghiaccio comincia a sciogliersi per via del sole e del calore corporeo (il fuoco). È in uno stato non propriamente liquido e non propriamente solido. Non si può continuare a tenerlo in mano e nemmeno posarlo su qualche superficie. Secondo Sofocle è questa la condizione di colui che desidera, incapace tanto di agire quanto di non agire. A me invece questa descrizione fa venire in mente l'ambiguità di Frost, il carattere viscoso, lugubre e insieme vitale (un virus sonoro che si propaga) della sua poesia.

Sara Scarafia

«*Putin sognava di occupare Černobyl' per tornare all'Urss.*»

«la Repubblica», 27 febbraio 2022

Intervista all'ucraino Markijan Kamyš, autore di un intenso reportage pubblicato da Keller. «Occupare la centrale è un tentativo di tornare indietro.»

La prima gli è sembrata vicinissima. E in effetti lo era: non più di due isolati di distanza. Poi le esplosioni sono diventate continue e Markijan Kamyš ha passato la giornata a chiedersi se rivedrà sua madre e se riabbraccherà sua moglie, che ha convinto a lasciare la città. Lui invece, scrittore ucraino, autore di un intenso reportage su Černobyl', *Una passeggiata nella zona*, pubblicato in Italia da Keller, non ha alcuna intenzione di lasciare Kiev, Kyiv come preferisce chiamarla. Scrive via mail, fuori dalle finestre la guerra: «I telefoni li usiamo poco per non congestionare le linee».

Kamyš, come vive queste ore?

Ho pensato intanto a mia moglie: ci abbiamo messo moltissimo tempo per uscire dalla città. Poi è salita su una macchina con alcune amiche e io sono tornato indietro camminando per ore sotto alle bombe. Il traffico è infinito. Qualcuno ha scritto la parola «bambino» in maiuscolo sul retro dell'auto sperando di non essere colpito, qualcun altro raccoglie i profughi che se ne vanno a piedi: c'è una grande solidarietà. Come in qualsiasi attacco barbaro le persone fanno la fila davanti ai bancomat, davanti ai negozi di alimentari. Ma in ordine.

Kiev sta resistendo.

Non ho votato Zelens'kyj nel 2019, ma oggi si sta dimostrando un vero presidente: tiene duro.

C'è più rabbia o più paura?

Non paura. Per noi la guerra va avanti da otto anni. Solo che adesso c'è una terribile offensiva. Sappiamo che il nemico è Putin, sappiamo chi bombarda le nostre città.

Cosa chiede all'Europa e al resto del mondo?

Di escludere la Russia dallo Swift, di decretare l'embargo su petrolio e gas. Abbiamo bisogno di aiuto: accogliete i nostri profughi, dateci un supporto materiale, difendete l'indipendenza dell'Ucraina.

Černobyl' è finita in mano ai russi e la paura è che le radiazioni possano aumentare.

Černobyl' è un simbolo. Dopotutto è dal disastro che il processo di crollo dell'Unione Sovietica è cominciato e conseguentemente l'indipendenza ucraina. Occupare la centrale è un tentativo di tornare indietro, riavvolgere il nastro. Il sogno di Putin.

Cosa doveva rappresentare Černobyl'? Che cosa davvero è stata?

È il simbolo della delusione ucraina nei confronti dell'Unione Sovietica. Un avvertimento di quello che accadrà se l'indipendenza finirà nelle mani di Mosca. Questo se l'Holodomor del 1932-1933, le repressioni di massa, il Gulag, l'oppressione della

«L'instabilità è turbolenta e la **turbolenza** fa emergere la natura umana meglio che in tempi di calma. Quello che mi innervosisce come cittadino mi piace come scrittore.»

lingua e della cultura ucraine non bastassero già. Allo stesso tempo in quella discarica radioattiva ci sono cresciuto e non rinnego niente: sono stato paragonato un paio di volte a Thompson, Bukowski e Irvine Welsh. Quindi credo di aver già vissuto la mia vita al meglio.

È nato nel 1988: due anni dopo il disastro e tre anni prima della dichiarazione di indipendenza dell'Ucraina. Durante la rivoluzione del 2004 aveva sedici anni, in quella del 2013, venticinque. Che cosa significano queste date per lei?

Mi hanno formato. Non ricordo l'Unione Sovietica ma mio nonno nel 1943 ha liberato Kiev dai nazisti

come soldato semplice dell'Armata rossa. Al 1991 ho legato me stesso. Nel 2004 la rivoluzione arancione è stata un punto di svolta fondamentale, ma è nel 2013 che è nata la nostra società civile, quella che si sta difendendo con orgoglio. Il 2013 ci ha cambiati per sempre.

Cosa vuol dire essere uno scrittore in una nazione che cerca ancora la stabilità?

L'instabilità è turbolenta e la turbolenza fa emergere la natura umana meglio che in tempi di calma. Quello che mi innervosisce come cittadino mi piace come scrittore. La letteratura è l'essenza della vita. Quando sarà di nuovo nostra, tornerò a Černobyl'.



© Hanna Liubakova

Claudia Morgoglione

«*Siamo fatti di miti e fiabe.*»

«Robinson», 29 gennaio 2022

Intervista a Neil Gaiman. Fumetti, romanzi, serie tv: lo scrittore che da decenni ci regala grandi avventure racconta il fascino delle storie per bambini

Fumetti, romanzi, serie tv, storie per bambini. Con un albo d'oro che comprende, fra i tanti successi, *Sandman*, *Stardust*, *Good Omens*, *American Gods*, *Coraline*, *The Eternals*, *Nessun dove*. Ecco perché Neil Gaiman occupa un posto così speciale nel nostro immaginario. E la fonte d'ispirazione la svela in questa intervista: «Come diceva Isaac Newton, credo di poter guardare più in là degli altri perché sto sulle spalle dei giganti». Cioè, nel suo caso, dei miti e delle fiabe di ogni tempo.

In Italia escono ora una nuova edizione di «Coraline», storia dark amatissima su una bambina che finisce in un mondo parallelo, e l'avventura corsara «La zuppa pirata», illustrata dal grande Chris Riddell. Ci racconta la loro genesi?

Ho cominciato a scrivere *Coraline* tra il 1990 e il 1991, quando mia figlia Holly aveva cinque anni, e desideravo poter leggere una storia simile a quelle che lei raccontava a me, un po' da incubo. Mi dissi, ok, devo trovare una bella storia spaventosa; ma non ne trovavo, in nessuna libreria, e decisi che ne avrei scritta una io. Buttai giù qualche capitolo, lo mostrai al mio editor che aveva curato *Good Omens* ma disse che era impubblicabile, perché era un horror ma per bambini; disse che scrivevo per adulti e per bambini contemporaneamente, e non si poteva fare una cosa del genere.

Un gran fiuto davvero! Dopo cosa accadde?

Mi trasferii negli Usa. Avevo pronti solo i primi tre capitoli del libro. Poi mi resi conto che ben presto anche l'altra mia figlia Maddy sarebbe stata troppo grande per leggerlo. L'ultimo capitolo vide la luce perché ero partito per una crociera di beneficenza, e avevo dimenticato di portare con me il libro sul quale stavo lavorando all'epoca, *American Gods*. Mi ritrovai invece il taccuino di *Coraline*, e lo portai a termine. Era il 2000, a quel punto il libro era pubblicabile e fui davvero felice di vederlo apprezzato.

Cosa era cambiato nel frattempo?

Lemony Snicket aveva già rivoluzionato il mondo della letteratura per ragazzi, e con lui Philip Pullman, e in qualche misura anche J.K. Rowling: l'idea di scrivere qualcosa che potesse essere di gradimento tanto per i bambini quanto per gli adulti, l'idea di pubblicare qualcosa di spaventoso per i bambini, a quel punto non era più tanto assurda.

Torniamo a «La zuppa pirata».

Quando nel gennaio del 2009 ero a Parigi per promuovere il film *Coraline*, mi svegliai un mattino in un lussuoso hotel e avevo alcuni versi della futura *La zuppa pirata* che mi giravano per la mente: presi un fogliettino da un taccuino che avevo accanto al letto

«I miti sono le fondamenta sulle quali costruire l'edificio della scrittura. I mattoni con cui è costruito il sotterraneo del palazzo, in profondità, e sui quali si basa tutto il resto.»

e appuntai otto versi; conservai il foglietto nel passaporto per non smarrirlo, e per i dieci anni successivi ogni volta che aprivo il passaporto mi ritrovavo questo fogliettino, lo aprivo chiedendomi che cosa fosse e rileggevo quelle strofe.

Anche in questo caso, una lunga gestazione. Andiamo avanti...

Di recente, durante la postproduzione della serie tv *Good Omens*, riflettevo sul fatto che da tantissimo tempo non portavo a termine qualcosa di nuovo, e la cosa mi dava un po' sui nervi. E mi sono detto, perché non *La zuppa pirata*? Poi ricordo che ero a un concerto dei Cure e l'illuminazione mi è venuta proprio lì, davanti a Robert Smith che cantava! Volevo che i pirati commettessero un furto, ma volevo che fosse un furto carino, buffo, e mi sono detto: ma sì, ruberanno delle ciambelle! E ovviamente appena ho finito ho subito chiamato Chris Riddell.

Dove nasce la voglia di scrivere anche per i bambini?

Non mi è mai passato per la mente di non scrivere libri per bambini. Sono stato un bambino anch'io, impazzivo per la lettura e adoro l'idea di dare un contributo, di ricambiare, in qualche strano senso mistico, offrendo a mia volta cose come quelle che avevo tanto amato. Da piccolo adoravo i libri per ragazzi e adesso ho la possibilità di scrivere libri che sono a disposizione dei ragazzi di oggi. E poi questa cosa ha permesso ai miei figli di capire che faccio un mestiere vero, dicendo «oh, mio papà ha scritto per farmi felice».

Perché miti e fiabe sono ricorrenti nella sua produzione?

I miti sono le fondamenta sulle quali costruire l'edificio della scrittura. I mattoni con cui è costruito il sotterraneo del palazzo, in profondità, e sui quali si

basa tutto il resto. Allo stesso modo, le fiabe sono storie umane che ci raccontiamo da migliaia di anni, a differenza dei miti che erano narrazioni sacre. Le fiabe sono ciò che è accaduto a quelle storie sacre avvicinandosi a noi di un gradino; si parte da *Amore e Psiche*, e si arriva a una storia molto, molto simile, *La bella e la bestia*. E credo che quelle storie, le storie che noi esseri umani ci raccontiamo, siano il modello per tutti gli scrittori.

Ma pochi hanno avuto un impatto sulla cultura pop forte quanto il suo. Qual è il segreto?

Credo sia – e lo dico con gratitudine, non con vanità – il fatto che quando ho iniziato ero in anticipo rispetto al mio tempo. *Sandman* e le cose che ho scritto all'inizio non facevano grandi tirature, non emergevano, non scalavano le classifiche, perché non erano opere del loro tempo, appartenevano a un momento ancora da venire. Quindi, se c'è un segreto per la mia longevità artistica, è che non ho provato a essere particolarmente contemporaneo. Ho solo raccontato le mie storie sperando che il mondo un giorno mi raggiungesse. Mi guardo intorno ora e vedo che le persone che hanno amato *Sandman* oggi sono a capo di reti televisive, quelli che amavano *Good Omens* dirigono case editrici...

Il tempo è galantuomo, si dice in Italia.

Tutte le arti, soprattutto l'arte della narrativa, sono un dialogo, un processo dinamico di costruzione: oggi stiamo erigendo dei piani superiori delle storie, ma li costruiamo partendo da chi è venuto prima di noi.

«Tutte le arti sono un dialogo.»

Alessandro Zaccuri

*La vita di Manzoni è un «feuilleton» nella Milano viziosa
del gioco d'azzardo*

«tuttolibri», 29 gennaio 2022



Che ne sarebbe stato del grande scrittore se la madre
incinta non avesse trovato marito?

Che *I promessi sposi* siano un romanzo d'avventura è la convinzione di molti lettori eccellenti, primo fra tutti Edgar Allan Poe. Ma che cosa potrebbe mai esserci di avventuroso nella vita di Alessandro Manzoni? Forse qualche intemperanza giovanile, esibita con maggior consapevolezza negli anni parigini. E poi basta. Non è che nella sua biografia non accada nulla, ma tutto quello che accade resta confinato nello spazio domestico o, tutt'al più, nell'attività letteraria. Il Manzoni della maturità sembra più che rassicurato dal pendolarismo fra la residenza milanese e la tenuta di Brusuglio. Viaggia poco, e solo per assecondare una necessità intellettuale, come quando va a Firenze per la famosa «risciacquatura in Arno» della sua prosa. Non ama gli spazi aperti, è insopportabile all'umidità e agli sbalzi di temperatura. Balbetta e, in materia di fede, è incline agli scrupoli. Se davvero, come tutto lascia presupporre, il suo vero padre non è un piccolo nobile della Valsassina, ma il cavaliere di Malta Giovanni Verri, armatore mancato e corsaro del sogno, bisogna ammettere che in Alessandro il gene dell'intraprendenza si è dimostrato singolarmente inefficace.

Nell'esistenza che Manzoni ha vissuto no, dunque, ma in quella che avrebbe potuto vivere l'avventura trova spazio. Siamo nel campo delle ipotesi controfattuali, che di per sé appartengono al dominio della

letteratura più che della storia. Manzoni stesso se ne serve almeno in un caso, nella poesia *Marzo 1821*, prendendo buona la notizia, infondata, e di un'insurrezione contro il regime austriaco nel regno lombardo-veneto. Quello del «varcato Ticino» rimane un abbaglio, ma è anche un'occasione per provare a immaginare quali sarebbero state le vicende del nostro paese se le cose fossero andate in un altro modo. Anzi, in quell'altro modo.

Manzoni avrebbe potuto essere un altro. Sarebbe stato sufficiente che la madre non si assoggettasse alle nozze con il povero don Pietro Manzoni ed ecco che dall'amore tra Giulia Beccaria e lo spericolato Giovanni Verri sarebbe nato un figlio illegittimo, probabilmente destinato a crescere come uno dei tanti trovatelli che, nella Milano di fine Settecento, venivano esposti alla ruota della chiesa di Santa Caterina. Questa, almeno, è l'idea che sta all'origine di *Poco a me stesso*, il libro al quale ho iniziato a pensare più di vent'anni fa e che solo di recente mi sono ritrovato a scrivere sotto la forma, appunto, di un romanzo d'avventura. Una volta presa la decisione, l'ho ultimato in pochi mesi, adottando lo stesso metodo degli autori di feuilleton ai quali ho provato a ispirarmi: due o tre pagine al giorno, così da arrivare a fine settimana con una quantità di testo sufficiente per una nuova puntata d'appendice.

Il protagonista, a rigore, non è Alessandro Manzoni, che nel romanzo non viene mai nominato per il semplice fatto che, in questa Milano immaginaria dell'anno 1841, un Alessandro Manzoni non esiste, né è mai esistito. Al suo posto incontriamo lo spaesato Evaristo Tirinnanzi, cresciuto dalla pubblica carità e ora impiegato come contabile in casa della marchesa Beccaria. Rimasta nubile, Giulia ha sviluppato una tardiva passione per il magnetismo animale, un fenomeno che aveva fatto furore all'epoca della sua gioventù. A proclamarsi seguace e continuatore dell'opera di Franz Anton Mesmer (il medico tedesco che aveva teorizzato l'esistenza di un fluido vitale universale) è il sedicente barone di Cerclefleury, che afferma di custodire il segreto dell'eterna giovinezza trasmessogli da Mesmer in persona. Lui stesso, il Cerclefleury, sostiene di essere molto avanti negli anni, nonostante abbia l'aspetto di un giovanotto al cui fascino non sono insensibili le donne di ogni età e condizione.

La trama di *Poco a me stesso* si sviluppa a partire dal rapporto fra questi tre personaggi: Giulia Beccaria, il bel francese e il contabile, perseguitato dall'eco delle parole di un invisibile antagonista che per lui è quell'altro. Dopodiché, ci sono contesse e servette, cicisbei decrepiti e manigoldi sbucati dal grembo impuro del Bottonuto, il più malfamato tra i quartieri della Milano ottocentesca. Ci sono intrighi e tradimenti, ci sono le ossessioni per il gioco d'azzardo e gli apologhi edificanti dispensati da un anziano gesuita che non manca di fare visita all'ancora irrequieta Giulia. Avrei potuto arrivarci prima? Magari sì, ma ho avuto le mie

buone ragioni per aspettare tanto a lungo. In primo luogo, Manzoni è da tempo anche un personaggio letterario, come ha documentato in maniera molto convincente l'italianista Raffaello Palumbo Mosca in un saggio uscito un paio di anni fa (*L'ombra di don Alessandro*, Inschibboleth). Precedenti come *La famiglia Manzoni* di Natalia Ginzburg e *Il Natale del 1833* di Mario Pomilio, pubblicati entrambi nel 1983, mi sono parsi motivi più che comprensibili per attenermi a una certa prudenza. Il mio Manzoni, mi dicevo, l'avrei scritto solo se avessi trovato una chiave che mi sembrasse abbastanza originale.

La svolta è arrivata quando mi sono persuaso che per raccontare una storia come questa servissero una lingua e uno stile il più possibile simili a quelli del periodo in cui il romanzo è ambientato. Non per verosimiglianza storica, ma per aderenza psicologica. Certi pensieri, certe emozioni, perfino certe menzogne devono esprimersi secondo un vocabolario preciso, corrispondente a una determinata visione dell'interiorità e delle relazioni sociali. Oggi come oggi, mi pare che la principale risorsa offerta dalla tradizione del romanzo ottocentesco consista nella facoltà di esplorare un versante dell'esperienza umana che resterebbe altrimenti inattuabile. Non leggiamo Dostoevskij, Balzac, Dickens, Dumas, Melville o Tolstoj per sapere come va a finire. Li leggiamo perché nelle loro parole ritroviamo qualcosa che abbiamo la sensazione di aver perduto. Ed è per questo che *I promessi sposi* andrebbero letti per quello che effettivamente sono: un romanzo d'avventura, un romanzo d'amore.

«La svolta è arrivata quando mi sono persuaso che per raccontare una storia come questa servissero una lingua e uno stile il più possibile simili a quelli del periodo in cui il romanzo è ambientato. Non per verosimiglianza storica, ma per **aderenza psicologica**.»

Matteo Marchesini

L'agonia della critica

«Il Foglio», 29-30 gennaio 2022



Gli intellettuali hanno cominciato a puntare il dito su figure lontane dal loro ambiente, a recitare da specialisti finto neutrali e da tribuni o tuttologi

Forse mai come durante questi due anni di pandemia e d'identitarismo, la parola «critica» è stata tanto disinvoltamente confusa col suo contrario, cioè con la demagogia. Troppo spesso la si è infatti evocata, o meglio gridata, non per indicare una ricerca responsabile e rischiosa della verità, ma per rivendicare un testardo rifiuto di prendere atto dei dati reali in nome di una tesi inverificabile, o della difesa di uno status personale o collettivo. Questa confusione è però solo il più recente e clamoroso sintomo di una crisi che affonda le sue radici nell'ultimo spicchio del Novecento. A un certo punto, nell'età del benessere che solo economicamente ci stiamo lasciando alle spalle, anziché bersagliare gli idoli letterari, filosofici, culturali e sociali, la critica ha iniziato ad assumerne i lineamenti. Anziché analizzare senza riguardo il lavoro proprio e dei propri vicini, gli intellettuali hanno cominciato a puntare il dito soltanto su figure sufficientemente lontane dal loro ambiente – a recitare per metà da specialisti fintamente neutrali e per metà da tribuni o da tuttologi. Così funziona la marxiana ideologia: difesa spontanea del ceto professionale a cui si appartiene, e proiezione di tutte le nefandezze sugli altri. Per dire: ve la immaginate Michela Murgia che anziché prendersela con un dirigente leghista o uno psicologo televisivo fa seriamente le pulci al sistema editoriale? A chi

scrive è capitato di vedersi bloccare un libro di saggi critici mentre andava in stampa, unicamente perché conteneva su alcuni romanzieri dei giudizi sgraditi all'editore (che era a sua volta un romanziero). Sul caso è subito calato un silenzio quasi unanime. Se io in quelle pagine avessi insultato dei politici, non avrei avuto problemi. Siamo al paradosso per cui della politica si può dire tutto, e della cultura nulla. Paradosso fin troppo comprensibile ma inaccettabile: perché se si può immaginare una politica senza critica, essendo il suo campo quello dei rapporti di forza, una cultura acritica è una contraddizione in termini. Ma come siamo arrivati qui? Cerchiamo di capirlo ripartendo dal secolo scorso, e allargando a poco a poco lo sguardo dalla critica letteraria alla critica tout court.

BILANCI DEL DUEMILA

Nel 2005, in un pamphlet intitolato *Eutanasia della critica*, Mario Lavagetto metteva in scena uno di quegli esorcismi che si tentano nelle buie notti dell'anima, a cui non si può più dare il nome ambivalente di crisi. Riepilogando gli sviluppi della critica moderna, Lavagetto cercava di sbrogliare una matassa nella quale le evoluzioni sembrano inscindibili da un processo involutivo che da sessant'anni coincide con i più vari approcci pseudoscientifici. Il

«La mancanza di paradigmi forti implica un'incertezza sempre maggiore sul canone, sempre meno radicato in una cultura in cui la letteratura, fuori dall'ambiente scolastico e dalla pubblicità editoriale, occupa uno spazio via via più ristretto.»

suo intento era quello di buttare l'acqua sporca dello *pseudo* salvando l'embrione della *scienza*. In realtà di quell'embrione non rimaneva granché; eppure il critico terminava su una pudica ma fiera apologia di ciò di cui sembrava dover diagnosticare la morte.

Un po' rozzamente, la storia abbozzata da Lavagetto si potrebbe riassumere così: nel Diciannovesimo secolo al centro del dibattito letterario c'era l'autore-imprenditore; nella prima metà del Ventesimo e fino agli anni Sessanta a regnare è stato il testo (una società anonima, un monopolio); da lì in poi è emersa l'ideologia del lettore-consumatore, che è anche, in una mostruosa sintesi hegeliana, ideologia del testo onnipervasivo e dell'autore-star. Ma se negli ultimi due secoli la sensibilità estetica è cambiata di continuo, fino al secondo dopoguerra le sue varianti sono rimaste comunque all'interno di una parabola essenzialmente moderna: l'industria della cultura conviveva ancora con una ricerca e una critica affidate a piccoli gruppi e riviste elitarie, insomma a esperienze non del tutto razionalizzate in senso economico o burocratico.

Da questo punto di vista la vera svolta si colloca negli anni Sessanta, con la nascita dell'università di massa e la necessità di rendere trasmissibile per moduli standard un sapere che di per sé lo è poco. Di qui la rapida ascesa delle retoriche pseudoscientifiche. In Italia sono gli anni in cui l'egemonia crociomarxista si dissolve, sostituita da strutturalismo, marxismo antiumanistico, frettolosi aggiornamenti sociologici, e accoppiamenti più o meno giudiziari tra semiologia e psicanalisi. Tutti i saperi, nuovi o già sfruttati in precedenza, subiscono un'estremizzazione gergale. Lavagetto stesso, pur così misurato,

formalizza quegli spunti psicanalitici che nel suo maestro Giacomo Debenedetti erano solo un elemento tra gli altri, seppure particolarmente suggestivo, nel tessuto di una conversazione critica «a ruota libera». Da allora questa tendenza non è cambiata – anzi non ha fatto che crescere, dato che la nuova organizzazione culturale, per sua natura espansiva, ha richiesto sempre più discorsi «a risposta chiusa» anche là dove sono incongrui rispetto all'oggetto. Il cambiamento ha riguardato semmai certi contenuti, o i modi in cui si combinano: all'euforia teorica, che tentava di ridurre tutto all'uno, è seguita una fase di sincretismi e di eclettismi che testimoniano uno scacco, ma al tempo stesso l'indisponibilità a scontrarlo pienamente.

A partire dagli anni Ottanta, la critica tematica è stata ad esempio una specie di vasto e variopinto telo steso sugli studi per attutire e un po' per nascondere la caduta dello scientismo strutturalista. Si è tornati a lavorare sugli archetipi, i miti, i «materiali», riprendendo una tradizione che va da Mario Praz a Jean Starobinski. In questa direzione, pur senza abbandonare l'abito cartesiano che lo sostiene e a volte ne soffoca le intuizioni, si è mosso un critico freudiano come Francesco Orlando, andando a caccia di «oggetti desueti». Spesso a garantire il collegamento tra forme e temi è stata invece l'opera di Michail Bachtin, diffusa proprio in quel periodo. Altra spia del sincretismo e dell'eclettismo sono i *cultural studies*, per molti versi parodie della precedente critica dell'ideologia, che solo attraverso un suo tradimento sostanziale poteva essere introdotta in un dibattito ormai monopolizzato dal sistema accademico e mediatico.

La mancanza di paradigmi forti implica poi un'incertezza sempre maggiore sul canone, sempre meno radicato in una cultura in cui la letteratura, fuori dall'ambiente scolastico e dalla pubblicità editoriale, occupa uno spazio via via più ristretto. A questa incertezza si è reagito moltiplicando le affabili introduzioni ai classici, o rivendicandone l'importanza in modo brusco e apodittico. È il caso di Harold Bloom, che ha riproposto enfaticamente il modello più tradizionale di canone, sostenendolo però con ragioni debitorie al nuovo clima epistemologico. Sul fronte opposto c'è infine chi, come osserva Lavagetto, mescola le eredità più disparate in un pastiche arlecchinesco, riciclandosi in veste di esperto di gender o magari – aggiungiamo noi quindici anni dopo – di orecchiante delle neuroscienze.

In questo contesto, nel quale le correnti si susseguono con la velocità delle mode, è significativo il riposizionamento dei decani degli studi letterari. Dopo la stagione strutturalista, ad esempio, Cesare Segre è tornato sui suoi passi, e ha chiuso il suo percorso puntando su quella che potremmo chiamare una «filologia morale»; Romano Luperini, invece, ha provato a praticare nel suo marxismo allegorico e modernista qualche apertura «ermeneutica». Quanto agli studiosi più giovani, in alcuni di loro l'approccio sincretistico è originario: si pensi a Andrea Cortellessa, che esibisce il gesto militante, ma che nei fatti alterna un ecumenismo da *todos caballeros* a prese di posizione polemiche le cui motivazioni risultano tutt'altro che coerenti e chiare.

Queste tendenze, con cui abbiamo cercato di popolare il paesaggio definito a grandi linee da Lavagetto, possono dare un'idea delle ragioni del suo sconforto. Non si tratta di un sentimento raro; ma il modo ambiguo in cui lo esprime nel pamphlet del 2005 riflette le vicende specifiche di una generazione che pure tra gli schemi pseudoscientifici si è affermata, anche quando li ha utilizzati con prudenza. Due anni dopo *Eutanasia della critica*, in un altro breve saggio, un autore poco più anziano racconta una storia simile, rendendo esplicita la componente

dell'autobiografia. Si tratta di Tzvetan Todorov, che ha contribuito in maniera determinante alla diffusione dello strutturalismo, ma è poi passato attraverso una conversione etico-estetica. In *La letteratura in pericolo*, Todorov sostiene che occorre riabilitare una prospettiva critica in senso lato umanistica. Cresciuto nella Bulgaria comunista, da giovane ha visto nel formalismo una via per sfuggire al plumbeo apparato ideologico.

Arrivato a Parigi negli anni Cinquanta, sperava di poter approfondire le ricerche in quella direzione, ma ha scoperto che in Francia gli studi letterari erano ancora tradizionalmente storici. Presto però ha conosciuto altri critici che condividevano i suoi interessi, come Gérard Genette e Roland Barthes. Tuttavia lungo gli anni Settanta, proprio perché si era ormai ambientato in un paese democratico, Todorov ha ricominciato ad appassionarsi al rapporto tra arte e visioni del mondo, allargando lo sguardo all'antropologia, alla morale e alla storia. L'accento si è spostato allora dagli schemi narratologici a una letteratura intesa come bachtiniano dialogo, che fa venire in primo piano il rapporto tra la tradizione letteraria e i valori su cui si fonda l'esistenza sia personale che collettiva. Ma il destino è beffardo: quando il bulgaro naturalizzato francese cambia punto di vista, il suo programma strutturalista ha ormai stravinto, specie nei luoghi in cui la letteratura si insegna. Nel 2007 Todorov lamenta che nelle scuole francesi si discuta troppo poco del significato delle opere, e troppo s'interrogano gli alunni sulle «funzioni» di certe tecniche. Soprattutto, denuncia l'imbroglio per cui si contrabbandano i presupposti che stanno alla base di simili interrogazioni come scientifici, mentre si tratta di ipotesi passeggere alle quali non si potrà mai assegnare lo statuto dei paradigmi della fisica. «Gli esperti di studi letterari non sono d'accordo sull'elenco dei principali "registri",» scrive «tanto meno sulla necessità di introdurre una nozione simile nel loro campo. Perciò siamo di fronte a un abuso di potere» che impoverisce il rapporto con l'arte.

EQUIVOCI

Lavagetto e Todorov, nottole di Minerva della teoria e della critica novecentesche, ci offrono informazioni utili e interpretazioni acute. Ma è altrettanto significativo capire cosa non ci dicono, o su quali questioni si dimostrano perlomeno reticenti. Indichiamo qui due temi cruciali per comprendere la situazione della critica dalla modernità a oggi: la differenza tra studioso e critico; il rapporto tra metodo e oggetto.

Cominciamo dal primo. In apparenza Lavagetto diffida delle magnifiche sorti teoriche, e difende la critica sia dalle vuote astrazioni, sia da chi vorrebbe eliminarla come un'attività parassitaria. La critica è per lui consustanziale all'arte: la presunta utopia immaginata da George Steiner in *Vere presenze*, quella di un approccio diretto ai capolavori poetici, gli sembra una distopia che implicherebbe la morte di entrambe. E ne abbiamo avuto un assaggio, secondo Lavagetto, quando le edicole si sono riempite di testi «primari», ossia di grandi classici allegati ai giornali. Nella maggior parte dei casi, a suo parere, questi classici sono rimasti oggetti astratti, con cui l'acquirente non ha stabilito una «vera» relazione. L'argomento è stimolante, ma resta un punto debole. Come il suo avversario, Lavagetto riconduce la critica alla mediazione di un insegnamento specialistico. Così, però, letterariamente diventa per forza «secondaria»; e allora su questo terreno vince Steiner.

L'equivoco dipende da un altro equivoco più grave, quello che porta a confondere *critica* e *studio*. La differenza, s'intende, va vista come una serie di gradazioni su uno spettro; ma è determinante. Studioso ideale è colui che può permettersi di dare per presupposto il ruolo e il peso di un autore o di uno stile all'interno di una cultura che si limita a ereditare, perché assegna a sé stesso il compito di analizzare in modo scrupoloso alcuni caratteri di quell'autore e di quello stile su quello sfondo dato. Critico ideale, invece, è colui che deve reinventare tutto da capo e tutto rimettere radicalmente in

«Nella critica sono decisivi il senso della posizione e delle proporzioni, la scelta del punto di vista, il taglio, l'adeguatezza tra contesto e tono.»

discussione: prospettiva, linguaggio, rapporto tra sé e l'opera, tra l'opera e il canone, tra questi poli e la situazione presente e passata. Nella critica sono decisivi il senso della posizione e delle proporzioni, la scelta del punto di vista, il taglio, l'adeguatezza tra contesto e tono. Le argomentazioni e la sensibilità devono unirsi a una serie di idee-forza sulla realtà circostante, e *fare organismo*: da qui risulta un gusto, una visione del mondo. Quando sa dosare gli ingredienti con originalità ed esattezza, cioè quando è davvero tale, un critico è semplicemente uno scrittore. Se tutti gli scrittori contengono in loro stessi un critico implicito, il critico che si esprime è uno scrittore che parla di opere d'arte e attraverso le opere d'arte della vita. E per parafrasare un famoso passo di Šklovskij, qualunque cosa descriva, uno scrittore dovrebbe mostrarcela come se ci apparisse davanti per la prima volta: ripulita dagli stereotipi, dalle opinioni ricevute, dall'autorità della tradizione. Vale anche per gli oggetti estetici, per l'arte sull'arte. E lo si dice senza l'enfasi grossolana dell'estetismo, che i veri critici hanno sempre evitato. Anzi, proprio per l'ambiguità e la precarietà del loro status, non di rado i critici tendono a reprimere o a dissimulare questo aspetto, a volte facendosi forti del tono e del ruolo magistrale dello studioso, oppure, fino a qualche generazione fa, di quello dell'elzevirista da terza pagina. Si tratta però di pratiche contingenti, non essenziali alla loro definizione.

Come ogni saggista, il critico ha certo bisogno – un bisogno oggi disperato – di rivolgersi a un pubblico: ma per conversare, per intrattenere un dialogo socratico che «non conclude» – non per esercitare un

sacerdozio. La sua funzione, come ha detto con parole memorabili Franco Fortini, non è infatti quella di mediare tra un'opera o un autore e un pubblico – il che ne farebbe appunto un sacerdote – bensì tra zone diverse dell'esperienza umana, ovvero tra un testo e ciò che quel testo non è. Fortini dichiarava questa idea nel 1960, nel pieno della metamorfosi dei saperi e della loro trasmissione, affiancandole una definizione divenuta celebre. «Esercitare la critica,» si legge nel saggio eponimo di *Verifica dei poteri* «svolgere il discorso critico vuol dire allora poter parlare *di tutto* a proposito di una concreta e determinata occasione. Il critico allora è esattamente *il diverso* dallo specialista, dal filologo e dallo studioso di “scienza della letteratura”; è la voce del senso comune...».

Dal 1960 la situazione è cambiata, e le possibilità pratiche di svolgere questo discorso si sono molto ridotte. Eppure l'impegno critico, benché sospeso in uno spazio minimo da racconto beckettiano o peggio, ancora oggi non può che avere questo senso: un senso che deriva dalla tradizione illuministica e romantica alla quale, ci piaccia o no, non abbiamo trovato alternative. La critica ha a che fare con un'opera, cioè con un intero, un organismo, un mondo; e deve dunque rimettere a sua volta in gioco tutto l'essere umano. Perciò non permette nessuna rassicurante dissezione o classificazione risolutiva. Accettare questa elementare verità non significa arrendersi al velleitarismo, all'arbitrarietà o al naif. Al contrario. Ogni approfondimento rigoroso sulle componenti linguistiche e strutturali di un testo, o sulla storia dei generi e delle tecniche, è senza dubbio importante.

«La critica ha a che fare con un'opera, cioè con un intero, un organismo, un mondo; e deve dunque rimettere a sua volta in gioco tutto **l'essere umano.**»

Ma non lo sarà mai nel senso in cui lo è, poniamo, per un ingegnere. Mentre nelle materie delimitabili, nelle materie di cui è possibile analizzare gli oggetti servendosi di a priori consistenti e decisivi, studi di questo tipo garantiscono già di per sé un alto grado di conoscenza, nella critica – nella letteratura – restano una morta cassetta di attrezzi finché un'intuizione complessiva della vita non li concentri col suo magnete in un punto e non li convogli verso un fine.

UNA MAPPA DEGLI INFERI

Le opere chiedono notoriamente sangue e discese a inferi di cui non si dà prima una mappa. Ecco perché può capitare che un armatissimo e intelligente studioso non veda ciò che un lettore più ignorante ha saputo cogliere magari soltanto perché la sera prima è passato attraverso un incontro amoroso destinato a far scattare l'intuizione. Essendo in gioco l'uomo, qualunque esperienza umana, se unita a un'adeguata sensibilità per il corpo estetico che ci sta di fronte, può dare frutto. È una constatazione piuttosto ovvia; ma dagli anni Sessanta l'organizzazione del lavoro culturale costringe a rimuoverla, e a fingere che nelle cosiddette *humanities* il cursus honorum professionale sia perfettamente sovrapponibile all'oggetto in nome del quale viene attraversato. Invece non lo è; e non per un qualche difetto emendabile di quell'organizzazione, ma per ragioni intrinseche e per così dire fisiologiche.

Nelle ultime pagine di *Eutanasia della critica*, dopo la diagnosi amara, Lavagetto sarebbe pronto per sviluppare questo tema in un seguito del suo saggio che purtroppo manca. Alla fine, tramite una citazione di Debenedetti, riconosce implicitamente un dato che, se ne avesse tratto le conseguenze dovute, avrebbe forse modificato l'impostazione del suo pamphlet. È un passo in cui il suo maestro evoca la memoria involontaria di Proust per parlare del rintocco avvertito dal critico quando è sulla strada giusta, e in cui arriva ad affermare che un tale rintocco «si sprigiona [...] dalle oscure officine del destino». Dunque la critica fiorisce sullo stesso terreno del resto della

letteratura, ed è inscindibile da un'esperienza che ha per forza confini incerti. Ognuno può parafrasare questa verità a suo modo, con trasporto o con reticenza: fatto sta che anche il più diffidente ed enciclopedico degli studiosi, se è un critico autentico, sarà diretto da un suo spitzeriano clic. Il mercuriale Debenedetti ha un atteggiamento *naturaliter* interdisciplinare: tra i saperi usa caso per caso quello che gli serve, in chiave più o meno metaforica. È davvero «il diverso dallo specialista»; ma anche dallo studioso che oggi, per ragioni sindacali pressanti, ostenta una cornice interdisciplinare anche se dentro non c'è un quadro, cioè se i saperi mobilitati non producono nuove conoscenze, facendo dell'interdisciplinarietà una parodia da dottore molieriano che è appena il rovescio dello specialismo angusto.

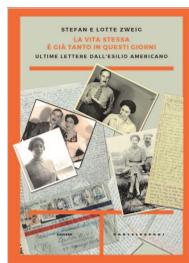
E qui veniamo al rapporto tra metodo e oggetto. Le cornici aprioristiche delle teorie della letteratura danno per risolto il problema epistemologico non risolvibile di cui sopra: fingono che la concentrazione di strumenti conoscitivi possa avvenire una volta per tutte e applicarsi come una procedura più o meno flessibile a qualunque testo. In questo senso la teoria, così come è concepita diffusamente dalla seconda metà del Novecento, non è una parte della critica ma il suo contrario. E ha ragione Luigi Baldacci là dove ribatte ai suoi alfieri che è l'oggetto a imporre il metodo, non viceversa; che la psicoanalisi può dirci qualcosa su *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, ma se calata come una camicia di forza sui *Promessi sposi* ridurrà il romanzo a un pretesto e a un prolungamento dell'autore, cibo indubbiamente succulento per gli studiosi di nevrotici. Quando *in ultima analisi*, come vogliono i totalitarismi teorici, tutto diventa specchio dell'inconscio, o dei rapporti di produzione o del flusso decostruttivo, un capolavoro vale infatti quanto un documento qualsiasi. Ogni testo si riduce a sintomo, e si torna nella notte delle vacche nere hegeliane; ma senza l'onestà del vecchio idealismo. Purtroppo l'osservazione di Baldacci non è molto popolare. In genere nei panorami sulla critica poco si distinguono i critici, con la loro vocazione anche

teorica, da chi fa un uso tendenzialmente acritico delle teorie; anzi si privilegia questo secondo tipo di figura. E si capisce. L'opera del critico fortiniano, o debenedettiano, è difficile da schematizzare didatticamente. In un'epoca in cui il dibattito moderno è stato cancellato dalle università, dai giornali, e poi da media più pervasivi che come le università e i giornali hanno una fame insaziabile di loghi e di etichette, è assai più facile proporre una serie di cornici vuote, o tutt'al più riempite di prolisse e generiche petizioni di principio, dopo le quali si approda a qualche solenne e generica banalità. Ciò non significa che non si continuino a leggere, nei dipartimenti umanistici, anche eccezionali o notevoli o almeno discreti autori dell'ultimo secolo, qualora se ne possa riassumere la lezione con sufficiente agio. Ma il risultato è curioso. Proprio nelle aule in cui, con l'aria di ricordare un'ovvietà, si ripete ogni giorno che la biblioteca di Monaldo Leopardi è esplosa da secoli, e che quindi il canone è fatalmente plurale, si educano schiere di diligenti tecnocrati dell'umanesimo destinati a un programma di letture più uniforme di quello dei dottori scolastici medievali: Bachtin, Auerbach, Benjamin, Barthes, Genette, Jameson, Said, Orlando, Moretti... Mentre al termine di questi studi letterari, quasi nessuno dei futuri tecnocrati ha nemmeno sfogliato, per fare solo qualche esempio, i libri di Edmund Wilson, di Hans Magnus Enzensberger o di Cesare Garboli, e quasi mai ha letto in maniera adeguata saggisti come Adorno e Fortini, dato che di solito, anziché riprenderne le domande e riflettere sulla loro straordinaria capacità di unire dialetticamente dettagli, epigrammi e astrazioni, li si tratta come autori di assiomi, cioè li si neutralizza nel momento stesso in cui li si evoca. Ne deriva un paradosso deprimente: la critica trova ancora un po' di ascolto solo dove non la si rispetta in quanto tale ma per le ragioni contro cui nasce, quelle dell'ipse dixit.

(La seconda parte dell'articolo verrà pubblicata nel «retabloid» di marzo 2022.)

Mendel

a cura di Alessandro Melia



«Andandomene così, il mio unico desiderio è che tu possa credere che questa è la cosa migliore che possiamo fare ora.» Sono le ultime parole che Lotte Zweig indirizza alla cognata Hannah Altmann il 21 febbraio 1942, esattamente il giorno prima di suicidarsi insieme al marito, lo scrittore austriaco Stefan Zweig, nella loro casa di Petrópolis, in Brasile, un gesto che sconvolgerà i familiari, gli amici e gli ammiratori di tutto il mondo. La lettera fa parte del corpus di missive contenute nel volume *La vita stessa è già tanto in questi giorni* pubblicato da Castelvechi, tradotto da Massimo Ferraris e curato dagli studiosi Darién J. Davis e Oliver Marshall. Sono le lettere dall'esilio americano che la coppia scrisse tra l'agosto del 1940 e febbraio del 1942, perlopiù al fratello di lei, Manfred, e a sua moglie Hannah, rimasti a Bath, in Inghilterra, nella casa degli Zweig. Le lettere sono un documento unico perché consentono non solo di fare luce sulle preoccupazioni e le aspirazioni della coppia dopo la loro decisione di lasciare l'Europa a causa dell'avvento del nazismo, ma ci forniscono anche una visione intima di Stefan Zweig – l'uomo, lo scrittore, il rifugiato e l'immigrato – offrendo il primo ritratto di vasta portata della moglie Lotte, che finora era stata relegata, per colpa dei tradizionali pregiudizi sulle donne, al ruolo di segretaria obbediente e osservatrice, mentre era tutt'altro che silenziosa: le lettere rivelano una voce forte e decisa, pronta a esprimere le proprie opinioni; non solo, come il marito era poliglotta, e infuse nuova energia nell'esistenza dello scrittore, come lui stesso confidò all'amico Joseph Roth. Nelle lettere, sia Lotte che Stefan affrontano i sensi di colpa per essere fuggiti dall'Europa, descrivono i tentativi di procurare visti ai colleghi che cercano di fuggire, manifestano preoccupazioni finanziarie e la frustrazione di essere separati da amici, familiari e dalle biblioteche. La vita quotidiana è dettagliatamente descritta: le difficoltà di imparare il portoghese, l'attesa del postino e la delusione quando non ricevono neanche una lettera, l'arrivo dell'amatissimo cane Plucky. In una delle lettere più sofferte da Petrópolis, Lotte scrisse anche della depressione di Zweig, che diversi biografi attribuirono come causa del suicidio. Sappiamo che lo scrittore si tolse la vita per primo, avvelenandosi sul letto mentre guardava il soffitto e morendo con le mani incrociate. Lotte lo seguì sdraiandosi sul suo fianco e mettendo la mano sinistra su di lui. Il libro contiene anche le lettere inviate a Manfred Altmann, fratello di Lotte, da Ernst Feder (un amico e vicino di casa degli Zweig a Petrópolis) e da Ferdinand Burger (un nipote della prima moglie di Zweig che abitava a

Rio de Janeiro). Si tratta di resoconti degli ultimi giorni e delle ultime ore di Zweig (Stefan era rattristato di dover abbandonare i suoi progetti su Balzac perché tutta la documentazione era rimasta a Bath. Il *Napoleone* di Bainville è stato il suo ultimo libro letto, mentre le sue ultime parole furono: «Vi prego di scusare il mio umore. È colpa della mia bile») e contengono anche descrizioni del funerale: le salme furono esposte all'Accademia delle Scienze, un evento che attirò migliaia di persone.

Stefan e Lotte Zweig

La vita stessa è già tanto in questi giorni

Castelvecchi

traduzione di Massimo Ferraris



A poche settimane dalla morte, torna nelle librerie una nuova edizione di *Works*, il libro più importante di Vitaliano Trevisan, impreziosito da un capitolo inedito intitolato *Dove tutto ebbe inizio* e pubblicato per espresso volere dello scrittore. Sono pagine di lancinante verità, in cui Trevisan, nel corso di una camminata notturna per Cavazzale, paese in provincia di Vicenza dove ha vissuto a lungo, traccia una sorta di bilancio esistenziale, smaschera le ipocrisie del mondo editoriale, riflette sul fatto di aver raggiunto la notorietà ma non il successo, si concentra sul tema del libro, il lavoro, a partire dalla scomparsa della storica fabbrica del paese. E parla apertamente del suicidio. «Il bene più prezioso su cui l'essere umano può contare è la possibilità di sottrarsi al mondo in ogni momento attraverso il suicidio.» Trevisan dichiara di essere sempre stato impreparato alla vita e definisce la condizione umana qualcosa di orribile. La sua lingua netta e tagliente, alla costante ricerca della parola esatta, e il suo stile composto di periodi lunghi e vorticosi sono la sua preziosa eredità.

Vitaliano Trevisan

Works

Einaudi

edizione ampliata

«Lungo il corso delle generazioni / gli uomini eressero la notte»: sono i versi iniziali della poesia che dà il titolo al terz'ultimo volume pubblicato da Borges, preceduto da *La rosa profonda* e proseguito con *La moneta di ferro*. Definito dallo stesso scrittore argentino «il più intimo tra i miei libri», *Storia della notte* si struttura come personale inventario memoriale, in cui compaiono figure care come Shakespeare, Eracleito, Milton, Virgilio, e si ritrovano declinati in varie forme i filoni tematici di Borges: i labirinti del tempo e della scrittura, gli specchi incerti dell'identità, i miraggi del sogno e della storia. Nei trentuno componimenti compaiono anche i territori geografici e dell'immaginario dello scrittore: il Nord Europa, la Grecia antica, Buenos Aires, l'Oriente, la Francia. La «notte» del titolo si riferisce prima di tutto al buio della morte e a quello della cecità, come sottolineato dal curatore del volume, Francesco Fava, fornendo così una chiave di lettura aggiuntiva che si rivela essenziale per orientarsi in *Storia della notte*.

Jorge Luis Borges

Storia della notte

Adelphi

a cura di Francesco Fava