

# retabloid

gennaio 2022



retabloid – la rassegna culturale di Oblique  
gennaio 2022

«Niente mi interessa come la bagarre, quando  
tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli  
si confondono, il mondo si mostra per quello  
che è, cioè isterico e paranoico.»

Gianni Celati

Il copyright dell'Atomo, degli articoli e delle  
foto appartiene agli autori.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

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

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

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

## L'Atomo

Francesca Mattei, *Oro bianco* 7

## Gli articoli

- # *La collina incantata di Casa Mann*  
Dario Pappalardo, «la Repubblica», 2 gennaio 2022 9
- # *Joan Didion, scrivere sull'orlo di un autoritratto*  
Tommaso Pincio, «Alias», 2 gennaio 2022 12
- # *L'America (i sogni) a Latina (gli incubi)*  
Cecilia Bressanelli, «la Lettura», 2 gennaio 2022 14
- # *Ciao Gianni*  
Enrico Palandri, «Doppiozero», 3 gennaio 2022 18
- # *Gianni Celati: il narratore senza confini*  
Marco Belpoliti, «la Repubblica», 4 gennaio 2022 20
- # *Ermanno Cavazzoni: «Scriveva per foga, mai per mestiere».*  
Brunella Torresin, «la Repubblica», 4 gennaio 2022 22
- # *Il talento di Mr Bernardini*  
Clara Mazzoleni, «Rivista Studio», 7 gennaio 2022 24
- # *Il sublime quotidiano: intervista a Georgi Gospodinov*  
Anja Boato, [ilrifugiodellicocervo.com](http://ilrifugiodellicocervo.com), 7 gennaio 2022 27
- # *Xavier Dolan: «I trentenni pensavano di salvare il pianeta».*  
Enrico Caiano, «Sette», 7 gennaio 2022 31

# <i>Addio Trevisan. Un matto in paradiso</i>	
Maurizio Crosetti, «la Repubblica», 8 gennaio 2022	33
# <i>Gli ultimi tulipani (neri) di Vitaliano Trevisan</i>	
Alessandro Beretta, «Corriere della Sera», 8 gennaio 2022	34
# <i>Vitaliano Trevisan, il pericoloso sogno dell'autenticità</i>	
Luca Illetterati, «il manifesto», 9 gennaio 2022	35
# <i>Sicilia casa per casa</i>	
Giulio Ferroni, «L'Espresso», 9 gennaio 2022	38
# <i>Dello scrivere occulto</i>	
Enrico Terrinoni, «Il Tascabile», 10 gennaio 2022	41
# <i>Il romanzo familiare ma sperimentale di Ian Williams</i>	
Leonardo G. Luccone, «Rivista Studio», 11 gennaio 2022	45
# <i>Che fine ha fatto il romanzo metafisico in Italia?</i>	
Vanni Santoni, «The Italian Review», gennaio 2022	49
# <i>Il paradiso non è New York ma una fattoria fuori Kyoto</i>	
Anna Lombardi, «il venerdì», 14 gennaio 2022	53
# <i>La prevalenza del sorriso</i>	
Marcello Sorgi, «La Stampa», 15 gennaio 2022	56
# <i>Gian Luigi Beccaria: «Il mio vizio è servire le parole».</i>	
Antonio Gnoli, «Robinson», 15 gennaio 2022	58
# <i>Quando l'Ulisse di Svevo incontrò lo Zeno di Joyce</i>	
Claudio Magris, «Corriere della Sera», 16 gennaio 2022	62

# <i>Rileggere James Joyce. I fantasmi di Ulisse</i> Stefano Bartezzaghi, «la Repubblica», 16 gennaio 2022	63
# <i>La poesia è una nuvola? Ritratto obliquo di Anne Carson</i> Laura Pugno, «The Italian Review», gennaio 2022	66
# <i>Caro Levi, con il tuo stato d'animo a Ebola si fa soltanto cattiva letteratura</i> Gianluigi Simonetti, «tuttolibri», 22 gennaio 2022	70
# <i>Solmi, una giovinezza con Montale</i> Silvia Cammertoni, «Alias», 23 gennaio 2022	72
# <i>Salviamo il futuro della scuola</i> Raffaella De Santis, «la Repubblica», 29 gennaio 2022	75
# <i>Ritorno al libraio (dal vivo)</i> Ida Bozzi, «Corriere della Sera», 29 gennaio 2022	78
# <i>Javier Marías, quel che si osa fare in terza persona in prima non si può</i> Francesca Borrelli, «Alias», 30 gennaio 2022	80
<b>Mendel</b> a cura di Alessandro Melia	85



Francesca Mattei

## Oro bianco

Alle sei di mattina, al bar della stazione tutti grattano un biglietto plastificato con una moneta. Seduti ai tavoli o appoggiati al bancone, sfregano la superficie metallizzata e quasi nessuno vince.

Tornano dal barista fumando e dicono Dammene un altro e lasciano sul bancone delle monete in cambio di un nuovo biglietto. Poi escono, si siedono sul marciapiede, al freddo, tra le lattine vuote, e parlano con il tassista dai capelli grigi. Dicono Il mio treno parte tra due minuti e grattano, e le scaglie argentate li circondano come scintille. Hanno le unghie sporche e sudano anche se fa freddo. A quest'ora il bar è un rifugio. I clienti che si radunano qui smontano dalla notte o vanno in cava oppure vivono nei dintorni. Il tassista non risponde quasi mai. Lancia i mozziconi nel tombino, che li sputerà fuori alla prima pioggia. La voce all'altoparlante annuncia il regionale delle 6,40. I binari sono due: uno va a nord, l'altro va a sud. Tra le rotaie crescono lunghi fili di erba marrone. Quando arrivano, i treni fischiano e c'è odore di bruciato. Qualcuno sale, altri continuano a grattare.

Il barista incarta i cornetti e fa il conto. Un cliente dice Mi dai anche un grattino da cinque, lo prende e con la moneta del resto scortica tutto. C'è chi lo fa velocemente, e chi gratta una casella per volta dopo aver ripassato le istruzioni. Quasi tutti, poi, buttano il biglietto nel cestino dell'immondizia, gli altri restano a fissarlo con la moneta tra le dita. Qualcuno va dal barista e lo cambia con un altro biglietto.

Mentre il sole sorge, la banchina comincia a riempirsi di persone. Il mattino è ancora fresco e il vento odora di spazzatura.

Arrivano altri uomini a grattare altri biglietti. Arrivano i pendolari, le ragazze che partono per le vacanze e i turisti che vanno all'aeroporto di un'altra città. Compaiono i profili delle Alpi, con le cime sempre bianche per le cave di marmo e per la neve, e gli uomini al bar della stazione grattano da quando le slot machine non ci sono più.

Francesca Mattei ha esordito con Pidgin con la raccolta di racconti *Il giorno in cui diedi fuoco alla mia casa*. Suoi testi sono apparsi su diverse riviste, tra cui «Verde», «Split», «In fuga dalla bocciofila», «In Allarmata Radura» e nelle antologie *Vite sottopelle. Racconti sull'identità* (Tuga Edizioni) e *Human/* (Mosca Bianca Edizioni).



Dario Pappalardo

*La collina incantata di Casa Mann*

«la Repubblica», 2 gennaio 2022



Viaggio a Los Angeles, tra Santa Monica e Malibu, nella villa in cui si rifugiò il grande scrittore tedesco in fuga dal nazismo

La collina incantata domina un reticolo di vie tutte curve dai nomi che rimandano alla riviera di un Mediterraneo lontano: Sorrento, Amalfi, Capri e Monaco Drive. Star di Hollywood che non vogliono dare troppo nell'occhio riparano qui, a Pacific Palisades, nel tratto di costa tra Santa Monica e Malibu, sopra la spiaggia che secondo i Beach Boys era tra le migliori per fare surf in Usa.

Intorno corre il Sunset Boulevard, strada maestra di una Los Angeles che non inizia e non finisce mai. Al numero 1550 di San Remo Drive, a pochi metri dalla villa dove risiede il comico Adam Sandler, abitava Thomas Mann, che il 13 luglio 1941 scriveva all'amico Hermann Hesse: «La posizione è bellissima, su una collina con vista sul Pacifico e sulle montagne; il terreno è costellato di alberi di limone e di sette palme, da qui anche il nome a cui abbiamo pensato, Seven Palms House».

Eccole, le palme dal numero magico ci sono ancora: quattro e tre, separate ora in due aree di proprietà diverse. La dimora dell'esilio – 460 metri quadri su un acro di terreno – fino al 1952 buen retiro dello scrittore tedesco fuggito dal nazismo, è intatta. Persino la siepe dove lui la mattina si metteva a scrivere è quella: all'ombra, sono stati concepiti *Giuseppe il Nutritore* e il *Doctor Faustus*. Il parallelepipedo bianco di vetro e cemento progettato dall'architetto

modernista J.R. Davidson dà sul patio come allora. Negli anni Sessanta, i nuovi proprietari aggiunsero la piscina che gli austeri Mann non si concessero: siamo pur sempre in California.

«Si sente solo il respiro delle foglie. In ottant'anni è stato cambiato pochissimo: un fatto eccezionale per un paese dove tutto si demolisce e rinnova» dice Nikolai Blaumer, lo studioso quarantenne che nel 2018 è stato inviato da Berlino per dirigere la Thomas Mann House. «Qui lo scrittore si lasciò influenzare dai libri di Upton Sinclair e dalla cultura americana. Incontrò Roosevelt quattro o cinque volte, frequentava la chiesa unitaria, andava al cinema.» La casa adesso appartiene al governo tedesco, che nel novembre 2016 la salvò dal rischio di demolizione, acquistandola per 13,25 milioni di dollari. Chiusa al pubblico, accoglie cinque ricercatori selezionati dalla Germania: uno di loro occupa la stanza al piano di sopra dove dormiva il Nobel. Insieme portano avanti il programma culturale: in settembre, lo scrittore irlandese Colm Tóibín ha presentato *The Magician*, la biografia romanzata di Mann – il Mago per i figli – nel giardino, davanti a ottanta invitati.

Il fantasma dell'autore dei *Buddenbrook* aleggia ovunque, persino in cucina. La piccola comunità sta stilando la lista della spesa negli stessi spazi in cui la signora Katia Mann preparava il pranzo: una

foto incorniciata alla parete la mostra ai fornelli. Il frigorifero è di nuova generazione, ma la macchina per tenere fresche le verdure resta un cimelio di modernariato. Nel salotto che accolse Albert Einstein, trionfa il baby grand piano Wheelock del 1944 su cui l'amico di famiglia Bruno Walter, direttore della Metropolitan Opera di New York, improvvisava Wagner e il filosofo Theodor Adorno si esercitava, elaborando la sua Filosofia della musica moderna. Diventerà poi lo strumento della discordia, quando scoppierà la polemica con Arnold Schönberg. La sera, tra i componenti del clan Mann che andavano e venivano – anche Erika e Klaus, i figli liberi di vivere le loro pulsioni come il padre non fu –, l'élite intellettuale tedesca si dava appuntamento alla Seven Palms House. La «Casa Bianca dell'esilio», l'ha ribattezzata il nipote Frido Mann, che lo scorso ottobre ha riconsegnato il pianoforte a Pacific Palisades con un concerto di Igor Levit. Dalla sala da pranzo si passa allo studio – «il più bello che abbia mai avuto» sosteneva il Mago – arredato

con le sedie di Richard Neutra e gli scaffali di legno; alle spalle della scrivania, è stato ricreato «l'angolo Goethe» con l'opera omnia del maestro del Faust che Thomas fece rilegare con le copertine rosse. Prima di tornare al loro posto, i volumi originali annotati e sottolineati da Mann sono stati custoditi dall'università di Berkeley dove li aveva lasciati il figlio più giovane, Michael, padre di Frido: «Ovunque io vada c'è la Germania. Io porto la cultura tedesca in me» diceva il Nobel e i libri di Goethe erano i fondamentali compagni di esilio, i primi a uscire dagli scatoloni.

In pieno nazismo, questo punto della California diventa la Weimar del Pacifico. Dal giardino si vede bene l'altra parte del canyon con Rockingham Avenue: la strada da cui sarebbe partita la fuga di O.J. Simpson era la stessa in cui abitava il compositore Schönberg, che in zona giocava a tennis con Charlie Chaplin. Adorno si trovava poco distante, a South Kenter. Più in là, a Santa Monica, si erano trasferiti l'altro Mann, il fratello Heinrich, autore dell'*Angelo*



© AP Photo

azzurro, e Bertolt Brecht. Al di qua del canyon, nell'immediato circondario della casa dei Mann vivevano lo scrittore Lion Feuchtwanger, proprietario di Villa Aurora, a Paseo Miramar, e il filosofo Max Horkheimer, residente a D'Este Drive. Alcuni di loro, con l'ascesa del Terzo Reich, si erano incontrati a Sanary-sur-Mer, in Costa Azzurra, per poi decidere di fondare la colonia oltreoceano, allo scoppio della Seconda guerra mondiale. Il clima mite della California meridionale, non troppo diverso da quello del sud della Francia, aiutava. E le sirene di Hollywood rappresentavano un incentivo in più.

Nel 1941, Mann si sposta verso la West Coast da Princeton, in New Jersey – dove era arrivato nel 1938 – anche perché convinto di poter lavorare per la mecca del cinema: si parla di un adattamento della saga di Giuseppe e di un film dalla *Montagna incantata* con Greta Garbo. Ma niente di tutto questo accadrà. La salvezza resta la scrittura, che non lo mette al riparo dalle polemiche. Schönberg non gli perdona di aver attribuito a Adrian Leverkühn, protagonista del *Doctor Faustus* (1947), l'invenzione della dodecafonia. Qualcuno adombra che nel ritratto del musicista pronto a vendere l'anima al diavolo si nasconda proprio lui che non metterà più piede a Seven Palms.

Con l'ex amico si scambiano lettere da un lato all'altro del canyon e accuse a mezzo stampa. Alma Mahler tenta una mediazione: lo scrittore è costretto ad aggiungere una postilla al romanzo in cui restituisce al compositore la sua teoria armonica. Il 2 gennaio 1950, Schönberg fa arrivare un messaggio di pace: «Sotterriamo l'ascia di guerra». Morirà un anno e mezzo dopo e la loro riconciliazione non sarà mai resa pubblica. La Weimar sul Pacifico si dissolve rapidamente. Soffia il vento del maccartismo: Brecht è già andato via.

«La posizione è bellissima, su una collina con vista sul Pacifico e sulle montagne.»

«Ovunque io vada c'è la Germania. Io porto la cultura tedesca in me.»

I Mann declinano come i Buddenbrook. Heinrich muore nel luglio 1950; Klaus si è suicidato l'anno prima, a Cannes. Thomas, che pure aveva ottenuto la cittadinanza nel 1944, diventa un sospettato. «Wanted» scrive nel suo diario. L'Fbi apre un fascicolo su di lui che confessa a Adorno: «Noi, in questa terra straniera divenutaci familiare, viviamo ormai nel posto sbagliato». Considerato un comunista negli Stati Uniti, incompreso dalla patria ormai divisa in due, già malato, il Mago, nel 1952, lascia per sempre la California. Sceglie la Svizzera, dove risiede Hermann Hesse e a Zurigo morirà il 12 agosto 1955.

Seven Palms viene chiusa: il figlio Michael consegna le chiavi al nuovo proprietario, l'avvocato Chester Lappen, che la abita fino alla morte, nel 2010. Nel 2012 la villa è in affitto per quindicimila dollari al mese, poi va in vendita «con possibilità di demolizione»: l'annuncio dell'agenzia immobiliare non fa alcun riferimento al suo inquilino più illustre. Ma il governo di Berlino interviene. «Vogliamo che questa casa diventi un centro per il dialogo transatlantico,» spiega il direttore della Thomas Mann House Blaumer «il compito che ci prefiggiamo è di trasferire il pensiero di Mann al nostro tempo. Abbiamo coinvolto personalità come Francis Fukuyama e Rebecca Solnit, lanciando una serie di podcast, *55 Voices for Democracy*, che si pongono in linea di continuità ideale con i discorsi che l'autore tenne alla Bbc, a partire dal 1939. L'America lo sta riscoprendo: *Considerazioni di un impolitico* è stato appena ritradotto, così *La montagna incantata*, e altre opere sono in fase di ripubblicazione. Il suo spirito può essere ancora una fonte a cui ispirarsi per la politica, proprio ora che si parla di crisi della democrazia». Il suo spirito, verso il tramonto, fa muovere ancora le foglie delle sette palme.

# Tommaso Pincio

## *Joan Didion, scrivere sull'orlo di un autoritratto*

«Alias», 2 gennaio 2022



Un ricordo dell'autrice e una riflessione sul suo stile,  
che incarna l'oscillazione della cultura americana tra  
enfasi millenariste e pragmatismo quotidiano

Quando ho appreso della scomparsa di Joan Didion, lo scorso 23 dicembre nella sua casa di New York, per una di quelle strane coincidenze cui ho imparato a prestare un'attenzione forse eccessiva nel corso degli anni, ero connesso alla rete per cercare quadri su Google e mi stavo soffermando su un dipinto del 1904 opera di Gustaw Gwozdecki, pittore ignoto ai più, in cui è raffigurato un giovane. Il corpo è pressoché immerso nel buio, salvo il viso che risulta perciò inquietantemente scavato e sospeso. Più che il ritratto di un vivente, sembra un teschio emerso sulla superficie di uno stagno di tenebre. Il titolo *Auto-ritratto, apocalisse* conferma l'impressione, favorendo peraltro questa ipotesi: quando un autoritratto è sincero, guardare nel fondo di sé stessi non equivale un po' all'affacciarsi sull'orlo di un abisso? Joan Didion ha scritto, appunto, opere di questo tipo. Dava il meglio quando metteva molto di sé in gioco, quando il testo, qualunque fosse l'argomento trattato, passava attraverso la sua esperienza personale. A volte, ma non necessariamente, l'esperienza soggettiva arriva a assumere la forma del memoir vero e proprio, come nel caso dell'*Anno del pensiero magico* il cui incipit è ormai un refrain dei nostri tempi: «La vita cambia in fretta. La vita cambia in un istante. Una sera ti metti a tavola e la vita che conoscevi è finita. Il problema dell'autocommiserazione».

Quelle parole – stampate in corsivo perché erano un'autocitazione – non servivano soltanto a introdurre il dolore affrontato nel libro, la grave malattia della figlia Quintana e la morte del marito John Gregory Dunne, compagno di una vita con il quale aveva lavorato alla sceneggiatura di film come *Qualcosa di personale*, *L'assoluzione*, *È nata una stella*. Erano anche una dichiarazione poetica, un compendio – e vai a sapere quanto volontario – del modo in cui da sempre la scrittrice osservava le cose, un modo che traspare tanto nei suoi pochi romanzi, a cominciare dall'esordio di *Run, River*, datato 1963, quanto e soprattutto nella parte assai più corposa della sua opera, quella che esula dalla narrativa, articoli raccolti in volume e comparsi in origine su «Vogue», dove da giovanissima iniziò la sua carriera, e in seguito su «The Saturday Evening Post», «Life», «Esquire». Le bastava mettere l'occhio su qualcosa, perché ne emergesse il lato critico, una crepa che annunciava un crollo di qualche tipo, il momento fatidico menzionato nell'incipit dell'*Anno del pensiero magico*, quello in cui la vita abituale cessa di esistere. Quando l'eccidio di Cielo Drive perpetrato dalla «Famiglia» Manson annientò in un baleno gli anni Sessanta e le sue rivolte, le sue utopie, le sue beate sventatezze, Didion scrisse: «Ricordo un periodo in cui i cani abbaiano ogni notte e la luna era sempre piena».

Una frase che voleva dire tutto e niente, ma proprio per questo azzeccata e potente. Pescata dal cilindro della memoria, sia personale sia collettiva, l'immagine suonava premonitrice, anche se in senso retrospettivo. Di questo modo di scrivere, di questo procedere per epifanie icastiche, Joan Didion ha fatto un marchio di fabbrica, la chiave di uno stile inconfondibile, dando sì voce a un tratto della sua personalità ma incarnando anche una inclinazione tipica della cultura americana, sempre sospesa tra l'enfasi del millenarismo biblico e il prosaico pragmatismo del quotidiano. «Questo è il paese in cui la fede nell'interpretazione letterale della Genesi è scivolata impercettibilmente nell'interpretazione letterale del film *La fiamma del peccato*» sentenziava parlando della sua California. Gli americani, lo sappiamo, sono maestri nel mettere la realtà su un piedistallo, a partire da quella più triviale e all'apparenza svuotata di significato, per farne un simbolo di qualcosa, un monolite lustro e oscuro da adorare e studiare con la riverente soggezione delle scimmie in procinto di fare un salto, non si quanto evolutivo o involutivo.

Joan Didion è stata la maestra dei maestri di questa arte e lo è stata in maniera diversa da come possono esserlo stati Edward Hopper e Andy Warhol in pittura o Don DeLillo in narrativa, perché lo è stata soprattutto da giornalista.

Dovessimo ricordarla soltanto per i suoi romanzi pure apprezzabili, la archiveremmo come una onesta scrittrice o poco più. È invece nell'abbandonare i recinti della finzione, nel misurarsi con il circostante, con i fatti e il costume, che Didion ha letto e anticipato i tempi come pochi altri. Poco oltre la metà degli anni Novanta fece molta impressione il racconto che David Foster Wallace riportò della sua esperienza a bordo di una nave da crociera: *Una cosa divertente che non farò mai più*. Quel famosissimo reportage narrativo apparso nel 1996 con un titolo diverso su «Harper's», nacque da un'idea di Colin Harrison, editor della rivista: mandare Wallace in luoghi privi di particolarità evidenti salvo l'essere tipicamente americani, nella certezza che il vero viaggio per il lettore

non consistesse tanto nella destinazione quanto nel mezzo di trasporto, la mente dello scrittore.

Didion praticava questa forma di giornalismo già negli anni Sessanta, quando la locuzione New Journalism non era ancora stata coniata e bisognava reggere il confronto con maschi pieni di sé quali Norman Mailer, Hunter S. Thompson e naturalmente Tom Wolfe. Negli anni Sessanta e Settanta, saltabecando tra John Wayne e Jim Morrison, tra una giovane Nancy Reagan e Joan Baez, tra l'industria dei matrimoni di Las Vegas e le aporie del femminismo, Didion infilò una serie di pezzi fulminanti, istantanee senza pari di quell'epoca. *Verso Betlemme* e *The White Album*, i libri in cui sono raccolti quelli e altri pezzi, hanno finito con il diventare un punto di riferimento imprescindibile per le generazioni future. Perché oltre a essere stata molto letta e amata, Joan Didion è stata e continua a essere molto imitata.

Bret Easton Ellis ne è stato a tal punto influenzato, anzi ossessionato – come ha lui stesso ammesso – da nominarla sua «maestra di stile». È il segno che Didion ha lasciato su chi si cimenta in un genere sempre più diffuso, il *personal essay*, come viene chiamato oggi il ricorso a sé stessi, alla propria biografia, ai propri dolori, alle proprie idiosincrasie come cartine di tornasole del mondo intero. Joan Didion ci ha rivelato che il simulato conflitto tra realtà e finzione tipico del postmodernismo ne nascondeva un altro, ben più denso di prospettive, quello tra mondo privato e pubblico. Un conflitto che in tanti praticano ormai come niente fosse, anche se non sempre informati quanto quella maestra di stile sulle implicazioni dello scrivere sull'orlo di un abisso, ovvero del proprio autoritratto: «Il gesto di dire Io, di imporsi agli altri, di dire, ascoltami, guarda ciò che vedo, cambia idea, seguimi. È un gesto aggressivo – perfino ostile. Puoi mascherare gli aggettivi, raffinare le congiunzioni, adottare ellissi, evasioni – e accennare più che pretendere, alludere più che affermare – ma mettere parole su carta resta la tattica del bullo segreto, un'invasione, l'imposizione della legge dello scrittore nello spazio più intimo del lettore».

# Cecilia Bressanelli

## *L'America (i sogni) a Latina (gli incubi)*

«la Lettura», 2 gennaio 2022

Intervista ai fratelli D'Innocenzo all'uscita del loro terzo film, *America Latina*, un viaggio febbrile nella mente e nelle fratture di un uomo

Le immagini si susseguono veloci. Il teaser condensa i primi 15 minuti del film in 10 secondi. Immagini di serenità. Un uomo, la sua famiglia perfetta, fino all'ultima agghiacciante inquadratura: l'urlo strozzato di una ragazzina imbavagliata. Il 13 gennaio arriva nelle sale il nuovo film dei fratelli D'Innocenzo: *America Latina*. Presentato a Venezia, si mostra ora in una versione leggermente rivista («avevamo fatto una corsa contro il tempo, è un semplice perfezionamento»). Una nuova, sorprendente, tappa per i registi-sceneggiatori Damiano e Fabio D'Innocenzo (romani, classe 1988); dopo l'esordio del 2018, *La terra dell'abbastanza*, che con maestria e realismo racconta di un'amicizia nella periferia romana; e dopo l'indolente e innaturale estate di *Favolacce*, dove a soffocare per le insoddisfazioni degli adulti sono i bambini, Orso d'argento per la migliore sceneggiatura alla Berlinale 2020.

Alla terza prova, i fratelli D'Innocenzo cambiano di nuovo segno ed entrano nella mente e nelle fratture di un uomo: Massimo Sisti, interpretato da Elio Germano, costantemente in scena. Titolare di uno studio dentistico, gentile e pacato, ha un'unica ragione di vita, la sua famiglia: la moglie Alessandra e le figlie Laura e Ilenia; candide, quasi angeliche. Il solo vizio che si concede è qualche bevuta con l'amico Simone... Fino a che la cantina di casa non

gli svela un incubo terrificante, di cui non riesce a ricordare l'origine.

Quello che vediamo accade davvero?

I fratelli D'Innocenzo si raccontano a «la Lettura» in una fredda giornata milanese. «Questo viaggio al termine dell'uomo è ben rappresentato dal poster ideato da mio fratello: una testa che diventa qualcosa di estremamente fragile che viene rotto» sottolinea Damiano.

*Che cosa è l'«America Latina» del titolo?*

FABIO D'INNOCENZO È la sintesi brutale dell'antitesi tra sogno e realtà che c'è in questo film che indaga zone oscure e fatti di cronaca diffusi. Inoltre, essendo un film febbrile, ci sembrava doveroso, da cinefili, accostarlo a un continente che spesso offre un cinema sanguigno.

*All'America immaginata, fa da contraltare l'ambientazione a Latina.*

DAMIANO D'INNOCENZO La location, naturalmente, viene prima del titolo. Conosciamo bene Latina e la terra delle bonifiche perché lì vivono i nostri genitori. Ci interessava quell'orizzontalità aperta, l'idea malinconica che con uno sguardo tu possa vedere nel raggio di dieci chilometri e renderti conto che c'è poco o nulla. Per una storia che si

svolge essenzialmente in interni, gli esterni dovevano essere profondissimi.

*Sui titoli di testa, la macchina da presa attraversa questi luoghi: capannoni, case non finite, autolavaggi, strade sterrate...*

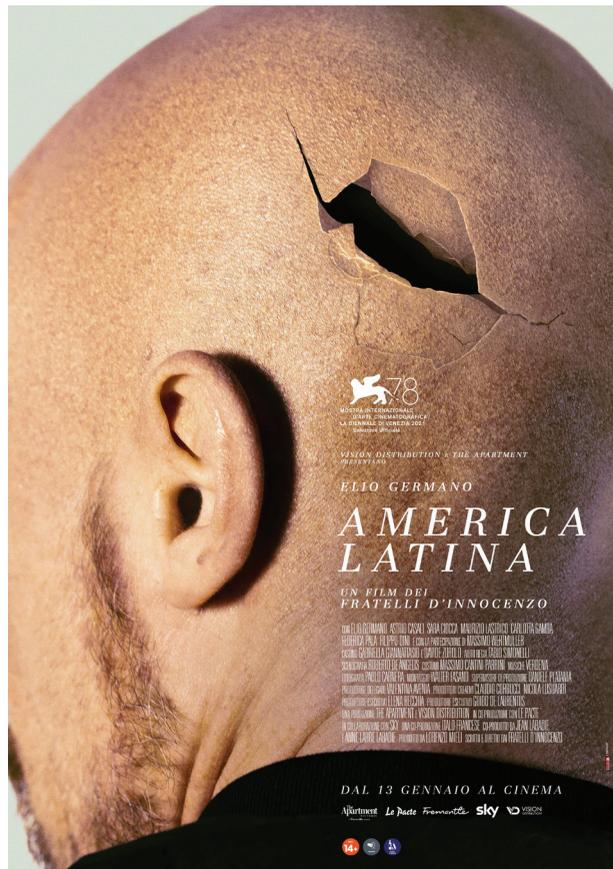
FABIO È una prospettiva che ha un punto di vista particolare: qualcuno che con ingenuità osserva quei luoghi durante un tragitto in auto.

*Ci conduce alla villa in cui si svolge quasi tutta la vicenda: bianca e azzurra, sghemba, tagliata dalla curva di una grande scala esterna e dalla lama di una piscina.*

DAMIANO Ci proponevano ville composte o all'opposto abitazioni fatiscanti. Poi è arrivato questo strano Frankenstein, una villa costosa ma sghemba, sbagliata dal principio, sconfitta già nelle intenzioni: espressione giustissima dell'essere emotivamente sfuocato del protagonista.

*Svelare troppo rovinerebbe la visione. Ditelo voi: che cosa racconta «America Latina»?*

FABIO La storia di un uomo che si trova faccia a faccia con qualcosa che non conosce ma potrebbe conoscere, perché tutti viviamo nell'incertezza di ciò che siamo e potremmo commettere. Ci interessava concentrarci sull'interiorità di un uomo, vedere quante opportunità avesse di essere vittima o carnefice. E quanto questo fosse debitore dell'incertezza che viviamo, legata all'idea tutta italiana di famiglia come nucleo sicuro, che già da *I pugni in tasca* di Bellocchio si è rivelata un inganno. Il film ne è un esempio emblematico: una famiglia che non si concretizza. DAMIANO Massimo Sisti è il personaggio che sulla carta ci assomiglia di più: non un maschio alfa, non un macho. Un padre che si commuove per la figlia al pianoforte, che non esclude la tenerezza, non si corazza con lo status quo, come fanno invece gli adulti di *Favolacce*. La sua sensibilità è stata castrata da un padre rude, burbero. Si è sempre sentito come un dente storto: le conseguenze sono sotto gli occhi di chi vedrà il film... Anche chi dovesse rifiutare il



film per la violenza che racchiude vedrà in Massimo una vulnerabilità che in quest'epoca andrebbe quantomeno ascoltata. Raramente ci si rende conto di quanto la società obblighi il maschio a un certo comportamento che porta alcuni a chiudersi in un'interiorità alienata. Il femminile ci salva.

*Avete scelto ancora Elio Germano, che in «Favolacce» interpretava un altro padre.*

DAMIANO È lui che ha scelto il personaggio e lo ha subito abitato. Elio è un grande prestigiatore perché si fa tantissime domande, non vuole le risposte e non le vogliamo neppure noi.

*Il film scuote lo spettatore.*

FABIO Il cinema deve generare reazioni che non facciano dormire sereni. Di film che parlano di poco

o nulla ne abbiamo tantissimi, di film rassicuranti ancora di più. La paura degli ultimi anni porta a cercare evasione. Come spettatori e come autori dobbiamo cercare il contrario: svegliare e insieme svegliarci.

*Al cinema siete arrivati da autodidatti...*

DAMIANO Autodidatti e disadattati.

*Qual è stato il film che vi ha fatto capire che volevate fare i registi?*

DAMIANO La mia molla credo sia stata *I ragazzi della 56ª strada* di Coppola. Film, tratto da un libro, che ti fa trovare i personaggi a un punto determinato della loro vita ma t'induce a capire che c'è un prima e un dopo. Solo la regia più sapiente ti dà un film che non si esaurisce nella visione. Ho sentito che il cinema era materia viva.

FABIO Un altro film generante è stato *Perfect Blue* di Satoshi Kon, con cui per *America Latina* ci siamo confrontati sulla rappresentazione del confine tra realtà e immaginazione.

*In due, come organizzate il lavoro?*

FABIO Sul set non c'è una vera divisione, spesso proviamo le stesse cose nello stesso momento: ci sembra tutto evidente, anche se forse lo è solo per me e Damiano. E per Elio, che è un terzo fratello. Sul set abbiamo scritto scene non presenti in sceneggiatura. Il copione è una lista di desideri: non è detto che si avverino, che tutti siano legittimi. Il cinema si fa in diretta, è un viaggio bendati che non sai bene dove porterà. Il montaggio è cruciale come la sceneggiatura ma sul set definisci quello che

stai facendo: ascoltiamo sempre quello che accade. Usiamo i film per scoprirci e interrogarci, non come manifesti.

*Il film mostra una controllata precisione.*

DAMIANO Ogni cosa è come la volevamo. Abbiamo fatto disegni delle inquadrature, per avere controllo sul colore e i suoi significati.

*Avete firmato un libro di poesie, «Mia madre è un'arma» (La nave di Teseo), e un libro fotografico, «Farmacia notturna» (Contrasto). Che rapporto hanno con i vostri film?*

DAMIANO È come se fotografia, poesia, sceneggiatura, regia fossero i giorni di una stessa settimana. Formano il nostro essere, le nostre ossessioni, il nostro sbattere la testa per migliorare. Carta e penna sono gli oggetti che amiamo di più. A febbraio per La nave di Teseo uscirà un libro che contiene i copioni dei nostri film. Si chiamerà *Trilogia*: non solo perché i copioni sono tre ma perché noi, gemelli, da sempre in due, volevamo un intruso, che qui è il lettore.

*C'è un filo rosso che unisce i tre film?*

FABIO La marginalità, geografica o mentale. La periferia dell'anima. Non sono autobiografici ma antologie sugli ultimi vent'anni che hanno impoverito il paese e il nostro orizzonte mentale.

*La musica è centrale: il sax di «La terra dell'abbastanza»; pop e folklore in «Favolacce»; e ora la band bergamasca dei Verdena.*

FABIO Non vogliamo inseguire uno stile, essere meri aggettivi. Per noi ogni film è diverso e la

«È come se fotografia, poesia, sceneggiatura, regia fossero i giorni di una stessa settimana. Formano il nostro essere, le nostre ossessioni, il nostro sbattere la testa per migliorare. Carta e penna sono gli oggetti che amiamo di più.»

musica deve essere coerente alla storia. Il primo era silenzioso; il disordine di *Favolacce* richiedeva cacofonia e abbiamo attinto a Egisto Macchi. Per *America Latina* volevamo lavorare sulla materia mentre si costruiva: abbiamo chiesto di creare le musiche a quelli che riteniamo i più talentuosi musicisti in Italia, i Verdena. Mentre giravamo arrivavano i brani e sovente Elio li ascoltava in cuffia prima di andare in scena.

*Il vostro primo film dura 96 minuti, il secondo 98, «America Latina» 90...*

DAMIANO Tre indizi fanno una prova. La nostra soglia d'attenzione è tarata sulla partita di calcio. Da timidi, inoltre, non tolleriamo che una cosa nostra vada troppo per le lunghe: cerchiamo di essere quanto più precisi in poco tempo, la missione di ogni scrittore. I novanta minuti sono perfetti sia per chi ama il film (perché porti a casa qualcosa ancora un po' da completare) sia per chi lo odia (l'agonia è breve). Ogni metro in più sarebbe stato solo una concessione alla vanità.

*Avete incrociato la strada di registi come Matteo Garrone con cui avete sceneggiato «Dogman»... Quali sono i vostri maestri?*

DAMIANO Amo Garrone, Alice Rohrwacher, Jonas Carpignano, Luca Guadagnino, maestri come Bellocchio, Amelio... Continuo a imparare da tutte le persone di cui vedo i film. E poi tanti giovani (molti esordiranno nel 2022) ci insegnano tanto. Di loro ammiro l'irruenza.

FABIO Ciò che amiamo da spettatori influisce su quello che proponiamo. Però non c'è un riferimento ossequioso: se un modello esistesse faremmo il contrario. Non vogliamo un percorso sicuro ma andare a sbattere a cento all'ora.

*Quali autori letterari vi influenzano?*

DAMIANO Milo De Angelis, il migliore poeta vivente: la temperatura delle sue parole è lucidissima.

«Lo scrittore che influisce di più nella mia vita è mio fratello. E rivendico la mia ignoranza.»

C'è tanta poesia nella nostra formazione, più libri che film, grazie a una libreria ereditata da un affitto. Amo David Foster Wallace per gli scenari che mi ha aperto ma la sua fluvialità mi spaventa. Poi Ugo Moretti, Piero Chiara...

FABIO Ibsen continua ad aleggiare su ciò che scriviamo. Lo scrittore che influisce di più nella mia vita è mio fratello. E rivendico la mia ignoranza. Posseggo tutte le lettere dell'alfabeto tranne l'abc: avere iniziato a correre senza sapere camminare ci porterà in luoghi diversi.

*«È una storia d'amore e come tutte le storie d'amore è quindi un thriller»: così avete presentato il film quando è arrivato a Venezia.*

DAMIANO Solo dopo l'ho collegato a David Foster Wallace, che diceva: «Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi»... «È amore» abbiamo scritto sui primi manifesti. Una provocazione.

FABIO Non è il primo colore che noti, ma l'amore accompagna tutto il film. Raccontare un personaggio che forse non ne è circondato era più interessante... straziante. Il film sembra fatto da altri: questo ribadisce quanto siamo sfaccettati, non io e Damiano, ma noi esseri umani.

*Dedicate «America Latina» alla regista Valentina Pedicini, scomparsa nel 2020.*

FABIO Un'amica che non è stata ricordata come merita. Per lei il cinema non era vanità, ma generosità: cosa posso raccontare per arricchire, definire, instaurare un dialogo? Qui sta la differenza tra registi che vogliono spiegare il mondo e quelli che condividono il dubbio e le domande.

# Enrico Palandri

## *Ciao Gianni*

«Doppiozero», 3 gennaio 2022



Tre ricordi di Gianni Celati, figura unica della nostra letteratura e sperimentatore di linguaggi, capace di dialogare con il cinema e la fotografia

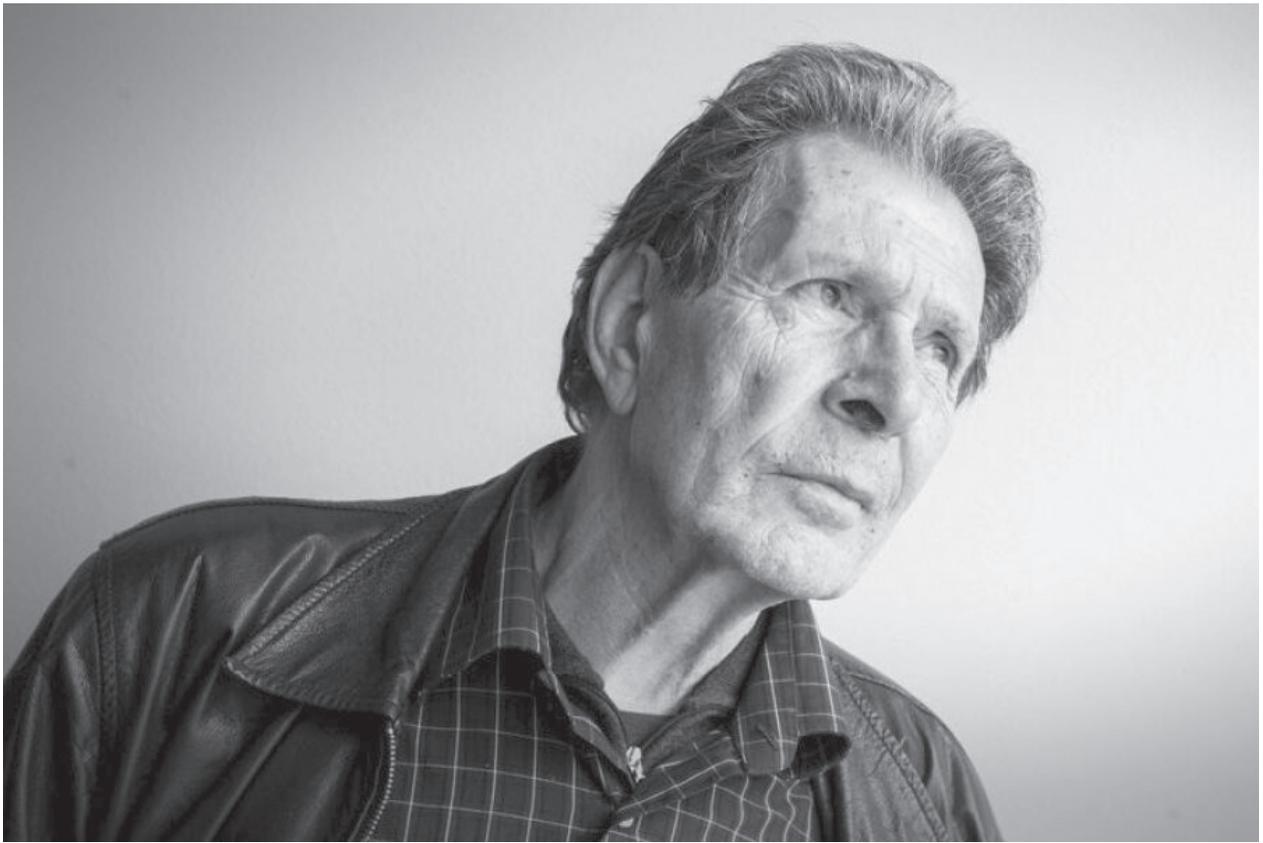
Mi hanno raccontato che quando è caduto e si è rotto il femore, e gli hanno scoperto un tumore esteso che lo ha rapidamente portato via, Gianni ha detto a Gillian: è finita! E penso che anche senza pensare alla morte, l'idea di non potersi più muovere fosse davvero l'idea della fine. Tutto il suo lavoro, la prosa, le traduzioni, il cinema, l'essere con gli altri è sempre stato animato da questa straordinaria energia di camminatore diurno e notturno, che in lui era scrivere. Lo dice molto bene in una bella [videointervista](#) a Marco Belpoliti per «Doppiozero» di alcuni anni fa dove racconta come scriveva. Faceva passeggiate sui colli bolognesi fino ad esaurire l'energia, o quella energia, tornava a casa e si metteva al tavolino.

Credo che questa forza arrivi anche attraverso i suoi libri, dove Guizzardi e Garibaldi, Giovanni, i tanti personaggi dei *Narratori delle pianure* o dei tanti magnifici racconti successivi, entrano nel racconto quasi di corsa, trafelati, trascinati e trascinando nelle vicende con la rapidità di esecuzione e il rigore di chi sa che quei passi sono tutti importanti, e sono proprio così. Quasi saltasse da una pietra all'altra per attraversare il greto di un fiume. E così i film, che sono spesso proprio la cronaca di un girovagare curioso in Emilia o in Africa, per vedere case che crollano insieme a John Berger o per raccontare la propria infanzia a un gruppo di amici. Il modo di

parlarsi, quando ci si incontrava, aveva sempre questa caratteristica, un vieni con me, o vieni via con me, scriveremo e parleremo mentre andiamo di qua o di là, ti faccio vedere un posto, voglio che conosci il tal dei tali, andiamo a vedere dove finisce quella strada...

Poi naturalmente si incrociava anche la staticità. E questa è sempre stata la condizione da cui lui fuggiva. L'incensamento letterario, i premi (che citando Thomas Bernhard diceva è come se ti cagassero in testa), in generale il venire fissati, immobilizzati. Capisco così perché la rottura del femore, credo anche prima della diagnosi di un tumore che gli hanno scoperto in seguito, deve essergli apparsa come la fine.

Del lavoro, il tantissimo lavoro che ha fatto nella sua splendida camminata si è molto scritto, c'è il Meridiano di Nunzia Palmieri e Marco Belpoliti, ci sono monografie, interi numeri di riviste, e soprattutto tantissime persone che con lui hanno lavorato o da lui hanno imparato e che con lui hanno condiviso. Io vorrei solo mostrare una linea, che nella mia mappa emotiva e intellettuale segna una delle direttrici più visibili. Una linea che nasce dalle difficoltà della sua adolescenza e che riaffiora in tanti punti del suo lavoro, dai primi romanzi, che ne sono segnati profondamente, a tanti altri spunti che riaffiorano fino agli ultimi lavori.



Quali sono le difficoltà dell'adolescenza? La prima è la stessa di cui parla Jacques Prevert in una bella poesia dove a un ragazzo viene chiesto di seguire il computo delle tabelline e lui si mette a guardare un uccello fuori dalla finestra. In pochi come in Gianni, il dolore di questa costrizione in una classe, di un bambino che vorrebbe saltare e giocare e correre, e semplicemente vivere, si mostra con tanta sofferenza eloquenza. E anche il camminare diventa quindi proprio il luogo in cui si frantumano, scontrandosi l'una con l'altra, l'aperto dei prati e del cielo e il chiuso di un tavolino in una stanza.

In *La banda dei sospiri*, questa esplosione avviene in un teatrino familiare dove ogni personaggio ha il nome di un qualche eroe romanzesco, di un attore del cinema o di qualche altro eroe, ma sono tutti molto veri e vicini all'osso, persino edipici come quando il terribile Federico fa l'amore con Veronica

Lake e distrugge nell'anima del giovane Garibaldi famiglie di origini e famiglie future, consegnando tutta la vicenda personale a una impossibile ricostruzione di vite infrante.

Questo tono, tragico, in Gianni non è mai la partitura principale, Gianni sa bene che trascinerrebbe in una immobilità che per lui sarebbe la fine, distruggerebbe il camminatore. Bisogna al contrario trovare lo scarto che consente di evitare la fine, i giudizi universali, bisogna scappare, saltare, uscire. Ma questa voce è presente fin dall'inizio e si mostra solo in controluce, e soprattutto la si sfugge. Perché quando ci si ritrova immobili, allora davvero è finita. Ma è sempre lì, affiora ogni tanto in un tono, nella scomparsa di un uomo lodevole o tra le righe di racconti che apparivano quasi scanzonati a mostrare la ferita, perché è stato necessario mettersi a camminare.

I primi che recensiscono Gianni non capiscono cosa ci sia in gioco, lo ascrivono a un genere comico, non lo vedono. Sarà solo più avanti, man mano che con le ombre inizia a dialogare, che si vedrà com'è densamente intessuta la sua prosa.

Non voglio però che questo sia un ricordo triste. Certo ci mancherà, anche se ormai non scriveva e non parlava più, sapere che poteva fare delle passeggiate lungo le scogliere di Brighton lo teneva vivo per tanti di noi. Ora è finita. Ma così com'è sfuggito ai tanti sbarramenti che ha trovato nella vita, le cose che non sono andate bene e da cui nasceva la necessità di camminare ancora, nei suoi libri c'è qualcosa che supera anche la morte e che spero tanti nuovi lettori ritroveranno ancora per svicolare, superare, saltare gli ostacoli. E non come un semplice saltimbanco, definizione che gli sarebbe piaciuta perché lui voleva proprio avere le mosse di un mimo, ma per la scrittura ricca e così spesso allegra di cui è capace. Allora voglio raccontare un episodio che coglie questo senso dell'umorismo che apparentemente deride la solennità, ma in realtà la accompagna e la colora. Quando ho incontrato Jenny, con cui poi ho condiviso la vita, gli scrissi una lettera dicendogli che per me lei era un Dio. Lui era in Normandia e io a Londra, e gli dissi che volevo andarlo a trovare con lei. Attraversammo la Manica con una nave una notte e della camminata del giorno dopo, al termine della quale lui ci lesse la storia dei Gamuna, ho raccontato brevemente in un altro **pezzo** che si trova su «Doppiozero», anche quello tutto sul camminare con Gianni. Non so se in quella occasione o poco dopo, citando la mia frase esagerata che paragonava Jenny a Dio, lui mi disse sorridendo che aveva pensato: sarà molto alta...

Ecco, questo è il mio magnifico amico Gianni Celati, sottile, con un sorriso profondo che va sempre al fondo delle cose, le riapre, ce le offre perché anche a noi riesca di sorridere, di noi stessi e della vita, e di farne qualcosa.

...

Marco Belpoliti, *Gianni Celati: il narratore senza confini*, «la Repubblica», 4 gennaio 2022

In un breve testo intitolato *Esercizio autobiografico in 2000 battute* Gianni Celati scrive: «Nato nel 1937, a Sondrio, due passi dalla Svizzera. – Sei mesi di vita a Sondrio. – Padre usciere di banca, litiga col proprio direttore. – Padre condannato per punizione a trasferimenti da un capo all'altro della penisola a proprie spese. – Famiglia viaggiante. – Tre anni a Trapani. – Sette anni a Belluno. – Tre anni a Ferrara. – Liceo a Bologna. – Fine della vita in famiglia. – Viaggio in Germania e quasi matrimonio. – Ritorno a Bologna, studi di linguistica. – Passa il tempo. – Servizio militare. – Grazie a un amico psichiatra si concentra a studiare le scritture dei matti. – Nevrosi da naja, ospedale militare. – Tesi di laurea su Joyce. – Epatite virale, isolamento. – Raptus di scrivere come un certo matto che lo appassiona. – Italo Calvino legge il testo su una rivista, propone di farne un libro. – Passa il tempo».

In queste righe, e nelle seguenti dell'autobiografia, c'è tutto Gianni Celati: il carattere imprevedibile, l'attitudine al viaggiare, la vocazione letteraria imprevista, e poi il suo modo di sentire il tempo: il tempo che passa: a volte in modo vorticoso come nei suoi primi libri, *Comiche* del 1971 e *Le avventure di Guizzardi* del 1972, e a volte in modo lento, come in quel capolavoro che è *Narratori delle pianure*. Pubblicato nel 1985 lo impose all'attenzione di un pubblico più vasto, per quanto già alla fine degli anni Settanta Gianni Celati era una leggenda presso i lettori, come tra i critici e i giovani scrittori.

Era stato Italo Calvino, affascinato da quel giovanotto di famiglia ferrarese, a pubblicarlo nella collana sperimentale di Einaudi diretta da Manganelli e Sanguineti con una sua postfazione, che subito Celati gli aveva contestato: «Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la bagarre: niente mi interessa come la bagarre, quando tutti si picchiano, tutto scoppia, crolla, i ruoli si

«Tutto quello che scrivo lo faccio con la voglia di correr dietro o preparare la **bagarre**.»

confondono, il mondo si mostra per quello che è, cioè isterico e paranoico, e insomma si ha l'effetto dell'impazzimento generale». In quella lettera al suo mentore c'è tutta la personalità di Celati – la bizzarra, l'insofferenza per le accademie letterarie, la necessità d'autenticità – e la sua poetica – l'amore per l'eccentrico e il diverso, per tutto ciò che è letteratura senza apparire mai come tale. Le ragioni per cui Gianni Celati è uno degli scrittori più importanti della seconda metà del Ventesimo secolo, e anche del Ventunesimo, sono diverse.

La sua ricerca presenta una originalità e una serie di cambi di passo davvero unici pur in una encomiabile coerenza di fondo. L'esordio con i romanzi della comicità – dopo *Comiche*, *Le avventure di Guizzardi* e *La banda dei sospiri* – presentano una messa in scacco del linguaggio normato, l'irruzione della follia, del parlato di dementi e bambini, il trionfo d'una slapstick padana. Poi segue quello che è il vero inizio della narrativa giovanile in Italia, *Lunario del paradiso* (1978), dove un narratore quarantenne si traveste da giovanotto e racconta le sue avventure nell'Amburgo dei Beatles in mezzo a bambine-fatine, truffatori e tedeschi ex nazisti.

Un libro da cui discendono i romanzi di Enrico Palandri, Claudio Piersanti e Pier Vittorio Tondelli, suoi ascoltatori al Dams di Bologna, dove Celati realizza anche un libro collettivo con gli studenti, *Alice disambientata*: il Settantasette post politico. Poi seguono sette anni di silenzio, in cui se ne va dall'università, si trasferisce in Normandia e si mette a cercare una forma espressiva diversa: fotografia e cinema. Conosce Luigi Ghirri, che lo chiama a partecipare a *Viaggio in Italia* con i fotografi della nuova generazione. Ne usciranno tre libri: *Narratori delle pianure*, *Quattro novelle sulle*

*apparenze* (1987) e *Verso la foce* (1988). Con il primo rinasce il genere narrativo italiano della novella: storie raccolte in giro per la valle del Po, un canzoniere letterario dotato di una grazia straordinaria; mentre con *Verso la foce*, racconto di vagabondaggi, inventa il viaggio antiesotico per le zone deserte delle Valli di Comacchio, l'estremo lembo della provincia di Ferrara e il Veneto al di là del Po.

Già questo basterebbe a fare di lui un autore unico nel nostro panorama letterario. Eppure l'inquietudine che lo abita lo spinge negli anni Novanta ad andare in Africa, dove ci racconta le sue avventure di viaggiatore post coloniale; quindi imbraccia la macchina da presa e passa al cinema con un genere anche in questo caso inclassificabile: un po' documentario, un po' novella e un po' inchiesta, da *Strada provinciale delle anime* del 1991 a *Visioni di case che crollano* del 2002, e *Diol Kadd* del 2010, quest'ultimo ambientato in un villaggio del Senegal tra la gente di quei luoghi.

Forse solo Pasolini aveva sperimentato questo passaggio dalla letteratura al cinema seppure in modo diverso. L'ultima parte della sua avventura letteraria consiste nella reinvenzione di un paese di fantasia, quasi un ritorno al passato, una serie di racconti raccolti sotto il titolo di *Costumi degli italiani*, con una lingua e uno stile ancora differente.

E poi ci sono altre facce di questo autore che ha tradotto l'ultimo Céline e ci ha dato una nuova versione italiana dell'*Ulisse* di Joyce, e testi teatrali, fino alle poesie attribuite a personaggi di fantasia come il Badalucco. Senza parlare della produzione saggistica, che è di livello pari a quella di Pasolini e Calvino stesso, l'unico autore a cui in qualche modo può somigliare, un'opera che attende ancora di essere raccolta nel suo insieme.

Eppure tutto questo non basta a dire chi sia stato Gianni Celati e quanto abbia contato per molti lettori e scrittori. Per la sua personalità così straordinaria è stato insieme un punto d'incrocio e una stella polare. Il suo modo di respingere il culto narcisistico dell'autore, la sua capacità d'ascolto, la spiccata

attitudine a mettersi in dialogo con chiunque, fino alla scelta di essere un personaggio solitario. Si è trasferito fuori dai nostri confini linguistici a Brighton, creando tuttavia intorno a sé piccole comunità di amici e di lettori. Tutto questo lo rende diverso da ogni altro autore della nostra letteratura degli ultimi cinquant'anni. Una grande perdita per tutti.

...

Brunella Torresin, *Ermanno Cavazzoni: «Scriveva per foga, mai per mestiere»*, «la Repubblica», 4 gennaio 2022

Nel 1985, doveva essere marzo o aprile, a un piccolo convegno a Reggio Emilia, vennero invitati entrambi, Ermanno Cavazzoni e Gianni Celati. Il convegno si svolgeva al Mauriziano, la villa materna dove Ludovico Ariosto trascorse diverse estati. «E così ci siamo conosciuti» racconta l'autore di *Il poema dei lunatici*, il suo libro d'esordio, e *La madre assassina*, il più recente. E da allora, fino alla scomparsa di Gianni Celati, mai più persi di vista. «Abbiamo iniziato a chiacchierare dell'Orlando Furioso, come altri parlano di calcio. Bellissimo.»

*Ermanno Cavazzoni, uno dei ricordi più vivi, e quasi un testamento, di Gianni Celati, è lui a teatro, è lui che recita la «Recita dell'attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto».*

Eravamo insieme, quando iniziò a scriverla. A Rio Saliceto, nel reggiano, il sindaco ci aveva mostrato il teatrino, che a Gianni era piaciuto moltissimo. E lì gli è balzata in mente l'idea di un vecchio attore, che poi era lui, che recitava a braccio, come un artista un po' fallito. Era la sensazione che aveva a quell'epoca, a metà anni Novanta, si sentiva nell'ultimo tempo della sua vita. E rientrando a Bologna, io guidavo, aveva fretta di essere a casa, una fretta enorme di iniziare a scriverlo. *La Recita* è nata così, com'era Gianni, da una sua foga che l'aveva preso. Questo era caratteristico di Gianni.

*La foga, dice?*

Era la passione che lo spingeva a fare le cose. Mai per mestiere. Solo se una cosa lo teneva eccitato, come diceva lui, allora veniva fuori. La caratterizzazione dell'anima di Celati e dei suoi scritti è l'essere presi dall'entusiasmo per qualcosa. I primi libri sono molto eccitati. Con *Narratori delle pianure* ha cambiato modo di scrivere, tornando a un modo quasi francescano, nel senso della semplicità, a raccontini essenziali, minimi, e però memorabili. Da lì è nata la rivista, che abbiamo chiamato «Il Semplice».

*Quando dice noi, intende anche Daniele Benati, Jean Talon, Marianne Schneider, Michelina Borsari, la redazione di «Il Semplice», cioè.*

Sì, è una delle cose fatte insieme. Senza creare una scuola, anche se si è detto il contrario. Siamo tutti molto diversi, ognuno ha una sua personalità, e Celati ne ha una ancora diversa. Ma è stato importante per noi, ricevere spinta, entusiasmo, mettersi a scrivere e parlarne. Celati amava discutere sulla letteratura, sui pregi, sui difetti degli autori. Ha influenzato il gusto, una certa linea di apprezzamento di una letteratura meno in vista, e su questo io e tutti gli altri gli dobbiamo molto. Dobbiamo molto al suo essere schivo. Andare ai premi era per lui un patimento.

*Cosa lo ha convinto a misurarsi anche con il cinema?*

Credo che sia stato Luigi Ghirri: a Gianni piaceva molto che un fotografo potesse fare il suo lavoro in giro, non al chiuso di una stanza. Non si sentiva un fotografo, sapeva raccontare storie più che inquadrature. Il cinema è stata un'evoluzione naturale. Il primo documentario, *Strada provinciale delle anime*, fu un vero vagabondaggio, a bordo di un pullman pieno di amici, tra i quali lo stesso Ghirri. Poter fare il lavoro vagabondando, questa era la molla principale che lo muoveva. E tutti i quattro film prodotti da Pierrot e la Rosa li ha fatti in quella maniera. Non aveva l'idea dello scrittore solitario, voleva condividere le cose. Anche quando traduceva, lo faceva assieme ad altri: gli piaceva, gli piaceva sentirsi come

«Non aveva l'idea dello scrittore solitario, voleva **condividere** le cose. Anche quando traduceva, lo faceva assieme ad altri: gli piaceva, gli piaceva sentirsi un impiegato, con del lavoro da fare.»

un impiegato, con del lavoro da fare, senza cadere nell'ansia dell'invenzione. E nella traduzione era straordinario. Come nella saggistica: ha scritto cose davvero stupende, ha lasciato un gran numero di prefazioni a opere di autori stranieri e italiani, e ognuna di esse è un saggio illuminante, scritto senza la noiosità accademica, come se parlasse a una persona lì presente, in un modo vivo e non funereo.

*Ma lei direbbe che è stato un maestro suo malgrado?*  
Maestro era una parola che detestava... È stato un animatore, nel senso che ti animava. E animava le

discussioni. Era umorale, se una cosa non gli piaceva si irritava enormemente. Aveva reazioni esagerate, poi se ne pentiva e chiedeva scusa.

*Raccontava che in un momento d'ira suo padre aveva lanciato un posacenere contro un funzionario della banca dove lavorava.*

Penso che il padre romanizzato di *La banda dei sospiri* abbia preso molto dal padre di Gianni. E Gianni dal padre l'irruenza dei sentimenti, nell'affetto come nel detestare, che lo rendeva autentico, in ogni cosa.



© Andrea Siviero

Clara Mazzoleni

*Il talento di Mr Bernardini*

«Rivista Studio», 7 gennaio 2022



Identikit del ventinovenne italiano finito sulla stampa internazionale per aver truffato case editrici di mezzo mondo rubando manoscritti inediti

Quando pensiamo a un truffatore colto e camaleontico, nella nostra mente si materializza la faccia di Matt Damon, ovvero il Mr Ripley di Patricia Highsmith (nel film di Anthony Minghella del 1999). Oppure quella di **Anna Delvey**, la ragazza russa che ha fatto credere alla scena dell'arte contemporanea newyorkese di essere una ricca ereditiera, un personaggio così magnetico, anche per via dei look – gli occhialoni da vista indossati durante il processo, i capelli sfibrati, l'eyeliner nella foto del pezzo di *The Cut* – che è diventato il soggetto di una serie tv (in arrivo). «Fake it until you make it» si dice: lusso, vacanze da sogno, una vita al di sopra delle proprie possibilità, l'impagabile soddisfazione che ti dà capire che per intortare i ricchi basta molto poco, ovvero far finta di essere come loro (non è poi così difficile, non sembrano forse tutti uguali?). Da qualche giorno, grazie al «**New York Times**», abbiamo scoperto che a queste facce se ne potrebbe aggiungere una, quella di Filippo Bernardini, ventinove anni, impiegato nell'ufficio diritti della casa editrice Simon & Schuster Uk, accusato di aver «impersonato, defraudato e tentato di frodare centinaia di individui» per più di cinque anni, ottenendo nel frattempo centinaia di manoscritti inediti. Un orgoglio tutto italiano, che corona un 2021 in cui il nostro paese ha trionfato in ogni campo.

Catturato dall'Fbi all'aeroporto John F. Kennedy, dov'era appena atterrato, Mr Bernardini è stato accusato di frode telematica e furto d'identità aggravato presso la Corte distrettuale degli Stati Uniti. L'arresto chiude un caso di *phishing* nell'editoria che andava avanti da anni [trovate l'articolo di Corinne Corci per «Rivista Studio» nel «**retabloid**» di gennaio 2021, p 105] ma ciò che rendeva la truffa davvero singolare era proprio che non si capiva il motivo per cui questo misterioso personaggio cercasse di rubare manoscritti inediti, in un mondo, come quello dell'editoria, in cui guadagnare soldi veri – normalmente o barando – è praticamente un miracolo. Insomma, c'è lo *scammer*, la truffa, l'abilità, il talento camaleontico di farsi scambiare per qualcun altro, ma manca la parte delle camicie di lino e delle vacanze in barca, insomma manca tutta la parte di coolness. Cosa se ne faceva Mr Bernardini di tutti questi libri inediti? *Li leggeva?*

Secondo l'accusa, per mettere le mani sui manoscritti, Mr Bernardini avrebbe inviato email impersonando persone reali che lavorano nel settore dell'editoria – un editore specifico, per esempio – utilizzando indirizzi email falsi. Utilizzava nomi di dominio leggermente modificati come penguinrandomhouse.com invece di penguinrandomhouse.com, mettendo una *rn* al posto di una *m*. L'accusa

«Una posizione come la sua viene pagata dalle diciotto alle ventiquattromila sterline l'anno, che significa, a Londra, vivere con diversi coinquilini e non poter neanche uscire a cena. Si parla di **alti livelli di frustrazione**, soprattutto per un immigrato.»

ha affermato che Bernardini aveva registrato più di 160 domini internet fraudolenti che impersonavano professionisti e aziende dell'editoria. Bernardini ha lasciato tracce on line, omettendo il suo cognome sui suoi account di social media, come Twitter e LinkedIn, dove ha descritto una «ossessione per la parola scritta e le lingue». Secondo il suo profilo LinkedIn, ha conseguito la laurea in Lingua cinese presso l'Università Cattolica di Milano, e in seguito ha lavorato come traduttore italiano per il libro di memorie dell'autore di fumetti cinese Rao Pingru, *La nostra storia*. Ha anche conseguito un master in Editoria presso l'University College di Londra. La sua passione? «Garantire che i libri possano essere letti e apprezzati in tutto il mondo e in più lingue.» A ventinove anni, Bernardini sapeva tradurre dal cinese, dal coreano e dallo svedese, conosceva perfettamente il mondo editoriale e le sue dinamiche, mostrandosi sempre sul pezzo. Viene da chiedersi perché non abbia voluto tentare di fare carriera contando semplicemente sul suo ottimo curriculum e sue notevoli skill. Gli attacchi di phishing sono stati così tanti e di vasta portata, colpendo professionisti dell'editoria negli Stati Uniti, in Svezia e a Taiwan, tra gli altri paesi, che alcuni hanno affermato che non potevano essere opera di una sola persona. Viene da chiedersi, se è stato così bravo, perché non abbia cercato di crescere partendo dalla posizione che ricopriva da Simon & Schuster, una casa editrice importante. Come sottolinea Eva Ferri, l'editor italiana di e/o e Europa Editions che a Londra ci vive, il nostro non se la doveva passare troppo bene: «Una posizione come la sua viene pagata dalle diciotto alle ventiquattromila sterline l'anno, che significa, a

Londra, vivere con diversi coinquilini e non poter neanche uscire a cena. Si parla di alti livelli di frustrazione, soprattutto per un immigrato».

Ma a far deviare le ipotesi dalla pista economica è il fatto che in tutti gli anni in cui è stato attivo Bernardini non ha preso di mira soltanto autori di alto profilo come Margaret Atwood o Ethan Hawke ma anche raccolte di storie e opere di autori esordienti. Quando i manoscritti sono stati rubati con successo, nessuno sembra essere apparso sul mercato nero o sul dark web. Le richieste di riscatto non si sono mai concretizzate. Chi era, allora, Filippo Bernardini? Un esaurito che reagisce ai livelli di pressione altissimi e allo stipendio bassissimo lavorando non stop, ventiquattro ore su ventiquattro, per truffare tutti? Un poveretto che si sentiva isolato e aveva cercato di consolarsi con uno strano passatempo? L'ultima persona realmente e sinceramente appassionata di libri rimasta nel mondo? Bernardini si difenderà (al momento dell'arresto non aveva un avvocato) dicendo che cercava di ottenere i manoscritti per uso personale. «Se penso alle persone nella sua posizione provo più che altro comprensione e tenerezza, forse il suo sogno era fare il traduttore e non ha trovato altro modo» dice sempre Eva Ferri aggiungendo che ogni anno su Amazon vengono pubblicati un milione e mezzo di libri, non c'è nessun controllo sulle cose che vengono pubblicate su tanti canali, «quindi chissà quanti Filippi Bernardini ci saranno e ci sono, è pieno di situazioni ambigue in giro».

Le mail che mandava agli editori iniziavano sempre nello stesso modo, «buongiorno, spero di trovarvi bene», il tono era eccessivamente cordiale e anche un po' sottomesso, ricco di «scusate se vi disturbo».

Ci è stata girata una mail in cui si prostrava e rias-  
sume il suo cv «mi scusi se non mi ero presentato,  
avevo fatto una prova di traduzione per voi quat-  
tro anni fa [...]. Mi scusi ancora per il disagio e il  
disagio causato, errore mio, ed ovviamente capisco  
che tramite mail è difficile ricordarsi delle persone».  
E alla fine della mail: «Per quanto riguarda le propo-  
ste di traduzione, spero di poter collaborare con voi  
un giorno, ma se le ritiene superflue e per voi è un  
problema, la prego di farmelo sapere». Un'assisten-  
te dell'agenzia di talenti e media Wme ha riferito a  
«Vulture» che si è resa conto che un'email presumi-  
bilmente del suo capo era fraudolenta perché il suo  
capo non avrebbe mai scritto «per favore» o «grazie».  
Nella mail che abbiamo letto, però, si scusava per-  
ché gli era stato fatto notare che continuava a bom-  
bardare di proposte editoriali la casa editrice senza  
essersi mai presentato, «la cosa che ci ha incuriositi  
e ci ha fatto decidere di incontrarlo su Zoom era che  
proponeva dei buoni libri o dei titoli molto caldi, che  
già stavamo valutando in quel momento – ci erava-  
mo chiesti: ma come fa a sapere così tante cose? Un  
suggeritore in più avrebbe fatto comodo, soprattutto  
per una casa editrice che non ha scout. E poi c'era  
la curiosità di conoscere un genio del genere: inter-  
rogato su come avesse fatto a imparare così tante  
lingue, aveva raccontato di aver imparato lo svedese  
grazie a un suo amico o fidanzato madrelingua con  
cui abitava a Londra e con cui «guardava la televi-  
sione in svedese», me l'ha venduta così. Di solito i  
traduttori, essendo fuori dai giri, propongono titoli

già usciti o troppo di nicchia, è raro che siano così  
dentro le dinamiche editoriali, le relazioni con gli  
agenti e gli scout. Facendo lui l'ufficio diritti di una  
grossa casa editrice inglese, non sembrava così as-  
surdo però, lui stesso aveva ammesso di sapere tutto  
quello che sapeva grazie agli scambi con i colleghi.  
Insomma mi è sembrato un tipo strano ma non più  
strano di molti altri» ci ha detto una direttrice edito-  
riale italiana che preferisce rimanere anonima e che  
ha avuto diversi contatti con Bernardini.

Nell'ultimo incontro su Zoom, avvenuto nel 2021,  
però, Bernardini non aveva fatto una buona impres-  
sione alla nostro fonte: era un tipo «strano». Ma stra-  
no in che senso? Ho anche parlato con delle persone  
che hanno frequentato l'università con lui a Londra  
tra il 2015 e il 2016, mentre faceva il master in edito-  
ria. «Era una persona chiassosa, a tratti fuori luogo.»  
Parlava troppo, «non si teneva un ceccio in bocca, in  
senso negativo». Un'altra ragazza che l'ha conosciuto  
mi ha detto: «Era un *attention seeker*, lo trovavo mol-  
to antipatico». Di aspetto sembrava invece piuttosto  
normale, «non mi sarei voltata per la strada a guar-  
darlo, no». E invece adesso, tutti lo farebbero: perché  
Filippo Bernardini è diventato famoso. Chissà, forse  
era questo il suo obiettivo. Lo stesso di ogni mito-  
mane, o forse della maggior parte delle persone am-  
biziose: fare qualcosa che buchi la superficie piatta e  
monotona della normalità e dell'anonimato, qualco-  
sa di speciale, per riuscire finalmente a diventare il  
protagonista della propria vita o, ancora meglio, di  
una serie tv sulla propria vita.

«La cosa che ci ha incuriositi e ci ha fatto decidere di  
incontrarlo su Zoom era che proponeva dei buoni libri o  
dei titoli molto caldi, che già stavamo valutando in quel  
momento – ci eravamo chiesti: ma come fa a sapere così  
tante cose? Un suggeritore in più avrebbe fatto comodo,  
soprattutto per una casa editrice che non ha scout.»

# Anja Boato

## *Il sublime quotidiano: intervista a Georgi Gospodinov*

ilrifugiodellircocervo.com, 7 gennaio 2022



Lo scrittore bulgaro, pubblicato in Italia da Voland, parla della sua produzione letteraria, dall'esordio a *Cronorifugio*, vincitore dello Strega europeo

*Cronorifugio* (Voland edizioni), l'ultimo romanzo dello scrittore bulgaro Georgi Gospodinov, ha fatto molto parlare di sé dopo la vittoria al premio Strega europeo 2021. L'opera recupera alcuni degli aspetti più peculiari della scrittura di Gospodinov, come l'incontro tra elementi di finzione ed esperienza di vita vissuta, per esempio, ma anche un certo fascino per il passato, personale e collettivo, che dà vita a fasciose figure di viaggiatori nel tempo.

I romanzi e i racconti di Gospodinov hanno una forma labirintica, con rimandi interni, personaggi che tornano ciclicamente, narrazioni frammentate e metafore ricorrenti. Approfittando della recente conquista del premio Strega europeo, abbiamo parlato con l'autore di questi e altri aspetti della sua scrittura, in modo da aprire le porte del labirinto e svelarne, finché possibile, i segreti. Ringraziamo Voland edizioni per la collaborazione e Daniela Di Sora per la traduzione dal bulgaro.

*«Romanzo naturale» è stato il suo romanzo d'esordio, eppure già contiene tutti gli elementi caratteristici di quella che sarà la sua produzione letteraria successiva, a cominciare dall'incontro tra elementi di finzione ed esperienze di vita vissuta. Spesso il reale e l'immaginario diventano indistinguibili. Quanto è volontaria e premeditata questa fusione?*

Con il mio primo romanzo avevo tutta la libertà del mondo e il diritto al fallimento, e questo mi ha permesso di fare tutto ciò che volevo fare allora. Volevo scrivere un romanzo in cui il protagonista, che si chiamava Georgi Gospodinov, voleva scrivere un romanzo sull'impossibilità di raccontare la propria storia e il proprio fallimento. Un romanzo che continua a ripartire da solo, un romanzo che va bene per diciassette pagine, perché tutti gli eroi sono felici nelle prime diciassette pagine e poi, prima che le cose si rovinino, inizia a parlare di altro. Cosa altro voleva il protagonista: scrivere un romanzo fatto solo di verbi perché solo il verbo è sufficientemente onesto. Scrivere un romanzo sfaccettato, come attraverso l'occhio di una mosca, in modo da dimenticare per un attimo le nostre tragedie troppo antropocentriche. Avevo questo tipo di idee anarchiche, e fino a un certo punto le ho realizzate. Mi interessava inoltre la storia del Diciassettesimo e del Diciottesimo secolo perché allora per l'ultima volta il mondo è stato visto come un intero. Ma il mio romanzo era anche un romanzo su un fallimento personale. Mi chiedevo dentro di me come è possibile un romanzo oggi, quando il sublime ci è negato, quando viviamo solo nella banalità e nella mediocrità della nostra vita quotidiana. Eh sì, questi temi e queste domande hanno continuato a svilupparsi anche nei romanzi successivi.

«*Romanzo naturale*» insegue l'idea di un romanzo insieme universale e quotidiano, ricco di dettagli. Lei stesso afferma di voler creare un'opera letteraria che simuli l'occhio di una mosca, «pieno di cose piccolissime e invisibili a occhio nudo». Pensa di esserci riuscito?

Spero almeno di essere riuscito a far traballare la nostra monolitica prospettiva egoantropocentrica. Vengo da una letteratura che per lunghi anni è stata troppo monumentale, troppo piena di ideologia e propaganda. Ho sempre voluto raccontare le piccole cose, le storie personali, nascoste, quello che rimane fuori dal quadro. Qualcuno ha detto che nel comunismo la vita di tutti i giorni era il segreto meglio custodito. Io volevo parlare di questo segreto. Delle cose di questa vita quotidiana, del banale in cui annegano le nostre storie non raccontate. Noi siamo fatti del quotidiano molto più che dei momenti fuori dell'ordinario e delle feste. Ecco perché la cosa più quotidiana, quella che abbiamo sempre sotto gli occhi e non ce ne accorgiamo, la mosca, mi è sembrata una buona idea per un narratore. O almeno una buona idea per quello che io voglio raccontare.

*Per rimanere in tema, il suo modo di scrivere ricorda molto il volo di una mosca: si posa su una storia, ma subito dopo spicca nuovamente il volo e si concentra su altro. Questo è vero nel caso dei racconti brevi, ovviamente, ma anche nei romanzi: sono narrazioni molto frammentate, quasi episodiche. Da cosa nasce questo desiderio di non soffermarsi troppo su ogni storia?*

Quello che mi interessa è proprio il cambiamento dei punti di vista, come nel quotidiano sonnecchi il sublime. Il quotidiano come fonte di sublime. Non mi interessano i dettagli del quotidiano in quanto tali, ma come fonte di epifanie. La mosca è una

«Con il mio primo romanzo avevo tutta la libertà del mondo e il diritto al fallimento.»

creatura che connette, può posarsi su qualcosa di suicidio e spregevole e poi sul soffitto, su un paralume o su un quadro. Così il suo volo unisce il basso e l'alto, il banale e il sublime nel modo più naturale.

Eh sì, lei ha ragione, non mi interessano tanto le storie in sé quanto quello che ne deriva, il segreto, il non detto, per esempio un certo sogno alle tre del pomeriggio o la solitudine alle tre del pomeriggio. Nella grande tristezza o solitudine o melanconia molto spesso non c'è storia, non c'è evento, non c'è trama. A dire il vero, queste tristezze senza nome mi coinvolgono di più. Come avrebbe detto Borges, «ci sono solo quattro storie al mondo e queste si ripetono eternamente».

*Lei ha sperimentato con diverse forme letterarie, passando dal romanzo al racconto breve, fino a cimentarsi in storie «superbrevi» in «Tutti i nostri corpi». Come cambia il suo approccio al racconto in base alla forma che vi vuole dare?*

Devo confessare che non credo molto nei generi puri, e l'ho dichiarato. È più importante la voce, che racconta, esita, si ferma, balbetta, si incammina per sentieri diversi. Mi piace questo labirinto del raccontare. Ci sono storie che puoi raccontare solo in breve, la lunghezza le uccide. E viceversa. Non posso dare una spiegazione esatta di come succede, è possibile che succeda in modo intuitivo. Le nostre storie sono più intelligenti di noi e sanno quando finire.

*«Fisica della malinconia» è forse una delle sue opere più conosciute e premiate, finalista anche del premio Strega europeo 2014. I temi affrontati sono molti, ma vorremmo ricordarne due in particolare: il tema dell'empatia, intesa come una capacità quasi fisica di mettersi nei panni di un altro individuo, e la malinconia, da cui il titolo. Guardando retrospettivamente a quel romanzo, che legame crede che esista tra empatia e malinconia?*

Il legame è diretto. Solo chi ha conosciuto la malinconia può provare empatia verso la malinconia di un'altra persona. Nel romanzo l'empatia è anche

un modo di far procedere la trama. Grazie alla sua superempatia il protagonista entra nelle storie degli altri, e proprio attraverso quella malinconia che loro sentono. La malinconia è la porta attraverso cui passa il protagonista. Per me la capacità di provare tristezza fa parte della condizione umana, della condizione di essere un uomo. I dittatori non provano malinconia.

*Tra gli altri temi trattati in «Fisica della malinconia», uno molto particolare è quello del labirinto. È interessante notare che anche l'insieme della sua bibliografia sembra ricreare un «labirinto letterario» nel quale il lettore si deve muovere: sono molto comuni i riferimenti ad altri racconti o romanzi, con il ripetersi di personaggi ed eventi. Questa struttura l'aveva già in mente nel momento in cui ha lavorato su*

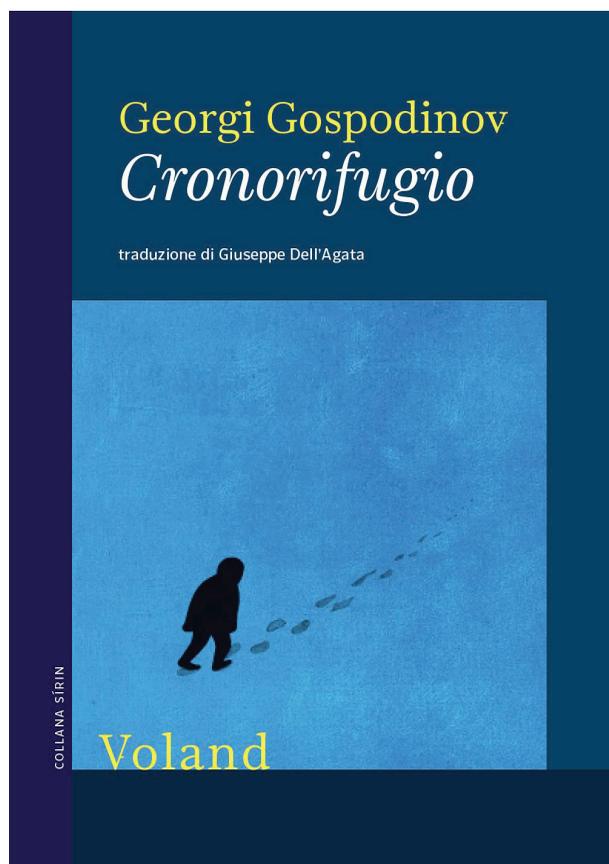
*«Romanzo naturale» o è un'opportunità che si è delineata solo successivamente?*

In *Romanzo naturale* c'è una frase, che è l'epigrafe di uno dei capitoli, e dice: «Vorrei che qualcuno dicesse: «Questo è un bel romanzo perché è tessuto di dubbi»». In *Fisica della malinconia* da qualche parte si dice: «Il labirinto è una incertezza fossile di qualcuno». Forse la risposta è questa. Nel mio primo romanzo, *Romanzo naturale*, non avevo ancora l'idea di un labirinto come struttura di un'opera, là ho tematizzato l'incertezza. Poi l'incertezza si è trasformata, anche strutturalmente, in labirinto. Era naturale perché in *Fisica della malinconia* comunque si parla anche di un Minotauro.

*Recentemente il suo romanzo «Cronorifugio» ha ottenuto un importante riconoscimento in Italia, vincendo il premio Strega europeo. L'opera approfondisce i temi della memoria e del passato, già affrontati in altre storie, spesso legandoli alla sua esperienza personale. È possibile che alle origini di quest'opera ci fosse il desiderio da parte sua di ricreare un proprio «cronorifugio», un luogo dove recuperare il suo passato? E in tal caso, ha funzionato?*

Sarò del tutto onesto. Sono una persona a cui interessa molto di più il passato che il futuro. Il passato è pieno di odori, suoni, visi di persone a cui hai voluto bene, storie... Il futuro è una stanza vuota. *Cronorifugio* è piuttosto un libro in cui desidero dire che cercare rifugio nel passato a volte può generare mostri. Come persona legata al passato, non mi è stato facile scrivere e dire una cosa simile. Ma non voglio chiudere gli occhi quando vedo quanto spesso il passato si trasforma in un'ideologia. Non credo ai politici che mi promettono un futuro luminoso (come nel comunismo) o un passato luminoso (come adesso i populisti). E anche questo è stato il motivo per scrivere questo libro.

*Il tema del passato non ha una dimensione solo personale, ma anche collettiva. Spesso lei riflette su quello che è il passato della Bulgaria, ricordando come il paese abbia*



*affrontato in ritardo alcuni movimenti, eventi e pensieri che in altre zone di Europa sono arrivati prima. È una percezione che si ha solo a posteriori o ne era consapevole anche nel mentre? E che legame effettivo esiste tra il passato collettivo e quello personale?*

L'idea di riportare un'intera società nel passato, di prometterle di essere grande come nel suo passato è pura e semplice propaganda. In bulgaro il «passato» ha solo il singolare. Il passato può essere molto personale, molto umano, in fin dei conti tutti noi siamo fatti del nostro passato e di continuo ci lasciamo il passato alle spalle. Ma quando qualcuno decide di venderti il passato a un tanto al chilo, di inventare per te un qualche «falso ieri», come succede negli ultimi anni, allora si tratta di una cosa molto diversa, e molto pericolosa. Tutti i nazionalismi sono fatti di un falso passato, abbellito da qualche ornamento luccicante. Per questo ogni nazionalismo è sul filo del kitsch. Conoscevamo questa doppia percezione del passato finché c'eravamo dentro? Penso che alcuni la conoscessero, altri preferissero non conoscerla. Penso che capiamo davvero qualcosa solo quando la raccontiamo.

*Oltre al tema centrale del passato, spesso nelle sue storie ricorre anche il tema della fine dei tempi, dell'Apocalisse. Eppure, non vi dà mai un'immagine negativa o spaventosa. È possibile che la Fine, temuta da molti, abbia per lei un altro significato? Può parlarcene?*

In realtà l'apocalisse è una questione molto personale. Ogni giorno la si può attraversare. E molte persone lo fanno. Se leggiamo con attenzione l'ultimo

capitolo della Bibbia vediamo che non si tratta della fine del mondo, come spesso si pensa, ma della fine del tempo. È qualcosa di molto diverso. Si tratta di un cerchio, di chiudere un ciclo, di un momento in cui tutti i tempi esistono simultaneamente. Qui ormai le nostre nozioni di fine e di inizio smettono di funzionare.

*Tra tutti i personaggi ricorrenti nelle sue opere, sicuramente il più affascinante è Gaustin. È il protagonista di «Cronorifugio», ma lo ritroviamo anche in diversi racconti e in «Fisica della malinconia». Se dovesse presentarlo a un lettore che ancora non lo conosce, come lo descriverebbe?*

È molto difficile presentare Gaustin, perché lui ha la proprietà di entrare in tutti i corpi, di cambiare secolo come noi cambiamo treno o aereo. Gaustin è capace di fare quello che noi, a causa del nostro corpo e del nostro tempo che sono limitati, a causa delle nostre paure, non potremmo mai fare. Gaustin è anche quello che vive in tempi diversi come noi viviamo nelle nostre case. È uno che ha deciso di trasferirsi in quella casa che è l'anno 1939, per esempio.

*Durante il suo primo incontro con Gaustin in «Cronorifugio», quest'ultimo sostiene di leggere tutte le sue interviste. Per concludere la nostra, vuole lasciargli un messaggio?*

Secondo me lui è arrivato al punto di pretendere di essere lui a rispondere a tutte le mie interviste, e io mi limito a firmarle con il mio nome. Se gli dico che Gaustin sono io, lui risponde che Gospodinov è lui.

«Quello che mi interessa è proprio il cambiamento dei punti di vista, come nel quotidiano sonnacchi il sublime. Il quotidiano come fonte di sublime. Non mi interessano i dettagli del quotidiano in quanto tali, ma come fonte di epifanie.»

## Enrico Caiano

### *Xavier Dolan: «I trentenni pensavano di salvare il pianeta».*

«Sette», 7 gennaio 2022

Intervista al ragazzo prodigio del cinema, l'attore e regista canadese che ha esordito a vent'anni e ha poi scritto e diretto il potentissimo *Mommy*

Solo attore. Da un po' gli piace così. E neanche protagonista, dato che il ruolo di Lucien de Rubempré, il personaggio principale di *Illusioni perdute*, il film di Xavier Giannoli dal 30 dicembre nei nostri cinema, tratto dall'omonimo romanzo di Honoré de Balzac – che fa parte della sua *La Comédie humaine* ed era il preferito da Proust – è interpretato dal più giovane Benjamin Voisin.

Xavier Dolan, che di anni ne ha trentadue, è proprio quel Dolan: il ragazzo prodigio del cinema non solo canadese che lasciò tutti a bocca aperta quando, a venticinque anni come oggi Voisin, scrisse e diresse un film straziante e potentissimo come *Mommy*. Preceduto solo un anno prima da un altro gioiello in cui era anche protagonista nei panni di un ragazzo omosessuale come lui, *Tom à la ferme*. Per non parlare del folgorante debutto, fin dal titolo, nel 2009, a vent'anni: *J'ai tué ma mère* (*Ho ucciso mia madre*). Anche lì autore e protagonista.

In *Illusioni perdute* Dolan, che dopo aver dichiarato pubblicamente di essere gay qui ha rifiutato di rispondere a qualsiasi domanda su legami e voglia di paternità, ha un personaggio apparentemente di contorno e inesistente nel romanzo originario, quel Nathan d'Anastazio, perfettamente inserito nell'ambiente intellettuale parigino del primo Ottocento, inizialmente rivale di scrittura del protagonista

aspirante romanziere e poi amico. Ma soprattutto io narrante della storia, ovvero lo stesso Balzac nella volontà del regista.

*Xavier, possiamo dire, dopo questo film, che lei si candida a essere il Balzac di questo secolo?*

Proprio no, non ci penso affatto. Non voglio considerarmi qualcuno o qualcosa d'altro. Per me non è più il momento di emulare altri ma di diventare io migliore. Sul piano umano e su quello artistico. Progetto dopo progetto voglio misurare in me un'evoluzione. Vedere che ho imparato qualcosa.

*Nuovo Balzac è un'esagerazione, ok. Ma questo suo voler progredire come si collega con l'affermazione fatta dopo l'ultimo film da regista e interprete, «Matthias & Maxime», due anni fa, che d'ora in avanti preferirà recitare piuttosto che fare il regista?*

Quel che è certo è che non ho più intenzione di dirigere un film all'anno. Voglio recitare di più e farlo per altri registi. Trovo ormai faticoso e poco stimolante recitare nei miei progetti, mi sento bloccato. Voglio cambiare, imparare e crescere.

Qualcuno ha cominciato a sostenere che il talento di Dolan si sia bruciato in fretta ma lui di certo non la vede così. Però una sua recente frase desta

sospetti sul fatto che qualcosa si sia rotto nel congegno dell'autore enfant prodige.

*Che vuol dire quando parla di fine di un ciclo del suo cinema?*

Solo che ho compiuto trent'anni un paio di anni fa e che le domande che mi pongo, le cose che sogno e quelle che voglio raccontare sono cambiate come me. Ma poi in effetti non saprei come commentare veramente quella frase. Dico sempre un sacco di cose...

*Anche la sua generazione ha delle «illusioni perdute» come quella di inizio Ottocento del romanzo e del film?*

Penso ci sia stato un tempo in cui tutti noi credevamo di poter salvare il nostro pianeta. Che potessimo ricostruire, cambiare certe abitudini. Ma ora è chiaro che la mia generazione e quelle successive saremo le generazioni sacrificate all'incoscienza ecologica. Ci muoviamo troppo lentamente e facciamo troppo poco. In un mondo che cambia molto, molto più velocemente di quanto noi facciamo, possiamo e vogliamo.

*In un mondo che però per molti aspetti come le fake news, i pettegolezzi al potere o gli intrighi politici, non è cambiato dal primo Ottocento...*

È il punto del film di Giannoli. Che rimane un racconto bellissimo e romantico sulla giovinezza, il tradimento e i sogni infranti, ma ha somiglianze così sorprendenti e inevitabili, con la società e la politica di oggi, che non puoi non pensare che uno dei suoi scopi principali fosse quello di enfatizzare la continuità di certi sistemi.

*Forse tra le «illusioni perdute» della sua generazione si possono anche far rientrare il giornalismo e la politica. Crede siano diventati due mali del nostro tempo?*

«**Scrivere** può salvare la mente ma non sono certo che salvi l'anima.»

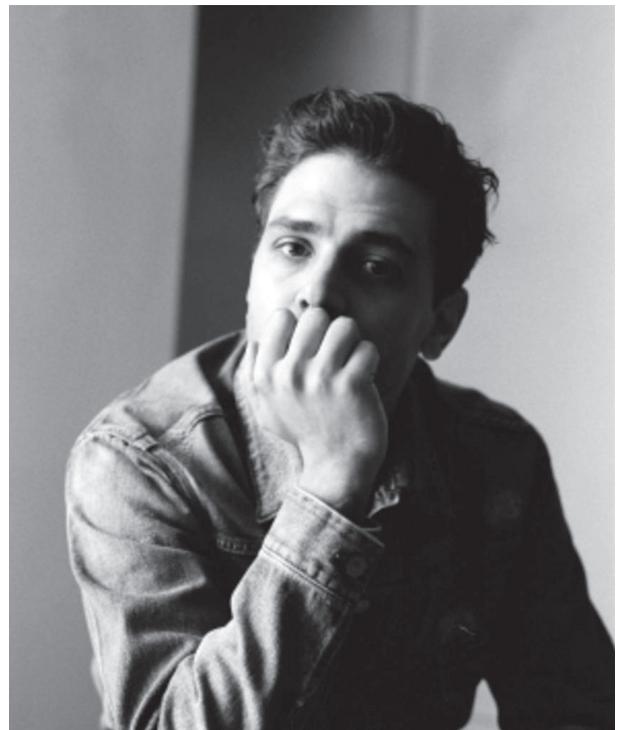
Mi fa soffrire soprattutto l'ignoranza, che è un male senza tempo. C'è sempre stata e probabilmente sempre ci sarà. Ma un male ancora peggiore è il nostro individualismo: ormai pensiamo solo a quello che è buono e redditizio per noi, qui e ora.

*Davanti al crollo della società non resta che rifugiarsi nel talento personale, nell'arte: il suo personaggio nel film sembra provarci e riuscirci? Ci crede anche lei?*

Non ne sono così sicuro. Scrivere può salvare la mente ma non sono certo che salvi l'anima.

*Già, la scrittura. Nel cinema ha fatto tutti i mestieri. Ha mai pensato di lasciare ogni cosa e dedicarsi alla letteratura?*

Sì. Così tante volte che non ne ha idea. Ogni settimana che passa ci penso. Alla fine non so se avrei abbastanza pazienza. E neppure il talento o la profondità. Ma mi è stato detto che scrivo sceneggiature molto letterarie... Chissà se significa qualcosa. Vedremo.



# Maurizio Crosetti

## *Addio Trevisan. Un matto in paradiso*

«la Repubblica», 8 gennaio 2022



Lo scrittore vicentino, uomo dai mille mestieri, aveva raccontato il suo ricovero psichiatrico con la sua solita spietata asciuttezza e il suo cuore puro

Per Vitaliano Trevisan il dolore era come un attrezzo dei molti mestieri che aveva fatto nella vita, un punteruolo, un cacciavite, una biro. Era il sottofondo nello sguardo chiaro dei suoi incredibili occhi celesti, era lo stagno d'acqua ferma dove si tuffavano i suoi torrenti e dove la mattina gli piaceva andare, per guardare le trote mentre saltano. Ieri lo hanno trovato morto in casa, lo hanno trovato i carabinieri, solo come era sempre. Faranno l'autopsia, ma già si sa quello che si deve sapere. Aveva sessantuno anni, e un mondo di parole nel silenzio.

L'ultimo suo grido lo aveva consegnato a «la Repubblica» il 6 novembre: il diario di un ricovero coatto in un reparto psichiatrico, non da paziente ma quasi da inviato speciale in incognito in quelle terre del mistero e della vergogna (nostra, non dei malati). Con la solita spietata asciuttezza, severo distillato di un cuore puro, Trevisan aveva narrato ogni dettaglio di quei dieci giorni d'orrore, dall'ambulanza in cui venne fatto salire «volontariamente...» fino alla reclusione da galera all'ospedale di Montecchio Maggiore (il reparto poi è stato chiuso), senza telefono, senza sigarette, accompagnato in bagno sempre da qualcuno, imbottito subito di farmaci («due Tavor da 2,5 mg, due Depakin 500»), il sonno come istantaneo svenimento senza fine, la protervia degli psichiatri, la minaccia continua del Tso (lui era per

il momento in Aso, Accertamento sanitario obbligatorio, un gradino sotto il Trattamento): «Impri-gionato, perché di questo si tratta, visto che tutte le finestre hanno le sbarre». Si era accorto, lo scrittore, dello squarcio nel telaio d'acciaio di una finestra e lo aveva fatto presente alla capoinfermiera. «E allora?» aveva risposto la donna. «E allora, se solo avessi voluto ora sarei steso con le vene dei polsi recise.»

Vitaliano amava le persone, non l'indiscriminata umanità. Preferiva starsene in disparte, fuoriclasse delle lettere senza nessun aggancio: «Non conosco nessuno, non chiedo niente». Lavorava senza editor: «Mi bastano i correttori di bozze, quello che scrivo è soltanto mio». Era un uomo dolcissimo e pieno di spigoli, contraddittorio e schivo. Aveva esordito con i libri abbastanza tardi, dopo una lunghissima teoria di mestieri e occupazioni anche sbilenche, alcune invero assai narrative: saldatore di gabbie per quaglie, stampatore a pressa di lamiere, operaio comune, scaricatore, muratore, manovale semplice, ladro di giubbotti, pusher di fumo, disegnatore tecnico, venditore di mobili, portiere di notte.

Anche ladro? Anche spacciatore? Glielo domandammo qualche anno fa, incontrandolo nella sua baita nel bosco di Giazza, terra vicentina, dopo l'uscita del magnifico *Works* (Einaudi Stile Libero). «Ho rubato giubbotti quando andavo (per poco) all'università di

Padova o magari no, leggete l'ultima riga del libro.» Leggemmo: «Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione». Una frase che ora sembra aggirarsi, profetica, anche tra le stanze della sua morte.

*L'ultima riga del suo libro «Works»: «Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione».*

Narratore, drammaturgo, sceneggiatore, regista e pure attore: interpretò l'inquietante protagonista di *Primo amore* di Matteo Garrone. I racconti d'esordio (le antologie *Un mondo meraviglioso* e *Trio senza pianoforte. Oscillazioni*) risalgono alla fine degli anni Novanta, mentre con *I quindicimila passi* aveva debuttato nel romanzo: con l'ossessione del protagonista nel contare e annotare i passi dei suoi tragitti, il libro prendeva di mira l'educazione cattolica e le ipocrisie della provincia italiana. Con *I quindicimila passi* aveva vinto il Campiello Europa e il premio Lo Straniero. Stava lavorando a un nuovo romanzo per Einaudi, dal titolo *Black tulips*. Questo l'incipit: «Saltiamo a piè pari tutta la questione fisica, l'aria che ti avvolge, la sua consistenza quasi solida, gli odori eccetera; e via anche i colori, e sopra tutti via il colore. Al soggetto si addice il Bianco e Nero. Per difendermi, da me stesso e dal mondo, una delle mie tecniche preferite, quella che mi è sempre venuta naturale e che poi nel tempo ho affinato, arrivando a farne un'arte – arte, detto per inciso, per niente astratta, visto che mi dà da vivere – è trattenere un frammento di essere per sé, e farsi così, per quanto possibile, trasparenti. E vivere o scrivere, che poi, per chi scrive, è lo stesso, è nella trasparenza che mi sono sempre tenuto in equilibrio. No, non sempre; comunque».

Nel giorno che trascorremmo insieme ci raccontò la sua collezione di false partenze, ci offrì del vino rosso, ci portò al bar Trego dove ogni tanto usava il

«Tutto ciò che potrebbe incriminarmi è frutto d'invenzione.»

wi-fi per scaricare libri, comprarsi qualche giacca su Amazon e guardare la Juve, ci spiegò come riscaldarsi con la legna («meglio essere soli in montagna che in pianura»), ci disse: «Tutti si riempiono la bocca di lavoro ma non più le mani», insistette che è il proletario o sottoproletario bianco, italiano, il meno protetto oggi tra i cristiani, ci spiegò che la vita è un tondino d'acciaio montato su un perno asimmetrico. Ma soprattutto nominò gli alberi uno a uno: il faggio, il frassino, il carpino, il pioppo nero. «Vèn che te mostro, te porto a vèdere 'sto bosco giovane, senti che odore.»

...

Alessandro Beretta, *Gli ultimi tulipani (neri) di Vitaliano Trevisan*, «Corriere della Sera», 8 gennaio 2022

Erano tanti gli addii già disseminati nelle pagine, attraverso le voci narranti, come quel Thomas che nel suo primo romanzo, *I quindicimila passi. Un resoconto* (Einaudi Stile Libero, 2002), pensava: «Me ne vado, lascio per sempre alle mie spalle tutto questo schifo cattolico democratico artigiano industriale. Lascio per sempre questo disgustoso buco di provincia, pieno solo di persone ottuse pericolose e pericolosamente malvagie».

Quel buco è il Nordest industriale, teatro materiale e mentale delle opere di Vitaliano Trevisan, scrittore, drammaturgo e attore che ieri mattina è stato trovato senza vita in casa sua a Campodalbero, frazione immersa nel bosco di Crespadoro, piccolo comune dove viveva in provincia di Vicenza, tra diversi elementi che indicano un gesto estremo. A darne notizia è stato Jacopo Bulgarini d'Elci, critico culturale e a lungo vicesindaco di Vicenza, in un post su Facebook nel tardo pomeriggio: «È morto quello che penso il più grande romanziere italiano del nostro tempo. Gli sono stato anche amico, tanti anni fa, e ci eravamo ritrovati di recente».

Trevisan, nato a Sandrigo nel vicentino nel 1960, aveva appena compiuto, il 12 dicembre, sessantuno

anni e a ottobre era stato ricoverato nel reparto di psichiatria nell'ospedale di Montecchio Maggiore, sempre nel vicentino. Entrato a seguito di un Apo (Accertamento psichiatrico obbligatorio) richiesto dalla sua compagna che risiede in Toscana, l'autore aveva raccontato la sua condizione di «prigioniero» sui social, spiegando in seguito il perché del suo gesto al «Corriere della Sera»: «I cosiddetti social servono appunto a comunicare. Avevo bisogno di aiuto».

*Prima di scrivere. Era stato lattoniere, aveva spacciato acidi, aveva lavorato come portiere di notte*

L'aiuto. Che è diverso dall'affetto dei lettori e dalla stima della critica che non sono mai mancati. Trevisan, in mezzo a tanti lavori disparati, aveva esordito a fine anni Novanta per Theoria con i racconti *Un mondo meraviglioso* (1997) e *Trio senza pianoforte. Oscillazioni* (1998). Il successivo *I quindicimila passi*. Un resoconto, vincitore del premio Lo Straniero e del Campiello Francia, uscendo per Einaudi Stile Libero aveva svelato una voce segnata, nel dettato verbale e nella poetica, dall'ossessione. La figura dell'io narrante di Thomas, che ha perso un fratello all'improvviso e che per tenere in ordine il mondo e sé stesso conta i passi, era ipnotica. Per quanto figlia stilisticamente dell'opera di Thomas Bernhard, omaggiato nel nome del protagonista, l'opera esplorava un nuovo mondo, decadente e marcio, con occhi inquieti.

*L'omaggio. Uno dei protagonisti si chiama Thomas ed evoca l'autore austriaco Thomas Bernhard*

Se Trevisan si ritrova poi coinvolto nel cinema, come attore e cosceneggiatore di *Primo amore* (2004) di Matteo Garrone, nella scrittura emergono temi e figure ricorrenti: la musica jazz, gli autoritratti di Francis Bacon, il corpo di Buster Keaton. Sono gli anni in cui pubblica i racconti di *Un mondo meraviglioso. Uno standard* (Einaudi Stile Libero, 2003) e *Shorts* (Einaudi Stile Libero, 2004), vincitore del premio Chiara, e in cui inizia anche l'attività frequente di drammaturgo: nel 2004 con l'adattamento

teatrale di *Giulietta* di Federico Fellini, nel 2005 con *Il lavoro rende liberi* messo in scena da Toni Servillo, fino alla pièce *Una notte in Tunisia* (Einaudi, 2011) ispirata a Bettino Craxi.

Nel 2010, con *Tristissimi giardini* (Laterza), la svolta autobiografica: Trevisan diventa protagonista non definendosi come «io», ma sempre come «autore». Un filtro presente anche nella sua ultima grande opera, il fluviiale *Works* (Einaudi Stile Libero, 2016) in cui ripercorre i propri mestieri prima di diventare scrittore, dal lattoniere alle esperienze come spacciatore di acidi, al portiere di notte, giocando fin dal titolo sull'ambiguità del termine inglese che significa sia «lavori» che «opere». Poco tempo fa aveva consegnato il suo ultimo testo a Einaudi Stile Libero e il direttore editoriale Paolo Repetti ha ricordato l'autore in un toccante tweet che chiude dicendo: «Non ti piaceva l'umanità. Per nulla. Ma amavi le singole creature». L'inedito si intitola *Black tulips*: i tulipani, segno d'amore, da ieri sono definitivamente neri.

...

Luca Illetterati, *Vitaliano Trevisan, il pericoloso sogno dell'autenticità*, «il manifesto», 9 gennaio 2022

La voce di Vitaliano Trevisan – trovato morto in solitudine venerdì 7 gennaio nella casa che abitava da qualche anno nell'alta Valle del Chiampo, in provincia di Vicenza – era insieme nitida e contorta, capace di dire il tragico dell'esistenza con la precisione di un cesellatore, che non trascura nemmeno il minimo dettaglio nel tentativo di corrispondere alla durezza e alle asperità del reale. Persino beckettianamente divertita dall'insensatezza del mondo e della vita, quella voce era tesa, tagliente, insieme cupa e ironica, visceralmente ossessionata dalla necessità di essere vera, di smascherare, attraverso un rigore insieme sintattico ed etico, le menzogne ideologiche, i trucchetti che tutti noi mettiamo in atto al fine di renderci sopportabile il mondo. Proprio perché la sua scrittura è tutt'una con il bisogno che la produce,



Trevisan è forse l'autore italiano che più ha saputo essere all'altezza del proprio tempo, leggendo, nelle contorsioni esistenziali degli umani e nella materialità concreta del reale, le linee più profonde e interrate della contemporaneità. Sebbene la parola «autenticità» sia a volte orribilmente vischiosa, sempre ambigua e dunque giocoforza complicata, rende conto meglio di altre della lama pericolosa e tagliente sopra la quale da sempre camminava Trevisan.

La scrittura era per lui l'unico luogo nel quale, forse, aveva senso perseguire il sogno folle, assurdo e intimamente pericoloso dell'autenticità. Non c'entrano, o c'entrano solo in parte, categorie come quelle dell'autofiction o della non fiction, che pure Trevisan ha percorso prima, meglio e più radicalmente di altri. C'entra invece un'idea di verità della scrittura che è tale indipendentemente dalla corrispondenza fra il testo e una realtà ad esso esterna, e che consiste nel suo essere adeguata a sé stessa, nello sforzo

titanico e doloroso – a volte davvero terribilmente doloroso – di non usare mai le parole, la grammatica e la sintassi come maschera, come decoro, come accomodamento. Il che non corrisponde affatto a una rinuncia allo stile, al lavoro sulla parola: semmai, al contrario, ribadisce la convinzione che la verità sia solo nello stile; che solo una scrittura consapevole delle sue strutture e dunque del suo farsi e del suo prodursi sia in grado di dire come stiano le cose.

Non a caso, leggere Trevisan significa sempre ascoltare una voce. Tutti i suoi testi – siano essi di pseudofiction (da *Trio senza pianoforte*, del 1998, a *I quindicimila passi*, del 2002, a *Un mondo meraviglioso* del 2003, a *Un ponte* del 2008 o agli strepitosi racconti di *Standards, Shorts, Wordstar(s), Grotteschi e arabeschi*), testi teatrali (da *Il lavoro rende liberi* del 2005 a *Una notte in Tunisia* del 2011 fino a *Il delirio del particolare* del 2020 e attualmente in scena), avessero la forma del memoir (come nell'immenso

*Works*, del 2016) o quella della fiction saggistica (come nel formidabile e non sempre adeguatamente valorizzato *Tristissimi giardini*, del 2010) – sono infatti scritte che parlano, che hanno una peculiare cadenza fonetica, sonora, che non sono leggibili fuori dal timbro e dal ritmo che le costituisce. E la voce che parla ossessivamente cerca di farsi strada dentro il magma mentale che ne è all'origine. L'io narrante si fa carico del compito di dipanare il caos della mente e del mondo, attraverso quel rigore ossessivo, che è insieme della cosa e della sintassi che la esprime.

L'uso della prima persona, che caratterizza buona parte della produzione di Trevisan e che egli ha sempre detto di avere imparato dall'amato Thomas Bernhard, è funzionale a questa disposizione. Ma è una prima persona che non rimanda ad alcuna dimensione di ingenuità, che non è mai, cioè, in alcun modo una strizzatina d'occhio a una qualche estetica della spontaneità.

Iperlavorata e iperpensata, lontanissima da ogni ideologia dell'immediatezza, della naturalità e della schiettezza, la scrittura in prima persona di Trevisan è chiamata a rendere continuamente ragione di sé stessa, e dunque del pensiero, del viluppo di connessioni e percorsi dentro il quale si incuneano i flussi mentali degli umani, i loro modi di agire, le spesso bislacche geometrie che innervano lo spazio materiale nel quale si svolgono le loro esistenze. E tutto ciò è in Trevisan una forma di assunzione di responsabilità nella quale si trovano coinvolti tanto l'autore quanto chi lo legge.

La scrittura di Vitaliano Trevisan è fatta di una meccanica fine, di precisione, dove l'attenzione minuziosa a tutti i passi dell'azione descritta è sempre finalizzata alla restituzione della verità di uno sguardo che quanto più è situato, quanto più è esplicitato come punto di vista particolare ed essenzialmente connotato, tanto più si trova all'altezza della verità della cosa, della verità dell'esperienza che l'esistenza fa della cosa. Lo scrittore non può permettersi ambiguità semantiche, ammiccamenti lirici; non può concedersi giochi di prestigio linguistici e sintattici, non può

indugiare su effetti speciali che non siano connessi alla necessità della descrizione. Un atteggiamento diverso, che non si attenesse in modo controllato e consapevole al rigore descrittivo, anche quando ciò che ad essere descritto è il delirio stesso – di un soggetto, di un paesaggio, della famiglia, delle relazioni sentimentali, del mondo del cinema, del mondo del lavoro, dell'industria culturale – sarebbe giocoforza inganno, mera costruzione, una cesura nel rapporto tra scrittura e verità.

Per questo Trevisan non sopportava il superfluo. Il suo periodare, a volte apparentemente e persino volutamente involuto (perché involuto è il modo in cui noi parliamo a noi stessi) è sempre terribilmente preciso, come se il lavoro della scrittura – che è per Trevisan sempre lavoro manuale – avesse il compito non certo di mettere ordine nella vita, quanto piuttosto di renderne, in modo rigorosamente ordinato, l'intrinseco disordine. In questo senso, quella di Trevisan – uomo strutturalmente impolitico e refrattario a qualsiasi moralismo – è una scrittura etica e politica nel senso più intimo e radicale del termine. Non tanto per i temi che tratta quanto per la postura che incarna: una postura esente da compromessi, che non prende scorciatoie, e si assume fino in fondo la responsabilità di dire ciò che ha da dire nel modo insieme più rigoroso, preciso e concreto possibile. Una scrittura etica e politica che è tale in quanto radicalmente esistenziale, in quanto investita del ruolo di rendere se non sopportabile, perlomeno controllabile e analizzabile il caos del paesaggio, la frantumazione della vita, la crudeltà del mondo.

Chiunque abbia letto anche solo qualcosa di Vitaliano Trevisan sa quanto conoscesse il dolore e la fatica. E forse ciò che egli chiedeva alla scrittura era non una qualche forma di sublimazione terapeutica, ma piuttosto la possibilità di dare forma a quel dolore e a quella fatica, come se la scrittura fosse l'unica strategia per provare a comprendere le traiettorie insensate del dolore e i percorsi assurdi del lavoro di esistere dentro l'annichilimento stesso del senso.

# Giulio Ferroni

## *Sicilia casa per casa*

«L'Espresso», 9 gennaio 2022



La lingua, espressionistica e fisica. Lo sguardo, tagliente e ironico. Ma soprattutto, la vita della sua isola. A dieci anni dalla morte di Vincenzo Consolo

Credo che Vincenzo Consolo richieda oggi un'attenzione ben maggiore di quella che viene accordata ad altri di lui molto meno rilevanti: tra gli scrittori siciliani contemporanei Consolo è quello che più intensamente fa percepire e quasi toccare il corpo vivo della sua terra, il suo ambiente e la sua storia, la sua bellezza e la sua violenza, il suo fascino e il suo colpevole degrado. Giustamente Cesare Segre, all'inizio dell'introduzione al Meridiano, lo definì «il maggiore scrittore italiano della sua generazione»: scrittore che è sceso fino in fondo nel cuore del presente, nei molteplici volti della realtà, nella loro densità sociale e antropologica; scrittore che ha insistentemente interrogato il disporsi della vita nello spazio e nel tempo, tutto ciò che la storia ha addensato e che, trasformato, continua a scorrerci davanti, si muove e vibra mentre lo consideriamo e lo tocchiamo.

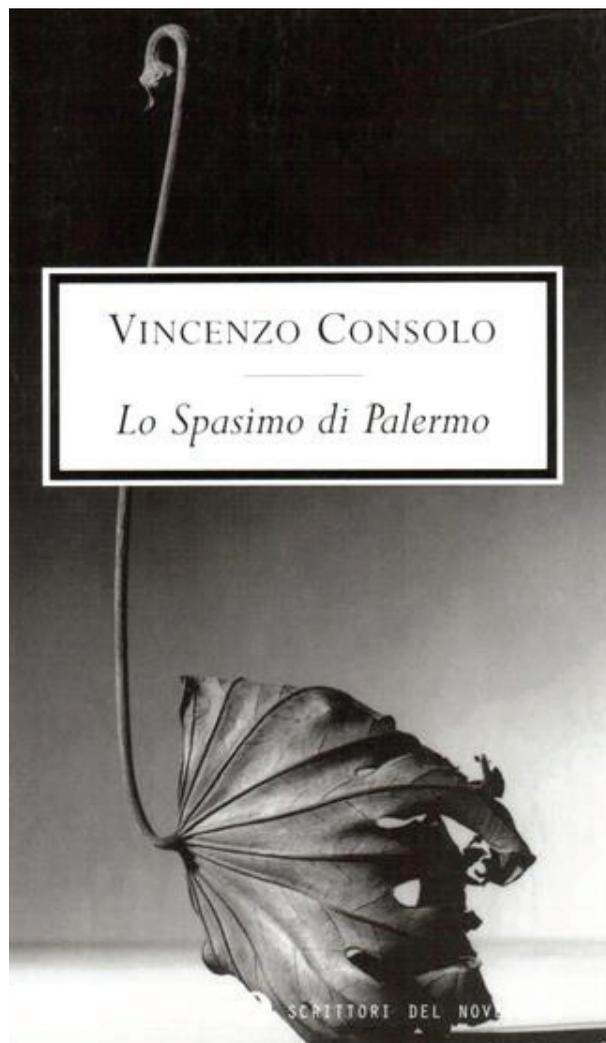
Come siciliano Consolo si è rivolto soprattutto alla contraddittoria realtà della sua regione, al vasto orizzonte della sua cultura e del suo ambiente, ai luoghi della propria origine personale e alle vicende che l'hanno toccata e sconvolta, al rilievo che essa ha avuto nella storia dell'Italia moderna, alle passioni e alle speranze che l'hanno animata, alla implacabile e distruttiva violenza che ha pesato su di essa, con il vario succedersi delle azioni di poteri criminali e

mafiosi. Vivendo soprattutto a Milano, il rapporto con la sua isola è stato quello di un continuo e vario, mai definitivo, tornare, di un appassionato sguardo di viaggiatore che insistentemente interroga le cose perdute, trasformate, violentate. E naturalmente come scrittore non ha mai cessato di dialogare con tutti i grandi scrittori siciliani, con le forme diverse con cui essi hanno dato voce al carattere, al mistero, all'essere dell'isola: e del resto ha avuto anche modo di conoscere e frequentare direttamente alcuni maestri di precedenti generazioni, come Vittorini e Sciascia, e molto legato è stato soprattutto al secondo (ma nella giovinezza gli era capitato di avere rapporti con il più atipico Lucio Piccolo di Calanovella).

Nel quadro della letteratura siciliana Consolo occupa però un posto tutto particolare: il suo modo di guardare la realtà dell'isola, di scavare nei suoi misteri e nella sua fascinazione, si avvale di una singolare lotta con la lingua, di uno scatto espressionistico e plurilinguistico sul cui carattere ha agito proprio la suggestione del milanese Gadda. La sua è una sfida continuamente ai limiti del linguaggio, strenua ricerca della fisicità della parola, ostinata cura per un lessico legato all'evidenza delle cose, alla loro traccia concreta, alla loro consistenza biologica e materica. La sua prosa si avvolge sugli oggetti, sui

nomi, sul muoversi stesso della realtà, sul ritmo e il respiro del tempo, come ad estrarne l'anima, la vibrazione, la traccia dello sforzo, del movimento umano, della passione e del dolore, del voler essere e di ciò che lo ostacola. La speranza e il desiderio, l'aggressione e la difesa, tutto viene espresso attraverso la sofferta densità della parola, con un lessico tocca i livelli più diversi: forme dialettali più vicine all'espressione della vita materiale, alla realtà contadina o al lavoro artigianale, forme arcaiche o preziose, che fanno balenare echi di tempi lontani, di remota storicità, lingue straniere che rivelano strati nascosti dell'esperienza, rapporti, interferenze, intrecci e conflitti tra mondi. Nomi comuni e nomi propri si susseguono ritmicamente in questa prosa, che costeggia la poesia, come a catturare e a rapprendere in sé lo spazio e il tempo, lo scorrere della vita, l'aspetto degli oggetti, i gesti degli esseri umani e di tutto ciò che è animato, le immagini dell'arte: scrittura che si muove e racconta, ma in un raccontare che è nello stesso tempo un vedere e un interrogare, un voler catturare la densità dei luoghi e dell'esistenza che scorre in essi, la persistenza del passato e la sua evanescenza, il testardo agire degli esseri umani, il suo fissarsi in posture, in proiezioni di sé, nel loro insistente e scenico manifestare sé stessi, nel loro mostrarsi che è anche un enigmatico nascondersi.

Se di racconto si tratta, è un raccontare che, per la sua stessa intensità, per il residuo di partecipazione e di dolore che lo sostiene, non può avere nulla a che fare con quella generica e piatta disposizione al romanzo che domina sulla stanca scena letteraria contemporanea: tutti i romanzi di Consolo, dal romanzo storico che nel 1976 lo ha rivelato, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, all'ultimo disperato *Lo spasimo di Palermo* (1998), sono in fondo dei non romanzi, testi che si dispongono su più piani diversi, che mirano a circoscrivere i volti di un reale che i convenzionali modelli romanzeschi non sono in grado di afferrare. Ai romanzi si sono affiancati molti suoi saggi, raccolti in volumi che si presentano percorsi nella Sicilia contemporanea, nei suoi splendori



e nelle sue piaghe, nel mito, nella storia, nella geografia, nell'arte, racconti di luoghi, di persone, di incontri.

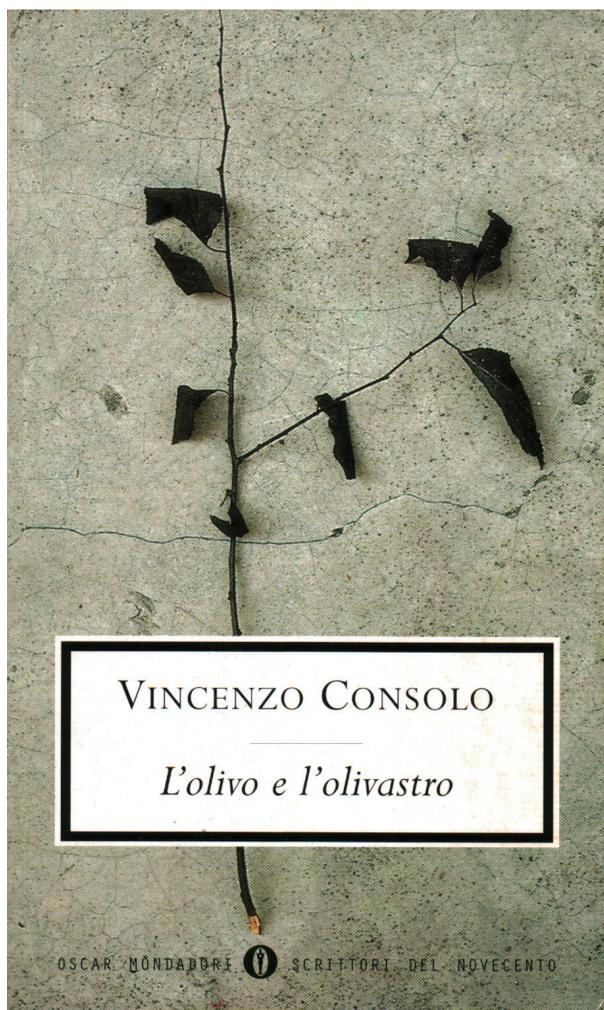
Molto vicino Consolo è stato a Leonardo Sciascia, con cui ha condiviso una tensione illuministica e moralistica, un impegno di denuncia e di intervento sulle micidiali storture della Sicilia e dell'Italia contemporanea. L'illuminismo di Sciascia è però sempre come segnato da un senso di distacco e di distanziamento, da una diffidenza della ragione che può risolversi in ironia, in assorto e problematico indagare, in perplesso giudicare, con punti di fuga

verso una sospesa ambiguità (tra Pirandello e Borges). Lo spirito critico e moralistico di Sciascia è in lotta contro una Sicilia sofisticata, sembra come volersi districare tra le sue trame ingannevoli, contro quella che potremmo considerare la sostanza retorica dell'orizzonte politico mafioso, sfidandola con le armi di una lucida razionalità combinatoria. L'originalità di Consolo, invece, anche rispetto ad altri vicini scrittori siciliani (prima di tutti Bufalino, immerso in una sua cangiante totalità letteraria), sta nel suo mirare, grazie al suo espressionismo, al cuore profondo della Sicilia, grande corpo brulicante di vita, esuberante, malsano, appassionato, lacerato. Cerca di comprenderne il senso afferrandone ogni squarcio che ne riveli la densità, la fascinazione e la tremenda rovinosa disgregazione del tutto, di un insieme di corpi che vi annaspiano, vi soffrono, vi si espandono, vi si mostrano. Di contro alle rovine cerca e ritrova tante presenze vitali, appartate figure umane che ostinatamente resistono, che continuano, nonostante tutto, a cercare una luce.

Tutta l'opera di Consolo è come un lungo viaggio: viaggio tra luoghi amati, in cui riconosce le proprie ragioni di vita, ma che vive soprattutto da lontano, ritrovandoli e perpetuamente perdendoli; scrittore di una geografia che risale fino agli spazi mitici dell'Odissea (come in quell'atipico libro di viaggio che è *L'olivo e l'olivastro*, 1994), trovandosi di fronte al tradimento attuale di ogni memoria, alla violenza mafiosa e al degrado ambientale. Insieme ai suoi protagonisti l'autore si domanda spesso, «che cosa è successo», all'ambiente, allo spazio, alla vita, a chi legge e allo stesso io che scrive: interrogazione accorata, tramata sul percorso compiuto, con le cose e le persone viste nella condizione in cui sono «divenute».

«L'originalità di Consolo sta nel suo mirare, grazie al suo espressionismo, al cuore profondo della Sicilia.»

Consolo è in effetti uno di quegli scrittori di cui oggi abbiamo più bisogno, quelli che sanno percepire la vita dei luoghi, che ne sentono il respiro, il valore minacciato che spesso ancora custodiscono, e così ci invitano a pensare a condizioni diverse da quelle in cui sono stati ridotti: scrittore «ecologico» non per programma ideologico, ma per autentico spirito democratico, passione di cultura, passione di letteratura, passione per il mondo e per la vita. Occorrerebbe ascoltare di più la sua voce intesa e sdegnata, che, da quella specola siciliana, guardata da lontano e da vicino, ci dice l'urgenza di capire davvero dove stiamo andando.



# Enrico Terrinoni

## *Dello scrivere occulto*

«Il Tascabile», 10 gennaio 2022



Tradurre Joyce significa viaggiare nei misteri che la letteratura nasconde nelle parole. «Dubitare è quel che Joyce vuole che facciamo sempre.»

La parola «occulto» evoca troppo spesso fantasmi sinistri e sospetti ingiusti di spiritualismo. Bisognerebbe guardare invece alla sua storia, che non è neanche troppo segreta. *Occultus* viene da un verbo latino, *occūlo*, il cui suono ci sembrerebbe buffo se non fosse che la penultima sillaba (*ci*) è breve: l'accento cade sulla terzultima. *Ōculo*, che significa: «nascondo». Niente di spiritico, insomma. È per questo che uno scrittore occulto non dev'essere necessariamente un amante delle *séances*, un evocatore di spettri e spiriti, un appassionato di tavole ouija. Si è occulto se si sa celare, se si prevede l'atto della scrittura in quanto disseminazione di tasselli che possono *anche* portare alla rivelazione di un segreto. Ma magari no. Tra gli scrittori occulto, però, ce ne sono alcuni che decidono di cospargere le proprie opere di cenere e indizi; ma non sempre affinché l'atto di seguirne le tracce, spolverandole, implichi una rivelazione, ma perché invece faccia sfacciatamente affacciare su misteri ulteriori. Misteri bifronti, perlomeno, ossia: a due facce e a due fronti. Perché, per affrontare il mistero c'è bisogno di dualità, di contrasti. Non di soluzioni semplici, perché le cose semplici *non sono* le più belle. E perché la letteratura, quella potente e *infinibile*, non è certo spiegabile o racchiudibile (comprensibile) attraverso percorsi a chiave o formulette. E poi, non si rivela mai a chi aneli a risposte univoche.

Semmai si *ri-vela*, ossia aggiunge ulteriori veli. Veli di verità ineffabili. Sottili, trasparenti, a volte; ma veli che fanno viaggiare. Vele che fanno volare.

La grande letteratura, come la vita, non è univoca ma *plurivoca*: parla con un coro di voci: voci sfalsate e talvolta stridenti. Non conduce in alcun dove che non sia l'eterno viaggio. E così, quando ci si imbarca nella lettura di «opere universo», che prevedono non l'*univerbo* ma il *multiverbo*, come nella teoria cosmologica del multiverso (quanta poesia nella pluralità!), seguire le tracce tanto per seguirle è talvolta più proficuo che seguirle per arrivare *sherlockholmesianamente* chissà dove.

Eppure le strade portano sempre da qualche parte, lo sa bene il goffo ispettore dei libri di Conan Doyle. Libri, infatti, che giocano con le parole assai più di quanto non ci si aspetti. Prendiamo il nome Sherlock, ad esempio. Come non vedervi una «serratura», un «lucchetto» (*lock*) magari «bello e buono» (*sheer*), anche se questo aggettivo, in tal senso, si applica ai concetti e non alle cose? O forse dovremmo scorgerci soltanto un «colpo di fortuna» (*sheer luck*)? O magari anche un «ricciolo» (*lock*) di una «lei» (*she*)? Chi può dirlo? È solo una teoria di assonanze, di quasi omofonie, campata per aria. Ma i suoni *campano* per aria. L'aria li diffonde, li fa ondulare. Ed è così che, con moto ondoso, ci raggiungono. Perché le nostre

teste, dai testi, captano onde: onde interpretazionali. Da dove? Per dove? *Onde?* Appunto.

Restando con Doyle, pure Watson ci sembra un nome sospetto. Suona come la domanda paternalistica e pretesca *what, son?*, «cosa c'è, figliolo?»: domanda che sarebbe tipica di Sherlock, o anche dell'altezzoso Moriarty; e il suo, di nome, tra l'altro sembra rievocare anch'esso qualcosa: «un'arte della morte», forse? Tutte speculazioni, ovviamente. Elucubrazioni che non portano a nulla e da nessuna parte. Ma è proprio questo il punto. Chi può dire che Doyle non avesse in animo di significare anche tramite i suoni dei nomi? Nominare infatti è un modo di enumerare. *Ex numerare*. Uscire dalla teoria dei numeri per chiamare le cose come in una rincorsa infinita. Infinita, come la serie dei numeri, appunto.

Ma non tutti gli scrittori si affidano a queste alchimie, e menomale! E poi non è affatto detto che Doyle lo facesse, anzi. Ma alcuni sì. Alcuni lo fanno, e la fanno oscura. James Joyce, ad esempio. Nel caso delle sue opere, peccherebbe di ingenuità chi bramasse una fine, una soluzione. È il fine, qui, che conta, non la fine. E il fine, è un fine gioco. Un percorso a ostacoli come quello dell'esistenza, dell'esistente, da seguire senza esitare. *Esistendo*. Non perché il viaggio conduca in qualche luogo, ma perché il senso è proprio l'attraversare. Un'attrazione per chi sa versare, direi: come accade allo zio Claudio in *Amleto*, che nelle orecchie di un Amleto *père* non ancora spettro, sa versare eccome il suo veleno; attirando tra l'altro così l'attenzione dell'attraente Amleto *filis*, il quale, sì, rivelerà l'arcano, ma non per spiegarci alcunché: piuttosto, per abituarci a dubitare ancora.

E dubitare è quel che Joyce vuole che facciamo sempre, come lettori. Non certo per squarciare il velo della rivelazione, ma perché l'azione di rivelare ne sia il senso ultimo. Il senso del leggere, leggero e *profondissimo*. Favorevole, ossia, alle profondità, ma solo perché quegli abissi, li intuiamo già dal colore delle superfici. Perché «leggere leggermente» significa *legger menti*. E certi scrittori, Joyce incluso, proprio questo scelsero di fare. Entrare nelle teste

tramite i testi. E così, entrare nelle vite. Lasciarne traccia, oscuramente.

Per qualche ragione paradossale, uno dei punti più controversi e bui di uno dei libri più controversi e bui di sempre, l'*Ulisse*, è proprio il suo incipit: un luogo che invece, in un romanzo normale, dovrebbe puntare su tutt'altro. Sulla chiarezza epifanica e rivelatrice, ad esempio, come accade in molti casi per Virginia Woolf. O sul dettaglio scioccante ma non ancora afferrato, un dettaglio che tornerà, chissà, in seguito, per illuminare trame intricate. Il che avviene in alcuni romanzi d'appendice e persino in certe opere cardine del filone che oggi chiamiamo noir.

Niente di tutto questo nel libro di Joyce. Il romanzo, che pure si apre in *medias res* – stratagemma in grado di farci bucare tutta una serie di barriere funzionali e di darci l'impressione d'esser catapultati nella vita vera – descrive scene di straordinaria ordinarità. Sin dal suo inizio: senza nulla che sembri preannunciare stravolgimenti, rivelazioni, anormalità affascinanti o perturbanti. In aggiunta, si apre con un personaggio gregario, che nel libro ha ovviamente un suo ruolo, ma che non possiamo davvero annoverare tra i protagonisti principali della storia. Eccolo, l'incipit dell'incipit: «Stately, plump Buck Mulligan [...]». Premetto che Joyce amava ricordare ai suoi conoscenti di non avere alcuna fantasia, e di prendere tutto quel che scriveva, direttamente dalla vita. Questo personaggio, Buck Mulligan, è modellato su un suo amico-nemico, Oliver St John Gogarty. Gogarty aveva un figlio, tra i cui plurimi nomi compare quello di Odysseus. Immaginatoci la scena. Nel 1922 Gogarty apre il libro – o forse, più probabile: nel marzo del 1918 Gogarty apre il fascicolo della «Little Review» in cui compare il primo episodio del libro dal nome *Ulysses*, scritto dall'amico di un tempo e ora sua nemesi.

Primo shock: proprio il titolo, che è la traduzione, polarizzazione latina dell'altisonante greco Odysseus, da lui scelto per il proprio figlio, carne della sua carne. Joyce, invece, ne seleziona la variante più mondana, e lo fa per dare il nome alla carne del proprio spirito.

Secondo shock: questo libro si apre con lui stesso, con Oliver, Buck Mulligan. E che fa Mulligan nel libro? Tante cose, ma due in particolare: ha in mente di ellenizzare l'Irlanda, di renderla assai più «greca» delle olive di Carlo Verdone; e anche di spargere in giro per Dublino la diceria che Leopold Bloom (il vero protagonista del romanzo) possa essere omosessuale. Bloom, la cui moglie è lievemente meno fedele del suo modello omerico, Penelope, ha anche lui una sorta di amante. Una sorta perché il suo è un flirt epistolare. E come si chiama questa donna a cui spedisce missive piccanti? Martha. Esattamente come si chiamava la moglie di Gogarty, la madre di Odysseus: Martha (Duane).

Bella presa in giro per un uomo che un tempo di Joyce era stato amico. Amico al punto da condividere con lui un'abitazione, quella stessa torre in cui vivono, nel libro, proprio Stephen Dedalus (personaggio autobiografico che porta lo stesso pseudonimo usato da Joyce nelle lettere agli amici, tra cui a Gogarty...) e Buck Mulligan. Nella realtà, Joyce e Gogarty vi abitarono insieme dal 9 al 15 settembre del 1904. Ma *Ulysses* è ambientato a giugno: il 16 giugno, il giorno fatidico in cui la futura compagna e moglie di James, Nora, nella tipica impasse tra giovani amanti «prese in mano» la situazione, e non solo... e lo «rese uomo». Nel libro, Stephen Dedalus fa capire a Buck Mulligan che quella sera (il 16 giugno, nella finzione) non sarebbe tornato a stare nella torre con lui, e non ci tornerà più. Nella vita, Joyce lascerà per sempre la torre il 15 settembre del 1904, qualche settimana prima di abbandonare la sua Irlanda.

Il 15 settembre: una data strana per le storie segrete del libro. Non certo perché un suo futuro traduttore italiano sarebbe nato proprio in quel giorno; e non certo perché in quel giorno sarebbe nato anche un altro grande ammiratore di Joyce, il Nobel per la fisica Murray Gell-Mann – il quale avrebbe nominato le particelle subatomiche «quark» prendendone il nome proprio da un libro di Joyce, il *Finnegans Wake*.

Il 15 settembre è importante, in realtà, per un altro motivo. È importante perché, nella vita vera

di Joyce, fu il compleanno di un suo flirt: un'altra Marta, Marthe Fleischmann. Di lei, dopo averla «incontrata» nel giorno del suo, di compleanno, il 2 febbraio del 1919, a Zurigo (*Ulisse* sarebbe «nato» il 2 febbraio del 1922, a Parigi), disse cripticamente a un amico: «Ieri sera ho toccato le parti più calde e più fredde del corpo di una donna».

La sua, in definitiva, è una teoria di Marte, una teoria marziana. Un incrocio di destini in una strana storia, di cui nei giorni nostri s'è persa la memoria. O meglio, più che persa, non s'è mai avuta. Perché *chi mai* sarebbe stato in grado, al tempo, di ricostruire questo mosaico oscuro? Forse soltanto Joyce stesso; e in parte Gogarty, per quel che lo riguardava, almeno. Joyce sembra mandare messaggi, non a un pubblico generalista, ma a uno che fosse addentro alla sua stessa vita; o a chi, nel futuro, avrebbe dedicato il suo *prezioso* tempo a scandagliarla, quella vita. *Prezioso* come il cognome di uno dei possibili amanti di Nora a Trieste, ma questa è un'altra storia. Una storia che non finisce e non inizia. Semmai, *finizia e inisce*. E infatti, la storia non finisce qui. Torniamo allora all'inizio, all'incipit dell'incipit: «Stately, plump Buck Mulligan [...]».

Perché ho messo in grassetto alcune lettere? Perché Joyce aveva intuito, credo, esattamente come i fisici della materia, che il linguaggio, alla stregua dell'universo, è granulare; e i suoi granuli sono le lettere. Lettere sempre significative. Aristotele scriveva libri con lettere per titoli, ed è questo che si propone di fare anche Stephen Dedalus nell'*Ulisse*. Stephen, Stefano. Perché mai Joyce sceglie per sé questo nome? Per riportarci un'eco strana, quella di santo Stefano protomartire, ovvero, in inglese, *St Stephen protomartyr*. Insomma, nella prima parola dell'*Ulisse* abbiamo, frattalicamente, quasi già tutto. L'incipit della prima parola di *Ulysses* è infatti una *signatura*, una firma che rimanda a Joyce stesso. Ma rimanda anche a Gogarty: Oliver St John, il modello di Mulligan; che si chiama Buck, ma Buck è un nomignolo. Il suo nome vero è Malachi, come il profeta Malachia. E Oliver, suo modello, era anche lui una sorta di profeta (St John).

Una teoria teologica, torbida e oscura. Infatti, qualche riga dopo il suo avvento, Mulligan intonerà l'introito, l'incipit della messa latina: «Introibo ad altare dei». Tante pagine dopo, nell'episodio magico, «Circe», il quindicesimo, lui stesso, ma tramutatosi magicamente in padre Malachi O'Flynn, griderà: «Introibo ad altare diabolici», fantomatico incipit di una messa nera. Di una *black mass*. **Bm**: Buck Mulligan. Soltanto questo? Certo che no! Perché *bm* sono anche le lettere con cui inizia e finisce il nome Bloom. E sono anche, invertite (come nelle messe nere) le iniziali di sua moglie: Molly Bloom.

Personaggi di finzione? Forse no, se è vero che uno dei modelli di Bloom era un tale dublinese di nome Alfred Henry Hunter (Bloom, nella corrispondenza con Martha si firma proprio Henry). Hunter era sposato con una donna di nome Marion Bruère: Marion come Molly (che ne è il diminutivo). Un nome mariano, quasi, che ben si accoppia, evangelicamente, con le varie Marte già viste.

O forse è tutto un'allucinazione, una casualità, un'invenzione. Ma se non lo fosse, chi mancherebbe all'appello, nel linguaggio cifrato di questo incipit dell'incipit? Il personaggio principale, Leopold: Leopold Bloom, che nel libro viene chiamato Poldy.

Insomma, l'incipit «Stately, plump Buck Mulligan [...]» include i personaggi principali e anche tanti loro modelli reali. Perché? Per chi sono scritte queste lettere? A chi sono inviate? Sono forse scritte per esser destinate a restare «lettera morta», *dead letter*? Ma in inglese le *dead letters*, lo sa bene il *Bartleby* di Melville, sono le lettere non recapitate. E a chi le sta spedendo Joyce? Ai suoi amici, ai suoi nemici, ai suoi sodali? A Gogarty? Alla sua compagna Nora? Oppure a noi? È un rituale oscuro, il suo. È la storia di un figlio in cerca del padre, è stato detto. Un figlio che si chiama Dedalus, come il padre di Icaro, costruttore del labirinto. Un labirinto senza uscita. Ma Joyce, negli anni di Dublino, si era avvicinato a un sapere che, quello sì, chiameremmo a ragione «occulto». Aveva letto Swedenborg, e aveva prestato attenzione agli ermetisti. Si era avvicinato a Yeats, il quale,

nell'ordine ermetico della Golden Dawn diretto dal satanista Alistair Crowley, si faceva chiamare Dedi, che sta per *demon est deus inversus*. Simile, in parte, più a *daddy* («papà») o più a Dedalus?

Chissà, forse non è un caso il fatto che proprio Alistair Crowley fu uno dei primi, recensendo *Ulysses*, a capirne il segreto più intimo: è un *novel of the mind*, scrisse, «un romanzo della mente»; che come la mente ha tanti segreti. Segreti futili, oppure profondi. Favorevoli, ripeto, ai fondali. Ma sempre fondali segreti e occulti. Occulti e segreti come il motivo primordiale che spinse Joyce a scrivere. *The Sisters*, il primo suo racconto, firmato «Stephen Daedalus», uscì nel 1904, nel giorno esatto del primo anniversario della morte della madre (in *Ulisse* il fantasma principale è quello della madre di Stephen che appare a più riprese e ossessiona la mente del figlio). Ruota, quel racconto, attorno a una parola strana: *rosicrucian*, «rosacrociano». E il suo protagonista, *in absentia* perché morto, è un prete: un prete di nome James. Come il nome del figlio. Nell'*Ulisse* Stephen Dedalus, nei suoi pensieri bui – pensieri «confinati in bare», dice lui – si domanda tante cose, tra cui: «Trovi le mie parole oscure. L'oscurità ce l'abbiamo nell'anima, non trovi?». E anche: «*Chi mai* in qualche dove leggerà queste parole scritte?» (corsivo mio).

Alessandro Bergonzoni, reincarnazione italiana di Joyce, in uno spettacolo ipotizza l'esistenza di un signore orientale di nome Chimai: un signore che può tutto, che sa tutto. Le trite domande «chi mai potrà farlo?» e «chi mai potrà capirlo?» sono in realtà affermazioni: «Chimai potrà farlo». «Chimai potrà capirlo!» Chimai siamo noi. E allora, tanto vale *tradurla* anche noi, quella riflessione profetica di Stephen: cambiarla, perché tradurre significa cambiare: «Chimai in qualche dove leggerà queste parole scritte!».

«Chimai potrà»: lo diceva anche il refrain di un famoso cartone. E se è vero quello che scrisse Joyce nel *Finnegans*, alludendo a un tempo in cui «voi e loro foste noi», chimai è un lui; ma un lui che potremmo essere noi. Un profeta. John lui. Chimai: il signore orientale. Un signore del buio, che nell'oscuro, disorienta.

Leonardo G. Luccone

*Il romanzo familiare ma sperimentale di Ian Williams*

«Rivista Studio», 11 gennaio 2022

Intervista all'autore canadese sulla sua idea di letteratura, a metà tra la precisione dell'orologio e l'imprevedibile evoluzione degli organismi viventi

*Riproduzione* di Ian Williams ha tutte le caratteristiche che respingono gli editor delle case editrici e gran parte dei lettori: è molto lungo, ha uno sviluppo non lineare, è un libro dove intento, struttura, forma e stile sono così connessi che avvicinandosi alla fine il libro si ammala di cancro: le parole diventano cellule corrotte dal male, in apice e in pedice leggiamo il garbuglio dei pensieri e delle interazioni non esplicite tra i protagonisti, e si sviluppa una storia nella storia, che alla fine ha il sopravvento.

Eppure le quasi settecento pagine di *Riproduzione* si leggono in una manciata di giorni, in estasi e ammirazione, e per fortuna c'è chi va controcorrente perché Williams con questo romanzo nel 2019 ha vinto uno dei più importanti premi letterari canadesi, il Giller Prize, e molti giornali hanno riconosciuto il suo talento. Per «The Guardian», *Riproduzione* è accattivante e di raffinato equilibrio; il «New York Times» ha esaltato il linguaggio e lo sguardo sociale. La trama abbraccia quarant'anni e si racconta in poche battute. Edgar e Felicia – lui, di mezz'età, bianco, tedesco, vagamente predatorio; lei, diciannovenne, nera, povera – si incontrano in una stanza d'ospedale al capezzale delle madri morenti. A morire è solo la madre di Felicia, e quest'ultima nel giro di pochi giorni diventa amante di Edgar e badante della madre. Dalla tormentata relazione

nasce Armistice, che invece di segnare un armistizio sancisce la separazione. Tutto questo alla fine degli anni Settanta. Senza altre connessioni ritroviamo Army e Felicia nel seminterrato della casa di Oliver. Army è un adolescente, sembra la copia del padre che non ha ancora conosciuto: stessa ambizione prevaricatrice, stessa mancanza di scrupoli. A discapito delle apparenze non è Army a mettere incinta Heather, la figlia di Oliver, ma sarà Felicia a prendersi cura del bambino, Riot (come vedete si sta formando l'armata dell'umanità), con un mescolamento inestricabile di ruoli e parentele. Edgar, ormai malato, alla fine incontra Army, ma anche stavolta nulla appare limpido, la realtà è degradata dalle bugie e dalla malattia.

*Riproduzione* è in fondo una storia di amori mancati, una riflessione sull'eredità che lasciamo e sull'alta e darwiniana probabilità che le generazioni successive ripetano gli stessi errori dei padri (in questo caso solo dei padri).

Ian Williams è nato a Trinidad, nei Caraibi, ma ha vissuto a Brampton, un sobborgo di Toronto. Prima di *Riproduzione* ha scritto due raccolte di poesie, una raccolta di racconti ed è appena uscito in America *Disorientation*, un saggio su temi scottanti come l'identità e il razzismo. Abbiamo chiacchierato per un paio d'ore via Zoom, ecco un resoconto.

*C'è una frase proprio alla fine del libro. «Non tutti sono fatti per riprodursi.» Da dove viene un'affermazione così perentoria?*

Mi sono sempre chiesto: «Chi decide chi può riprodursi e chi no?». Qui in America c'è un gigantesco dibattito sull'aborto. Chi effettivamente decide non sono le donne incinte. Può perfino capitare che sia un tribunale – magari composto da soli uomini – a determinare chi si riproduce. C'è un'infinità di motivi per non sentirsi pronti ad avere figli. Da una parte c'è lo status del singolo che non vuole prendersi quel tipo di responsabilità, dall'altra c'è l'istinto naturale della specie. Credo sia una delle domande più complesse che ci siano ora.

*Succede anche con il concetto di famiglia, non credi? Se penso al tuo libro e mi chiedo cos'è una famiglia, mi trovo davanti nuclei di persone che hanno scelto di vivere insieme, ma spesso i legami tra loro sono flebili. Persone che si conoscono a malapena e che stanno insieme da poco possono essere considerate una famiglia?*

Penso che per famiglia si debba intendere un gruppo di persone animato da senso di responsabilità e intimità, ma riconosco che possa esserci un legame perfino intimo fondato sulla responsabilità senza che diventi familiare. L'idea di famiglia con due genitori e 1,7 figli, che è la media qui ora, è un po' arcaica: ormai ci sono un sacco di famiglie con figli che provengono da una relazione precedente di uno o di entrambi i partner, oppure con figli adottati o in affidamento. Per me la famiglia è qualcosa di allargato dove si possono instaurare relazioni di tipo complesso. Certo, se ci sono bambini la funzione genitoriale deve esserci per forza.

*Come interpreti la facilità con cui Felicia crea famiglie sempre diverse?*

«C'è un'infinità di motivi per non sentirsi pronti ad avere figli.»

Le famiglie di Felicia si creano soprattutto per prosimità. Se pensi alla seconda parte con Oliver: lui e Felicia vivono nella stessa casa, e hanno figli più o meno della stessa età. E poi succede quello che succede, nonostante Felicia non fosse in cerca...

*In effetti Felicia non cerca mai un uomo!*

È vero. In quel caso la relazione nasce proprio per motivi di condivisione dello spazio. Felicia è intrappolata in quella situazione per un anno e più. Succede e basta, e nella vita cose così capitano più spesso di quanto pensiamo. Si ritiene che la costruzione della famiglia sia un processo decisionale: scelgo la persona che voglio sposare, ci si predispone per avere figli eccetera eccetera, ma se ti sposti di qualche isolato potresti sposare una persona del tutto diversa da quella che immaginavi. Dipende dal caso, dalle coincidenze.

*Pensi che la famiglia possa essere vissuta come una forma di costrizione?*

Ci sono persone che evitano in tutti i modi di farsi una famiglia e persone che non possono farne a meno.

*In Italia siamo pervasi di cultura cattolica. Prima hai fatto riferimento all'aborto in Canada. Non credere che la situazione in Europa sia rosea. Siamo scossi da un'onda regressiva che ogni giorno mette in dubbio alcune delle conquiste della modernità.*

In questo senso il mondo va nella stessa direzione. La formula perfetta per la famiglia è stata testata da secoli di convivenza. Risultato: deve per forza essere affidabile. Come a dire: «Perché cambiarla se funziona così bene?».

In America, dove abbiamo una storia molto più corta, c'è una certa apertura verso le famiglie gay, verso le famiglie con mamme sole anche minorenni e così via, perché ci rendiamo conto che la vita è un casino. La soluzione non è tentare di rimodellare le persone rendendole conformi. Va però detto che c'è anche da noi questa spinta di destra – un'onda regressiva, l'espressione è azzeccata –, anche se più negli Stati

Uniti che in Canada. Per certi aspetti assistiamo a un ritorno indietro di decine di anni. Non so dire cosa nasconda.

*Quanto ci vuole a scrivere un romanzo così?*

Tantissimo. Quando stavo per finire, i tragici crimini successi in America (soprattutto l'uccisione di George Floyd) mi hanno costretto a una riflessione più profonda. Mi sono immerso in ciò che mi fa più paura, un dramma di cui non vedo la fine. E così ho scritto i saggi che ora fanno parte di *Disorientation*. Solo dopo essermi liberato da questa urgenza ho potuto completare il romanzo.

Quando ho iniziato a scriverlo le domande che mi formicolavano nella testa erano le stesse che fanno le persone della mia età: «Mi devo sposare», «devo fare

figli», e in questo senso la materia generale del libro è venuta fuori in modo naturale. Ma a interessarmi erano le implicazioni. A che punto ero della mia vita? Il libro è pieno della mia delusione di uomo di fronte a un mondo in perenne declino.

*Come l'hanno accolto in casa editrice quando gliel'hai mandato?*

Mi rendo conto che non è un romanzo normale – di solito i romanzi non si *comportano* così, non hanno queste esigenze tipografiche. A me invece piace analizzare come sono costruite le cose, dalla superficie alla profondità, come certi edifici dove vedi lo scheletro d'acciaio o cemento, i mattoni, i vetri – è tutto palese.

Credo che qualche volta i libri debbano rivelare il loro meccanismo. Come romanziere non ho la pretesa dell'invisibilità, anzi mi piace pensare di essere di fronte a una macchina; penso che gli ingranaggi siano meravigliosi – guarda gli orologi –, e credo che abbiamo troppa paura a immergerci nel funzionamento delle cose. Secondo me non si lavora abbastanza sulla forma: leggiamo solo per appropriarci del contenuto. Io, invece, voglio che il lettore si renda conto di quanto si può fare con il linguaggio che usiamo tutti i giorni.

Per tornare al tuo punto, sì, gli editor sono rimasti sorpresi dal romanzo, ma la cosa buona di Random House è che volevano pubblicarlo, ci credevano. Hanno capito subito qual era il mio obiettivo: la riproduzione che allargava i confini del romanzo tradizionale. Sarò sempre grato a queste persone che mi hanno dato così tanta libertà.

*Pure se diversissimo per intenti, mi ha ricordato «Casa di foglie» di Mark Z. Danielewski...*

Davvero? L'ho letto quando studiavo all'università. Mi è piaciuto perché ci sono tantissime cose dentro. Danielewski ha avuto coraggio, e pure il suo editore. La maggior parte dei lettori non è pronta per romanzi del genere: si sa, quando il libro sembra un po' troppo d'avanguardia il mercato non reagisce



bene. Sia *Casa di foglie* sia *Riproduzione* sono stati creati per stare sulla pagina. Con la versione digitale ci sono problemi, e immagino anche in traduzione. Sono tipi di scrittura molto specifici, per certi aspetti intraducibili in altri linguaggi. Come lo fai il film di *Riproduzione*?

Certo, puoi tenere la storia ma non puoi preservare il tessuto del testo.

*Per esempio bisognerebbe inventare un modo per rappresentare il cancro che tipograficamente affligge il libro. Sì, ma non so proprio come si possa farlo, ma non spetta a me pensarci. Mi piacerebbe essere a mia volta stupito da qualcuno che traduce *Riproduzione* con un altro linguaggio.*

*Quando hai deciso che il cancro avrebbe fatto la sua comparsa nel romanzo? L'avevi previsto fin dall'inizio o è successo mentre scrivevi?*

La prima volta che si vede il nome di Edgar cambiato (Edgrr) pensi sia un refuso, ma la seconda (Eegrr) o la terza (Ergrr) o oltre (EEEE) ti chiedi cosa sta succedendo.

Ho fiducia nel lettore e sono convinto che mi restituisca questa fiducia. C'è una relazione molto delicata tra chi scrive e chi legge. Ho sentito che dovevo rischiare, e può andare male perché il lettore potrebbe pensare che non sia necessario, anzi che generi confusione, e decidere di abbandonare la lettura; ma penso che i lettori siano molto più disposti a seguirci di quello che pensiamo, nonostante la letteratura che in questi anni gli è stata somministrata.

Mi chiedevi quando ho deciso di farlo. Beh, non subito. Da poeta ho una certa consapevolezza di ciò che può restituire una pagina, ma dall'altra parte rispetto la tradizione; so bene che per un romanzo ci sono aspettative molto diverse da quelle che ci sono in poesia. Ho sempre saputo che il libro si sarebbe dovuto ammalare di cancro ma non avevo

chiaro come. È bastato incoraggiare l'elemento che mi portava a fare cose strane.

*Forma e contenuto hanno passeggiato a braccetto? Ti sei imposto tutta una serie di vincoli legati alla genetica nel nome e nel numero dei capitoli e dei paragrafi. Alla fine è venuto fuori un organismo.*

A volte forma e contenuto crescono simultaneamente. Sapevo, per esempio, che la seconda parte si sarebbe dovuta sviluppare con 4 personaggi e 16 capitoli ma non sapevo cosa ci sarebbe andato dentro. Lo stesso vale per le 256 sottosezioni della terza parte. Però non voglio essere ricordato come «quello delle trovate», non voglio che sembri ginnastica mentale; ci sono scrittori che fanno un'esibizione di vocabolario. A me non interessa mettermi in mostra, voglio avere uno scopo.

*La cosa incredibile del tuo libro è che a dispetto di una struttura così elaborata si legge con facilità.*

È il complimento più bello che potessi ricevere.

*Cosa pensi delle critiche che ti sono state mosse? Alcune sono dure: per esempio *Bert's Book Podcast* non ha gradito le scelte stilistiche, secondo loro il libro è «overwritten»; altri insistono sul fatto che sia faticoso da seguire.*

Credo che le persone che hanno avuto problemi con questo libro sono le stesse che cercano cose facili; si sentono mentalmente dotate quando dominano il testo. È il libro a metterti alla prova. Si deve stabilire con il lettore una regola di ingaggio. È come se gli dicessi: «Non ho alcuna intenzione di insultarti con la faciloneria del junk food». Scrivo per rinforzare il rapporto del lettore con la letteratura. Mi piacerebbe che chi finisce *Riproduzione* si senta in grado di affrontare altre sfide di lettura, e allo stesso tempo non voglio che sembri solo un libro difficile. Non sai quanto mi danno fastidio i libri pieni di teoria, scritti in modo del tutto oscuro.

«A me non interessa mettermi in mostra, **voglio avere uno scopo.**»

Vanni Santoni

## *Che fine ha fatto il romanzo metafisico in Italia?*

«The Italian Review», gennaio 2022

Sentieri interrotti. Da Tokarczuk a Krasznahorkai a  
Gospodinov a Letellier a Énard a Volodin al new weird  
italiano. Una sintesi dei dibattiti sullo «strano»

Tre anni fa Bruce Sterling, non senza sorpresa da parte degli interessati, rilanciò su «*Wired*» la suggestione del «Novo Sconcertante Italico», una categoria scherzosa inventata in occasione di una conferenza organizzata dall'«*Indiscreto*» per parlare di **new weird all'italiana**, o meglio della sopravvenuta contaminazione del mainstream da parte di quelli che fino a poco tempo fa venivano definiti, quasi sempre con disprezzo manicheo, i «generi».

Quell'incontro era solo l'ultima tappa di un discorso che andava avanti da qualche anno, con riflessioni, anche **retrospettive**, sia rispetto a quanto avveniva in Italia, sia a quanto di «strano» si muoveva nell'**Europa contemporanea**.

Se, in effetti, autori come la polacca Olga Tokarczuk, il romeno **Mircea Cărtărescu**, l'ungherese László Krasznahorkai o il bulgaro **Georgi Gospodinov** sono passati da essere nomi di culto per nicchie selezionatissime di lettori a venire unanimemente considerati il fronte d'onda del romanzo contemporaneo, come del resto provato dal Nobel 2018 alla polacca e dalle plurime candidature del romeno e dell'ungherese (col bulgaro subito dietro, forte di un fresco premio Strega europeo), vale la pena notare che, al di là del lavoro di singoli, arditì, editori, come Voland da noi, che ha tradotto Gospodinov e Cărtărescu quando erano ancora sconosciuti fuori

dai paesi d'origine, spesso è stata una scoperta o riscoperta anglosassone ad accendere l'attenzione su certi nomi: vale per Tokarczuk come per Krasznahorkai, arrivato in Italia solo dopo la vittoria del Man Booker Prize International con *Satantango*, nel 2015 – e *Satantango* è un romanzo del 1985. Dall'altro lato, questa fortissima emersione di autori «strani» dall'Europa orientale può essere vista come epifenomeno di un progressivo decadimento della narrativa che finora aveva tenuto banco a livello mondiale, quella nordamericana: finita l'epoca dei giganti, morti Roth, Morrison e Bellow, agli ultimi fuochi i «titani viventi» DeLillo, Pynchon e McCarthy, il panorama, per quanto ricco di ottimi autori, è parimenti carente di autori eccelsi, e i pochi grandi – Franzen su tutti, per quanto *Crossroads* si collochi sopra il resto della sua produzione recente – paiono bloccati in un approccio realista ormai esausto, ma forse ancora inevitabile nel panorama statunitense. Si pensi ad esempio a un Colson Whitehead, che dopo un inizio all'insegna della più estrema ibridazione tra i generi, ha raccolto i più grandi onori prima con uno *steampunk* opportunamente mascherato da romanzo storico, *La ferrovia sotterranea*, e poi con un romanzo storico tout court, *I ragazzi della Nickel*, quasi giocando **deliberatamente al ribasso**. Non è forse un caso, allora, se quella che potremmo

considerare (al netto dei titani) la massima autrice vivente americana, Marilynne Robinson, si muove in un territorio sì realista ma profondamente innervato di spiritualità – anzi, di metafisica. E metafisico è stato l'ultimo grande sprazzo del romanzo statunitense, quel *Lincoln nel Bardo* in cui George Saunders si è spinto nello spazio interstiziale tra la vita e la morte (un luogo oscuro ed enigmatico in cui si finisce sempre per incontrare László Krasznahorkai che passeggia perfettamente a suo agio).

In genere, quando si parla di autori come Krasznahorkai o Tokarczuk negli Stati Uniti, emerge un'espressione: *magical realism*, «realismo magico». È possibile che sia solo il frutto di una carenza di categorie ed esempi: in un panorama di literary fiction improntato al realismo, e in una relativa penuria di traduzioni rispetto all'Europa non anglofona, la cosa a cui finiscono per assomigliare di più romanzi come *Nella quiete del tempo* di Tokarczuk o *Satantango* di Krasznahorkai è in effetti *Cent'anni di solitudine* di Márquez (o le sue immediate, quando non pedissequae, derivazioni, come *Il dio delle piccole cose* di Roy). Ora, se l'assegnazione di tale categoria a Tokarczuk può risultare plausibile (almeno restando su *Nella quiete del tempo*: tutt'altro discorso sono la reinvenzione del thriller di un *Guida il tuo carro sulle ossa dei morti* o le suggestioni sebaldiane dei *Vagabondi*), appare già più bizzarra per l'oscura metafisica millenarista di Krasznahorkai, ma è opportuno ricordare che anche il Bolaño di *2666*, in mancanza di categorie migliori, fu spesso etichettato in Usa come «magical realism», sebbene non presenti situazioni apertamente fantastiche. A un europeo appare piuttosto chiaro, invece, che le influenze chiave di questi autori sono Kafka da un lato e **Borges** dall'altro, autori che tanti addetti ai lavori americani cominciano a leggere davvero soltanto adesso, almeno stando a quanto hanno scritto Lethem e Chabon (due che aspettiamo, ancora, al varco con grandi speranze). È possibile che il boom di memoir e autofiction abbia ritardato la resa dei conti del mainstream Usa col fantastico, ma è solo questione di tempo: il probabile officiante potrebbe

essere Jeff VanderMeer, sempre che sviluppi le qualità stilistiche che ancora gli mancano (quelle strutturali pare averle messe a punto, a giudicare da *Dead Astronauts*) e che, dalla sua posizione *pienamente weird*, e quindi più vicina alla fantascienza e al fantasy tout court che a una loro contaminazione della literary fiction, riesca a farsi prendere sul serio da un'accademia e da un campo letterario al momento presi da tutt'altre questioni. Ma se magical realism è un'etichetta senz'altro inadeguata, forse anche new weird non è più una definizione adatta a rappresentare i nuovi e diversi approcci all'oltrareale che stanno emergendo. Per quanto ironico, viene quasi da rivendicare quel «novo sconcertante italico» che, se non altro, prendeva una prima distanza da un new weird che, nel mondo anglosassone, resta legato a precise derivazioni dell'horror e della fantascienza, più che definire una loro tracimazione nel mainstream. Una tracimazione peraltro quasi sempre legata alla necessità di trovare strumenti adatti a prendere nuovamente di mira la metafisica (cosa, questa, che porterebbe a escludere anche *slipstream*, termine focalizzato sulla sola questione dei generi).

La definizione giusta potrebbe forse arrivarci dal Regno Unito, dove, oltre a quella che è plausibile incoronare, per originalità, stile e sensibilità, regina del weird contemporaneo – Aliya Whiteley, pubblicata in Italia da Carbonio con *L'arrivo delle missive*, *La bellezza* e *La muta* –, si muovono autori come Tom McCarthy e David Mitchell, che attraverso romanzi decisivi quali *Déjà-vu* e *L'atlante delle nuvole* hanno sviluppato una loro nuova e originalissima metafisica, con la natura della coscienza e le realtà parallele tra i tratti caratterizzanti del primo, e l'*akashā* e la sincronicità tra quelli del secondo, e ancora altri nomi che, oltre a muoversi senza compromessi nei loro generi, hanno sviluppato una capacità stilistica e strutturale tale da farsi prendere sul serio nel mondo della literary fiction (che pure nel paese di Tolkien e Lewis resta un po' snob rispetto a ogni uscita dal realismo), come China Miéville o Susanna Clarke, il cui recente *Piranesi* non ha patito il consueto stigma, portando a

casa anche uno Women's Prize for Fiction e venendo recensito dalla critica che conta come un romanzo metafisico e non un «volgare fantasy».

Un percorso, quello di Clarke, per certi versi simile, anche se più folgorante (nel suo caso c'era la spinta mai sopita del successo mondiale del suo esordio *Jonathan Strange & il signor Norrell*), a quello di Antoine Volodine: un inizio ben ancorato nei «generi» – fantasy Clarke, fantascienza Volodine –, e un progressivo affinamento stilistico, per arrivare poi a un indiscutibile riconoscimento mainstream.

E qualcosa si muove in certe direzioni anche nel paese d'origine del naturalismo, se alla definitiva emersione di Volodine si accompagnano le incursioni nel fantastico del penultimo Gongourt, Hervé Letellier, la cui *Anomalia* è stata da poco pubblicata in Italia, e quella, forse ancora più inattesa, di Mathias Énard: se con grandi romanzi come *Zona* e *Bussola* aveva già mostrato di poter essere uno degli innovatori della letteratura europea, il magistero pareva più quello di Sebald, laddove invece l'ultimo *Banchetto annuale della confraternita dei becchini* ci porta nuovamente nel *Bardo Thodol*. Ancora in quello spazio liminale tra la vita e la morte, dove stavolta si incontrerà anche Saunders, sebbene mai a suo agio come Krasznahorkai... Ma Énard potrebbe incontrarci anche il connazionale Volodine: almeno nel suo capolavoro *Terminus radioso* ci sono diverse parti che paiono svolgersi in quel nebuloso campo metafisico.

In questo momento, nel loro paese, pare non esserci una sola libreria che non esponga in vetrina *Les ouvertures*, traduzione degli *Esordi* di Antonio Moresco, e allora viene da pensare che, tra gli italiani, l'unico abitatore di questo campo liminale tra vita e morte che pare diventato il luogo di elezione di tanti grandi romanzieri contemporanei (a pensarci, anche i già citati Cărtărescu e Tokarczuk ne sono piuttosto assidui frequentatori, basti pensare al primo volume di *Abbacinante* e a certi passaggi di *Nella quiete del tempo*), sia proprio Antonio Moresco, che lo ha sfiorato nei *Canti del caos* e ci si è infilato a capofitto prima con *La lucina* e poi con *Gli increati*.

Il nome di Moresco ci riporta a un'inchiesta curata da Paolo Di Paolo e Giacomo Raccis per la rivista «Orlando» (del 2015, ma ancora attualissima), in cui si chiedeva a un certo numero di giovani critici, autori e studiosi italiani chi, a loro avviso, sarebbe stato ancora letto a distanza di cinquant'anni: il podio era composto, oltre che da Moresco, da Michele Mari e Walter Siti. Due autori su tre fanno quindi parte del «canone strano»; solo il terzo può essere un «realista» – e incidentalmente, è l'autore di un pamphlet intitolato *Il realismo è l'impossibile*.

Stiamo facendo finalmente pace col disprezzo crociano per il fantastico, che tanto fece scuola? Viene in mente l'intervista di Arbasino a Borges, in cui il secondo, di fronte a qualche perplessità del primo sul fantastico, gli ricorda che Dante, Ariosto e Tasso, letteralmente il canone italiano, altro non sono che autori fantastici. Il realismo avrebbe poi vinto in epoca moderna e contemporanea, ma fino a un certo punto: nel «canone strano» compilato da Carlo Mazza Galanti, figurano pur sempre Papini, Savinio, Landolfi, Buzzati, Calvino, Levi, Wilcock, Soldati, De Maria, Morselli, Volponi, Manganelli, Ortese e Evangelisti, oltre agli stessi Mari e Moresco; un controcanone che può guardare in faccia il suo dirimpettato «realista» senza troppi complessi. Andiamo, allora su un canone «puro»: quello stilato da 600 addetti ai lavori nel 2020 per la rivista «L'Indiscreto»: nelle prime 10 posizioni per voti ricevuti figurano almeno tre titoli «strani» – *Sirene* di Laura Pugno (che assieme a *Branchie* di Ammaniti e *Uno in diviso* di Alcide Pierantozzi rappresenta un plausibile capostipite dello «strano italiano» propriamente detto), *Leggenda privata* di Mari e *Canti del caos* di Moresco, col distopico *Miden* di Veronica Raimo a un passo dalla top 10 –, mentre guardando alla top 100 si contano 16 titoli di questo tipo, quindi un 16% complessivo a fronte di un 33,3% nelle prime dieci posizioni; volendo continuare il gioco delle intelligenze collettive e delle percentuali da esse generate, il canone stilato dalla rivista «Crapula Club» presentava 4 titoli «strani» su 18 (22,2%); quello indirettamente

generato dai giovani critici interpellati dalla «Bale-  
na Bianca», 9 su 58 (15,5%), il che ci dà una me-  
dia generale di 17,9%, un po' più di un titolo su sei.  
Molto? Poco? Si sa che i numeri, quando si parla di  
letteratura, sono soltanto gingilli, ma di certo è una  
percentuale molto superiore a quella dei libri «strani»  
che vengono pubblicati, in un contesto editoriale che  
vede ancora l'egemonia del realismo – e questo senza  
neanche considerare la sostanziale esclusione da qua-  
lunque riflessione «canonica» di quasi tutto ciò che  
risulta interamente ascrivibile ai «generi».

Viene tuttavia naturale un'osservazione: tre, quattro,  
cinque anni fa, nei dibattiti sullo «strano» (che in Ita-  
lia, come a Est, ha più a che fare con il lavoro sulla me-  
tafisica e con un certo tipo di ricerca formale, che con  
il new weird nell'accezione anglosassone) si parlava di  
Mari e Moresco tra i venerati maestri, di nomi come  
Morstabilini, Funetta, **Bernardi**, Esposito o Di Fron-  
zo tra le brillanti promesse, e ancora dei «**gotici me-  
diterranei**» Gentile, Tetti, Labbate e Di Monopoli,  
delle distopiche Raimo e Bellocchio, delle «magiche»  
Lipperini e Matteoni, dei «non-classificabili-ma-co-  
munque-strani» Magini, Meacci, D'Isa e Tedoldi...  
Quei nomi ci sono ancora, in diversi casi hanno già  
pubblicato nuovi libri significativi, ma dietro di loro?  
Il panorama autoriale, rispetto a questo quadro, non  
sembra cambiato moltissimo. Qualche nome sparso  
c'è: Mirabelli, il cui *Configurazione Tundra* è stato il  
penultimo titolo della collana Romanzi di Tunué, di-  
retta da chi scrive, che assieme al Saggiatore diretto  
dallo stesso Andrea Gentile, e poi alla collana **Altro-  
ve** di Chiarelettere diretta da Michele Vaccari, aveva  
ospitato una discreta parte di questa corrente; spin-  
gendosi più nella sci-fi (e forse, quindi, del tutto fuori  
dalla categoria qui intesa) si trova Tevini, il cui *Storia  
di cento occhiè* uscito per la stessa Safarà che ha portato  
in Italia il vero capostipite del «nuovo strano», il som-  
mo **Lanark** di Alasdair Grey (in questo senso vale la  
pena ricordare anche la riscoperta da parte di Cliquot  
del protolovecraftiano italiano Carlo H. De' Medici,  
col suo *Gomoria*); si può citare anche Gregorio H.  
Meier, che con lo *stranissimo*, anche formalmente, *Io e*

*Bafometto*, edito da Wojtek, si è posizionato come uno  
dei migliori esordienti italiani del 2021, se non il mi-  
gliore (tra gli esordienti spiccano anche il Cassini di  
*Non tutto il male* e la Guerrieri di *Non muoiono le api*,  
sebbene anche qua, come per Tevini, si sia di fronte  
ad autori più orgogliosamente «di genere» che «ibri-  
di», e quindi forse da considerare fuori dallo «strano»  
che si intende in questa sede), e qualche altra propo-  
sta interessante da case editrici avvedute ma ancora  
quasi invisibili dal punto di vista distributivo come  
Acheron o Zona42; tuttavia, l'impressione generale è  
che, rispetto alla quantità e qualità di voci emerse tra  
il 2014 e il 2019, se da un lato continua un interes-  
sante ribollire di nuovi nomi e nuove idee, dall'altro  
sia mancato quel momento di agganciamento e spin-  
ta che poteva essere costituito da un interesse reale  
della grande editoria: l'onda «strana» è stata propulsa  
quasi esclusivamente da editori medi, medio-piccoli e  
piccoli, e non essendo poi giunto il volano a cui volte  
le major danno vita se intercettano una tendenza e de-  
cidono di puntarci su, l'onda sia rientrata nell'oceano,  
fatti salvi giusto i big internazionali Krasznahorkai e  
Tokarczuk, che hanno trovato casa presso Bompiani  
– sebbene, come abbiamo visto, per tutt'altre ragioni.  
Se però, oggi, autori come Gospodinov o Cărtărescu  
sono, almeno **a giudicare dai loro voti**, tra i più letti  
e apprezzati dagli addetti ai lavori, è naturale ipotiz-  
zare che, finito il momento-autofiction che stiamo  
vivendo (per certi versi un'ultima ratio del realismo-  
a-ogni-costo, ma anche questa potrebbe essere una  
lettura semplicistica: non sono forse Solenoide e  
Fisica della malinconia due ibridi tra autofiction e  
«strano»?), qualcosa accadrà; ma accadrà fuori dal-  
le «bolle» degli addetti ai lavori e dell'underground  
letterario soltanto se la grande editoria italiana vor-  
rà intercettarlo, il che non significa solo dargli una  
chance, ma anche prenderlo sul serio, promuoverlo e  
valorizzarlo, insomma *credere davvero* in qualcosa di  
nuovo (anzi, di «novo»), uscendo da quella postura  
perlopiù difensiva seguita allo **scoppio della «bolla  
degli esordienti»** e mantenuta, anche a causa della  
pandemia, fino a questo momento.

Anna Lombardi

*Il paradiso non è New York ma una fattoria fuori Kyoto*

«il venerdì», 14 gennaio 2022

Intervista a Hanya Yanagihara che nel suo ultimo atteso romanzo racconta la città in cui vive attraverso tre secoli, dall'Ottocento al 2093

«L'America è un paese giovane: e dunque ancora mutevole. Non mi stupirebbe vederla trasformarsi in qualcosa di diverso da ciò che crediamo sia. Ce lo ha fatto capire Donald Trump quando, appena approdato alla Casa Bianca, varò il Muslim ban, il divieto d'ingresso ai cittadini di sei paesi a maggioranza islamica: i principi su cui è fondata sono "interpretabili" e l'idea di un paese che accoglie tutti è solo un mito. Quell'episodio ha dato spunto al libro: mi ha fatto riflettere sul concetto di paradiso inteso come luogo agognato. Ho scoperto che in quasi tutte le culture non è affatto un luogo aperto a tutti: ci si entra per particolari meriti. E di questo chi considera l'America un paradiso non tiene conto.»

Fra gli scatoloni che affollano il decimo piano del New York Times Building, dove la redazione di «T Magazine» si è appena trasferita («sperando che qualcuno tornerà a lavorare in presenza. A parte me, fino a marzo lavorano tutti da casa e per un giornale come il nostro, dove il brainstorming è tutto, non va bene»), Hanya Yanagihara, quarantasette anni, origini nipponcoreane, ma nata e cresciuta alle Hawaii, ti accoglie in tuta e collana di perle. Il suo *Verso il paradiso*, uscito in contemporanea mondiale il 13 gennaio (in Italia è pubblicato da Feltrinelli nella traduzione di Francesco Pacifico), è forse il libro più atteso del 2022. Ma l'autrice di best seller come *Il popolo degli*

*alberi* e *Una vita come tante* (nel 2015 finalista al Man Booker Prize) al momento pensa solo a chiudere il prossimo numero dell'inserito del «New York Times», da lei diretto fin dal 2017.

*Il «Guardian» l'ha definita «influyente direttore di giornali di giorno e scrittrice di best seller di notte». Si riconosce?*

Quando ho pubblicato il primo romanzo avevo già trentotto anni e una carriera avviata. Sono fondamentalmente una giornalista. È il lavoro che faccio da più tempo, quello in cui mi riconosco. D'altronde ho il miglior ruolo si possa sperare nei media americani. Ma amo dedicarmi alla letteratura: mi permette una scrittura più autoindulgente. Ed è vero: scrivo col buio. Esco poco la sera.

*«Verso il paradiso» esplora epoche diverse e differenti versioni di New York, ciascuna a un secolo di distanza: 1893, 1993, 2093. Affronta colonialismo, appropriazione culturale, razzismo, omosessualità, pandemia, surriscaldamento globale, alternando realtà e finzione...*

Nasce da alcune domande che mi sono posta sulla realtà contemporanea. Su tutte, una cruciale: cos'è l'America? Corrisponde ancora al suo mito? In quest'epoca di divisioni e fake news è d'altronde la domanda che molti si pongono qui. Direi, anzi,

che è la radice di qualsiasi conversazione di rilievo. Razza, clima, economia, politica: il nostro sistema politico ed etico attuale ci permetterà di avere un paese migliore o bisogna riformarlo da capo? Non ho risposte. È nella natura di un libro non rispondere alle domande dell'autore, ma, anzi, suscitare di nuove. Spero di spingere anche i lettori a porsi i miei stessi quesiti.

*Il suo editore tedesco ha descritto i protagonisti della saga come «grandi perdenti della Storia». Sono davvero questo per lei?*

Non li avrei definiti così, ma certo non sono eroi convenzionali. I protagonisti dei tre capitoli che compongono *Verso il paradiso* vivono – pur in epoche diverse – vite eroiche solo perché continuano ad alzarsi e ad affrontare la complessità del quotidiano ogni giorno. Non sono, insomma, le tradizionali figure che pensiamo meritino di passare alla Storia. Semmai, quelle che fanno procedere la società. Chiunque può riconoscersi nei loro sentimenti e trovare qualcosa di nobile nel loro affrontare la vita con tutta la dignità possibile.

*Chi ispira queste figure?*

Non si basano su nessuno di specifico, eppure arrivano nella mia mente completamente formati. Li amo pure se non sono eroi. D'altronde, ho sempre pensato che è facile comprendere se un autore detesta i suoi personaggi: li descrive in maniera piatta e noiosa. Invece devi avere rispetto anche dei caratteri peggiori. Devi provare empatia nei loro confronti. Anche perché al loro fianco trascorri anni. Devi percepirla come persone reali, conoscerli bene, sapere cose di loro che non metti in pagina né fanno parte della narrazione. E devi provare un dispiacere profondo quando gli succede qualcosa di male: perché sei tu che glielo infliggi.

*L'ultimo capitolo è ambientato nel 2093, in un mondo lacerato da pestilenze e governato da un regime totalitario. Ci sono epidemie anche in altri suoi romanzi. In una vecchia intervista disse addirittura: «Sono più interessata alle malattie che agli esseri umani»...*

Mio padre era un ricercatore specializzato in malattie croniche: mi ha sempre colpito il suo modo di parlarne. Dei virus parlava con rispetto. Fu lui a spiegarmi la natura: cercare di sopravvivere sempre. E pure che, a ogni pandemia, dalla peste in poi, c'è chi si unisce per cercare soluzioni. E chi agisce in maniera irrazionale, dando la caccia a capri espiatori. Cominciai a far ricerche sull'aspetto del libro legato all'epidemia nel 2017. Parlai con virologi della Rockefeller University. Furono loro, in tempi non sospetti, a dirmi che una pandemia globale era plausibile. Mentre scrivevo è arrivato il Covid, ma, forse proprio perché stavo lavorando sul tema, non ne ho avuto paura. Ero immersa nel mio mondo che mi appariva più vero della realtà.

*E com'è stato scrivere di pandemia durante la pandemia?*

Non ha cambiato molto. Quando è iniziato il lockdown avevo già tutto in testa. Sapevo come avrei concluso. La trama non ne è stata toccata. Semmai ho avuto più tempo per scrivere. Contavo di finire il libro nel 2022. Mi sono sbrigata prima.

*C'è un altro personaggio cruciale nel suo libro: New York. Lei vive qui da ventisei anni. Com'è il suo rapporto con la città?*

Non la amo. Qui si viene per scappare da qualcosa o perché ci si vuole reinventare. Oppure si è giovani e ci si vuol mettere alla prova, vedere se si sopravviverà alla competizione che la caratterizza. Sono gli unici motivi per stare qui. La vita è orribile. Io, se potessi, farei altro. E altrove.

«Amo dedicarmi alla letteratura: mi permette una scrittura più **autoindulgente**.»

*Cosa? E dove?*

Vorrei vivere in una fattoria fuori Kyoto e scrivere per la televisione, come ormai fanno tutti. Per soldi e per passione. L'ho fatto un po', è divertente, s'incontra gente interessante e sperimenti una forma di scrittura collaborativa. Comunque non accadrà.

*C'è qualcosa del suo mestiere di giornalista che porta a quello di scrittrice e viceversa?*

Il mio lavoro di editor mi ha insegnato l'importanza della struttura. L'architettura delle parole è cruciale in tutti i miei libri ed è forse l'unica cosa che accomuna nei miei due mestieri. Oltre al fatto, certo, che dirigere un giornale mi ha insegnato l'importanza di consegnare un lavoro «pulito», senza errori e sbavature. Al meglio. Questo purtroppo vuol dire che non finiresti mai di revisionarlo.

*«Verso il paradiso» è uno dei libri più attesi del 2022. E lei, cosa si aspetta?*

«Leggere comporta una certa dose di vulnerabilità. Apri le pagine di qualcosa che non sai dove ti porterà.»

Non ne so nulla, non leggo le critiche. Vivo, neanche in una bolla, proprio in un vaso. Non ho il senso di cosa succede ai miei libri quando li pubblico. Ed è giusto così. Quando un libro esce non appartiene più allo scrittore ma ai lettori. A cui sono grata: se la letteratura esiste è proprio perché c'è chi riveste le parole degli autori di un proprio significato. Leggere, del resto, comporta una certa dose di vulnerabilità. Apri le pagine di qualcosa che non sai dove ti porterà, né come ti farà sentire. Prevede, insomma, una resa a priori. Dunque sono molto grata a chi sceglierà di arrendersi ai miei libri. Spero li leggano con attenzione. Li prendano sul serio. Non ho altre aspettative.



© Natalie Keyssar

# Marcello Sorgi

## *La prevalenza del sorriso*

«La Stampa», 15 gennaio 2022



A dieci anni dalla scomparsa di Carlo Fruttero, un toccante ricordo di quest'uomo torinese elegante e riservato al centro della cultura italiana

La prima volta che ci incontrammo, fu a casa sua. Avevo una grande voglia di conoscerlo, non solo perché Carlo era entrato da tempo nella mitologia della «Stampa» (un solo esempio: lo scontro con Gheddafi, allora socio della Fiat, bersaglio di un gustoso corsivo suo e di Lucentini, che ne aveva chiesto il licenziamento, seccamente respinto dall'avvocato Agnelli). Ma perché, da giornalista abituato a lavorare con le parole, ero molto curioso del metodo di scrittura di questi due. Come faranno, un capitolo a testa? Uno scrive e l'altro rilegge? E se litigano, se non trovano l'accordo su un pezzo di una storia, a chi tocca l'ultima parola?

Erano questi i pensieri che mi passavano per la testa, insieme con la convinzione che magari fosse un segreto della ditta F&L, e certamente quella non sarebbe stata l'occasione giusta per provare a violarlo. L'intesa era che avremmo bevuto insieme «uno sherry», questa era stata la sua proposta, e poi saremmo andati fuori a colazione. Così entrai in questa casa elegante, d'impronta e arredamento anglo-piemontese, e fui subito introdotto in uno studio in cui Carlo, al telefono, scudandosi a gesti e con un largo sorriso, mi faceva intendere che non avrebbe potuto interrompere la conversazione. Sulle gambe, aveva un grosso bloc-notes con le pagine vergate a mano e con qualche cancellatura. E a margine del

testo scolpiva segni geometrici, quadrati, rettangoli, semplici rette, tal che, avendo intuito che parlava con Lucentini, mi chiesi se la scrittura di due grandi scrittori non avesse qualcosa a che fare con la matematica, la fisica, le formule esatte.

Niente di tutto questo. A tavola, nel suo amato Porta rossa dove veniva ricevuto con tutti gli onori, Carlo mi spiegò che una volta stabilito, a voce, tra loro due, l'insieme della storia, era a lui a buttar giù la prima stesura. Questione di carattere. Gli toccava perché era più aperto alla realtà, più attento, più osservatore, mentre Lucentini, leggermente misantropo e negli ultimi tempi neppure in buona salute, preferiva starsene solo a casa, limitando al telefono e sempre più alle loro telefonate, i contatti con l'esterno. Carlo inoltre era torinese, un torinese perfetto, verrebbe da dire, conoscitore di tutti i segreti grandi e piccoli di una città attaccata alle proprie tradizioni. Mentre Lucentini era romano, cinico, distaccato da quello che quasi per accidente del destino era diventato il posto in cui viveva.

«Per questo» mi spiegò Carlo «io scrivo e poi leggo ad alta voce a Lucentini». Leggeva con grande intonazione, come se recitasse e come avrebbe voluto che leggessero i loro lettori. «Di tanto in tanto, Lucentini mi ferma e dice la sua. Ma non per cambiare una parola, un verbo, un aggettivo. Piuttosto per

«Raccontò dell'amico che era sostanzialmente un **bricoleur**, amante dello smontare e del rimontare tutto, del trovare una soluzione pratica, anche se non ortodossa, per qualsiasi riparazione.»

suggerire un passaggio diverso. «Qui devi mettere una scala, qui una porta, qui una finestra», così mi dice, perché di noi due lui è l'architetto della scrittura. Così anch'io, quando avverto che qualcosa non funziona, lo chiamo e gli chiedo: «Qui cosa vuoi che metta, un corridoio, un balcone?». E lui magari mi risponde: «Un muro».».

Questa meravigliosa lezione di artigianato di lusso mi tornò nelle orecchie di lì a poco, nel triste giorno della scomparsa di Lucentini. Un suicidio inspiegabile solo per chi non lo conosceva, dato che, gravemente malato da tempo, aveva deciso di non attraversare il passaggio più duro della sofferenza, che conduce alla fine, e s'era gettato nella tromba delle scale, realizzando l'obiettivo di andarsene con i suoi piedi. La camera ardente era stata allestita nel salone a pianterreno del palazzo della «Stampa» di via Marengo. L'orazione funebre spettava a Carlo, io e una piccola delegazione della redazione vi avremmo assistito in silenzio, come vuole la liturgia di queste tristi occasioni. Francamente non sapevo cosa aspettarmi da Carlo, privato all'improvviso della sua metà letteraria. Dentro di me sapevo che sarebbe stato un discorso antiretorico, nel suo stile e per rispetto all'umorismo un po' noir del *de cuius*. Ma anche in quel momento Carlo trovò modo di superare sé stesso. Elegante, formale, in abito scuro come non lo avevo mai visto, lui amante dei tweed un po' lisi, parlò del suicidio di Lucentini come se fosse stato messo a parte per tempo del progetto. Raccontò dell'amico che era sostanzialmente un «bricoleur», amante dello smontare e del rimontare tutto, del trovare una soluzione pratica, anche se non ortodossa, per qualsiasi riparazione. Così doveva aver fatto anche il giorno che aveva deciso di andarsene: non avendo pistole né veleno a disposizione,

aveva trovato semplice e a portata di mano buttarsi giù per le scale.

Avevamo preso l'abitudine di trovarci al Porta rossa almeno una volta ogni due settimane. Carlo, negli ultimi tempi, era un po' affaticato, smagrito. La sua figura esile s'era fatta filiforme, il suo passo era meno deciso. Invece di darci appuntamento al ristorante (lo sherry gli era stato proibito dai medici, ma a tavola beveva volentieri un sorso di vino), lo aspettavo sotto casa. E quando ci avviavamo per strada fingevo di non far caso al suo braccio che si appoggiava al mio. Eravamo diventati amici, forse Carlo è stato l'amico più caro che ho avuto a Torino, e questo lo consideravo un successo, considerando la nostra differenza d'età, la sua elegante riservatezza e la mia innegabile origine meridionale, aspetto che in un signore torinese doc qualche perplessità doveva pure generarla. A tavola parlavamo di tutto, spesso di Berlusconi (i tempi erano quelli), che lo divertiva molto. Ma più ancora della cronaca torinese, in particolare di un certo scandalo di escort in un centro massaggi, frequentato da professionisti della buona borghesia, con un giornalista scherzoso che fin dal primo giorno, nella scheda di iscrizione aveva segnato il nome e il numero di telefono di un collega, ingiustamente perseguito dalla polizia.

Un pomeriggio afoso d'estate, uscendo dal ristorante, Carlo ebbe un leggero mancamento. Sorreggendolo, capii che era molto contrariato dall'inattesa *défaillance*. Feci segno al titolare del Porta rossa di portarci due sedie, e ci rimettemmo a parlare all'aperto, sul marciapiede, uno di fronte all'altro, come se niente fosse, finché il sole assassino di luglio non scomparve dietro i palazzi, lasciando una striscia d'ombra per ritirarci.

# Antonio Gnoli

*Gian Luigi Beccaria: «Il mio vizio è servire le parole».*

«Robinson», 15 gennaio 2022

Intervista a Beccaria sulla sua formazione, il lavoro di linguista, la sua visione della scrittura. «Constato che oggi il lettore di narrativa ama l'intrico.»

È un uomo affabile, cortese, elegante Gian Luigi Beccaria. Emana una lieve piemontesità, quasi che nelle proprie radici riconosca un tratto di antica civiltà: «Non sono un uomo ricco, non provengo da avi aristocratici. Mio padre era un maestro elementare, poi direttore didattico, che mi ha educato con saggezza e discrezione. E devo in parte a lui, a loro, intendendo anche mia madre, se sono il risultato che vede di fronte a sé». Sediamo in un bel salotto di una casa torinese. Un pianoforte e molti libri alle pareti arredano con gusto un ambiente che è poi lo spazio in cui Beccaria esercita il suo mestiere di critico letterario. Compirà questo mese ottantasei anni. Mi incuriosisce il suo lavoro di linguista. Gli chiedo cosa pensa del massiccio tentativo di imporre una specie di neolingua per cui vanno rispettati i generi. Spalanca le braccia e dice che nessuno può decidere una lingua a tavolino: «A tavolino fai l'esperanto che guarda caso nessuno parla».

*Come definirebbe una lingua?*

Un organismo vivente e una convenzione sociale fatta da una collettività anche dialettale. Le regole che un grammatico può stabilire nascono quasi sempre dall'uso della lingua. Non l'anticipano.

*Abbiamo avuto grandi linguisti?*

Certamente. Penso al mio maestro Benvenuto

Terracini e a Giovanni Nencioni, di cui non fui allievo, ma il debito che la mia generazione ha contratto con lui è stato grandissimo.

*Lei ha studiato dove?*

All'università di Torino. Mi laureai nel 1958 e furono anni culturalmente straordinari. Credo che in quel periodo Torino avesse la migliore università d'Italia.

*Chi vi insegnava?*

A parte i nomi che ho citato c'erano filosofi importanti come Abbagnano e Pareyson, storici come Galante Garrone e Venturi, per la germanistica c'era Cesare Cases e per la francesistica Lionello Sozzi. C'era, ovviamente, Bobbio. E per la letteratura italiana Giovanni Getto che fu per me l'altra figura di riferimento. E poi fuori dall'università c'erano le importanti case editrici i cui libri si intrecciavano con i grandi dibattiti del momento su marxismo, strutturalismo, semiologia. Torino è stata una grande capitale intellettuale, dalla cui università sono usciti personaggi come Eco, Vattimo, Magris.

*Vedo un pianoforte nella stanza.*

Ogni tanto lo suono. Avrei voluto fare il musicista. Cominciai perfino a studiare in conservatorio.

«Non possiedo la vera immaginazione che hanno gli scrittori e i poeti. Mi sono sempre mosso con maggior disinvoltura tra le storie di parole se dietro ad esse coglievo qualche **vicenda storicoculturale.**»

*Cosa glielo ha impedito?*

Fu mio padre a convincermi. Mi disse che i grandi pianisti sono dei mostri di bravura e lo sono perché hanno qualcosa dentro che li rende diversi. Tu hai questo talento? Mi chiese. E aggiunse: magari mi sbaglio ma non ce l'hai, purtroppo. Mi spinse a iscrivermi a Lettere. E se non lo avessi fatto, forse sarei finito a suonare in qualche piano-bar.

*Non si è messo alla prova.*

Dovevo decidere la direzione. Nel profondo sapevo che non sarei mai stato il grande pianista che avevo per un momento immaginato di diventare. Perciò quello che ho fatto è stato di evitare il rischio di fallire. Frequentando Benvenuto Terracini mi accorsi che somigliava a Socrate. Seppe cogliere quel poco di interessante che c'era in me. Gli proposi di laurearmi con lui su una tesi che mettesse insieme letteratura e musica. Si occupi della prosa d'arte e ne studi il ritmo, mi disse, e vedrà che troverà la sua strada nuova senza abbandonare del tutto la vecchia.

*Accennava prima a Giovanni Getto.*

Non è stato il mio professore e forse per questo ho preso il meglio da lui. È stato un maestro con uno spiccato senso tragico della vita.

*Perché senso tragico della vita?*

C'era nei suoi gesti, a volte perfino nelle parole, una specie di teatralità barocca. Epoca che prediligeva. Ricordo che nel periodo in cui ho insegnato in Spagna lo invitai per una conferenza all'università di Salamanca. Il giorno dopo mi chiese di visitare il convento di santa Teresa d'Avila. Lo condussi a Avila che era a un centinaio di chilometri. E vidi

improvvisamente quest'uomo cadere in estasi davanti all'immagine della croce dove si inginocchiava Teresa d'Avila.

*Che cosa sa del suo tentativo di suicidio?*

A quel gesto estremo fu spinto dalle tante provocazioni che subì durante la contestazione del Sessantotto. I suoi fragili nervi non ressero. Tra gli episodi che contribuirono allo smarrimento ci fu l'interruzione di una sua lezione da parte di Luigi Bobbio, il figlio di Norberto. Ne restò turbato. E quel senso tragico cui alludevo esplose improvviso. Si buttò da una finestra ma la caduta venne fortunatamente attutita da un balconcino. Si salvò. Ma quel gesto disperato riassumeva la fine del suo mondo cui aveva magnificamente dedicato la vita. Non sono stato un allievo diretto, ma a Getto devo oltre all'amore del leggere quello dello scrivere.

*L'allievo prediletto da Getto fu Edoardo Sanguineti.*

Uno dei giovani più brillanti e preparati che allora animavano la facoltà di Lettere. E pensare che nella vita avrebbe voluto fare il ballerino. Getto lo prese come assistente, a riprova del fatto che sapeva giudicare perfettamente il talento di uno studente al di là delle apparenze. La rivista «Lettere italiane» che dirigeva con Vittore Branca fu una splendida palestra di pluralismo, io stesso vi collaborai. E fu Getto a farmi pubblicare il mio primo libro, che poi era il rifacimento della tesi di laurea.

*Lei è un linguista e un critico letterario. Da un lato osserva le parole da vicino, dall'altro è come se le guardasse da lontano. Si è mai chiesto non perché gli altri scrivono, ma perché lei scrive?*

Me lo sono chiesto e ho spesso pensato che il mio scrivere è al servizio di altre scritte.

*Come un domestico al servizio di un padrone?*

L'immagine è un po' brutale ma rende l'idea. In realtà c'è in quel gesto anche altro.

*Quest'altro mi fa pensare al rovesciamento per cui alla fine il padrone vero è il servo.*

L'illusione è un po' questa. Ma la verità è che scrivere è per me una specie di vizio.

*Quindi un sentimento negativo?*

Una disposizione mentale e fisica che si presenta come una «faccenda strana», diceva Maria Corti. Sei davanti alla pagina bianca e hai la sensazione di esistere in quel momento solo se scrivi. È chiaro che scrivere pagine letterarie è entrare in un territorio molto particolare, dove il grado di espressività deve essere adeguato all'oggetto trattato. Ma alla fine perché si scrive? Lei mi chiede. Si scrive per comprendere sé stessi o gli altri, si scrive per piacere o per emozione; o magari, come diceva Calvino, si scrive perché non si sa fare niente di meglio. Ma non ne sono convinto.

*Questo culto per la parola non l'ha mai tentata?*

In che senso?

*Non ha mai provato a fare il salto dalla parola critica alla parola narrata?*

Mi sta chiedendo perché non sono uno scrittore. Beh la risposta è semplice: non ne ho le capacità. Il mio amico Claudio Magris, per esempio, è riuscito

«Ogni stagione ha la propria immagine da preservare. E non è detto che la caduta della scrittura solenne sia un male.»

a fare il salto. E dal momento in cui ha preso questa decisione con Danubio non è più tornato indietro.

*Quando dice che non ne ha le capacità cosa intende esattamente?*

Non possiedo la vera immaginazione che hanno gli scrittori e i poeti. Fortunatamente per il lavoro che faccio non ne ho bisogno. Mi sono sempre mosso con maggior disinvoltura tra le storie di parole se dietro ad esse coglievo qualche vicenda storicoculturale. È un mestiere complicato lo scrivere, sempre in bilico tra realtà e finzione.

*La letteratura come il falso che si fa vero.*

Cos'è *Don Chisciotte* di Cervantes se non il luogo in cui il falso diventa vero e il visibile invisibile?

*Lei usa spesso la parola «mestiere», non è un po' riduttiva applicata allo scrivere?*

È vero che un mestiere si impara. Ma in un mestiere riuscito bisogna metterci del proprio. Questo fa la differenza.

*Uno dei suoi ultimi libri si intitola «I "mestieri" di Primo Levi». L'uso del plurale perché?*

Oltre al chimico e allo scrittore, Levi praticò il mestiere del linguista. Fin da ragazzo una delle sue letture preferite erano i dizionari, in particolare quelli etimologici, soprattutto se dialettali. Questo suo interesse è utile per giudicare meglio i suoi romanzi. In lui abitava un sottilissimo linguista.

*Il suo mestiere era trovare nelle parole l'eco di qualcosa di lontano.*

O quanto non era immediatamente riconoscibile. In La tregua c'è il termine yiddish *meschuge* che significa da un lato «matto», ma allude anche alla follia lunare e malinconica dell'ebet. In *La chiave a stella* ci si imbatte in *erlo*, un regionalismo piemontese e Levi fa una digressione per spiegare che «fare l'erlo» è comportarsi da gradasso. Ma poi, proseguendo nella ricerca, scopre che l'erlo è lo smergo maggiore,

«Il romanzo cambia, **gli scrittori mutano**. Sarebbe tuttavia troppo facile lamentarsi dell'assenza di un Fenoglio o magari di Gadda, Calvino o Volponi.»

una specie di anatra diffusa in Italia. Non c'è libro in cui Levi non apra delle parentesi linguistiche.

*Immagino che una tale predisposizione gli provenisse anche dall'essere stato un chimico.*

Sicuramente, del resto ci sono pagine che egli dedica alla «lingua dei chimici». Lo ha sempre attratto il processo con cui si dà il nome alle cose: «Quando si dà un nome a una cosa che non si conosce, si ha subito l'impressione di conoscerla un po' meglio» diceva.

*Prima accennava al regionalismo linguistico.*

Era attentissimo alle simulazioni della lingua popolare e del dialetto. In *La chiave a stella*, per esempio, Levi fa parlare Faussone, il protagonista, con una lingua il cui uso è preponderante nell'ambiente operaio. Ed è una lingua di fabbrica, molto diversa da quella di radice rurale che troviamo in Pavese e in parte in Fenoglio.

*Tanta meticolosità e precisione come si riverberava nell'uomo Levi?*

L'ho conosciuto in maniera saltuaria. L'impressione è che fosse un uomo tormentato, ma anche affabile e ironico. Si interessò al mio lavoro e io, ovviamente, al suo. La sua scrittura mi colpiva: nitida e sobria da un lato, ma anche continuamente aperta al sorprendente e all'imprevedibile.

*Prima mi diceva che in questo momento si sta occupando di Beppe Fenoglio.*

Ricorre a marzo di quest'anno il centenario della nascita.

*Uno scrittore molto diverso da Levi.*

Quando lessi *Il partigiano Johnny* fu come beccarmi

un pugno nello stomaco, tanto forte era l'impressione di trovarmi davanti a qualcosa di totalmente diverso dalla produzione corrente. E non penso che oggi sarebbe più proponibile il respiro epico di un romanzo come quello, con Omero e Virgilio a fare da sfondo e a riemergere in alcuni dettagli straordinari.

*Intende dire che il romanzo odierno non ha più nessuna relazione con i classici dell'antichità?*

Diciamo che se ne nutre meno. Non ne sente la necessità. Il romanzo cambia, gli scrittori mutano. Sarebbe tuttavia troppo facile lamentarsi dell'assenza di un Fenoglio o magari di Gadda, Calvino o Volponi. Ogni stagione ha la propria immagine da preservare. E non è detto che la caduta della scrittura solenne sia un male. Constato però che oggi il lettore di narrativa ama l'intrico, più che la costruzione del romanzo. Si appassiona alla storia e meno allo stile. È il segno della mutazione dei tempi. Ma non la considererei una sciagura.

*Forse, come indicava Calvino, trova nella leggerezza la sua parola comunicabile.*

Ma anche qui bisogna distinguere tra la leggerezza come risultato di una tensione e la affrettata leggerezza dello scrittore troppo disinvolto. E poi dentro a questa unificazione planetaria si è creato uno stile mediatico che, ha osservato Kundera, nasce intorno agli stessi luoghi comuni, a una stessa visione della vita.

*Siamo alle prese con un nuovo conformismo?*

Temo che gli scrittori finiscano con l'assomigliarsi troppo.

# Claudio Magris

## *Quando l'Ulisse di Svevo incontrò lo Zeno di Joyce*

«Corriere della Sera», 16 gennaio 2022



Due geni a Trieste. Un rapporto umano decisivo per la letteratura, e per l'interpretazione novecentesca della nostra esistenza

Nessuno avrebbe mai detto «cossa, quel mona de Joyce?», neanche quando questi era ancora, come diceva egli stesso, un «mercante di gerundi» non pienamente riconosciuto nella sua grandezza. Invece un conoscente di mio padre, impiegato alle assicurazioni, sbottò incredulo: «Cossa, quel mona de Schmitz?» quando un collega gli disse che quest'ultimo scriveva romanzi. James Joyce si accorse subito del valore di Italo Svevo, la cui fama – ingiustamente tardiva – certo molto gli deve, come ad altri, scrittori più che critici, quali Eugenio Montale, Benjamin Crémieux o Valéry Larbaud. Quando uscì il capolavoro sveviano, che non ebbe neanche all'inizio vita facile, Joyce non era da tempo più a Trieste, che aveva lasciato quando Svevo, da lui subito riconosciuto nel suo genio anomalo, era l'autore di due romanzi di scarso successo passati quasi inosservati, e non poteva certo immaginare che le chiome rossastre di sua moglie sarebbero diventate il colore delle acque del Liffey, il fiume di Dublino, nel libro totale di Joyce, il più arduo, discusso, celebrato e respinto, il *Finnegans Wake*.

Svevo probabilmente non si rendeva pienamente conto di ciò che scriveva, di ciò che soprattutto *La coscienza di Zeno* e gli ultimi racconti significavano e soprattutto avrebbero significato non solo per la letteratura universale ma in particolare per la

trasformazione radicale della vita e dell'uomo stesso, una trasformazione che è ancora in corso.

Svevo la avverte a fondo ma senza rendersene culturalmente conto. Del borghese triestino Ettore Schmitz, Bobi Bazlen diceva che non aveva nulla di speciale, semmai alcune goffaggini e banalità, e che aveva una cosa sola: genio. «Ricordo tutto ma non intendo niente» dice Zeno nella *Coscienza*.

Svevo non intende – forse non vuole intendere, vuol far finta di niente con sé stesso e col Nulla – ciò che sta avvenendo o sta per avvenire. Il vecchio degli ultimi anni sveviani è, senza saperlo, un «oltreuomo», come Gianni Vattimo propone di tradurre il «superuomo» annunciato da Friedrich Nietzsche – un nuovo stadio evolutivo dell'*Homo sapiens*, una trasformazione cui stiamo avviandoci e che vivremo sempre di più, accorgendocene sempre meno.

Se Leopold Bloom è l'uomo di sempre, con passioni, difetti, sbandate, delusioni, cadute, il vecchio degli ultimi racconti sveviani è, in varie sfumature, l'uomo di domani, del nichilismo che pervade sempre di più la vita e la compenetra, come l'atmosfera che avvolge la terra. Il genio di Svevo riesce a raccontare la vita sempre più permeata dal Nulla e tuttavia anche incantevole e struggente. La squallida umida giornata della partenza di Ada, la donna amata da Zeno con i suoi occhi devastati dal morbo di Basedow,

«La lingua di Bloom è un immenso vocabolario, pezzi e frammenti di tutte le parole inventati o alterati nel montaggio di atomi e di massi erratici verbali.»

nega e insieme esprime la forza desolante e desolata dell'amore di Zeno.

C'è una pagina – secondo un'ipotesi di Bruno Maier forse l'ultima scritta da Svevo – che dice tutte queste cose con altissima, ironica tragicità.

È notte, nella vicina camera da letto la moglie sta già dormendo e russando, e il vecchio – forse Zeno, che anni prima ha scritto *La coscienza di Zeno* e non è più l'uomo che ha vissuto la propria vita ma quello che l'ha scritta – sta per andare a letto e pensa che è mezzanotte, l'ora di Mefistofele, in cui potrebbe presentarsi il diavolo per prendersi la sua anima, offrendogli in cambio ciò che egli desidera. Lui sarebbe pronto a dargli l'anima, ma non saprebbe cosa chiedergli. Non la giovinezza, che è dolorosa e piena di naufragi, anche se non per questo la vecchiaia diventa meno crudele e insostenibile. Non l'amore, la cui felicità s'intride spesso di disinganni ed equivoci. Non la vita, perché sarebbe orribile vivere in eterno e non poter morire mai. Il vecchio si accorge di non aver nulla da chiedere ed immagina il diavolo come un imbarazzato e preoccupato rappresentante di una ditta che trova sempre meno clienti.

A questa immagine ride, ride forte infilandosi sotto le coperte. La moglie, mezza svegliata dalla sua risata, borbotta: «Beato te che hai voglia di ridere anche a quest'ora» si gira dall'altra parte e si riaddormenta. Quel riso è l'estrema spiaggia del nichilismo.

Forse è già il nostro presente o il nostro prossimo futuro, entrambi enigmatici come lo è e lo sarà l'uomo, anche se inconsapevole di saperlo.

Leopold Bloom, l'*Ulisse* di Joyce, ha invece tante cose da chiedere a Mefistofele, anche se invano, perché il suo destino e la sua natura significano essenzialmente fallire, venire oltraggiato e vilipeso, umiliato, specie dalle donne, ed eccitato da queste stesse umiliazioni, senza per questo perdere la sua

umanità. Anche se non ha la cera alle orecchie, il canto delle sirene non lo sconvolge, gli dà piuttosto un piccolo fremito sessuale. La sua lingua è apparentemente più difficile ma in sostanza umanamente più comprensibile di quella del vecchio sveviano, perché fa capire cosa egli ami, spera, tema.

La lingua di Bloom – e ancor più quella di H.C. Earwicker in *Finnegans Wake*, se si può parlare in questo caso di una sua lingua – è un immenso vocabolario, pezzi e frammenti di tutte le parole inventati o alterati nel montaggio di atomi e di massi erratici verbali. Radicalmente altro, quel linguaggio, ma, a differenza di quello del vecchio sveviano, dice deformandole cose che si fanno già, parole assolutamente nuove che non dicono cose nuove. Ad esempio, quando Molly dice i suoi strafalcioni, per la vitalità fisica e fisiologica del suo parlare, incanta, ma ci dice – non per questo affascinandoci di meno – cose che conosciamo già, perché sappiamo già che Molly è ignorante e che pensa soprattutto se non sempre al sesso. Se il vecchio sveviano non sa cosa chiedere, l'Ulisse joyciano non smetterebbe mai di interrogare, pasticciandola, la vita.

Forse non solo Zeno, ma anche Bloom dovrebbe dire «non intendo niente».

...

Stefano Bartezzaghi, *Rileggere James Joyce. I fantasmi di Ulisse*, «la Repubblica», 16 gennaio 2022

Anni fa un amico colto buttò lì una domanda: «Possiamo fare a meno dell'*Ulisse* di Joyce?». Si rispose subito da sé: «Sì, certo che sì: il mondo pullula di gente che fa a meno dell'*Ulisse*».

Non intendeva il mondo dei bravi sciuscià, degli shampisti, chef, scienziati, delle showgirl. Parlava di

scrittori e scrittrici, gente creativa del mondo editoriale e culturale, nonché critici e teorici della letteratura. Nelle facoltà di psicologia si può fare a meno di Sigmund Freud, in quelle letterarie si può fare come se l'*Ulisse* di Joyce non sia mai esistito. Quindi, o tu che leggi, resta rilassato. Non hai obblighi. Senza l'*Ulisse* di Joyce non solo puoi vivere tranquillo ma puoi anche ambire a fare lo scrittore e il critico. Se però la vicenda ti incuriosisce, segna sul calendario la data del 2 febbraio del 2022. Non è soltanto una data che è possibile scrivere usando solo la cifra 2 (oltre alla cifra 0): è anche un almeno triplo anniversario. Nello stesso giorno del 1882 James Joyce nacque a Dublino. Quarant'anni dopo – e cento anni fa – nel 1922, fu pubblicato l'*Ulisse*. Altri diciassette anni dopo, nel 1939, nello stesso giorno Joyce ricevette le prime due copie stampate di *Finnegans Wake*.

Essere nato e aver pubblicato *Finnegans Wake* sono due dettagli certo non irrilevanti per la vita di James Joyce: dei tre eventi capitati in un 2 febbraio il più significativo è di gran lunga l'uscita dell'*Ulisse*. In Italia dobbiamo saperlo, visto che (pur potendo tranquillamente farne a meno) abbiamo a disposizione un grande numero di traduzioni dell'*Ulisse*. Quattro solo le recentissime, e la quintultima è firmata da Gianni Celati per Einaudi. Fra tante l'edizione Bompiani (per la collana dei Classici della letteratura europea, diretta da Nuccio Ordine) mostra caratteristiche del tutto eccezionali, cominciando dal fatto che ha il testo a fronte. Consente dunque il continuo riscontro con l'originale joyciano, ciò che è sempre un po' impietoso per il traduttore che non può mascherare in alcun modo i suoi punti di difficoltà (nell'*Ulisse* ce n'è uno per riga). Il fatto è che il



curatore dell'edizione, Enrico Terrinoni, non è solo il traduttore (alla sua seconda prova sull'*Ulisse*), ma è anche uno studioso, ed è specialista sia di Joyce sia di teoria della traduzione. Negli scorsi anni, assieme al collega Fabio Pedone ha tradotto gli ultimi libri di *Finnegans Wake* (per Mondadori) e inoltre ha pubblicato una cospicua raccolta di lettere e saggi joyciani per il Saggiatore. Ha dotato questa sua edizione di duecento pagine di commento e di un sontuoso apparato di saggi, indici analitici, sommari, schemi, mappe, bibliografie specializzate, che ne fanno un'enciclopedia-Ulisse. Meglio: un Ulisse abitabile.

La porta d'ingresso è il famoso e già problematico incipit: «Stately...». Terrinoni traduce: «Statuario, il pingue Buck Mulligan sbucò in cima alle scale portando una ciotola di schiuma su cui uno specchio e un rasoio giacevano in croce». *Stately* significa «maestoso, solenne». La lunghissima nota di commento a questa sola prima parola ci avvisa che il primo periodo in inglese finisce con *cross*, «croce», e che dentro *Stately* c'è «State»: si stabilisce così un'opposizione pertinente fra Stato e religione. Inoltre le due lettere iniziali *St* sono le stesse di «Stephen», protagonista di questa prima parte, e si trovano anche nel nome di «Oliver St John Gogarty», che è il modello reale del personaggio di Buck Mulligan. Infine la *S* è la prima lettera del romanzo e sarà anche l'ultima, terminando sul famoso *Yes* di Molly. È pensabile che un lettore sia in grado di aprire tutti questi doppi fondi? Certo, no. Infatti Terrinoni parla di «tecnica ultrasubliminale»: nell'*Ulisse* si sente che il testo ha diversi strati di significati, tutti appena dissimulati dalla grande insignificanza degli eventi che potevano capitare a un promotore pubblicitario ebreo nella Dublino del giugno del 1904.

Se T.S. Eliot attribuiva all'*Ulisse* l'importanza di una «scoperta scientifica» deve essere per questo. Proprio l'insensatezza degli eventi quotidiani, «la vita senza niente di speciale» di cui ha parlato Gianni Celati, è al centro del romanzo e lì deve stare. Cosa può dar senso alle cose che non hanno niente

«Il senso è nel ritorno, nella ripetizione, nel richiamo: ed è un **senso musicale**.»

di speciale? Che epica può essere, quella di una vita quotidiana dublinese? La prima cosa che siamo venuti a sapere dell'*Ulisse* di Joyce è che si tratta di un romanzo sperimentale, scritto in una lingua niente affatto comune, con generi di scrittura diversi da episodio a episodio. La seconda cosa è che c'è uno schema che lo riporta all'Odissea omerica: uno, o forse due; validi o forse no. Ma ecco allora che Leopold Bloom è un Nessuno ma è anche Ulisse. Ecco che dentro a *Stately* c'è lo «State». Ogni personaggio vivo ha la rappresentanza di uno o più morti e nell'episodio di Circe tutti questi fantasmi ritornano e parlano ai vivi e tutti i vivi del romanzo si danno appuntamento in forma di fantasmi. Il senso è nel ritorno, nella ripetizione, nel richiamo: ed è un senso musicale.

Questo è ciò che rivela l'*Ulisse* abitabile architettato da Terrinoni per Bompiani. Con tutte le botole e gli interstizi che segnala nei suoi apparati rende perfettamente consapevole il lettore che non sta leggendo un libro-corridoio che lo porta da un incipit a un explicit. Sta visitando un palazzo di fantasmi, che a ogni passo amplifica lo scricchiolio delle risonanze storiche, mitologiche, religiose che hanno fatto di una vita individuale una porzione di umanità.

L'identità, le determinazioni temporali e quelle spaziali, tutte le coordinate della nostra vita consapevole possono essere messe in discussione in qualsiasi momento da un pensiero, da un incontro, una canzone. Padri, madri, mogli, mariti, figli ci si deve reinventare.

Dei libri scritti come se l'*Ulisse* non fosse mai esistito ci si chiede: «Come finisce?». Di altri libri, *Ulisse* fra i primi, ci si può soltanto chiedere: «Finisce?».

Laura Pugno

*La poesia è una nuvola? Ritratto obliquo di Anne Carson*

«The Italian Review», gennaio 2022



Attraversamento della produzione poetica dell'autrice canadese Anne Carson che «presuppone infinitamente un prima, un'origine sempre letteraria»

1. In obliquo

Questo è un attraversamento obliquo della poesia di Anne Carson passando per i suoi libri pubblicati in Italia. Da *Eros il dolceamaro*, uscito nel 2021 per la giovane casa editrice Utopia, nella traduzione di Patrizio Ceccagnoli, con uno scritto di Emmanuela Tandello; ad *Autobiografia del rosso*, inizialmente pubblicato da Bompiani nel 2000 e poi riportato in libreria da La nave di Teseo nel 2020, con traduzione di Sergio Claudio Perroni; ad *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, edizione italiana a cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emmanuela Tandello, Roma, Donzelli, 2010; a *The Albertine Workout*, edito da Tlon nel 2019, a cura di Eleonora Marangoni, con traduzione di Giulio Silvano; fino a *Economia dell'imperduto*, traduzione di Patrizio Ceccagnoli con uno scritto di Antonella Anedda, arrivato nel 2020 in Italia ancora attraverso Utopia, che sta pubblicando o ripubblicando tutta l'opera saggistica di Carson; e fino alla pièce teatrale del 2019 *Norma Jeane Baker of Troy*, edita da Crocetti nel 2021 a cura ancora di Patrizio Ceccagnoli con il titolo, scelto dall'autrice, di *Era una nuvola* – una versione dall'Elena di Euripide. È un attraversamento obliquo perché va per frammenti, senza porsi il problema dell'intero. Lavorerà sull'intero la lettrice, il lettore. Come il

lavoro di Carson che presuppone infinitamente un prima, un'origine sempre letteraria, così faremo insieme qui.

EROS IL DOLCEAMARO

2. Il confine della carne e del sé

È la materia di *Eros il dolceamaro*, l'impossibile, il fatto di opposti. Sin da subito, lo sappiamo: tornare indietro a identificare un precedente, scrivere sempre a partire dal già scritto. Il desiderio erotico è innato in questa scrittura per/attraverso la scrittura di un Altro e tornerà nell'opera di Carson fino a Norma Jeane/Marilyn, passando per Gerione che desidera Eracle, passando per Albertine, tutta una teoria auerbachiana di figure di desiderati e desideranti, continua traslazione traduzione. Impossibile. Quindi, da farsi.

3. Misurarsi con l'origine

E per misurarsi con l'origine, cosa c'è di meglio dei lirici greci? La prima origine in Occidente, il punto di partenza – seguirà, lo sa chi scrive, la seconda genesi nei trovatori provenzali, poi la terza matrice, l'origine oscura, il Novecento, da cui non si torna indietro, da cui si può solo andare oltre. Il nucleo già radiante: l'idea di Eros come mancanza e il suo influsso su di noi, la «radiosa assenza», presenza

assente, già *amor de lonh*? Carson stessa lo dice. Comunque, nostalgia dell'interezza, del prelinguistico?

#### 4. La grandiosa invenzione

Se «l'atto d'amore è un'ibridazione» in cui «si confondono i confini del corpo, le categorie del pensiero», o ancora, se «il paradosso è ciò che prende forma sulla lastra sensibile della poesia», qui Anne Carson è quasi Walter Ong nell'intuire che la scrittura, la «grandiosa invenzione», ci racchiude nei confini del sé. «Le culture orali e scritte non pensano, non percepiscono la realtà né si innamorano nello stesso modo.»

#### 5. Ne consegue la guerra

Così il desiderio erotico diventa invasione, percepito da chi sperimenta per la prima volta questo nuovo sé racchiuso, uno in sé, compatto, giardino circondato da alte mura. Ciò che secondo Marguerite Yourcenar in *Quoi? L'Éternité*, in pieno rovesciamento dei termini, sarà ogni grande amore.

#### 6. Ne consegue l'*entanglement*

Nella dottrina degli effluvi di Empedocle, sussurra ancora Anne Carson, tutto respira con tutto. Tutto è già connessione quantistica. Ciò che è in connessione è perché non è lo stesso. «Il tu e l'io non sono una cosa sola.» Se lo siano mai stati, rileva dell'irraccontabile, di ciò che è prima della prima origine. Lì questa poesia, forse nessuna altra poesia, ma è cruciale il forse, non può dire.

#### 7. Una forma di conoscenza

Innamorarsi diventa così una forma del conoscere. Diviene possibile l'ideale dell'io. In questa tensione è tutto Eros, la sua mancanza, il suo movimento, l'arco, la danza. Sia l'esperienza del desiderio che quella della lettura hanno qualcosa da insegnarci sui confini, ci dice Carson, e cita Werner Heisenberg: «Esistono diversi tipi di conoscenza [...] che non possono essere simultaneamente a disposizione della nostra mente».

«Il tu e l'io non sono una cosa sola.»

#### 8. «Il maestro arriva quando l'allievo è pronto.»

Scriva Anne Carson, quando Eros entra dentro di noi, nel momento dell'inizio, dell'origine, «entriamo in contatto con ciò che è dentro di noi, in modo improvviso e sorprendente. Percepriamo ciò che siamo, cosa ci manca, come potremmo essere. [...] Una disposizione d'anima legata alla conoscenza comincia ad aleggiare sulla nostra vita», perché Eros «può insegnarci la vera natura di ciò che abbiamo dentro», è «il principio di ciò che siamo destinati ad essere».

#### 9. Ne conseguono la mela e l'Albero della conoscenza del bene e del male?

Nel momento in cui ci vediamo come privati di quello che manca, e vediamo noi stessi, e dobbiamo conoscere nella mancanza. Le antiche saggezze riportano sempre nello stesso luogo?

#### AUTOBIOGRAFIA DEL ROSSO

#### 10. Alla seconda potenza

Quello di Carson è scrivere sempre attraverso, ce lo siamo detti. Letteratura elevata alla seconda potenza. Cosa la porta a questo, cosa dice nascondendo l'autrice, cosa nasconde dicendo. Detto modestamente, in ogni (breve) biografia, lo studio dei classici, come «ciò che faccio per vivere». Omissione, attirare l'attenzione negando, negandosi. Un filo a cui aggrapparsi, come la corda di carne che tiene le ali del ragazzo-mostro Gerione.

#### 11. *Heimlich Unheimlich*

Il mondo classico appare (ancora) a occhi europei familiare, *heimlich*? Quasi *high concept*, terreno conosciuto, magari anche chance di successo. Allo stesso tempo, lo sappiamo, nasconde oscurità, tanto più oscure quanto insospettate, invisibili. Non attraversate. Questa sensazione di familiarità in Italia generazione dopo generazione diminuisce. (Chi

direbbe anche, attraverso il ceti e le classi.) Forse ancor più con la distanza, spazio invece di tempo, attraversando l'oceano, con occhi dal Nordamerica. Domanda per cui non esiste una vera risposta, ci porta al numero 12.

12. Domanda che non può essere rivolta  
Dove scegli di stare, tra il chiarore e l'oscurità? Davvero scrivi poesia chiara e trasparente sull'indecidibilità delle cose? (In fondo, è il gran tema del *tro-bar clus.*) Non che sia mai stato risolto, né prima né dopo. Ci porta a *The Albertine Workout*.

#### THE ALBERTINE WORKOUT

13. Tenendo presente Albertine  
L'opera vastissima di Proust si distilla in *The Albertine Workout* in una poesia di osservazioni brevissime, schegge e frammenti: è il residuo irriducibile, è quello che resta, ed è di questo residuo che dobbiamo dare conto, sembra dirci Carson? Di nuovo, in un sussurro, siamo a chiederci fino a che punto la letteratura deriva dall'io, dal mondo, dall'io-e-mondo, e fino a che punto da altra letteratura, fino a che punto ciò che scriviamo è sempre stato già scritto?

14. Un altro modo di chiamare la traccia e l'aura  
In che rapporto sono l'apparizione e la metamorfosi? Possiamo mettere in relazione questi termini con i poli opposti di poesia e prosa, che qui si avvicinano fino a toccarsi? Se sei davvero obbligata alla scelta, metafora o metonimia?

15. Quello che ci stiamo chiedendo in realtà  
È cosa rimane della Grande opera, anche nel senso alchemico. La voce di questa poesia dice anche solo frammenti, schegge come di legno nella carne, spine?

#### ANTROPOLOGIA DELL'ACQUA

16. Qual è la differenza tra incontro e scoperta?  
E possiamo chiamare anche la poesia, come l'antropologia, una scienza di reciproca sorpresa? Un viaggio da cui non puoi tornare come sei partito, ma

«I due modi di conoscere il mondo sono solo **sottomettersi** o **divorare**? Entrambi finiscono, più o meno, nello stesso posto.»

soltanto diverso – come qualsiasi viaggio, in realtà. Solo che, appena nascosto dai paesaggi della Galizia, questo è in realtà un viaggio nel regno dei morti.

17. Quattro frammenti a scelta  
«Cos'è la paura dentro al linguaggio? Nessun incidente del corpo può impedirle di bruciare.»

«Tu non puoi vedermi, sono al buio, in ascolto, come in un vortice.»

«I due modi di conoscere il mondo sono solo sottomettersi o divorare? Entrambi finiscono, più o meno, nello stesso posto.»

«Mi domando se ci vengono inviati segnali come una voce all'interno della carne.»

18. Un ritmo di vuoti e pieni  
Pellegrinaggio, campeggio, nuoto hanno in comune l'essere attraversate dello spazio e del testo, scandite da un ritmo di vuoti e pieni. Questo fa Carson in questo libro, di qui la poesia. In fondo sempre nient'altro che attraversamento di spazio e tempo ignoto.

19. Acqua è connessione  
In un libro fatto di punti da collegare, di tracce disgiunte, una scrittura che ha una struttura quantica, a salti.

20. I personaggi maschili del libro  
L'Imperatore – anche una carta dei Tarocchi – domina la Terra. Il mio Cid lotta senza tregua ancora dal mondo dei morti se seguiamo la leggenda. E il

nuotatore dev'essere necessariamente il signore delle acque. Cosa è allora della voce femminile, Fenice che rinasce, cos'è suo, il regno del Fuoco?

#### ECONOMIA DELL'IMPERDUTO

21. Paul Celan e Simonides

Come Phlebas il Fenicio di T.S. Eliot alle prese con la perdita, la più terribile perdita. E in Simonide, alle prese con quello che oggi chiamiamo profitto, su uno sfondo di lapidi. Per cosa scambiamo, per cosa sprechiamo oggi la poesia? Chi davanti a noi, e per che cosa, sta diventando fantasma?

#### ERA UNA NUVOLO

22. Sono già tutti fantasmi

Elena spettro vivo secondo Euripide in realtà «era una nuvola». Così, onda-particella, nube di

«E possiamo chiamare anche la poesia, come l'antropologia, una scienza di **reciproca sorpresa**? Un viaggio da cui non puoi tornare come sei partito.»

probabilità/possibilità, nient'altro che una sovrapposizione di stati. Elena spettro, spirito, Elena è Marilyn, Norma Jeane è Marilyn, Ben Whitaker, l'attore per cui fu scritta la pièce, è Norma Jeane, tutto è sempre anche qualcos'altro. La verità semplice per cui siamo sempre, sempre e ancora un ibrido con ciò che è oltre noi, per cui viviamo sempre nella metamorfosi. Potremmo mai uscirne?



## Gianluigi Simonetti

*Caro Levi, con il tuo stato d'animo a Eboli si fa soltanto cattiva letteratura*

«tuttolibri», 22 gennaio 2022

Le recensioni di Manganelli nel nuovo volume edito da Adelphi così distanti dalle recensioni attuali. Insegnano l'indipendenza e la necessità di abolire l'ego

«C'è sempre un numero incredibile di adolescenti che sa di essere poeta, romanziera, signore di parole; non credo esistano adolescenti che puntino a fare il critico, anche se qualcuno si lascia tentare dalla erudizione.» Scrivendo così nel 1979 di *Martin Eden* di Jack London – vicenda archetipica di un giovane che aspira a diventare scrittore – Giorgio Manganelli sembra liquidare, con l'autorità del grande prosatore d'arte, il fascino troppo discreto e subalterno della critica letteraria. Ma quattro anni prima, intervenendo sullo stesso *Martin Eden*, proprio Manganelli aveva estromesso in modo ancor più definitivo i miti culturali dell'adolescenza: «Jack London è un autore che, come si dice con soavità, “abbiamo imparato ad amare nella nostra giovinezza”. In generale, le cose che amiamo nella nostra giovinezza, o adolescenza, sono assolutamente pessime, e su di esse si fonda la nostra disistima di noi stessi».

Questi brillanti contributi su Jack London si possono leggere in *Altre concupiscenze*, libro che oggi raccoglie, a cura di Salvatore Silvano Nigro, decine di recensioni mai inserite in volume da Manganelli, a completare il lavoro che Adelphi aveva intrapreso due anni fa con l'uscita di un'opera gemella, *Concupiscenza libraria*. Letti insieme, i due tomi rendono accessibile un vasto corpus di recensioni d'epoca e d'occasione il cui valore conoscitivo e stilistico è però tale da fare

dell'esercizio critico, svolto a queste temperature, un vero e proprio genere letterario – «minimo ma solido», come avverte lo stesso Manganelli. E infatti al di là di qualche scherzoso, paradossale autoridimensionamento, nella quarta di copertina di quell'altra raccolta di saggi che è *Laboriose inezie* – «non v'è nulla di più futile della recensione; gesto miserabile, irresponsabile, ritaglio di chiacchiera, gomitolo di inutili aggettivi, di frivoli avverbi, di risibili sentenze» – Manganelli confida molto, e giustamente, nelle sue qualità di lettore: «Appunto questa fatuità insolente può fare della recensione un “genere” letterario più infimo che minore, una ciancia da angiporti, un berlingare senile; e dunque anche alla recensione può spettare una qualche accoglienza nella disordinata, chiassosa piazza dei mestieri letterari, tra il poema epico e l'epigramma, il sonetto caudato e il capitolo in rima». La verità è che Manganelli non crede nella distinzione tra linguaggio e metalinguaggio, e tra letteratura e discorso sulla letteratura; il suo stile critico coincide tout court col suo stile, non sopporta gerarchie e non si sottomette a nessuna stupida pedagogia. Anzi chiede al lettore la stessa concentrazione che si riserva all'intelligenza di un capolavoro di prosa o di poesia.

Tale inventività intellettuale rende *Altre concupiscenze*, come già *Concupiscenza libraria*, un libro

tanto godibile e sorprendente quanto difficile da recensire: proprio perché propone alla «impolverata stirpe dei recensori» – ancora parole di Manganelli – un modello particolarmente alto. Vi trovano posto stravaganti ma geniali dichiarazioni d'amore («Guido Ceronetti ha torto: non intendo dire che ha torto su un certo argomento, che è dove che sia discutibile: ha sempre e soltanto torto. Il torto è il privilegio della letteratura, e Ceronetti lo esercita senza ritegno. È il “porsi dalla parte del torto”... che descrive l'unicità, la sgradevolezza, il fascino di certi scrittori»). Oppure, all'opposto, stroncature tanto fastose quanto violente, rivolte magari a mostri sacri del nostro Novecento («lo stato d'animo di Levi è quello con cui si fa cattiva letteratura. *Cristo si è fermato a Eboli* non fa eccezione. Ma, per essere cattiva letteratura, è eccezionalmente competente»). Ci sono, soprattutto, osservazioni critiche finissime – Yeats accostato a Dante, «la cui poesia presuppone una teologia, ma non la illustra né la predica, ma la adopera» («e tuttavia né Dante né Yeats sono poeti “dotti”. Ad un certo punto della loro storia, si è perduta ogni distinzione tra linguaggio poetico e teologia»). E c'è, come spesso nei grandi scrittori, una visione furiosamente personale e a volte idiosincratca della letteratura, che spinge il Manganelli critico a «manganellizzare» gli autori di cui si occupa, classici inclusi. Savinio e Borges sono così interpretati in una linea di divina superficialità letteraria (contrapposta alla profondità trombonesca); Swift, Dickens, Tozzi e Dossi letti all'interno di una poetica della demenza e della deformazione che se da un lato li allontana da molti luoghi

«Manganelli insegna innanzitutto ad abolire l'ego, la **personalissima esperienza di lettura** – che rimpiazza con la forza dello stile proprio e con l'intelligenza dello stile altrui.»

comuni edificanti o realistici, dall'altro li avvicina troppo allo stesso Manganelli, quello più «discenditivo» e maniacale, autodifensivo, non sempre esente da monotonia.

Fatalmente, questo recensore intelligentissimo e tutt'altro che polveroso parlerà soprattutto agli iniziati al suo culto; ma il libro dispensa lezioni utili a tutti coloro che insistono a dedicarsi alla recensione letteraria (e tra questi soprattutto ai giovani scrittori prestatati alla critica, che è fenomeno giornalistico di questi anni). Manganelli insegna innanzitutto ad abolire l'ego, la «personalissima esperienza di lettura» – che rimpiazza con la forza dello stile proprio e con l'intelligenza dello stile altrui. Poi insegna l'indipendenza, e il coraggio delle proprie idee, anche quando sono impopolari e non facili da comunicare. Infine pratica la sospensione del giudizio, e della ricerca di «valori» preconfezionati; «il “nulla da dire” è il destino della letteratura; ed è un destino periglioso e arduo, giacché è quasi impossibile non dire qualche cosa, magari per pura distrazione».

«Il torto è il privilegio della letteratura, e Ceronetti lo esercita senza ritegno. È il **porsi dalla parte del torto** che descrive l'unicità, la sgradevolezza, il fascino di certi scrittori.»

Silvia Cammertoni

*Solmi, una giovinezza con Montale*

«Alias», 23 gennaio 2022



Epistolari del Novecento. Le lettere tra Solmi e Montale raccolte da Quodlibet documentano una solida amicizia quando il mondo era impartecipabile

È l'autunno del 1917 e in una latteria sperduta di una viuzza tortuosa nel centro di Parma si riunisce un gruppo di allievi ufficiali di fanteria con la passione per le lettere. Lì avremmo potuto vedere il futuro autore degli *Ossi di seppia* affondare un cucchiaino in una morbida massa di panna montata e sollevare un «lungo sguardo azzurro interrogativo» sull'ultimo arrivato: Sergio Solmi. I due condividevano il destino di una gioventù segnata da un'esperienza del tempo divisa tra impotenza e solitudine, tra ricerca affannosa di autenticità e senso d'incertezza, dove la complicità con l'opera letteraria rappresentava un'occasione di partecipazione e di responsabilità.

Quel primo incontro segnerà l'inizio di un'amicizia duratura, testimoniata dalle 338 lettere raccolte ora nell'epistolario – Eugenio Montale, Sergio Solmi, *Ciò che è nostro non ci sarà tolto mai. Carteggio 1918-1980* – uscito per le cure di Francesca D'Alessandro, già autrice della monografia *Lo stile europeo* di Sergio Solmi. *Tra critica e poesia (Vita e Pensiero)*, con un'appendice di Letizia Rossi (Quodlibet, Quaderni). Il carteggio, che si estende prevalentemente nell'arco temporale delimitato dalle due guerre, è conservato presso la fondazione Sapegno a Morgex e presso il centro Manoscritti di Pavia. Questo lungo scambio di poesie e prose, consigli di lettura, opinioni e pettegolezzi è un sorprendente documento

dell'avventura nel regno della letteratura, e del bisogno, in quegli anni pressante, di sentirsi vivere nella poesia in una dimensione autentica: il bisogno di una generazione estromessa dalla storia e, nonostante tutto, protesa verso la storia.

Mentre Montale lavorava alle sue poesie, la «dolorosa ricerca della vita interiore» di Solmi passava per la redazione di «Primo Tempo», storica rivista letteraria fondata con Mario Gromo, Emanuele F. Sacerdote e Giacomo Debenedetti. È in queste pagine che verranno presentate per la prima volta le liriche di Montale, ma Solmi fa di più. Poiché è convinto che l'amico si sia già «trovato compiutamente» come poeta, anche grazie alla sua «meravigliosa tecnica del verso», non esiterà a intercedere con Piero Gobetti per la pubblicazione del suo primo libro.

In una lettera del 1925, Solmi comunica a un impaziente Montale le sue impressioni su *Ossi di seppia* che definisce una plaquette «perfettamente salda e compatta, e di tono così intenso». «Bisogna sorprendere il *segreto*, il tono schiettamente originale della tua poesia, che ha radici profondamente nascoste in un complesso terreno spirituale, ma dal quale, come ogni poesia, non si sa come faccia a nascere.» In queste parole c'è già tutto Montale, ma c'è anche Solmi e l'universo di valori in cui crede come critico. La lettera anticipa la recensione che pubblicherà

su «Il Quindicinale» nel febbraio 1926, ora raccolta con il titolo *Montale 1925 in Scrittori negli anni* (Adelphi). Conoscendo il libro da una posizione ravvicinatissima, di testimone e di amico, coglie perfettamente come «questi “ossi” intendono essere le inutili macerie abbandonate lungo le spiagge aride, le morte memorie di ciò ch'è stato solo una desolata velleità di esistere».

A questo punto, Solmi ha ventisei anni e Montale ne ha ventinove, per emozionarsi basta pensare che siamo davanti a un giovane che recensisce un altro giovane al suo esordio poetico, con un saggio che rappresenta il proprio esordio critico. E basta notare come il contesto storico – quell'«atmosfera delusa e morta» – entri mediato in brevi, ma profonde riflessioni per accorgersi che solo tra le pieghe dell'arte e della scrittura poteva insinuarsi una forma di resistenza verso la Storia. «La stretta fascista qui è diventata forte, e chi non è dei loro non può vivere.» Il gusto per la letteratura e l'antifascismo procedevano necessariamente paralleli, trovando nella vicinanza e nella complicità tra scrittori e lettori il sottile e segreto varco attraverso cui la critica poteva farsi strada. Una vicinanza che era il risultato dell'importanza che una singola opera poteva assumere per quelle giovinezze che sentivano tutto il peso di un mondo impartecipabile.

«Non vorrei dirti delle parole grosse, ma tu sei forse l'unico di noi che sia riuscito ad esistere in un modo non contestabile», per Solmi (e non solo per lui) la poesia di Montale rappresentava questo: partecipabilità, ma anche unicità e irripetibilità della propria esperienza, desiderio e speranza di una generazione sola, bramosa d'azione e unita, che non ha resistito al richiamo del famoso «tu» montaliano, perché chiunque fosse quell'interlocutore, di certo simboleggiava tutti loro.

«Tu sei forse l'unico di noi che sia riuscito ad esistere in un modo **non contestabile**.»

«A poche cose ha creduto la nostra giovinezza: ma, fra quelle poche, certamente alla **poesia**.»

«A poche cose ha creduto la nostra giovinezza: ma, fra quelle poche, certamente alla poesia», memorabile l'incipit dello studio del 1957 *La poesia di Montale*, con cui il critico si accingeva a delineare un panorama appassionato, rinnovando quel valore di testimonianza che ha avuto sempre rilievo nella ricerca di Solmi e che trovava in Montale il suo punto più alto. Loro che avevano letto Bergson e James, prima ancora di Croce, loro che si scambiavano saggi, libri e traduzioni di Svevo, Joyce e Alain, sono stati l'uno per l'altro un punto di confronto imprescindibile, nel segno di una reciprocità che non conosceva né competizione né invidia.

Spesso, infatti, i ruoli s'invertivano. Se Solmi seguiva passo passo la genesi degli *Ossi* prima e delle *Occasioni* poi, Montale accompagnava l'amico nel suo apprendistato letterario, grazie a lui e al suo saggio magistrale *Il pensiero di Alain* conosceva il filosofo francese e non mancava mai di esprimere senza riserve la sua stima, pure a spese di colleghi altrettanto autorevoli: «Tutti noi siamo forse troppo severi con Giac. – Giacomo Debenedetti – perché sappiamo che c'è un altro critico che vale di più: Sergio Solmi!».

Questa stessa stima è da leggere in filigrana nelle poesie di Solmi, di cui Montale sollecita costantemente l'invio, alimentando il senso di necessità che li lega: «Quando mi trovo teco mi pare d'essere migliore; cosa assai spiegabile, che se la bellezza genera bellezza, anche le virtù dello spirito sono presto ritrovate per chi sa ammirarle in altrui». L'uno attribuiva all'altro le virtù di cui si sentiva più sprovvisto. Montale guardava a sé stesso come a «un ingenuo complicato», «un timido e un sentimentale», «uno scettico pieno di vuoto», che voleva soprattutto

«Io lotto tutti i giorni contro i meccanismi infernali del tempo, per salvarmi dal diventare anch'io un meccanismo, e purtroppo arrugginito e cigolante.»

realizzarsi pienamente come uomo, prima ancora che come poeta, e il suo caro Sergio rappresentava l'«incitamento a perseverare nel faticoso cammino, esempio ammirevole di compiutezza spirituale e di religiosa dignità di *uomo-artista*».

Solmi, dal canto suo, ha passato la vita cercando l'equilibrio impossibile tra la quotidianità fatta di incombenze familiari e lavorative (come avvocato e consulente della Banca commerciale italiana) e le proprie ambizioni letterarie: «Io lotto tutti i giorni contro i meccanismi infernali del tempo, per salvarmi dal diventare anch'io un meccanismo, e purtroppo arrugginito e cigolante». Così si sfoga, mentre gli confessa: «Credo che tu veramente sia dei pochissimi che hanno saputo dire sé stessi, e hanno saputo trovare la propria radice».

La verità è che leggendo l'epistolario è impossibile dimenticare che a scriversi sono un futuro premio Nobel per la letteratura e uno fra i più eclettici saggisti nel nostro Novecento – leopardista, contemporaneista, francesista, ma anche critico d'arte, memorialista e cultore di science-fiction, oltre che poeta – perché attraverso il loro racconto ricostruiamo l'ambiente culturale che gli si articolava intorno, vediamo allungarsi sempre di più l'elenco di critici, poeti e romanzieri a cui erano legati per collaborazioni, amicizie e ostilità, e perché possiamo seguire lo sviluppo della loro poetica, del loro gusto e del loro stile.

«Credo che tu veramente sia dei pochissimi che hanno saputo dire sé stessi, e hanno saputo trovare la propria radice.»

Ma non meno appassionante è assistere alla crescita di due ragazzi che leggono l'uno nelle parole dell'altro gli uomini che volevano diventare e che non smettono mai di ripetersi: «Non ho mai dubitato del tuo ricordo», «in tutto questo tempo non ti ho mai dimenticato», «ti ricordo sempre». Non potendo vedersi quanto avrebbero voluto, affidavano alla memoria la loro amicizia e il senso di una singolarità riconoscibile fra mille: era la memoria, soprattutto, oltre alla pagina, il luogo in cui riuscivano a ritrovarsi.

Quodlibet  
Eugenio Montale  
Sergio Solmi  
Ciò che è nostro  
non ci sarà tolto mai  
Carteggio 1918-1980

Raffaella De Santis

*Salviamo il futuro della scuola*

«la Repubblica», 29 gennaio 2022

La situazione dell'istruzione in Italia. Intervista a Canfora, Mastrocola, Ricolfi. Disuguaglianza, scarsa preparazione, abbassamento didattico dell'università

La pandemia ha riportato la scuola al centro della discussione. La cronaca di questo biennio emergenziale è però solo l'ultimo colpo di coda, i problemi e le discussioni su riforme scolastiche, ordinamenti e programmi si riaffacciano ciclicamente. Abbiamo scelto di parlarne con la scrittrice Paola Mastrocola e il sociologo Luca Ricolfi, autori del recente pamphlet *Il danno scolastico. La scuola progressista come macchina della disuguaglianza* (La nave di Teseo) e con Luciano Canfora, filologo e storico del mondo antico, in libreria con *La democrazia dei signori* (Laterza). Cuore della discussione la preoccupazione per l'abbassamento degli standard qualitativi nello studio. Un grido di allarme per dire basta alla scuola «facile».

*La difesa di una scuola qualitativamente più selettiva non rischia di apparire elitista?*

LUCIANO CANFORA Una volta mi permisi di scrivere che Giacomo Leopardi nel Dialogo di Tristano e di un amico, l'ultimo delle Operette morali, diceva: «Dove tutti sanno poco, si sa poco». Un ministro nefasto mi rimproverò duramente di essere un oligarca, sostenendo che dove tutti sanno poco si sta già attuando il principio democratico. Tocqueville notava, osservando l'America, che «democrazia» significa una banalità diffusa equamente suddivisa.

Sono convinto che questo fatalismo vada combattuto con dei contravveleni capaci di mantenere il livello elargendo a tutti un po'. Ci vorrebbe una vera riforma degli ordinamenti scolastici tale da determinare una buona preparazione e una diffusione non classista della conoscenza. Ma tutto ciò è possibile se si ha voglia di destinare al mondo della scuola ben più risorse. Ma ciò significherebbe cambiare gli assetti del bilancio dello Stato e quindi la società tutta. LUCA RICOLFI Dopo aver scritto il libro ho provato a fare qualche conto, un esercizio un po' spericolato. Non c'è dubbio che negli anni siamo diventati un paese molto più istruito ma si è creata una maggiore disuguaglianza. Quarant'anni fa arrivava al diploma un ragazzo con licenza elementare su quattro. Oggi solo un ragazzo con licenza media su sei si laurea. L'Italia è uno dei paesi dell'Occidente che ha il numero di laureati più basso.

PAOLA MASTROCOLA Alla base c'è un equivoco madornale: per aiutare chi non ce la fa si deve abbassare il livello. È come se portassimo i ragazzi a fare una bellissima gita in montagna e vedendo che molti non ce la fanno decidessimo di spianare la vetta. È quello che fa la scuola progressista: sceglie di far camminare i ragazzi in pianura. Ma attenzione, quando si abbassa il livello a rimetterci sono le classi svantaggiate. La minoranza privilegiata sa bene

come difendersi perché paga ai figli lezioni private per colmare le lacune della scuola statale.

LUCIANO CANFORA Bisognerebbe forse prevedere una rete di insegnanti che nel pomeriggio guidano gli scolari nello svolgimento dei loro compiti. Aggiungerei un ulteriore problema: l'abbassamento didattico dell'università, dove una laurea non si nega a nessuno. Un cinismo alimentato dal cretinismo ministeriale consistente nel dire: siete delle aziende, avrete più quattrini se sfornate più laureati.

*Dopo la morte a Udine dello studente Lorenzo Parelli durante uno stage in fabbrica, gli studenti stanno manifestando contro l'alternanza scuola-lavoro.*

LUCIANO CANFORA Quella comica invenzione scuola-lavoro aveva un certo profumo da rivoluzione culturale cinese. È diventata una farsa che utilizza i ragazzi come manovalanza. In ogni caso non ha insegnato loro un bel nulla.

PAOLA MASTROCOLA Il danno però risale a mio avviso a qualche tempo prima, tra il 1999 e il 2000, al piano dell'offerta formativa di Luigi Berlinguer. Da allora le scuole per risultare competitive e attrarre l'«utenza» si sono messe a offrire di tutto, dal progetto di cucina medievale alla lettura attoriale dei *Promessi Sposi*.

*Che ruolo ha avuto invece il Sessantotto?*

LUCA RICOLFI Dopo aver abbandonato il progetto di frequentare ingegneria mi iscrissi a Sociologia a Trento, allora il sancta sanctorum della contestazione. Ma l'orrore degli esami di gruppo mi spinse

«Un cinismo alimentato dal cretinismo ministeriale consistente nel dire: siete delle aziende, avrete più quattrini se sfornate più laureati.»

a tornare a Torino, con la convinzione maturata sul campo che circa 95 sessantottini su 100 non avevano alcun interesse per lo studio. Perfino studiare Marx interessava a pochissimi.

PAOLA MASTROCOLA Ho studiato a Torino, liceo classico D'Azeglio. Erano gli anni Settanta. Anni della politicizzazione estrema. Ricordo insegnanti che entravano in classe col pugno e parlavano di Marx. Alcuni neanche facevano lezione.

LUCIANO CANFORA La contestazione fu un'esplosione che coinvolse studenti appartenenti a ceti benestanti, i quali sfasciavano qualcosa da cui avevano ricevuto grande vantaggio. In Italia poi si è trattato di un fenomeno di mimesi. Si imitava quanto accadeva a Berkeley o si richiamava la rivoluzione culturale cinese. Ad ogni modo a picconare i nostri ordinamenti scolastici non è stato solo il Sessantotto ma una pluralità di soggetti.

LUCA RICOLFI La parabola discendente, che nel Sessantotto diventa di massa, inizia nel 1962, con la riforma della scuola media unica. Una riforma che annacquava il latino e i programmi. Ma distruggere la classe insegnante ha richiesto venti trent'anni. Oggi, anche quella universitaria, è di livello bassissimo.

LUCIANO CANFORA Di fronte alla scuola media «unica» destra e sinistra si divisero. La polemica di Concetto Marchesi contro il latino annacquato partiva dalla testa di uno dei vertici del partito comunista italiano, Antonio Banfi. Ma è un terreno nel quale è sbagliato fare i manichei. Non si tratta di difendere alcune discipline contro altre. La scuola sovietica funzionava egregiamente e non contemplava il latino e il greco. E Catone il Vecchio imparò il greco a ottanta anni.

LUCA RICOLFI Il punto non è cultura umanistica e cultura tecnica, ma la serietà degli studi. La scuola offre ai giovani una meravigliosa bolla in cui possono occupare la mente, dalle elementari all'università, senza la pressione della vita esterna.

LUCIANO CANFORA Mi viene in mente una frase di Gramsci dei *Quaderni del carcere*: «Si studia il latino non per imparare a parlare latino ma per

imparare a studiare». David Riazanov, editore delle opere di Marx, in una memorabile sessione di partito in cui si parlava dell'organizzazione della scuola disse che i grandi classici della letteratura russa sono parte integrante della formazione dei rivoluzionari. Nelle scuole tecniche bisognerebbe sempre leggere i classici e insegnare la storia della filosofia.

**PAOLA MASTROCOLA** Le scuole tecniche in Italia dovrebbero essere equiparate come dignità e livello ai licei. Ma vorrei che chi studia Kant o falegnameria conoscesse anche la letteratura. Una scuola che abbassa il livello e che sceglie solo in base all'utilità spendibile nel futuro mondo del lavoro mi fa paura.

*La scuola destina la letteratura alla marginalizzazione?*

**PAOLA MASTROCOLA** Fino a venti anni fa noi occidentali eravamo una civiltà convinta di poter portare avanti tutto questo patrimonio millenario meraviglioso, poi sono arrivati i nuovi pedagogisti e ci hanno obbligato alle soft skill, le abilità non cognitive, cose come la stabilità emotiva o la capacità di lavorare in gruppo. C'è un disegno di legge già approvato alla camera sull'introduzione delle soft skill fin dalle elementari. Per non parlare della novità di materie come sviluppo sostenibile o cittadinanza digitale.

**LUCA RICOLFI** La questione ambientale è complessa, non si può affrontare con bambini di prima elementare, come sta capitando in certi esperimenti pilota progettati da pedagogisti infatuati. È estremamente pericoloso, sia perché si mettono i bambini

«Ti ammazzo di bellezza un'ora sola al giorno, invece di tenerti appeso al computer sei ore, dopodiché vai, leggi, studia, corri, balla.»

«La scuola offre ai giovani una meravigliosa bolla in cui possono occupare la mente.»

di fronte a problemi di cui non sono all'altezza, sia perché c'è un rischio di indottrinamento.

**LUCIANO CANFORA** Negli ultimi esami per entrare in magistratura sono stati bocciati molti candidati perché i loro temi erano pieni di errori grammaticali. Iniziare una formazione seria a partire dalle scuole elementari mi sembra una buona idea. D'altra parte abbiamo di recente saputo che alle elementari Berlusconi diceva di voler diventare presidente della Repubblica. Già anticipava questa apertura della *renovatio mundi!*

*La dad è stata un'occasione persa?*

**LUCIANO CANFORA** Ha disabituato gli adolescenti alla frequentazione della scuola inducendoli a forme un po' patologiche e quasi autistiche.

**LUCA RICOLFI** Tra una parte dei docenti universitari c'è una viva preoccupazione per le organizzazioni più o meno criminali che aiutano a superare gli esami on line, spesso strutturati mediante test a risposta chiusa. In certi corsi, con la dad il voto medio è passato da 22 a 26, è chiaro che gli alunni hanno imparato a copiare. L'esame si supera attraverso l'astuzia.

**PAOLA MASTROCOLA** La dad poteva essere usata in modo diverso, magari regalando ai ragazzi grandi lezioni video. Ti ammazzo di bellezza un'ora sola al giorno, invece di tenerti appeso al computer sei ore, dopodiché vai, leggi, studia, corri, balla. Una lezione on line di Canfora o Baricco o Rovelli sarebbe stata una splendida occasione.

**LUCA RICOLFI** Gli insegnanti dovrebbero avere l'umiltà di accettare che le grandi lezioni le fanno altri. Forse è questa una delle grandi promesse future della tecnologia.

Ida Bozzi

*Ritorno al libraio (dal vivo)*

«Corriere della Sera», 29 gennaio 2022

La crescita del libro, i dati Aie sul mercato librario nel 2021. Cresce l'acquisto on line ma le librerie fisiche tornano al primo posto

Piacciono i libri, e piacciono di carta (acquistati in libreria o in rete). Il trentanovesimo seminario della scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri ha ospitato la presentazione dei dati Aie sul mercato librario e un panel con ospiti internazionali, offrendo un quadro positivo e una riflessione sui diversi motivi della crescita. Un aiuto, come ha ricordato il ministro Dario Franceschini nel messaggio inviato al convegno, è venuto dai sostegni pubblici: «Per sostenere il settore in pandemia, sono stati aiutati i piccoli editori così come l'editoria specializzata in arte e turismo e sono stati "ristorati" i traduttori editoriali. Contestualmente si è cominciato a lavorare per una legge per l'editoria che, come già avviene per il cinema, merita un sostegno per l'intera filiera: librai, editori, distributori e autori. Il lavoro dei librai, rivelando spirito di iniziativa e capacità di resilienza, si è confermato fondamentale».

Ad aprire la sessione, tutta in digitale, l'intervento di Achille Mauri, presidente della scuola e di Messaggerie: «Una crescita a due cifre, il numero delle copie vendute aumentato, come il numero di pagine lette: sono aspetti di una performance straordinaria». Subito dopo, Angelo Tantazzi, presidente di Prometeia, ha ricordato la ripresa ma anche le possibili criticità: l'inflazione e il costo delle materie prime. Le previsioni restano buone: «La crescita per

il libro nel 2021 è stata importante, possibile un incremento ulteriore per il 2022». Assegnati poi il sedicesimo premio per librai Luciano e Silvana Mauri alla libreria Ultima spiaggia di Ventotene di Fabio Masi, e la terza borsa di lavoro Nick Perren, a Alessandro Tridello della Ubik di Mestre.

Ma eccoli, i dati di Aie in collaborazione con Nielsen Iq sul mercato 2021, presentati dal presidente di Aie Ricardo Franco Levi. L'editoria di varia (libri a stampa di narrativa e saggistica venduti in librerie fisiche, on line e grande distribuzione) sale a 1701 miliardi di euro (+16% sul 2020, +14% sul 2019), cioè 115,6 milioni di copie (+18% sul 2020 e +16% sul 2019). Sorpresa, tornano a crescere le novità pubblicate a stampa, di carta insomma, che sono 85.551 nel 2021 (+22,9% sul 2020 e +16% sul 2019). Arretrano gli ebook, con 49.313 novità (-5,6% rispetto al 2020, +1,1% sul 2019). In totale, la varia (a stampa, in ebook e audiolibri) vale 1811 milioni di euro.

Sorpresa anche per i canali di vendita: cresce il mercato on line, con 739,9 milioni di euro, il 43,5% del mercato, ma le librerie fisiche tornano al primo posto con 876 milioni, cioè il 51,5%.

Si confermano altri dati degli ultimi mesi: il ribasso del prezzo di copertina (media 14,72 euro), la crescita del catalogo, e i balzi in avanti per vari generi: +37% per la manualistica (in cui ricadono i fumetti,

che in copie guadagnano il 134% sul 2020), +19,3% per i libri per ragazzi e bambini, +18,1% per la narrativa straniera, +17,3% per la saggistica.

Buoni i numeri per tutta l'editoria europea, che vale 33 miliardi di euro, il 60% del mercato globale: sei dei dieci principali gruppi editoriali mondiali sono europei (anche quattro dei «big five» americani). L'Italia è sesta nel mondo e quarta in Europa, e solo due paesi sono cresciuti più di noi nel 2021: Francia e Spagna, entrambe con il 20% contro il nostro 16%. «Il libro dimostra la sua centralità» commenta Levi «e la capacità di resistere e cambiare anche nel contesto della pandemia. Il 2022 sarà ancora cruciale. Il settore è in attesa di una legge di sistema e già oggi può contare sulla stabilizzazione delle misure di sostegno avviate nel 2020. La direttiva copyright e il suo recepimento in Italia, inoltre, forniscono un nuovo quadro per la tutela delle opere dell'ingegno. Ma non mancano forti criticità: il prezzo e la disponibilità della carta, vera e propria emergenza, la pirateria, le incognite su fiere e festival, la crisi dell'editoria di arte e turismo».

Nel dibattito, da citare l'intervento di James Daunt, a capo di gruppi come Waterstones e Barnes &

Noble: «Per noi è il momento migliore da anni, nonostante le sfide. Il pubblico sceglie di comprare nelle librerie fisiche e lo scivolamento verso Amazon non sta avvenendo: i librai sanno creare l'esperienza della libreria fisica anche sui social».

Anche Michael Busch, che guida la catena tedesca Thalia, spiega che la base del pubblico si è allargata e che i librai hanno colto la sfida del digitale, anche unendosi in piattaforme digitali. Sull'Italia, Stefano Mauri, vicepresidente di Messaggerie e presidente di Gems, ha concluso: «Dopo uno scatto in avanti dell'e-commerce durante i lockdown, le librerie hanno ripreso la loro funzione, arricchita da una maggiore presenza in digitale e da un maggior servizio ai lettori fino alla consegna a casa. Effetto più sorprendente è che il web ha aiutato il libro e portato in libreria molti giovani, che grazie ai social sono diventati estremamente influenti sulle classifiche».

In chiusura, il dialogo tra Ferruccio de Bortoli e Ricardo Franco Levi, in cui è emerso come il libro italiano sia ora un modello in Europa: oltre a essere ospite d'onore a Francoforte nel 2024, l'Italia sarà paese ospite anche alla fiera di Parigi nel 2023.

«Dopo uno scatto in avanti dell'e-commerce durante i lockdown, le librerie hanno ripreso la loro funzione, arricchita da una maggiore presenza in digitale e da un maggior servizio ai lettori fino alla consegna a casa. Effetto più sorprendente è che **il web ha aiutato il libro e portato in libreria molti giovani**, che grazie ai social sono diventati estremamente influenti sulle classifiche.»

## Francesca Borrelli

*Javier Marías, quel che si osa fare in terza persona in prima non si può*

«Alias», 30 gennaio 2022



Lo scrittore spagnolo parla del suo ultimo romanzo in uscita per Einaudi in cui ritroviamo Tomás Nevinson, l'agente segreto marito di Berta Isla creduto morto

L'arte della digressione, unita a un certo gusto per l'indugio, entrambe tradotte in continue dilazioni della trama, che piacevolmente si spanpana in diverse direzioni, tornano nell'ultimo romanzo di Javier Marías, *Tomás Nevinson* (traduzione di Maria Nicola, Einaudi) intitolato all'ex studente di Oxford, arruolato grazie a una manovra che lo aveva incastrato per la vita, nei servizi segreti della Corona inglese: lo avevamo conosciuto nel romanzo precedente dello scrittore spagnolo, *Berta Isla*, dal nome della moglie di Tomás.

Tra quelle pagine, Berta aspettava, e soprattutto dubitava, poco altro restandole da fare, visto che nulla le riusciva di venire a sapere circa le occupazioni del misterioso marito quasi sempre assente, e finalmente creduto morto.

Passati dodici anni di silenzio dall'ultima fallimentare missione, un silenzio reso assoluto dal rischio di venire intercettato, Tomás, o quel che restava di lui, si era ripresentato alla porta di Berta e dei loro figli alla cui infanzia era stato estraneo e, almeno parzialmente, era stato riaccolto, sebbene da allora visse in un'altra casa. Era un uomo disfatto, un agente «bruciato», ovunque fuori posto, «inabissato nei brutti ricordi».

Tre anni dopo, il giorno dell'Epifania, il suo vecchio datore di lavoro, Bertram Tupra, torna a

manifestarsi. Dev'esserci un motivo importante se per incontrarlo vola a Madrid. Cinico «artista della calunnia», influente e al di sopra più o meno di tutte le autorità visibili, Tupra è al tempo stesso il peggior nemico di Nevinson, per l'esistenza cui lo ha costretto, e il suo amico più intimo, perché è l'unico a sapere tutto di lui, che si è lasciato alle spalle non solo missioni segretissime, ma una seconda moglie e una figlia, entrambe iscritte nella parentesi in cui i servizi gli avevano imposto di restare nascosto, una parentesi chiusa la quale le ha abbandonate.

Personaggio evidentemente caro a Marías, che lo aveva già introdotto in *Il tuo volto domani*, Tupra questa volta non agisce per il bene della Corona, bensì per rendere un favore a un agente spagnolo: sa di poter contare sul fatto che Tomás è perfettamente bilingue essendo figlio di padre inglese e di madre spagnola, immagina come al vecchio agente manchi quel senso della vita che solo una nuova missione potrebbe restituirgli, e così va a stanarlo. Ha bisogno che Tomás identifichi, fra tre possibili candidate, la donna che nel 1987 partecipò alla organizzazione di almeno due gravissimi attentati dell'Eta, e ancora sfugge alla giustizia.

Come Tomás, quella terrorista che si chiama Magdalena Orue e ora corrisponde al nome di una fra

le tre donne sulla cui vita Nevinson dovrà indagare, ha una doppia appartenenza, essendo mezzo nordirlandese e mezzo spagnola: era stata un prestito dell'Ira alla organizzazione paramilitare basca, poi si era saputo di lei che da otto nove anni si era ritirata in una cittadina del nord-ovest della Spagna, dove è tutt'ora sistemata e dove Tomás dovrà andare a trovarla, per portarla davanti a un tribunale. Fedele al suo amore per una strategia narrativa fatta di lunghi intervalli fra l'enunciazione di un fatto e la sua realizzazione, Marías elabora estese digressioni iniziali – alcune situate nel mondo della realtà storica altre nel regno della finzione – prima di approdare al lungo dialogo tra Tupra e Nevinson, in cui l'uno incalza e l'altro retrocede, l'uno accampa le ragioni della giustizia e l'altro il suo abbandono di ogni militanza, entrambi lanciandosi frecciate più o meno dolorose sul loro comune passato. Finché è necessario alla trama che Nevinson ceda. Accetterà l'incarico, vinto dall'eccitazione che già gli trasmette il suo nuovo passaggio all'ombra, e tuttavia è perfettamente consapevole della natura della sua nuova missione: forse una azione destinata a prevenire nuove stragi, più probabilmente «un castigo, o una vendetta». Sul molto che resta, o meglio su quel poco che è lecito esplicitare di quanto circonda gli eventi cruciali, interroghiamo Marías, che risponde dalla sua casa a Madrid.

*Negli ultimi due romanzi, i suoi temi ricorrenti hanno subito qualche modifica: lei insiste meno, per esempio, sulla irrealtà che ci circonda, e anche la predilezione per i condizionali controfattuali è un po' diminuita, vale a dire che occupano meno spazio le varianti potenziali di*

«Trovarmi di fronte a un libro di un autore totalmente diverso dai suoi precedenti per me non è un pregio.»

*quanto è effettivamente successo. Resta invece la questione di vivere nell'inganno, e Tomás ne è una personificazione, suo malgrado.*

Non saprei se i temi dei miei romanzi siano effettivamente cambiati, ma è normale che lo siano essendo io diventato più vecchio. Certo, ora scrivo molto diversamente dai miei esordi, sono passati esattamente trent'anni da quando è uscito *Un cuore così bianco*. Allora come adesso quel che resta vero è che non pianifico mai le mie trame, non faccio propositi e tutto si sviluppa in un modo un po' improvvisato. Tuttavia, anche nel mio ultimo romanzo tornano temi a me cari: penso di appartenere al tipo di romanziere che scrive libri molto simili tra loro, senza ripetermi, ovviamente. Almeno in Spagna c'è un certo pregiudizio favorevole verso l'idea dello scrittore che si reinventa una volta e poi un'altra e così via; ma a me, sia come lettore che come spettatore, piace il contrario: quando Hitchcock era ancora vivo andavo a vedere i suoi nuovi film sperando di ritrovarmi davanti al suo stesso stile e ai suoi temi prediletti, e qualcosa di simile accadeva con i film di John Ford. Anche quando leggo, trovarmi di fronte a un libro di un autore totalmente diverso dai suoi precedenti per me non è un pregio, anzi, testimonia di un fallimento.

*Eppure, è difficile credere che «Tomás Nevinson» non le abbia richiesto una strategia pianificata: è un romanzo, di necessità, particolarmente consequenziale...*

Eppure, anche qui ho scritto via via senza sapere bene che cosa sarebbe venuto dopo. Certo, arriva un momento, verso la fine del libro, in cui ne so un po' di più; ma, per esempio, c'è una scena molto rilevante – non dirò quale per non anticipare nulla ai lettori potenziali del libro – in cui mancavano poche pagine a decidere come si sarebbe comportato Tomás Nevinson in quel momento cruciale, e io ancora non sapevo cosa fargli fare e cosa no. Il fatto di non avere pianificato nulla mi ha aiutato a contagiare il personaggio con la mia indecisione. Infatti, pensa e ripensa, per tutta la scena Tomás non sa che pesci prendere.

«Credo che questo gusto della digressione mi sia nato mentre traducevo *Tristram Shandy*: beh, lì davvero non si arriva mai a sapere esattamente dove cominci una nuova storia e dove si interrompa quella vecchia.»

*Non diciamo nulla dei fatti, però possiamo dire che lei passa continuamente, e ogni volta repentinamente, dal racconto in prima persona al racconto in terza: in questi veloci cambiamenti del punto di vista sta uno dei pregi maggiori della scena. Ha adottato questa strategia narrativa per mostrare uno sdoppiamento tra la persona che Tomás è e il ruolo che riveste?*

Diciamo che l'uso della terza persona è funzionale a una sorta di mascheramento: quando Tomás si rivolge a sé stesso con il nome che ha adottato per la sua missione, Centurión, questo gli consente di prendere le distanze da ciò che di ingiusto, o di lesivo, c'è in quanto sta facendo. Passare al nome da poco acquisito, uno dei tanti – peraltro – adottati da quando lavora nei servizi segreti, fa sì che possa vedersi come un altro, riuscendo magari a credere di non essere proprio lui a compiere quella azione dannosa. Come probabilmente accade a tutti gli infiltrati, è abituato a attingere alle molte identità adottate nel suo passato, e dunque può dirsi che sì, sta compiendo quella azione, ma un po' di meno che se agisse in prima persona.

*Lei tarda molto a far entrare Tomás in azione. Il romanzo comincia con una serie di lunghe digressioni, e la trama prende avvio molto lentamente, tanto che ci si chiede se lei non provi più gusto nel dilazionare l'azione che nel descriverla.*

Direi che le due forme di piacere sono per me equivalenti. È vero: già la prima frase introduce una lunga digressione sul fatto che Nevinson, in ragione della educazione ricevuta, pensa si dovrebbero avere dei riguardi particolari per le donne; ma poi riepiloga le occasioni in cui la Storia ha contraddetto quei buoni propositi, dalla uccisione di Anna Bolena a quella di Giovanna d'Arco e di Maria Antonietta. Poi dalla realtà storica passa alla finzione e ricorda un film di

Fritz Lang girato durante la seconda guerra, e poi ancora al *Diario di un disperato* di Reck-Malleczewen e, certamente, un lettore impaziente può chiedersi dove vada a parare tutto ciò. Ora, non so se mi riesce, ma la mia aspirazione sarebbe quella di rendere abbastanza interessanti queste digressioni, una dopo l'altra di per sé, in modo da catturare l'attenzione del lettore e invitarlo a continuare. Com'è ovvio, se tutto ciò si prolungasse eccessivamente immagino che non solo un lettore impaziente ma anche uno pazientissimo si stuferebbe. Credo che questo gusto della digressione mi sia nato mentre traducevo *Tristram Shandy*: beh, lì davvero non si arriva mai a sapere esattamente dove cominci una nuova storia e dove si interrompa quella vecchia. Insomma, vorrei che i differimenti della azione avessero lo stesso peso della trama propriamente detta, e che il lettore gradualmente fosse messo in grado di capire come quelle dilazioni formino parte della vicenda. Anche le molte citazioni che metto nei miei romanzi non sono pensate in quanto tali, bensì come qualcosa che si incorpora nel contesto del romanzo e finisce per risultare come se venisse detto per la prima volta, perdendo il suo carattere di citazione.

*Tomás torna in servizio accettando un incarico che, in realtà, è un favore richiesto a Tupra da un altro agente, in una sorta di scaricabarile. Si direbbe che lei abbia voluto togliere un po' di nobiltà all'impresa di Tomás, e anche un po' di necessità. Come mai questa scelta?*

In un certo senso è così, è vero, ma non necessariamente. Tomás fondamentalmente accetta perché si rende conto che ormai restare fuori dai servizi segreti dopo decenni di attività vuol dire annoiarsi. Il romanzo non è una continuazione di *Berta Isla*, anche se il mondo è lo stesso e i personaggi pure: va letto come un libro a sé, ma chi conosce il romanzo

precedente ovviamente ne gode di più. Tra quelle pagine, Tomás scopriva di essere stato ingannato, quando era molto giovane, e da allora tutta la sua vita ne era stata condizionata. Del resto, tutti viviamo l'unica vita che ci è data. Tomás ormai è abituato a una certa quota di azione, e accetta quindi l'incarico di smascherare e portare davanti alla giustizia una dei responsabili di gravi attentati, che vive nascosta da molti anni. Poi le cose andranno in modo diverso, e lui comincerà a porsi una serie di problemi di coscienza, ma a muoverlo è un ideale di giustizia.

*Alla fine del romanzo precedente, Berta Isla rifletteva sulla propria irrilevanza nella vita del marito. Qui, invece, lei la riscatta da quella sua presunta insignificanza, perché Tomás si accorge in qualche modo di amarla ancora. Voleva rendere giustizia al suo personaggio?*

Sì e no. C'è un passaggio in cui anche Tomás riflette su quanto insignificante è stato nella vita di Berta. Entrambi, si trovano dopo tanti anni e dopo tante assenze di lui e tante delusioni di lei, a rendersi conto del fatto che, alla fin fine, chi resta è il vecchio marito per l'una e la vecchia moglie per l'altro. Anche nella vita reale, man mano che il tempo avanza ci si ritrova a pensare chi ci resti ancora intorno fra gli amici e i familiari: le persone si perdono per strada, e non soltanto perché alcuni muoiono, ma anche perché amicizie importanti finiscono. In molti miei libri torna il tema della sostituibilità di chi se n'è andato, l'idea che altri vengano a prendere il posto di chi non c'è più; ma questo non sempre è possibile, non tutti sono sostituibili. C'è un po' di fatalismo nel fare i conti con chi resta intorno a noi, e anche un qualche senso di conformità, che tuttavia è altro dal conformismo.

*Il finale apre un dubbio sul fatto che potrebbe essere Berta a andarsene: è una scelta funzionale a alimentare il senso di indeterminatezza che lei predilige, o desiderava lasciare aperta la possibilità di un altro libro che riguardi Berta Isla?*

Mah, il senso di indeterminatezza è sempre presente prima di tutto nelle nostre vite, in cui niente mai è

definitivo se non la morte. Nevinson è tornato, e nella scena che lei ricorda è a cena da Berta. Finalmente riesce a recitarle i versi di Yeats che le era già capitato di associare a lei, e che finiscono così: «Quanti hanno amato la tua dolce grazia di allora e la bellezza di un vero o falso amore. Ma uno solo ha amato l'anima tua pellegrina e la tortura del tuo trascolorante volto». Berta lo accoglie con un sorriso, e gli dice che potrebbe essere lei a andarsene: è un fatto. Quanto a lasciare aperto un finale, non era mia intenzione, ma – ancora una volta – non si sa mai: quando terminai il romanzo dedicato a Berta Isla, non pensavo di scrivere un altro con gli stessi personaggi; però ricordo che mi restava una certa curiosità per Nevinson, che era tornato a Madrid così distrutto, così tremendamente affaticato, dopo tanti anni di assenza, e tuttavia era pur sempre un uomo di quarantatré, quarantaquattro anni, dunque gli restava ancora molto da vivere. Così, mi interessava indagare quel che sarebbe potuto ancora succedere a questo uomo cui era già successo di tutto, compresa la morte, almeno per quanto ne sapevano gli altri. Dunque chissà, forse potrà esserci un romanzo futuro...

*«La letteratura permette di vedere le persone come sono veramente,» – si legge in un passaggio del romanzo – «anche se sono persone che non esistono o che con un po' di fortuna esisteranno per sempre, per questo non perderà mai del tutto il suo prestigio». Intendeva dire che la letteratura può dire ciò che nella realtà non viene accettato? Pensavo piuttosto al fatto che alcuni personaggi di finzione, famosissimi, per esempio Sherlock Holmes, sono figure indelebili, di cui tutti noi abbiamo una idea abbastanza chiara. Per molte generazioni di lettori la sua è una figura intramontabile, tanto che ne sono state scritte parodie, altri autori hanno inventato seguiti dei suoi romanzi, insomma è un personaggio molto più reale di quanto non lo siano le persone veramente esistenti. Non a caso, quando Conan Doyle ha deciso di farlo morire, le proteste dei lettori, unite a quelle di sua madre, peraltro, sono state così furibonde che ha dovuto farlo resuscitare.*

Qualcosa di simile lo si potrebbe dire di Don Chisciotte, o di Madame Bovary, o del protagonista della *Recherche*, che resta una presenza così viva e indimenticabile da avere molta più forza di quanto non ne abbiano le persone reali. Queste e tante altre figure letterarie sono un patrimonio dell'umanità, appartengono all'immaginario collettivo. Per quanto mi riguarda, per esempio, quando rileggo *Il Gattopardo* o rivedo quel film magnifico che ne è stato tratto, ho sempre la sensazione che il principe di Salina mi aspetti. E in un certo senso è così, mi aspetta, perché il suo personaggio trascende il testo romanzesco.

*Torniamo a Tomás: lei gli fa dire che per sua moglie lui è morto davvero soltanto quando è tornato, non prima. Si può rinunciare a un marito sconfitto, dice, ma non a un fantasma, «perché un fantasma non è mai completo». Questo perché viene meno la tensione a saperne di più?* In un certo senso, sì. Berta non ha mai visto suo marito morto, e finché non si vede il cadavere non si ha mai la certezza assoluta: convivere con queste figure fantasmatiche è molto difficile, è una sorta di trappola, non si riesce a prescindere dal chiedersi se quella persona tornerà. È un tema ricorrente nella letteratura, penso per esempio all'*Altare dei morti* di Henry James. Del resto, un fantasma non delude mai, e perciò è molto più arduo liberarsene.

*Quali sono state le pagine più difficili da scrivere, in questo romanzo così complicato dalla irrisolutezza di Tomás?* Direi che le pagine più difficili sono state proprio quelle relative alla scena cui accennavamo prima, e che non vorrei anticipare ai lettori, perciò non ne parleremo apertamente. Sono contraddistinte dalla indecisione di Nevinson su una scelta cruciale in un momento decisivo, e in buona parte riproducono la mia stessa incertezza su come risolvere questa scena. È una sensazione che mi è capitato di sperimentare anche in altri miei romanzi: come dicevamo, io non decido mai preventivamente cosa accadrà o come farò muovere un personaggio, salvo eccezioni, naturalmente. È ovvio, per esempio, che in *Domani nella*

*battaglia pensa a me* sapevo già di far morire subito il personaggio femminile; ma di solito non va così. Bisogna pensare bene a quale destino assegnare ai personaggi, perché una volta finito il libro, quel che è scritto resterà per sempre. Non può succedere che la decisione di cosa far fare a un personaggio venga da un capriccio o da una esitazione eccessiva, insomma che si stabilisca qualcosa di definitivo senza pensarci su troppo, perché poi quel che è fatto è fatto, e tale resterà per i lettori. Sempre che dopo qualche anno quel libro venga ancora letto, perché io penso che la posterità appartenga al passato. È un po' ridicolo – in un'epoca come questa nella quale tutto va così veloce e tutto si dimentica così rapidamente – pensare ai lettori futuri, me ne rendo conto. Naturalmente, ci sono anche tendenze contrapposte, autori dimenticati per molto tempo e riscoperti nella modernità: lo stesso Shakespeare, che oggi ci sembra imprescindibile per tutto il Diciannovesimo secolo era scarsamente considerato, e fra i tanti esempi più recenti, Stefan Zweig è stato dimenticato quando non disprezzato per decenni.

*Sì, anche tanti autori americani degli anni Cinquanta, e tanti scrittori latinoamericani sono stati riscoperti da piccole case editrici, che con i loro repêchage hanno avuto un ruolo fondamentale...*

Infatti, anch'io ho pubblicato nella mia piccolissima casa editrice Reino de Redonda autori dimenticati, per esempio Jorge Ibarguengoitia, uno scrittore messicano notevole...

*La sua casa editrice fa capo all'isola di Redonda di cui lei è ancora il re, vero?*

Sì, ma è ora che cominci a pensare a un erede. Naturalmente sarà uno scrittore: ogni tanto ci penso, ma mi succede sempre di leggere e ammirare autori che poi scopro a loro volta essere appassionati di scrittori che detesto, e allora mi dico: no, non va. Insomma, un candidato perfetto in tutti i sensi non l'ho ancora trovato, ma lo troverò, e se no mi accontenterò di uno imperfetto.

# Mendel

a cura di Alessandro Melia



«A volte mi siedo davanti alla finestra e guardo la strada, le luci, i tetti, o gli alberi, le nuvole, e mi rendo conto che vivo, che sono viva, che ho raggiunto nella vita non la felicità, ma l'intensità del sentire di un corpo elettrico e vivo.» Così scrive Nina Berberova in *Il corsivo è mio*, il libro che traccia la storia della sua vita e ritrae da vicino alcuni dei più importanti scrittori ed esuli russi, dal marito Vladislav Chodasevic a Pavel Muratov, da Andrej Belyj a Vladimir Nabokov. Berberova lasciò la Russia nel 1922 temendo per la persecuzione contro gli intellettuali che il nuovo regime riteneva nemici naturali della Rivoluzione. Se la sua vicenda fosse avvenuta ai giorni nostri, definiremmo la scrittrice una rifugiata, così come deciso dalla convenzione di Ginevra del 1951. Proprio come il premio Nobel per la letteratura 2021, Abdulrazak Gurnah, che a diciotto anni fu costretto a lasciare la Tanzania durante la persecuzione di cittadini di origine araba. È agli esuli di un tempo – i rifugiati di oggi – che l'architetto e disegnatore, Matteo Pericoli, ha rivolto il suo sguardo per comporre il libro *Finestre sull'altrove*, pubblicato dal Saggiatore. Pericoli ha chiesto a sessanta rifugiati di fornirgli fino a quaranta fotografie della propria finestra. Da lì, nel suo studio di Torino, si è messo a disegnare usando penne a punta fine Pigment Liner della Staedtler. Per ogni disegno ci sono voluti giorni, gran parte del lavoro è consistito nello sfogliare le fotografie, scansionando le immagini nella mente. Una volta terminati, i disegni sono stati inviati ai partecipanti, ai quali Pericoli ha chiesto di scrivere un testo di trecento parole. Il risultato è un libro affascinante, che coinvolge il lettore proprio perché i testi potenziano i disegni. Piano piano emergono i ritratti intimi dei rifugiati, come l'attivista irachena Nadia Murad che richiama alla mente i paesaggi perduti dell'infanzia, o la profuga etiopica Nyamal Biel che lotta per donare un futuro ai bambini nei campi profughi. Nel libro ci sono anche il premio Pulitzer vietnamita Viet Thanh Nguyen, il giudice sudafricano antiapartheid Albie Sachs, il giovane afgano Ubdar, che riflette su quando sedersi vicino a una finestra significava rischiare la vita, o lo scrittore cileno Ariel Dorfman, adorato da Colum McCann che firma un'introduzione divisa in sessanta sezioni, che lui stesso definisce canti, e che insieme «finito per assomigliare a una finestra in frantumi». Il progetto ha avuto inizio nel marzo del 2018 ed è proseguito durante il lockdown del 2020. «Il viaggio interiore di un rifugiato probabilmente non ha mai fine» scrive Pericoli. È per questo che mentre osserviamo i suoi disegni e leggiamo le parole che l'accompagnano, la nostra

attenzione si volge verso l'interno, ecco che cogliamo un barlume del loro passato, delle loro esperienze, delle loro emozioni, delle persone, dei luoghi e delle storie che si sono lasciati alle spalle. «Le finestre disegnate in questo libro diventano uno specchio su un viaggio della vita» riflette McCann. «Più le guardo, più rivelano. Più rivelano, e più risuonano. Più risuonano, più desidero tornare a guardarle. Ho la sensazione di aver sviluppato un rapporto con ogni singolo autore. Questo, naturalmente, è il miracolo dell'arte.» Il titolo del libro è ispirato a una risposta che il critico d'arte John Berger diede a McCann quando gli chiese di dove fosse. «Io sono un patriota dell'altrove» rispose Berger. Proprio come ognuno dei sessanta rifugiati di questo libro.

Matteo Pericoli

*Finestre sull'altrove. 60 vedute per 60 rifugiati*

il Saggiatore

introduzione di Colum McCann



Di frequente i poeti, a un certo punto della loro vita, sentono la necessità di mettere in prosa l'esperienza poetica e di ragionare su alcune sue caratteristiche essenziali. Così sono nati i saggi più noti di Eliot, Rilke, Celan, Auden, Brodskij. In Italia il pensiero corre a *La dama non cercata* di Giovanni Giudici. Può capitare però che questa esigenza sorga molto presto, come è accaduto al poeta svizzero Philippe Jaccottet, che nel 1957, quando aveva poco più di trent'anni, scrisse *Passeggiata sotto gli alberi*, una precocissima meditazione sulla poesia che Fabio Pusterla, nella prefazione, definisce «un libro fondativo, a tutti gli effetti tra i titoli maggiori della ricerca espressiva di Jaccottet». Il poeta delinea alcune figure del suo firmamento poetico – Novalis, Hölderlin, Russell – e confessa i suoi dubbi, i suoi lampi, l'incessante ricerca della meraviglia. Durante la passeggiata il lettore non deve far altro che lasciarsi trasportare dalle parole di Jaccottet, dalle suggestioni, dalle immagini che evoca. «Questi testi sono balzi o voli in quel febbricitante dominio dove la poesia, a volte, sboccia veramente come un fiore, più forte di qualsiasi riflessione o tentennamento.»

Philippe Jaccottet

*Passeggiata sotto gli alberi*

marcos y marcos, traduzione di Cristian Rossatti

Mario Andrea Rigoni, scomparso pochi mesi fa, è stato tante cose: professore di Letteratura italiana dell'Università di Padova, studioso di Leopardi, amico e promotore della conoscenza di Cioran in Italia (ha tradotto per Adelphi la sua opera), autore di opere erudite e brillanti, di aforismi e poesie. Un buon modo per approfondire il suo pensiero è leggere la nuova edizione di *Vanità* (libro pubblicato per la prima volta nel 2010 da Nino Aragno e diventato subito irreperibile). Rigoni mescola aneddoti personali, a volte anche dolorosi come la malattia mentale della madre, con osservazioni generali, dando vita a un'opera ibrida capace di creare un'esperienza di lettura che ci avvicina all'ebbrezza della vita. Come scrive Tim Parks nella postfazione, «Rigoni procede con una sorta di antropologia della vanità, garbata quanto spietata, focalizzandosi sulla sua manifestazione più comune, lo snobismo». Da non perdere il capitolo sul famoso quadro di Hans Holbein, *Gli ambasciatori*, e la piccola antologia letteraria della vanità che si chiude con una citazione di Claude Lévi-Strauss: «Il mondo è cominciato senza l'uomo e finirà senza di lui».

Mario Andrea Rigoni

*Vanità*

La scuola di Pitagora, postfazione di Tim Parks