# retabloid

giugno 2022



«La spigola, quell'ombra grigia profilata nell'azzurro, avanza verso di lui e pare immobile, sospesa, come una fortezza volante quando la vedevi arrivare ancora silenziosa nel cerchio tranquillo del mattino.»

Raffaele La Capria

retabloid – la rassegna culturale di Oblique giugno 2022

Il copyright del racconto, dell'Atomo, degli articoli e delle foto appartiene agli autori. La foto di copertina è di Erin DeFuria. Cura e impaginazione di Oblique Studio.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

Il racconto	
Pietro Vizpara, Lezioni di volo	7
L'Atomo	
	4.4
Elena Giorgiana Mirabelli, <i>La muta</i>	11
Gli articoli	
# «Perché noi scrittori siamo mistici falliti.»	
Alberto Manguel, «la Repubblica», primo giugno 2022	13
# Il dilemma dello schwa	
Vittorio Lingiardi, «la Repubblica», 2 giugno 2022	16
# Le parole sono importanti ma cambiano nel tempo	
Stefano Bartezzaghi, «la Repubblica», 3 giugno 2022	17
# Proust ritrovato	
Giulio Silvano, «Il Foglio», 4-5 giugno 2022	19
# Le abitudini cambiano e anche i lettori	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 9 giugno 2022	23
# James Salter, in bilico tra dettaglio e infinito	
Roberto Festa, «il venerdì», 10 giugno 2022	24
# James Salter, margini inafferrabili	
Francesca Borrelli, «Alias», 12 giugno 2022	26

	Vanni Santoni, «L'Essenziale», 11 giugno 2022	29
#	Romanzi per immagini. Sophie racconta Calle	
	Vincenzo Trione, «la Lettura», 12 giugno 2022	33
#	Franco Cordelli in eterna resa dei conti	
	Leonardo G. Luccone, «Rivista Studio», 14 giugno 2022	35
#	La guerra di Amazon alle librerie è finita? Il caso Regno Unito	
	Samuele Cafasso, giornaledellalibreria.it, 14 giugno 2022	39
#	Il caso Star Comics	
	Francesco Gerardi, «Rivista Studio», 15 giugno 2022	41
#	La coperta e la copertina di Linus	
	Luca Valtorta, «Robinson», 18 giugno 2022	45
#	Scrivere per piacere (a molti)	
	Gianluigi Simonetti, «Domenica», 19 giugno 2022	47
#	In questa èra dell'inconsistenza c'è bisogno di editori liberali	
	Tiziano Gianotti, «Linkiesta», 20 giugno 2022	49
#	Orville Press, una macchina volante per lettori che apprezzano la qualità	
	Ida Bozzi, «Corriere della Sera», 24 giugno 2022	52
#	Bisogna inventarsi qualcosa	
	Riccardo Staglianò, «il venerdì», 24 giugno 2022	54

# I manga hanno conquistato il mercato editoriale

#È l'ora dell'autofiction: benvenuti nell'èra della Selfie Lit	
Loredana Lipperini, «L'Espresso», 26 giugno 2022	57
# Lezioni di gentilezza	
Giuseppe Catozzella, «L'Espresso», 26 giugno 2022	59
# Una specie di apprendistato	
Marco Cassini, «minimaetmoralia», 27 giugno 2022	62
Gli sfuggiti	
# Fabbricante di best seller	
Mattia Carzaniga, «Il Foglio Review», 28 maggio 2022	65
# È morto Boris Pahor, scrittore del secolo	
Paolo Rumiz, «la Repubblica», 30 maggio 2022	69
Mendel	
a cura di Alessandro Melia	72

# Pietro Vizpara

## Lezioni di volo

L'anno scorso ho ricevuto una telefonata da una cabina telefonica. Sentivo il grugnito di un cane e il rumore del traffico in lontananza. Stavo per mettere giù, quando una voce maschile ha cominciato a sbraitare.

«Porco mondo!» diceva. «Porco e maledetto!»

Non potevo crederci. Erano almeno dieci anni che non ci sentivamo. Finita la scuola, nessuno lo aveva più visto in giro.

«Matteo?»

«Vattene a fare in—»

«Dove sei, Matteo?»

Cigolio.

«...culo, stronzo!»

«Matteo?»

«Che c'è.»

Avevo sonno, male a un piede e la schiena a pezzi dopo una giornata passata a sgomberare case. Qualunque cosa volesse, avrebbe fatto meglio a lasciar perdere.

«Aspetta un attimo.»

Per la prima volta da quando ci conoscevamo, ho fatto quello che mi ha chiesto. Ho spento la luce, mi sono sdraiato sul letto e acceso una sigaretta. Sentivo il respiro affannato di Matteo e la voce stridula di un vecchio che bofonchiava qualcosa.

- «Non sono stato io» ha detto Matteo. «Voglio che tu lo sappia.»
- «Dove sei?»
- «Non ha importanza. Ti chiedo solo di non interrompermi.»

Ho ripensato a tutte le volte che lo avevamo chiuso in bagno per strizzargli le palle e vedere se era vero quello che si diceva in giro. A Rosa le avevamo riso in faccia, fila via se non vuoi prenderle. Ma con Roberta era stato diverso. Pochi discorsi: ci aveva fatto ascoltare una registrazione. Diceva che le era bastato solleticargli le palle con la lingua per sentirlo.

- «Ti ricordi quando venivo a scuola con le mani fasciate.»
- «Facevi pugilato.»
- «Balle.»

Cinguettava, sì. Come una cocorita. Da morire dal ridere, se non fosse stata per l'espressione

spaventata di Matteo. Che sgranava gli occhi e sbatteva le gambe, la bocca spalancata in una smorfia innaturale.

- «Una volta ho anche preso a morsi un cuscino.»
- «Vuoi dire che—»
- «Voglio dire che non ne potevo più.»

A un certo punto smise di cinguettare, ci raccontarono le ragazze. Aveva risolto con il pugilato, diceva. Veniva a scuola con le mani fasciate e gli occhi arrossati. Non ci rivolgeva mai la parola e si alzava dal banco solo per andare al cesso.

«Quelli sono stati i miei mesi di gloria» ha detto Matteo. «Mi era bastata una bugia per mettervi in riga. Non so per quanto tempo avrei potuto continuare. Penso che alla fine sarei uscito di testa, se non avessi conosciuto Elisabetta.»

- «Bene, Matteo! Finalmente una bella—»
- «Smettila.»
- «Dico davvero, invece. È per questo che mi hai chiamato?»

Non proprio. Ma se ne avevo voglia poteva dirmi come era andata tra lui e Elisabetta. Che aveva qualche anno più di Matteo, lavorava per conto di una sarta e andava spesso a casa dei clienti. Matteo passava le giornate con i tappi alle orecchie, un manuale di diritto penale da mandare a memoria. Finché sua madre, che aveva una fissa per i vestiti, gli aveva proposto di farsene uno anche lui.

Del pomeriggio in cui l'aveva conosciuta, Matteo ricordava solo il tubare di un piccione sulla ringhiera del balcone e il rumore dei passi della madre che usciva di casa. Era stata Elisabetta, alla fine, a fare tutto. A prendergli le misure, farlo ridere e convincerlo ad accompagnarla a casa. «Tutto a meraviglia» mi ha detto Matteo. «Finché non è venuto il momento di spogliarsi.» «Vuoi dire che...»

«Ho ricominciato a mordermi le mani.»

Elisabetta, a quel punto, ne aveva parlato con la madre di Matteo. Che sembrava non saperne niente. O forse fingeva e basta. Fatto sta che per un po' di tempo avevano smesso di frequentarsi.

A un tratto ho pensato che Matteo se ne fosse andato. Sentivo il rumore del traffico e il guaito di un cane. Poi c'è stato qualche secondo di silenzio, interrotto dalla sirena di un'ambulanza e dal pianto di un neonato. Mi stavo addormentando con il telefono in mano, quando l'ho sentito urlare: «Adesso no!».

- «Perché?» ha chiesto una voce femminile, stizzita.
- «Sono al telefono.»
- «Con chi.»
- Silenzio.
- «Il mio avvocato.»
- «Cosa?»

Quando finalmente Elisabetta si è decisa a mollare la presa, ho sentito Matteo prendersela con il cane e scusarsi per avermi fatto aspettare tanto.

- «Penso di essere nei guai.»
- «Non puoi spiegarti meglio?»
- «Più o meno un mese fa» ha detto Matteo «Elisabetta mi ha detto che era arrivata al limite.

Non gli bastavo più, diceva. Se non faceva qualcosa sarebbe uscita di testa».

- «E tu?»
- «Le ho detto di cercarsi un altro.»
- «Non lo ha fatto.»
- «Come no? Prima ha preso un cane. Poi ha cominciato a invitare a casa certi suoi amici dei quali io non avevo mai sentito parlare. Diceva che ci avrebbe fatto bene vedere gente nuova.» «Questa è bella.»
- «Nemmeno io le ho creduto. Infatti, al quarto appuntamento, ho capito tutto.»
- «Cioè?»
- «Erano conoscenti, altro che amici. Di alcuni di loro non ricordava nemmeno il nome, tanto per dirne una. Poi c'è un'altra cosa. Ma se te la dico, promettimi che non ti metterai a ridere.» «Promesso.»
- «Erano tutti omosessuali, quei tizi che Elisabetta spacciava per suoi amici. Non ci ho messo molto a capire che erano lì per me. Per conoscermi meglio.»
- «Potevi andartene, no?»
- «Ci ho provato, ma Elisabetta stava dalla loro parte. Ogni volta che mi alzavo da tavola, trovavano una scusa per fermarmi.» Poi ha aggiunto, quasi tra sé: «Meglio scappare che dare in escandescenza».
- «Poco ma sicuro.»
- «Ma stasera non ho resistito con quel tizio.»
- «Chi.»
- «Un certo Andrea Lojacono.»
- «Cosa ti ha fatto?»
- «Tanto per cominciare, da quando era entrato in casa non faceva altro che fissarmi e riempirmi il bicchiere. Però, dopo nemmeno un'ora, quello sbronzo era lui.»
- «Magari aveva bevuto per farsi coraggio.»
- «Pensare che si era anche presentato bene. Aveva detto di essere un neuropsichiatra. Ci aveva raccontato della sua carriera universitaria e della soddisfazione a vedere il proprio nome stampato su certe riviste scientifiche americane. Poi mi aveva fatto qualche domanda sui miei studi e mentre parlavo l'ho sentito posare la mano sulla mia gamba.
- «Non ci posso credere.»
- «Senza pensarci su due volte gli ho sferrato un calcio, tanto per fargli capire come la pensavo io, e a quel punto lui sai che ha fatto? Ha messo su il muso e ha cominciato a piagnucolare come un ragazzino.»
- «Vigliacco.»
- «Allora Elisabetta, che sembrava davvero dispiaciuta, lo ha preso a braccetto e lo ha portato in balcone.»
- «Potevi approfittarne per scappare.»
- «Hai ragione. Per un attimo ci ho anche pensato. Ma non volevo dargliela vinta. Perciò sono

uscito e mi sono piazzato dietro quella checca sbronza. Volevo spaventarlo un po', anche se non sapevo come.»

«Non ce l'avevi un accendino?»

«Smettila. Il fatto è che a sentirlo mugolare e tirare su col naso, non sono riuscito a combinare niente. Alla fine, tutto quello che ho saputo fare è stato dargli una pacca sulle spalle e chiedergli scusa.»

«Che idiota.»

«Mi sa che hai ragione. Più che altro per come ha reagito lui. Doveva essere proprio sbronzo, per scambiare delle scuse con qualcos'altro.»

«Cosa vuoi dire?»

«Che si è sentito aggredito e mi ha dato una capocciata al petto. Niente di che, ci mancherebbe. Però a quel punto ho perso la testa, perché gli ho tirato un calcio in pancia e quello s'è piegato in due dal dolore e ha cominciato a barcollare di qua e di là. Elisabetta ha cercato di aiutarlo e come ringraziamento s'è beccata un ceffone. È stato allora che Elisabetta gli ha tirato un calcio nelle palle. Il tizio ha inarcato la schiena, ha perso l'equilibrio ed è volato giù.»

«Ma dài.»

A quel punto, Matteo ha cominciato a ridere.

«Scusa» mi ha detto, quando ha smesso di ridere. «Ma la parte più bella è quello che è successo dopo. Ti ho chiamato proprio per questo.»

«Sentiamo» gli ho detto.

«Il fatto è questo» ha detto Matteo. «Quando ho visto quello sbruffone volare giù, ho sentito la gola gonfiarsi e una specie di canto fortissimo venirsene fuori da solo e travolgermi.» «Uno spettacolo. Mai sentito prima» ha bofonchiato Elisabetta.

«Quando è finito tutto, ero esausto. Mi sentivo completamente svuotato. Ma la cosa più strana di tutte è che non me ne fregava niente.»

«Nemmeno a me, se è per questo» ha detto Elisabetta.

«Della fine che aveva fatto quel tizio, voglio dire. Per il resto stavo benissimo. Mai stato meglio in vita mia. Mi sono anche spogliato e lo abbiamo fatto. È stato tutto molto lento e silenzioso. Non mi sembrava vero. Anche per questo, morivo dalla voglia di raccontarlo a qualcuno.»

«Adesso che farai, Matteo?» gli ho chiesto. «Vuoi che venga a prenderti?»

Non ero sicuro di volerlo fare ma era l'unica cosa che mi sentivo di dirgli in quel momento.

«Penso che torneremo a casa» ha detto Matteo. «A quest'ora, gli innocenti sono a casa a dormire. E noi, in effetti, siamo molto stanchi, vero Eli?»

Pietro Vizpara è nato a La Spezia, dove vive e lavora. Alcuni suoi racconti sono apparsi su rivista («Pastrengo», «A4», «Squadernauti») e in antologie (*I nostri ponti hanno un'anima, voi no*, Fazi, 2007).

## Elena Giorgiana Mirabelli

#### La muta

Diremo che c'è una bambina.

- «Giochiamo» dice al bambino che è con lei. Lui non risponde.
- «Mamma ha detto che fra poco arrivano» continua. Lui le sta guardando i piedi.
- «Te le sei pittate da sola?»

Lo smalto è scheggiato.

- «È stata zia. Quando siete venuti l'ultima volta.»
- «Quando papà ha ucciso la vipera?»
- «Sì, quando l'ha portata qui nella scatola di cartone.»
- «Ero contento», una foglia di ulivo fra le labbra. Non la morde.

La bambina si alza e fa leva sulla mano destra. La mano è piena di sassolini, la strofina sulla gonna.

«E ora non lo sei?» dice.

Lui si scosta sul lato.

- «Non sei contento che sei qui?»
- «Dov'è mamma?»

Lei prende l'elastico al polso e lega i capelli.

- «Arriva. Mamma ha detto che arrivano tutti.»
- «Perché papà mi ha portato qua?», la voce è graffiata.

Lei lo fa cadere. Lui ride.

Diremo che è estate, l'ulivo piantato accanto alla grande casa bianca della nonna fa ombra.

- «Quando ho visto una vipera, la prima volta ero con nonno.»
- «Era viva?»
- «Sì. Aveva lasciato la pelle lì vicino. Nonno l'ha presa con il bastone. Me l'ha fatta vedere e ha detto che quando la vipera lascia la pelle si chiama muta.»
- «Dove eravate?»
- «Alle vasche di pietra.»
- «Hai avuto paura?»
- «No. Ero con nonno. Poi qualche giorno dopo l'ha uccisa col bastone.»

Lui si è sollevato sui gomiti.

- «Ho pensato che era una cosa brutta.»
- «Sì, anche quando papà l'ha portata nella scatola ho pensato che era una cosa brutta.»

- «Mi ricordo che stavi lì a guardare. Mentre zia mi pittava i piedi. Stavo attenta a non toccarle la pancia.»
- «A volte si muove nella pancia.»
- «Hai paura quando si muove?»
- «Fa male a mamma.»

Diremo che per ogni nuova vita il nonno pianta un ulivo, lì, in fondo al cortile, vicino alle rose. Quando la madre di lei arriva ha gli occhi rossi e passa le dita sulle guance.

- «Giochiamo?» lei non vuole che lui si accorga.
- «Così poi arrivano tutti?» chiede lui
- «Così poi arrivano tutti.»

Elena Giorgiana Mirabelli è redattrice della rivista «Narrandom» e dell'agenzia di servizi editoriali Arcadia b&s di Cosenza. Ha esordito con *Configurazione Tundra* (Tunué, 2020), il suo ultimo lavoro è la novella *Maizo* (Zona 42, 2021). Collabora con la Scuola Holden.

## Alberto Manguel

## «Perché noi scrittori siamo mistici falliti.»

«la Repubblica», primo giugno 2022

Dialogo tra Alberto Manguel e Benjamin Labatut, entrambi latinoamericani affascinati da Borges e a caccia del mistero nascosto oltre le parole

Benjamín Labatut, la conoscevo per aver letto non solo questo magnifico libro («Quando abbiamo smesso di capire il mondo», Adelphi, traduzione di Lisa Topi), non voglio chiamarlo romanzo, che è finalista al premio von Rezzori, ma anche le sue opere precedenti. Vorrei però cominciare con una domanda per conoscerla meglio. Lei è nato in Olanda?

Sono nato in Olanda e ci ho vissuto fino ai due anni. Poi sono tornato, o meglio, la mia famiglia è tornata in Cile e quindi sono rimasto lì fino agli otto anni. E poi, all'incirca tra gli otto e i quindici anni sono tornato in Olanda. Però diciamo che in generale la mia vita è questa, vivere tra Cile e Olanda, agli antipodi in tutto e per tutto, culturalmente non esistono paesi così lontani tra loro, ma anche geograficamente. E questo penso che abbia generato in me una sorta di dualismo o di piccola psicosi che mi porto dietro tutt'oggi.

Quanto è utile questa schizofrenia culturale per uno scrittore?

Molto.

Ma la lingua che lei chiama madre, paterna o prima lingua è lo spagnolo?

Sì, ma quando ho vissuto in Olanda andavo in una scuola britannica e nella mia testa c'è stata una sostituzione totale. Io preferisco l'inglese. Lo uso più spesso, gli ultimi due libri li ho scritti direttamente in inglese. Leggo quasi sempre in inglese. E stessa cosa per la tv. Parlo con mia figlia in inglese. Quindi, in questo senso, sono anche uno straniero nella mia lingua. Per ora sono innamorato, come lo sono sempre stato, delle possibilità offerte dall'inglese e molto contrario allo spagnolo. Sono un nemico della mia stessa lingua.

Questa inimicizia è molto utile per uno scrittore, perché lei... anzi tu sei sempre sulla difensiva.

Credo che per uno scrittore la lingua si presenti sempre come un qualcosa di ostile, no? A me piace molto la teoria di William Burroughs, perché adoro le teorie senza fondamento o prove a supporto, che dice che portiamo la lingua dentro di noi come se fosse un altro essere, una specie di alieno che vive dentro di noi e parla per noi. Questo rapporto dove quello che senti più tuo, questa voce che ti rimbalza in testa, ti sembra un qualcosa di estraneo ed esterno, secondo me è un qualcosa di molto fertile quando si lavora con la letteratura.

Hai cominciato a renderti conto di questo rapporto con i libri da giovanissimo?

Mi sembra che William Burroughs abbia detto che per scrivere bisogna essere in qualche modo non umani. È questa non-umanità si vede nei bei libri che sembrano dei prodotti non creati dalla nostra specie ma che ci sono pervenuti da un luogo più profondo, più lontano. Sono gli autori che continuano a sedurmi, e questo sin da bambino, però non ho scritto una parola fino ai ventiquattro o venticinque anni.

#### E cosa leggevi da bambino?

Sono cresciuto leggendo autori come Douglas Adams, scrittore inglese di fantascienza, tutt'oggi a volte mi rendo conto che magari sto avendo una buona idea e poi mi dico, ah no, l'ho letta sulla Guida galattica per gli autostoppisti. Con Roald Dahl, io ho una perversione che sono sicuro corrisponda a qualche perversione che anche questo autore aveva ai suoi tempi, non l'ho verificato, ma a me Roald Dahl dava nuove sensazioni del mondo. Dicevo sempre: gli adulti questo non lo sanno, no? Cioè, le streghe esistono, lo so, le ho viste, sono fuggito da loro. Streghe e stregoni... I mostri esistono. E quindi è ovvio che tante opere come quelle di Tolkien per me... Ricordo quella prima lettura di Il Signore degli anelli fatta da un'insegnante bionda e bella. E stato un innamoramento che dura tutta una vita.

Gli autori che hai menzionato finora sono tutti autori di finzione. Quando hai cominciato a leggere romanzi scientifici?

È avvenuto molto dopo. Credo di aver avuto un disamoramento totale a trent'anni nei confronti del senso del mondo descritto dal romanzo di finzione tradizionale, all'improvviso, perché ho avuto un disamoramento molto grande nei confronti della lingua, della parte di realtà che ci mostra. Ho perso la capacità di leggere, non era un danno biologico,

«Credo che per uno scrittore la lingua si presenti sempre come un qualcosa di ostile.» riuscivo a trarne un senso, ma quel senso che mi si presentava, ciò che leggevo, mi sembrava ridicolo. A ogni storia di finzione che leggevo mi sentivo un po' come quei bambini a cui parlano dei Re Magi o di Babbo Natale quando ormai non ci credono più. Per me è arrivato un momento in cui mi sono innamorato del mondo e non della letteratura. In questo momento il mio libro preferito da leggere è di Plinio il Vecchio. Ci sono quei meravigliosi paragrafi in cui comincia a parlare di un cavallo, poi di un cavallo famoso e di come si riproducono i cavalli, poi ti dice qualcos'altro seguito da tre cose che sai bene che sono false e poi te ne dice una quarta e pensi: «Ma questa è una trama assurda!». Questo è il mio progetto personale, presentare le verità del mondo ma dando loro una certa meraviglia, una meraviglia che gli appartiene e che abbiamo perso.

Ti sento parlare e percepisco un'enorme contraddizione tra ciò che mi dici e la lettura del tuo ultimo libro, l'ho letto pensando che questa non è finzione, tutti i fatti che presenti sono veritieri. Però, sotto questa narrazione veritiera, scientifica, c'è la testimonianza di qualcuno che ci dice che non capiamo questa realtà. È ciò che diceva Stephen Hawking, che poteva analizzare le leggi dell'universo, le più grandi, le più piccole ma comunque non le capiva. Per me le contraddizioni sono fondamentali, sono una persona contraddittoria che cerca di fare una

una persona contraddittoria che cerca di fare una letteratura assolutamente contraddittoria che sorge dai paradossi. Ciò che mi attrae sono proprio gli aspetti del vero e del non vero e dell'immaginazione che contengano un paradosso nel cuore, no? Non mi interessa separare questi aspetti. Gli elementi di finzione in *Quando abbiamo smesso di capire il mondo* sono abbastanza sottili e di vario genere, sono diversi. In inglese si direbbe *to tie a bow*, cioè prendere un pacchetto e infiocchettarlo. E quindi nel testo c'è un abbellimento. In altre parti del libro l'operazione è diversa, è un assemblaggio, no? Due storie che sono abbastanza reali prese separatamente, ma io stabilisco un collegamento che non c'è mai stato e cambio il senso di tutto.

«Sono una persona contraddittoria che cerca di fare una letteratura assolutamente contraddittoria che sorge dai paradossi. Ciò che mi attrae sono proprio gli aspetti del vero e del non vero e dell'immaginazione che contengano un paradosso nel cuore.»

Vedo nella tua narrazione la lingua dei mistici. E percepisco che in tutto il tuo libro c'è questo paradosso di descrivere la scienza e allo stesso tempo non descriverla, sapere che c'è un elemento essenziale che non possiamo comprendere.

È proprio ciò che mi interessa. Mi pare di essere sincero in questo, io uso la scienza come una scusa, ma tutto il libro in realtà è una trappola. Penso che non ci sia altro che mi interessi tanto quanto il misticismo. Tuttavia, non si può comunicare il misticismo, è molto difficile, no? Perché si entra in un labirinto dove la ragione non serve, bisogna abbandonarla per entrarci. Il grande trucco della finzione è che ti offre una sensazione meravigliosa del mondo, che pulsa, che è viva e che tuttavia si perde molto rapidamente. E quindi in questo, sì, cerco di essere onesto, uso la scienza per seguire le orme dello spirito man mano che si allontana da noi.

Io ho finito il tuo libro e subito mi è venuta alla mente l'ultima frase del saggio di Borges «La muraglia e i libri». Te la ricordi? Perché credo che definisca il tuo stile. Borges sostiene che forse il fatto estetico rappresenta l'imminenza di una rivelazione che non avviene.

E questo il mio progetto, assolutamente sì. Come dice Bolaño, tutto ciò che facciamo è solo una nota a piè di pagina di Borges. Sai che il mostro è lì ma non lo puoi mostrare. Sai che c'è una verità che si contempla a occhi chiusi e che si perde quando si

aprono. Sai che c'è un'esperienza che viene tradita quando viene tramutata in parole. Ma io penso che tale rivelazione sia a portata di mano e che sia un obbligo personale. Dirigersi verso tale rivelazione fa parte dell'educazione di ogni essere umano. Magari l'avessimo nel momento giusto, perché se arriva al momento sbagliato, ti distrugge. Ed è ciò che ha avuto Borges. E nessuno qui può dubitare che Borges abbia avuto l'Aleph tra le sue mani.

Dopo aver letto il tuo ultimo libro ho notato che il tema era lo stesso dei tuoi due primi libri, la raccolta di racconti e l'altro romanzo. Pensi che ciò che stai scrivendo ora sia sempre sullo stesso tema o hai cambiato percorso? Mi sono impegnato a scrivere lo stesso libro fino alla morte perché credo nell'ossessione, credo nelle idee fisse. Non credo in quella forma di letteratura in cui gli autori saltano da un libro all'altro. Detto questo, e come al solito mi contraddico, chissà, forse nel prossimo libro guarderò da un'altra parte. Tuttavia, ciò che non si perde è l'ossessione per lo spirito che sentiamo. Dare una veste al mistero in modo da renderlo visibile. Non importa quante vesti gli diamo, sfuggirà sempre. E se riuscissimo a incatenarlo in un libro? Brucerebbe il mondo, così come è accaduto per il Corano o per la Bibbia. Per cui penso che fallire, essere limitati e provare sempre a far qualcosa di impossibile e oltre le proprie possibilità sia ciò che garantisce la sicurezza del tutto.

«Mi sono impegnato a scrivere lo stesso libro fino alla morte perché credo nell'ossessione.»

## Vittorio Lingiardi

#### Il dilemma dello schwa

«la Repubblica», 2 giugno 2022

Sullo schwa (a partire dal saggio di De Benedetti) e sul politicamente corretto. Quando parliamo dei legami linguaggio-realtà non esistono soluzioni facili

Parto da alcune considerazioni personali scaturite dalla lettura di un libro che fa pensare. Se devo scrivere un'email al «gruppo di persone che si laurea con me» posso iniziarla in vari modi. Per esempio «Cari tutti», usando il cosiddetto maschile sovraesteso, che però non mi piace, soprattutto se nel gruppo prevalgono le studentesse. Oppure «Care studentesse e cari studenti», che mi sembra comodo e rispettoso delle ragazze che altrimenti rimarrebbero «nascoste» in quel maschile dato per scontato. E fin qui siamo nel mondo cisgender. «Care studentesse e cari studenti», per fortuna, va bene anche nel mondo transgender, quando è binario. Capita però di avere qualche tesista (fantastico, questa parola mette d'accordo tutti i generi!) che si definisce non-binary o genderqueer o che comunque in questo momento della sua vita non vuole rispondere a un genere e quindi mi chiede, almeno nel ricevere una lettera, una libertà dalla «schiavitù» dei pronomi. Così, consapevole di fare un torto alla nostra lingua, fortemente binaria e priva della dimensione neutra (l'inglese è più agile), mi capita di optare per il famigerato «Car\* tutt\*». Lo faccio dopo aver preso in considerazione il «Caro tutto, ma poi preferendo gli asterischi agli schwa.

Sto però maturando la convinzione che «cara e caro» potrebbe essere sufficiente: non perché ribadisce il binarismo ma perché, con un po' di fantasia, può

contenere, nel continuum linguistico che si sviluppa tra i due generi, le altre possibilità.

Il dibattito in corso rivela molte sfumature del nostro rapporto con la lingua e la comunità. C'è chi vede flessibilità innovative e chi storpiature fintoinclusive. Una cosa è certa, mentre cerchiamo una soluzione tensioni opposte ci attraversano. Per esempio, io vorrei rispettare tutte, tutti e tutt\*, ma senza compromettere la scorrevolezza della lettura né trasformare una conferenza in una mitragliata di vocaboli capitozzati. Penso che la lingua sia un laboratorio di vita e dunque non mi scandalizzo per le innovazioni, ma confesso ogni tanto di patire la poca agilità espressiva che l'ipersoggettivazione inclusiva richiede. Quando sono tra schwaisti accaniti mi capita di difendere la tradizione e quando sono tra puristi «pro lingua nostra» mi trovo a difendere la vitalità cangiante del linguaggio. Di una cosa sono certo: dico rettrice, dottoressa e ministra e fatico a capire le donne che applicano a sé sostantivi maschili.

A questi e altri temi è dedicato *Così non schwa* (Einaudi), saggio dal titolo inequivocabile scritto da Andrea De Benedetti, docente e linguista. È un pamphlet in cinque capitoli, che l'autore definisce «tiepido e poco belligerante», ma comunque capace di polemiche e fendenti. De Benedetti non ha dubbi nel considerare giusta «la battaglia sui femminili

dei nomi di professione», fin dal primo capitolo sostiene l'uso del «maschile non marcato» o «sovraesteso», cioè la regola che impone l'uso del maschile plurale per gruppi misti (uomini e donne). Non la considera una sedimentazione del patriarcato e sostanzialmente adduce motivazioni pratiche. È una convenzione, dice, un dispositivo morfologico quasi del tutto desemantizzato che aiuta a parlare in maniera snella ed efficace, «senza cancellare le donne dal discorso (al massimo «nascondendole» un po')». «Il fatto che anche nei bandi di concorso compaia il maschile non marcato» aggiunge «non significa che gli uomini abbiano un qualche vantaggio competitivo rispetto alle donne».

Su questo mi sembra ottimista: la tradizione accademica, soprattutto nei posti apicali, è invece piuttosto maschiocentrica, e direi che il maschile marcato storicamente ha «marcato» molto. Mi sembra il classico caso in cui linguaggio e società si sono autoconfermati riflettendosi. Tanto che oggi nelle commissioni dei concorsi devono essere rappresentati entrambi i generi. Persino la Chiesa, credo nel 2020, ha sostituito nella messa la parola «fratelli» con la formula «fratelli e sorelle». Non mi illudo che ripensare la lingua sia sufficiente per abolire le ingiustizie e le discriminazioni, ma non ignoro il potere performativo del linguaggio e il suo ruolo nell'influenzare le nostre rappresentazioni mentali. Quanto ai limiti dello schwa, pur condividendo alcune critiche sollevate da De Benedetti, per rivolgersi alle persone non binarie auspico una soluzione certo difficile da trovare, ma che tenga in considerazione le richieste di riconoscimento delle persone direttamente interessate.

Non sono invece d'accordo quando l'autore critica chi critica alcuni vocaboli che risultano offensivi o comunque non graditi. Dice che non è questione di significante ma di significato, non di termine ma di contesto. È vero, ma penso che liberarsi di parole che ledono la dignità altrui sia un passo di civiltà. Possiamo sentirci a nostro agio dicendo «negro», «giudeo», «invertito», «sodomita»? Sono parole usate fino a ieri che portano su di sé eredità troppo ingombranti.

Un'attenzione contemporanea al vocabolario deve essere accompagnata da un lavoro quotidiano nelle scuole, nei posti di lavoro, nelle case e nei media, perché le parole si alleggeriscano del peso del pregiudizio, dell'odio e della paura dell'alterità, della novità, della varietà. Senza invocare una sterilizzazione del linguaggio e consapevoli che l'ipersoggettivazione inclusiva rischia di creare proliferazioni espressive infinite, oggi abbiamo il compito di «dialogare con il linguaggio» aiutandolo a evitare parole espulsive che costruiscono capri espiatori oppure che svalutano o ignorano categorie specifiche già messe a dura prova dalla storia. La sfida, senza perdere di vista contesti e intenzioni, è stare a guardare quali mutamenti reggono nel tempo e quali no, quali entrano nell'uso e quali no. Dobbiamo imparare a stare, senza fanatismi ma anche senza fantasmi, nell'inevitabile sostanza magica e vitale della lingua, nella sua intrinseca alterità, varietà e limiti compresi. Nel frattempo, lei batte dove il dente duole.

. . .

Stefano Bartezzaghi, *Le parole sono importanti ma cambiano nel tempo*, «la Repubblica», 3 giugno 2022

«Guarda, mamma, che buffo!» Una delle norme di comportamento che con maggior sorpresa si sono apprese nell'infanzia è quella per cui è maleducato indicare le persone id cui si sta parlando con il dito. Che male c'è? Non è facile da spiegare a un bambino, forse perché tanto facile non è neppure spiegarlo a sé stessi. Che sia un atto effettivamente spiacevole lo si capisce appieno soltanto quando qualcuno punta il dito a noi. Riferirsi a qualcuno con il linguaggio delle parole anziché con quello dei gesti purtroppo non è molto scabroso.

Gli equivalenti verbali del dito puntato, «questo» e «quello», sono quasi altrettanto bruschi, e con i sostantivi descrittivi bisogna pure andare molto cauti perché anche quando non sono ingiuriosi come quelli elencati da Vittorio Lingiardi nel suo recente

articolo sulla lingua («negro», «giudeo», «invertito», «sodomita») possono riguardare condizioni sociali, professionali fisiche considerate svantaggiate e che quindi non è gentile evocare. Gli educatori più saggi consigliano ai bambini una qualifica passe-partout. Dire «quel signore» o «quella signora» è una buona politica con quasi ogni persona adulta (il numero delle eccezioni è esiguo: sacerdoti, suore, poco altro). Ci sono però dei casi in cui ci si deve riferire proprio

le eccezioni è esiguo: sacerdoti, suore, poco altro). Ci sono però dei casi in cui ci si deve riferire proprio a quelle condizioni di cui è scabroso parlare. Non dei più scottanti è quello dei lavoratori domestici. Il lessico italiano offre una varietà di soluzioni, nessuna delle quali pare adeguata a ogni contesto e circostanza. «Famiglio», «fantesca», «ancella» sono termini desueti. «Serva» è quasi un residuo schiavista, anche se di «servitù» si sente ancora parlare, e non soltanto nelle parodie di Corrado Guzzanti (come quella degli indimenticabili Canti dell'Olgiata). «Cameriera/e» – fuori da hotel e ristorante - è uso aristocratico. Le soluzioni più adottate sono: «domestica/o» (oggi sentito come discriminatorio), «colf» (burocratico), «donna di servizio» (ormai pressoché spregiativo), «donna» (ellittico), «donna delle pulizie» (usato più per i luoghi di lavoro). Anche in questo caso l'àmbito religioso fa parte a sé, col manzoniano «perpetua», che aggira non solo lo scoglio della professione umile ma anche quello della familiarità tra un uomo casto e una donna. Vanno registrati poi due tipi di usi molto differenti fra loro. Il primo è il riferimento alla provenienza nazionale o etnica della persona («il/la filippino/a», «l'eritreo/a», «il/la bengalino/a»), spesso compiuto disinvoltamente e senza alcuna intenzione spregiativa ma anzi con simpatia. Il secondo è il giro di parole «la signora che ci aiuta in casa», la cui prolissità già sottolinea di per sé l'intenzione vistosamente rispettosa. Tutti questi, a parte «serva», sono o sono stati usi eufemistici. La lingua (e per «lingua» si intende qui la «langue» di Ferdinand de Saussure, il sistema di convenzioni condivise e che si stabilisce a partire dalla diffusione di usi individuali) ha sempre trovato modo di parlare di tutto, anche degli argomenti più delicati, adottando di volta in volta soluzioni parziali, non sempre gradite da tutti gli interessati e soprattutto provvisorie. Quest'ultima caratteristica viene sistematicamente trascurata dai dibattiti odierni. La parola «casino» che negli anni Sessanta causava manrovesci materni all'incauto ragazzino che l'avesse usata allora era considerata volgarissima, ma era nata come eufemismo per sostituire «lupanare», che era il nome precedente dei luoghi di esercizio della prostituzione e che pure era diventato a suo tempo impronunciabile per i parlanti perbene. Oggi «casino» è gergale ma, in quanto a volgarità, ritenuto ormai abbastanza neutro. Vale infatti anche per il contrario dell'eufemismo: ci sono termini che furono offensivi e non lo sono più. Molti anni fa il caporedattore di una rivista richiese non senza imbarazzo a un suo redattore la sostituzione di una parola apparentemente innocente: «buggerare». Alla richiesta di spiegazioni sibilò: «È il verbo dei sodomiti». In effetti l'etimo di «buggerare» lo fa derivare dalla parola latina per «bulgaro», che era passata a significare «eretico» (per la diffusione tra i bulgari dell'eresia patarina) e quindi «sodomita», perché agli eretici si attribuivano sempre i peccati dell'epoca considerati infamanti. Dobbiamo allora considerare «buggerare» offensivo? Lo zelante caporedattore si sbagliava. Contrariamente a quanto molti oggi ritengono scontato, il significato di una parola non è nel suo dna ma cambia con il tempo, con gli usi e i contesti. Indubbiamente oggi «negro» è un termine offensivo, ma è altrettanto certo che non sempre lo è stato. Chi lo usa oggi per indicare una persona è probabilmente razzista ma certamente screanzato, sprovvisto cioè di maniere che tengano conto della sensibilità dominante. Chi però pretende che «negro» sia sempre stato un termine offensivo e voglia censurarne anche gli usi del passato non sbaglia di meno. Il problema non sta tanto nei nomi quanto nel dito che indica. Nel dare cioè alle categorie una consistenza rigida: sia per quelle che assegniamo agli altri per marcare la loro estraneità (e magari offenderla), sia per quelle di orgoglio identitario, in cui ognuno può scegliere di includere e rinchiudere sé.

## Giulio Silvano

#### Proust ritrovato

«Il Foglio», 4-5 giugno 2022

Nel centenario della morte possiamo finalmente leggere l'inedito di Proust, *I 75 fogli*. Merito di Bernard de Fallois, patriarca dell'editoria francese

Un ottimo modo per godersi il centenario proustiano, oltre a un Martini al numero 15 di place Vendôme, è mettersi a leggere I 75 fogli, pagine inedite che La nave di Teseo porta in Italia nella traduzione di Anna Isabella Squarzina con prefazione di Daria Galateria, che scrive: «Tutte le strade che nella Recherche si incontreranno a distanza di due, tremila pagine, qui subito confluiscono». Questi scritti – pagine bianche di grande formato riempite fino ai bordi con minuziosi tratti - sono la prova che confuta un mito che troppo di frequente è legato all'immagine generalista di Marcel Proust, cioè che la sua vita sia divisa in due periodi, quello della mondanità nullafacente parigina e quello della scrittura matta e disperatissima da eremita. Da una parte quello delle foto con la racchetta da tennis a mo' di chitarra, dei salotti e dei viaggi in macchina col suo autista, Agostinelli, dall'altra quello della malattia e dell'isolamento nella sua cameretta di boulevard Haussmann con le pareti di sughero. Il primo volume di Alla ricerca del tempo perduto – Du côté de chez Swann - esce nel 1913, a spese dell'autore presso Grasset, dopo esser stato rifiutato da tutti i principali editori francesi. Proust ha quarantadue anni e alle spalle solo una pubblicazione, I piaceri e i giorni, una raccolta di testi con prefazione di Anatole France uscita quando ne aveva venticinque, e

alcune traduzioni di John Ruskin. Il secondo volume, All'ombra delle fanciulle in fiore, esce ben sei anni dopo per Gallimard e vince, con sorpresa della scena letteraria francese, il premio Goncourt – in mezzo c'è stata la Prima guerra mondiale, che ha ritardato tutto. A distanza abbastanza ravvicinata arrivano poi i successivi due volumi, e, dopo la morte di Proust nel 1923, usciranno gli ultimi tre a cura del fratello Robert, sette in totale. Il mancato riconoscimento iniziale, l'opera postuma e le uscite ravvicinate negli ultimi anni hanno nutrito l'idea della totale dedizione alla scrittura, vista come una corsa contro il tempo per mettere la parola fin prima che arrivasse il decesso. Un ritmo incessante che è certo certificato – dalla fedele domestica Céleste, ad esempio, anche in video - ma che non diventa automaticamente sinonimo di inattività nei precedenti decenni di vita come molti hanno voluto credere, aumentando un'aneddotica mitologica. I 75 fogli mostrano come per tutta la vita, consciamente e inconsciamente, Proust ha lavorato, non solo in the back of his mind, ma anche su carta, al suo megaromanzo mondo, alla sua Comédie humaine, iniziando a buttar giù tasselli che prima o poi sarebbero stati inseriti in una ipercornice, in una «cattedrale» - immagine che Proust usa a un certo punto nell'ultimo volume parlando della costruzione pezzo dopo pezzo, correzione dopo correzione dei suoi libri. Come notano i vari prefatori nei 75 fogli sono già presenti non solo gli elementi, l'atteggiamento, i tic, ma proprio i momenti più memorabili dell'opera, come l'agognato bacio della buonanotte della madre. «"Mamma", mia madre si voltò stupita, poi il suo viso prese un'espressione arrabbiata. "Se non vai immediatamente a letto non ti rivolgerò mai più la parola." Ma sapevo che adesso che era così irritata, non sarei mai riuscito a tornare a letto in quello stato d'animo.» O ancora, le descrizioni di Venezia: «Scendevo le scale di marmo tutto incappottato, con sottobraccio il plaid da buttarmi sulle spalle in gondola e i libri di Ruskin, e partivamo come per un viaggio per mare, prendendo il largo sul canal grande a colpi di remo, nel blu, sotto il sole, inspirando la brezza». Tutte immagini

e scene che migreranno poi nell'opera finale e che dovranno aspettare diversi decenni prima di vedere la loro forma perfetta. «Uno dei grandi meriti di queste pagine del libro futuro è quello di essere le prime che sono state scritte, nonostante siano le ultime che ci sono giunte» scrive Jean-Yves Tadié, normalista ottantacinquenne che curò l'edizione Pléiade della *Recherche* negli anni Ottanta.

Ma come mai queste pagine, questi preziosi manufatti, possiamo vederli solo adesso? Dei Soixante-quinze feuillets - che poi sono in realtà 76 - si conosceva l'esistenza, ma in pochi li avevano visti prima che venissero ritrovati nel 2018 nello studio di Bernard de Fallois, quando muore a novantuno anni. de Fallois è un personaggio centrale per il proustianesimo e per la storia dell'editoria europea. Francesissimo – ci sarebbe voluto Balzac per intentarselo - nasce nel 1926 nel sedicesimo arrondissement, dopo esser stato alla guida dei Livre de Poche, i tascabili per eccellenza, dal '68 al '75 è direttore generale del gruppo Livre/Hachette e poi delle Presses de la Cité, che si specializza in gialli e thriller e negli altri tascabili nazionali onnipresenti, i Pocket, per poi creare alla fine degli anni Ottanta la sua casa editrice, la Éditions de Fallois, con l'obiettivo di staccarsi dai giganteschi gruppi editoriali che si vengono a creare in quel periodo e verso cui è molto critico. Amico di Georges Simenon – lo va spesso a trovare in Svizzera -, di Marc Fumaroli e di Marcel Pagnol, a de Fallois si devono la scoperta e il lancio di Joël Dicker, bestsellerista ginevrino millennial il cui La verità sul caso Harry Quebert, uscito nel 2012, supererà Dan Brown nelle classifiche. Amatissimo in Italia, Dicker è appena tornato in libreria – code chilometriche per il firmacopie in piazza Duomo a maggio – con *Il caso Alaska Sanders*. Nel libro *L'enig*– ma della camera 622 il giovane scrittore omaggia de Fallois, e non smette mai di citarlo come mentore e amico – «è stato un grande editor e l'uomo che ha cambiato la mia vita, decidendo di pubblicare un manoscritto che era stato rifiutato da tutti gli altri». Nei necrologi Bernard de Fallois viene chiamato «Uno dei grandi meriti di queste pagine del libro futuro è quello di essere le prime che sono state scritte, nonostante siano le ultime che ci sono giunte.»

«patriarca dell'editoria francese», o «monstre sacré», e gli viene riconosciuta una grande capacità di capire il mercato. Riesce sempre a mantenere totale riservatezza sulla sua vita privata, le interviste o le partecipazioni a programmi televisivi sono rarissime e la sua casa editrice, in rue La Boétie, non aveva nemmeno una targa sul palazzo. Curioso che la sede, l'ufficio dove l'editore andava ogni giorno con la sua vecchia Mercedes, si trovava a 450 metri dall'appartamento in cui visse Proust fino al 1919, al 102 di boulevard Haussmann – qui c'è invece una targa che ricorda lo scrittore.

Da ragazzo de Fallois, dopo la Seconda guerra mondiale, si appassiona a Proust che legge per la prima volta a casa di un amico conosciuto quand'era sfollato a Mans. Vede per la prima volta i volumi della Recherche a quindi anni nella libreria della madre dell'amico, una donna imparentata alla lontana con Proust. «Devo leggerli?», «provaci». In una delle rare interviste parla della prima lettura come di una droga. All'università fa la tesi su Proust, all'epoca per nulla considerato come valido materiale accademico, «la Sorbona allora era una vecchia signora prudente». Sono pochissimi a studiarlo allora, giusto un paio di francesi andati a lavorare nelle università americane. Dopo aver letto e riletto le migliaia di pagine, de Fallois si incuriosisce sempre di più sulla genesi del magnum opus proustiano e si chiede: è possibile che non esista niente prima? Come mai non c'è materiale preparatorio? Scoprirà che non è così. Negli anni Quaranta e Cinquanta molti degli amici e dei conoscenti di Marcel Proust sono ancora in vita e così contatta la nipote dello scrittore, Suzanne Mante-Proust, detta Suzy, figlia del fratello medico Robert. Suzy gli permette di frugare nell'attico dove ci sono ancora carte e oggetti di Marcel e dove scopre diversi manoscritti, tra cui due libri incompiuti (oltre ai famosi 75 fogli). I due libri, Jean Santeuil e Contre Sainte-Beuve, de Fallois li pubblicherà nel 1953 e nel 1954. Il primo è un romanzo, ddefinito dai critici come il «cartone preparatorio» della Recherche, scritto a cavallo del secolo e abbandonato dopo cinque anni di scrittura – nella corposa corrispondenza non se ne fa mai menzione. Scrive Mariolina Bongiovanni Bertini nella prefazione italiana Einaudi tradotta da Fortini: «I personaggi di questo primo tentativo romanzesco rinasceranno quasi tutti nell'opera più matura di Proust». L'altro libro ritrovato da de Fallois, Contre Sainte-Beuve, è invece quasi un manifesto della posizione proustiana sull'autofiction, un testo che si schiera contro l'importanza del conoscere la vita privata di un autore per capire davvero l'opera. Entrambi questi due testi, che Proust scelse di non pubblicare mai, appoggiando le tesi che già de Fallois aveva in gioventù: in primis che la Recherche non era nata per magia, di colpo, quando Proust si chiuse in casa a scrivere e basta – non era possibile che «questo monumento della letteratura francese e mondiale fosse scesa dal cielo senza alcun segno premonitore» scrive; in secundis che sono inutili tutti i tentativi di scovare la verità della biografia proustiana nei suoi scritti, tema che Proust tratterà nell'ultimo volume Il tempo ritrovato, è inutile mettersi a trovare chi è chi tra i personaggi della vita mondana parigina e dei salotti.

L'accanimento dei lettori e degli studiosi a trovare parallelismi tra reale e romanzesco, cercando i corrispondenti dei Guermantes, di Swann e di Charlus, fa venire in mente quello che disse Luciano Bianciardi quando Indro Montanelli si complimentò per La vita agra: «Pensa che sia un'autobiografia». «Un

libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi» scrive Proust. Se Jean Santeuil raccoglie i contenuti autobiografici, Contre Sainte-Beuve possiamo considerarlo l'impianto teorico su scrittura, finzione e romanzo. E I 75 fogli? Anche questi trovati nell'attico di Suzy Mante-Proust sono una mappatura condensata di alcuni dei più importanti passaggi che prendono per la prima volta la forma in prima persona - rispetto a Jean Santeuil, che è invece in terza, scritto fino al 1899 – e verranno modificati e arricchiti e inseriti in una narrazione ampia a distanza di anni nelle 3724 pagine finali dell'opera. Sono stati iniziati nel 1907 e rimaneggiati fino al 1912 e poi abbandonati per lavorare a Contre Sainte-Beuve. Senza rivelarlo, de Fallois ne aveva già inseriti alcuni passaggi proprio nell'edizione del '54 di Contre Sainte-Beuve. Una sorta di Max Brod postumo, de Fallois, parallelamente al suo lavoro di editore è stato fondamentale per far conoscere le diverse stratificazioni di Proust, difensore di un'immagine opposta a quella che in troppi hanno del grande scrittore francese, cioè di un uomo colto e ozioso che non aveva fatto nulla fino a trentacinque anni, «prima di lanciarsi, un bel giorno, nella reazione di un'opera immensa». In contemporanea coi 75 fogli La nave di Teseo fa uscire anche una raccolta di Saggi su Proust scritti da de Fallois, dove oltre alle diverse introduzioni ai volumi della Recherche, ci sono sette conferenze che raccontano con precisione la genesi dell'opera, dove trova una quadra la sua ossessione che lo attanaglia fin da quando legge per la prima volta Proust da adolescente.

Quando nel 1962 Suzy consiglia alla Bibliothèque Nationale i vari manoscritti dello zio, mancano I 75 fogli e per anni appassionati e studiosi si chiedono dove siano. Il mistero è risolto appunto nel 2018: erano in una cartellina di cartone nell'archivio di de Fallois e nel testamento c'era il desiderio di donarli alla biblioteca nazionale al momento della morte ora sono disponibili per tutti i curiosi e gli accademici, curati dalla pronipote dello scrittore Nathalie Mauriac Dyer, figlia dello scrittore Claude Mauriac e di Marie-Claude Mante, figlia di Suzy. Insieme a questi, nelle cartelline dell'eminente editore, c'erano anche dei racconti che sono stati pubblicati in Francia nel 2019 e poi in Italia da Garzanti col titolo Il corrispondente misterioso. «Si tratta di un tesoro nascosto dalla polvere, fogli attaccati tra loro con delle graffette e mescolati ad altri documenti» ha detto al «Figaro» Dominique Goust, amico e collaboratore di de Fallois, il primo a rendersi conto della qualità del contenuto frugando nell'archivio dell'editore. La storia di queste pepite d'oro della letteratura mondiale tiene aperte romantiche speranze che prima o poi il nostro autore o la nostra autrice preferita ci possa regalare qualcosa fino ad ora rimasto sepolto in qualche archivio privato, in qualche cassaforte o in mezzo ad altri documenti considerati cartacce, così com'è successo con Il giardino dell'Eden di Hemingway o come si spera succederà con gli attesissimi romanzi leggendari di Salinger. Ci si chiede domanda destinata a restare senza alcuna risposta – cosa avrebbe pensato Proust di tutta questa storia, che ricalca ancora una volta l'importanza e il potere di editori, eredi e curatori sulle grandiose opere d'arte prodotte da chi ormai è sottoterra.

«Un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi.»

## Maria Teresa Carbone

#### Le abitudini cambiano e anche i lettori

«il manifesto», 9 giugno 2022

La lettura dei dati non è una scienza esatta – o meglio, dipende molto dall'occhio di chi la pratica. Prendiamo le cifre pubblicate in questi giorni dall'Associazione italiana editori sulle vendite di libri nei primi mesi del 2022 in base alle rilevazioni di Nielsen BookScan. I pessimisti troveranno motivi per rattristarsi, perché tra gennaio e maggio l'editoria italiana di varia (cioè la produzione che si trova in una libreria generalista, esclusi quindi i testi scolastici, giuridici o aziendali) ha subito, rispetto ai primi cinque mesi del 2021, una flessione innegabile: – 4,5%, se si guarda al fatturato, e – 3,6% sul numero di copie. In cifre, si sono persi 27 milioni di euro e 1,4 milioni di copie vendute. E a maggio il calo è pure più evidente: - 8,6% a valore e – 8,2% a copie rispetto allo stesso periodo dello scorso anno. Gli ottimisti però potranno ribattere che rispetto ai primi cinque mesi del 2019, prima della pandemia, le vendite sono cresciute del 15,3% a valore e del 15,8% a numero di copie – segno che la passione per la lettura sviluppata al tempo della clausura non è evaporata con il ritorno (speriamo duraturo) della socialità in presenza. È presto per capire chi avrà ragione, ma quel ch'è certo è che oltre Atlantico gli ottimisti possono brindare senza timori: nel 2021 le copie vendute negli Stati Uniti sono state quasi 827 milioni, un notevolissimo +10% rispetto al 2020 e addirittura un record assoluto da quando, una ventina di anni fa, Npd BookScan ha avviato le rilevazioni. E invece no: anche negli Usa «la situazione è meno rosea di quanto possa apparire», scrivono Alexandra Alter e Elizabeth Harris sul «New York Times», perché «è sempre più difficile vendere libri di autori nuovi o meno conosciuti». A volte un best seller inatteso riesce a farsi largo fra i nomi degli scrittori affermati o

delle celebrità, ma «la maggior parte degli autori non riesce a trovare il grande pubblico: dei 3,2 milioni di titoli monitorati da BookScan nel 2021, meno dell'uno percento ha venduto più di cinquemila copie». (In Italia a questo dato sarebbe necessario togliere uno o più probabilmente due zeri.) Secondo Alter e Harris la causa va cercata nella trasformazione delle abitudini di lettrici e lettori che, informandosi e acquistando on line, non hanno più il piacere di individuare per caso un titolo sconosciuto sul banco della libreria teoria in parte forse fondata, ma che non tiene conto di com'è cambiata l'editoria negli ultimi trent'anni. In ogni caso, da tempo negli Stati Uniti c'è chi tenta «di riprodurre on line la serendipity di entrare in una libreria e scoprire nuovi libri e autori». Nel caso di Bookfinity, a chi si iscrive viene sottoposto un test sui risultati del quale verranno dati consigli mirati di lettura, mentre Boogsi si presenta come «una piattaforma social per la comunità dei lettori» e Copper punta a far incontrare i lettori con autrici e autori. Ma la vera novità, per Alter e Harris, è Tertulia, un'app lanciata nei giorni scorsi (per ora solo su Apple Store), che già dal nome – in spagnolo, una riunione informale di persone interessate a un certo tema, intorno al quale discutono e condividono idee e opinioni – denuncia le proprie ambizioni: diventare una sorta di salotto letterario on line, grazie «a una combinazione di intelligenza artificiale e intervento umano». Un esperimento da seguire, anche se si è tentati di dare ragione a Kristen McLean, dirigente presso Npd Books, che, interpellata da Alter e Harris, non nasconde il suo scetticismo: «Il problema è nel settore. Forse che le persone ogni giorno si svegliano pensando "ho bisogno di uno strumento che mi aiuti a trovare libri"? La risposta è semplice: no».

#### Roberto Festa

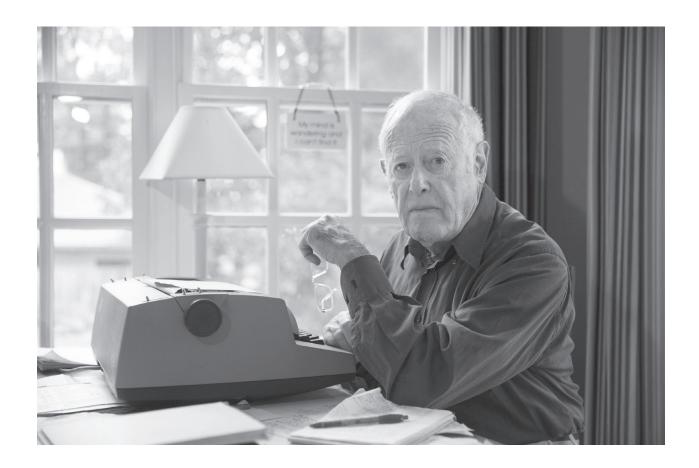
## James Salter, in bilico tra dettaglio e infinito

«il venerdì», 10 giugno 2022

Schivo e poco prolifico, Salter non diventò mai davvero famoso, ma secondo il collega Richard Ford nessuno in America scriveva meglio di lui

«L'acqua scorreva in frammenti bianchi come il fuoco, al centro dei quali era impossibile puntare lo sguardo.» Così James Salter descrive il Reno a Basilea in uno dei suoi racconti, «La distruzione del Goetheanum». Qualcosa di molto simile si potrebbe dire del mondo poetico dello scrittore americano. I suoi personaggi sono raccontati per frammenti: uno sguardo, un gesto, una battuta, caduti quasi per caso a una festa, a una cena, mentre ci si spoglia per andare a dormire. È difficile «puntarci lo sguardo», capire perché avvengano. Ma quei piccoli pezzi di realtà cambiano le vite. O meglio: le rivelano, spazzano via le speranze, mostrano cadute e inevitabili addii. Al loro meglio, gli undici racconti di Crepuscolo e altre storie (pubblicato ora da Guanda nella traduzione di Katia Bagnoli) sono in bilico tra dettaglio e infinito. Salter li mise insieme nel 1988, vincendo il Pen/Faulkner Award for Fiction. Era una sorta di consacrazione tardiva per uno scrittore che nella sua carriera ha spesso sfidato schemi e aspettative. Il suo primo romanzo, Per la gloria, lo scrisse nel tempo libero che gli lasciavano le missioni di pilota in Corea (ne fece oltre cento!). Dopo un intervallo, presto rinnegato, come sceneggiatore a Hollywood, Salter si dedicò interamente alla fiction. Ma ebbe a dire che, a parte Un gioco e un passatempo (pubblicato negli Usa nel 1967), la sua produzione narrativa non lo

convinceva davvero. Il suo ultimo romanzo, All That Is (2013), arrivò trentaquattro anni dopo il precedente. Il «New Yorker», in occasione dell'uscita del libro, pubblicò un ritratto piuttosto spocchioso dello scrittore, dal titolo: The Last Book. In effetti, nel 2015, a novant'anni, Salter moriva a Long Island. Meno famoso dei contemporanei Norman Mailer, Philip Roth, John Updike, molto meno prolifico (pubblicò, in fondo, sei romanzi, due raccolte di racconti e un memoir), Salter ci appare oggi come uno degli scrittori più originali della sua generazione. «E articolo di fede tra i lettori di fiction che James Salter scriva meglio di qualsiasi altro americano oggi» ha notato Richard Ford nell'introduzione all'edizione Penguin Classics di Light Years (Una perfetta felicità, tradotto anche questo in italiano, come tutti i suoi libri, da Guanda). Ciò che oggi risplende per originalità e novità è del resto probabilmente quello che ha impedito che Salter diventasse scrittore davvero «popolare». Le sue teorie non hanno molto a che fare con il grande romanzo realista americano. Sono povere di fatti. Non dipingono mondi. Non invitano all'identificazione. Non ambiscono alla critica sociale. Gli americani che racconta sono spesso ricchi e colti in un perenne girovagare per l'Europa; nel loro esilio non c'è però nulla di affascinante o di esotico. Anche i suoi procedimenti narrativi



tendono a generare disagio più che certezze. Pochi, impercettibili tocchi e cambia il punto di vista della storia, saltano i tempi, l'io narrante si dissolve.

I racconti di *Crepuscolo e altre storie* sono da questo punto di vista esemplari. La scena continua a mutare: si va dalle spiagge di Barcellona al Colorado, dagli studi cinematografici di Roma alle case di vacanza di Long Island, da una riunione di vecchi commilitoni a est Point agli appartamenti eleganti dell'East Side newyorkese. Anche i protagonisti dei racconti hanno apparentemente poco in comune. Ci sono ragazze, madri di famiglia, scrittori, avvocati, muratori, artisti, donne di mezza età. Ciò che li accomuna è la trama di piccoli dettagli e occasioni, attraverso cui emerge il battito soffocato dell'infelicità. In «Am Strande van Tanger», il racconto di aperture della raccolta, una giornata persa tra le spiagge e i bar di Barcellona rivela a Nico che la sua relazione

con Malcolm è ormai spenta. «Figli perduti» è la storia del ritorno a est Point di una vecchia classe di cadetti. Tra chiacchiere e ricordi sbiaditi Ed, diventato pittore di paesaggi, ha la percezione della sua irrilevanza. Mrs Chandler, donna non più giovane, «una donna che leggeva, giocava a golf, andava ai matrimoni, che aveva belle gambe, e qualche tempesta alle spalle, una donna raffinata che ora nessuno voleva più», è la protagonista di «Crepuscolo», il racconto del titolo. La fine della sua relazione con l'amante viene detta mentre questi le sostituisce la rondella di un rubinetto.

Ci sono poi storie in cui Salter dà prova di straordinario virtuosismo narrativo. «Venti minuti» ricorda «Le nevi del Kilimangiaro» di Hemingway, ma in una versione ancora più radicale, raccolta, visionaria. Nel racconto, una donna rievoca la propria vita mentre muore, dopo essere rimasta vittima di un incidente

a cavallo. È una storia tutta di corsa, che si allunga agli anni di passaggio tra la giovinezza e la maturità, quella di «American Express». Due giovani avvocati e amici, Frank e Alan, aprono uno studio insieme, accettano casi che nessuno vuole, diventano ricchi. I conflitti esplodono durante un viaggio in Italia. Anche in questo caso, a Salter bastano pochissimi tratti per far emergere un sentimento di inquieta dissoluzione. Una mattina, all'alba, Alan guarda fuori della finestra del suo hotel. «All'improvviso da una porta al pianterreno sbucò un giovanotto con un berretto. Attraversò il viale e saltò su una motocicletta... Stava andando a prendere il pane fresco per la colazione.» Salter una volta ha scritto che Isaac Babel, l'autore di short story da lui più amato, «aveva tre caratteri essenziali della grandezza: stile, struttura e autorevolezza. Buona parte dei racconti di Crepuscolo e altre storie hanno esattamente questo. Uno stile terso ed elegante. Una struttura che intreccia bellezza della descrizione e svolte inattese della vita. L'autorevolezza nel raccontare la malinconia delle cose che finiscono. Così in «Polvere», l'ultimo racconto della raccolta, muore Harry, un muratore: «Era successo fra il sonno e la veglia, la luce accesa in cucina. All'improvviso una fitta tremenda. Gli si spalancò la bocca, le labbra si seccarono. Lasciò ben poco: qualche abito, la Chevrolet piena di attrezzi».

. . .

Francesca Borrelli, James Salter, margini inafferrabili, «Alias», 12 giugno 2022

Stando a quanto annota nell'Arte di narrare (Guanda 2016), venne un momento in cui James Salter si rassegnò alla certezza che sarebbe stato sempre insoddisfatto di quanto scriveva; ma era una forma di consapevolezza, la sua, ancora di là da venire all'epoca in cui lavorava ai primi racconti, che gli sembravano, comunque, «niente di speciale». Per quanto si sforzasse di migliorarli, infatti, «non avevano una struttura ed erano troppo sinceri». Tuttavia,

a ennesima dimostrazione dell'evidenza per cui il talento si manifesta precocemente, i racconti della gioventù di Salter, ora tradotti da Katia Bagnoli per Guanda con il titolo *Crepuscolo e altre storie* sono già, inequivocabilmente, l'espressione di un grande e originale scrittore, che non sarebbe sfuggito alla considerazione della critica, a fronte del fatto che gli ingredienti delle sue trame non comportarono mai il coinvolgimento di un pubblico sufficiente a garantirgli il successo.

L'affermazione di James Salter fu infatti graduale, per quanto circondata dall'apprezzamento dei molti scrittori che incrociò nella vita - da Irvin Shaw, che incontrò a Parigi e gli assicurò sotto forma di entusiastici blurb un sostegno ventennale, a Saul Bellow, che lo convinse a comprare con lui una casetta e un appezzamento di terreno in Virginia (dove nessuno dei due abitò mai) e che lo incoraggiò fin dalle prime prove. Forte di questo sodalizio, Salter gli diede da leggere il romanzo che stava scrivendo a metà degli anni Settanta, Una perfetta felicità, costruito con «le pietre corrose della vita coniugale»: era una «partitura malinconica», dove aveva confinato ricordi della sua vita matrimoniale «fra mura onorate dal tempo». Saul Bellow vi lesse invece qualcosa di molto diverso, riassumibile negli effetti devastanti che comporterebbe la crudeltà sessuale delle donne. Al di là dello iato che comunemente separa l'intenzione dell'autore dalla ricezione di chi legge, Salter non solo deve avere prediletto da sempre l'inafferrabilità dei contorni, ma concentrato com'era sulla lingua, per lui «quasi sacra», le ha sistematicamente subordinato sia la struttura sia i soggetti delle sue trame, affidando entrambi a una suggestiva vaghezza. Tornò, a distanza di molto tempo a riflettere sul suo primo racconto, «Am Strande von Tanger», che inaugura il volume appena pubblicato, dove sebbene il titolo nomini una spiaggia di Tangeri, tutto si svolge a Barcellona: protagonista un giovane uomo, Michael, che «crede in Malraux e in Max Weber» e della cui fisionomia Salter nomina solo il grande naso, una sorta di decorazione appiccicata alla sua faccia e al tempo stesso «il contrassegno del suo coinvolgimento nella vita». Malcolm si sta preparando a diventare un grande artista concettuale, la cui opera dovrebbe consistere nella creazione di una leggenda su sé stesso. Accanto a lui, la moglie, Nico, e in arrivo l'amica di lei, Inge, incline alla collera e risentita con i ragazzi spagnoli che, a suo dire, non ci sanno fare con le donne. Al ritorno nell'appartamento affittato a Barcellona, la coppia trova il loro uccellino morto nella gabbia, e mentre la donna si mette a letto piangendo, il racconto si conclude con frasi prive di nessi con quanto fino ad allora nominato: brevi sequenze di parole, che inducono una sensazione di spaesamento, a simulare le associazioni di pensiero che affollano la mente della donna, mentre la giornata e i suoi dispiaceri scivolano nel sonno. A distanza di decenni Salter tornò su questo racconto dall'«inutile titolo tedesco» e disse di apprezzarlo per la sua allusione (che nessun lettore sarebbe in grado di cogliere) al giro nichilista di Tangeri, cui avevano aderito Paul Bowles, Ginsberg, Burroughs, e soprattutto Francis Bacon, che di quei luoghi dipinse «commoventi paesaggi».

Quasi tutti i racconti di Salter, almeno in questa raccolta, non si affidano all'azione; e persino in quello titolato «Venti minuti», dove un incidente piuttosto spettacolare potrebbe costituirne il fulcro, esso occupa poche righe per poi ritirarsi dalla scena, traversata piuttosto da flash mentali intervallati da qualche ritorno alla realtà, che la verosimiglianza del racconto sembra imporre alla scrittura. Jane Vare, una donna di famiglia irlandese, di casa nell'equitazione e nella cura dei levrieri, una mattina cade insieme al suo cavallo, che inciampa, vola in aria e le ripiomba addosso, fracassandole l'addome. Non più di tre righe sono dedicate all'incidente; per il resto, mentre Jane riversa a terra urla invocazioni di aiuto, scene di vita le si affacciano suo malgrado alla mente, come per un ultimo riepilogo. Le ore passano, il buio avanza, tutti i profili del paesaggio si dissolvono, e mentre la donna spera che qualcuno incroci il cavallo sellato e intuisca l'incidente, Salter ci consegna una prima

«Nell'ultima luce vide i campi di cotone che scomparivano, il resto non c'era già più.»

prefigurazione del suo titolo, *Crepuscolo*: «Nell'ultima luce vide i campi di cotone che scomparivano, il resto non c'era già più.»

Solo il condizionale controfattuale con il quale si dice che chi prestò aiuto alla donna avrebbe fatto bene a correre nella direzione opposta a quella imboccata ci fa intuire che Jane morirà. Meglio sarebbe stato raggiungere senz'altro, a tre miglia dal luogo dell'incidente, il veterinario del luogo: «Era lui il miglior dottore della zona». Ma alla fin fine l'epilogo della vicenda è del tutto ininfluente nella economia del racconto, mentre l'inquietudine si sposta su un dettaglio, e la frase che sigilla la chiusa – «c'erano un centinaio di cani, compresi i suoi, sepolti nel fienile» – lascia intravedere una allusione inquietante al destino che Jane avrebbe forse trovato nella pur esperte mani del veterinario.

Un molto diverso senso di vaghezza pervade la storia di due giovani avvocati, in «American Express», che da New York - città divisa «fra chi saliva e chi scendeva, tra quelli che affollavano i ristoranti e quelli che rimanevano per strada, quelli che aspettavano e quelli che venivano fatti passare...» - si sposta in Italia, dove le vicende dei due giovani in carriera vengono presentate come superfetazioni delle vite comuni, le vite elementari. Alla fin fine, tra ciò che accade e ciò che non accade non c'è molta differenza. Anche qui, le atout del racconto si giocano nelle frasi finali, quando l'inquadratura di Alan, il più riflessivo dei due avvocati, viene traversata da un giovanotto che salta sulla sua motocicletta, e si dirige a prendere il pane fresco per la colazione. «Una vita semplice la sua. L'aria era pulita, fredda. Lui faceva parte del grande immutabile ordine di coloro che vivono del proprio salario, abitano in un mondo buio, non sanno cosa succede ai piani alti.» Salter invece ne ebbe qualche precoce assaggio: prima ancora di viaggiare nelle capitali europee, fece una qualche esperienza del lusso durante la guerra, quando dopo essersi arruolato nell'aeronautica, venne assegnato nell'estate del 1951 a Presque Isle, nel Maine, al 75th Fighter Squadron, ciò che gli diede l'opportunità di frequentare l'alta società, vedere case meravigliose convertite in ospedali o caserme, e assistere a profumate colazioni seguite da arresti improvvisi e frettolose esecuzioni.

Una volta deciso di cambiare vita per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, Salter si congedò dalla aeronautica tramite una lettera che con suo grande disappunto non suscitò alcuna reazione, e si mise a scrivere sceneggiature alternandole alla vendita di calendari e al lavoro in una libreria. La grande precisione necessaria alle sue manovre di volo si trasferì alla lingua, mentre tutto ciò che riguarda la struttura, i soggetti, e il contorno della situazioni narrate venne affidato a una programmatica indeterminatezza. Uno tra i racconti più obbedienti al succedersi del prima e del poi, «Approdi conosciuti», fa scontrare l'ordinarietà dei nostri valori condivisi con un universo di depravazione. Truus, ragazza olandese robusta e sgraziata, viene ingaggiata dalla giovane divorziata Gloria, quale baby sitter del figlio Christopher: non è stata una buona scelta. Truus conosce un uomo, Robbie Werner, che le dice di venire dall'Arabia Saudita, dove si appresta a fare ritorno. Di là le spedisce delle lettere, che un giorno Gloria scoprirà: redatte nello stile di un semianalfabeta, sono proposte di coinvolgimento nella recluta di giovani uomini e donne perché in stanze di albergo si concedano a sordidi commerci sessuali.

Alla indignazione, Gloria sommerà presto la delusione di venire lasciata per un'altra donna dal fidanzato che aveva chiamato in soccorso: «Quello sì che era stato un colpo, più di un colpo. Ma del resto niente, quasi niente, aveva più senso ormai».

La predilezione di Salter per i rapporti al tramonto, per i margini in via di dissoluzione, per la luce del crepuscolo che sfalda la messa a fuoco della visione, trova una sorta di culmine nel racconto al tempo stesso più bello e più enigmatico della raccolta, titolato «Akhilo», che mette alla prova la magnifica scrittura di Salter facendola vibrare nella precisa trepidazione di ogni frase. Protagonista Eddie Fenn, carpentiere laureato in Storia, che per quanto talentuoso «non si era mai avventurato al largo»: a sé stesso aveva chiesto forse troppo poco, e ora il medico dice di lui che è un alcolizzato. Eddie si muove con circospezione nella notte, alla ricerca della fonte del rumore che lo ha svegliato: le figlie dormono in fondo al corridoio, «niente e nessuno è al sicuro per più di un'ora nella vita». L'inciso basta a Salter per dare una sferzata di instabilità all'intero racconto.

Via via che Eddie avanza, il rumore sembra ritrarsi «come mosso da una consapevolezza». In pochi minuti, alterna alla concentrazione su quella eco inintellegibile frammenti di bilancio della sua vita, che non era andata come previsto: «Il suo fallimento lo leggeva come qualcosa di romantico». Più di altre, questa semplice frase serve a Salter per dirci che siamo di fronte a un uomo semplice, forse disturbato, certamente insoddisfatto e forse orgogliosamente dalla parte della sua mancanza di coraggio. Eddie continua a seguire la nota che risale dalla notte e sembra ipnotizzarlo: via via essa si fa più chiara, lascia distinguere parole «senza significato, senza precedenti, che appartenevano comunque a una lingua proveniente da un ordine delle cose più vasto e più impenetrabile del nostro.»

D'ora in avanti, tutta la bravura di Salter starà nel descrivere una sorta di mutuo duello tra Eddie, che cerca di trattenere e di proteggere in sé quelle parole inafferrabili, e la voce della moglie che lo chiama preoccupata, lo incalza, vuole sapere. Al suono della voce di lei, l'eco si ritrae dalla mente di Eddie, che cerca di afferrarne alla cieca gli ultimi suoni, come fossero segnali che si stagliano dall'umano rumore di fondo e parlano al programma della vita. Una volta di più, il nulla che accade satura lo spazio del racconto: non c'è niente, poi qualcosa, poi di nuovo niente.

## Vanni Santoni

## I manga hanno conquistato il mercato editoriale

«L'Essenziale», 11 giugno 2022

I fumetti giapponesi hanno invaso le classifiche della narrativa straniera di recente ma sono decenni che influenzano il gusto di un pubblico sempre più vasto

Tre settimane fa, il numero 19 di *Demon slayer*, shōnen manga (fumetto d'azione giapponese pensato per un pubblico adolescente e preadolescente) scritto e disegnato da Koyoharu Gotōge e pubblicato in Italia da Star Comics, ha debuttato nella classifica dei best seller direttamente al primo posto. Una settimana più tardi, manteneva ancora il primo posto nella classifica di narrativa straniera. È ancora sesto questa settimana, e in classifica sono arrivati altri due manga: *Tokyo Revengers* di Ken Wakui, al terzo posto, e *Dragon Ball. Ultimate edition* di Akira Toriyama, all'undicesimo.

Si tratta di una tendenza nuova ma non nuovissima. È infatti dalla seconda metà del 2021 che titoli e autori perlopiù sconosciuti ai lettori di narrativa straniera, ma notissimi a chi segue il fumetto giapponese, hanno cominciato a spuntare nelle classifiche i vendita, fino a scalarle.

Nella prima settimana del settembre 2021, l'edizione speciale del numero 98 di *One Piece* di Eiichirō Oda, pure edito da Star Comics, si era presa il primo posto della classifica di narrativa straniera, davanti al romanzo best seller Tre di Valérie Perrini (edizioni e/o). Al terzo posto c'era il numero 14 di *Dragon Ball Super*, di Akira Toriyama e Toyotarō (sempre Star), mentre al settimo trovavamo il sesto numero di *Tokyo Revengers* di

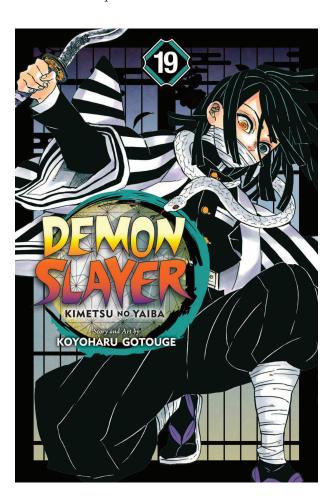
Ken Wakui (J-Pop). Andando un po' più giù, spuntavano diversi titoli Planet Manga, marchio della Panini dedicato al fumetto giapponese, come L'attacco dei giganti di Hajime Isayama o la ristampa di Slam Dunk, capolavoro di Takehiko Inoue. Una tendenza che da allora non si è più fermata e anzi ha conquistato anche la classifica della cosiddetta «varia», dove non mancano mai, tra i titoli Planet, Jujutsu Kaisen di Gege Akutami, Chainsaw Man di Tatsuki Fujimoto e My Hero Academia di Kōhei Horikoshi (Star). Una conquista stabile e inesorabile - negli ultimi sei mesi è capitato spesso che i titoli manga occupassero più di metà della top ten di straniera e la quasi totalità di quella di varia -, inizialmente passata in sordina e poi vista con sconcerto da molti operatori dell'editoria non fumettistica italiana.

Per comprendere cosa sia successo bisogna capire che in Italia i manga hanno sempre venduto tanto. Per dare il senso delle proporzioni, si ricorderà che *Dragon Ball*, il capostipite degli *shōnen* moderni, vendeva centomila copie a numero già negli anni Novanta e l'edizione deluxe, pubblicata tra il 1998 e il 2001, arrivava a centocinquantamila; *One Piece*, il suo successore più diretto insieme al *Naruto* di Masashi Kishimoto, ha venduto in Italia più di diciotto milioni di copie (spalmate su cento uscite).

Quello che è cambiato non è quindi il venduto in sé dei fumetti giapponesi, ma il luogo primario in cui sono acquistati dai lettori. La crisi delle edicole, che nel 2001 erano quarantamila in tutto il paese e oggi sono meno di quindicimila, ha portato i lettori di manga a rifornirsi sempre più spesso in libreria e in fumetteria (vale la pena di notare che queste ultime non sono incluse nelle classifiche Nielsen e Gfk, quindi il venduto reale dei manga è comunque sottostimato), un processo che è stato agevolato dal parallelo aumento dello spazio a loro dato sugli scaffali, in particolare nelle librerie di catena come le Feltrinelli.

#### MONDADORI E STAR COMICS

Il fumetto vende bene in generale – il settore è cresciuto del 175 percento nel triennio 2019-2021 –,



anche se tra gli autori italiani solo Zerocalcare registra numeri paragonabili a quelli dei giapponesi, tant'è che alle case editrici veterane nel campo dei graphic novel, come Coconino, Rizzoli Lizard, Bao o Tunué, si sono affiancati diversi marchi nuovi, come Eris o Oblomov, fondata dallo stesso Igort di Coconino, ma anche altri emanati da case editrici prima lontane dal mondo del fumetto. La stessa Feltrinelli, con il marchio Feltrinelli Comics diretto da Tito Faraci, ha deciso di muoversi in prima persona in questo settore, e recentemente le hanno fatto seguito Laterza e minimum fax. Lo scorso 6 giugno, infine, il Gruppo Mondadori ha annunciato l'acquisizione del 51 percento della Star Comics.

L'esplosione del fumetto nei vasti spazi delle librerie di catena ha permesso a queste ultime di esprimere un ulteriore vantaggio rispetto all'edicola: la possibilità di tenere in distribuzione tutti i numeri di ogni serie, alimentando così le vendite generali anche al di fuori della contingenza dell'uscita di un nuovo volumetto. Sì perché, pur esistendo una ricca tradizione di graphic novel giapponesi (pubblicati però dalle case editrici specializzate in romanzi grafici, come Coconino e Oblomov), i manga che hanno conquistato le classifiche sono tutti seriali. Il vantaggio, rispetto a un romanzo di narrativa straniera che arriva una sola volta sul mercato, è evidente. A questo si aggiunge il prezzo. Un volumetto manga, ancorché venduto in libreria, ha un prezzo da fumetto popolare, o quasi: Demon Slayer 19, solo per citare il recente conquistatore della classifica, costa 4,50 euro, un quarto rispetto a un volume rilegato e almeno un terzo rispetto a uno in brossura. Si capisce, allora, che esiste anche un problema di organizzazione nelle classifiche, peraltro confermato dalla confusione tra narrativa straniera e varia, frutto di categorizzazioni merceologiche delle singole collane che non riflettono differenze di contenuto: Jujutsu Kaisen o My Hero Academia, solo per citare due esempi, sono shonen manga al pari di Demon Slayer o One Piece.

#### CAPOLAVORO E PRODOTTO MEDIO

Al netto di ogni tassonomia e ragione tecnica, ciò che non viene mai detto è che molti di questi fumetti sono capolavori. Opere arrivate in classifica con le loro ristampe, come *Slam Dunk*, *Dragon Ball* (l'originale, non il super) o a pubblicazione in corso, come *L'attacco dei giganti* o *One Piece*, sono sotto ogni punto di vista opere molto più significative della maggior parte dei romanzi di cui hanno preso il posto. Certo, ci sono anche opere medie, firmate da onesti mestieranti della scrittura (sia pure abilissimi nel disegno) come *My Hero Academia* o *Demon Slayer*, ma l'esistenza dei primi è di fatto inscindibile da quella dei secondi.

I manga sono i veri feuilleton di oggi. Non solo perché seriali, ma anche per specifiche caratteristiche narratologiche: per esempio il ricorrere di determinati moduli e «dispositivi», con i capolavori che emergono periodicamente sopra un mare di produzioni medie immesse costantemente sul mercato da un'industria che funziona in modo molto diverso rispetto a quelle dei fumetti occidentali. I mangaka (ovvero gli autori di fumetti giapponesi) lavorano fin dall'inizio con un editor e una squadra di assistenti forniti dalla casa editrice, con l'obiettivo di creare un prodotto seriale che piaccia al pubblico e si presti, nella migliore delle ipotesi, a diventare un franchise come i vari Dragon Ball, Naruto o One Piece, le cui emanazioni, tra serie a cartoni animati, film, videogiochi e giochi di carte, sono ormai innumerevoli. Il fumetto non esce subito in tankōbon, ovvero in volumetto, ma trova un primo banco di prova nella pubblicazione su riviste-contenitore – la più famosa è «Shōnen Jump» – in puntate di una ventina di pagine in diretta concorrenza con gli altri titoli. Ogni settimana i lettori votano i loro preferiti attraverso moduli specifici: chi viene votato continuerà a pubblicare; chi perde colpi viene invitato dagli editor a trovare delle svolte narrative. Si deve a questo aspetto, per esempio, il curioso mix di umorismo, avventura e combattimento del primo Dragon Ball: l'autore Toriyama avrebbe voluto fare un manga umoristico-avventuroso, ma ogni volta che andava in quella direzione, il gradimento calava e gli editor lo spingevano a mettere altri scontri, più apprezzati dal pubblico. Quelli che, infine, languono in fondo alla classifica per alcune settimane consecutive, vengono invitati a trovare una rapida conclusione per la loro opera e allontanati. Un sistema severo, pieno di storture. Oltre a quello dei fumetti costretti a chiudere anzitempo, c'è il problema opposto di quelli rovinati dalla costrizione a continuare: gli stessi Dragon Ball e Naruto ne sono esempio: capolavori nella prima fase della loro vita, si sono poi persi per strada, vuoi per continue ripetizioni, vuoi per il tradimento delle proprie basi narrative, a causa di un successo che costringeva gli autori a procedere a oltranza.

Chi volesse approfondire questi meccanismi troverà un manga che li racconta nel dettaglio: *Bakuman* di Ōba & Obata (gli stessi autori di quel *Death Note* recentemente arrivato in classifica con la sua ristampa) spiega il funzionamento dell'industria giapponese del fumetto, ma anche la sua capacità, grazie a un sistema così strutturato, di continuare a sfornare opere capaci di colpire in modo decisivo l'immaginario globale.

L'impatto dei manga in Italia, però, è una storia a sé, che precede la loro affermazione nel resto del mondo. Per cominciare, il nostro è l'unico paese in cui gli anime – quelli che chiamavamo «cartoni animati giapponesi» e che quasi sempre sono tratti da una corrispondente serie manga – sono sbarcati in massa già all'inizio degli anni Ottanta. La proliferazione delle reti televisive locali, che cercavano contenuti da acquistare in blocco con cui riempire i palinsesti, unita a una passione tutta italiana cominciata col successo dei «robottoni» Goldrake e Mazinga alla fine degli anni Settanta, condusse all'importazione, unica al mondo, di quasi tutti i titoli a cartoni

«I manga sono i veri feuilleton di oggi.» animati prodotti in Giappone nei due decenni precedenti. Così, se altrove in occidente titoli come Ken il guerriero, Lady Oscar, I cavalieri dello zodiaco, Lamù, L'uomo tigre o Lupin III sono roba da appassionati, riscoperta e distribuita prima in dvd e poi in streaming dopo il successo globale di Dragon Ball, da noi sono classici noti in ogni famiglia, condivisi almeno da due generazioni di telespettatori.

Fu in questo contesto che si mossero i pionieri dell'importazione dei fumetti giapponesi, anch'essa avvenuta prima dell'esplosione dei manga a livello globale. Una storia che comincia nel 1989 a Bologna, con la Granata Press fondata da Luigi Bernardi e con la fanzine «Mangazine» ideata dai «Kappa boys» Andrea Baricordi, Massimiliano De Giovanni, Andrea Pietroni e Barbara Rossi, e pubblicata, dopo cinque numeri autoprodotti, dalla stessa Granata Press come rivista da edicola. Su «Mangazine» e sull'altra rivista-contenitore di Granata, Zero, nei primi anni Novanta uscirono fumetti decisivi come Baoh, Patlabor, Sanctuary, Lamù, Ranma 1/2 o ancora Ken il guerriero, poi lanciato anche in volumetti singoli. Dal 1992, Star Comics cominciò una collaborazione con i Kappa Boys che portò alla nascita di «Kappa Magazine», un'altra rivista-contenitore sul modello di «Shōnen Jump», e all'arrivo in edicola in serie autonoma di titoli come Oh mia dea! di Kosuke Fujishima o Le bizzarre avventure di Jojo di Hirohiko Araki, entrambi frutto di trattative dirette con le case editrici Kōdansha e Shūeisha, leader del mercato in Giappone.

Nel 1995, sempre per Star Comics, arrivò in Italia anche *Dragon Ball*, primo fumetto giapponese a

essere pubblicato senza il ribaltamento delle tavole necessario a una lettura «all'occidentale», i manga infatti si leggono «al contrario», ovvero da destra a sinistra. Il successo fu istantaneo, a nessuno diede fastidio leggere da destra e sinistra e si entrò così in quella lunga stagione del manga tradotto in italiano che continua tutt'oggi.

Il nostro fumetto mostra del resto un'influenza ormai consolidata da parte dei manga: pensiamo solo ad autori italiani di successo tanto diversi tra loro quanto possono esserlo Sio, Fumettibrutti, Zerocalcare o Mirka Arnolfo, e al loro uso di alcune modalità espressive, come quelle delle emozioni dei personaggi. Siamo ben lontani dal formato espressivo classico della «scuola italiana», che del resto cominciava a essere contaminata dal Giappone già dai tempi del bonelliano Nathan Never di Michele Medda, Antonio Serra e Bepi Vigna. Oggi questa lunghissima luna di miele dei lettori italiani con il fumetto giapponese trova una conferma definitiva nelle classifiche di vendita dei libri, ma questo non stupisce l'appassionato: è solo uno degli effetti della sua maturità. Una maturità che dovrebbe, anzi, dare origine ad altre riflessioni. Per esempio, l'istituzione di classifiche dedicate al fumetto, da affiancare a quelle di narrativa, saggistica e varia. Perché è giusto che i romanzi se la vedano con i romanzi; perché questo fortunato momento della cosiddetta «nona arte», che non riguarda solo i manga, merita riconoscimento e distinzione; perché, infine, un tale diritto i fumetti se lo sono guadagnati sul campo, conquistando le classifiche altrui.

«Questo fortunato momento della cosiddetta "nona arte", che non riguarda solo i manga, merita riconoscimento e distinzione. Un tale diritto i fumetti se lo sono guadagnati sul campo.»

## Vincenzo Trione

# Romanzi per immagini. Sophie racconta Calle

«la Lettura», 12 giugno 2022

L'artista francese ha sempre fatto dell'autofiction il centro delle sue opere. Nel 1994 ha pubblicato un libro in cui affida sé stessa alle parole

Sophie Calle non è solo un'artista. È tra i maggiori romanzieri contemporanei, ha detto lo scrittore spagnolo Enrique Vila-Matas. Le sue opere sono da guardare ma anche da leggere. Si tratta di drammaturgie nelle quali le immagini custodiscono una qualità letteraria e, insieme, i testi hanno una valenza profondamente iconografica. Densi di rinvii alle costruzioni analitiche di Joseph Kosuth, ai pedinamenti voyeuristici di Vito Acconci e agli accostamenti linguistici dei protagonisti della Narrative Art [...]. Inoltre, rivelatori i lavori realizzati in seguito – come Suite Vénitienne, The Shadow, L'Hôtel, Prenez soin de vous – che mettono in discussione i confini tra intimo e pubblico, tra realtà e fiction. [...]

Si tratta dei capitoli diversi di un originale romanzo visivo, che ruota intorno ad alcune tematiche ricorrenti: la sorveglianza, l'esibizionismo, l'assenza. Con le sue ricognizioni, Calle vuole guardare e abitare la vita degli altri, senza mai entrare in relazione diretta con loro. Mira a controllare la dimensione intima di individui spesso ignori, che coglie in situazioni di assoluta vulnerabilità. Inoltre, tratta sé stessa come interprete di una commedia di cui è regista. Infine, attraverso tracce e impronte ricostruisce l'esistenza di persone che non ci sono più. Dunque, inseguimenti, trucchi, travestimenti. Per dimostrare che il vero non è come appare, che le cose non sono mai

come si manifestano; e che noi esistiamo soltanto attraverso la percezione altrui.

Passaggio ulteriore di questa filosofia è il piccolo libro pubblicato in Francia nel 199, poi più volte ristampato in successive versioni arricchite e rielaborate (l'ultima risale al 2021 ed è stata ora tradotta da Contrasto, da Maria Baiocchi). Si intitola Lampi. Storie vere. Ed è un diario intimo, nel quale il rapporto tra testi e immagini viene ulteriormente riarticolato. Una sequenza di eterogenee e dissonanti tessere, che vanno poi a formare un mosaico sfaccettato. Un racconto che ricorda certi romanzi di Patrick Modiano, caratterizzato da una prosa paratattica, talvolta quasi aforismatica, scarna e, insieme, esatta. Una narrazione sincopata, attraversata da ansie e ironia. Oscillando tra momenti leggeri e momenti drammatici, con un'inquietudine nascosta sotto l'artificio dell'understatement, Calle consegna un'autobiografia a tratti scandalosa. Con un evidente gusto del paradosso, mette in scena sé stessa. Il corpo. Le paure. Le ambizioni. I sogni. I segreti. Le scoperte sessuali. Le perversioni. Gli amori. Gli addii. Gli amanti. La famiglia. La madre. Il padre. La rinuncia consapevole alla maternità.

Alcune pagine di questo *journal intime*. A sinistra, una foto in bianco e nero di un accappatoio. A destra, un breve commento: «Avevo diciotto anni. Mi

aprì la porta. Con indosso lo stesso accappatoio di mio padre. Un accappatoio lungo di spugna bianca. Fu il mio primo amante. Per un anno intero accettò di non mostrarmisi mai nudo dalla parte del sesso. Solo di schiena. Così al mattino se albeggiava, si alzava girandosi attentamente e andava a mettersi l'accappatoio bianco. Quando mi lasciò, lo abbandonò da me». un altro esempio. A sinistra, lo scatto di un vestito da sposa stropicciato. A destra, questo testo: «Da sempre lo ammiravo da lontano. Dall'infanzia. Un 8 novembre – avevo trent'anni – mi permise di andarlo a trovare. Abitava a parecchie centinaia di chilometri da Parigi. Nella valigia avevo messo un vestito da sposa di seta bianca con un piccolo strascico. Me lo misi per la prima notte insieme». Infine, un altro esempio. A sinistra, una foto che mostra una statua che porta la mano sulla bocca. A destra, una sorta di haiku: «Ogni volta mia madre passava davanti all'Hotel Bristol, faceva una sosta, si faceva il segno della croce e ci pregava di chiudere il becco: "Silenzio, diceva, è qui che ho perso la verginità"».

In queste annotazioni divaganti è la cifra dello stile-Calle. Che, insofferenze nei confronti dell'idea di arte per l'arte, attribuisce al contenuto un rilievo inatteso. In polemica con la linea analitica, afferma con forza la necessità di recuperare la dimensione affabulativa del creare, ispirandosi all'antropologia del presente teorizzata da Georges Perec, profeta di una sociologia dell'ordinario, attratto dalla volontà di porsi in ascolto del «rumore di fondo che costituisce ogni istante della nostra quotidianità». Memore della lezione di Perec, anche Calle, in *Lampi* (e nelle sue opere), fa di sé la protagonista, la vittima, l'argomento e il soggetto di una narrazione onnisciente. Muove dal proprio vissuto. E, come ha osservato Mauro Covacich, da alcune domande radicali: «Cos'è l'io? Cos'è l'interiorità? [...] Cos'è la memoria se non il modo soggettivo in cui ci raccontiamo il passato?».

Per rispondere a questi interrogativi, Calle costruisce installazioni neoesistenzialistiche. Si esprime in prima persona, traendo sempre spunto da alcuni traumi, pronta a trasgredire le frontiere tra intimità e indecenza. Utilizza parole e immagini come strumenti quasi terapeutici. Immette nelle pieghe della sua autofiction iniezioni di verità; e, al tempo stesso, rende letterari alcuni frammenti di vita. Come accade nelle sue videoinstallazioni, anche in Lampi, però, Calle non si limita a testimoniare la sua biografia. La modella. E, poi, mescola l'autentico con l'inautentico. All'origine di questa sovrapposizione tra documentazione e artificio vi è (ancora) un'esperienza privata. In una pagina di *Lampi*, ecco uno strano spioncino con la scritta capovolta FA-THER. Accanto, questo piccolo racconto: «Avevo ventisei anni, ed ero persa. Per evitare l'occhio paterno deluso dal mio oziare, ma non sapendo che direzione prendere, [...] ho seguito dei passanti a caso, per strada, e ho fotografato quegli sconosciuti [...]. A mio padre sono piaciute allora sono diventata artista».

«Non ho mai voluto figli. Immaginiamo una giornata triste, temo il far della sera, mi sento sola. Incrocio una coppia. L'uomo cinge la vita della donna che spinge una carrozzina. Il loro sguardo mi intima di cedere il passo: un discendente conferisce certi diritti. Contemplano il pupo estasiati e io sospiro: "Poveracci...". So che non è ragionevole, ma già mi sento meglio.»

34 retabloid retabloid 34

#### Leonardo G. Luccone

#### Franco Cordelli in eterna resa dei conti

«Rivista Studio», 14 giugno 2022

Intervista allo scrittore e critico teatrale romano in occasione dell'uscita di *Tao 48*, la sua nuova raccolta pubblicata da La nave di Teseo

Nel Duca di Mantova, romanzo che ha dato a Cordelli qualche guaio giudiziario, a un certo punto la voce narrante si chiede: «Perché scrivo? E perché, oggi, questa trance agonistica? [...] perché mi ostino a scrivere romanzi? Non sono un romanziere, men che meno un narratore». Era il 2004, l'èra berlusconiana. Poco più avanti il narratore, coincidente con l'autore, confessa che un amico gli ha detto che il libro è «tutto, tranne che un romanzo, è un diario tematico, un taccuino gotico – il riassunto delle mie (e nostre) pulsioni di rigetto». E vero, Cordelli ha sempre scritto una narrativa incatalogabile, personale, angolata ed escludente: il suono del suo passo è quello del journal, del memoriale in eterna resa dei conti, un esercizio di memoria (quella di Cordelli è proverbiale) nel carcere dei nomi, dove «i tempi e le forze in campo non collimano quasi mai».

In *Tao 48* la rete di persone, date e coincidenze è inestricabile – se non per chi ha letto gran parte delle opere di Cordelli (articoli compresi) –, eppure a un certo punto ogni elemento trova il suo posto in una esemplare autobiografia di sbieco di uno scrittore a Roma. «Possiedo, in un certo senso, una città, questa, Roma con la sua toponomastica a me nota meglio che a un tassinaro che eserciti il mestiere da vent'anni (tranne, per la verità, quattro o cinque quartieri che odio).» Una rete di strade legate

dall'energia dei nomi; tutte le persone che si incontrano in queste pagine sembrano colte nell'estraneità dello smarrimento e nell'estemporaneo - viste in lontananza. Tao 48, se lo si guarda dall'alto, è una topografia di luoghi che emergono come rovine del ricordo, le testimonianze di una vita, convitati di pietra nella cerimonia del raccontare: l'infanzia a Porta Pia («a quel varco nel muro era rimasto devoto»), la libreria di piazzale Flaminio o le lezioni di americanistica di Zolla quando analizzava L'orso. Una Roma dello spirito, con i suoi rosa e giallo dominanti, le palazzine scolorite e tentativi di vegetazione urbana: «Una bellezza così estesa, imprevedibile, architettonicamente strutturata». E poi «l'enormità di Roma risorgente» e la cupola di San Pietro che spunta sempre quando non te l'aspetti, «solenne, imperscrutabile, oppressiva». Ogni tanto ci si ritrova in periferia, la Roma sfocata dei confini. «Corviale era una malattia, un vizio, una bandiera. [...] v'erano due mondi: uno complice di Roma, l'altro del suo mare.» «Corviale» è il racconto più lungo e trasformativo. «Me l'ha commissionato Giulio Einaudi per un'antologia che non s'è più fatta, ma io l'ho fatto diventare un romanzo.» Un inchino a terra. «Fino all'ultimo sono stato in dubbio se inserirlo o meno.» Non gli chiedo il motivo perché intuisco che la risposta porterebbe ad altre divagazioni.

Cordelli è colpito dalle accelerazioni del delitto perché moltiplica l'entropia, e in Tao 48 troviamo il rapimento Moro, il caso Cesaroni, l'uccisione di Marta Russo alla Sapienza, l'omicidio di Reggiani a Tor di Quinto: «Ciascuno di noi rischia d'essere catapultato nell'estraneità molto più di quanto non creda o tema». Via Poma diventa via Nicotera, ma è lo stesso perché Cordelli diventa uno scrittore di cronaca, un milite «catapultato nell'estraneità molto più di quanto creda o tema». A indagare c'è lo stesso Moroni («rappresentante della parte maggioritaria dello Stato») che Cordelli aveva allevato nel suo romanzo mondadoriano Pinkerton, ma Moroni è il nome di una via dalle parti di piazza Bologna dove Cordelli è vissuto da adolescente. Ma come si lega la brutta storia della studentessa ammazzata con Viktor Šklovskij? Con lo sforzo richiesto dalla

ricostruzione, con un intrico amoroso che permuta donne e volti, tempi e luoghi – questa è la pura tensione della narrativa di Cordelli. «La letteratura non è un commento alla vita?» chiede Emilia a un certo punto. «Se i fatti distruggono la teoria, tanto meglio per la teoria.» I delitti in quanto violazioni attirano Cordelli perché scombussolano i rapporti e scatenano processi incontrollabili di associazioni mentali, e quando si discorre con lui avviene lo stesso. Si inizia con Fellini, mettiamo, e si finisce su Kleist per poi approdare a Emidio Greco e riatterrare su Del Giudice: le associazioni e i salti sono rapidi, sensoriali. «A me prima di tutto interessa ciò che penso io, cioè quello che io sento essere giusto, equilibrato, esatto.» È una regola d'accoglienza, non fraintendetela; avere chiara la propria posizione è essenziale per confrontarsi su un'altra.



Nell'arco del libro compaiono una manciata di donne, sempre le stesse, oserei dire sostanzialmente due, Costanza e Miranda (in sottofondo ci si sono pure Emilia e Elena), che accompagnano la crescita, la maturazione dell'uomo, rimanendo inalterate, laurapetrarchescamente. Donne sinonimo di storie che finiscono o quasifiniscono «per lo stesso motivo: [...] volevano un figlio». Sono sempre rapporti sproporzionati dalla differenza d'età. Il primo racconto che ha scritto, mi confessa, «si chiamava Milè e il fuoco, e ebbi l'ardire di farlo leggere a Niccolò Gallo. È sul rifiuto della paternità. Avevo vent'anni e mi era chiaro che non volevo diventare padre». In un altro racconto si torna alla differenza d'età: «I venticinque anni che lo separavano da Irene rendevano tutto verticale: innalzavano, di fatto, il loro rapporto; lo investivano di timore e tremore». Donne fatte di voci: «Le voci non hanno soltanto un'anima, un midollo, quello c'è sempre, la voce di lei è incorruttibile, precisa, chiara, anche se fossi negli Stati Uniti la sentirei lo stesso. Ma le voci hanno un'altezza, una larghezza, una circonferenza e, in una parola sola, una fisionomia che si può definire corporea» («Porta Pia»). Rese di conti tra donne. In «Strohl-Fern», ma potrebbe essere in qualsiasi racconto, Miranda chiede conto al protagonista di Costanza: «L'hai amata? Ti ama ancora?». È un interrogatorio? Un refrain? Una pretesa o una manifestazione d'amore? Un bilancio? La chiave sta nei titoli.

«Perché *Tao 48*?» gli chiedo, seduti in un ristorantino di Ponte Milvio mentre Cordelli sgombra il tavolo perché non ha ancora fame. «Perché mi piace il suono», e segue lunga e incurvata spiegazione. In due parole: Tao sta per «Terapia anticoagulante orale»; 48 è il numero di pezzi («né novelle né racconti») inizialmente pensato per la raccolta (e probabilmente qualche altra cosa), anche se nell'indice vi accorgerete che sono 32 – mancano, per esempio, il 3, l'8 (numero feticcio), il 12, il 40 –, e la sensazione è che quei vuoti siano solo un'interpretazione di come scegliere quarant'anni di scritture brevi, quasi

sempre inedite di uno scrittore, che ammette di non amare questa forma di narrativa. Che poi narrativa, si è capito, non è la parola giusta. È una convivenza di duplicazioni del sé – più o meno dilavate –, un biografismo spurio che ricorda quello di Bachmann, Frisch, Gombrowicz, Isherwood.

«E i titoli dei singoli racconti?»

«Fanno parte di una parabola esistenziale-intellettuale, diciamo, o intellettuale-riflessiva. Prendi "Purificazione", "Cessati Spiriti", o "Fornaci", che poi è il racconto più vicino alla morte. Sembra la contemplazione della morte di papa Wojtyla, ma potrebbe essere chiunque altro. Ci sono elementi disparati e diversissimi rimescolati, è così che la mia autobiografia diventa racconto. Per esempio *Tre orologi*, dove si parla di Marta Russo, attacca con una scena di sesso mai avvenuta a via dei Tre Orologi, sebbene io abbia avuto un'amante lì. E poi la donna a cui penso è un'altra ancora e non è quella con cui ho visto Šklovskij, che conoscevo per i fatti miei, ma è quella che avrebbe potuto avvicinarmi a lui.»

«Lo sai che pure stavolta ti diranno che sei uno scrittore oscuro?» gli dico, mentre valutiamo se attaccare il pane. La risposta d'istinto me la risparmia e gestisce con una lenta bevuta una pausa pensosa. Nel frattempo gli leggo il finale di "Paradiso", il primo racconto: «[...] non c'è nulla che non sia per ciascuno di noi oscuro, oscuro più di quello che pensiamo – e di quello che diciamo».

«Ognuno ha la pena in sé stesso. Per me conta l'evocazione.»

«Anche se rischi di non arrivare a parecchi lettori?» «Sì.»

«Anche se rischi di non essere pienamente riconosciuto come scrittore?»

«Sì.»

«Negli anni questa cosa ti ha fatto soffrire?»

«Direi di no. Ho sofferto per due o tre anni del successo esplosivo della generazione dopo la mia. Mi ricordo una copertina, forse del "Magazine Littéraire". C'erano disegnate le facce di Del Giudice, Busi, Pazzi, De Carlo, e un altro, non ricordo. È stato

un momento di sofferenza perché loro erano venuti dopo e a me sembravano... insomma, non li prendevo molto sul serio. Loro erano stati tradotti e io e tutti i miei coetanei – la generazione del Quaranta e Cinquanta – arrancavamo un po'. L'altro momento fu quando la traduzione francese di *Guerre lontane*, pronta per la stampa, non fu pubblicata. Fu rocambolesco. L'editor che aveva acquisito il libro lasciò la casa editrice senza portarselo dietro; poi venne preso da un piccolo editore di Reims ma fallì pochi mesi dopo. Lì mi misi l'animo in pace. Mi dissi: "Il mio destino è questo", e non ho più sofferto.»

«In un racconto scrivi: "Diciamo la verità, Cordelli, tu di capolavori non ne hai scritti". Non esattamente la testimonianza di un animo sereno rispetto al riconoscimento della propria opera.»

«Ora sono sereno.»

«Vabbè, però ti sei incazzato un sacco di volte.»

«Sì, specialmente per i giudizi di certi amici sugli scrittori del momento.»

«Immagino tu ti riferisca soprattutto a *Troppi para-disi* di Siti.»

«Sì, fu una cosa furibonda. Non riuscivo a capacitarmi perché piacesse fino a quel punto, ma ora vedi che non se ne parla più.»

«Una volta Pampaloni ti ha definito "un moralista dell'avanguardia", uno che delle cose cerca "il nocciolo dell'irrazionale", ti ritrovi ora in questa definizione?»

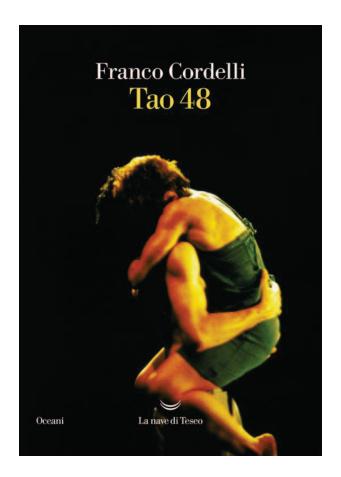
«Non la capisco molto. Credo si riferisse alla mia posizione critica nei confronti dell'avanguardia. Considera che io mi sono formato nell'avanguardia e sono stato uno scrittore dell'avanguardia. Per me, al di là di ogni discorso sugli esiti, conta più che altro la struttura, come si mette insieme il materiale – più di come si scrive. Le cose di Balestrini e Sanguineti,

«Tutto conta, certo, ma la struttura è l'aspetto più importante.»

per esempio, tra qualche anno non sarà più possibile leggerle. Moravia diceva che la struttura è un fantasma. Tendiamo a confondere la struttura con l'architettura. Tutto conta, certo, ma la struttura è l'aspetto più importante. Per esempio nell'*Orso* la struttura coincide perfettamente con l'architettura, poi a un certo punto nel quarto capitolo succede qualcosa, ed è lì che lo scrittore spariglia.»

«Come hai trovato la tua forma e il tuo tono? Ricordi il momento?»

«Li ho prima teorizzati, poi li cercati scrivendo... l'ho sentito in modo chiaro durante la stesura di *La democrazia magica*. Mi sono reso conto di essere uno scrittore e che potevo fare quello che volevo, che non dovevo per forza raccontare una storia che avesse un principio e una fine o un senso morale. Ma l'avevo fatto dall'inizio.»



## Samuele Cafasso

# La guerra di Amazon alle librerie è finita? Il caso Regno Unito

giornaledellalibreria.it, 14 giugno 2022

Oggi Amazon vende di tutto, è una piattaforma presente in maniera pervasiva nella nostra vita e sui nostri telefoni. I libri sono tornati marginali

La guerra di Amazon alle librerie è finita. Anzi, di più: Amazon si è arresa. Mentre in Italia l'on line – trainato proprio dal gigante di Seattle – stabilizza la sua quota di venduto sopra il 40%, un'analisi di New Statesman sul mercato britannico avanza la tesi per cui sia in realtà alle spalle la stagione dell'arrembaggio di Amazon alle librerie fisiche.

La tesi può essere considerata audace e controversa, ma si basa su numeri molto solidi che sono quelli del prezzo di vendita dei libri che, come noto, in Gran Bretagna è libero, a differenza di quanto succede nel resto dell'Europa continentale dove vigono leggi più o meno rigide sul prezzo fisso a cui i librai e gli altri punti vendita sono tenuti a vendere i volumi che espongono. Proprio il prezzo libero aveva reso il mercato britannico in Europa quello dove Amazon aveva colpito con più forza la rete delle librerie. La scelta di vendere i libri a prezzi stracciati, anche in perdita, per acquistare quote di mercato, ha portato a una moria di librerie indipendenti nel paese che sono passate (dati della Booksellers Association) da 1.94 nel 1995 a sole 867 nel 2016.

Nel 2021 però, ultimo dato disponibile, le librerie erano tornate sopra quota mille, con una crescita sull'anno precedente del +6%. Cosa è successo? Semplice: Amazon ha smesso di vendere libri a prezzi stracciati per buttare fuori dal mercato i concorrenti.

Qualche esempio: La strada, di Cormac McCarthy, nel 2010 si poteva trovare nelle librerie a 7,99 sterline (prezzo raccomandato), su Amazon a 4. Oggi il prezzo raccomandato è 8,99 sterline, su Amazon lo stesso volume si trova a 7,35 sterline. Il buio oltre la siepe, che nel 2010 si trovava su Amazon a 3,49 sterline, oggi ne costa 6,55 mentre il prezzo al pubblico raccomandato è passato da 6,99 sterline a 7,99. Dinamiche simili per Il codice da Vinci, Il signore delle mosche e altri ancora. Comprare su Amazon è ancora più conveniente che nelle librerie fisiche, ma molto meno. Si possono avanzare diverse spiegazioni sul motivo che ha spinto Amazon ad abbandonare la politica dei prezzi bassi. Alcune di queste hanno a che fare con la capacità delle librerie di resistere e quindi la necessità di Amazon, dopo molti anni, di allentare la presa. Ma in realtà la spiegazione più credibile è un'altra: i libri – da dove è partita l'avventura di Bezos – sono stati per anni il «prodotto civetta» che portava clienti sulla piattaforma, con una strategia simile a quella utilizzata dai supermercati con particolari tipologie di merce e sconti mirati. Oggi Amazon vende di tutto, è una piattaforma presente in maniera pervasiva nella nostra vita e sui nostri telefoni, anche grazie a servizi come Prime, e non esiste più questa necessità di raggiungere nuovo pubblico. I libri, insomma, sono tornati marginali nelle strategie «I libri sono tornati marginali nelle strategie di Seattle, pur essendo stati in passato il banco di prova su cui è stata testata la capacità di Amazon di diventare il più grande negozio del mondo.»

di Seattle, pur essendo stati in passato il «banco di prova» su cui è stata testata la capacità di Amazon di diventare il più grande negozio del mondo.

E però sarebbe anche ingeneroso non guardare a tutto quello che è cambiato nel mondo dei libri nel frattempo. Le librerie fisiche hanno reagito in modo significativo: da una parte rafforzando quelle caratteristiche che le differenziavano dal commercio on line, dall'altra aumentando la loro efficienza e modificando i modelli di business.

Sul primo versante è esemplare la storia di James Daunt: fondatore delle librerie Daunt Books, dal 2001 amministratore delegato di Waterstones (e dal 2019 Ceo di Barnes & Noble), Daunt è stato l'uomo che ha rimesso il ruolo del libraio e il rapporto con il cliente al centro, spingendo ogni punto vendita a caratterizzarsi come unico rispetto ai lettori di riferimento. Una strategia che ha funzionato. Su un altro versante, le librerie si sono mosse per recuperare il gap competitivo rispetto all'on line nei tempi di consegna di un titolo e sono state lanciate nuove piattaforme – una su tutte: Bookshop.org – che provano a mettere assieme la praticità dell'on line con la fidelizzazione del cliente e il ruolo di scelta dei titoli tipici della libreria fisica.

Detto in altro modo: sicuramente l'interesse di Amazon per il libro è minore di quello di dieci anni fa, ma d'altra parte le librerie si sono rivelate più capaci di resistere di quanto non si pensava potessero essere dieci o quindici anni fa.



## Francesco Gerardi

### Il caso Star Comics

«Rivista Studio», 15 giugno 2022

Intervista al publishing manager e al responsabile di marketing e comunicazione di Star Comics, «la casa editrice dei manga» appena entrata nel gruppo Mondadori

La scorsa settimana il panorama editoriale italiano è cambiato. Mondadori ha comprato il 51 percento di Edizioni Star Comics, casa editrice che dagli anni Novanta ha costruito il suo successo anche e soprattutto sui manga. Portando in Italia titoli come Ken il guerriero, Dragon Ball, Saint Seiya, Ranma 1/2, Maison Ikkoku, One Piece, Shaman King, Detective Conan, My Hero Academia e Kaiju No. 8, Star Comics ha contribuito al riconoscimento del fumetto come prodotto culturale di massa anche nel nostro paese, storicamente abituato a considerarlo una forma di narrativa minore. Dell'acquisizione da parte di Mondadori, dei manga che scalano le classifiche di vendita e delle trasformazioni del mercato editoriale abbiamo parlato con Cristian Posocco e Renato Franchi, rispettivamente publishing manager e responsabile marketing e comunicazione di Star Comics.

Vorrei cominciare da una notizia che ho letto in questi giorni, quella di «tuttolibri» e «Robinson» che decidono di escludere i fumetti dalle classifiche generali. Che ne pensate?

RENATO FRANCHI Per il momento non ci risulta li abbiano esclusi, solo che in questa settimana, che è la prima in cui è stata istituita una classifica specifica per fumetti, il primo fumetto della generale era all'undicesimo posto. Non figuravano [i manga,

Ndr] nella top ten ma semplicemente perché non c'erano, non perché erano stati espunti.

CRISTIAN POSOCCO Quello che noi abbiamo sempre sostenuto, anche con Aie [Associazione italiana editori, Ndr], è che è giusto che i fumetti abbiano una loro categoria ma che è anche giusto che il computo finisca poi nella categoria generale e i manga se la vedano con tutti gli altri.

Ma secondo voi è il segno che in Italia c'è ancora resistenza ad accettare il fumetto come parte della cultura? FRANCHI Per anni la rilevanza del fumetto è stata sottovalutata nel nostro paese, questo è innegabile. Anche perché i risultati che facevano i fumetti non andavano in classifica, facevano un percorso diverso, stavano nei negozi specializzati, che non sono rilevati e non lo sono tuttora. Adesso la diffusione è tale che la rilevanza culturale non può più essere messa in dubbio.

POSOCCO No, credo che le cose ormai siano cambiate. All'Aie hanno studiato per la prima volta il fenomeno fumetto e sono esterrefatti. Non solo dai numeri ma anche dall'identikit del lettore di fumetto. Una volta si pensava fossero lettori di serie B e ora invece si è capito che sono i maggiori consumatori culturali in Italia. All'ultimo Salone del libro di Torino, in tutti gli eventi ai quali ho partecipato ho

percepito un chiaro cambiamento dell'aria. Verso il fumetto e verso di noi come casa editrice. Che la Rizzoli Galleria di Milano, un tempio della cultura editoriale in Italia, ci abbia invitato due volte a fare delle presentazioni, e che abbiano dedicato un intero piano solo al fumetto, già solo questo la dice lunga. Tanto più che c'è anche l'attenzione dei media generalisti, che fanno a gara per fare articoli sui manga.

Eppure meno di un anno fa Walter Veltroni scriveva quell'editoriale sul «Corriere».

POSOCCO Ma non era male! Già il fatto che ne avessero parlato... Si vedeva che non lo conosceva, ma comunque non lo condannava. Un passo avanti notevolissimo. E dopotutto non è che possiamo aspettarci l'accettazione da parte di tutti gli ultra sessantenni. Perché il fumetto è una forma di consumo culturale molto complessa da approcciare. Hai due aree differenti, quella del testo e quella dell'immagine da attivare, il manga è particolare perché ha immagini molto narrative e molto simboliche e il testo non ti aiuta a capire quello che dice l'immagine. Quindi non condannerei chi non li capisce ma non li condanna. Quell'editoriale comunque è stato un momento positivo.

Qual è il ritratto del lettore di fumetti in questo momento, se è possibile farne uno?

FRANCHI È sempre una generalizzazione perché già quando diciamo fumetto stiamo generalizzando: il manga non è i comics, i comics non sono i graphic novel. Sicuramente c'è del lettorato nuovo, giovane, che durante la pandemia si è avvicinato al mondo manga e anime. La transmedialità, che in Giappone

«Una volta si pensava fossero lettori di serie B e ora invece si è capito che sono i maggiori consumatori culturali in Italia.» è abbastanza organica, ci ha dato qualcosa sicuramente. La cosa che stupisce i librai è proprio che i manga portino a leggere i ragazzini, cosa che nel mondo recente del fumetto è una novità. È esistito sempre un pubblico fidelizzato, ma accanto a questo adesso c'è una generazione di lettori nuovi che si sta avvicinando per la prima volta sia ai nuovi titoli che ai classici. Penso alla nostra riedizione di Rocky Joe. POSOCCO I dati Aie dicono che il lettore di fumetti è molto più lettore di libri rispetto alla media nazionale italiana, poi. Praticamente più di otto su dieci di quelli che leggono fumetti leggono anche romanzi e saggistica e consumano molta altra cultura. Il fatto del fumetto è che fa parte di un immaginario, quello nerd, diciamo così, che rappresenta le nuove mitologie che per loro natura si incarnano in molti media diversi, e questo si riflette nei consumi dei nuovi lettori.

[A questo punto Renato Franchi ci lascia, ha un altro impegno al quale non può mancare e la conversazione prosegue con Cristian Posocco.]

Forse attraverso i manga stiamo capendo che non esistono più i cosiddetti lettori forti ma consumatori culturali forti, che si muovono indifferentemente tra i media.

Bisogna seguire un po' tutti i fattori. La transmedialità è quello fondamentale, perché dà al pubblico la possibilità di esplorare il personaggio senza finire l'esperienza con la lettura o comunque nel medium di partenza. Noi siamo stati aiutati da questa nuova vita che hanno avuto le serie animate giapponesi sulle piattaforme streaming. C'era già stato un rilancio anni fa da parte delle piattaforme dedicate agli anime, poi durante la pandemia è diventato impossibile produrre nuovi live action e i grandi player hanno cominciato a ripiegare sull'animazione. Si è rivissuto un po' quello che è successo negli anni Ottanta e Novanta, con la differenza che mentre i ragazzini che leggevano manga e guardavano anime all'epoca erano un po' osteggiati dai genitori, ora i genitori condividono quei consumi culturali e chiedono consigli su cosa comprare ai figli.

In questo consenso c'entra anche il fatto che i protagonisti di molti manga contemporanei sono eroi, come dire, senza macchia e senza paura. Figure rassicuranti per tutti. Penso a Kanjiro di «Demon Slayer».

In *Demon Slayer* c'è anche il tema della compassione per il nemico che è estremamente importante, soprattutto se consideri che viene da una cultura come quella giapponese. Ma pensa anche a *My Hero Academia*. Il percorso del protagonista ricalca semplicemente le fasi della crescita, inserendo il tutto in una intelligentissima summa di tante scuole e stilemi. Un errore della narrativa per adulti, ma anche di quella per ragazzi, in Occidente è quella di aver paura di parlare di emozioni, di adolescenza. Quanti fumetti occidentali sono ambientati a scuola, per esempio?

Non a caso un prodotto per ragazzi entrato davvero nell'immaginario collettivo negli ultimi venti anni, forse l'unico a esserci riuscito, è «Harry Potter».

E non è un caso, infatti. E anche in *Harry Potter* non c'è paura di mostrare le emozioni. I manga piacciono ai ragazzi perché mostrano emozioni travolgenti come quelle degli adolescenti, usano un linguaggio che questi ultimi capiscono. Il fatto è che questo è un modo di fare letteratura che una volta che ti appassiona, non lo lasci più. Nemmeno quando hai quarant'anni. Ecco perché sono prodotti trasversali.

Come si sceglie un nuovo titolo da portare in Italia? Bisogna essere curiosi. Guardare i numeri, i contenuti, i mutamenti sociali. Per la scelta di un titolo manga si tratta di capire quanto bene riesca a narrare per immagini, quanto efficacemente riesca a creare ritmo. Poi va tutto incrociato con le reazioni dei lettori. Oltre alle vendite possiamo misurare, tramite certe serializzazioni on line, le visite e i commenti, vedere se una cosa diventa virale sui social. I momenti di grande successo del fumetto, poi, storicamente vengono in fasi di grande difficoltà per il mondo. Demon Slayer ha dato una sensazione di sicurezza al popolo giapponese durante la pandemia.

«I manga piacciono ai ragazzi perché mostrano emozioni travolgenti come quelle degli adolescenti, usano un linguaggio che questi ultimi capiscono.»

E ora c'è la guerra. In questo scenario abbiamo bisogno di un personaggio come Kafka di *Kaiju No. 8*, l'eroe imbattibile, l'amico ideale, il fratello perfetto, la lettura è sia gratificante che rassicurante. La scelta si basa anche su questi criteri.

Come funziona il vostro lavoro sui social? Quelli della Generazione Z, penso a TikTok, sono pieni di rimandi agli anime e ai manga, per esempio.

Per i social abbiamo due social media manager ufficiali, un'altra persona che li supporta, poi Renato Franchi che coordina il tutto, e io che non mi sottraggo. È una parte del lavoro fondamentale. Devi far conoscere quello che fai. Non puoi fare fumetti e aspettare che si vendano da soli. È devi farti conoscere come brand. È il luogo in cui farlo adesso sono i social. In questi giorni, dopo la notizia di Mondadori, ho sentito persone che dicevano che magari adesso si vedranno le pubblicità dei manga in televisione. Ma io penso che ormai non sia più così importante, che il focus debba essere su altri canali.

#### E il rapporto con editori e autori giapponesi?

Con gli autori, mediamente, non ci sono rapporti diretti. Con gli editori, soprattutto con quelli più grandi, esiste tutto un cerimoniale abbastanza complesso. Non bisogna solo conoscere i manga, il panorama editoriale giapponese e quello italiano, ma anche come avere a che fare con gli editori giapponesi. Di solito, i rapporti con le case editrici si tengono tramite mediatori, agenzie. Possono essere delle esterne, che lavorano in esclusiva per quell'editore o con più editori. Oppure si ha a che fare il

dipartimento licensing interno, che fa da tramite anche con la redazione.

I fumetti stanno anche diventando oggetti del desiderio. Penso alla «Fashion Variant» di Jujutsu Kaisen, per esempio, o al box per il centesimo numero di «One Piece». Come funziona la parte del vostro lavoro che riguarda il design?

Abbiamo un designer, Fabrizio Verrocchi, che si occupa di tutte queste cose. Lui ha lavorato a lungo nella moda ed è un nerd super appassionato, ama lavorare su queste cose. Per quanto riguarda, per esempio, *One Piece 100*, è un oggetto in cui abbiamo sempre cercato di coniugare la qualità – volevamo fare una cosa preziosa, uno scrigno, un oggetto di design – e il prezzo più basso possibile, perché anche questa è una questione fondamentale, quella del prezzo. Non volevamo sembrasse una fonte di guadagno per noi, volevamo una festa per i lettori e un'occasione di branding per noi. Mantenendo sempre la nostra anima di editore popolare.

Quella del prezzo, con la trasformazione del fumetto in un prodotto da libreria, sta diventando in effetti una questione. Pensi la strada sia ormai decisa, edicola e fumetteria diventeranno canali distributivi minori e il grosso si farà in libreria?

L'edicola va contraendosi da anni. È un meccanismo distributivo che è stato molto efficace storicamente ma che oggi, per un certo tipo di fumetto, non è più quello che funziona. Soprattutto se ci si rivolge a un pubblico che, come dicevamo prima, vuole anche un bell'oggetto. Per esempio: noi se distribuiamo qualcosa in edicola non mettiamo la sovracoperta, perché, per come funziona quella catena distributiva, si rovinerebbe. Per quanto riguarda la libreria di varia e la fumetteria, io non credo siano in competizione. Credo facciano arrivare al fumetto pubblici diversi. La fumetteria è diventata identitaria, diciamo così. Mentre le librerie di varia sono state una vetrina senza la quale il boom non sarebbe avvenuto. Per i prezzi: avere più edizioni da libreria non vuol dire eliminare quelle economiche. Si aggiungeranno edizioni, non il contrario. Quando abbiamo annunciato le storie brevi del maestro Fujimoto [autore di Fire Punch e Chainsaw Man, Ndr], abbiamo subito detto che avremmo realizzato due edizioni contemporanee: tankobon classico, poco prezzo, e deluxe cartonato. Per noi è un'operazione nuova, un esperimento. Il pubblico sceglierà.

Non posso non farti una domanda su Mondadori. Cosa cambierà ora che fate parte di uno dei più importanti gruppi editoriali italiani?

Cambia la proprietà e quindi cambierà il lavoro burocratico-amministrativo. Per quanto riguarda tutto il resto, dallo scouting al licensing, dalla produzione alla comunicazione, siamo sempre noi. Ci stiamo espandendo ma lo stavamo facendo già prima. Saremo sempre più proiettati su promozione, comunicazione, eventi, per andare ad affermare con sempre maggior vigore che il fumetto è cultura, è letteratura. In modo che non si possa più tornare indietro.

«Ci stiamo espandendo ma lo stavamo facendo già prima. Saremo sempre più proiettati su promozione, comunicazione, eventi, per andare ad affermare con sempre maggior vigore che il fumetto è cultura, è letteratura.»

## Luca Valtorta

## La coperta e la copertina di Linus

«Robinson», 18 giugno 2022

A cento anni dalla nascita di Charles Schulz, alla Reggia di Venaria saranno esposte 685 prime pagine del mensile che cambiò l'idea dei comics in Italia

«Un giorno mi chiama Elisabetta Sgarbi e mi dice: "Mi è venuta un'idea: che ne dici se esponiamo tutti i 685 numeri originali di 'Linus'?". E io le rispondo: "Fantastico, è un'idea pop!". E intanto penso: "Mio Dio, speriamo che non ne perdano qualcuno".» Sembra già di essere in una striscia dei Peanuts, in uno di quei dialoghi che significano molto più di ciò che dicono in apparenza – a dimostrazione – se ce ne fosse bisogno, di quanto le strisce create da Charles Schulz nel 1950 continuino a essere attuali. Igor Tuveri, in arte Igort, oltre a essere uno dei maggiori autori internazionali, dal maggio del 2018 è anche il direttore di «Linus», nonché storico del fumetto delle origini in grado di vantare una libreria che ha lasciato incantato anche Art Spiegelman, il creatore di «Maus»: «Art era venuto a trovarci in Sardegna proprio quando io ho saputo che sarei diventato direttore di Linus» spiega Igort, «e con somma irritazione di sua moglie Françoise Mouly [art director del "New Yorker", Ndr] non si muoveva più dal mio studio perché, per darmi una mano, voleva fare un punto sul fumetto mondiale; si divertiva come un matto rovistando nella mia collezione di riviste originali: non voleva più uscire. Françoise che invece, giustamente, sognava di andare al mare almeno qualche ora, ci voleva uccidere [ride, Ndr]». Ecco perché il primo numero di «Linus» targato

Igort ha in copertina proprio un disegno esclusivo di Spiegelman, che a sua volta a «Linus» deve molto: «È stato il primo editore a pubblicarlo fuori dagli Stati Uniti, dove usciva su "Raw", la rivista autoprodotta fondata da Françoise e Art. Per questo era così eccitato!».

Naturalmente una mostra degli albi originali è un'occasione non solo per fare un viaggio nel tempo ma anche nella società e, soprattutto, nei grandi autori del fumetto mondiale. Come spiega Elisabetta Sgarbi: «L'eccezionalità e l'unicità della rivista "Linus" vengono raccontate in questa mostra che, attraverso le copertine e i numeri originali, ne ripercorre l'intera storia. Ma c'è un racconto nel racconto: il nuovo corso di "Linus" - determinato dall'ingresso della Nave di Teseo e dalla linea editoriale di Igort – è caratterizzato dall'attenzione alla storia del fumetto e a trovare nuovi tratti e nuove voci. Questa mostra – nel centenario della nascita del creatore dei Peanuts, Schulz - esemplifica questa direzione bifronte, che caratterizza ogni vero progetto culturale. La Venaria è il contesto più prestigioso in cui raccontare queste storie. Credo che questa mostra sarebbe piaciuta molto a Umberto Eco».

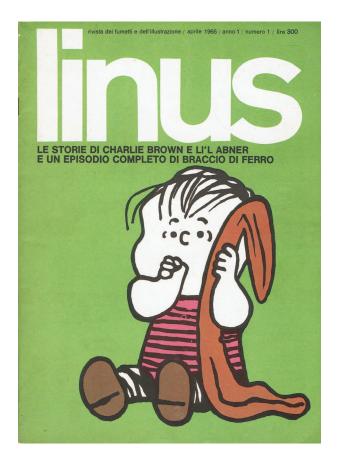
Ne siamo più che convinti: infatti, non solo Eco avrebbe voluto pubblicare i Peanuts (Giovanni Gandini, fondatore e primo direttore di «Linus», ottenne la licenza prima di lui) ma nel primo numero, quello dell'aprile 1965, mostrando di non serbare rancore fu protagonista di uno storico dialogo con Elio Vittorini e Oreste Del Buono intitolato *Charlie Brown e i fumetti*.

Il «Linus» di Igort riparte proprio da lì, dagli inizi: «Sì, infatti ho chiamato il mio primo numero Linus ritorna bambino. Perché mi interessa la meraviglia della scoperta e ritengo che il mio ruolo all'interno del mondo del fumetto oggi sia un po' quello di pioniere e archivista. A me interessa esplorare e scoprire segni e personalità che altrimenti avrebbero difficoltà ad atterrare sul pianeta editoriale. Quando, ventidue anni fa, ho aperto la Coconino Press, nessuno in Italia pubblicava i romanzi grafici ma "Linus" invece aveva già la visione di "la Politique des auteurs", per citare la Nouvelle Vague. Con la mia direzione sono partito ripubblicando dei classici del fumetto insieme ai nuovi autori per dire: "Non buttiamo via le cose, guardiamole bene". E poi ho voluto la brossura: sembra un fatto tecnico ma è un modo per dare importanze alle cose». Come molti di noi, anche Igort ha conosciuto i Peanuts su «Linus»: «Per me sono sempre stati il fumetto perfetto: un miracolo che si rinnova alla fine di ogni quarta vignetta per cui ogni volta penso a Charles Schulz come a un genio dalla capacità di sintesi universale. Le sue quattro vignette sono come le diciassette sillabe di un haiku giapponese».

«Linus», però, non è stato solamente il giornale dei Peanuts. «No, c'era il meglio: la poesia stralunata del Krazy Kat di Herriman, Li'l Abner di Al Capp, Popeye di Segar. Tutti autori che rielaborano il linguaggio, lo distorcono, lo inventano. Il che richiedeva traduttori estremamente abili, acrobatici.» Anche gli stessi Peanuts: fu Franco Cavallone, notaio e a tempo perso traduttore per passione, a inventare le «toffolette» per i marshmallow o il «Grande Cocomero» («The Great Pumpkin»). «Sì, anche Ranieri Carano fece un grande lavoro con "Maus", anche se qualcuno disse a Spiegelman che non era tradotto

bene, forse perché non era letterale e così lui lo fece ritradurre. Ma era meglio prima: una traduzione letterale non cattura l'essenza.»

Su «Linus» ci fu la prima apparizione di Valentina di Crepax. «Nel 1965, anche se la prima copertina è del 1969: fu solo la prima di una serie di donne che rimandavano alla rivoluzione femminista. Memorabile la Lucy che dice "io sono mia" nel gennaio del 1974 ma già nel 1967 c'era stata la copertina dedicata a "Barbarella" di Jean-Claude Forest. E poi il "Corto Maltese" di Pratt, il "Colombo" e il "Cipputi" di Altan fino a Pazienza, "Dylan Dog" di Tiziano Sclavi e oggi Zerocalcare. Ma anche Crumb, Battiato, Lou Reed, Pasolini e Umberto Eco. Cultura "alta" e "bassa", passato, presente e futuro da sempre si incontrano su "Linus".»



# Gianluigi Simonetti

# Scrivere per piacere (a molti)

«Domenica», 19 giugno 2022

Finale premio Strega: sono state selezionate sette opere capaci di raccontare la velocità, creando facili identificazioni, che non affatichino la mente

Come ogni anno, a giugno arriva la cinquina dello Strega; stavolta però i finalisti non saranno cinque ma ben sette. Da una parte il ripescaggio di un sesto libro di editore medio-piccolo (*Nina sull'argine* di Veronica Galletta); dall'altra il caso, raro, di un ex aequo al quinto posto, con Carati e Bacà appaiati a 168 voti e promossi entrambi in finale (era successo per la prima volta nel "63: a Bassani e Gadda, addirittura). Per una curiosa ma significativa coincidenza l'estensione a sette della rosa dei finalisti corrisponde all'allargamento della giuria dei votanti a 660 Amici della domenica: tutto sembra dare l'impressione di uno Strega più ipertrofico, vario e inclusivo.

La realtà è diversa e per certi versi opposta; i libri finalisti (con l'eccezione di quello di Piersanti, che è più «romanzo di una volta») per molti versi si somigliano tra loro. Sono stati infatti eliminate, non necessariamente le migliori, ma certamente le più ambiziose ed esigenti nei confronti del lettore, le più indifferenti ai *trend topics*. Terz'ultima Daniela Ranieri, colpevole di scrivere bene e soprattutto di non andare – narrativamente parlando – da nessuna parte. Penultimo *Storia aperta* di Davide Orecchio, lungo e denso, ricco di strati e materiali, troppo faticoso da leggere e decifrare, e per giunta responsabile di un'ossessione spigolosa e vera (tra tante ossessioni fine e glamour): quella per il padre. Ultimo *Il* 

cannocchiale del tenente Dumont, di Marino Magliani: troppo passato, troppa erudizione, troppa letteratura e troppa distanza dalle semplificazioni dei romanzi neostorici cui gli ultimi anni ci hanno abituato.

Insomma, il messaggio degli Amici della domenica, e dei funzionari editoriali che lavorano da suggeritori, suona quest'anno forte e chiaro (dopo mesi segnati da un netto calo del mercato librario e dalla ricerca di lettori nuovi e giovani): non ci stressate con libri complicati, la vita è già abbastanza difficile di suo. Ben vengano invece i giovani e gli outsider, specie se capaci di raccontare in velocità e creare identificazioni che non affatichino la testa. È il caso di E poi saremo salvi, di Alessandra Carati, esordiente nel romanzo ma navigata ghost writer: una parte sulla guerra dei Balcani (trent'anni fa, ma più attuale che mai), una seconda su una integrazione difficile, una terza su uno scontro interculturale, una penultima su una malattia mentale. Tutto narrativamente molto saturo, come si vede; e invece tutto molto spoglio e scarno sul piano della scrittura: capitoli di tre o quattro pagine, stretti intorno a frasi o gesti plateali e memorabili; lessico e sintassi rudimentali, sovraccarichi di metafore patetiche («ancora sento il suo grido fra le mani»), ma accuratamente depurati da qualsiasi residuo di letterarietà («imparava da Beautiful una lingua elementare, con ritmi elementari, parole ripetute»).

Anche Amerighi, come Cariati, ha un passato di ghost writer, ma un tratto narravito più vivace e spigliato, sostenuto come tale da Veronesi e Missiroli (cui del resto somiglia, in versione più goliardica e adolescenziale): al secondo romanzo sforna un ritratto generazionale un po' local e un po' global, che batte sul tasto della provvisorietà esistenziale, dell'assenza di padri, della competizione frustrata e della vocazione incerta: scorrevole ma didascalico, e un po' da manuale (o da scuola di scrittura). Per questo i due prototipi generazionali più interessanti, anche sociologicamente, sono i romanzi di Mario Desiati e Veronica Raimo, che insistono in modo più creativo su temi sostanzialmente analoghi. Gli «spatriati» di Desiati sono come i «randagi» di Amerighi, sono i giovani italiani che cercano in qualche altrove una verifica di identità; nel caso di Desiati, l'altrove è Berlino degli spazi queer e delle identità fluide, «dove ogni illusione di libertà, integrazione, solidarietà e democrazia sembrava possibile». La stessa

Berlino che torna non a caso in Niente di vero di Raimo, coetanea di Desiati e come lui attratta da personalità irrisolte e ambigue. C'è in loro più talento, più divertimento e più freschezza, ma anche più calcolo ed astuzia: entrambi scommettono su trasgressioni ben temperate, su temi di tendenza, su protagonisti con cui è impossibile non simpatizzare, struggentemente lirici (Desiati) o sornionamente onirici (Raimo). Il prezzo da pagare per piacere a molti consiste, per entrambi, nel fermarsi narrativamente un attimo prima di toccare e approfondire il nucleo più profondo, sgradevole e però sincero della propria vocazione: il desiderio di essere visti e riconosciuti come adulti (così Raimo, sfiorando il punto: «A volte mi chiedo se l'indeterminatezza costante in cui vivo dipenda da una mia caratteristica innata: non mi riconosce nessuno»). Accettati dalla madre e dalle Madri, simbolicamente e sulla pagina; concretamente, accreditati di quella piccola riconoscente patria che è la società letteraria. Anche a questo serve, e servirà, lo Strega.



## Tiziano Gianotti

# In questa èra dell'inconsistenza c'è bisogno di editori liberali

«Linkiesta», 20 giugno 2022

Il mondo della cultura non può arrendersi alle mode passeggere. Le case editrici dovrebbero avere figure dotate di razionalismo critico per indirizzarle

Le case editrici sono fatte degli uomini che le ideano, le indirizzano, le impongono – sono gli editori. Un editore ha l'animus del costruttore: ha l'educazione del letterato e umanista aperto alla scienza, una educazione completa e affinata nel tempo: pure tutto questo lievita solo se la pasta è quella del costruttore. Costruire un catalogo editoriale è un'arte affine all'architettura. Un editore ragiona in base a un ordine: e un ordine porta con sé misure e così proporzioni; e quell'ordine è tutto, è l'editore. Gli editor sono gli assistenti di studio a cui è chiesto di sviluppare il catalogo secondo quell'ordine e quelle misure. L'editore è l'architetto.

Succede che in Italia la cultura ha trovato *luogo* e respiro – il respiro è importante – molto più nelle case editrici che nelle università. (Le ragioni sono evidenti a tutti – beh, quasi – coloro che sono passati dall'università italiana: non vale approfondire, non oggi e non qui.) Le case editrici sono state per almeno cent'anni i bastioni della cultura italiana: lì si pubblicavano e si traducevano i testi della Modernità, le nuove edizioni e a volte critiche dei classici della letteratura italiana, europea e atlantica. Tutto questo secondo un disegno e l'ordine che dimorava nella mente degli editori: loro accoglievano i letterati adatti a diventare editor e al meglio. (Una precisazione: intendo le case editrici di cultura, non

le case editrici dette «generaliste», ossia che pubblicano libri di ogni genere – Mondadori, Rizzoli –, oppure le case editrici che un tempo sono state luoghi dell'editoria di cultura e oggi sono anfibie, buone per la terraferma della letteratura e ottime e ben disposte per i laghi d'inconsistenza della «pura narratività» e della «pura comunicatività», la post saggistica – Einaudi, Feltrinelli, Garzanti – ed è un'amarezza.)

L'editore è una figura fondamentale della Modernità - come l'industriale: anche lui costruttore e produttore. Non è un caso che siano due figure e due parole divenute desuete, non pertinenti alla Postmodernità: oggi, nell'Età dell'Inconsistenza, si dice imprenditore, vale a dire un mercante di denari e un venditore, non un produttore (quanto al costruttore: per la carità...); e non si dice più editore (intendo per case editrici di notevoli dimensioni): c'è l'amministratore delegato-editore, il perfetto funzionario dell'imprenditore proprietario (a volte ne è l'alias o ne porta il berretto): di nuovo un mercante e un gestore, non un produttore: un funzionario, magari del sé stesso imprenditore. Non è un romanzo distopico: è l'Età dell'Inconsistenza. (Una domanda agli interessati: come hanno potuto gli industriali, i produttori a volte costruttori di modernità, accettare di confondersi e sciogliersi

nella blesa galassia degli imprenditori? Mi pare di poter dire che è stato non molto onorevole, e miope.) Tutto questo ha comportato una perdita secca per la cultura: il venir meno dei bastioni che in Italia sono state le case editrici – e quando dico Italia intendo quel paese europeo di recente costituzione e privo di una vera, per integrità e sostanza, cultura liberale. Le case editrici di cultura non hanno saputo affrontare la sfida posta dalla nuova Età e la sua nube tossica: l'avvento dell'impero della comunicazione, dapprima con la ondata delle televisioni, commerciali o di Stato non cambia molto, poi col dilagare dell'inconsistenza, alimentata dai nuovi trabiccoli elettronici preludio al successivo dilagare dei camping della comunicazione (Facebook, Instagram) a uso del coro dei giubilanti. Le case editrici si sono adeguate e senza esitazioni. Come si è potuti arrivare a una simile débâcle dell'orgoglio e del senso editoriale? La risposta è semplice: sono venuti meno gli editori, i costruttori.

Le case editrici sono l'editore – è una certezza. L'editore è sempre, in ogni scelta: dall'ordine che dispone lo spazio del catalogo agli autori e le opere che ne sono gli elementi strutturali; dalla scelta della grafica di copertina alla gabbia tipografica, dalla scelta del carattere di stampa alle norme redazionali, fino ai particolari minuti. (Vale per i libri e vale per i bollettini editoriali, per ogni foglio a stampa che circola e esce dalla casa editrice.) Indirizza gli editor e il grafico, poi li lascia lavorare in pace. Guai però all'editor o altro che non si ponga in consonanza allo stile dell'editore e così della casa.

Il fatto è che sono pochi a poter essere editori. L'editore ideale e il principe degli editori è stato Giulio Bollati: aveva tutte le doti e le conoscenze necessarie, e al meglio: era un costruttore e di Modernità. (Di lui, Giulio Bollati, ho scritto nella pagina del Diario lo scorso 14 maggio.) Giulio Bollati è morto nel maggio del 1996; Giulio Einaudi è morto nel 1999, lo stesso anno di Mario Spagnol; per Cesare De Michelis l'anno della morte è il 2018; e infine, Roberto Calasso se n'è andato lo scorso anno. Calasso è stato l'ultimo degli editori. (Intendo proprietario in toto o in parte di una casa editrice: e così libero di lavorare.) Dopo di lui, il più giovane, nessun editore di grande rilevanza. Grande rilevanza non significa grande dimensioni: riguarda l'ampiezza dello spazio editoriale, la

ni: riguarda l'ampiezza dello spazio editoriale, la perspicuità dell'ordine che lo determina, la convenienza dello stile che lo contraddistingue. Ecco un esempio, per capirci: la Marsilio, fondata e diretta da Cesare De Michelis: una casa editrice nata e cresciuta a Venezia. De Michelis, docente di letteratura italiana all'ateneo di Padova, ha saputo accogliere in casa editrice il meglio della cultura veneta e non solo: ha potuto farlo per aver costruito una casa editrice completa: dai classici della letteratura alla narrativa d'oggi, dalla saggistica contemporanea (filosofia, letteratura, cinema, arti figurative) ai libri illustrati e i cataloghi d'arte. Cesare De Michelis non avrebbe mai rinunciato a una soltanto delle stanze editoriali della Marsilio: non lo ha fatto e gli va reso il merito. Nella splendida collana Letteratura universale, a sua volta divisa in stanze affidate a letterati studiosi della singola letteratura, ha pubblicato libri e traduzioni che sono indispensabili al lettore educato: la traduzione in prosa della Iliade e della Odissea, dono letterario di Maria Grazia Ciani; le *Mu'allaqāt*, la poesia araba delle origini, a cura di Daniela Amaldi, e Il Corano più antico, le sure più antiche, per la cura di Sergio Noja; le Cinque

«Come si è potuti arrivare a una simile débâcle dell'orgoglio e del senso editoriale? La risposta è semplice: sono venuti meno gli editori, i costruttori.»

vite di eremiti di Domenico Cavalca, a cura di Carlo Delcorno, e l'edizione in due volumi di Tutte le poesie di Alessandro Manzoni, a cura di Gilberto Lonardi; Cronaca della luna sul monte, raccolta dei racconti di Nakajima Atsushi, a cura di Giorgio Amitrano, e i Racconti di pioggia e di luna più i Racconti della pioggia di primavera di Ueda Akinari, per le cure di Maria Teresa Orsi; fino al recente Malvina di Maria Wirtemberska, capolavoro della letteratura polacca, a cura di Luigi Marinelli. Lungo sarebbe l'elenco dei saggi notevoli della collana riservata: bastino i nomi di Giacomo Debenedetti e Carlo Diano per la letteratura, di Robert Bresson e François Truffaut per il cinema; e non mancano gli scrittori italiani scoperti e pubblicati da De Michelis, a partire da Susanna Tamaro. Piccola casa editrice, grande catalogo - ecco un vero editore.

(Ho scelto di proposito una casa editrice non celebrata, come per esempio Adelphi: è per lasciar intendere come, al di là della qualità del catalogo, conti molto il respiro dello spazio editoriale, che altro non è che il risultato dell'apertura di pensiero e della cultura dell'editore. Vale dire come questo significhi un impegno intellettuale e materiale notevolissimo: solo chi ha praticato l'attività editoriale può intenderlo in pieno: pure il lettore può riconoscerlo. È l'editoria di cultura.)

L'interrogativo è: può un editore lavorare al suo edificio nell'Età dell'Inconsistenza e al tempo dei camping della comunicazione? Certo che può farlo. Bollati, Einaudi e gli altri non hanno avuto modo di dimostrarlo: al contrario Calasso ha avuto modo e il tempo di farlo. La tattica è quella più lontana dalla natura trasformista dell'italiano: ha ignorato i camping, come ha fatto per i campioni della «pura narratività» e il resto. Letteratura amena sì, qual è il problema? «pura narratività» no, mai: non a casa mia. Ha potuto farlo essendo l'editore. Nelle case editrici di cultura rimaste senza editore è stata scelta la strada già intrapresa dai quotidiani e i settimanali: quella più facile: hanno inseguito il nuovo pubblico, quello dei giubilanti

«Può un editore lavorare al suo edificio nell'Età dell'Inconsistenza e al tempo dei camping della comunicazione? Certo, e oggi più che mai.»

dei camping. (Nei giornali è così partita l'acquisizione dei pifferai della Generazione Io, i campioni dei camping: il seguito di giubilanti nei camping è diventato un atout decisivo per una carriera.) Le case editrici orfane di editore hanno seguito e di filata. È la via più facile: sono capaci tutti, basta «organizzarsi» (l'odioso imperativo principe degli Anni di Merda); sono contenti tutti: gli imprenditori, che rispettano i moltiplicatori e salvano i fatturati, i funzionari, che salvano il posto di lavoro, sempre a rischio in un settore debole come l'editoria; i pifferai della Generazione Io, che sono entrati nei cataloghi di case editrici che, in presenza di un editore, non avrebbero mai visto se non in fotografia. Vale ripeterlo: è solo una bolla, quella dell'inconsistenza: scoppierà.

La vera domanda è: ha senso, c'è spazio per la figura dell'editore in questa realtà? Certo, e oggi più che mai – e vale anche per l'industriale, il politico, l'uomo comune. A un patto: che si abbia la forza di stare fuori dalla bolla, ignorare i camping, rifiutare l'equivoco della «pura narratività» e la «pura comunicatività», che non sono altro che narrativa di consumo; infine, che si resti fedeli all'idea della Modernità. L'editore, come tutti i produttori e costruttori, è seguace del razionalismo critico, che è il midollo del pensiero liberale; ha un solo impegno e prima di tutto con sé stesso: la critica costante della realtà e il farne un catalogo; e ha un solo ideale, oggi fuori corso: la durata. Lo stesso ideale che muove il letterato, da Goethe a Handke. L'editore è un costruttore e lavora alla durata – il resto non importa.

### Ida Bozzi

# Orville Press, una macchina voltante per lettori che apprezzano la qualità

«Corriere della Sera», 24 giugno 2022

Il nuovo marchio editoriale di Garzanti, ideato da Matteo Codignola, proporrà dieci titoli all'anno, di autori italiani e stranieri e in campi diversi

Un'idea a lungo coltivata da chi di libri di qualità si occupa da una vita: nasce Orville Press, il nuovo marchio editoriale ideato da Matteo Codignola e sostenuto da Garzanti grazie al coordinamento editoriale di Paolo Zaninoni. Proporrà autori italiani e stranieri in campi diversi, narrativa e reportage, scienza, spettacolo, arte, fotografia, sport. L'immagine identitaria del nuovo marchio è racchiusa nel logo, una macchina volante di Orville Wright, uno dei fratelli pionieri del volo che dà il nome all'impresa editoriale. Un simbolo che racchiude la passione per la scoperta, spiega lo stesso Codignola, fondatore e responsabile editoriale di Orville Press: «Ci sono due motivi, dietro alla scelta del logo (oltre alla mia passione personale per tutto quello che vola, intendo). Il primo è l'aspetto fisico di quel trabiccolo, che quando si staccò da terra - e nessuno pensava l'avrebbe davvero fatto – non aveva neanche un nome, tanto che Orville Wright gliene diede uno preso dalla sua attività precedente, la tipografia: Flyer. E il secondo motivo è proprio questo: Orville aveva cominciato con la stampa e la piccola editoria, per poi dedicarsi a qualcosa di più semplice, e soprattutto meno precario. Tipo, l'aviazione».

Nell'editoria da sempre, traduttore e scrittore, Matteo Codignola ha lavorato per anni in Adelphi, in vari ruoli, ma finita l'esperienza ha voluto dare vita a un progetto coltivato da tempo: «Ci pensavo da qualche anno, ma avevo un lavoro. Quando l'ho lasciato, ho cominciato a disegnare più seriamente l'idea». Racconta un retropensiero curioso, intorno a quell'idea: «Più la definivo, più mi passava davanti agli occhi una "stampina" di nessun valore che porto da sempre con me, dove si vedono, su una strada di campagna, un uomo, una donna e tre ragazzini, tutti in cenci. IL CATTIVO SOGGETTO E SUA FAMIGLIA, recita la didascalia, e cominciava a sembrarmi un'immagine verosimile del mio futuro. Non molto tempo fa ne ho parlato a Stefano Mauri [presidente e ad del gruppo GeMS, di cui fa parte Garzanti, Ndr], che essendo un amico voleva sapere cosa avessi in testa. Gli ho raccontato dell'idea, ma soprattutto della "stampina". Stefano si è fatto una risata. Poi ha detto: "Ma no, facciamola". Strano ma vero, avevo trovato un editore».

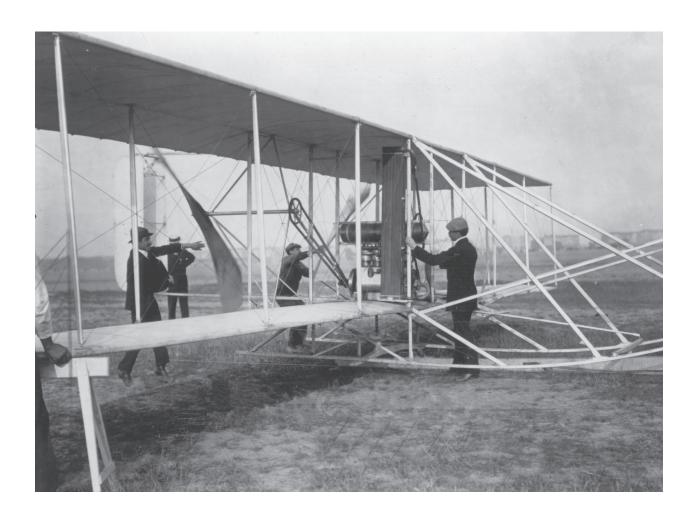
I primi due libri usciranno nel febbraio 2023. Uno è un romanzo, *Box Hill* di Adam Mars-Jones: «Un libro che ho letto alcuni anni fa» spiega Codignola «e mi è piaciuto moltissimo. racconta, in modo esplicito, una storia molto divertente e però tragica fra un ragazzotto goffo e inesperto e il fascinosissimo biker su cui alla lettera, un bel giorno, il ragazzotto inciampa». E poi il reportage narrativo *La tempesta è qui* di Luke Mogelson: «Su quell'arcipelago

sommerso che ha portato Trump alla Casa Bianca, e di cui in realtà conosciamo dolo i Proud Boys, o QAnon. Mogelson, forse il miglior reporter della nuova generazione, lo ha esplorato per anni, mettendo insieme questa guida appassionante e sinistra. Soprattutto perché autorizza il sospetto che, con quel "qui", Mogelson non intenda affatto solo gli Stati Uniti».

Il marchio proporrà una decina di titoli all'anno, spiega: «Orville ha un programma elementare: pubblicare libri che raccontino al lettore qualcosa che non sa. Serviranno lettori (e librai) curiosi, disposti ad abbandonare un certo numero di abitudini e di rassicurazioni e a rischiare un po' del loro tempo. L'Italia ne è piena. Ogni volta che sento una

lamentela su quanto poco si legga nel paese, mi chiedo perché si dica solo una parte della verità: l'altra parte si capisce guardando che cosa leggono gli italiani. Cioè libri molto più intelligenti, sofisticati e anche impegnativi di quelli che vedi sfogliare in metro a Parigi o a Londra».

Orville Press indagherà, da angoli diversi, soprattutto il presente, aggiunge Codignola. E conclude: «Tutto ciò presuppone la qualità. Senza qualità, anche fisica, anche visiva, fare libri non ha senso. Qualità è la parola più ricorrente per noi, in queste settimane. Anche per questo abbiamo aggiunto quel "Press" a "Orville". Per dare l'idea di una piccola officina un po' arcaica e un po' sperimentale, dove la cura passa davanti a tutto».



# Riccardo Staglianò

## Bisogna inventarsi qualcosa

«il venerdì», 24 giugno 2022

Intervista alla giornalista di temi ambientali e premio Pulitzer Elizabeth Kolbert. Il global warming e il suo nuovo libro, uscito in Italia per Neri Pozza

A un certo punto, piuttosto in là nella lettura, l'autrice lo esplicita: «Questo libro racconta di persone che stanno cercando di risolvere problemi creati da altre persone che cercavano di risolvere altri problemi». L'autrice è Elizabeth Kolbert del «New Yorker», premio Pulitzer con il precedente e magnifico La sesta estinzione (Neri Pozza, traduzione di Cristiano Peddis) probabilmente la miglior giornalista di temi ambientali in circolazione. Le persone sono gli specialisti che stanno provando a disinfestare i fiumi dalle carpe argentate (che altri specialisti avevano incautamente introdotto per ripulirli). Oppure a succhiare la CO2 dall'aria per seppellirla nelle profondità della roccia. O ancora a raffreddare il pianeta bombardando l'atmosfera di particelle riflettenti che lo schermino dai raggi del sole. Ma siamo anche noi tutti che, per il solo fatto di produrre e consumare, abbiamo spinto il mondo su un piano inclinato di arroventamento che è molto difficile, ma non per questo meno imperativo, arrestare. Infine Sotto un cielo bianco (Neri Pozza, traduzione di Raffaella Vitangeli) è il titolo del libro e allude alla colorazione che la volta celeste potrebbe assumere nel caso in cui, qualora cominciassimo davvero a schermare le radiazioni solari, di colpo poi smettessimo di farlo: «Bianchiccio, lattiginoso, come quello delle città con molto smog. Ovviamente è solo un'ipotesi

perché nessun esperimento del genere è stato ancora condotto».

Ecco, partiamo proprio da lì, dal «geoengineering». Dalla risposta a valle, per ardite vie tecnologiche, alla domanda posta dalla crisi climatica. Nel libro incontra i migliori scienziati che se ne occupano: l'hanno convinta? Convinta no, è troppo. Diciamo che dopo aver parlato con loro sono diventata più ambivalente. O, per dirla con la formula sintetica del professor Andy Parker, in alcuni scenari «oscurare quel cazzo di sole potrebbe essere meno rischioso che non farlo». Certo, lui immagina scenari piuttosto disperati. Ma la cattiva notizia è che potremmo arrivarci e anche in meno tempo di quanto si creda.

Tra le ipotesi descrive una flotta di Stratospheric Aerosol Injection Lofter (Sail), una costellazione di immensi aerei che dovrebbero rilasciare nell'aria una specie di barriera di spray di calcite o di solfato. Costo iniziale 2,5 miliardi di dollari. Raffreddamento rapido, un po' come successe dopo la gigantesca eruzione del vulcano indonesiano Tambora nel 1815. Dove sta la fregatura? Intanto è difficilissimo immaginare un tale livello di cooperazione geopolitica. Se non tutti, serve l'accordo del maggior numero di paesi con un'aviazione importante. Se ne parla da tanto tempo ma non ci

«Siamo in una situazione così grave che nessun contributo alla possibile soluzione può essere escluso a priori.»

siamo neppure messi d'accordo su un piccolo esperimento che doveva partire in Svezia l'estate scorsa e all'ultimo è stato cancellato. È immaginate se, una volta partiti, scoppiasse una guerra come quella in Ucraina...

La Russia, peraltro, ha minacciato di interrompere la cooperazione sulla Stazione spaziale. Che cosa succederebbe se un grosso partecipante si tirasse fuori?

Se i Sail volassero per qualche decennio e poi, per una ragione qualunque – guerra, pandemia, risultati insoddisfacenti – smettessero, l'effetto sarebbe simile a quello prodotto se si aprisse lo sportello di un forno grande quanto il pianeta. Tutto il riscaldamento tenuto nascosto si manifesterebbe improvvisamente con una rapida e drammatica impennata delle temperature, un fenomeno noto come *termination shock*.

In effetti non suona bene. Lei scrive anche che la geoingegneria non è una soluzione perché si occupa dei sintomi e non delle cause del riscaldamento. Per questo è stata paragonata al trattamento della dipendenza dall'eroina con il metadone (lei dice che sarebbe più appropriato paragonarla a una cura a base di anfetamine) e l'esito finale sarebbe quello di sviluppare due dipendenze al posto di una. Alla fine non riesco a quantificare quanto è a favore e quanto contro...

Perché non c'è risposta semplice. È un discorso ancora totalmente teorico che però, andando sempre peggio le cose, acquista concretezza. Capisco bene l'obiezione del «rischio morale» che un approccio del genere potrebbe portare con sé per cui, invece di comportarci meglio prima, metteremmo una toppa dopo. La triste realtà però è che non stiamo facendo

quasi niente né prima né dopo. E anche se arrivassimo domani a emissioni zero, e non ci arriveremo, il pianeta non smetterebbe subito di riscaldarsi. Siamo in una situazione così grave che nessun contributo alla possibile soluzione può essere escluso a priori.

Un invito alla laicità, quindi. Nei suoi reportage è andata a visitare un'azienda in Islanda che produce grossi aspiratori di CO<sub>2</sub>. Funzionano?

Tutti i modelli previsionali sull'andamento del clima ormai incorporano qualche forma di rimozione attiva dell'anidride carbonica dall'atmosfera. Il caso di Climeworks è interessante. Alimentate da energia geotermica, quindi pulita, le loro macchine di direct air capture succhiano la CO<sub>2</sub> dall'aria per poi iniettarla ottocento metri sottoterra, dove il gas si pietrifica. Il problema è che, oggi, catturare una tonnellata di anidride carbonica costa mille dollari (anche se giurano che tra una decina d'anni la cifra potrebbe scendere a cento). La stessa cosa la fa la canadese Carbon Engineering. Tutto serve, ma niente da solo è sufficiente.

Nemmeno piantare mille miliardi di alberi che, secondo alcune stime, potrebbero rimuovere duecento miliardi di tonnellate di carbonio nell'arco di qualche decennio...

Prevenire la deforestazione è certamente un bene ma credere che riforestare possa portarci al punto in cui dobbiamo arrivare è una pia illusione. Intanto servirebbe una distesa di legno grande quanto gli Stati Uniti. E se una simile porzione di terra arabile venisse sottratta alla coltivazione, milioni di persone finirebbero per fare la fame. Poi bisognerebbe prevedere, al momento di abbattere gli alberi vecchi, di seppellirli in fossati per impedire che la loro decomposizione contribuisca a sua volta al rilascio di CO<sub>2</sub>. La tecnica più interessante va sotto il nome di Beccs, «bioenergia con cattura e stoccaggio di carbonio». I nuovi alberi assorbono CO<sub>2</sub>. Poi vengono bruciati per produrre elettricità. E le emissioni dalle ciminiere vengono intercettate e sepolte sottoterra. In un colpo solo energia ed emissioni negative, che «Prevenire la deforestazione è certamente un bene ma credere che riforestare possa portarci al punto in cui dobbiamo arrivare è una pia illusione.»

è l'accoppiata per cui molti scienziati della Ipcc la amano. Ma in pratica c'è stato giusto un piccolo esperimento in Inghilterra mentre, per fare la differenza, servirebbe un'applicazione su scala massiccia.

Insomma, ancora una volta, tutto aiuta ma la situazione è così drammatica che nessun intervento, da solo, può bastare. Se dovesse stilare una Lista Kolbert delle tre cose più realistiche da fare quali sarebbero?

(*Ride.*) Ovviamente la transizione all'energia pulita. Ripensare l'uso della terra, rispettando e ripiantando le foreste. E consumare molto meno: ripensandoci ora, dovrei forse metterlo al primo posto della lista. Però, come diceva il grande biologo Edward Wilson, «il vero problema dell'umanità è che abbiamo

emozioni paleolitiche, istituzioni medievali e tecnologie divine». Dunque è in quest'ultimo settore che tendiamo a cercare le soluzioni per ogni problema che abbiamo. Mentre la nostra politica, che potrebbe fare la vera differenza, è totalmente disfunzionale. Soprattutto nel mio paese. Biden ovviamente è molto diverso da Trump, ci sta provando, ma il Congresso non gli fa passare niente.

Nel libro esplora tante ipotesi affascinanti, alcune apparentemente folli. Crede che, entro cinque anni, la geoingegneria passerà dalla teoria alla pratica? Oppure in venti?

In cinque lo escludo fermamente. In venti va oltre la mia capacità di previsione.



# Loredana Lipperini

# È l'ora dell'autofiction: benvenuti nell'èra della Selfie Lit

«L'Espresso», 26 giugno 2022

Dalla finestra allo specchio dell'io: nel tempo dei social sappiamo tutto di tutti. Solo esposizione, anche in narrativa. L'autofiction è come il selfie

C'è una data possibile per capire la diffusione contemporanea dell'autofiction, che non è semplicemente una postura letteraria o una moda editoriale, ma la conseguenza di una mutazione non dissimile da altri spartiacque, dall'invenzione della stampa alla nascita di quella televisione definita paradossalmente «della realtà».

La data è il 2006: l'anno in cui «Time» uscì con una copertina a specchio dove il lettore poteva vedere il proprio volto riflesso e sentirsi «persona dell'anno», come l'anno prima i tre «buoni samaritani» Bono, Bill e Melinda Gates e l'anno successivo, ma guarda, Vladimir Putin. Erano gli anni Zero, e dunque il momento felice dei blog, dei fanwriter, dei videogamer, della cultura popolare che invece di essere indirizzata dal mercato si indirizzava da sola, trasformando i consumi in partecipazione. Almeno, così credevamo: credevamo che quello You, quel Tu che campeggiava sulla copertina di «Time» fosse la prima fiammella di un immaginario a cui tutti avremmo potuto contribuire con le nostre parole e le nostre immagini e che la scrittura, la fotografia, la musica si sarebbero aperte al contributo di una moltitudine geniale.

Non è andata esattamente così: e avremmo dovuto immaginarlo già dalla stagione, immediatamente precedente, dei reality televisivi: perché quel «Tu»

significava anche che il concetto stesso di realtà veniva sdoppiato. Chi erano davvero, infatti, i concorrenti del *Grande Fratello*? Quelli che venivano mostrati in televisione coincidevano con le persone reali oppure Salvo, Rocco e Marina interpretavano un ruolo dove la propria personalità veniva levigata, abbellita oppure esasperata ad arte? Più tardi, avremmo imparato che erano vere le due cose, allo stesso modo in cui, quando ci scattiamo un selfie, il nostro volto è reale ma viene schiarito e reso luminoso grazie ai filtri prima di diventare pubblico su Instagram.

A intuire che la televisione non era un oggetto narrativo con cui giocare impunemente fu David Foster Wallace, che nel 1990, in *E Unibus Pluram*, scrisse che la cultura televisiva si era evoluta a livelli così alti da sembrare invulnerabile, fino a inglobare la stessa letteratura: «La realtà è che, da almeno dieci anni a questa parte, la televisione astutamente assorbe, omogeneizza e ripropone la stessa cinica estetica postmoderna che una volta incarnava la migliore alternativa alla seduzione della letteratura bassa, commerciale, ultrasuperficiale. Capire come la televisione sia riuscita a far questo è sinistramente affascinante». Poi sono venuti i reality. Poi è venuto Facebook. Nel 2007, quando cominciò a diffondersi in Italia, Facebook era ancora innocente e teneva separate realtà

e rappresentazione: chiedeva all'utente di scrivere in terza persona, come in un possibile romanzo che raccontasse il mondo. I like non c'erano. Arriveranno nel 2010 e nel 2011 si passa alla prima persona, e a quel punto la narrazione, piccola o grande, comincia a coincidere con la realtà. Da allora, non c'è stato più bisogno di guardare le vite degli altri in un reality. Siamo quel reality, o quell'autofiction: senza produttori televisivi e senza editori. Basta scrivere, e scrivere «io».

Dodici anni dopo, sappiamo tutto di tutti. Guardiamo, avidi e vergognosi, la foto che documenta la morte di una madre, la mano del figlio o della figlia nella sua sul bianco delle lenzuola d'ospedale. Accogliamo nella nostra vita ciò di cui quelle degli altri si compongono, e scriviamo insieme forse un database, sicuramente una storia collettiva, con le piccole e grandi cose che la costruiscono. Un nuovo paio di scarpe. Una coppa di gelato o di vino o di macedonia. L'imbarco in aereo. Ai tempi della pandemia: il primo selfie con la mascherina. Più avanti: tutti i selfie con la siringa che si infila nel braccio per il vaccino. In tempi normali: le prime parole dei figli, le seconde e le terze, le pagelle, la laurea con la corona d'alloro (e poi il matrimonio e i nipotini e si ricomincia). La pelle liscia del cranio durante una chemioterapia. La confessione di un nuovo amore. L'annuncio di un suicidio.

Ma per quanto continuiamo a sapere, ne vogliamo ancora. Ed è per questo che in luogo di quella che veniva chiamata Alt Lit (Alternative Literature, la letteratura che nasce con l'immersione in rete), oggi nasce e prospera la Selfie Lit o semplicemente autofiction: si usano parole diverse per raccontare la stessa cosa. Noi stessi. Non è una moda ma una mutazione, simile e diversa a quella che ha permesso di passare, grazie agli smartphone, dalle cartoline con il Colosseo al selfie con sé stessi in primo piano e il Colosseo alle spalle. Non più «guarda questo», ma «guarda dove sono». Non più finestre, ma specchi. Ora, non necessariamente gli specchi dicono la verità come chi scrive autofiction pretende e come chi legge

desidera. L'esigenza del vero, in effetti, precede i social. In una gloriosa intervista di Joyce Carol Oates a Margaret Atwood, pubblicata nel 1978 sul «New York Times», Atwood racconta: «I lettori a volte si sentono ingannati quando dico loro che un libro non è autobiografico, cioè che gli eventi descritti non sono accaduti a me. Stavo parlando di questo durante una lettura, spiegando che il personaggio centrale non ero io. Poi ho letto un capitolo di *Lady Oracle*, dove la ragazzina grassa frequenta la scuola di ballo. La prima domanda al termine della lettura è stata: "Come hai fatto a perdere così tanto peso?"».

Ma l'inganno c'è comunque. L'autofiction è come il selfie: ovvero, come sostiene il sociologo olandese Geert Lovink, un atto di protezione nei confronti del nostro io: «Il selfie non è uno strumento per conoscere sé stessi, ma per controllare sé stessi». Per eliminare rughe e cellulite, mostrandoci più giovani e magri, e ugualmente levigando e rendendo accettabile, in un libro, anche la parte oscura delle nostre vite. Probabilmente, tutto questo non viene percepito come finzione da chi scrive, e neanche da chi legge. Vero o falso, non importa più.

Questo, attenzione, non è un giudizio di valore. Esistono autofiction di altissima qualità letteraria, quelle di Ernaux e Siti e Carrère, per citarne solo tre, e nate certamente sotto altro impulso. Quel che colpisce, e preoccupa anche, è la mutazione dell'immaginario, non solo letterario: da finestra a specchio, appunto, da narrazione del mondo alla narrazione della piccola porzione di mondo in cui si muove chi scrive, o si è mossa la sua famiglia, sua madre, suo padre (il numero di romanzi sui padri aumenta mese dopo mese). E quell'immaginario del sé sta cambiando oggi la letteratura, ma ha già cambiato la politica, l'informazione, l'idea stessa che abbiamo di collettività. Anche qui, qualcuno l'aveva previsto. La poetessa Adrienne Rich, che nel 1991 scrisse In quegli anni, prefigurando un mondo dove si perde traccia «del significato di noi, voi». E dove però «i grandi uccelli neri della storia» si tuffano in picchiata, spazzando via tutto.

# Giuseppe Catozzella

# Lezioni di gentilezza

«L'Espresso», 26 giugno 2022

Ci avvicina agli altri, mette i muscoli ai desideri, consola, commuove: è il potere della scrittura secondo lo scrittore di culto George Saunders

George Saunders è uno dei più grandi autori viventi ed è un uomo gentile (se non lo avete letto, leggete il suo spiazzante discorso agli studenti L'egoismo è inutile. Elogio della gentilezza), in ogni frase, in ogni accenno. L'impressione, nella vita come nei suoi libri, è che cerchi di porsi dal punto di vista dell'interlocutore, perché il suo non gli basta. Ora, dopo il Man Booker Prize di *Lincoln nel Bardo* (il primo romanzo dopo alcune raccolte di racconti, di reportage e di saggi affilati), esce in Italia Un bagno nello stagno sotto la pioggia (Feltrinelli, traduzione di Cristiana Mennella), che è molto di più di un corposo corso di scrittura attraverso i racconti perfetti di quattro dei più grandi scrittori di tutti i tempi, Turgenev, Tolstoj, Čechov e Gogol: è, innanzitutto, un corso di lettura. Un percorso che indica la via per imparare a leggere sé stessi dentro i testi, e quindi il testo che si va scrivendo dentro di noi. Dialogare con lui è come chiacchierare con un amico.

«Vorrei che le mie opere commuovessero e cambiassero le persone» ha scritto. Cos'è per lei la letteratura?

È un modo per trovare una via per comprendere la vita. Immagino che i nostri grandi scrittori offrano un'imitazione di ciò che Dio potrebbe pensare di noi. Lo scrittore guarda all'attività umana e inizia a raccontarla, il che ce la restituisce in maniera più

funzionale e anche amorevole di quanto potremmo fare da soli.

Cosa può fare la letteratura, e cosa proprio non può? La risposta onesta è che non lo so. Scriviamo per scoprirlo. Possiamo valutare il potere della letteratura osservando l'effetto che ha sulla nostra mente. Prima, la mente è in un certo posto. Iniziamo a leggere e la mente cambia. Alla fine, siamo un po' trasformati. E questo è tutto: questo è ciò che fa la letteratura. Parlando per me stesso, e se il libro che sto leggendo è un buon libro, mi sento più vigile, più aperto, più interessato a ciò che mi circonda. Poi quella sensazione svanisce, ma almeno so che è possibile. Quindi è molto, in realtà.

Ha studiato e lavorato come ingegnere. Credo che punti di vista diversi da quelli umanistici arricchiscano lo sguardo e la lingua: Primo Levi, Gadda, Asimov, o David Quammen...

Le cose principali che l'ingegneria ha fatto per la mia scrittura sono queste: per prima cosa, mi ha insegnato che sforzo e risultato non sono necessariamente collegati (alla scuola di ingegneria si poteva fare tutto bene in una dimostrazione ma poi rovinare tutto nelle ultime righe); e poi mi ha fatto sentire a mio agio a pensare alle cose in termini di

causa ed effetto. Se una storia ti commuove, lo fa per ragioni che dovremmo essere in grado di vedere e sbloccare. Questa consapevolezza mi ha reso uno scrittore molto paziente: se non funziona, non posso dire: «Ma ci sto lavorando già da tre anni!». Se qualcosa non funziona, non è perché non sono un bravo scrittore o non è una storia fattibile – semplicemente non ho onorato adeguatamente la causa e l'effetto del problema.

Sono curioso di sapere di più del suo rapporto con la «realtà», di cui Nabokov diceva essere la sola parola da scrivere tra virgolette. In «Lincoln nel Bardo» usa la realtà e la trasforma a suo piacimento. Nell'«Era del cervello piatto» scrive reportage spiazzanti. In generale la sua chiave è il tragicomico.

Penso che quella che chiamiamo «realtà» sia, ovviamente, sempre una faccenda soggettiva. Quindi, non ho alcuna fedeltà al cosiddetto «realismo», che è solo un'altra forma di esagerazione e compressione, ma che trae un po' di forza dalla sua somiglianza con il modo in cui il mondo «ci sembra» quando siamo nella disposizione abituale, in cui usiamo il linguaggio per costruire comodi ausili alla vita («l'autobus sta arrivando», o «ho fame»). Quando scrivo in modo più «strano» spesso sento di essere più sincero, o almeno di offrire un punto di vista contrario all'abituale. Scrivendo, inizio con qualsiasi vecchia idea e qualsiasi tono («realismo» o «irrealtà» o altro), poi rivedo e rivedo e, in qualche modo, in quel processo, il pezzo diventa più veritiero, più simile a sé stesso. Cosa ha a che fare questo con la «realtà»? Penso che un buon pezzo di narrativa pulisca la macchia dai nostri occhiali. Vediamo le cose come sono, o almeno vediamo che le cose non sono sempre le stesse per tutti (vediamo il mondo attraverso gli occhi di

«Penso che un buon pezzo di narrativa pulisca la macchia dai nostri occhiali.» un altro) e, soprattutto, potremmo vedere cose che abbiamo precedentemente non notato, e ottenere un senso più profondo – solo un accenno, in realtà – della logica prevalente delle cose. O, potremmo dire, di Dio.

Sembra che i giovani non trovino più come prima nei libri un confronto con i loro problemi.

Penso che dipenda dal giovane. Alcuni di sicuro sì – li trovo tra i miei studenti e alle letture che assegno. Ma in ogni caso, il modo in cui raccontiamo le storie è sempre stato in evoluzione: finché le persone cercheranno, e cercheranno di diventare più sagge, andrà tutto bene. Penso però che non esista una forma d'arte che consenta un'intimità così vera tra il creatore e il destinatario come fa un libro. Quando leggiamo un grande libro siamo in stretta comunione con un'altra mente umana, sotto l'influenza del linguaggio, un linguaggio che può essere pieno e intimo quanto basta. Non c'è niente di meglio, se cerchiamo rassicurazioni sulla comunanza tra le persone: la mia mente e la tua mente unite dal linguaggio.

A proposito di Čechov, lei scrive: «Un'opera d'arte ci tocca quando è sincera».

Proviamo «sincerità» quando un artista prende una domanda che abbiamo e risponde onestamente. Quando sembra più preoccupato di scoprire anziché di mettersi in mostra, disposto a essere curioso e rinunciare a essere (semplicemente) «giusto». Forse quello scrittore o scrittrice non sopporta di essere falso, sa? E più interessato a capire come potrebbe sembrare la cosa a qualcuno che non condivide la sua opinione. C'è un senso di meraviglia in quel tipo di scrittura. Invece di «ecco com'è», quello scrittore sembra dire: «Bene, lavoriamo insieme, tu ed io, caro lettore, per vedere se riusciamo a scoprire com'è». Questo è quello che trovo in Čechov - è abbastanza forte da essere insicuro, costantemente insicuro - e questo dà la sensazione che abbia un grande amore per il mondo così com'è.

«Un racconto è come un tavolo con sopra degli oggetti.» Qual è, allora, la differenza tra letteratura e realtà? Selezionare e dare forma. Una storia – anche molto «realistica» – è il risultato di migliaia di scelte che spostano il racconto lontano dalla quotidianità verso il regno del mito. Ma, se fatta bene, la storia «riguarda» la vita reale, ci fa vedere cose che normalmente potrebbero mancare, verità grandi e piccole, e ci rende consapevoli di quanto velocemente giudichiamo, nella vita reale. Una storia rallenta il tempo e ci dà la possibilità di guardare più da vicino le decisioni morali che vengono prese. Ci mostra la nostra mente e, dentro le storie davvero fantastiche, sento sempre una voce che dice una cosa simile: potresti amare di più ed essere più paziente?

Ĉechov diceva che «l'arte non risolve problemi, deve solo formularli correttamente». Lei scrive: «Questo è quello

che fa un artista: si carica di responsabilità». Quale responsabilità?

L'artista è responsabile di tutto, per definizione: ogni virgola, ogni frase, ogni cosa consapevole e ogni cosa fortuita. Al di fuori del lavoro, onestamente penso che l'artista abbia le stesse responsabilità di chiunque altro. Ma un artista è qualcuno che ha supersviluppato la capacità di dimorare all'interno di un'opera, continuare a far emergere nuovo potere e continuare a cambiarla finché non è ciò che vuole che sia. E quando ha finito, ha creato un oggetto del quale le persone del futuro possono pensare: «Ah, non sono la prima o l'ultima a passare da questo posto, e non sono solo». E consolarsi. O anche: «Nessuno ha mai risolto questo enigma, perché non ne siamo capaci, per nostra stessa natura». E sentirsi umiliati. E poi... di nuovo nella lotta, ma con un po' più di muscoli.



## Marco Cassini

# Una specie di apprendistato

«minimaetmoralia», 27 giugno 2022

L'editore ricorda lo scrittore. Raffaele La Capria, vincitore nel 1961 del premio Strega con *Ferito a morte*, a ottobre avrebbe compiuto cento anni

Era una specie di apprendistato il mio, un tirocinio muto, travestito da voglia di fare l'editore, ma sopra ogni cosa era desiderio di conoscerlo, di stargli vicino, farmi apprezzare in qualche modo minuscolo da lui, mentre succhiavo da quelle tarde mattinate con davanti il mondo, oltre la terrazza piantata dentro Roma ma al tempo stesso utopica, aneddoti conoscenza simpatia epidermica eleganza ancestrale titoli opere sapere; se ci provo non riesco a ricordare il giorno in cui ci siamo conosciuti, forse fu a Capri nel 1995 alla festa per l'uscita di un libro di Laura Lilli che avevo pubblicato, il mio quarto o quinto libro da editore, incontro a cui seguì una visita alla sua villa incredibile di Capri e poi altri ne seguirono a Roma, visite continue che a me parevano portargli un sottile indicibile piacere ma che invece chissà gli saranno sembrate petulanti, visite al suo attico di piazza Grazioli, lui in giacca da camera, un'espressione e un capo che sanno già di antico, che si sedeva sul divano e mi faceva accomodare dal lato dell'orecchio buono, che l'altro, si giustificava sempre, non gli funzionava più da quella volta che durante un'immersione, visite che culminarono in un'intervista che gli feci e che portai a Goffredo Fofi, prima che esistesse «Lo Straniero» che orgogliosamente avrei pubblicato per i suoi primi due anni, quando c'era ancora «Linea d'ombra», io avevo un terzo dei suoi anni, con questa constatazione iniziava l'intervista, lui settantacinque e io venticinque, e dicevo in quell'incipit che lo consideravo il più importante narratore italiano vivente anche se aveva scritto solo una manciata di romanzi, e lui che in quell'intervista o chissà nelle conversazioni a latere dell'intervista si rammaricava di «aver perso tempo a vivere» lasciando meno spazio alla scrittura e diceva che però adesso si sarebbe messo a scrivere di più, a scrivere sempre, avrebbe avuto fretta frenesia fregola («impazienza») ora che aveva meno necessità di vivere e più di raccontare, e così avrebbe fatto, pubblicando in effetti qualcosa di nuovo ogni anno, libri agili, libri di riflessione, di critica al presente o di memoria, di sguardo, di descrizione mai puramente narrativi, come volendo lasciarci in attesa di un nuovo romanzo (parola da pronunciare come faceva lui, con una zeta anch'essa sorda, da quella volta che durante un'immersione), visite di apprendistato che portarono a strappargli la promessa di pubblicare una sua autobiografia letteraria per la mia piccola casa editrice di allora, un librino che si formava e nel formarsi dava vita e ragione a ulteriori visite perché l'accordo era che terminato ogni capitolo nuovo mi avrebbe chiamato la sera e io sarei andato a recuperare (mai prima delle undici del mattino successivo, per la sacra abitudine di dormire fino a

tardi) dalle sue mani il testo, che a volte era dattiloscritto - con l'Olivetti che troneggiava sullo «scrittoio», altro termine desueto ma assai consono all'abitazione in cui avvenivano gli incontri e le consegne, scrittoio circondato da pareti traboccanti di libri con l'unica collezione completa dei Meridiani che abbia visto in vita mia - ma che più spesso rendeva reale quella parola metaforica che tuttora si usa in editoria per descrivere un testo non ancora pubblicato e che chiamiamo «manoscritto», come questi suoi capitoli che mi porgeva, con lo sguardo orgoglioso e vispo di attempato ragazzino che sa di aver fatto un compito buono, subito dopo che ero entrato in casa quando, invitato ad attendere in salotto passavo prima a salutare Ilaria, quasi sempre in procinto di uscire e che sembrava giustificarsi dei suoi impegni con un rapido «vi lascio soli», e che per qualche motivo (non avendola conosciuta se non attraverso, immagino, un mio racconto familiare) mi chiedeva ogni volta «come sta la mamma» in forma non interrogativa e io che una sola volta avevo incontrato di sfuggita la figlia nel vano d'ingresso potevo ora chiedere restitutorio «come sta Alexandra?» con la cadenza interrogativa che per una cortesia zelighiana sfumavo in speculare asserzione, e una sera in cui lei doveva partire per la casa di campagna, per un'urgenza legata alle piante di ulivo se non erro, dopo averla accompagnata alla macchina che l'aspettava in piazza e averle sistemato il bagaglio nel cofano, ci lasciò soli ma stavolta con l'apprensione di una mamma che si separa dai figli adolescenti, dandoci istruzioni per la cena, dove trovare gli ingredienti, le stoviglie, spiegando a me più che a lui nell'evidenza che lui nei confini territoriali della cucina non aveva mai messo piede o se l'aveva fatto non sapesse come muoversi in terra straniera e difatti quella sera, che ricordo dedicammo alla lettura e successiva dettatura di un nuovo capitolo (per praticità gli suggerii di poter dattiloscrivere, anziché a macchina, il nuovo



capitolo direttamente sul mio computer portatile), quando si fece ora di cena cercò la mia complicità nel propormi «e se ce ne andiamo a mangiarci una bella pizza?» e con mia sorpresa condusse noi due napoletani-a-Roma a mangiarla in un ristorante toscano, Il buco, il più vicino a casa, consolandosi con la simpatia del personale e l'arietta estiva di una città deserta, e rammaricandosi di non ricordare più il sapore della vera pizza napoletana, e insomma non so quanti altri capitoli seguirono a quello ma alla fine il librino fu compiuto, e poi fu impaginato e poi furono corrette le bozze e poi fu mandato in stampa e da allora ebbe felicemente più vite, diverse edizioni sempre aggiornate, per correre dietro alla sua bibliografia crescente, si chiamò L'apprendista scrittore nel 1996, poi Cinquant'anni di false partenze nel 2002 per celebrare il mezzo secolo dal suo esordio con *Un giorno d'impazienza*, edizione che offrì a sua volta l'opportunità di organizzare quell'anno una memorabile serata al Teatro Argentina di Roma in celebrazione del suo compleanno intitolata Ottant'anni di false partenze a cui parteciparono in tanti sul palco - in primis nel suo nome cessarono le ostilità al centro delle quali si dibatteva allora il Teatro di Roma e riuscimmo a far sedere sul proscenio tanto il direttore uscente Mario Martone, che da un anno non rientrava più al teatro, quanto il neoeletto Giorgio Albertazzi - e con molteplici interventi spontanei, a sorpresa, dalla platea (dove sedevano Francesco Rosi e Giuseppe Patroni Griffi, Luciano De Crescenzo e Lina Wertmüller), librino che poi ancora si sarebbe chiamato Novant'anni d'impazienza quando dieci anni dopo e dieci anni fa raggiunse quel traguardo, e ogni edizione a distanza di pochi anni si riempiva di pagine nuove perché la scansione che avevamo deciso, in quegli incontri di mio apprendistato e della sua età tripla della mia, era «un capitolo per ogni libro che ho scritto» e quindi se ce n'era appena uno a decennio per il periodo in cui era occupato a vivere (1952, 1961, 1973 recita litanioso l'incipit della sua

bibliografia) le opere e i giorni si sarebbero poi inseguite, acciuffandosi al ritmo di un libro l'anno in tutto il Ventunesimo secolo, e in questo Ventunesimo secolo, più o meno un anno fa è stata l'ultima volta che l'ho chiamato da Napoli, io coi piedi a mollo nel mare in uno spicchio di Tirreno da cui si vede Palazzo Donn'Anna davanti al cui portone poco prima ero passato – gustando una monoporzione di Danubio dell'attiguo Bar Moccia, la mia madeleine familiare che è meno proustiana e più desimoniana, Matalena Matalena chi 'a vo' vergine e chi prena – a controllare i nomi sul citofono trovandoci davvero un Cacciapuoti come quel Guidino leggendario tra i leggendari personaggi del suo libro che ho letto tante volte e tante volte regalato, ogni volta che trovo una copia della prima edizione Bompiani del 1961 con la copertina rigida e i pesci mitici preistorici fossili su fondo scuro ne compro una, non ne ho mai meno di un esemplare a casa perché è il libro da regalare a persone a cui vuoi bene, una è nella casa napoletana dalla cui spiaggia si vede il palazzo di Massimo, sempre – entrambi, il personaggio-persona e il palazzo con la sua prua perennemente diretta verso l'orizzonte – in procinto di lasciare Napoli e dalla cui finestra La Capria ha raccontato di potersi tuffare in acqua, in quel mare che bagna e non bagna Napoli ma che bagnava me in quell'instante mentre dal cellulare lo chiamavo, ti chiamavo ricordando a memoria il numero e ricordandolo senza prefisso, perché quando lo avevo imparato in maniera indelebile non era ancora necessario lo zerosei, chiamandoti come ogni volta Raffaele perché non mi sono mai sentito così intimo da poter accedere al colloquiale Dudù, e vorrei poterti richiamare ora per dirti grazie: grazie per le storie, per le mattine, per quel librino tutto mio, per la vestaglia, per la pizza toscana di quella sera d'agosto, per la vista su Roma, e per la vista sul mare di Capri, per questo lento apprendistato mai portato a compimento ma che con te è iniziato e mi ha condotto a vivere nei libri e per i libri.

# Mattia Carzaniga

#### Fabbricante di best seller

«Il Foglio Review», 28 maggio 2022

Il mondo Young Adult di Erin Doom ce l'ha fatta grazie a Oliver Twist e Wattpad. Donne vittime che vogliono redimere il maschio danneggiato e frasi instagrammabili

Un giorno forse mi costituirò pubblicamente. Un giorno forse confesserò che mi celo io dietro il tale pseudonimo usato per pubblicare il tale romanzetto per ragazzine - e ragazzini: mi toccherà scrivere ragazzin\*? - per la tale (grossa) casa editrice. Un giorno forse rivelerò che sono George Eliot, sono Richard Bachman, sono Robert Galbraith, sono Elena Ferrante, sono Erin Doom (su quest'ultima tornerò a breve); sono tutti quelli che si sono nascosti, per un po' o per sempre, e hanno sconquassato l'editoria globale. Un giorno forse, come il mago di Oz, scosterò le tende. Ma quel giorno non mi si filerà nessuno. Perché quel libercolo non è diventato il best seller sperato, e io non mi sono trasformato in un bestsellerista da classifiche e bancarelle, e quindi tanto vale non farlo mai e non correre neanche il rischio di sputtanarsi.

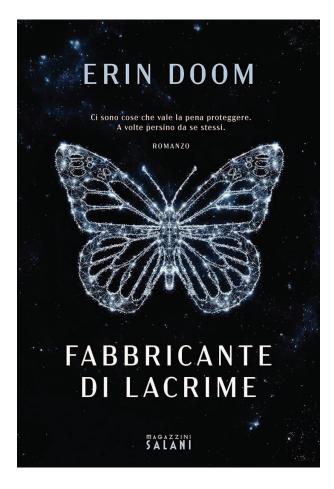
Quel romanzetto era un cosiddetto – secondo la dicitura corrente – Young Adult. La prima volta che sentii le parole magiche Young Adult fu molto prima di quell'occasione (mancata) lì. Ma quello era il momento in cui l'editoria italiana scopriva la gallina dalle uova d'oro (no: glitter gold). O forse era giusto un attimo più tardi, l'attimo in cui molti editor(i) nostrani pensarono – nel mio caso cannando clamorosamente i modi e i tempi – che, se il successo era tale in ogni luogo e lago, tanto valeva fabbricarlo in

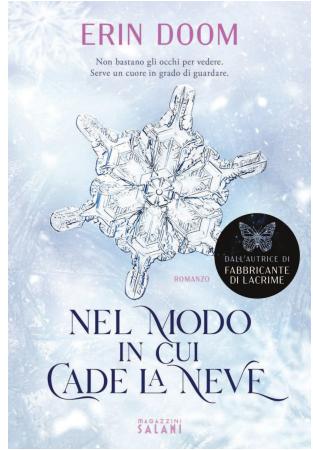
proprio. La prima volta che sentii le parole magiche Young Adult non avevo nemmeno capito bene che fosse, secondo alcuni, soltanto roba per teenager, e infatti così non era. Ricordo però che pensai – e ciò accadeva ben prima che i social diventassero lo specchio collettivamente mitomane che sono oggi - ma che nuovissima e originalissima categoria sarà mai, questa che sta sotto l'etichetta Young Adult; è ovvio che siamo tutti adulti-ragazzini, o che quantomeno lo siamo diventati, noi quarantenni, poco meno o poco più, che passiamo il tempo a mettere cuoricini sotto le foto di Timothée Chalamet (all'epoca c'era già, Timothée Chalamet?) e a bisticciare nei thread di Facebook come se un poltergeist c'avesse riprecipitati nell'ora di ricreazione della quarta elementare. E infatti poi l'arguto Jason Reitman ci fece un film delizioso, intitolato semplicemente Young Adult, che non c'entrava nulla con il nuovo genere letterario: c'era Charlize Theron che faceva, appunto, l'adultaragazzina, e basta.

Sto parlando da boomer (ma non siete tutti boomer, voi che leggete?), ma provate a figurarvi il quadretto: uno scribacchino (io) formatosi con i romanzi russi, con i film engagé, con il mito degli editoriali seri sui giornali seri (anche con *Ok, il prezzo è giusto!*, d'accordo, ma adesso non cavilliamo) che si trova a buttar giù la storia di due überfamosi una volta

fidanzati e poi malamente piantatisi (lui scaricò lei, recitava naturalmente la vulgata Young Adult), due celebs, come si dice oggi (lo sono ancora sia lui sia lei, forse persino più noti e seguiti di prima), che s'erano amate pazzamente, e pazzamente scoprivano di non poter stare insieme, che disdetta. E, tutt'attorno, la famiglia di lei (famosa anch'essa), le ex di lui (famose pure loro), un'amica (devo ancora dire famosa?) che – c'inventammo di santissima pianta – aveva avuto un aborto, insomma tutta roba così, da melodramma di Raffaello Matarazzo (i film del Novecento, anche quelli non proprio engagé, tornavano utili), da perfetto Harmony per teenager d'oggi che gli Harmony non sapevano nemmeno cosa fossero. O meglio: lo sapevano benissimo, li avevano letti tutti, solo che non si chiamavano più così. Anni dopo, non troppi, io che ero reduce da quel campione di vendite mancato scoprii che uno scrittore premio Strega aveva ghostscritto il romanzo d'un gruppetto d'influencer, e mi sentii meno solo.

Dunque, ricapitolando: il genere Young Adult già esisteva, a me era noto, ma come può essermi noto ora Twitch (non l'ho mica capito ancora troppo bene: imparerò, ma solo se stavolta divento ricco per davvero), e di colpo mi trovavo catapultato nel mondo che, a detta degli editori anche nostri, si fondava su regole tutte nuove. «I primi capitoli dovete metterli su Wattpad» insegnavano. E ancora: «Seguite tutte le possibili lettrici su Wattpad, parlateci!» (in realtà usavano la parola «engaggiare», ricalcato così, à l'italienne). E poi: «Se i primi capitoli funzionano su Wattpad, allora magari facciamo il botto per





davvero». Io sentivo quel Wattpad infilato ovunque e strabuzzavo gli occhi, e però poi m'applicavo, aprivo quella piattaforma dei miracoli e sceglievo farfalline azzurre come fotoprofilo, followavo altri profili a caso, e con la mente volavo: presto potrò passare le mie giornate a rileggere tutti i romanzi russi, e a rivedere tutta la filmografia di Éric Rohmer, perché sarò diventato milionario come Anna Todd e non dovrò pensare più a niente. (Anna Todd è l'autrice della saga *After*; prima di diventare un caso editoriale da trilioni di copie, la saga *After* è stata autopubblicata su Wattpad; anche sulla saga *After* tornerò a breve.)

Ho riesumato questo mio rovinoso tentativo di far saltare il banco dell'editoria italiana ora che Erin Doom (rieccola) ha fatto saltare il banco delle classifiche editoriali italiane. Erin Doom è un magnifico nom de plume dietro cui si cela non si sa chi, o meglio si sa poco. È, pare, una quasi trentenne emiliana, si dovrebbe chiamare Matilde, ha una formazione giuridica (mica ha perso tempo con le belle lettere come me) e sta facendo un sacco di soldi coi suoi due libri, Fabbricante di lacrime prima e Nel modo in cui cade la neve poi, pubblicati da Salani. Sulla copertina del primo c'è una farfalla azzurra (un caso??!?! Non credooooo!!!), e soprattutto c'è il bollino «Vincitore The Witty Award», ovvero i premi che, copio dallo sgrammaticatissimo sito italiano, «rappresentano al meglio l'impegno di Wattpad per scoprire e portare alla luce le più belle storie complete tra dozzine di categorie diverse in oltre dieci lingue». Dunque pure Erin Doom è nata, editorialmente, lì (per poi traslocare su Amazon), e dopo ha avuto il booster di Instagram e soprattutto di TikTok (ecco perché io non

«Certi amori non li coltivi. Sono come le rose selvatiche: sbocciano raramente e ti fanno stare sulle spine.» «Noi siamo rotti. Non siamo come gli altri. Ma forse ci siamo spaccati in pezzi per incastrarci meglio.»

sono diventato un caso megamondiale: perché non mi sono aperto un account sul social dei balletti!), e insomma ora è il talk of the town. Fabbricante di lacrime è una storia vagamente fantasy che comincia in mezzo agli orfanelli come Oliver Twist e soprattutto come La piccola principessa, il grande romanzo di formazione dell'ultima generazione del secolo scorso che probabilmente Erin Doom manco conosce.

Dentro Fabbricante di lacrime e Nel modo in cui cade la neve ci sono frasi che avrei potuto scrivere io (vabbè), che potrebbero stare in un qualsiasi Young Adult, solo che funzionano meglio delle altre, sono più instagrammabili delle altre. Un'ulteriore base del successo è la riproducibilità in serie delle citazioni, come fossero gli Nft di un Banksy: basta possedere un pezzo, e condividerlo sui propri feed, per dire di avere tutta l'opera. Frasi del tipo: «Noi siamo rotti... Non siamo come gli altri. Ma [...] forse ci siamo spaccati in pezzi per incastrarci meglio»; «ti amo da prima di sapere cosa volesse dire»; «certi amori non li coltivi. Sono come le rose selvatiche: sbocciano raramente e ti fanno stare sulle spine» (questa la mia preferita). In una recente intervista a «la Repubblica» – la prima che ha elenaferrantemente concesso, ci tengono tutti a precisare – dichiara che ha iniziato a scrivere «per seguire una passione, occupandomi di altro nella vita, così ho scelto il nickname Dreams Eater, che è diventato il mio pseudonimo, per tenere separata la vita di tutti i giorni dall'àmbito creativo. Il successo mi ha travolto al di là di ogni aspettativa. La scelta dello pseudonimo però resta. Non per creare aloni di mistero, attirare attenzione, semmai il contrario, dietro all'anonimato c'è un'esigenza di privacy» (io, mitomane, sottoscrivo). Non cita come modello Anna Todd – «non ho letto After» – bensì

«J.K. Rowling: è stata lei la prima a farmi capire che nei libri ci può essere un mondo»: l'orfano di riferimento è dunque Harry Potter (sempre non a caso, anche Erin Doom è pubblicata da Salani). Poi ci sono le considerazioni di prammatica: quant'è bello il rapporto diretto con i lettori («un giudizio fresco, nudo, crudo dei tuoi lettori, che possono dare consigli, è un modo di mettersi alla prova») e quant'è buono il profumo della carta («poter prendere tra le mani il libro reale, cartaceo, rispetto a leggerlo solo on line, conta ancora tanto»). Ma la frase cruciale è un'altra: «C'è chi fin da bambino vuol fare lo scrittore: non è il mio caso».

Mi pare allora che il vero significato (e significante) di Young Adult stia precisamente qui: in una generazione di scrittori che non voleva manco scrivere, e che si ritrova semplicemente a rielaborare ciò che già esisteva, a rimaneggiare, ritinteggiare di fresco (di scuro). È come l'antico modo di tramandare oralmente, di trascrivere e riscrivere, attraverso cui, un poco alla volta, si montavano e smontavano i pezzi dello stesso poema. L'altra frase chiave dell'intervista, relativa proprio a Wattpad, è: «Chiunque può pubblicare a puntate una storia, aggiornandola di volta in volta con un nuovo episodio fino alla conclusione». Non valgono quasi più i libri veri e propri, vale lo spazio conclusus in cui il genere vive, e muore, e tutte le volte risorge.

L'altro concetto imprescindibile alla base dello Young Adult è quello di fanfiction, altra parola magica che io imparai quando m'imbarcai sulla nave delle meraviglie che poi invece naufragò. Fanfiction sta sì per vite immaginate, e romanzate, dei famosi, ed è la cosa che ho fatto io con la mia complice; sbagliando per via di un dettaglio fondamentale: i due protagonisti della nostra storia erano dei famosi troppo famosi, e troppo belli, e troppo ricchi, dunque a immedesimazione zero; più che altro, erano il pretesto per un puro e semplice pettegolezzo che non poteva costituire la vera base di un successo Young Adult. I fan che fanno realmente fiction sono quelli che, appunto, rielaborano materiale

altrui, tenendo tutto dentro lo stesso mondo, dentro lo stesso confine.

Il solito *After* della solita Anna Todd nasce come fanfiction di Harry Styles, che però lì non è ritratto come la popstar che tutti conosciamo: è solo un bulletto che deve ancora scoprire cos'è l'amore (e come si trattano le donne). *My Dilemma Is You* di Cristina Chiperi è una fanfiction sullo youtuber Cameron Dallas. *Cinquanta sfumature di grigio* non puntava propriamente al pubblico giovane, ma ha acchiappato pure quello perché all'origine è una fanfiction di *Twilight*. Tutto è collegato, in un sistema di vasi comunicanti che, nel tempo, ha costruito un immaginario che ormai fa capo solo a sé stesso.

E che si è allargato dai libri, digitali o di carta che siano, all'intero scenario audiovisivo. Al di là delle saghe letterarie diventate saghe cinematografiche (sempre After, sempre Fifty Shades), lo Young Adult cineseriale è un genere che ormai ha i suoi filoni che si copiano/citano a vicenda: i più fortunati sono quello delle malattie (Colpa delle stelle, A un metro da te, Noi siamo tutto, Il sole a mezzanotte, e via diagnosticando) e quello del sesso (declinato in un softporn solo fintamente per adulti: Bridgerton e 365 giorni, per citare due dei titoli di maggior successo su una nota piattaforma, conservano tutti gli elementi dello Young Adult classico). In generale, e sintetizzo assai, permane quel consueto universo di donne vittime, solo fintamente empowered, che dovrebbero redimere il solito maschio danneggiato e però nei fatti continuano a dipendere dalla sua attenzione. Pezzi che dovrebbero incastrarsi, ma poi non succede quasi mai (immagine gettonatissima: la usai pure io come pitch, chiedo scusa, della trama). Amori sbeccati, personaggi storti, strascichi emo che non sembrano ancora sopiti. Erin Doom, che spero diventi presto film (serie Netflix?), mi pare da osservatore poco esperto, da fabbricatore di storie di un mondo che non conosceva e che continua a non conoscere - la sintesi attualmente decisiva. La prossima volta che non scriverò un best seller, farò tutto come lei.

### Paolo Rumiz

# È morto Boris Pahor, scrittore del secolo

«la Repubblica», 30 maggio 2022

Sloveno, triestino, memoria storica degli orrori del Novecento sulle minoranze linguistiche. Ai libri unì l'impegno a trasmettere ai giovani la testimonianza

Il vecchio aveva uno sguardo celeste. Una sera che l'ultimo sole entrò fino in fondo alla sua casa, alta sul mare di Trieste, mi diede un'occhiata che parve di adolescente. Poco prima mi aveva aperto il cancello del giardino dopo aver salito dei gradini con passo elastico. Aveva da poco compiuto cent'anni e io non capivo dove stesse il segreto della sua vitalità. Forse [...] nella memoria. Boris Pahor, sloveno d'Italia, classe 1913, ne era il monumento. La teneva viva come un dovere ostinato, che continuava a sobbarcarsi nonostante gli anni. C'era un «demone» di frontiera che gli impediva di mollare, un'anima da bastian contrario che lo incollava alla vita. Qualcosa di ribelle che faceva parte del suo vento, del mare e della pietra cui era aggrappata la sua casa.

Cento e otto anni. Forse la sua longevità era una vendetta [...] contro il fascismo che gli avevano rubato venticinque anni di vita, impedendogli di parlare la sua lingua. Era il recupero del tempo perduto, la risposta all'ostracismo di chi, nel Dopoguerra, non aveva voluto si sapesse che nella città «italianissima» c'era un uomo capace di scrivere in un'altra lingua, tanto più se si ostinava a sbugiardare le amnesie di una terra dove il fascismo aveva dato il peggio di sé. Era il conto da regolare con una fama beffarda, che l'aveva fatto conoscere ovunque nel mondo, ma non nel Paese in cui era nato. Una diga rotta appena a novantacinque

anni, quando il suo capolavoro, *Necropolis*, sul suo internamento in un lager nazista, era stato «scongelato» dopo quarant'anni, e tradotto in Italia.

Ardeva di vita. Cinque anni fa lo accompagnai a ritirare dei soldi nella sua banca sul Carso. Gli tagliò la strada una bella bruna, e lui reagì come un ragazzo. Mi si aggrappò al braccio e disse: «Ah, se avessi solo dieci anni di meno...». Pochi mesi fa gli chiesero un'intervista-video di tre minuti da inoltrare in Germania come ringraziamento per un premio europeo di cui ero compartecipe. Ebbene lui, quasi cieco, seduto in poltrona, parlò per tre minuti esatti senza ripetizioni né sbavature. Alla fine confessò di avere ancora un progetto. Era «L'Homme revolté», disse in francese, citando il suo modello, Camus, e il memorabile pamphlet Indignez-vous, scritto da un altro grande vecchio, Stéphane Hessel. Per lui il francese era la lingua della liberazione: dopo il lager era stato spedito a riabilitarsi in terra transalpina, dove una dolce infermiera lo aveva riaccompagnato fra i vivi. «Mi basterebbero due anni per scriverlo» confessò. Difficile distinguere lo scrittore dal mistero della sua longevità.

[...] Ricordava spesso «il fuoco», quello appiccato nel 1920 dalle camicie nere alla Casa di cultura slovena di Trieste, in un clima fertile di reciproche provocazioni in tutto l'Adriatico orientale. Quelle

fiamme viste da bambino erano per lui l'inizio del Male, il collaudo di un'oppressione razziale iniziata in Italia prima che in Germania, che avrebbe portato ai forni di Birkenau. E Trieste era il luogo amato e maledetto, dove si era costruito l'annichilimento degli slavi («allogeni» che vennero italianizzati anagraficamente a decine di migliaia) e dove Mussolini aveva proclamato le leggi antiebraiche in un tripudio di folla osannante.

Su tutto questo scendeva già l'ombra del negazionismo. Si parlava sempre meno dei fascisti e della guerra che avevano provocato, per meglio concentrare la memoria sulle foibe, sulle vendette «slavocomuniste» ai danni di chi aveva perso la guerra. Un meccanismo che usava le vittime troppo spesso innocenti di quelle ritorsioni solo per oscurare il «male» che le aveva precedute e generate. Un modo per usare il Giorno del ricordo – caso unico in Europa – non per chiedere scusa, ma per pretendere scuse e mantenere vivo il rancore etnico. Così quando nel 2009 a questo Primo Levi di frontiera il comune di Trieste offrì la cittadinanza onoraria evitando di nominare il fascismo nella biografia dello scrittore, il vecchio fiutò l'imbroglio e respinse il dono avvelenato.

«Mi basta che le cose siano chiamate con il loro nome» diceva del cloroformio che ammorbava l'aria. Oggi l'arco completo della sua bibliografia testimonia di una lotta senza quartiere contro l'oblio. Libri come *Il rogo nel porto, Il petalo giallo, Piazza Oberdan, Una primavera difficile*, oppure *Qui è proibito parlare*. Tutti diffusi tempestivamente all'estero e invece tradotti in Italia con decenni di ritardo.

Diceva cose scomode. Per esempio che non c'era stato solo l'Olocausto degli ebrei, ma la strage degli antinazisti tedeschi, passati anch'essi per il camino,

«Ti sembra che io sia nazionalista solo perché voglio ricordare che è esistito il fascismo?» come nel campo di concentramento di Dora in Turingia, dove gli oppositori irriducibili di Hitler erano stati mandati a costruire i missili V2 di Wernher von Braun per finire ghigliottinati a ogni esperimento fallito. Un orrore per il quale lo scienziato poi reclutato dagli americani, ricordava Pahor [...], non disse mai parole di pentimento.

E che dire dei cognomi cambiati d'ufficio a sessantamila triestini di lingua slovena, cognomi che per dovere di giustizia – chiedeva Pahor – dovevano essere riportati alla forma originale con analogo provvedimento d'ufficio. E i campi di concentramento fascisti, dimenticati, come quelli di Visco e Gonars, dove secondo i responsabili italiani «non si moriva abbastanza» e dove creparono di stenti sloveni e croati. Soprattutto vecchi, donne e bambini, già ridotti a scheletri. E ancora l'assenza di una Norimberga per i criminali di guerra italiani, e di conseguenza l'assenza di una celebrazione ufficiale dedicata non solo alle vittime di slavi o tedeschi, ma anche a quelle del fascismo. Boris il combattente picchiò duro anche contro il regime di Tito. In un libro intervista del 1975 denunciò il massacro di dodicimila prigionieri di guerra sloveni che avevano militato nella milizia anticomunista e poi i crimini delle foibe perpetrati a fine conflitto mondiale contro italiani, sloveni, croati e altri. Una provocazione che innescò durissime reazioni da parte del governo jugoslavo e determinarono il bando delle opere di Pahor nella Repubblica slovena.

Un uomo-contro fino alla fine. Come quando gli capitò di esprimere timori per la sopravvivenza della madrelingua dopo che la cittadina costiera di Pirano, oggi Slovenia, aveva eletto sindaco un immigrato africano. Un'esternazione condannata da molti e vissuta con imbarazzo dalle autorità di Lubiana. Cercai di difenderlo, e non era facile. Anche perché, conoscendo la sua biografia, comprendevo il timore da lui espresso che il Globale finisse per annichilire una lingua parlata da appena due milioni di abitanti. Per qualche anno ci fu su questo una densa corrispondenza tra noi. Boris, gli scrissi, come fai a

fermare l'immigrazione se non con i sistemi repressivi che tu per primo hai vissuto sulla tua pelle? Quale alternativa all'adozione dello straniero? E lui rispondeva, amareggiato ma duro, senza temere le contestazioni. «Io razzista?» brontolava. «Nessuno ha mai accusato la polis greca, che si difendeva dai persiani, di essere malata di razzismo per il solo fatto di voler difendere la propria cultura, lingua, tradizione.»

La trincea della lingua come ultima patria. Per un magnifico contrappasso della storia, proprio la lingua negata dall'oppressore era stata per lui fattore di salvezza nel lager alsaziano narrato in *Necropolis*. Era stata la conoscenza dello sloveno a consentirgli di capire polacchi, cechi, russi e ucraini, e sollevarsi al rango di infermiere. E poi il francese – Baudelaire, studiato all'università di Padova sotto la guida di Diego Valeri – e l'italiano, perfezionato con la laurea in lettere a Padova. E il tedesco, masticato da bambino, quando Trieste era ancora impero asburgico. Altre scialuppe di salvataggio.

«Dimmi,» mi disse camminando su un prato sotto la rocca di Repentabor «ti sembra che io sia nazionalista solo perché voglio ricordare che è esistito il fascismo?». Lo chiedeva perché molti anche a Lubiana gli imputavano di ostinarsi a rimestare il passato. «Mi dicono: perché non lasciare che le nuove generazioni costruiscano il futuro a prescindere da quegli orrori? Io dico che ricordare è un dovere perché altrimenti il passato e l'orrore ritornano. Perché i costruttori del disordine sono pronti a occupare ogni varco di silenzio per manipolare la storia e costruire altri revanscismi su quelle manipolazioni.»

Per dire queste cose divenne un nomade oltre i novant'anni. Lo invitavano a parlare da mezza Italia. Duecento inviti in tre anni. Ed è stata per lui la scoperta di un Paese diverso, di un pubblico assetato di sapere, di giovani attenti a non arrendersi a verità preconfezionate. Chi era, si chiedevano i ragazzi, quell'omino dal passo svelto e dall'occhio limpido che diceva cose terribili con la semplicità

## «Pidocchi ci chiamavano a noi sloveni, gente senza lingua e senza civiltà.»

di un maestro elementare? Da dove gli veniva tanta ostinata forza di combattere? Perché c'era voluto un quasi centenario per sentir chiamare le cose col loro nome? Perché gli altri intellettuali stavano zitti?

Tra di noi parlavamo triestino perché era [...] la parlata che avevamo in comune, la felice «terra di nessuno» fra le nostre lingue materne così diverse; e poiché il dialetto nostro è autoironico e minimalista, ci divertivamo a raccontarci cose semplici, per esempio sul cibo semplice di casa. La jota, i sardoni impanati, il vino Malvasia. Alla fine, il suo nazionalismo culturale si scioglieva nel mondo magnificamente bastardo che era sempre stato il Mediterraneo. «Non posso nemmeno pensare di vivere lontano dal mare» confessò squadrandomi con l'occhio glauco. Aveva cent'anni suonati quando andammo insieme a Saint Malo in Bretagna, per il più grande festival letterario di Francia. Prese due aerei, poi un treno da Gare Montparnasse, e per tutto il tragitto rispose ai giornalisti in perfetto francese. Una volta sull'oceano, respirò a pieni polmoni l'aria salmastra, ma poi sussurrò: «C'è poco da fare, sono e resto un mediterraneo».

«Pidocchi ci chiamavano a noi sloveni» mormorò un giorno, «gente senza lingua e senza civiltà. Nel '42 finii soldato in Cirenaica, in una legione chiamata "28 ottobre". Ero una cimice, ma in battaglia servivano anche le cimici. Insieme a me c'erano camicie nere; io pensavo fossero soldati speciali e invece erano stati mandati a combattere con cannoncini austriaci della Grande guerra e moschetti buoni per sparare ai gatti. Erano bersagli garantiti, perché gli inglesi sparavano sul nero, odiavano i fascisti. Al fronte non erano affatto alteri come i fascisti che incendiavano i nostri villaggi... Erano ragazzi anzianotti, gente misera, come miseri eravamo noi sloveni. Servi anche loro. Come noi».









Leggendo il De rerum natura di Lucrezio nella nuova traduzione di Milo De Angelis, tra i nostri maggiori poeti, insorgono due sensazioni nel lettore: ammirazione e gratitudine. Ammirazione per l'imponente e scrupoloso lavoro durato una vita intera (dalla tesina di maturità alle varie traduzioni apparse negli anni, in particolare quella di Sotto la scure silenziosa uscita da Se nel 2005) che ha consentito a De Angelis di rendere accessibile l'arcaico esametro di Lucrezio, in versi che ne ricreano fedelmente lo spirito e la tensione interna. Gratitudine perché proprio questo corpo a corpo con una delle opere più importanti del pensiero umano permette oggi a tutti – studenti, studiosi, appassionati – di penetrare in un percorso intellettuale che arriva da molto lontano ma che continua a mantenersi di straordinaria attualità. D'altronde non è forse vero, fin dall'alba dei tempi, che siamo soli sulla terra, che siamo destinati a morire e che nessun dio può aiutarci? Ma la morte non è nulla per noi (Nil igitur mors est ad nos) se la natura dell'anima è mortale. È proprio grazie al poema di Lucrezio che comprendiamo quanto il senso del nulla e insieme il senso dell'infinito segnano la grandezza e la tragedia della condizione umana. «Lucrezio è un poeta con una forza introspettiva vicina alla letteratura del nostro tempo» scrive De Angelis. «Non per niente è stato tanto amato dai grandi esploratori dell'anima moderna e soprattutto da Leopardi.» Ma anche da Pavese, Luzi, Camus, Benn, Eliot, Miłosz e dallo stesso De Angelis, che in un'intervista del 2008 contenuta nel libro La parola data (Mimesis) disse: «Lucrezio giunge alla Modernità senza tappe intermedie, saltando un millennio, collegandosi al nostro trauma (a Bacon e a Hopper, all'esistenzialismo di Sartre). Pone domande fondamentali, istituisce un rapporto diretto, coinvolgente e bruciante, a tu per tu. È attraversato dalla contraddizione: si predica seguace di Epicuro, vorrebbe indicare la via della felicità, ma l'unica cosa che sa descrivere è un'angoscia incontenibile, ripresa al rallentatore in tutti i suoi dettagli». Grazie alla traduzione di De Angelis - che ha scritto anche tutte le note ed è riuscito nell'impresa di mantenere in un verso italiano molto lungo (dalle quattordici alle ventisei sillabe) il verso del poeta latino – i sei libri di cui si compone il De rerum natura si leggono come un'opera nuova, inedita, quasi fosse dello stesso De Angelis che nelle sue raccolte ha attraversato i temi lucreziani: l'amore, la morte, la natura, l'angoscia. Basti pensare al libro d'esordio, Somiglianze, ma anche a Tema dell'addio o a Incontri e agguati. Ecco quindi le affinità, i rimandi, certe parole scelte al posto di altre.

Valgano come esempi le meravigliose pagine dedicate alla morte, nel Libro III, e la lotta tra gli amanti, nel Libro IV, con quei corpi avvinghiati, soggiogati dall'impeto erotico ma che si affrontano come fossero nemici. De Angelis è sontuoso nello scegliere le parole esatte per trasmettere il tono concitato, visionario di Lucrezio, facendo vivere al lettore un'esperienza unica.

Milo De Angelis

De rerum natura di Lucrezio

Mondadori

«Scomparire dietro il verso, avere fede nella sua potenza espressiva e lasciarlo vivere da solo, riducendo al minimo l'ingombro della mia persona.» E la lezione che Mariangela Gualtieri, cofondatrice del Teatro Valdoca nel 1983 insieme al regista Cesare Ronconi, ha imparato in quarant'anni di spettacoli dove ha praticato «l'arte di dire la poesia», come recita il sottotitolo di questo prezioso libro. L'arte orale è sempre stata al centro del suo fare poetico, ma in stretto rapporto con la scrittura, per questo L'incanto fonico non è un discorso sul dire la poesia, ma una scrittura *con* il dire la poesia. Il libro mostra al lettore come la poesia, in un momento in cui la lingua viene spesso mortificata, «è la rivolta più alta, la migliore alleata, ed è nell'oralità che vive in pienezza». Ecco dunque l'importanza di imparare i versi a memoria, come fece Nadežda Jakovlevna Mandel'štam che depone l'amato sposo dentro sé, ogni notte, verso dopo verso. Come per metterlo in salvo dentro la rotta della propria voce». Nei dodici capitoli che compongono il libro, Gualtieri offre consigli sulla poetica orale analizzando ogni aspetto: il silenzio, la voce, il respiro, il metro, la paura, l'uso della tecnologia e il pianto che «non è da temere. È un bel piangere questo, catarsi si chiama»

Mariangela Gualtieri L'incanto fonico Einaudi Di solito le antologie di poesia, anche quando si concentrano soltanto su un periodo storico o su un tema specifico, sono fonte di critiche. C'è sempre qualcuno pronto a notare l'assenza di questo o quell'altro poeta, a mettere in dubbio le scelte fatte. L'improbabile coppia formata da Nicola Crocetti e Jovanotti, per settimane in classifica con la raccolta Poesie da spiaggia, ha invece messo d'accordo tutti: lettori e critici. Il perché è presto detto: le 115 poesie di ogni epoca e latitudine, «legate al mare, al viaggio, all'avventura, all'amore, alla vita» sono una più bella dell'altra. I poeti scelti sono di prim'ordine: Kavafis, Borges, Rimbaud, Neruda, Rilke, Cvetaeva, Pasolini, Kazantzakis, Benn, Baudelaire, Mandel'štam, Cappello, Ungaretti, Auden, Anedda, Penna, Szymborska, Montale, Frost. Più che sotto l'ombrellone queste poesie sono da tenere sul comodino, per leggerle e rileggerle, per mandare a memoria versi indimenticabili come quelli del poeta greco Kriton Athanasulis (che Crocetti ha il merito di farci scoprire): «Così è stato il mio tempo. Gira l'occhio / dolce al nostro crepuscolo amaro. / Il pane è fatto pietra, l'acqua fango / la verità un uccello che non canta. / È questo che ti lascio. Io conquistati il coraggio / d'essere fiero. Sforzati di vivere. / Salta il fosso da solo e fatti libero. / Attendo nuove. È questo che ti lascio».

Nicola Crocetti e Jovanotti *Poesie da spiaggia* Crocetti editore