

retabloid

luglio 2022



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
luglio 2022
«Io il talento ce l'ho, ma serve anche la pratica.
Non devi mai smettere di giocare, questo è
il principio.»
Marek Šindelka

Il copyright degli Atomi, del racconto, degli
articoli e delle foto appartiene agli autori.
La foto di copertina è di Casey Horner.
Cura e impaginazione di Oblique Studio.

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

Gli Atomi

Marta Cristofanini, <i>La lista</i>	7
Sara Paqu Bresciani, <i>Altrove</i>	8
Lucrezia Pei e Ornella Soncini, <i>Tu mi hai fatto del tuo fuoco</i>	9
Maria Teresa Rovitto, <i>Connessioni</i>	10
Elisabetta Tocchetti, <i>Dietro il campo di granoturco</i>	11

Il racconto

Beniamino Rosa, <i>Amleto queer</i>	12
-------------------------------------	----

L'intervista

Anna Cellamare, intervista a Marek Šindelka (<i>La fatica dei materiali</i> , Keller)	14
--	----

Gli articoli

# <i>Il padre di «Frigidaire»</i>	
Ivan Carozzi, «Il Tascabile», 6 luglio 2022	17
# <i>Creazione di forme</i>	
Giulio Mozzi, Facebook, 7 luglio 2022	23
# <i>Sé come altri</i>	
Barbara Carnevali, «Le parole e le cose», 8 luglio 2022	25
# <i>Luciano Bianciardi. Fuori dal canone</i>	
Piero Melati, «Robinson», 9 luglio 2022	35

# <i>Bombe sulla memoria e libri al macero</i>	
Tommaso Di Francesco, «il manifesto», 9 luglio 2022	37
# <i>La poesia è ovunque</i>	
Laura Piccinini, «D», 9 luglio 2022	39
# <i>Non sparate sugli Instapoet</i>	
Samira Larouci, «D», 9 luglio 2022	42
# <i>«Siamo nell'Apocalisse ma ci stiamo abituando.»</i>	
Annalisa Cuzzocrea, «La Stampa», 9 luglio 2022	44
# <i>Come pensa un editore</i>	
Chiara Valerio, «L'Espresso», 10 luglio 2022	49
# <i>Carlo Linati, l'irregolare che schernì il «green» prima della moda «green»</i>	
Davide Brullo, «il Giornale», 11 luglio 2022	52
# <i>Raffaele annusa l'aria e sente l'odore del mare</i>	
Silvio Perrella, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 luglio 2022	54
# <i>«Su Adelphi non staremo a guardare.»</i>	
Dario Olivero, «la Repubblica», 16 luglio 2022	56
# <i>Andrei Kurkov, letteratura e sogno alla prova della guerra</i>	
Guido Caldiron, «il manifesto», 19 luglio 2022	59
# <i>Illuminava con le parole</i>	
Giuseppe Antonelli, «Corriere della Sera», 22 luglio 2022	62

<i># Luca Serianni, il rigore e l'impegno del professore</i>	
Valeria Della Valle, «il manifesto», 22 luglio 2022	64
<i># Cosa resta di tutto il Busi che non abbiamo letto da giovani?</i>	
Alberto Ravasio, «Limina», 27 luglio 2022	66
<i># Pietro Citati, l'uomo che riscriveva la letteratura</i>	
Paolo Di Paolo, «la Repubblica», 29 luglio 2022	73
Mendel	
a cura di Alessandro Melia	75

Marta Cristofanini

La lista

Fu quando comincio a perdere unghie e capelli che mi parlò delle liste. Le liste servono per fare ordine, mi disse. Le liste servono per ricordare. La casa quell'estate era arruffata come un nido. Nonna Bui diceva che non c'era più tempo per metterla a posto, e me ne sarei accorta presto anche io. Prova con le liste, diceva. Comincia con una, e mi dirai se ho ragione. Cominciai: pennarello, cerchio, gabbiano. Brava, mi disse, sei forte Cecé. Mi mostrò la sua, sorrise scoprendo denti molto grandi: il rumore dei barattoli quando si aprono, il rossetto, i piedi nudi al sole sul patio. La incalzai: i girini nel laghetto di Francis, l'estate quando piove e l'asfalto sa di cosa viva, la coccinella sul dito. Sorrideva schioccando la dentiera tra mandibola e mascella. Aggiunsi: la bocca finta di Nonna Bui. Quando suonava il mezzogiorno, scostava la vestaglia a fiori alzandosi di scatto, raccoglieva i fogli sul tavolo e caracollava verso il frigo come un pulcino grasso e spiumato. Inchiodava le liste con i magneti che mamma portava dai viaggi. La schnitzel ai mirtilli, il pelo splendente di Nan la cagna, luna nuova in maggio erano ancorati al ricciolo di un'onda da cui affiorava MAIORCA. Strapparsi le pellicine, mangiare la neve, le Converse macchiate d'erba pendevano dall'ascella sbeccata della Statua della Libertà.

A fine estate il frigo era fitto di parole che Nonna Bui senza occhiali scambiava per moscerini. L'ultima lista l'ha scritta di nascosto mentre dormivo. Scrisse: CECÉ CONSERVA TUTTO NON FARE PASTICCI DA GRANDE NON PERDERE TEMPO, senza virgole e con una calligrafia bellissima e importante. La infilò sotto il boccale di birra con la scritta prosit!, e la mattina dopo c'era mamma ma lei no. Mamma mi ha detto che «prosit» significa «alla salute». Me lo ha detto brindando col pugno chiuso in aria. Aveva un debole per il melodramma. Lo diceva sempre, Nonna Bui.

Marta Cristofanini è nata a Genova e c'è ritornata. Si occupa di linguistica applicata a interfacce artificiali e di comunicazione. Legge molto, cammina appena può. I suoi racconti sono usciti su «Rivista Blam» e «Salmace».

Sara Paqu Bresciani

Altrove

La macchina ce l'ho ma hai voluto che guidassi la tua.

Sono scesa e ho richiuso la portiera. Ci siamo guardate come fosse tutto uno scherzo e ho visto che con gli occhi mi chiedevi perché. Da quando siamo separate me lo chiedo spesso anch'io. Mi sembra innaturale che io che ti appartengo e tu che mi appartieni stiamo divise.

Nelle tue mani stupide – ora – la volta in cui era notte e ho urlato nel buio, una maschera di sudore e l'espressione non mia, una sagoma che ti somigliava sulla soglia della porta. Le tue dita mi scorrevano piano tra i capelli e non capivano quello che vedevo.

Cantavi a bassa voce una buonanotte assente, e al risveglio c'era odore di polvere e magnolia. A pochi passi da me il suono attutito dei cassetti che si aprivano e richiudevano, la fiammella del forno a gas, lo scorrere a scatti dell'acqua dal rubinetto.

Le mie mani sicure – adesso – ti scostano un riccio dalla fronte, hai l'aria spensierata da bambina e ti vedo ancora alle prese con le tue piante di pomodori, o china in mezzo alle felci.

Una mosca ci ascolta mentre racconto una storia. C'è una ragazza che ogni giorno scende la mulattiera verso il lago. Raggiunge la sua amica, siede a riva e insieme passano il pomeriggio a lanciare sassi a pelo d'acqua, o a catturare pesci a mani nude e a guardarli dimenarsi finché questi, con un colpo di coda, tornano a confondersi nella melma. Un giorno la ragazza, rimasta sola e incantata dai riflessi delle squame di un persico, decide di inseguirlo oltre il velo scuro della superficie. Da quel momento nessuno ha più notizie di lei, salvo chi giura di averne intravisto il volto trasfigurato, gli occhi vuoti e colore del piombo, grosse branchie all'altezza delle tempie.

Quando rimetto in moto e mi allontano, la tua risata suona come una condanna.

Sara Paqu Bresciani (1998) ha studiato Lettere a Milano e si è laureata con una tesi su rave e riti dionisiaci. Attualmente vive a Berlino, si occupa di produzione di eventi legati all'arte contemporanea e passa sempre più tempo a scrivere. I suoi articoli e i suoi reportage sono apparsi su «Esquire», «The Submarine», «Alea» e «Kabul Magazine».

Lucrezia Pei e Ornella Soncini

Tu mi hai fatto del tuo fuoco

C'è il sole, troppo e sempre, e c'è il giardino con il Fratello nudo e caldo come una pietra. Fuori dal cancello il serpente di strada striscia verso il resto del mondo, dove sua Sorella è volata quando l'estate aveva ancora una fine. Prima di salire sul bus per la città con una piccola borsa e nient'altro, si è indicata tra le costole e gli ha detto: *Sei un pezzetto di me che mi hanno tolto da qui.* Nel giardino ci sono le api e il Padre che suda sotto la tuta gialla. La Sorella e il Fratello non possono avvicinarsi alle arnie, conoscevano poco più del cielo sopra i campi e della terra tra le dita dei piedi quando hanno perso il paradiso.

Non più Figlio, il Fratello è cresciuto selvatico come i fiori roventi di fronte alla loro casa vuota, bevendo luce bianca accucciato vicino al cancello.

La Sorella torna per lui, con la città ancora addosso e la vecchia borsa tra le mani.

Il Fratello prende vita e corre appena sente l'autobus che si ferma e riparte, il cancello che si apre e si richiude. La Sorella gli va incontro, saltellano, sbattono le braccia, si inseguono e si stringono sudati e stupidi. Lo spinge giù e ride stesa su di lui, dei suoi occhi grandi che la fissano, di com'è diventato con le braccia e le gambe così lunghe.

Sei felice?

Tanto te ne rivai via presto...

Dài, lo sai.

Cosa?

Che torno sempre. Non te la ricordi più la storia delle esploratrici?

Non mi ricordo nemmeno come sono fatte le api.

Te lo racconto io.

La Sorella sussurra, *Io e te siamo nati dall'incontro fortuito tra un'ape e un fiore*, e per ogni bugia gli dà una carezza. Scende e gli bacia i peli biondi e umidi dell'ascella.

Il Fratello stira le braccia e le gambe tra l'erba ingiallita, sente un ronzio, ma le api riposano lontane dentro le arnie.

Come avere la febbre da sole, e la terra scura è una mano fresca sulla pelle.

Lucrezia Pei e Ornella Soncini traducono, correggono e parlano di libri. Hanno pubblicato su riviste letterarie («Sulla quarta corda», «Spore», «micorrize», «The Shoutflower») e antologie (Moscabianca, il Saggiatore, Arcoiris). Scrivono non fiction per alcuni magazine on line. Sono state finaliste al premio InediTo 2022.

Maria Teresa Rovitto

Connessioni

Nel mercato del contraffatto i prodotti giacciono nella polvere come nel mercato legale, in attesa che altre copie siano pronte. Nello scantinato i cucitori parlano la loro lingua e quel posto diventa un pezzo di Punjab o di Dacca. L'italiano è la voce stampata sulle carte, la lingua scarabocchiata del dottore.

Se l'ago elettrico si spezza, i fili nelle macchine si attorcigliano. I cucitori rallentano.

Si osservano. Ne devono montare uno nuovo. Lo spreco – ago 0,7 millimetri per tessuti in microfibra polverizzati tra naso e gola.

Otto ore sono passate: il tempo si prende il collo, la schiena, le tempie, gli occhi. Nessuno tra chi decide ha mai pensato di migliorare lo stato dell'illuminazione di questo posto. Nove, dieci, dodici. Solo la somma delle ore porta all'uscita. Quando inizia la pausa qualcuno prende dalle borse il suo cibo, altri cercano i cellulari per vedere cosa succede fuori. I loro volti vengono illuminati dagli schermi: scorrono. Le foto luccicanti avvicinano la testa ai colori; dal palmo della mano fuoriescono le musiche. Piccoli figli o nipoti, tutti cosparsi dai brillantini colorati delle ultime app, sono cantanti, ballerini o cuochi. Sovrapposti a sfondi saturati di plastica, fanno scherzetti, sbirciano, gli si gonfiano guance e capelli, esplodono per finta. Le mogli sbiancano tutto con i filtri e inviano. Scintille. Sui volti e nello scantinato. Tremolio di facce bambine truccate, a volte imbronciate, che la moglie ha dipinto con cura e pubblicato.

Si torna alle macchine. Il mondo vicino.

A casa quelle foto le cercheranno di nuovo; sono figli dovuti, figli sconosciuti, figli salvati in memoria. Figli che vivono in un lampo di luce acceso dal litio.

Intanto un artista riesce a ottenere un pigmento che assorbe il 99,8% della luce. Durante un'intervista, oltre all'importanza della nanotecnologia, sosterrà che la sua ricerca è volta alla rappresentazione dei modi in cui la questione della trascendenza si ripresenta nelle nostre vite.

Maria Teresa Rovitto ha conseguito il dottorato con una tesi in Filosofia del diritto nel 2017. I suoi racconti sono apparsi su «Storie. All write» (Leconte editore), nella raccolta *Sfocature. Memorie di foto ritrovate* (Emuse/Fiaf/Risme), su «Morel. Voci dall'isola».

Elisabetta Tocchetti

Dietro il campo di granturco

Oggi la nonna era incavolata nera per quella storia della cantina allagata. Era sicura che fossi stata io. Dice sempre che sono cattiva. Non mi abbraccia mai e non mi dice che mi vuole bene, come a Giada e a Luca. Loro sono i suoi tesori. Io, invece, sono la figlia del demonio. È questo che dice quando è con papà e crede che io non la sento. Da quel demonio di tua moglie non poteva uscire niente di buono.

Magari è vero che sono cattiva. Ecco, con Giada e Luca un po' sì. Lo so che non dovrei, perché sono i miei cugini e io sono la più grande e dovrei dare il buon esempio. Però li odio. Lei, con quei boccoli biondi e la faccia da santa, e lui che, appena la nonna si volta, mi pizzica il braccio fino a farlo diventare viola. Spero che muoiano e spariscano così, se resto solo io, la nonna può volermi un po' di bene.

Ogni tanto ci provo a farli sparire. Come oggi. Li ho chiusi in cantina. A chiave. Mi piaceva sentirli urlare e picchiare sulla porta. Che poi, tutto quel chiasso e si sono solo bagnati i piedi. Perché è vero, ho infilato io la canna dell'acqua nella finestrella, ho aperto il rubinetto e sono rimasta lì ad aspettare. Speravo che l'acqua salisse in fretta, ma quei mostri strillavano così forte che sono venuti a liberarli quasi subito.

Dovrò trovare un altro modo per eliminarli. Una bella idea sarebbe spingerli giù nel canale in fondo al campo, dietro il granturco del nonno. Lì annegheranno di sicuro, nessuno li sentirà gridare. La nonna si incavolerà di nuovo, ma le passerà. Scommetto che nemmeno il papà sarà molto contento, invece la mamma penso di sì, perché quando viveva ancora con noi diceva sempre che non li sopportava. E se fosse ancora qui, sono sicura che mi difenderebbe, mi abbraccerebbe e mi direbbe che mi vuole bene.

Elisabetta Tocchetti è nata sul lago di Garda con un altro nome. Non si è laureata e lavora da una vita in un posto dal quale sogna di scappare. Ha una famiglia e un mutuo che non le permetteranno mai di farlo, ma continua a sognare. Le piace leggere, scrivere, scarabocchiare disegni di bocche e di scarpe quando telefona. Non ha mai pubblicato niente, ma ci spera sempre. Anche sperare le piace.

Beniamino Rosa

Amleto queer

L'unica lama davanti a loro erano i fari sulla spalletta di cemento, sul ciglio del nastro che cingeva la loro scatola; l'aveva avviluppata, era una scatola enorme, senza dimensione, soffocava nella nebbia che saliva dalla bocca dell'aria condizionata. Il buio era ingannatore, ambiguo. Dietro le curve a gomito si rifrangevano altre luci, e fendevano gli occhi che sbirciavano gli specchietti retrovisori; se anche fosse bastato uno specchio a farli voltare verso monte, se anche non fosse stata la notte a bendare le cime con lenzuoli neri, dimenticati perché non più utili, se anche fossero stati spettri: che in vita si erano nascosti per non farsi trovare dalla felicità. Si erano disciolti negli incroci di fari che nemmeno esistevano, ingannatore era il guardrail; i catarifrangenti colpivano i fari per rimbalzare indietro, doppi come un fantasma che ha sostituito la vita, ma vuol tornare in vita.

Chi si era seduto accanto ad Amleto sorrise. «La prima volta che ho visto Nibbio era un'immagine in bianco e nero.»

«Da dove arrivi?» chiese Amleto.

Chi gli era accanto ammiccò alle buste bianche, che ora erano in pila sotto il parabrezza.

«Il bastoncino l'hai perduto?» sorrise Amleto.

«A casa c'è l'altro.»

«Spaiato?»

«È colpa mia.»

«Negligente?»

«Noi abbiamo bisogno solo della felicità, ma ci preoccupiamo solo degli oggetti.»

«Un oggetto può dare la felicità?»

«Recitiamo per *essere* ciò che, se fossimo con chi ci ama, saremmo in grado di *non essere*. Questo è il *problema*. Gli esseri umani vogliono e non vogliono, sono abituati a cambiare idea, così fanno un sacco di errori e mentono, prima di tutto a sé stessi. Hanno solo paura e obbediscono a ogni regola, solo che si proclamano superiori a ogni paura. Spesso si comportano male, ma in realtà non sono cattivi: cercano unicamente l'utilità e il piacere. Perciò solo gli oggetti non sono ambigui: solo un oggetto non può cambiare idea ed è sempre utile, senza mentire e deludere. È per questo motivo che molti esseri umani preferiscono amare gli oggetti, e non gli altri esseri umani.»

Amleto deglutì. Alzò gli occhi, e guardò chi gli si era seduto accanto. «Chi sei?»

«Un Archeologo. Della Funivia» e chi aveva parlato si riscosse, e gli aveva detto tutto ciò che c'era davvero da sapere.

La marcia fu scalata in basso; l'andatura rallentò.

«Questa macchina non è mia» riprese Amleto, se anche il nastro poteva essere rallentato e allungato; se anche il groviglio era al servizio dei passeggeri, per accompagnarli, e proteggerli con sicurezza, e conoscere ogni tornante e ogni forra e ogni cippo; e se anche questo fosse bastato a far durare di più quel viaggio, e quelle parole.

«Nemmeno il treno che sto per prendere da Triono» gli fu risposto.

«Non ho mai preso il treno in vita mia...»

«Ora sei alla stazione di partenza», e l'Archeologo lo guardò, e sorrise.

«Da dove vieni?»

E un lampo illuminò per un istante il suo volto, e anche il suo sorriso.

Se anche fosse stato un battito.

«Tu vivi» cercò Amleto.

Ma ancora...

Ancora non.

E un altro lampo illuminò in un istante il volto dell'Archeologo.

«Tu muovi» cercò ancora Amleto, cercando la luce, come il torrente cercava la luna.

Se anche fosse stato un battito.

Ma ancora non...

Un lampo.

«Tu ami...»

«Bi-bip, Bi-bip, Bi-bip» fece di nuovo lo smartphone.

«Dri-dri-driiini!»

«Dri-dri-driiini!»

«Sono Amleto» riprese con lo smartphone all'orecchio, per sapere che nuova mansione gli veniva assegnata. «Dimmi! Sto arrivando a Triono, parcheggio e salgo su» concluse, poi buttò lo smartphone sul cruscotto; e tutto il respiro del nastro sbandò, mentre i fari sulla volta del tunnel proiettavano i battiti di buio, e i lampi di verità finivano sul volto dell'Archeologo, mentre anche la galleria finiva, e sugli spettri neri si distendevano le luci di una città.

Beniamino Rosa (1988) si è laureato in Filosofia a Padova e si è poi diplomato alla Civica scuola di cinema Luchino Visconti di Milano. Nel 2021 ha vinto il concorso letterario 8x8.

La fatica dei materiali



Intervista a Marek Šindelka

a cura di Anna Cellamare

«La fatica dei materiali» descrive con sincerità la crisi dei migranti e non risparmia gli aspetti più dolorosi e duri del problema. È stato addirittura criticato perché i personaggi europei sono quasi tutti negativi. Pensa che la società ceca non fosse pronta a un libro così?

Non lo era e non lo è (*ride*)! La società ceca all'epoca della pubblicazione del libro era, purtroppo, manipolata dai populistici. Nel 2015 e nel 2016, al culmine dell'ondata di rifugiati verso l'Europa, nella Repubblica ceca si è scatenato il panico più totale: era assurdo, perché in realtà non arrivava quasi nessun rifugiato, ma la gente continuava a pensare che stesse per iniziare la Terza guerra mondiale ed era quasi disposta a costruire nuovi campi di concentramento. Ma non ho mai biasimato le persone normali per la loro paura. È comprensibile, dopotutto. Ma il modo in cui i nostri leader politici dell'epoca, compresi il presidente e il primo ministro del paese, hanno gestito la situazione è stato assolutamente vergognoso. Queste persone, invece di cercare di calmare la situazione, hanno semplicemente usato la paura che esisteva nella società come arma politica. Come Orbán in Ungheria, hanno semplicemente aggiunto benzina al fuoco: le persone che hanno paura si governano meglio. E così cominciarono a formarsi milizie di ogni tipo, la gente aveva paura, comprava armi, si preparava alla fine del mondo. Era assurdo, perché i profughi che arrivavano in Europa in quel periodo fuggivano dalla guerra: siriani che si vedevano sganciare barili bomba sulla testa dal loro stesso folle presidente, bambini che avevano perso i genitori, persone sull'orlo dello sfinimento, ferite

nel corpo e nell'anima... E qui li aspettavano alcune milizie deliranti, europei che avevano dimenticato la guerra e che vivevano nella loro prosperità rifiutandosi di dividerla con chiunque. Questi sono stati tutti i motivi per cui ho iniziato a scrivere *La fatica dei materiali*. Volevo coinvolgere le persone, mostrare loro come appaiono l'Europa e i suoi valori dall'esterno, dall'altra parte di tutti gli steccati di cui ci siamo circondati. Per chi arriva qui in cerca di asilo, l'Unione Europea può sembrare una mostruosa e inaccessibile fortezza burocratica piena di persone spaventate... Il mio romanzo parla di un ragazzo che arriva in questa fortezza come rifugiato, ma perde suo fratello maggiore, l'ultima persona cara che gli era rimasta al mondo, a causa dei contrabbandieri, e cerca invano di ritrovarlo.

Nei suoi libri si trovano riferimenti a esperienze specifiche, alla medicina, alla fisica. Come ha approfondito queste parti?

Per ogni libro faccio molte ricerche. Mi sono messo in contatto con persone provenienti dalla Siria e dall'Afghanistan immigrate in Europa, e anche con qualcuno della vecchia generazione. Sono storie profondamente personali, delle persone hanno vissuto davvero queste esperienze. Allo stesso tempo il protagonista potrebbe essere chiunque: non ci sono nomi, la vicenda è universale. Ho studiato anche i rapporti medici e psicologici dai campi profughi. La situazione psicologica nei campi è terribile, un bambino su quattro ha traumi psichici gravi. Questa è stata una struttura importante da cui partire per

la scrittura, sono dati e informazioni fondamentali. Tutti i miei libri parlano con il corpo, perciò ne studio il funzionamento. Il corpo parla della solitudine, dell'intimità, non è politico. Ma il controllo dei corpi è politico. Nel romanzo affronto entrambi questi aspetti.

Ha parlato dell'importanza del corpo nel romanzo, e infatti una delle caratteristiche più interessanti della sua scrittura è la capacità di raccontare gli eventi dando voce al corpo, tanto che spesso sembra che sia il corpo stesso a parlare. Questo ricorda in parte la scrittura di Hrabal, che riusciva a evocare in particolare il senso del tatto. È stato d'ispirazione per lei?

Sì, ho letto molto Hrabal quando ero un giovane studente (*ride*), alcuni libri li ho letti anche più volte. Apprezzo molto quei libri che hanno un lato

«Penso che la prosa possa funzionare come una grande poesia e viceversa. Oggi il confine è **permeabile**, ed è un bene che sia così sottile.»

comico, ma amo quando diventa esistenziale. *Una solitudine troppo rumorosa* è stata una delle scoperte più importanti per me. E con piacere dico che la nuova generazione di scrittori dovrebbe leggere Hrabal come compito a casa, perché lui ha lasciato un'eredità che sta a noi, adesso, raccogliere. Invece, tra i poeti quello che apprezzo maggiormente è Petr Borkovec. Ma per me è stato anche importante cercare la mia voce, non essere solo una copia di altri. Lei ha parlato del corpo, ed è vero che la scrittura di Hrabal è fisica, piena di materialità, e il lettore vive un'esperienza sensoriale. È una lingua da scoprire, fisiologica. Mi ha colpito e influenzato sicuramente, ma quando scrivo vado in una direzione leggermente diversa, cerco di trovare il baricentro del testo.

Un altro strumento che usa moltissimo sono le metafore e le similitudini, che fanno infiltrare la poesia anche nei testi in prosa. Lei ha esordito proprio con la poesia, è ancora un genere importante per lei? Influisce sulla sua scrittura?

Assolutamente sì, anche adesso che non scrivo poesia – perché forse ho perso la capacità di farlo? O semplicemente non è più il mio mezzo di comunicazione? – faccio riferimento a essa. Anche se naturalmente mi muovo in una direzione diversa, dico sempre che ho una propensione alla poesia, che la mia poesia è in prosa e i miei racconti sono come una grande poesia. È una situazione schizofrenica (*ride*), ma è importante per me che si perda il confine tra l'una e l'altra. Penso che la prosa possa funzionare come una grande poesia e viceversa. Oggi il confine è permeabile, ed è un bene che sia così



sottile. Con ogni libro ho la sensazione di creare una lingua nuova, non so mai come sarà il libro successivo, dove mi porterà questa nuova lingua. Amo iniziare da zero con la lingua, scrivere per trovare la forma esatta. Penso che sia come girare un film, lì si cerca la giusta inquadratura visiva e io cerco la giusta inquadratura letteraria. Le raccolte di racconti hanno una certa energia, una certa dinamica testuale, mentre quest'ultimo romanzo, *La fatica dei materiali*, è completamente diverso, ha una struttura fredda, frasi brevi, ornamenti ridotti al minimo: la forma corrisponde al contenuto.

Il mondo è cambiato così tanto negli ultimi anni, ma questo romanzo è ancora attuale e pertinente: la chiave è presentare la storia e le emozioni come universali?

Sì, è quello che volevo fare nel romanzo. Non è un commento politico, né un documentario, né un servizio giornalistico. Volevo scrivere la storia di un uomo che si trova in totale isolamento, paradossalmente nel bel mezzo dell'Europa. È un ragazzino, un essere umano che cerca solo di sopravvivere. Ha paura, ha freddo, sta cercando di ritrovare suo fratello, a cui vuole molto bene, si trova in un paesaggio ghiacciato completamente sconosciuto, non ha il telefono perché gli è stato confiscato nel centro di detenzione da cui fugge all'inizio del romanzo. Si occupa delle cose più elementari del mondo: dove trovare qualcosa da mangiare, da bere, dove nascondersi per la notte... Credo che il libro sia universale.

In Italia siamo più abituati a sentire storie di migranti che arrivano dal mare: pensa che questo romanzo possa aiutare ad aprire gli occhi alla società italiana, come ha fatto nella Repubblica ceca?

Gli italiani hanno sicuramente molta più esperienza con i migranti rispetto ai cechi. Anche se molte cose sono cambiate anche nel nostro paese. Durante la guerra in Siria c'è stato un grande scandalo nella Repubblica ceca quando il nostro governo ipocrita ha rifiutato di dare asilo a cinquanta bambini siriani, orfani di guerra. Avevamo persino paura dei bambini... Ma ora, con l'invasione dell'Ucraina da parte della Russia, molte cose sono cambiate. La Repubblica ceca ha accolto oltre trecentomila rifugiati ucraini! I cechi stanno aiutando direttamente anche in Ucraina: sono state raccolte ingenti somme di denaro in raccolte di beneficenza, la gente ospita gli ucraini nelle proprie case. L'ondata di solidarietà è incredibile e sorprendente! I politici stanno facendo a gara per vedere chi visiterà il presidente ucraino Zelens'kyj per mostrargli il proprio sostegno. Tutto questo è meraviglioso. Mi chiedo solo come sia possibile che non ci siamo comportati allo stesso modo nel 2015. Dopotutto, anche allora si trattava di persone colpite da una guerra terribile e insensata... Che si tratti di ucraini o siriani, è sempre la gente al primo posto. Come noi. È di questo che parla il mio romanzo e se i lettori italiani ne ricaveranno questo semplice messaggio, ne sarò felice.

«I cechi stanno aiutando direttamente anche in Ucraina: sono state raccolte ingenti somme di denaro in raccolte di beneficenza, la gente ospita gli ucraini nelle proprie case. L'ondata di **solidarietà** è incredibile e sorprendente!»

Ivan Carozzi

Il padre di «Frigidaire»

«Il Tascabile», 6 luglio 2022

Come è nata la leggendaria copertina della rivista più sfrenata e poetica nella storia italiana. Intervista a Vincenzo Sparagna

«Frigidaire» è stata la rivista più impulsiva, sfrenata e poetica nella storia italiana. Inoltre, lo diciamo convinti, per diversi motivi «Frigidaire» può essere considerata l'ultima avanguardia del Novecento italiano. Per raccontarne la storia, abbiamo realizzato per Chora Media un **podcast** che si chiama *Frigo!!!*, un audio documentario che non è un racconto sistematico, ma una totalità di frammenti raccolti con studio e amore e divisi dentro sei scatole. Non è stato semplice fare selezione su un materiale sterminato. Si sente ancora l'eco della scure che si abbatte per separare ciò che si è deciso di tenere da ciò che andava escluso, o al quale si è riservato giusto qualche riga di script. Ogni volta era una sofferenza. Tra gli elementi non del tutto approfonditi, in particolare, c'è il rapporto fra Vincenzo Sparagna, primo e unico direttore di «Frigidaire», e suo padre Cristoforo. Avrebbe meritato una serie a parte, per tante e fondate ragioni.

Sparagna padre, infatti, è il protagonista di un episodio unico nella storia editoriale del nostro paese. Nel settembre del 1983, «Frigidaire» mostra in copertina la foto di un vecchio dal volto antico e irresistibilmente umano. È un'immagine che buca e non lascia indifferenti. Anche perché «Frigidaire», con i suoi colori fluo e l'interesse verso tutto ciò che è freddo e artificiale e per l'estetica della prima

computer graphic, fu anticipatore di gran parte dei linguaggi visuali degli anni Ottanta. Che cosa c'entra, allora, nel sintetico continuum delle copertine di «Frigidaire», l'immagine senza compromessi di quell'anziano inerme, con la barba lunga e ispida e le clavicole nude e sporgenti? Il vecchio sembra uscito da una grotta o reduce da un lungo viaggio per mare. Ci guarda e ci parla da una profondità senza tempo. Il titolo in copertina è *Come Odisseo*. Sottotitolo: *La vita, l'arte, il destino, la speranza in un'intervista esclusiva al profeta di Minturno*. Minturno, paese di mare al confine tra Lazio e Campania, è dove Cristoforo Sparagna (1905) era tornato in età adulta, dopo aver costruito in trent'anni di lavoro, *totum manibus sue*, una bizzarra casa-monumento di pietra, «ornata di colonne e sculture, volti, uccelli, stemmi e profili contadini, che spuntano dai muri come in certe chiese del Quattrocento». Lo stesso volto del figlio Vincenzo è scolpito su una di quelle pietre.

Nel servizio del fotografo Mauro Baldrati, Cristoforo era ritratto a torso nudo, esibito nella sua scabra e desolante magrezza. Cambio d'abito: in altre foto indossava una vecchia giacca e pantaloni, come una sorta di contadino dandy. Il testo era scandito da buffi ritrattini di padre e figlio, firmati dalla star del fumetto Andrea Pazienza, che insieme a Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, Filippo Scozzari e

Massimo Mattioli, fu uno dei fondatori di «Frigidaire». Il disegno di Pazienza, le foto di Boldrati e le parole di Cristoforo Sparagna, si tengono in un perfetto equilibrio. Non è frequente vedere tanta bellezza in un giornale. Qualche mese dopo l'uscita del numero, il 10 dicembre 1983, Sparagna si trova a Londra e lì viene raggiunto dalla notizia della morte del padre, a settantotto anni.

Durante il nostro lavoro abbiamo avuto occasione di discutere con decine di lettori di «Frigidaire». Molti ancora oggi storcono il naso e dubitano di quella pensata di Sparagna, come se fosse la prova di un uso personalistico della testata o addirittura un gesto impudico ed egocentrico. Non è così. Si trattò di un'azione artistico-letteraria, genuina e senza precedenti giornalistici, che contribuì a fare di «Frigidaire» un incessante esperimento performativo, fuori dalle convenzioni e lontanissimo dal lavoro dei colleghi. Ascoltando certi giudizi severi degli ex lettori, viene come il sospetto che l'ondata planetaria di narcisismo ed esibizionismo di questi ultimi quindici anni, abbia prodotto, come effetto secondario, l'incapacità di distinguere fra il gesto stupido di mettersi in mostra e ciò che invece è pura avventura, salto nel vuoto e poesia.

Qualche anno fa Sparagna dedicò a suo padre un volume, *Il minturnese. La vita e l'arte del mio geniale e profetico papà*, dove Vincenzo raccontava la vita e l'umanità non comune di suo padre, pubblicando a tutta pagina i suoi disegni e dipinti. Quella apparso su «Frigidaire» nel settembre '83, tuttavia, non fu un'intervista, ma una «schiuma». Nel gergo di «Frigidaire» «schiuma» erano puri flussi di racconto, sbobinati, tutt'al più editati, ma mai inframmezzati da domande o considerazioni dell'intervistatore. Invece di una «schiuma» quella che segue è una tradizionale intervista: domande e risposte.

Definisci tuo padre un anticonformista e un eretico. Perché?

Mio padre è stato uno dei rarissimi intellettuali italiani del Novecento che si è ribellato, prima per

istinto, poi in modo più razionale e motivato, a quella che potremmo definire l'ideologia del sedicente Progresso, che identificava lo sviluppo dell'umanità con la crescita dell'industria. Aveva chiari i limiti di questa concezione della storia umana come accumulazione infinita di oggetti prodotti dalla scienza e dalla tecnologia. Si trattava e si tratta di un'ideologia che allontanava l'umanità dalla consapevolezza dei limiti suoi e della natura. Dunque è stato un ecologista radicale ante litteram, un critico impietoso del parossismo consumistico e un lucido profeta della deriva distruttiva che ne sarebbe derivata non solo sugli equilibri tra uomo e natura, ma sulla consapevolezza dell'umanità sulla propria condizione e destino. La sua opera poetica, letteraria ed artistica è pienamente coerente con questa intuizione. Queste idee nella prima metà del Ventesimo secolo erano assolutamente controcorrente, perfino dileggiate dai politici, dai pensatori, dai letterati e dagli artisti, legati alle ideologie in voga al tempo, sia quelle di derivazione marxista che quelle tipiche del capitalismo, fondate sulla concorrenza e l'individualismo. Le sue idee avevano in un certo senso qualche parentela con il tolstoismo pacifista, ma si sono comunque sviluppate nel pieno delle tragedie del secolo, le guerre per i mercati e il dominio, il razzismo genocida, la creazione dell'atomica, il saccheggio delle regioni allora periferiche del mondo, la cancellazione delle culture e dell'esistenza di interi popoli.

Si conobbero, Andrea Pazienza e tuo padre?

Si conobbero quando papà venne in redazione mentre stavo preparando il servizio su di lui. Andrea ne fu affascinato e ne ammirava il pensiero e l'opera. Dal canto suo mio padre riconosceva le grandi qualità umane e artistiche del mio giovane fratello d'arte. Tra l'altro, vincendo le mie resistenze, perché temevo di esagerare in personalismo, fu proprio Andrea che insisté per mettere sulla copertina di «Frigidaire» il volto espressivo di mio padre e illustrò i capitoletti del testo, cui avevo tolto le domande, con una serie di deliziose e affettuosissime caricature.

Come reagirono gli altri di «Frigidaire», Filippo Scozzari, Stefano Tamburini, Tanino Liberatore e Massimo Mattioli, di fronte all'idea di mettere tuo padre in copertina?

Era il numero del settembre 1983 e ormai la mia figura di direttore era indiscussa e indiscutibile, per cui nessuno andò oltre qualche mugugno, ma, a differenza di Andrea, gli altri non capivano nulla di mio padre. La sua poetica e la sua arte erano lontane dalla sensibilità geometrico/modernista di Tamburini, dalle eccentriche fantasie di Scozzari, dai fumetti di Mattioli o dalla brutale energia abruzzese di Liberatore, il quale preferiva essere accostato a Corben piuttosto che a Michelangelo! In ogni modo, per la cronaca, quando ad agosto impaginammo quel numero, in redazione c'eravamo solo io e Andrea, il quale, come ho detto, non solo lo ammirava, ma mi convinse a dedicargli la copertina.

Com'erano le vostre riunioni di redazione? Lunghe? Brevi? Noiose o divertenti?

A «Frigidaire» le riunioni erano rare, per certi versi nemmeno c'erano. In genere i rapporti erano tra me e i singoli, con tutte le decisioni su cosa pubblicare e in quale sequenza decise da me. Anche riguardo all'impaginazione Stefano Tamburini curò direttamente solo una parte di alcuni numeri del primo e secondo anno, ma dandogli, con il suo genio, il forte carattere grafico che conosciamo. Nel primo periodo lavorai abbastanza spesso insieme a Stefano, che però diradò le sue presenze in redazione già nel 1983, e più di frequente con Scozzari, che a volte mi aiutava anche nell'editing dei testi. Spesso la mia spalla fu Andrea, con cui nel 1985 inventai il supplemento «Frizzer». Dopo la morte di Stefano e di Andrea [sia Tamburini che Paziienza sono morti a causa di overdose da eroina, il primo nel 1986, il secondo nel 1988, Ndr], dal 1988 un ruolo fondamentale lo ebbe Scozzari, almeno fino alla metà degli anni Novanta, ma bisogna considerare che la rivista si riempì da subito di collaborazioni diverse, testi, immagini, fotografie, rubriche, reportage dei quali

mi occupavo quasi solo io. Lo stesso Scozzari, che per certi versi fu il più presente, viveva a Bologna e veniva solo qualche giorno al mese a Roma. Infine da oltre dieci anni gestisco la grafica e il coordinamento redazionale con l'aiuto decisivo e creativo di Maila Navarra.

Quale fu il contesto dell'intervista apparsa su «Frigidaire» n. 34 del settembre 1983? Eri andato tu a Minturno o fu tuo padre a salire a Roma? E quanto tempo prese la registrazione di questa «schiuma»?

L'intervista venne registrata a Roma, nella mia casa di Trastevere, con le finestre che affacciavano sull'Orto botanico e il Gianicolo. Il testo integrale era molto più lungo, varie cassette che sbobinate erano quasi un libro, cosicché molte parti le dovetti tagliare, cercando però di mantenere l'essenziale. Per realizzarla ci vedemmo un paio di volte. In



quelle occasioni venne anche in visita alla redazione di «Frigidaire», di cui apprezzava la totale libertà e autonomia di pensiero e ammirava l'arte di molti dei nostri autori. Le foto furono fatte da Mauro Baldra-
ti, in parte a Roma, in parte nella casa di Minturno. Aggiungo che mio padre viveva solitamente, dopo la pensione, a Minturno, ma veniva almeno un paio di volte al mese a casa dei familiari, mia madre, mia sorella, suo figlio e mio fratello, che s'erano tutti per vie diverse trasferiti a Roma, come del resto avevo fatto io sin dal 1969.

Dentro tuo padre c'era una sorta di conflitto tra fede e scienza...

Più che di un conflitto tra fede e scienza direi che la sua fede nel divino, che non aveva nulla di bi-
gottico, alimentava anche la sua idea di una scienza che fosse al servizio dell'umanità, senza l'idolatria materialista per la tecnologia. Diceva «la macchina ucciderà l'uomo», intendendo criticare e denunciare il mito della velocità e dell'efficienza produttiva che non solo rende gli esseri umani tristi appendici delle macchine, ma, come oggi sappiamo bene, allontana l'umanità dal suo tempo naturale, facendole dimenticare i limiti della specie e del corpo in un delirio di onnipotenza foriero di sciagure.

Che tipo di poeta era?

Era un poeta lirico, pittorico, sensibile al paesag-
gio, al vento, al mare, alle cose semplici, ma nutriva questo suo lirismo di pensieri. La sua poesia non è mai una pura occasione per lo sguardo e il suono, è sempre anche un suggerimento, un'idea, è nutrita di riflessioni sul destino e la condizione umana, sulla ricerca dell'assoluto e la fedeltà alla religione dei pa-
dri, intesa come saggezza secolare, radice spirituale del nostro essere figli di una cultura che ha le sue radici nella storia antica.

In cosa consiste «Il Regno delle Anime»?

È un poema in tre cantiche (Purgatorio, Inferno e Paradiso), divise in trentotto canti, rispettivamente

12, 15 e 11, che conservano il classico metro dante-
sco in terzine, ma sono scritti in vernacolo mintur-
nese, una lingua che fa parte del ceppo napoletano, ma se ne differenzia in molti punti e ha un sapore esotico, con influenze latine, spagnole, arabe, gre-
che. L'opera si ispira dichiaratamente alla Divina Commedia, ma più umile, lirica e assolutamente meno dottrinale. Narra del suo viaggio nel Regno delle Anime, di figure che il poeta incontra nelle campagne del suo paese, dove restano dopo la morte come ombre, in attesa di un riscatto che le traspor-
ti in cielo, o condannate all'eterna punizione. È un racconto su familiari scomparsi e gente del suo pae-
se, o grandi personaggi del passato, così come su figure ancora viventi, ma già morte senza neppure saperlo. Un libro quasi d'avventura e di ammoni-
mento, che esalta il ruolo della poesia come unica via per salvare l'umanità dalla catastrofe.

*Ogni tanto nella «schiuma» su «Frigidaire» tuo padre parla di fine del mondo e palingenesi. Come immagi-
nava il futuro?*

«Senza una palingenesi guidata da Dio» disse nell'in-
tervista per «Frigidaire» «l'umanità morirà lenta-
mente, ma dolorosamente». L'espressione «guidata da Dio» sta a indicare che ci vorrebbe proprio un miracolo per salvare la specie umana dalla rovina che lei stessa si prepara con un comportamento ar-
rogante. Ora che ho quasi l'età che aveva mio padre al tempo di quella intervista, devo dire che la penso, almeno un po', come lui. Il futuro mi appare diffici-
le da gestire, se non si cambierà radicalmente rotta. Guerre e veleni in quantità assai più grandi che qua-
ranta anni fa, l'espansione del capitalismo su scala planetaria con tutte le sue conseguenze di egoismo, cecità, avidità, non fanno presagire nulla di buono. D'altra parte, come insegnava Elias Canetti, è pre-
feribile scommettere sulla possibilità di un riscatto umano piuttosto che abbandonarsi al fatalismo pes-
simistico. Lo stesso Gramsci, che mio padre am-
mirava e della cui tragica carcerazione accusava il fascismo, ma senza perdonare la losca indifferenza

al suo destino di Stalin e dell'Internazionale comunista, predicava l'ottimismo della volontà, pur senza rinunciare al pessimismo dell'intelligenza. Insomma per evitare non la fine del mondo (la terra ha altri milioni o miliardi di anni di fronte a sé), ma l'abbruttimento e forse la catastrofica scomparsa della specie umana non resta molto tempo. Mio padre combatteva il pessimismo affidandosi alla poesia, all'eternità dell'attimo, alla bellezza come riscatto dall'orrore del mondo. In questo io sono sempre stato più prosaico e pratico, ma nel fondo dell'analisi non siamo molto lontani.

Che cosa lo spinse a isolarsi?

La stanchezza e gli acciacchi, ma anche la delusione e l'amarezza del vedersi sempre più emarginato in una società che andava esattamente in direzione opposta a quella che sognava. Alla fine, interrotta ogni collaborazione giornalistica, era impegnato a scrivere e dipingere per dei «posteri», che forse, temeva, non ci sarebbero neppure stati, ma lo sorreggeva la fiducia nella poesia, nell'arte, nella permanenza delle forme. Mi ha insegnato con l'esempio del suo isolamento che si può essere grandi artisti anche se quasi nessuno lo sa o lo capisce.

Nelle oltre trecento pagine di «Il Minturnese» sono raccolte moltissime sue opere pittoriche. Ci sono molti ritratti: del fratello Aniceto, di un certo professor Angelo De Santis, di un anonimo fumatore, di una ragazza in campagna, di tale Francesco Ciccio Rosano. Che umanità raccontano questi dipinti?

Mio padre, che inseguiva una pittura concentrata sugli impasti di colore e sul segno, sceglieva di dipingere cose semplici, paesaggi, interni di vecchie case contadine e molti ritratti. Gli interessava far emergere l'umanità quotidiana, i pensieri, i caratteri dei suoi soggetti, scelti non per la loro importanza sociale, infatti sono quasi sempre amici e familiari, ma per la loro intima spiritualità. Aveva una grande capacità di cogliere le rassomiglianze, nei disegni a penna o matita come nei dipinti e nelle sculture in terracotta,

«Un quadro per lui era un quadro, non l'illustrazione di un'idea e neppure una riproduzione iperrealista, ma una **visione lirica**.»

e sempre i suoi volti sono traversati da una luce che viene dall'anima. I suoi quadri non sono mai elaborazioni iconografiche, solo immagini quotidiane, ma trasfigurate dal colore e dal tratto. Un quadro per lui era un quadro, non l'illustrazione di un'idea e neppure una riproduzione iperrealista, ma una visione lirica, il cui fascino sta tutto nell'impasto delle polveri colorate trattate con olio di lino cotto o crudo, nei toni, nell'insieme. La sua pittura figurativa è il frutto di una ambiziosa formazione da autodidatta che lo ha preservato da ogni forma di accademismo. In questo è stato un pittore totalmente anomalo, anche rispetto alle correnti figurative del Novecento, una voce solitaria, lontanissima dal gelido De Chirico, che pure lo stimava, come dal retorico Sironi, dal leccato Sciltian, dal superaccademico Annigoni, ma anche dai maestri napoletani di fine Ottocento come Antonio Mancini, autore straordinario, ma nel solco di un certo accademismo di genere. Pure il suo impressionismo non aveva nulla di quello francese e meno ancora dei macchiaioli italiani, semmai si può stabilire qualche ardito parallelo, per l'uso della luce radente e dei toni scuri, con il Seicento napoletano e spagnolo o, per le sue pennellate materiche, con l'espressionismo tedesco, ma senza la sua violenza sociologica e la relativa e coerente volontà di denuncia. In lui i volti e i paesaggi sono manifestazioni ruvide, ma calme, inni contadini alla bellezza e alla pace dei campi senza nessun compiacimento naif o cerebrale, generati da una partecipazione intima alle sofferenze e alla tolleranza paziente e talvolta felice degli umili.

In moltissimi disegni e quadri ci sei anche tu. Domenico Starnone in «Via Gemito» racconta del rapporto col

padre pittore, sempre a Napoli in quegli stessi anni, e della fatica di restare in posa per ore di fronte al padre. Tu hai qualche ricordo di quei momenti?

Ho molti ricordi di pose lunghe e brevi. In particolare in un quadro (che non c'è nel libro perché non ho una buona riproduzione e non so dove sia finito) ero un riccioluto ragazzetto a torso nudo, che porgeva una mela a una donna tutta nuda sdraiata su un fianco, una specie di Cerere, la dea delle messi, dalla figura morbida e le grandi poppe. Per quel quadro non so quante ore e quanti giorni ho posato. Non mi dispiaceva posare, ma mi stancavo a causa del braccio teso con la mela in mano e ogni tanto gli chiedevo di smettere per riposarmi, lui di solito faceva una pausa, ma in certi momenti era troppo preso e così insisteva, «ancora pochi minuti, resisti». Essere in posa, a dirla tutta, mi faceva sentire come sulla scena di un teatro e recitare, essere guardato, è stata sempre una mia passione, una gioia intima inspiegabile.

Ci racconteresti quella faccenda della termodinamica che ti riferì tuo padre, a proposito del periodo in cui lavorò come marinaio?

Mio padre, come ho detto, aveva studiato all'Istituto nautico, quindi aveva le competenze anche per fare l'ufficiale di macchina, ma non potendo permettersi un corredo e due anni di praticantato sulle navi, per guadagnare qualcosa si imbarcava come operaio di macchina. Una volta sull'Atlanta, una vecchia carretta, il motore si bloccò nel porto di Dakar, in Senegal. Nessuno riusciva a trovare il modo di riparare il guasto, finché, sorprendendo tutti, papà si offrì di provarci lui. Lui studiò il caso e nel tentativo di sbloccare il motore ricorse alle sue conoscenze scientifiche, inventandosi sul momento una formula sperimentale di termodinamica che, incredibilmente, applicata alle pompe di rifornimento, funzionò, cosicché la nave riprese il largo. S'era scritta la formula su un foglietto, ma poi lo perse e con gli anni la dimenticò del tutto.

Nella sua casa a Minturno non aveva né luce né acqua. Perché? Come se la sbrigava?

Per l'acqua si serviva di una fontanella vicina, la luce aveva provato a farla allacciare, ma la condizione sarebbe stata far innalzare un orribile pilone di cemento accanto alla casa che andava costruendo con le sue mani, piena di capitelli sbazzati, colonne scalpellinate e sculture, per cui vi rinunciò e visse gli ultimi decenni della sua vita usando candele e vecchi lumi a petrolio, come i contadini facevano nel tempo della sua infanzia e a Minturno si era continuato a fare fino agli anni Cinquanta. Questo dava a quegli ambienti una pace particolare, li immergeva in una calma antica e così si abituò alla mancanza di elettricità con gioia. D'altra parte lui scriveva a mano e poi ribatteva a macchina i suoi testi, dipingeva, coltivava un piccolo orto, si curava con le erbe e cucinava sul fuoco di legna nel camino, con la frugalità e l'abilità che ha trasferito anche a me. Dopo la sua morte per oltre venti anni anch'io sono stato nei fine settimana o per qualche giorno di vacanza in quella casa, usando solo candele e lumi antichi, in un'atmosfera quasi magica.

Dopo la pubblicazione dell'intervista alcuni lettori di «Frigidaire» scrissero delle lettere a tuo padre. Hai avuto modo di leggere quelle lettere? C'è qualcosa che puoi raccontare al riguardo?

Sì, dopo la sua morte le ho viste. Papà cominciò a ricevere lettere da molte persone, affettuose, curiose, piene di domande. Purtroppo il numero di «Frigidaire» uscì a settembre e mio padre morì il 10 dicembre di quello stesso anno. La sua relativa popolarità durò solo pochi mesi. Ci fu anche una troupe televisiva che andò a intervistarlo e ho una cassetta con le sue uniche immagini video, ma è fatta piuttosto male e non fu più elaborata, curata o integrata. La trasmissione che avrebbe dovuto ospitarlo lo cancellò dal programma dopo la sua scomparsa. Qualche mese dopo mi telefonò anche il regista Marco Ferreri che era rimasto impressionato dal volto espressivo di papà e lo voleva per un suo film, ma dovetti dirgli che purtroppo era già morto. Peccato.

Giulio Mozzi

Creazione di forme

Facebook, 7 luglio 2022



Riassunto minimo minimo, tagliato con l'accetta. Sainte-Beuve fu il critico letterario principe dell'Ottocento; aveva un suo metodo, che fu chiamato «metodo biografico»; il metodo consisteva nell'usare la biografia dell'autrice o autore per comprendere meglio, o addirittura spiegare, e alla fin fine valutare, l'opera. Hyppolite Taine, più o meno suo contemporaneo, faceva la stessa cosa in modo appena un po' diverso: più che alla biografia intima del personaggio si interessava ai contesti economici e sociali della sua formazione, alla sua posizione sociale eccetera. La critica marxista spesso si limitò a raffinare il grossolano positivismo di Taine; talvolta arrivò a concetti molto interessanti e produttivi, come quello di «rispecchiamento» (Lukács): nell'opera d'arte si rispecchia la società nella quale essa è nata, ma non si rispecchia nei contenuti bensì nelle forme dell'opera stessa (capire come: questo è il problema). Benedetto Croce dichiarò che l'arte è intuizione e separò la poesia dalla non poesia; ma come critico letterario, in realtà, a mio avviso, non fece che esercitare un finissimo, uno straordinariamente fine (e discutibile) gusto (e gusto non solo per la poesia, ma anche – spero che don Benedetto da lassù non mi senta – per la buona retorica). Poi arrivarono gli anni della linguistica, dello strutturalismo, del close reading, delle opere letterarie considerate come meri testi, come meri oggetti, separate dal tempo e dal luogo della loro origine (e tanto più dalla persona che le originò); mentre dappertutto serpeggiava il freudismo, in parte come triste rinascita del biografismo alla Sainte-Beuve, in parte come (molto più interessante) tentativo di fare vera psicoanalisi dei testi, delle opere, delle parole, alla Francesco Orlando. Ieri ci si appassionava alla «letteratura vista da lontano», come recita il titolo di un bel libro di Franco Moretti, al tentativo di indagare la letteratura usando statistiche, grafici, schemi, nella speranza di formare un sapere cumulativo, trasmissibile da uno studioso a un altro e da una generazione a un'altra; oggi siamo all'eclettismo post postmodernista (l'unica cosa su cui quasi tutti gli eclettici sono d'accordo è il parlar male dello strutturalismo, del freudismo e di Franco Moretti). Fine del riassunto minimo minimo, tagliato con l'accetta.

Oggi, nell'oggi-oggi, nell'oggi-istantaneo, ho l'impressione che stia venendo fuori, nella critica letteraria, una sorta di paradigma etico. L'equazione è semplice.

· L'autore entra nell'opera. Che si tratti di autofiction (o di una delle diversissime cose qualsiasi che siano state tassonomizzate come autofiction negli ultimi anni) o di reportage narrativi con licenza d'invenzione (o senza licenza) o di un misto delle due cose, fattostà che l'autore entra esplicitamente (implicitamente c'è sempre stato, da che mondo è mondo) nell'opera. È lui che si presenta, ci accompagna, fa da mediatore con la realtà, vive i sentimenti che

dobbiamo vivere noi lettori o – al contrario – vive i sentimenti che noi lettori non dobbiamo vivere (un movimento catartico, in un modo o nell'altro): quando l'autore entra nell'opera in un certo modo, di fatto si produce una sorta di pedagogia; e che si tratti di un «fate (sentite, emozionatevi ecc.) come me» o di un «non fate (sentite, emozionatevi ecc.) come me», è uguale; perché comunque la storia è scritta in un tempo successivo, nel quale anche l'eventuale traviamiento o l'idiozia o la cattiveria eccetera sono diventati storia, acqua passata.

· L'opera è valutata sulla base della sua utilità, ossia delle informazioni che porta con sé; ma – attenzione! – informazioni nel senso in cui le intendono i giornali italiani (e forse di tutto il mondo: ma io sto parlando di Italia), ovvero non tanto informazioni sui fatti (i fatti, un tempo pretesi come «separati dalle opinioni», oggi sono stati semplicemente aboliti) ma informazioni su come si deve pensare, su come si deve orientare l'attenzione, su qual è il tema indignativo del giorno, e così via. L'opera letteraria è letta come se fosse un pezzo giornalistico un po' lungo e (forse) con qualche libertà formale in più.

Così, un'opera può essere giudicata negativamente, ossia ritenuta una brutta opera, se l'immagine dell'autore che si ritrova nell'opera stessa è un'immagine da «brutta persona» (da quand'è che si usa quest'orrenda locuzione?) non rimediata da assoluzioni o autoassoluzioni o conversioni o rasserenamenti o altre vincite al lotto della lotteria morale. Ovviamente questo modo di ragionare tende a estendersi anche a quelle opere nelle quali l'autore non sia esplicitamente presente nell'opera stessa, ossia i romanzi veri e propri: se c'è un protagonista (e di solito, come da tradizione, c'è) questo non potrà essere letto che come rappresentante morale dell'autore, e quindi un'eventuale promozione o condanna morale del personaggio coinvolgerà la persona stessa dell'autore.

Tutto questo in un tempo di grandissimo conformismo morale, nel quale – come è stato da più parti spiegato e rispiegato nelle discussioni suscitate dal *Contro l'impegno* di Walter Siti, uscito poco più di un anno fa – allo scrittore, all'intellettuale, all'artista (al calciatore!) non si chiede più, come si chiedeva nei tanto deprecati (per esempio) anni Settanta: di essere campione di trasgressione ma di essere à la page su tutte le questioni etiche del momento (al massimo ci si possono concedere, come diceva con assai ben trovate parole Gianluigi Simonetti in un articolo di qualche giorno fa, «trasgressioni ben temperate»).

Il bello è che tutto questo non c'entra niente, manco un filino, con la letteratura. La quale è nient'altro che: creazione di forme.

Barbara Carnevali

Sé come altri

«Le parole e le cose», 8 luglio 2022



Sulla trilogia *Outline* di Rachel Cusk

When the recorded voice came to the part about the oxygen masks, the hush remained unbroken: no one protested, or spoke up to disagree with this commandment that one should take care of others only after taking care of oneself. Yet I wasn't sure it was altogether true.

Outline

Quando la voce registrata è passata alla parte relativa alle maschere ad ossigeno, il silenzio non si è interrotto: nessuno ha protestato o espresso il proprio disaccordo con la disposizione di occuparsi degli altri solo dopo essersi occupati di sé. E della cui fondatezza io dubitavo.

Resoconto, Einaudi, Torino 2018, traduzione di Anna Nadotti

Una donna si imbarca su un aereo, e risuona un motivo ancestrale: il motivo del viaggio, metafora assoluta secondo la definizione di Hans Blumenberg, perché capace di cogliere in una sola e densa immagine un'intuizione totalizzante, irriducibile in termini logici, troppo vasta per poter essere compresa dagli strumenti concettuali della filosofia¹. Almeno dai tempi dell'Odissea, la letteratura occidentale ha rappresentato come un

viaggio la forma elementare dell'esperienza umana, percepita dal soggetto vivente come un passaggio nel mondo, un transito effimero e inquieto, afflitto dalla ricerca di senso. Le culture segnate più profondamente dalla religione cristiana accentuano la dimensione teleologica della metafora, rappresentando il viaggio della vita come un percorso orientato verso una meta.

Rachel Cusk è un'abile creatrice di metafore, tanto assolute quanto derivate. E oltre che nel titolo del secondo volume del suo ciclo romanzesco, *Transit*, torna su immagini legate alla mobilità e alla circolazione in molti luoghi della sua opera. In *Driving as Metaphor*, il saggio di apertura della raccolta *Coventry*², incontriamo alcune delle immagini più significative: l'automobile, armatura viaggiante, che fa sentire protetti e allo stesso tempo scioglie i freni inibitori dell'aggressività e della competizione; la guida e il trasporto, allusioni al delicato equilibrio tra autonomia ed eteronomia in cui si gioca ogni esistenza individuale: anche chi tiene il volante e non ama sedere al posto del passeggero deve comunque affidarsi a condizionamenti indipendenti dalla sua scelta, come l'automazione del mezzo di

1. Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, Cortina, Milano, 2009.

2. Rachel Cusk, *Driving as Metaphor*, in *Coventry: Essays*, Straus and Giroux, New York, 2020, pp 3-22. I saggi di Cusk, spesso bellissimi, offrono preziose introduzioni alla sua produzione letteraria.

locomozione e i tracciati preesistenti di un sistema viario³; e infine il traffico, ossia il flusso in cui i percorsi individuali di viaggiatori e pedoni devono accordarsi in uno schema ordinato. Affascinata dai sistemi che organizzano la vita collettiva articolando gli individui al tutto, e mediando tra le loro esigenze e le norme sociali – circuiti stradali, alberghi, aeroporti, servizi di catering⁴ – Cusk rappresenta la difficoltà ma anche la necessità di vivere in relazione con gli altri. Nessuno viaggia realmente da solo e su strade isolate. Le traiettorie delle persone si intrecciano, si sfiorano, a volte si scontrano con esiti mortali. Per arrivare sani e salvi a destinazione bisogna imparare a moderare la velocità mirando a quel ritmo e a quella giusta distanza che permettono di muoversi agevolmente insieme evitando ingorghi e incidenti.

Come nel più celebre dei viaggi letterari insieme a quello di Ulisse, la Commedia di Dante, l'itinerario romanzesco di Cusk procede attraverso tre tappe ordinate in una sequenza (almeno in parte) ascendente; nel percorrerle, la scrittrice-pellegrina fa una serie di incontri con altre persone e si intrattiene conversando con loro. Non visita regni oltremondani, tuttavia, ma città terrene – Atene, Londra, e due località senza nome in cui si possono facilmente indovinare Francoforte e i dintorni di Lisbona. Ma più che riferimenti geografici queste città sono luoghi dello spirito, spazi che circoscrivono e definiscono simbolicamente stadi esistenziali e forme di

relazione⁵: lo smarrimento e lo sconforto, la trasformazione e il passaggio, gli onori e il riconoscimento pubblico. Ognuno si distingue per una caratteristica *Stimmung*, un'atmosfera sensibile che è allo stesso tempo clima esterno e stato d'animo soggettivo, e per il fatto di offrire a chi lo attraversa una diversa tipologia di esperienza.

Apprendiamo visitando il primo luogo, la torrida «città dolente», che la protagonista e voce narrante Faye è sconvolta da un recente divorzio. Ha visto lacerarsi la sua famiglia e ha perso la casa, un'altra metafora assoluta della condizione umana, che evoca la prossimità con sé stessi e le persone amate: intimità, pace, fiducia e protezione reciproca. Cercando di risollevarsi, la donna intraprende un percorso di conoscenza e rigenerazione che comincia, quasi suo malgrado, da una posizione inizialmente passiva. Nel secondo volume la ritroviamo in condizione purgatoriale, come anima in transito. È capace di iniziative, trova una nuova abitazione in un buon quartiere di Londra e la ristruttura, si fa tingere per la prima volta i capelli grigi, riprende a frequentare amici e conoscenti; ma la sua condizione resta incerta e sospesa, minacciata da un indefinito pericolo incarnato dall'ostilità manifesta degli abitanti del seminterrato – il lato oscuro di quella figura del *neighbour* che nel mondo di Cusk incarna la presenza sempre incombente e inaggirabile dell'alterità. Questo senso di precarietà sembra esasperato dai comportamenti nervosi di bambini e adolescenti che scatenano esplosioni di violenza nei momenti più inaspettati.

Un ruolo importante nella fase di passaggio è svolto da mediatori – l'agente immobiliare, l'imprenditore, l'ex fidanzato, il parrucchiere, il moderatore dell'incontro letterario, a sua volta destinato a

3. Per queste stessa ragione la metafora della guida è amata da altre scrittrici, come Simone de Beauvoir e Annie Ernaux, che hanno riflettuto sulla condizione femminile in epoche e situazioni diverse, facendo del rapporto con l'automobile il simbolo della libertà o sottomissione di genere.

4. In *Kudos*, ad esempio, l'anziana Gerta si dilunga sul sistema dei coupon alimentari del festival, che diventa metafora dei limiti e delle contraddizioni dei sistemi di giustizia distributiva. Un'altra metafora ricorrente nella trilogia è quella degli edifici e della loro architettura, come l'hotel circolare in cui si tiene il convegno a Francoforte. Alle valenze metaforiche dell'hotel come forma di vita, infine, vengono dedicate le riflessioni di un altro saggio di Coventry.

5. Cusk apprende il mondo attraverso il trascendentale dello spazio. La «forma a priori del sociale» si impone su quella del tempo all'interno della sua poetica romanzesca. La struttura della trilogia non è scandita tanto dall'evoluzione temporale quanto da movimenti spaziali e da relazioni di distanza e prossimità – prima tra tutte la *vicinanza*.

diventare un ex – figure terze che facilitano o rendono possibili i processi di purificazione e transizione. L'ultimo romanzo, infine, può essere letto come una forma di redenzione personale (veniamo a sapere quasi per caso del nuovo matrimonio di Faye, menzionato en passant da una sua intervistatrice, e indoviniamo che la scrittrice abbia ritrovato la stabilità di una «casa») ma anche e soprattutto come una critica dell'Empireo letterario – un paradiso malsano che si presenta dunque in negativo, come oggetto di satira. Nel turbine di festival e interviste che dovrebbero sancire la consacrazione artistica, attorniata da beati narcisisti del successo, Faye prende apertamente le distanze dalla corsa hobbesiana alla gloria. Alla fine del suo viaggio, per quanto solo per allusioni vaghe e ancora una volta metaforiche, sembrano delinearsi un bilancio morale, una concezione alternativa del riconoscimento e una diversa idea di giustizia⁶. Questi valori hanno a che fare con un particolare modo di intendere il rapporto tra l'io e gli altri, e con un'originale concezione dell'individualità.

Quando incontra qualcuno nel corso del suo pellegrinaggio, Faye comincia a interrogarlo con gentilezza. Non usa formule di cortesia, quelle frasi da ascensore che servono a oliare il rituale goffmaniano dell'interazione e cui, per definizione, non si è tenuti a rispondere. Le sue sono domande vere,

«Le sue sono domande vere, brevi, semplici e dirette, motivate da una reale volontà di conoscere le altre persone e di sapere qualcosa della loro vita.»

brevi, semplici e dirette, motivate da una reale volontà di conoscere le altre persone e di sapere qualcosa della loro vita. Le persone interrogate, a loro volta, non replicano evasivamente o infastidite dall'indiscrezione, ma offrono racconti lucidi, articolati, che toccano aspetti o episodi decisivi della loro esistenza.

La scena primaria inaugura *Outline* come l'esposizione tematica di un ciclo di variazioni musicali: è il colloquio con l'«Ur-vicino», l'armatore greco seduttivo e vitalista che, seduto accanto a Faye durante il volo tra Londra e Atene, le narra l'intero romanzo della sua vita sentimentale. Nel corso della trilogia il tema viene ripreso indefinite volte: ritorna quasi identico alla fine di *Outline* (una nuova scrittrice inglese arriva nella casa di Atene e, prendendo il posto di Faye, le racconta della conversazione avuta con un vicino durante il volo da Londra), così come all'inizio e a metà di *Kudos* (un nuovo vicino di aereo di Faye, il padrone che ha seppellito il cane Pilot, e poi, variazione minore in forma di racconto nel racconto, una coppia di viaggiatrici, Lidia e la sciatrice che subisce un terribile incidente); in altri episodi, il tema si trasforma conservando tuttavia sempre due riconoscibili elementi strutturali: l'incontro occasionale, limitato nello spazio e nel tempo (la durata di un tragitto, di una cena, di un caffè, della coda per ottenere un pasto), e la conversazione tra la scrittrice e un personaggio che le racconta la sua «storia». Il viaggio letterario consiste dunque in un flusso narrativo dove quasi nulla accade dal punto di vista dell'azione.

6. Il tema della giustizia, intesa come riconoscimento del merito ed equa distribuzione delle risorse (ad esempio il valore della *authentic literature*, o il lascito di un'eredità ai figli, entrambe preoccupazioni del personaggio di Gerta), è centrale in *Kudos*. Forse non è un caso che Dante sia citato in uno dei rari brani metaletterari dello stesso romanzo. Il cinico editore tedesco, che ha svenduto al marketing la letteratura di qualità, confessa a Faye di frequentare i bassifondi di internet per divertirsi a leggere recensioni in cui il sommo poeta viene liquidato dagli utenti come «pura merda». Faye risponde indignata: «La giustizia, in altre parole, andava onorata per il suo stesso bene, e anche se lui pensava che Dante sapesse badare a sé stesso, a me sembrava che lo si dovesse difendere sempre e comunque», Rachel Cusk, *Onori* (2018), Einaudi, Torino, 2020, traduzione di Anna Nadotti, p. 37.

Le storie raccolte da Faye sono di lunghezza e sostanza variabili. Alcune riguardano avvenimenti o situazioni cruciali in cui si è deciso un destino individuale, e tra le più memorabili della trilogia vi sono quelle che riguardano la perdita – uno smarrimento e un’agonia – di due cani. Altre coprono un’intera esistenza, come nel caso dell’armatore greco e della sua collezione di matrimoni; molte riassumono le parabole di relazioni amorose o affettive (la serata tra amici alla fine di *Transit*, l’elegia di Sophie verso la conclusione di *Kudos*); altre condensano in un lungo monologo la visione del mondo e il carattere di un personaggio (spesso uno scrittore o una scrittrice – l’opportunist Ryan, la vanitosa Angeliki, il burbero e sfuggente Luís, ma anche un agente immobiliare, un operaio, un giovane matematico dai tratti autistici); altre ancora sono suggerite dall’interpretazione delle cose, di ambienti e di oggetti (la descrizione della casa di Clelia) o dal racconto di un evento o dettaglio della giornata, come l’aver notato qualcosa per strada.

Un tratto saliente della situazione messa in scena nella trilogia è che, pur essendo rivolte da un’estranea, le domande di Faye non incontrano reticenze ma suscitano immediate e a volte torrenziali confessioni. Lo rileva il giornalista portoghese di *Kudos* venuto a intervistare la scrittrice al festival: «Aveva notato, per esempio, che i miei personaggi venivano spesso indotti a gesti di autorivelazione da una semplice domanda, e ciò l’aveva ovviamente spinto a riflettere sul proprio lavoro, dove il porre domande era questione cruciale. Eppure accadeva di rado che le sue domande suscitassero così melodiose risposte»⁷. Alcune persone, addirittura, sbottano senza essere state interpellate, come se non aspettassero altro che raccontare la loro storia alla prima che capita. Tanto spontaneità nell’autorivelazione sembra stridere coi criteri della verosimiglianza psicologica e sociale adottati da Cusk, scrittrice «realistica» da altri punti di vista. Nella nostra forma di vita, segnata dalla

7. *Onori*, cit., pp 114-115.



massificazione e dall'anonimato, i sempre più frequenti rapporti con gli estranei sono mediati dalla riserva e dalla distanza: solo con gli «altri significativi» è lecito condividere la sacralità delle confidenze personali. Questa norma ha tuttavia delle importanti eccezioni: nelle sue riflessioni sulla figura della *Reisebekanntschaft*, e in brani equivalenti sulla sociologia dello straniero, Georg Simmel nota con acutezza come alcune persone confessino i loro più esclusivi segreti proprio a sconosciuti incontrati casualmente in viaggio⁸. Il fatto di essere distanti da casa, e quindi meno soggetti alle dinamiche di fedeltà e appartenenza che regolano le soglie del dicibile; la complicità suscitata dal condividere una breve esperienza extra ordinaria e le relative impressioni; la consapevolezza dell'imminente e definitiva separazione: tutte queste circostanze particolari rendono possibile lasciarsi andare con un perfetto estraneo e mollare il sacco della propria intimità. La conversazione di viaggio ha allora il fascino irripetibile di un'avventura: l'equivalente spirituale di una *one night stand*.

La situazione della trilogia, tuttavia, ha ben poco di avventuroso. E i personaggi si aprono a Faye in modo talmente meccanico che il loro atteggiamento va interpretato come un sicuro indice di finzionalità, la *mise en abyme* di un gesto letterario. Cusk sembra dirci che ogni vita racchiude una storia, o una pluralità di storie che aspettano il momento di venire alla luce grazie all'attitudine maieutica di una persona capace di ascoltarle e di riraccontarle. E sembra altresì suggerire che il rapporto tra la vita e la letteratura consista in un'ininterrotta affabulazione esistenziale, in cui tutti sono potenziali narratori e ascoltatori, e non sembra darsi separazione netta tra professionisti e dilettanti. La trilogia di *Outline*, d'altra parte, gioca apertamente con la dimensione

metaletteraria, non solo rappresentando conversazioni tra autori che illustrano la loro poetica ma offrendo numerose lezioni di scrittura. Faye istruisce e consiglia i suoi studenti nelle scuole di creative writing e non risparmia commenti di tipo tecnico nemmeno ai suoi interlocutori profani, che tratta alla stregua di veri e propri romanzieri: ad esempio quando rimprovera al primo vicino di aereo di aver descritto con troppa parzialità il carattere della seconda moglie, o quando si complimenta con la giornalista tedesca per il suo talento di affabulatrice, facendole altresì notare come la sua tendenza ad applicare le leggi della finzione alla vita reale la porti a estendersi abusivamente anche i principi della giustizia poetica. Questi e altri momenti di esplicita rottura dell'*illusio* romanzesca sono spie di una tensione contante, la tendenza della vita a convergere con la letteratura: la vita si presta naturalmente a essere messa in forma dal racconto, mentre la vocazione del romanzo è quella di raccontare storie di vita. L'ossessione di Cusk per la verità – uno dei tre valori cardine della sua poetica, insieme alla bellezza e alla giustizia⁹ – fa sì tuttavia che il confine tra finzione e realtà non sia mai interamente cancellato.

Il fatto che quelle raccontate da Faye siano «vite che non sono la mia», in un senso solo apparentemente affine al libro omonimo di Emmanuel Carrère, pone il problema di come la forma romanzo si articoli con quella dell'autofiction, il genere in cui viene catalogata la produzione di Cusk quando esposta in libreria. Il titolo scelto per la traduzione italiana di *Outline* – «resoconto» – ci aiuta ad avvicinarci alla tecnica raffinatissima con cui un genere per definizione vocato all'egotismo e all'autoespressione viene trasformato dalla scrittrice in qualcosa di molto

8. Per queste analisi simmeliane, si vedano in particolare la quarta parte della *Filosofia del denaro* (1900), i capitoli dedicati allo spazio, allo straniero e al segreto nella grande *Sociologia* (1908), il saggio *Filosofia dell'avventura* (1910).

9. «I valori della letteratura e i valori della vita sono per il romanziere ciò che lo scalpello e il blocco di pietra sono per lo scultore. Il primo cerca di imporre una forma al secondo. Verità, giustizia, bellezza: sono queste le qualità a cui aspira un'opera di finzione, che deve crearle a partire dall'esperienza umana», Rachel Cusk, *Il lavoro di una vita* (2001), Einaudi, Torino, 2021, traduzione di Anna Nadotti.

diverso, se non di virtualmente opposto: un «dire io» per raccontare gli altri. Faye, infatti, fin dall'inizio, prende la parola non per parlare di sé, dei propri pensieri, degli eventi piccoli o grandi della sua esistenza, ma per riferirci i dialoghi che ha avuto con altre persone nel modo più particolareggiato possibile, neutro e referenziale. Nei suoi rapporti, frammenti di discorso diretto, intervallati da incisi come «ho detto», «ha detto», si articolano a lunghi brani di discorso indiretto libero. La voce degli altri viene dunque a sovrapporsi completamente a quella della narratrice che fa da cassa di risonanza della loro storia e del loro punto di vista.

A ben vedere, le conversazioni riportate da Faye non dovrebbero essere definite dialoghi. Sono interviste – ed è questo, forse, l'aspetto più squisitamente dantesco della poetica cuskiana, in cui, come rivelato per via allusiva da Vittorio Sereni nella sua *Intervista a un suicida*, si schiude il mistero dell'autorivelazione epifanica dei personaggi della Commedia. Certo, l'intervista dantesca si rivolge a morti, anime che parlano dall'aldilà, e questo costituisce un'immane differenza tanto sul piano etico quanto su quello retorico. Faye non deve confrontarsi con esistenze concluse, già giudicate da Dio, né con il pathos di chi rimpiange la vita terrena e deve accettare l'irreversibilità del destino; le storie che incontra sono ancora aperte, e il loro significato, enigmatico e inafferrabile perché svincolato da un qualunque quadro interpretativo teologico-morale, mette incessantemente alla prova il giudizio di chi le narra, le ascolta e le legge. Il paragone tuttavia coglie con esattezza la natura del particolare patto narrativo

«La voce degli altri viene a sovrapporsi completamente a quella della narratrice che fa da **cassa di risonanza** della loro storia e del loro punto di vista.»

che si instaura tra i personaggi e la figura depositaria delle loro confessioni. La forma intervista è la chiave della scrittura di Cusk, come rivela il giornalista portoghese che vorrebbe sperimentare su Faye la stessa formula utilizzata dalla scrittrice: «Aveva letto il mio libro, ha detto, e aveva pensato di intervistarmi per il suo giornale, ma riflettendo su ciò che voleva dirmi gli era venuta un'altra idea, ovvero di trattarmi come se fossi uno dei miei personaggi, arrogandosi il ruolo del narratore. Non era il tipo di approccio che adottava di solito per le interviste letterarie»¹⁰. Il fatto che l'osservazione sia messa in bocca a un esperto di letteratura sembra lanciare una sfida ai professionisti del genere. Soffermiamoci dunque più attentamente sulle sue caratteristiche.

L'intervista è un genere apparentato al dialogo ma che presenta una struttura più sbilanciata. Il dialogo presuppone una certa simmetria tra le parti (simmetria che è all'origine dell'idea diffusa, benché ingannevole, secondo cui il dialogo sarebbe la forma di interlocuzione più democratica); nell'intervista, invece, una persona interroga, interessandosi all'altra, e una persona risponde, parlando di sé. I due ruoli presuppongono una gerarchia e soprattutto non sono interscambiabili, perché si presuppone che solo la persona intervistata abbia cose importanti e interessanti da dire. Chi intervista è il medium delle parole che trasmette: riceve e amplifica la voce intervistata a scopo informativo, di gossip o di réclame. Nella cultura contemporanea, si sono affermate due declinazioni molto diverse di questa forma interlocutoria. La prima è l'intervista alla persona celebre, ad esempio una star del cinema, un'artista o un atleta di successo: consacrata come genere pop dalla rivista «Interview» fondata nel 1969 da Andy Warhol, è uno dei generi più emblematici della società dello spettacolo e della singolarità. L'individuo famoso si confessa ai comuni mortali per via di una figura mediatrice che lo interroga ad hoc per carpire e rivelare al pubblico i segreti della sua vita privata.

10. *Onori*, cit., p. 113.

La celebrità si racconta da una posizione esemplare, superiore, mentre le persone che ne leggono o ascoltano l'intervista sono a un tempo stesso sedotte e potenzialmente invidiose.

Il secondo genere di intervista è idealmente opposto al primo. Nelle inchieste condotte da chi fa ricerca in scienze sociali, le persone intervistate non valgono come individualità eccezionali da cui ci si attende un racconto originale, ma come numeri, campioni di fenomeni e processi di cui sono solo esempi equivalenti e intercambiabili. L'esemplarità non è intesa allora in senso eroico, eccezionalmente singolare – la vita individuale si distingue dalla media, e per questo merita di essere resa nota e divulgata –, ma in senso statistico: la sua testimonianza interessa come illustrazione di una legge o di una regolarità sociale. Condotta da personale specializzato, l'intervista scientifica non mira all'unicità di una storia e del suo significato ma a raccogliere dati riconducibili a determinate categorie di persone.

Lo stile di Cusk stravolge queste convenzioni, rimiscolandole e fondendole in una configurazione nuova. Il primo *détournement* è il più sottile e straniante: la scrittrice non risponde alle domande ma le fa, trasformandosi in più occasioni nell'intervistatrice di chi dovrebbe intervistarla. Un rovesciamento plateale è quello con la giornalista della piccola città tedesca che, venuta a incontrare Faye per la seconda volta dopo dieci anni, si lancia in un complicato racconto a scatole cinesi che rappresenta una delle sequenze più rivelatorie e inquietanti della trilogia. La donna confessa di aver mentito durante il precedente incontro – aveva raccontato una versione altamente idealizzata della propria vita per provocare Faye: «– Devo ammettere, – ha detto infine, – che mi dava piacere raccontarle la mia vita e farla sentire invidiosa di me. Ne ero orgogliosa»¹¹. La giornalista si corregge ulteriormente durante l'incontro di *Kudos*, rivelando che l'amica con cui ha ingaggiato la torbida lotta di

rivalità e gelosia al centro della nuova storia è in realtà la propria sorella. La sua confessione ha un ruolo importante nel disvelamento tanto dell'antropologia quanto della poetica del ciclo romanzesco: rivela infatti il lato oscuro, girardiano, che cova nella pratica di confrontare le vite, insinuando un impulso mimetico nel rapporto tra intervistatrice e intervistata, tra chi ascolta e chi racconta la propria storia. L'accesso alla vita altrui può avere effetti deleteri sulla psiche, può scatenare passioni comparative, complessi di inferiorità, la costruzione di esemplarità fittizie:

– Però lei ha creduto alla mia storia per tutti questi anni, – ha detto lei, – anche se io non me l'aspettavo e probabilmente volevo solo rendere invidiabile la mia vita così da poterla a mia volta accettare. Ho dedicato tutta la mia vita professionale a intervistare donne – politiche, femministe, artiste – che avevano scelto di mettere in pubblico la loro esperienza femminile e volevano essere sincere su questo o quell'aspetto della propria vita. Spettava a me dar voce alla loro sincerità, – ha detto, – benché io sia decisamente troppo timida per vivere come loro, coerenti con ideali femministi e principi politici. Era più facile pensare, – ha aggiunto, – che il mio stesso modo di vivere implicasse un proprio coraggio, il coraggio della stabilità. E, pur facendo mostra di simpatizzare per loro, sono arrivata a godere delle difficoltà che quelle donne sperimentavano¹².

È un monito contro la sindrome bovaristica che minaccia ogni identificazione immediata tra vita e finzione: non a caso, viene enunciato proprio dalla migliore storyteller tra tutti i personaggi della trilogia, ammonita da Faye per la sua incapacità di spezzare l'illusione letteraria e di accettare l'irriducibilità del reale alla giustizia poetica. Uno dei sensi in cui può essere interpretato il percorso morale proposto da

11. *Onori*, cit., p. 55.

12. *Onori*, cit., p. 60.

Cusk consiste allora nello smascheramento di questi e altri angoscianti meccanismi comunicativi e psicologici: le trappole in cui rischia di cadere il soggetto quando viene a contatto con la rappresentazione della vita degli altri, e, senza mediazioni o filtri, si vuole semplicemente come loro. Paradossalmente, il fatto che i social media siano del tutto assenti dal mondo di Rachel Cusk rende queste analisi ancora più attuali: l'origine del problema, come aveva visto già René Girard, consiste infatti nella doppia valenza, sociale ed estetica, della mimesi. Grazie alla loro accessibilità e diffusione globale, i nuovi mezzi di comunicazione non fanno che intensificare l'andirivieni mimetico tra vita e letteratura, portando al parossismo le ambivalenze del desiderio umano.

Ma c'è un brano di *Outline*, speculare a questo di *Kudos*, in cui l'esperienza di confrontarsi con la vita degli altri produce l'effetto contrario, non di imitazione-identificazione competitiva e invidiosa ma di rispecchiamento negativo, mediato e decentrante. Qui a parlare è la narratrice, Faye, ancora scossa dal trauma del divorzio. Si trova in barca con il vicino greco, e il suo sguardo viene attratto dalla scena di una famiglia apparentemente felice, intravista su una barca ormeggiata poco lontano:

stavo cominciando a vedere le mie paure e i miei desideri manifestarsi fuori da me, a vedere nella vita degli altri un commento (*commentary*) della mia. Guardando la famiglia sulla barca, vedevo ciò che non avevo più: in altre parole, vedevo qualcosa che non c'era¹³.

L'antidoto al mimetismo è dunque nel *commentary* – il commento come esercizio di analisi letteraria e di riflessività critica – che spezza l'identificazione ingenua, agendo prima di riflesso e poi di scarto. Faye, inizialmente, parla molto poco di sé. Quello

che veniamo a sapere di lei lo raccogliamo per via indiziaria dai suoi commenti su quanto detto dagli interlocutori e, in questo incessante ascoltare e commentare, la sua individualità emerge in progressione crescente. Quasi impercettibile all'inizio del racconto, l'io che dovrebbe costituire il centro gravitazionale della scrittura di sé comincia a delinearci solo per un effetto di ritorno, e più precisamente di eco, dal momento che, più ancora della vista, l'esperienza fondatrice della conoscenza riflessiva è quella dell'ascolto (e dunque anche della lettura).

In un episodio del primo volume, l'alter ego di Faye, la scrittrice che la sostituisce nella casa a Atene, esplicita la poetica dell'*outline*, ossia della figurazione di sé in negativo:

In altre parole andava disegnando la figura (*outline*) di ciò che lei non era: di ogni cosa che diceva di sé stesso, lei riscontrava nella propria natura l'equivalente negativo. Tale antidescrizione, non avrebbe saputo come definirla altrimenti, le aveva chiarito qualcosa grazie a un tipo di narrazione rovesciato: mentre lo ascoltava, aveva cominciato a vedersi come una sagoma, un abbozzo, i cui contorni erano completi in ogni dettaglio mentre l'interno restava in bianco. Ma per quanto il contenuto rimanesse ignoto, quella sagoma le dava, per la prima volta dopo l'incidente, un'idea della persona che era adesso¹⁴.

Lungi dall'essere frutto di un'espressione immediata della soggettività, della pressione di un io profondo, presociale e autentico, che vuole esteriorizzarsi, alla maniera dell'autobiografia romantica e della confessione alla Rousseau – la conoscenza di sé si produce per commento, confronto e contrasto con i racconti altrui. È la percezione esterna, l'immagine dell'altro che provoca il ritorno dell'io su sé stesso, sfatando così il mito dell'interiorità e del linguaggio

13. *Resoconto*, cit., p. 58 (ho modificato la traduzione italiana che rende *commentary* con «cronaca»).

14. *Resoconto*, cit., p. 178 (ho modificato la traduzione italiana che rende *outline* con «resoconto»).

«Cusk ci guida in una ridefinizione della soggettività contemporanea.»

privato¹⁵. Non esiste un io precedente alla conversazione sociale. E la vita degli altri non va considerata come un esempio da invidiare ed emulare ma come uno specchio in cui riflettersi ed esaminarsi. Il che spiega il sapore hegeliano di questa autofiction paradossale, in cui un soggetto «si trova» viaggiando attraverso la vita altrui.

Nel gioco di rispecchiamenti continui tra l'io e gli altri, Cusk ci guida in una ridefinizione della soggettività contemporanea, la cui meta potrebbe essere definita, interpretando liberamente una formula di Giorgio Agamben, la conquista di una singolarità qualunque¹⁶: un io che non reclama la propria distinzione, differenza o superiorità, che non può e non vuole essere originale e diverso da tutti gli altri, ma che accetta di decentrarsi e relativizzarsi, favorendo un superamento dell'amor proprio, nella convinzione pascaliana che «l'io è odioso». Nella linea dei moralisti classici, Cusk affronta la critica del narcisismo singolarista anche attraverso rappresentazioni satiriche, gli incontri con lo scrittore e i festival letterari, incarnazioni contemporanee di quella fiera delle vanità attraverso cui passa un altro

dei grandi viaggi morali della letteratura occidentale, il *Pilgrim's Progress* di John Bunyan. La satira di *Outline* è a un tempo elegante e crudele, leggera e trasversale. Non accusa direttamente, salvo in alcuni casi di condanna esplicita, come nei dialoghi con lo scrittore irlandese Ryan e con l'editore tedesco. Perlopiù, lascia che siano i personaggi a denunciarsi da soli, attraverso il modo in cui raccontano la loro storia e i loro pensieri.

Ma, per comprendere pienamente in cosa consista la nuova concezione della singolarità, dobbiamo tornare alla forma intervista, e al modo in cui quella adottata nella trilogia riesce a fondere la dimensione statistica e quella celebrativa. Gli intervistati di Faye comprendono sia scrittori e scrittrici che si presuppongono abbastanza famosi da meritare un invito a un festival o a una residenza per artisti, sia persone comuni, *des anonymes*, come si dice in francese per designare chi è privo di fama. Ma sia chi ha un «nome», secondo i canoni della notorietà contemporanea, sia chi non lo possiede viene ugualmente indicato con il nome di battesimo: fanno eccezione, significativamente, i vari *neighbours*, i rappresentanti dell'individualità qualunque, campioni di quell'umanità onnipresente che ci siede accanto e che incrociamo tutti i giorni nel traffico della vita, i vicini con cui siamo sempre in relazione anche senza esserne pienamente coscienti. A sancire ulteriormente questa pari dignità, tutti i personaggi intervistati vengono trattati con la stessa cortesia realmente interessata e sottoposti allo stesso tipo di domande. Ma il dettaglio forse più rilevante è che quasi tutti finiscono per raccontare lo stesso tipo di storia. *Outline* è infatti un disco che si ripete con voluti effetti di ridondanza: famiglia, lavoro, casa, matrimonio, separazioni e divorzi, rapporti coi figli, con gli amici, coi *pets*...

Alcune storie si somigliano tanto che tendono a confondersi nell'impressione di chi legge. L'effetto,

15. Si tratta dell'idea, tipica del solipsismo cartesiano e poi romantico, secondo cui viene prima il mondo interiore esperito dalla coscienza, carico di intensi significati personali: solo in un secondo momento questo mondo viene elaborato dal linguaggio per esprimersi e comunicarsi socialmente. Nella concezione di Wittgenstein, ripresa da filosofi come Jacques Bouveresse o Vincent Descombes, l'io non precede la conversazione sociale ma ne è il prodotto. Cfr. Jacques Bouveresse, *Le mythe de l'intériorité: expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, Minuit, Paris, 1976.

16. Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino, 1990. In questo senso normativo e positivo, la nozione di singolarità qualunque è la risposta critica a quella tipologia di soggettività contemporanea, la singolarità narcisista, che si vuole originale e unica: la delinea Andreas Reckwitz nel suo importante studio sulla «società delle singolarità», *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Suhrkamp, Berlin, 2018.

complice della poetica del rispecchiamento, è ottenuto grazie a un virtuosistico gioco di sdoppiamenti e moltiplicazioni (cinque vicini di aereo, due direttrici di residenze per artisti, due donne che ristrutturano casa e hanno a che fare con imprenditori edili, due intervistatori-intervistati, molti scrittori e scrittrici, innumerevoli animali) che finiscono per comporre una grande storia allo stesso tempo individuale e collettiva, impersonale¹⁷, per *topoi e variazioni*. Transitando indefinite volte per questi «luoghi comuni» – famiglia, lavoro, casa, matrimonio, separazioni e divorzi, rapporti coi figli, con gli amici, coi *pets*... – si delinea un’analisi della condizione umana contemporanea, o, più precisamente, della sua eticità borghese. Ad animare la trilogia è un gruppo sociale uniforme e omogeneo, per quanto cosmopolita. I personaggi parlano tutti la stessa improbabile lingua – semplice, precisa, purissima e artificiale – che funge da koinè, e fluttuano in una specie di astrazione rarefatta, lontana dalla storia (a parte due riferimenti quasi impercettibili alla Brexit, che spezzano la congruenza stilistica per ragioni politiche¹⁸) e da ogni contesto sociale determinato. In ogni città, sia essa greca, britannica, tedesca, portoghese, si incontrano le stesse tipologie di persone e lo stesso tipo di storie. L’imprenditore greco e l’operaio polacco – i soli interlocutori il cui inglese imperfetto venga corretto amabilmente da Faye – raccontano entrambi i propri problemi familiari, e con lo stesso coinvolgimento emotivo. Al di là delle

differenze nazionali e di classe sociale (solo le differenze di genere contano davvero, ma la questione meriterebbe un saggio a parte), sembra che la sostanza comune dell’esistenza, condivisa da uomini e donne, sia la dimensione privata, incentrata sulla famiglia e sugli affetti. La somiglianza tra le storie di vita, tuttavia, non dà luogo a un’inchiesta di tonalità sociologica o psicologica. I personaggi conservano, insieme a un nome proprio, una vita propria, singolarmente qualunque, perché anche se i luoghi di passaggio sono comuni, il percorso in cui si combinano è unico e irripetibile.

«One is not only a little individual, living a little individual life [...] One is in oneself the whole of mankind, and one’s fate is the fate of the whole of mankind» afferma Rachel Cusk citando con ammirazione una lettera di D.H. Lawrence in cui sembra che la scrittrice riconosca la sua stessa concezione del rapporto che le vite individuali intrattengono con la letteratura¹⁹. Ed è grazie a questa duplice capacità di salvare l’individuale senza dissolverlo negli estremi dell’eccezionalità eroica o dell’anonimato statistico che la sua trilogia realizza una delle più importanti vocazioni del romanzo moderno²⁰.

(Una versione ridotta di questo articolo è uscita sull’ultimo numero di «WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung», la rivista legata alla Scuola di Francoforte, che ha dedicato all’autofiction contemporanea un dossier a cura di Johannes Voelz, intitolato *L’autofiction et la poetica della singolarità*. La presentazione e l’indice del numero sono consultabili [qui](#).)

17. Sarebbe interessante confrontare lo stile della trilogia con quello dell’autobiografia impersonale *Les Années* di Annie Ernaux. Le due scrittrici tendono in modo analogo all’autocancellazione del soggetto femminile narrante. L’interesse di Ernaux, tuttavia, è incentrato sulla storia del Novecento e sulla questione sociale, mentre le sue tecniche di spersonalizzazione lavorano sui pronomi (*on*, *nous*, *elle*, al posto di *je*, *moi*) e sui tempi verbali (l’uso dell’imperfetto iterativo, ad esempio). Inoltre, il soggetto di Ernaux è portatore di un habitus generazionale e di classe, mentre quello di Cusk incarna una condizione umana astratta e indifferenziata.

18. In polemica contro la Brexit, Rachel Cusk ha deciso di abbandonare la Gran Bretagna per trasferirsi in Francia.

19. Rachel Cusk, *D.H. Lawrence*, in *Coventry: Essays*, cit., p. 201.

20. Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011. Ringrazio Giulia Oskian, Sylvia Greenup, Katie Ebner-Landy, Paola Cantù e Matteo Residori per le conversazioni che hanno ispirato questo saggio.

Piero Melati

Luciano Bianciardi. Fuori dal canone

«Robinson», 9 luglio 2022

Un rabdomante della parola, un traduttore senza pari,
e visionario. Il ricordo della figlia Luciana di un
intellettuale inclassificabile

«Cambio» gridava all'improvviso Luciano Bianciardi da una delle scrivanie piazzate nella camera d'albergo di Grosseto. Dall'altra scrivania, la figlia Luciana doveva schizzare in piedi e correre a occuparne il posto. E lui, con analoga mossa, prendeva il suo. Era il loro gioco preferito. Si era nel passaggio d'epoca italiano dei Sessanta verso i Settanta. Lo scrittore si era già trasferito a Milano, si era separato dalla moglie Adria Berardi e viveva con Maria Jatosti. Ma una volta a settimana tornava nella città natale a trovare la figlia. E siccome gli era precluso rientrare in casa, si appoggiava in hotel. Nei lunghi pomeriggi, la piccola Luciana traduceva le versioni scolastiche, mentre il padre si misurava con le traduzioni editoriali: London, Faulkner, Steinbeck, Miller. A furia di scambiarsi di posto, deve essere avvenuta una simbiosi. Luciana diventerà, oltre che scrittrice e docente, una delle più affermate traduttrici italiane. Eppure, oggi, non vuole affatto paragonarsi al padre: «Lui batteva le traduzioni con la macchina da scrivere, doppio foglio con carta carbone in mezzo, allora non c'erano ancora le fotocopiatrici. Alla fine del lavoro, pochissime revisioni a penna. Anzi, quasi nessuna. Si immedesimava negli autori, aveva una padronanza quasi magica dei testi». Mostruoso Bianciardi. Un rabdomante della parola. Tanto fuori classifica, fuori quota e fuori canone,

che adesso la figlia Luciana – per sopperire all'assenza del nome del padre nelle antologie e negli studi critici – gira i festival letterari italiani con uno spettacolo d'altri tempi, quasi un vecchio vaudeville, nel quale si leggono le pagine più scottanti e significative dell'autore, inframmezzate da aneddoti e ricordi. Chi ha visto *Notizie dal mondo*, il western del 2020 di Paul Greengrass, capirà. Nel film, Tom Hanks gira i più sperduti paesini della frontiera americana per leggere al pubblico vecchi giornali e far circolare le notizie più curiose. Lo stesso fa Luciana con stralci dell'opera del padre. Un lavoro quasi porta a porta, goccia dopo goccia, e ogni volta incanta le platee. Prima o poi, forse, a furia di ascoltarla, allargheremo finalmente i canoni, se non altro per infilarci dentro anche Bianciardi, Buzzati, Papini, Manganelli e tanti altri.

Il 1956 fu un anno fatidico. *Le parrocchie di Regalpetra* di Leonardo Sciascia si insinuò nelle pieghe della letteratura resistenziale e realistica con la sua carica nascosta di fantastico. E nello stesso anno Bianciardi, che alle spalle aveva la guerra e la prima disillusione politica, la scomparsa del partito azionista, realizza con Carlo Cassola l'inchiesta *I minatori della Maremma*, pubblicata da Laterza. Due anni prima, l'esplosione di un pozzo aveva sterminato quarantatré minatori. Ma Bianciardi

esce dal semplice perimetro della letteratura civile: la memorabile pagina finale, dedicata agli attimi successivi ai funerali dei lavoratori, descritti come gli ultimi della Terra, ci proietta già in un «universo tanatologico» che anticipa Gesualdo Bufalino. E che influenzerà lo stesso Sciascia nella sua ossessione per i «carusi» sepolti nel ventre oscuro delle zolfatare siciliane.

In quegli anni l'appena fondata casa editrice Feltrinelli assume e poi licenzia Bianciardi per «scarso rendimento». L'uomo affila le stesse lame che saranno di Ennio Flaiano con la trilogia dedicata alla «società civile»: *Il lavoro culturale*, *L'integrazione* e soprattutto *La vita agra*, che diventa subito un best seller, trasformandolo improvvisamente in un «personaggio». Indro Montanelli si strappa le vesti e gli offre le colonne del «Corriere della Sera». Lui se ne stupisce: ha parlato talmente male della Milano degli intellettuali che, dice, dovrebbero prenderlo a calci nel sedere, invece di esaltarlo. Sempre a disagio nelle kermesse di premi e riconoscimenti che d'improvviso gli si spalancano, per campare sceglie di scrivere sul ben più popolare «Il Giorno», persino in una rivista un po' equivoca come «Abc», e addirittura di calcio sul «Guerin Sportivo», facendo venire sovente il mal di pancia a Gianni Brera.

E adesso che tutti si aspettano un'altra céliniana *Vita agra*, lui che fa? Torna agli amori giovanili, all'impresa dei Mille, al guerrigliero Garibaldi, e licenzia (titolo da Machiavelli) *La battaglia soda*. Dove altrove si era visto il visionario, l'uomo capace di intuire dai segni del presente le degenerazioni che verranno («la televisione? Spegnetela»), qui si rivela il «mostro» della parola. Bianciardi padroneggia il linguaggio risorgimentale dei garibaldini, trasformandosi in uno «scrittore carnale», che a furia di odori di cucine, gerghi militari, trasudazione dei cibi, colori delle stanze, sembra far parlare tutto il corpo, come se i cinque sensi percepissero la realtà anzitutto dalla pelle. «Inclassificabile» ripete la figlia Luciana. «La sua sarà anche letteratura civile, intesa però mai come invito all'impegno, ma piuttosto come visionarietà rispetto al futuro.»

Solo che il vetriolo è arma a doppio taglio, se non contenuto in un alambicco a tenuta stagna. Bianciardi non guarda il mondo da un oblò, dalla finestra di Pessoa. Il mare del suo intorno straripa dentro la barca, lo stesso veleno con cui brucia le altrui maschere corrode anche lui. Lo scrittore non è mai estraneo ai mali di cui parla. Così se ne andrà nel 1971, a Milano, a soli quarantanove anni, mentre l'Italia sta cambiando ancora.

«Se uno è costretto per nascita e malasorte a lavorare, meglio che lavori di continuo finché non muore, e se ne stia fermo sul posto di lavoro. Io non capisco tanta gente che sgobba per farsi la casa bella nella città dove lavora, e quando se l'è fatta sgobba ancora per comprarsi l'automobile e andare via dalla casa bella.»

Tommaso Di Francesco

Bombe sulla memoria e libri al macero

«il manifesto», 9 luglio 2022

Daniela Di Sora, fondatrice della casa editrice Voland:
«La memoria va salvaguardata, la cultura è memoria e
la nostra cultura non prevede fatwe».

Daniela di Sora, amica e interlocutrice fondamentale per la conoscenza della letteratura dell'Est Europa e soprattutto fondatrice appassionata della casa editrice Voland – prende il nome dal protagonista diabolico, Satana in persona del romanzo di Bulgakov *Il maestro e Margherita* – che nel 2024 festeggerà i suoi trenta anni di edizioni straordinarie di letteratura russa, ucraina e slava (e non solo), abbiamo rivolto alcune domande sulla tragedia in corso con la guerra in Ucraina.

Stanno bombardando Odessa, non la scalinata e il centro storico, ma la grande periferia. Oltre alle vittime civili – per una strage cominciata in quella città con il rogo della Casa dei sindacati nel 2014 – è in corso anche una strage della memoria non facilmente distruttibile della storia dei due popoli. Per lo scrittore bulgaro Gospodinov (Voland ne ha pubblicato tutte le opere) i russi «stanno bombardando il loro stesso Stato». Che ne pensi?
Penso che la memoria sia una cosa strana, difficilmente ricordiamo tutti allo stesso modo un passato, la memoria è selettiva, esistono milioni di memorie, come milioni di individui. Per me ad esempio l'11 settembre non è solo quello del 2001 e delle Torri Gemelle, per me l'11 settembre è anche il presidente cileno Allende democraticamente eletto che nel 1973 impugna un fucile per difendersi dai golpisti.

E per me Odessa è Babel', è Bulgakov. E soprattutto penso che la memoria debba essere salvata, pezzo per pezzo. A tutti i costi, sempre.

Con la visione «Russkij Mir», il mondo russo di Putin, sono i carri armati a definire la «proposta» culturale che russifica a forza quello che appartiene, come immaginario, ai due popoli e al mondo. Che fine farà dopo questa guerra fratricida nella memoria collettiva dei russi e degli ucraini lo straordinario archivio degli autori di Odessa come Isaak Babel', Il'f e Petrov, Jurij Oleša, Èduard Bagrickij e la sua «Ultima notte»?

Non saranno i carri armati russi a russificare il mondo, paradossalmente possono ottenere solo l'effetto contrario: spingere il resto del mondo a odiare la lingua, la musica, la cultura russa. Effetto altrettanto devastante e perverso.

Allo stesso tempo appare grave che le autorità ucraine, in risposta all'escalation russa, avviino non solo una desovietizzazione di emblemi e monumenti – azzerando quel che resta della vittoria contro l'invasione nazifascista dell'Urss e accreditando una narrativa nazionalista che sfiora il revisionismo storico con la celebrazione di antisemiti come Bandera –, ma lancino l'obiettivo di mettere all'indice la musica russa nata dopo il 1991 e di mandare al macero in questo momento cento milioni di

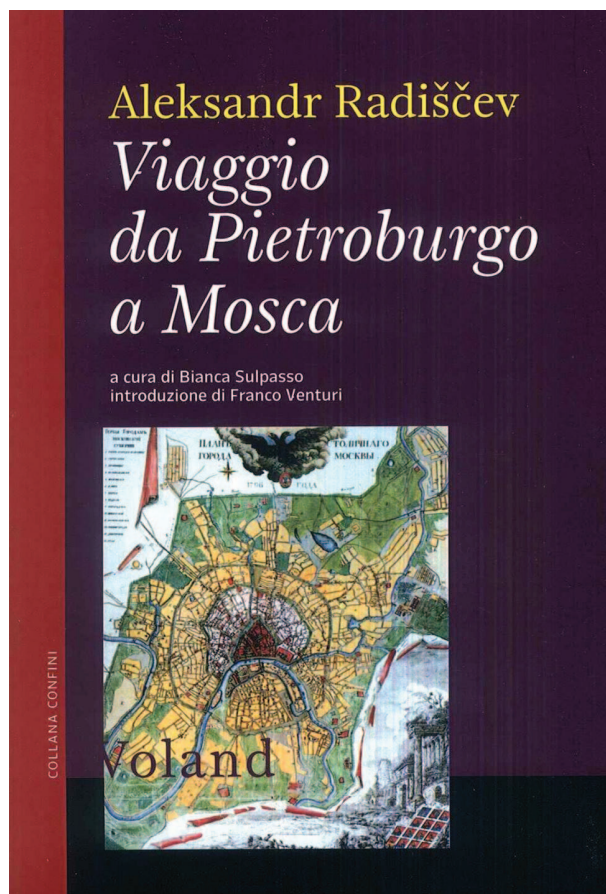
libri solo perché in russo. È questo che fermerà l'avanzata di Putin? Non è invece un'iniziativa scellerata e insieme controproducente per la stessa Ucraina che si vuole democratica?

Trovo inquietante in generale la cancel culture e tantomeno il revisionismo storico che preveda di proibire lezioni su Dostoevskij, impedire a Gergiev di dirigere alla Scala. Posso tornare solo a quanto dicevamo prima: la memoria va salvaguardata, la cultura è memoria e la nostra cultura non prevede fatwe. Per fortuna a nessuno verrebbe mai in mente di impedirci di leggere scrittori come Céline e Cioran. Mettere al bando la musica russa nata dopo il '91? E perché poi proprio dopo il '91? Che simbolo è il '91? Dunque è stato El'cyn il presidente più pericoloso? Certo potrebbe essere anche questa una chiave di lettura interessante, secondo alcuni studi le privatizzazioni ultraliberiste di El'cyn hanno provocato la morte di circa un milione di persone, e molti vedono in Putin e nel putinismo proprio una reazione sfrenata all'occidentalizzazione imposta.

Verranno mandati al macero non solo vecchi manuali scolastici e amministrativi, ma i capolavori letterari e poetici di Puškin, Tolstoj, Dostoevskij, Gogol e dello stesso Bulgakov. Forse perché poco antirussi e poco filo-ucraini? Ma sono autori che hanno rappresentato la cultura e la formazione critica dell'Europa e dell'Occidente intero. Come mai non protesta nessuno e l'Unesco non dice: acquistiamo noi quei libri, non distruggeteli? Ha dunque vinto la «diavoleide» del «Voland» di Bulgakov?

La notizia è velocemente scomparsa (se mai era apparsa) dai giornali – ha fatto eccezione il «Corriere della Sera» che gli ha dedicato una pagina allarmata. E comunque si commenta da sé, nella sua stupidità, non trovo altre parole. Non posso rispondere per gli slavisti in generale, né tantomeno per l'Unesco. Posso solo dire che mi sottraggo a una logica che preveda la pubblicazione o no di un'opera in base alla nazionalità dell'autore. E dunque continuerò a pubblicare autori russi e ucraini, e serbi, e croati,

e sloveni e bulgari. Pubblico da sempre pericolosi sovversivi russi come Solženicyn, Cvetaeva e Gogol. E il pericolosissimo Radiscev, con il suo *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*, libro che secondo alcuni critici costò all'imperatrice Caterina più di una guerra persa. Pubblico l'ucraino Zhadan, che scrive in ucraino e l'ucraino Nikitin che scrive in russo. A breve farò uscire anche l'edizione completa di *Le dodici sedie*, degli ucraini Il'f e Petrov che scrivevano in russo anche loro, per una eternità censurata dai sovietici. Cerco di pubblicare buona letteratura, è quella che stimola il pensiero e che fa nascere delle domande. Che apre la mente. Pensate a che paradosso sarebbe far tornare Solženicyn, Aleskovskij, Achmatova a essere letti nella loro lingua solo di nascosto, magari in *samizdat*.



Laura Piccinini

La poesia è ovunque

«D», 9 luglio 2022

Il successo della Instapoetry raccontato da Yrsa Daley-Ward, la star della nuova poesia social, sulla scia di Rupi Kaur, amata anche da stilisti come Valentino

Yrsa Daley-Ward muove le mani nello spazio con le braccia lunghe che sfiorano le treccine e pare che voglia scrivere quello che dice sulla parete invisibile che ci avvicina e separa via Zoom. Magari in versi. Uno è scritto piccolissimo sulla sua felpa: «Se devi piegarti per entrarci dentro, non va bene» (mai adattarsi ai canoni).

Quelli che posta su Instagram ne hanno fatto una star della Nuova poesia social, la chiacchieratissima Instapoetry, variegato gruppo dove lei, ha autorevolmente avvertito il «New Yorker», sta una spanna sopra a tutti, per i suoi versi – abbracci e pugni nello stomaco rispetto alle carezzine pop di tanti colleghi pur celebri. Da lì distici e quartine hanno cominciato il loro giro e sono diventati tre libri crudi e caldi su infanzia-adolescenza-sesso-dipendenze di lei e famiglia anglogiamicana a Londra, da *The Bone* a *The Terrible* al nuovo *The How*, antimanuale poetico di guarigione contemporanea per gli scettici del genere. Poi collaborazioni con le potenze della musica tipo Beyoncé. E della moda come Valentino, editore anomalo e illuminato (in progetti come le campagne letterarie con solo testi *The Narratives*) che ha scatenato il fenomeno della Literary Fashion. Il tutto con l'attenzione massima del «New York Times» e di quel «T» magazine di Hanya Yanagihara che oltre a dirigerlo è la scrittrice cult di questi anni.

Questo è essere poeti oggi. «Significa che tu scrivi sostanzialmente un testo, pezzi di storytelling, e nel tuo dna possono starci infiniti modi d'uso. È multilivello, ibrido.» L'etichetta di instapoet non la fa impazzire. «Semplicemente perché è inaccurata. Minimizza e mette in una nicchia qualcosa di enorme che sta succedendo alla poesia in particolare. Uso Instagram per arrivare a più persone. Come avrei potuto non usarlo? Quando faccio i reading penso a che stanza ci vorrebbe per contenere i follower.» Diciamo che le famose moltitudini di Walt Whitman hanno trovato casa, cioè piattaforma. «Sì. Ma è il contrario di una ribellione. È pura logica! Se i poeti antichi avessero avuto Instagram l'avrebbero usato selvaggiamente. E come me ci sono @Nikita Gill, Prof Smith, Ada Limon, Dean Atta, Warsan Shire» aggiunge quando le chiedi i nomi dei novissimi e già sommi (assieme ai grandi come il suo fan Hanif Abdurraqib).

Perché allora la Instapoetry, chiamamola così, è accolta in parte con entusiasmo in parte con scetticismo?

Succede ogni volta che fai «scendere» una forma d'arte alta alla portata di tutti. Purtroppo alla gente di cultura piace avere l'esclusiva, magari si lamentano delle poche vendite, ma se qualcosa cambia si lamentano perché per loro inevitabilmente si abbassa

il livello. La verità è che hanno paura di perdere il privilegio dell'essere in pochi a godersi lo spettacolo. Ma la poesia deve essere accessibile.

Quale shock le ha procurato il primo verso on line, i numeri, i commenti, le condivisioni, o gli hater come quelli che hanno fatto parodie della sua collega diversamente famosa Rupi Kaur?

La verità è che è un processo lento, ma così lento. Non è una cosa tipo «ok, oggi posti un verso e domani hai centomila che ti seguono», non è così che funziona [arrampica le braccia a simulare una scala, Ndr]. Da fuori sembra veloce, come ti fa credere il web. Marta Graham diceva che ci vogliono dieci anni per fare un ballerino. Beh vale pure per i poeti.

Si vede da come si muove che Daley-Ward fa «danza. E arrampicata, mi piace sfidare il corpo, fargli fare cose che non si aspetta. Stai seduta tutto il giorno a scrivere eppoi hai i live con il pubblico nelle librerie come The Strand a NY (StrandXValentino). E lì sei performer. Presenza. Corpo nello spazio come le parole sulla pagina o su Instagram. La poesia adesso è molto visuale.

Metterci il corpo. È la parte complementare della poesia social, come forse di ogni forma di comunicazione digitale. Del resto, cos'è un bardo?

Da modella, credo di avere imparato abbastanza a gestire il mio corpo. Compreso subire la sensazione orrenda di essere costantemente sotto scrutinio, che oggi coi social si è allargata. Penso agli adolescenti che come tutti i teen si detestano e vorrebbero sempre essere diversi, ma che vivono questo passaggio in balia dei commenti. Anch'io come il mio collega poeta [e di campagna pubblicitaria, Ndr] Ocean Vuong, penso che la bellezza sia «medicinal» ma un

«Se i poeti antichi avessero avuto Instagram l'avrebbero usato selvaggiamente.»

conto è quella universale, un conto è l'ossessione che ti fa sentire quasi sempre non conforme [Body As Tremendous Temporary Home, si intitola una sua raccolta di versi, Ndr]. Il corpo è tremendamente sottovalutato quando «sono anni che menti a te stessa e lui ti manda tutti gli allarmi possibili», tremendamente sopravvalutato quando è solo sguardo superficiale degli altri».

Preferisce che la vedano come scrittrice o come modella? C'è ancora il pregiudizio – che si trascina dai tempi degli occhiali che Marilyn Monroe indossava per imbruttirsi – che se sei strafica non puoi essere strabrava? Anche la nostra Alda Merini, che strabella non era, non si vergognava a mostrare una certa vanità: a chi andava a trovarla a casa mostrava con orgoglio un vestito rosso che le aveva regalato un monsignore per un'udienza papale. Yees, è così anche per me! Il mio era un Valentino arancione indossato a una serata letteraria [rosse erano invece le quattrocento borse con sue poesie d'amore per il progetto On Love con il direttore creativo Pierpaolo Piccioli].

Yrsa Daley-Ward annusa un mazzo di fiori regalo di Dionne, che è nell'altra stanza. Ride. «Adoro lo stile per via di mia nonna, Adina Daley, che mi ha cresciuta. Una bigotta superchic, pentecostale fondamentalista, mi intimava di mostrarmi al top trascinandomi in chiesa con cappelli enormi e blazer abbinati ai collant in una nuvola di profumo Avon. Purtroppo convivevano due opposti in lei. Mi ci sono voluti anni per guarire delle minacce che mi ha inculcato su inferno e diavolo, sono cose che ti restano impiantate nel cervello.»

E sua madre?

Lei era la storyteller che sarei diventata mio malgrado. Una che per dirmi che il mio presunto padre non lo era affatto, mi fece vedere un episodio di *Coronation Street* con una scena di shock familiare analogo. Umorismo inglese, ma la gente adorava ascoltarla. La vita non è mai solo infanzia estrema. Ci sono

pomeriggi di risate alla tv in mezzo [e pazienza per la condivisione di qualche sorso di whisky materno, Ndr]. La doppia lettura della vita è un tratto che oltretutto da lei ho preso da Spike Milligan, poeta irlandese che scriveva cose tipo «erano una coppia sessualmente perfetta, lei non voleva lui non poteva». [Come Yrsa descrive in versi un amante di sua madre, che «sarebbe stato sexy come Denzel Washington / se solo si fosse fatto riparare il dente mancante che lo faceva assomigliare a Denzel». Ride di nuovo.]

Come si fa a non crollare?

Ma io sono crollata! Però non diventi scrittrice o poeta perché hai avuto esperienze traumatiche. Avrei scritto di altro, è come scegliere di fare tennis o pugilato. La mia collega Rupī Kaur scrive di violenze delle altre. Le mie si erano ficcate qui [si tocca la gola avvicinandosi allo schermo, Ndr]. È il punto da cui esce la voce. All'inizio ho provato a scrivere di relazioni problematiche di coppie standard. Finché ho letto Jeanette Winterson e Alice Walker e mi sono detta ok, allora posso scrivere di certe cose anch'io, materiale ne ho. Ma la prova che non si riduca tutto al tuo dolore è che quando ne scrivi, beh non lo provi. Finalmente hai trovato il contenitore adatto.

Il momento più duro da vivere, se non da mettere in versi?

È stato proprio quando ho perso mia madre. Ti accorgi di essere sola al mondo, e che non è la solitudine che hai cercato di compensare andando a convivere con uomini che hanno il doppio dei tuoi anni come ho provato a fare io, prima di arrivare a capire che: «Raramente la soluzione è qualcun altro». L'autonomia è la conquista finale. Per me la parola più sexy da dire o sentirsi dire è *confidence*, fidarsi, di sé stessi, degli altri. Lasciando una parte di mistero, la poesia non deve dire tutto.

Uno dei suoi verbi preferiti è «unlearning», «disimparare».

«Disimparare a dire yes è essenziale, come quando ti chiedono di scrivere gratis, cosa che con la poesia è frequentissima.»

I genitori fanno il meglio che possono con quel che conoscono se hanno modo di educarti. Mamma era cresciuta in un ambiente orrendo e mi diceva di non vestirmi appariscente per non finire nelle situazioni sentimentali in cui si ficcava lei. Non è servito a granché. Disimparare a dire «yes» è essenziale, come quando ti chiedono di scrivere gratis, cosa che con la poesia è frequentissima. Dire no alle cose cui hai detto sì fino ai tuoi trenta, quaranta anni. Sto ancora imparando a disimparare.

Resta lo stereotipo più vero della professione: poeta. Non c'è niente di meno remunerativo, non ci si campa.

Già, ma è uno dei punti cruciali del cambiamento. Ho fatto la modella perché ero alta uno e ottanta e a tredici anni è da sfigati e ti odi, ma a diciassette è fighissimo perché ti dà un lavoro. Una parola che mi ripeteva mia nonna era «abbinamento», e fare la modella si abbinava benissimo al voler scrivere, che è poi la cosa che mi fa alzare dal letto al mattino.

Che ci porta al fenomeno della Literary Fashion. Se i musicisti, visti i problemi di mantenimento dovuti allo streaming, hanno trovato riparo venendo adottati dai marchi di moda, perché non i poeti?

Infatti. E cambiare ambiente è salutare, da un settore all'altro o come ho fatto io, da Londra a L.A. e adesso Brooklyn. Bellissimo è stato trasferirmi quando mi ha chiamata Blitz Bazawule per il film di Beyoncé *Black Is King*. Io sono di origini giamaicane, chiamalo stereotipo ma il reggae o il rap ce li ho dentro a partire dal nome: mi chiamo Yrsa perché a mia madre piaceva il suono. Per un periodo sono andata a Cape Town a fare la modella, non tanto

per smettere di sentirmi black, in un posto dove lo sono tutti, ma proprio perché penso che spostarsi sia sempre consigliato. La discriminazione è un fatto di classe e contesti. C'è un enorme lavoro da fare sui razzismi e sui sessismi, ma che finiscano nei miei versi non fa di me un'attivista. Altra etichetta che tendono a darti troppo di frequente, la poesia è oltre.

A proposito, e la cancel culture?

Personalmente l'idea di cancellare mi inquieta. Se cominci a pensare che puoi farlo puoi finire per volere cancellare qualsiasi cosa.

La sua antologia, «The How», deride il self-help, eppure autoaiuta.

Il fatto che tutto sia ridotto a merce non implica che te ne privi, sarebbe idiota non fare meditazione perché qualcuno ne ha fatto un business.

A proposito di business, la sua parola preferita?

La meno poetica: INNOVARE. Scritto tutto in maiuscolo, come quando ti insultano o ti esaltano nelle chat.

...

Samira Larouci, *Non sparate sugli Instapoet*, «D», 9 luglio 2022

Se c'è stato un momento simbolo della fulminante ascesa mediatica della nuova poesia, è stato quello in cui il 20 gennaio 2021 la ventiduenne Amanda Gorman è salita sul palco della cerimonia di insediamento di Joe Biden. Trentatré milioni e ottocentomila persone (tanti gli spettatori quel giorno): in grande misura rapite da ogni singola parola di *The Hill We Climb*, il commovente testo in *spoken word* in cui Gorman dipingeva un futuro luminoso per la sua nazione. Vestita Prada, la poetessa è stata scritturata dalla potente agenzia di moda Img, intervistata da Michelle Obama per «Time» e finita in copertina di «Vogue».

Nel giro di pochi anni, un po' a sorpresa, la poesia è entrata in quella che la Cnn definisce l'«età dell'oro», ben lontani dalle fosche previsioni del «Washington Post» nel 2015, con quel «la poesia si sta estinguendo» che sembrava non lasciare speranza. Oggi invece la riscoperta del genere è orientata e guidata da giovani, donne e persone di colore. Una rinascita necessaria. Uno degli studi di più ampio respiro sull'aumento delle vendite dei testi di poesia è stato condotto dal Nea (il Fondo nazionale per le arti): ha evidenziato che il numero di lettori di poesia non è mai stato così alto. Solo negli States, ventotto milioni di adulti hanno letto un testo di poesia nel 2017, con un raddoppio di quelli tra i diciotto e i ventiquattro anni rispetto al 2002. Donne, afroamericani, asioamericani hanno visto un incremento del numero di lettori di oltre il dieci per cento. Considerata a lungo come un settore di difficile accesso, con poco o nessun riconoscimento per le donne e in particolare quelle di colore, il boom è attribuito (spesso in modo controverso) a Instagram e all'ascesa degli Instapoet, che ha spinto a ragionare su chi sia un poeta oggi e chi abbia l'autonomia di deciderlo.

La ventinovenne Rupī Kaur è la sintesi perfetta di questa nuova guardia. Dopo la pubblicazione dei suoi versi su Tumblr con uno pseudonimo, nel 2014 è emigrata su Instagram iniziando a pubblicare poesie di una sola strofa che si adattano alla perfezione al layout a riquadri della piattaforma, sui temi del lutto, della perdita e del dolore. Oggi Kaur ha più di 4,5 milioni di follower e dei 12,3 milioni di sterline che hanno fruttato le vendite di libri di poesia nel Regno Unito nel 2018, la sua antologia di esordio, *Milk and Honey*, ha pesato da sola per quasi un milione secondo il «Guardian». Simbolo di una nuova aurora per i poeti di tutto il mondo, Rupī – nata in India e cresciuta in Canada – è una celebrità. Ha partecipato al *The Tonight Show Starring Jimmy Fallon* ed è stata inserita nella lista dei 30 under 30 di «Forbes».

Un altro canadese che è riuscito a fare breccia è Mustafa the Poet. Dopo aver cominciato con semplici

«La poesia trova orecchie attente nelle nuove generazioni perché viviamo una fase di sovrainformazione e sentiamo una grande necessità di messaggi in grado di toccarci in modo profondo.»

righe di poesia scritte sulla app di «appunti» del suo iPhone, che poi diventavano screenshot pubblicati su Instagram, ora conta tra i suoi fan Bella Hadid, Drake, Dua Lipa. Come molti altri Instapoet, Mustafa sconfina con naturalezza nel mondo della moda e i suoi versi sono comparsi su abiti di una collezione Valentino. Nel marzo di quest'anno è apparso su «Dazed» fotografato da Paolo Roversi e vestito da Ibrahim Kamara con un kufi e thawb (tradizionali abiti islamici), con un giubbotto anti-proiettile traboccante di fiori e al centro la parola «poet». Testimonianza del fatto che la poesia ha salvato Mustafa e gli ha dato il vocabolario per esprimere il suo dolore.

«I social media hanno cominciato ad attirare lettori più giovani, come le raccolte di esordio di Victoria Kennefick e Jason Allen-Paisant» dice John McAuliffe, editore associato dell'acclamata casa editrice Carcanet Press. «È il segno di una nuova poetica attenta alle questioni di genere, identità, razza.» Ma McAuliffe afferma che «non è tanto una frattura generazionale, ma un rinnovamento», aggiungendo che «è fondamentale che la poesia sia supportata da questo pubblico più giovane, ma sostenuta anche da lettori di mezza età e anziani». Per la trentaduenne poetessa di Barcellona Leticia Sala, che ha collaborato con Chanel, Cartier e Valentino, «la poesia sarebbe rimasta in un angolo riservato all'élite se non fosse stato per i social. Improvvisamente, possiamo accedervi dai cellulari e se chi la legge la trova bella probabilmente andrà a cercarsi il libro fisico». Oltre a innescare un nuovo modello editoriale, Sala dice che pubblicare poesia su Instagram potrebbe cominciare a influire anche sull'arte di scrivere. Per

una generazione giudicata come la più soggetta ad ansia di sempre, secondo uno studio dell'Università dell'Alberta, non c'è da stupirsi che la sensibilità espressiva alla base della poesia eserciti una forte attrazione, senza tener conto dell'effetto della pandemia e della sconvolgente crisi mondiale sulla salute mentale. Secondo Dina Gusejnova, assistente di storia internazionale alla London School of Economics, «nel corso della storia i lettori sono attratti dalla poesia quando ci sono le crisi. Un esempio classico è la popolarità di Dante durante il conflitto nelle città-Stato italiane; il successo di John Donne nel periodo della Riforma; gli scritti di Milton durante la guerra civile inglese; i poeti della diaspora africana nel Ventesimo secolo; l'opera dei poeti nelle guerre mondiali o la poesia del dissenso in Unione Sovietica».

«La poesia trova orecchie attente nelle nuove generazioni perché viviamo una fase di sovrainformazione» aggiunge Sala «e sentiamo una grande necessità di messaggi in grado di toccarci in modo profondo. Ma io penso che avrebbe trovato orecchie attente anche in passato, se fosse stata accessibile». Nonostante la sferzante critica delle giovani poetesse Hollie McNish e Rupi Kaur da parte della loro collega Rebecca Watts, sulla rivista «Pn Review» (dove ha etichettato come «privo di arte» il movimento), non si può non accogliere con favore l'accessibilità e la democratizzazione della poesia attraverso i social. E come qualunque giovane aspirante poeta potrà attestare, un modello editoriale che consente di immaginare di poter fare questo mestiere è uno sviluppo positivo per le nuove generazioni e il futuro dell'industria culturale stessa.

Annalisa Cuzzocrea

«Siamo nell'Apocalisse ma ci stiamo abituando.»

«La Stampa», 9 luglio 2022

Intervista allo scrittore americano Safran Foer sul cambiamento climatico, i social, il covid, la guerra, la situazione politica ed economica americana

«La crisi climatica è una crisi della capacità di credere» scriveva già tre anni fa Jonathan Safran Foer in *Possiamo salvare il mondo, prima di cena*. Perché il clima siamo noi. Da tempo, il grande scrittore americano – l'autore di *Ogni cosa è illuminata*, *Molto forte incredibilmente vicino*, *Eccomi*, *Se niente importa* – riflette sul nostro rapporto con l'ambiente. Che è, al fondo, una storia che non siamo in grado di raccontare. Scriveva Amitav Ghosh in *La grande cecità*: la crisi climatica è anche «una crisi della cultura, e pertanto dell'immaginazione».

La settimana scorsa in Italia un pezzo del ghiacciaio della Marmolada si è staccato uccidendo undici persone. Tutti sappiamo, tutti abbiamo scritto e raccontato, che è accaduto per via del riscaldamento climatico. In cima, sopra i tremila metri, la temperatura arriva a dieci gradi. Non è normale, e i ghiacciai vengono giù. Eppure continuiamo le nostre vite come se nulla fosse. Com'è possibile che non crediamo a quel che tutti i giorni è ormai davanti ai nostri occhi?

Il mondo intorno a noi sta cambiando, ma la più grande benedizione degli esseri umani – e la loro grande maledizione – è la capacità di adattarsi. Lo vediamo tutti i giorni. Io adesso sono a Parigi e penso alle cose alle quali ci siamo abituati con il Covid. Se solo pochi anni fa avessimo visto

persone che camminano per strada indossando mascherine, postazioni mobili per effettuare test di positività, se avessimo dovuto mostrare il green pass per prendere un aereo, avremmo pensato di essere finiti dentro a un film postapocalittico. Ma l'esperienza che abbiamo fatto di tutto questo ci porta oggi a non farci letteralmente più caso. Ed è avvenuto tutto molto velocemente. Ecco, anche rispetto al clima siamo dentro a un film postapocalittico. Ne siamo i protagonisti, non gli spettatori. I disastri, le inondazioni, ci appaiono ormai completamente normali. Nella mia casa di Brooklyn, in cantina, ho creato una sorta di dispositivo anti-inondazioni che è una metafora perfetta perché per farlo ho dovuto costruire un muro che mi separa dal resto del mondo, in modo da preservare la mia qualità della vita.

È quello che stiamo facendo tutti?

Su larga scala, è così. Cerchiamo modi per proteggere il nostro stile di vita, sebbene sappiamo che tutto questo non sarà sostenibile a lungo. Queste soluzioni non proteggeranno noi e soprattutto non proteggeranno i nostri figli e i nostri nipoti. E, allo stesso tempo, peggioriamo le cose, perché la maggior parte della popolazione del pianeta non è in grado di proteggersi. L'adattabilità degli esseri

umani, la capacità di dire «ok risolvo così le inondazioni», oppure «ok metto le mascherine, faccio un test ogni due giorni, accetto che per lunghi periodi i bambini non vadano a scuola in presenza», crea una tranquillità apparente. Ma la verità è che siamo allarmati, ci sono livelli di ansia mai raggiunti, depressione. E tutto questo, invece di spingerci a fare qualcosa, è diventato carburante per la rassegnazione. Se fossimo capaci di indirizzarlo in maniera diversa, di andare verso un cambiamento, potremmo avere una chance. Ma non mi sembra stia accadendo.

Quanto c'entra, in questa inazione, la politica? Uno dei primi atti di Donald Trump fu quello di cancellare dal sito internet della Casa Bianca i documenti sui cambiamenti climatici. Nel suo libro, lei scrive che il 97% degli

scienziati è d'accordo sull'esistenza e sulle conseguenze del riscaldamento globale, eppure è come se le persone non volessero crederci.

Penso che le persone sappiano quello che sta accadendo, ma c'è una differenza tra sapere e credere. La maggioranza degli americani, inclusi i repubblicani, sa che il riscaldamento globale è causato dagli esseri umani e sa che ci avviamo verso l'autodistruzione, ma è molto diverso portare questa conoscenza fino al cuore. Se lo facessimo, saremmo motivati a fare tutto il necessario. Trump e tutto quel che rappresenta sono solo una distrazione. Ci sollevano dalle nostre responsabilità, possiamo dire «è tutta colpa dei repubblicani, dei negazionisti climatici». Ma in America abbiamo un presidente democratico, un Senato democratico e un Congresso democratico. È difficile che una simile



combinazione si ripeta per un bel po'. Eppure Biden è riuscito a realizzare solo il nove per cento delle promesse sul clima. E questo non è colpa di Trump.

E di chi?

Al Congresso c'è una minoranza di blocco che non lo consente e l'aggressione russa all'Ucraina ha drammaticamente cambiato la politica energetica almeno nel breve termine, ma questo è il mondo in cui viviamo e la nostra è una corsa contro il tempo. L'attivista climatico Bill McKibben ha detto: «Vincere lentamente è come perdere». E noi ora stiamo vincendo molto, molto lentamente. Nonostante sia aumentato il numero delle persone che crede in questa causa e nella scienza, e nonostante la politica finalmente si muova nella giusta direzione, siamo troppo lenti. Christiana Figueres ha detto di recente che il mondo ha cominciato un cammino suicida. Quindi non penso sia utile preoccuparsi delle poche persone che non vogliono affrontare la situazione, ma del perché la grande maggioranza di noi, mainstream, liberali, conservatori, non crediamo a quel che sappiamo. E non è perché siamo cattivi o ignoranti. Prenda me: le sto parlando da Parigi, dove sono arrivato in aereo con i miei figli. Viviamo vite piene di scelte ipocrite, ma anche le nostre scelte politiche individuali sono molto meno efficaci di quanto potrebbero essere. Io mi preoccupo del benessere dei miei figli, cerco un bravo insegnante se hanno problemi con la matematica e posso impiegare un giorno intero per trovare il miglior corso di recupero in caso abbiano avuto un brutto voto in pagella, ma in realtà sto facendo molto poco per il loro futuro. E non per mancanza di amore, ma per mancanza di immaginazione.

«Conta quante azioni
intraprendiamo, quante
rinunce facciamo.»

Non sappiamo immaginare una risposta che non ci faccia sentire troppo piccoli, e alla fine inutili, davanti a un problema globale?

Quando accade qualcosa che non ha precedenti non siamo equipaggiati per affrontarla. E così abbiamo bisogno di trucchi, di un aiuto che ci faccia andare anche al di là della nostra preoccupazione. È per questo che probabilmente, più che in ogni altro momento della nostra storia, abbiamo bisogno di leader. E un leader non è semplicemente qualcuno che comanda, un leader – lo dice la parola – è qualcuno che sta davanti a noi e ci indica la strada. Quelli che abbiamo oggi invece sono dietro di noi, non stanno al passo. Le statistiche dicono che il 61% degli americani vorrebbe che il Congresso facesse di più sul clima, il 70% delle corporation chiede di più e oltre la metà degli americani vorrebbe che lo stesso presidente facesse di più. Così abbiamo il Congresso, le grandi aziende e il presidente che dovrebbero trascinarci sulla strada della lotta ai cambiamenti climatici. Ma non accade.

La maggiore consapevolezza delle nuove generazioni non può essere un fattore di cambiamento? Penso a Greta Thunberg, ai ragazzi di Fridays for Future. Forse saranno più capaci di noi di svegliare un mondo che appare cieco.

I miei figli frequentano una scuola di Brooklyn molto progressista, dove tutti i genitori appartengono al mondo dell'arte, del giornalismo, della cultura, della politica. Questi ragazzini, e i loro genitori, credono in tutto quel che è giusto credere, ma lo stile di vita che conducono danneggia l'ambiente molto più di quanto non facciano i negazionisti. Può essere imbarazzante dirselo, può causare perfino vergogna, ma è importante tenere a mente che al pianeta non interessa quel che proviamo, ma quel che facciamo. E quindi non conta quante t-shirt con le scritte giuste indossiamo urlando di volerlo salvare, conta piuttosto quante azioni intraprendiamo, quante rinunce facciamo.

Questa incapacità di credere a quel che sappiamo ha riguardato anche tutta la discussione pubblica sulla guerra in Ucraina, almeno qui in Italia. È come se moltissime persone – basta leggere i social – si rifiutassero di credere a quel che vedono. Per non farsi coinvolgere, per non ammettere che quel che sta succedendo lì ci riguarda tutti, per indifferenza o per paura.

Penso che siano tempi difficili e che anche in questo caso abbiamo a che fare con qualcosa che non ha precedenti. Quando sono arrivati internet e i social media, eravamo impreparati. Siamo ormai completamente dipendenti dagli schermi. Drogati. Internet e i social media stanno devastando il discorso pubblico, stanno sollevando gli estremismi da entrambe le parti, ci stanno rendendo meno intelligenti, meno empatici e meno buoni. E nonostante questo non facciamo niente per evitarlo. Non solo il contenuto dei nostri pensieri, ma anche il linguaggio e il modo di comunicarli sono cambiati enormemente. Non sappiamo come affrontarlo, non sappiamo come resistere.

Permette ai suoi figli di usare i social?

Il grande ha sedici anni, può usarli per comunicare con gli amici, ma non in modo pubblico. Al piccolo non lo permetto.

Quel che fa paura dei social è quanto abbiano aumentato la polarizzazione, senza la possibilità di creare un pensiero autonomo, con eterne squadre che si fronteggiano come fosse tutta una questione di tifo.

Perché è tutto legato a una identità fittizia, a una performance, più che a un'identità reale. I social premiano esattamente questo, l'identità performante, l'estremismo, che è quello che viene più ascoltato. Non c'è futuro quando si perde il desiderio di cercare la verità, perché è stato sommerso dal desiderio di avere potere.

Cosa sta succedendo negli Stati Uniti? Neanche il mas-sacro di Uvalde, con diciannove bambini uccisi da un diciottenne che è entrato sparando nella loro scuola, è riuscito a smuovere l'opinione pubblica abbastanza da

«Nessuno fa più lo sforzo di cercare di **colmare le divisioni**, che è l'unico modo di progredire tutti.»

costringere il Congresso a cambiare le norme che danno accesso facile alle armi. L'America è preda di una minoranza molto organizzata o è diventata un paese più violento di prima?

Tutte e due le cose. Non è un'opinione, ma un fatto acclarato che i paesi dove ci sono più armi siano i meno sicuri. C'è una ragione per cui queste stragi avvengono negli Stati Uniti e non in Europa, Australia o altrove. Stiamo anche diventando un paese sempre più polarizzato e arrabbiato. Tutti dicevano che sarebbe successo, per via della retorica trumpiana, e infatti è successo. Nessuno può sorprendersi. La domanda da porsi adesso però è: cosa possiamo fare? Come si torna indietro? Come facciamo a diventare di nuovo un paese civile? Penso che abbia a che fare con quello di cui abbiamo parlato: invece di questa volontà di essere ascoltati, dovremmo avere la volontà di essere capiti, e di capire. Il mio riflesso condizionato quando penso al controllo delle armi è pensare: queste persone, che negano ce ne sia bisogno, sono cattive. Ma questo modo di pensare non serve a nulla. Porta rabbia, frustrazione, e invece è importante calmarsi e provare a vedere il bene nelle posizioni di coloro con cui non sei d'accordo. Se lo fai, puoi pensare: «Ok, queste persone amano la libertà. Lo fanno in un modo che io non capisco, ma proviamo a trasformare il nostro disaccordo in un accordo, in un punto di incontro». Nessuno fa più lo sforzo di cercare di colmare le divisioni, che è l'unico modo di progredire tutti.

Come nel dibattito sull'aborto dopo la sentenza della Corte suprema?

Quello è un esempio perfetto. Io sono a favore della libera scelta, ma questo non deve impedirmi di

dire che c'è qualcosa nelle persone che proclamano il diritto alla vita che rispetto profondamente. Perché proteggere la vita è un istinto bellissimo. Non sono d'accordo con loro per le implicazioni politiche della loro battaglia, non sono d'accordo su quali dovrebbero essere le norme, ma cosa accadrebbe se invece di partire dal presupposto che loro sono il male partissimo dal riconoscere nella loro posizione qualcosa da rispettare? E se loro capissero che nella mia c'è il desiderio di permettere alle donne di decidere liberamente del loro corpo? E quindi io sto difendendo la stessa libertà che loro proclamano quando non vogliono indossare le mascherine o essere vaccinati. Questo non cambia il fatto che è in corso una guerra culturale e che dobbiamo vincerla, ma forse non abbiamo speranze di vincerla se non cambiamo strategia.

E però questo ritorno al passato degli Stati Uniti fa impressione, è come se la difesa di principi considerati intoccabili fosse diventata un totem davanti a cui si consumano le ingiustizie più terribili. Penso alla bambina di dieci anni, violentata, cui è stato negato il diritto di abortire in Ohio. A quanto queste decisioni influiranno sulla parte più povera e fragile della società.

Sono totalmente d'accordo. Ed è sempre sorprendente come le stesse persone che sono preoccupate della vita quando è nel grembo della madre non sembrino esserlo una volta che quella vita è nata, perché sono gli stessi che tolgono fondi alle scuole pubbliche, che non sono interessati alla sanità pubblica. Ma di nuovo bisogna sforzarsi di vedere le cose anche dal loro punto di vista proprio per poter dimostrare quali sono le implicazioni reali delle loro decisioni e avere una conversazione produttiva piuttosto che una lite inutile.

Quindi bisogna parlarsi invece di farsi la guerra?

Dobbiamo fare entrambe le cose. È ingenuo pensare che si possa fare solo conversazione, ma è anche ingenuo pensare che vinceremo combattendo

nel modo in cui lo facciamo, senza ascoltare, senza capire.

Quando lascia i suoi figli a scuola ha più paura rispetto a dieci anni fa?

No. Statisticamente è molto più pericoloso andare in macchina. Dobbiamo affrontare il problema delle armi, ma non dobbiamo diventare isterici. Il mondo è un posto sicuro, parlando in generale, per bambini che hanno la fortuna di essere nati nella situazione in cui sono nati i miei figli. Il mondo non è sicuro per bambini nati in molte altre parti del mondo e anche in molte altre parti d'America, perfino in altri quartieri di New York ci sono ragazzini malnutriti. Quartieri in cui il crimine è davvero una minaccia quotidiana e non c'è accesso all'istruzione. Non mi preoccupo dei miei figli che sono molto fortunati, hanno momenti sì e momenti no come tutti gli esseri umani, ma ci sono molti altri bambini nel pianeta di cui dovremmo preoccuparci.

Sono fortunati perché hanno «un padre meraviglioso», come le disse sua madre dopo che attraversò un uragano per essere a casa con loro, a Brooklyn, durante una tempesta?

No, sono fortunati perché abbiamo abbastanza denaro. Ed è totalmente ingiusto perché ci sono tantissime persone intelligenti, che ce la mettono tutta, intrappolate in un circolo di povertà e di violenza, senza la possibilità di migliorare la loro condizione, e non è in alcun modo colpa loro. Viviamo in una società dove sempre di più, in America, è impossibile smettere di essere ricco, quando sei ricco, così come lo è smettere di essere povero, quando non hai niente.

«In America è impossibile smettere di essere ricco, così come lo è smettere di essere povero.»

Chiara Valerio

Come pensa un editore

«L'Espresso», 10 luglio 2022

Il difficile mestiere di chi fa libri. Un po' condottiero,
un po' guerriero, un po' detective. Come sostengono
Cremisi di Adelphi e Nishore di Seagull

Un dialogo con due grandi editori sul loro difficile mestiere. L'occasione è la prima edizione del premio per l'editoria intitolato a Cesare De Michelis, l'editore e fondatore di Marsilio scomparso quattro anni fa. Uno di fronte all'altra, Naveen Kishore, editore e fondatore di Seagull Books, e Teresa Cremisi, presidente di Adelphi e prima alla guida di Garzanti, Gallimard e Flammarion, si sono incontrati qualche settimana fa a Venezia, durante l'inaugurazione del festival Incroci di civiltà. Kishore ha vinto il premio e Cremisi ha presieduto la giuria che glielo ha assegnato.

Un premio a un editore universale assegnato a Venezia mi pare abbia un suo senso preciso. Venezia è la città di Aldo Manuzio dove, nelle stanze della fondazione Giorgio Cini, sono custoditi incunaboli preziosissimi, opere d'arte di forma e contenuto. Venezia è la Repubblica che per la battaglia di Lepanto ha inviato una flotta di golette, galee e galere, cioè imbarcazioni da guerra e commerciali. Venezia è una indicazione di cosa è e cosa fa l'editoria: mischia, media, sta in bilico, azzarda e ferma sulla carta parole e forme. Talvolta, anche, manda al macero. Illumina e oscura, innova qualcosa che è fermo dalla sua prima apparizione tra gli umani manufatti: il libro.

Se è vero che la Rosa è solo un nome, la forza è proporzionale al prodotto di massa e accelerazione e la Gallia è divisa in tre parti, il libro ha le pagine. Così

sia. L'editore è qualcuno che, dato un oggetto immutabile, lo innova continuamente. Non si può fare altrettanto con le forchette o con le sedie che pure hanno la stessa forma alla loro prima apparizione. Questo dimostra che il libro ha una funzione nella cultura umana e dunque bisognerebbe immediatamente smettere di porre e porsi la domanda: «A cosa servono i libri?».

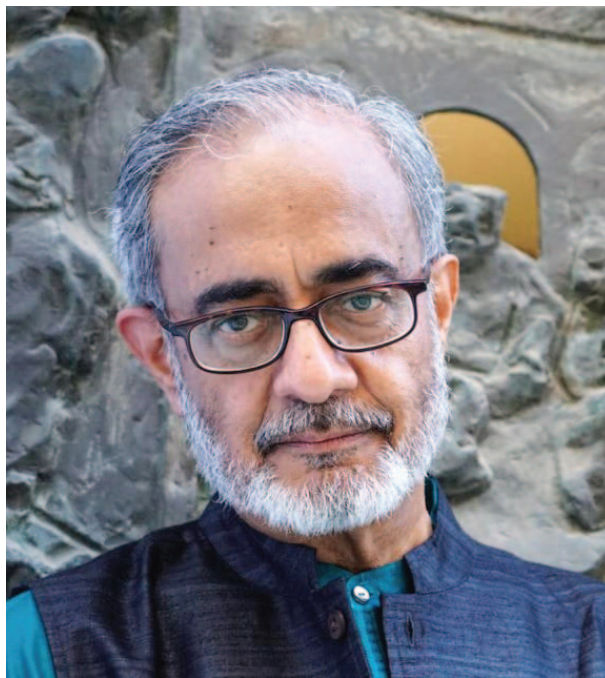
Così evito e chiedo a Cremisi perché è ragionevole e opportuno assegnare un premio a un editore: «Perché è un lavoro difficile» risponde sorridendo, schiva. È difficile, in effetti, anche raccontare cosa sia un editore, a che punto lo si diventi singolarmente, e anche cosa renda un gruppo di persone una casa editrice o un marchio riconoscibile. Le copertine? Il catalogo? Kinshore oltre a pubblicare libri pubblica, in effetti, un catalogo (il più simile per l'editoria italiana è Adelphi 1963-2013). Il catalogo di Seagull somiglia a Mahabharata, è una tarsia e «un catalogo di vite in forma di libro ed è filosofico sia nel modo in cui modella ed espone il contenuto, sia per come si presenta, nella sua estetica» racconta Kishore: «Evidenzia una decisione, una resistenza al mondo e nel contempo empatia con la condizione umana come per madame Woolf, gli artigiani sono anche artisti? È di certo una biografia. Non solo dell'editore... anche se questo è ovvio, ma è pieno

di “vite degli altri”. Il catalogo di un editore ha a che fare con le intenzioni, più di tutto». E intenzioni siano.

Torno a Lepanto, una battaglia navale, perché ogni volta che si legge di Teresa Cremisi (interviste) o si legge ciò che Teresa Cremisi scrive («ho una immaginazione portuale», incipit del suo romanzo *La Triomphante*, Adelphi, 2016, traduzione di Lorenza Di Lella e Francesca Scala) spuntano immagini e parole di vele e di acqua: «Dal timone di Gallimar a quello di...», per esempio, o sue foto, col bavero alzato, dove sembra Corto Maltese. Ecco, Cremisi ha riportato, rientrando in Italia successivamente al trentennio francese, un'idea e una rappresentazione avventurosa dell'editoria, piena di vento. Quando le chiedo come è cominciata la sua vita da editore risponde: «Avevo diciotto anni e decisi che una casa editrice era il luogo che faceva per me. Scrissi tre o quattro lettere a editori milanesi, mi risposero tutti. Guardai su una cartina quale era la più vicina a casa, scartai la Rizzoli perché avrei dovuto sobbarcarmi

ore di tram, e mi presentai alla Garzanti in via Spiga. Preparavano un dizionario italiano-francese, il mio curriculum stava in due righe, diceva che ero bilingue, di proposito non avevo menzionato l'età. Quando mi videro si spaventarono e tre giorni dopo ricevetti una lettera che mi consigliava di presentarmi qualche anno dopo, alla fine degli studi universitari. Ma poi ci ripensarono, mi organizzarono un tempo parziale che mi permetteva gli studi e mi assunsero. Non ero proprio un editore, ero un redattore. Un buon inizio». Le avventure, questo insegnano i romanzi, non si annunciano mai dalla prima pagina: Edmond Dantès sta tornando a casa dopo aver fatto una piccola carriera sulla nave sulla quale era imbarcato. Dracula comincia per una compravendita immobiliare, e Cremisi diventa Cremisi spedendo un curriculum, come quasi tutti.

Kishore invece diventa editore di notte, o questo è il suo racconto, ma le storie d'Oriente di frequente cominciano per sogno o illuminazione. «Prima della mia nascita editoriale facevo il progettista di luci



a teatro. E giacché il teatro non pagato mai abbastanza perché si possa sopravvivere e provvedere al sostentamento di una famiglia, come toccava a me da quando avevo sedici anni, mi sono “reinventato” in un mestiere che da noi si chiama “impresario” e che ai giorni nostri porta il nome di “event manager”. Il primo evento che ho organizzato è stato un concerto rock, il 5 marzo 1972. Si apriva con una canzone chiamata *Seagull Empire*. Il concerto aveva avuto molto successo in tutta Calcutta e, più tardi, organizzando il secondo concerto rock mi sono portato dietro il nome “Seagull Empire presenta”. ... Molto dopo, il 20 gennaio 1982, mi sono svegliato nel cuore della notte, avevo l'impulso a creare e guidare una casa editrice di arte, cinema e teatro. Così è nata Seagull Libri. E ora compiamo quarant'anni!» Cremisi, alla domanda su quale sia la relazione tra editore e lettore risponde: «Tenue. Certo è meglio essere anche un lettore. Ma l'editore è un mestiere più variegato, implica doti contraddittorie e accetta anche i difetti. Si può essere editore in cento modi diversi». Il modo in cui lo è Kishore è: «Leggiamo e dunque pubblichiamo. C'è un legame tra lettori e editori come c'è tra leggere e decidere come pubblicare. Gli editori si fidano del loro istinto, di ciò che sentono nella pancia, dell'intuizione di curare certi contenuti, fare libri, condividere idee e pensieri con potenziali lettori in tutto il mondo. E questo riguarda la condizione umana. Un'altra cosa: i lettori sono grandi detective. E un editore è il migliore dei detective!». Avventura di mare e di guerra da un lato, e investigazione dall'altra. Si ricreda chi pensa che editoria e scrivania fanno rima.

Ma quindi, incalzo Cremisi, cos'è l'editoria? «Ha a che fare con il giardinaggio. Voglio dire che si piantano dei semi, si aspetta, nel frattempo si fanno altre

«L'editoria è un **mestiere ibrido**. È figlia della letteratura, arte o artigianato, e del commercio.»

cose; questo per quel che riguarda il lavoro “letterario”. Scherzi a parte, l'editoria è un mestiere ibrido. È figlia della letteratura, arte o artigianato, come preferisce, e del commercio. Senza commercio non c'è editoria. Senza un'idea precisa dei contenuti da pubblicare non c'è editoria. Ci aggiunga un po' di estro, un po' d'audacia, non dimentichi sensibilità al tempo inteso come panorama culturale e politico. Estro e audacia sono ancora termini di avventura. E i lettori, le lettrici? Quegli strani viventi, sparsi e nascosti, turisti e viaggiatori nelle librerie fisiche e argonauti di store on line, chi sono? Esiste, soprattutto, l'ossessione dell'editore per il lettore? È profilazione merceologica o atto di ontologia, fede? Per Kishore «certo, c'è ossessione dell'editore per il lettore. E passione. Fede. Speranza. E cosa più importante, intuizione. In ciò che pubblichiamo. Non di chi sia il lettore, ma di ciò che pubblichiamo. Quando scegliamo cosa portare nel mondo sotto forma di libro, il lettore è tra le nostre principali preoccupazioni. È il contenuto a sostenere il lettore. I lettori trovano la loro strada verso i libri e non viceversa. I lettori sono esseri sensibili e spesso solitari. È la natura del libro e i pensieri che incarna a portare i lettori fuori dai loro nascondigli!». Teresa Cremisi ha un'altra versione. «Ossessione non so. So che un editore bravo i suoi lettori li inventa. O almeno li arruola sotto la sua bandiera». Arruolare. Ecco qui. Uomini, donne, cavalieri, armi e amori di due editori internazionali. E di Cesare De Michelis, il quale diceva che i libri servono in mezzo agli esseri umani, nel mono, in mezzo agli altri. Da soli su un'isola deserta, per esempio, di libri non si ha bisogno.

«I lettori trovano la loro **strada verso i libri** e non viceversa.»

Davide Brullo

Carlo Linati, l'irregolare che schernì il «green» prima della moda «green»

«il Giornale», 11 luglio 2022

Lo scrittore lombardo nel 1906 raccontò ironicamente gli eccessi di certo ecologismo. «Io amo l'onesto merlo, questo calunniato Amleto del bosco.»

Stava sulle labbra di Ezra Pound e di James Joyce. Tanto per capire il personaggio. «C'è qualche italiano che sappia scrivere? Spero ancora di incontrare Linati a Milano... Chiederò a Linati qualche breve nota sulla mancanza di una letteratura italiana moderna» scrive, l'8 maggio del 1920, «a mano», da Venezia, Ezra Pound a Joyce. Incalza, qualche giorno dopo, da Sirmione, «potremmo tentare anche Linati con un invito a cena a stare la notte...» (i materiali si trovano in Ezra Pound, *Lettere a James Joyce*, il Saggiatore, 2019, a cura di Enrico Terrinoni). Segue, dall'Hotel Eden, Sirmione, cartolina di Pound, incontenibile pontefice, costruttore di eresie letterarie, di rapporti dorati da una furia esclamativa: «Dear Linati, Joyce arrived here last night». Non gli pareva vero di conoscere un italiano competente, versato nella letteratura anglofona, con un orecchio speciale per il linguaggio.

Carlo Linati e Ezra Pound avevano un'affinità, per così dire, sportiva: entrambi audaci, autodidatti in tutto, tutto corpo, verbo che si fa carne. Nato a Como nel 1878 da famiglia abbiente il papà era ingegnere, cresciuto a Milano, affetto scrive lui da «rosolia letteraria», Linati è lettore onnivoro e studente disordinato (si laurea all'Università di Parma nel 1906; a Torino più che ai corsi di Giurisprudenza, cui era iscritto, era interessato alle lezioni

di Cesare Lombroso). Ama i viaggi nei luoghi inesplorati e inespressi, spesso compiuti in bicicletta; i reportage scritti per il Touring Club Italiano hanno un'ineguagliata freschezza. Per questo, di Pound carpisce subito la fisicità del sabotatore, di chi vuole rovesciare le sorti della letteratura, «mentre il buon Pound parlava io fissavo la sua figura lunga svelta sportiva, dal viso aguzzo terminante in una barbetta a punta, un vero viso yankee temperato di dolcezza latina...», scrive, in un'intervista pionieristica, dal titolo *Fuoriusciti*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 10 luglio del 1925 (ora in Ezra Pound, *È inutile che io parli. Interviste e incontri italiani*, De Piante, 2021). Con il «mio amico Ezra Pound, il poeta americano che vive a Rapallo» la sintonia è totale: su «La Stampa», il 29 marzo 1929, Linati ricorda la visita fatta insieme a William Butler Yeats: «È un poeta, un saggio, e, come tale, un poco un indifferente»; nel 1923, dopo l'annuncio del Nobel per la letteratura, Yeats telefona alla moglie, crede che il premio valga pressappoco duecento sterline, che «se lo sarebbe goduto subito».

Proprio a Yeats, Linati deve la fama di traduttore raffinato. Sbarcato in Irlanda nel 1913, grazie all'amico musicista Franco Leoni aveva conosciuto gli autori della «Irish Renaissance»: John Millington Synge, Isabella Augusta Gregory, William B. Yeats,

di cui, tra il 1914 e il 1919, con estro eroico traduce i drammi più importanti. Da qui, il 31 ottobre 1918, via Zurigo, la lettera di James Joyce, che si compimenta con Linati, personalità dall'acume insolito, coraggioso, ai «romanzi melensi che divora il pubblico inglese» ha anteposto i nuovi scrittori d'Irlanda. Sarà l'inizio di un rapporto autentico, sdoppiato, complesso: di Joyce, Carlo Linati preferirà tradurre *Exiles* (nel 1920, in prima battuta), *Stephen Hero* (1944), e un brandello dell'*Ulisse* (1926), ritenendo quel romanzo «di una difficoltà stragrande per non dire insormontabile».

Eppure, Carlo Linati non è stato soltanto il destinatario del cosiddetto «Schema Linati», la bussola per orientarsi nella lettura dell'*Ulisse*. Scrittore impaniato di humour torbido, di sgargiante verbosità, amato da tanti Sergio Solmi, Enrico Falqui, Giovanni Papini su tutti e sostenuto da pochi; autore di libri remoti, *Nuvole e paesi*, *Amori erranti*, *Storie di bestie e fantasmi*, connessi a una «linea» nordica autentica e autarchica (di cui è re, prima che Manzoni, Carlo Dossi), a tratti inavvertita, inventariata su vetri e nebbie, perlopiù ineguagliabile (percorsa da autentici giganti: i Gadda-Testori-Arbasino...). Insomma, Linati, morto nel dicembre del 1949, era già «uno scrittore dimenticato» nel 1960 (così il titolo di un servizio di Arnaldo Bocelli pubblicato sul «Mondo»), figuriamoci oggi, un oggi in cui resistono, a sprazzi, le sue traduzioni, nota sul margine di un secolo smangiato dall'oblio, arreso a una disacrante impazienza. «Spirito troppo fermentante per essere antico... Linati aveva l'ambizione di voler conciliare la novità con l'autorità della tradizione» scrisse di lui Cesare Angelini; esordì nel 1906, con una fiaba satirica, *Il tribunale verde*, stampato in cento copie numerate dalle Officine Grafiche

«Aveva l'ambizione di voler
conciliare la novità con
l'autorità della tradizione.»

E. De Castiglione. Il testo «frutto delle mie prime esaltazioni mistico-ironiche nella natura» scriverà, anni dopo, Linati ritorna, nel 1909, nella raccolta di racconti *Cristabella*, è recepito nel 1919 in *Natura ed altre prose selvatiche*. Ora il testo è tra noi in edizione definitiva, annotata che impila, minutamente, varianti, edizioni, sensi sottesi e disattesi a cura di Ermanno Paccagnini (Aragno).

Il racconto è esile ed esilarante. Il protagonista, di mattina, «divinamente felice», mentre «il sole diluviava attraverso gli spazi cosmici», abbraccia, «con irresistibile tenerezza», una betulla. Gesto sconsiderato: «Due terribili pungitopi» che si esprimono in «spiccato accento siciliano» arrestano il nostro eroe, accusato di aver abusato di una pianta. Segue processo intentato dal fatidico «tribunale vegetale»...

Il testo è brillante, sagace, corrosivo, un estroso controcanto alla natura matrigna di Leopardi, non adatto ai neovegani, ai neopanteisti, a chi vuole proteggere la natura senza sporcarsi le mani. «Noi ci arrampichiamo sui vostri rami, vi cantiamo, vi dipingiamo e facciamo di voi solide casse da morto e ottime panche da scuole» dice il protagonista al cospetto degli alberi, arcigni. Alcuni passi rasentano la poesia: «Io amo l'onesto merlo, questo calunniato Amleto del bosco».

Troppo impegnato nell'intensità della vita, Linati non seppe progettarsi un futuro da burocrate letterato. Scrisse, con gioia, di tutto; firmò, con noia, l'antimanifesto degli «intellettuali non fascisti». Nel 1932, con l'avallo di Pound, pubblicò per Vallecchi una serie di ritratti di *Scrittori angloamericani d'oggi*: vi spicca, ovviamente, «Ez», insieme a Hemingway, Virginia Woolf, Aldous Huxley. Nel 1903, con Filippo Tommaso Marinetti e Umberto Notari, aveva fondato «Verde e Azzurro», una «rivista illustrata del movimento cosmopolita». Il lancio letteralmente fu folle: trecentomila copie gettate ai passanti dai palazzi su piazza Duomo. Il foglio fallì presto. Era così, Linati, un estremista, uno scapestrato, un olimpionico del bello. Sorrideva spesso, cosa non comune tra gli scrittori.

Silvio Perrella

Raffaele annusa l'aria e sente l'odore del mare

«La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 luglio 2022



Il tempo fa le fusa alle poltrone. È un gatto grigio che fa tana tra le gambe, risale il corpo, dà un bacetto al mento, se ne va attraverso la porticina girevole ideata da Ilaria. Una goccia entra nel cerchio aperto del Pantheon; le statue si girano a guardarla. Dalla terrazza il gatto può guardare ogni cosa, perfino il torcicollo che Borromini fa fare alla cupola-campanile di Sant'Ivo alla Sapienza. Raffaele La Capria è in poltrona, nell'angolo; la luce fa riso ai suoi occhi, la «luce matematica» di Roma. Entra un ponentino che seduce le tende: balletto a ricamo chiaroscurale. Viene dal mare; ne porta le notizie; scompiglia i sentimenti. Raffaele annusa l'aria; non c'è più bisogno di averlo sotto casa, il mare, se lo si possiede nella propria grammatica interiore. Rends-moi le Pausilippe et le mar d'Italie. El Desdichado di Nerval è mistero di sillabe; Raffaele La Capria ne fa lucido spettro: Io sono il Tenebroso, il Vedovo, l'Inconsolabile / Il prence d'Aquitania dalla Torre Diroccata: / La mia Divina è morta, e sul mio liuto istoriato / Splende il nero sole della Malinconia. Nella notte oscura della tomba, oh tu che mi consolasti, / Ridammi Posillipo, e il mare d'Italia, / Il fiore che tanto piacque al mio cuore sconcolato, / E la pergola dove il tralcio alla rosa s'allaccia. Son io Amore oppur Febo? Sono Lusignano o son Birone? / Ancora ho rossa la fronte per il bacio della Regina; / L'ho sognato nella Grotta dove nuota la Sirena... Un bacio sognato nella Grotta dove nuota la Sirena. La poltrona adesso è una barchetta, non il gozzo che inventò Pelos, fratello amato e distante. A poppa un piccolo motore è spento. Silenzio. L'àncora va giù, tocca il fondo archeo. Il mare fa confine sulla soglia. Se l'attraversi è buio circospetto, gocciare dodecafonico. Sei dentro, non resta che abbandonarsi, lasciare gli occhi alla Grotta. La catinella all'ingresso dondola nel vuoto; è ruggine che rimane sulle mani; odore acre. Raffaele batte un crawl lieve, millimetrico, matematico come la luce di Roma. Le stallattili guardano. Ecco, voltati. Gambone, ceramista vietrese, l'avrà preso da qui il suo blu smaltato: luce effervescente, buio conquistato alla luminescenza, languore cromatico. Vai giù, immergiti, fai rito di battesimo. Le cose sott'acqua acquistano meraviglie: Raffaele

lo scrive ad istinto. Ma è un istinto ben lavorato, pregno di pensieri, illuminismo del cuore.
Impara facendo come il padre di una scienza nuova che trasformò il formicolio sulla lingua
in conoscenza diramata, diorama, collana d'ipotesi. Vico Giambattista all'appello. È tornata
la poltrona e anche il gatto; avvertono entrambi la risacca lontana del mare.
Raffaele chiude gli occhi; fa estro di dormiveglia.
È Massimo a Palazzo Medina, ferito a morte.
La spigola si nasconde dietro al divano di raso.
Un geroglifico di luce si stampa sulla parete accanto al letto.
Fai attenzione.
Non disgiungere la mente dal corpo.
Niente irrigidimenti.
L'abbandono attivo, quello simile al turacciolo sulla superficie ondosa del mare, non lo conosci
ancora.
Potresti fare cilecca, il fiasco stendhaliano.
Cosa importa se avviene?
La ragazza bionda coda di cavallo oscillante la cercherai in fondo al poema romanzesco.
Metterai i tuoi passi sui suoi e ti sembrerà di seguire i movimenti del cosmo. Falsa partenza,
un'altra. Eppure conosci altro metodo per conoscere?
Gnothi seautòn (conosci te stesso) è la tua bussola.
Fai ybris fai nemesis fai bella giornata; fai inno alla misura e al limite; sii mediterraneo
e meridiano come Camus lo straniero.
Sogni la colonna bianca tagliata sul blu ceramica del mare: semplicità, nettezza, essenzialità,
eros trattenuto e dunque più intenso.
La poltrona adesso è un terrazzo sospeso nell'horror vacui di Capri.
C'è Guappo appoggiato alla colonna bianca.
Ilaria inaffia gli ibiscus in caftano giallo. I faraglioni sono dolomiti ficcate nell'acqua.
Napoli ti è alle spalle.
La piazzetta rigoglia di voci fatue.
Da qui con uso di binocolo si può scorgere l'orologio, laggiù.
A intervalli regolari si sente il rintocco delle ore.
È il tempo, meridiana d'aria nel tramonto.
Sei tu, un secolo.

Dario Olivero

«*Su Adelphi non staremo a guardare.*»

«la Repubblica», 16 luglio 2022

Intervista alla madre dei figli di Roberto Calasso:
«Siamo azionisti di maggioranza della casa editrice: a
chi la gestisce chiediamo un piano editoriale».

Roberto Calasso è morto un anno fa, il 28 luglio. Signora Fröhlich, come ha passato questi dodici mesi? «Ho passato molti pomeriggi a leggere i suoi libri, cominciando non so perché da *Il cacciatore celeste* e poi andando avanti con gli altri. Tanti pomeriggi. Li ho riletti tutti. Era un modo per essere più vicina a lui.» È il solo momento di debolezza per Anna Katharina Fröhlich, madre dei due figli dell'editore e patron di Adelphi, che parla per la prima volta da quel giorno di luglio e per qualche secondo cede alla commozione. «Tancredi non mi perdonerebbe queste lacrime» dice riprendendosi immediatamente. Tancredi è il figlio quindicenne, erede insieme alla sorella ventiquattrenne Josephine, del quarantotto per cento delle quote della casa editrice. Sono gli azionisti di maggioranza, perché così ha deciso Calasso: del settantuno per cento delle quote che possedeva, metà sono andate ai figli e il resto alla moglie Fleur Jaeggy e al nipote Roberto Colajanni che a Calasso è succeduto alla guida in casa editrice come amministratore delegato e direttore editoriale. Il resto dell'azionariato è diviso tra la famiglia Zevi e l'imprenditore Francesco Pellizzi. La presidente è Teresa Cremisi. Da pochi giorni è stato sottoscritto un patto di sindacato tra gli azionisti che sancisce l'attuale assetto societario e stabilizza la casa editrice per i prossimi cinque anni. Una sorta di

«pax adelphiana». Tutto bene dunque? Non proprio, a sentire Anna Katharina Fröhlich che nel suo italiano da traduttrice e scrittrice madrelingua tedesca, commenta: «Avremmo voluto un patto di sindacato più pervasivo, più articolato, con regole di governance più stringenti. Ma intanto siamo soddisfatti dell'impegno di tutti gli eredi a non vendere per cinque anni. Perché, come disse Calasso nel 2015, quando riprese il controllo di Adelphi: la proprietà delle azioni, in una casa editrice, non è un dettaglio».

Si è molto parlato, inevitabile quando si tratta di un uomo come Calasso, del «mistero» del suo testamento. Che cosa c'era scritto?

Era un testamento molto articolato, soprattutto nella divisione di libri e opere d'arte; prevedeva collocazioni temporanee, attribuzioni di immobili e soluzioni complesse sul fronte dei diritti. Gli avvocati hanno dovuto lavorare parecchio sugli aspetti regolamentari. Ma sulla sostanza patrimoniale il testamento era invece molto chiaro, tanto che a un accordo si è arrivati subito.

Lei alla morte di Calasso è entrata nel cda di Adelphi. Come ne valuta l'operato?

Quando – 2 settembre dell'anno scorso – il cda ha nominato Roberto Colajanni amministratore

«Il catalogo non è un punto d'arrivo, è un processo, un organismo vivo, cresciuto nel tempo grazie alle scelte lungimiranti di Calasso.»

delegato e direttore editoriale, noi soci di maggioranza non siamo stati non dico richiesti di una opinione ma neppure avvisati. Con tutta la buona volontà, abbiamo fatto una certa fatica a capire.

Non si sente rappresentata?

Voglio chiarirlo subito: Colajanni al momento ci rappresenta. E proprio perché ci rappresenta, chiediamo a lui di affrontare la vicenda di una Adelphi dopo Calasso presentando ai soci un piano industriale – e, in particolare editoriale – che sia all'altezza di una sfida assai complessa, per le ragioni che è facile immaginare. Vorremmo vedere un programma che ci convinca. Non ci sono cambiali in bianco, né tantomeno investimenti divini. Colajanni deve sapere che può contare sulla nostra lealtà, ma anche che, da parte nostra, contiamo sulla sua volontà di coinvolgimento. Chiediamo insomma di lavorare tutti insieme a un vero progetto.

Insomma, vi sentite esclusi nonostante siate maggioranza?

Il modello Calasso è irripetibile, certe sue solitudini non possono essere replicate. Sarebbe goffo e appunto, impossibile. Ora bisogna affrontare il futuro in un altro modo.

Per esempio?

Ci sono state uscite importanti dalla casa editrice. Ci è spiaciuto, per esempio, che Matteo Codignola abbia lasciato. C'è poi, certamente, la questione, inevitabile, del ricambio generazionale. È il momento di attrarre nuovi, giovani talenti.

Non teme che Adelphi possa perdere il carisma che le viene dalla sua tradizione, dal suo catalogo?

Il catalogo Adelphi è una grandissima forza. Ogni

anno, oltre a circa sessanta novità, si ristampano centinaia di titoli che continuano a essere richiestissimi. Ma non possiamo cullarci sul catalogo. Il catalogo non è un punto d'arrivo, è un processo, un organismo vivo, cresciuto nel tempo grazie alle scelte lungimiranti di Calasso e delle persone che lavoravano insieme a lui. Anche, e forse soprattutto, grazie alle scommesse che sembravano più eccentriche, o imprudenti, o inattuali.

Ha parlato di questo con Colajanni? Ha avuto reazioni?

Sono lettrice Adelphi da moltissimi anni, e mi aspetto il fervore calassiano sulle più recenti proposte e sulle nuove indicazioni. I libri che escono ora sono in buona parte ancora quelli scelti da Calasso. Ma tra breve dovremo fare da soli.

Non è di certo un compito facile per Colajanni rivestire il ruolo che fu di Calasso, non pensa?

Quando Colajanni si è insediato ha chiesto tempo per capire, studiare e organizzarsi. Era una richiesta legittima, e nessuno ha obiettato. Ora però deve cominciare una fase diversa, quella della condivisione. Al prossimo cda del 20 luglio chiederemo nuovamente un piano industriale e spero che questa proposta venga accolta.

Suona come un ultimatum.

Non lo è. I figli di Calasso e io, che rappresento il minore, non intendiamo fare gli azionisti «dormienti». Né ai ragazzi né a me interessa soltanto staccare i dividendi a fine anno. Se Colajanni garantirà – come confidiamo – risposte adeguate, saremo i primi a sostenerlo lealmente. Intanto abbiamo garantito stabilità. In cambio, lo ripeto, ci aspettiamo un atteggiamento molto più aperto.

Quali sono i suoi rapporti con l'altro azionista, la famiglia Zevi?

Elisabetta Zevi rappresenta uno dei pilastri su cui Adelphi – che ha preso le mosse con suo padre – tuttora si sostiene. L'ho conosciuta dopo la morte di Calasso e abbiamo registrato una comunanza di sentimento rispetto al futuro. Compreso lo stesso desiderio di una governance nella quale gli azionisti abbiano un ruolo più netto. Anche il figlio di Elisabetta, Giovanni, che ha acquisito recentemente le quote della sorella di Elisabetta, sembra molto interessato al futuro di Adelphi. È uno scienziato di trentasei anni, una persona di grande spessore.

E i suoi figli? Che cosa pensano?

Tancredi ha la testa e anche il carattere di suo padre. È forte, poco sentimentale. Studia al liceo classico di Salò. Succede ancora oggi che leggiamo insieme ad alta voce certi libri, come si faceva nella mia famiglia, che è una famiglia di scrittori e editori.

E Josephine?

Neanche lei scherza come carattere. Negli ultimi anni si era molto, molto avvicinata al padre. Passavano ore a chiacchiere. Credo che Calasso le abbia trasmesso molte delle sue passioni intellettuali. Nei mesi passati Josephine ha fatto uno stage in Adelphi e ne è stata entusiasta.

Sogna che un giorno uno o due Calasso guideranno Adelphi?

I sogni sono molto pericolosi. Un'eredità come quella di Calasso potrebbe schiacciare chi la riceve, trasformandosi in un incubo. Roberto ed io non abbiamo mai parlato di questo. Abbiamo sempre pensato che i nostri figli dovessero scegliere liberamente cosa fare nella vita. Liberamente significa con leggerezza.

Che idea si è fatta del futuro che Calasso aveva in mente per Adelphi?

Temeva che Adelphi potesse diventare una specie di museo. Non dovrà accadere.



Guido Caldiron

Andrei Kurkov, letteratura e sogno alla prova della guerra

«il manifesto», 19 luglio 2022

Intervista a uno dei maggiori autori ucraini: «Dopo le atrocità dell'esercito russo, anche i miei personaggi più negativi non sembrano così terribili».

Un gruppo di vecchi hippie rende omaggio ogni anno all'icona più selvaggia del rock. Sono soprattutto ucraini, ma tra loro c'è chi viene anche dai Paesi baltici. Si ritrovano a Leopoli (Lviv), la metropoli più occidentale dell'Ucraina a meno di settanta chilometri dal confine polacco. Lo hanno fatto per decenni, sotto gli occhi vigili della polizia politica del regime sovietico, non si capisce perché dovrebbero smettere ora che da quelle parti la democrazia sembra cominciare a godere di una qualche, seppur incerta fortuna.

Se questo è lo sfondo di *Jimi Hendrix a Leopoli* (Keller, traduzione di Rosa Mauro), come in tutti i romanzi di Andrei Kurkov, molti dei quali già pubblicati dall'editore trentino che vanta un'affascinante catalogo di letteratura dell'Europa centro-orientale, la fantasia, l'ironia e il sogno sembrano moltiplicarsi nell'intreccio delle storie e delle personalità dei personaggi. Così, in questo caso, per le strade sconnesse del vecchio centro, il destino degli eterni fricchettoni si intreccia con quello di un ex ufficiale del Kgb che ha passato una vita a spiarli, e ammirarli in segreto, nel tentativo di scoprire quale minaccia pesi sulla città che da capitale dell'Occidente profondo del paese sembra in preda ad una nebbia salmastra che porta gabbiani e alghe neanche si fosse per i vicoli di Odesa a guardare le onde del Mar Nero. [...]

In questo romanzo, come nei precedenti [«Picnic sul ghiaccio», «Il vero controllore del popolo», «L'indomito pappagallo», «La pallottola in cerca dell'eroe» (tutti per Keller)], emerge la tenerezza dello sguardo che porta sulla realtà, al pari di come evoca il mondo animale non solo nelle storie dedicate ai più piccoli. Le è ancora possibile farlo, malgrado la realtà in cui è immerso ora? Quale spazio resta per la fantasia dentro al conflitto?

Dall'inizio della guerra non ho aggiunto una sola parola al romanzo su cui stavo lavorando al momento dell'invasione. La realtà che mi circonda è così orribile e violenta che non riesco nemmeno a pensare alla finzione. E non riesco neppure a leggere romanzi. Valori e principi che mi ispirano non sono cambiati, soltanto è come se li avessi congelati, sperando di poterli scongelare poi, dopo la guerra, almeno per provare a tornare a scrivere con lo stesso stile e con lo stesso atteggiamento di prima nei confronti sia dei miei personaggi che della vita. Tendenzialmente ho sempre amato tutti i miei personaggi, sia positivi che negativi. Ora però credo che la nozione di «negatività» vada ripensata: dopo tutte le atrocità commesse dall'esercito russo in Ucraina, anche i personaggi più negativi che ho creato sembrano non essere poi così terribili, incarnano al massimo una specie di male «piccolo», non davvero pericoloso.

Nella storia, un ex capitano del Kgb, Ryabcev vuole scusarsi con gli hippie che ha spiato per una vita, e su tutti con Alik attraverso il quale ha imparato ad amare il rock e quello stile di vita così libero rispetto ai rigidi dettami dell'ideologia sovietica. Un bel sogno o una possibilità concreta nelle società post sovietiche?

Penso entrambe le cose. Conosco dei casi simili a quello del capitano Ryabcev. Ad esempio un ex ufficiale del Kgb ha scoperto la religione e poi è stato ordinato sacerdote. E devo ammettere che sarei pronto a partecipare alla mensa o ai servizi religiosi gestiti da un ex spione. Del resto, in Unione sovietica la Chiesa ortodossa era molto legata al Kgb e al Partito comunista.

Nel romanzo emerge come una memoria «alternativa», figlia delle culture giovanili e del rock sia cresciuta

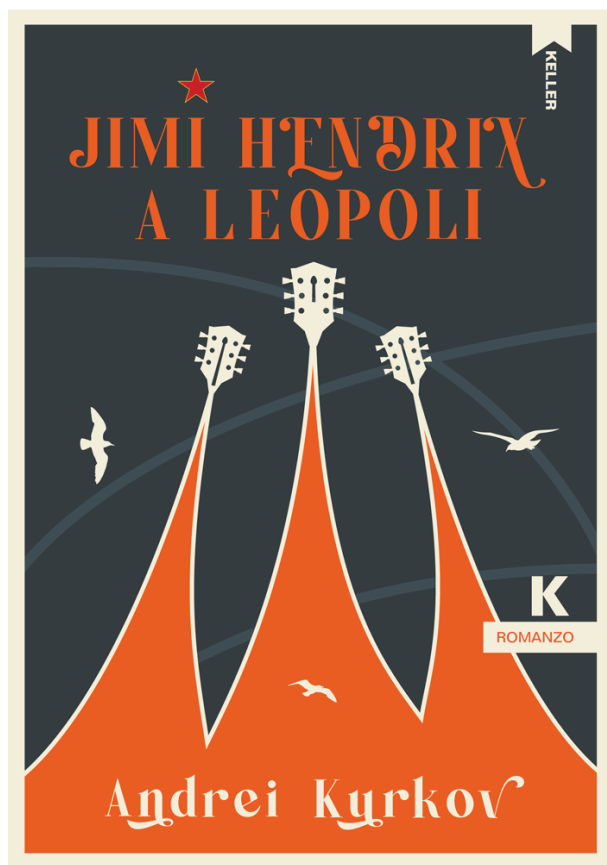
malgrado la repressione e il controllo sociale nell'ex Urss. Sono «segreti» di questo tipo che città come Leopoli, Kiev o Odessa hanno conservato fino ad oggi?

Credo si possa affermare che in molte grandi città sovietiche ai tempi dell'Urss le culture underground erano addirittura più forti e radicate di quella ufficiale. E le tracce di tutto ciò non smettono di riemergere. Così, sono stato molto sorpreso di vedere come i miei figli, quando erano adolescenti, si siano interessati così tanto alla cultura hippie e abbiano fatto amicizia con i miei vecchi amici hippie, come Alik Olisevich e altre figure citate nel libro che sono persone reali cui anche nella storia ho dato il loro vero nome.

Nei «Diari ucraini» (Keller, 2014) ha raccontato lo sviluppo della protesta di Maidan. In Europa si è parlato molto del ruolo dell'estrema destra in quel movimento, ma al tempo stesso per gli ucraini si è trattato di una «rivoluzione». Dieci anni dopo come racconterebbe «la sua» Maidan e l'eredità di quella stagione?

Si è trattato sicuramente della prima apparizione politica della nuova generazione ucraina che non aveva più alcun legame con il passato sovietico. È vero che c'erano dei radicali e degli estremisti, ma hanno sempre rappresentato una tale minoranza che ad esempio a Lviv (Leopoli), la città considerata la capitale della cultura ucraina ma anche del nazionalismo, gli studenti hanno respinto Yuriy Michalchishin, uno dei leader più attivi dell'estrema destra, non lo hanno voluto ascoltare. Quel movimento ha dimostrato che la nuova generazione del paese vuole politici nuovi e un nuovo futuro per l'Ucraina. Perciò, in breve, «il mio» Maidan ha segnato la nascita della nuova Ucraina europea.

Lei è nato nella zona di Leningrado, quando ancora esisteva l'Urss, e scrive da sempre in russo, come altri noti autori ucraini. Si parla molto del «confine linguistico» in seno alla società ucraina, tema spesso evocato anche dalla propaganda del Cremlino, ma fino a che punto questo argomento è davvero fonte di divisioni, lei come vive la cosa?



Oggi, a causa della guerra, si registrano molte più divisioni tra gli intellettuali di lingua russa e quelli di lingua ucraina, anche se questo non avviene quasi tra le persone comuni, per strada. La questione della lingua è stata manipolata dal Cremlino ed esasperata anche da alcuni politici ucraini che su questo tema hanno cercato di raccogliere i consensi degli ambienti radicali. In realtà, ci sono città e villaggi di lingua ucraina nel Donbass e di lingua russa nell'Ovest del paese. E, allo stesso modo, metà dei soldati ucraini impegnati al fronte parla russo e metà ucraino. Eppure, ora, il russo è etichettato come «lingua del nemico». Vladimir Rafeenko, uno scrittore russofono del Donbass, che ha dovuto fuggire prima da Donetsk e quindi da Bucha, ha annunciato che non scriverà mai più una parola in russo dopo quello che è accaduto. Altri autori sono passati dal russo all'ucraino già prima dell'invasione. Mentre altri, me compreso, stanno ancora scrivendo in russo. Ma ho deciso di non pubblicare più i miei libri in russo fino alla fine della guerra. Saranno pubblicati in Ucraina e solo in ucraino per ora.

In alcune interviste si è definito come «un ucraino nel senso politico del termine». Da cosa nasce il suo amore per questo paese e cosa significava il suo essere ucraino prima del 24 febbraio e cosa significa oggi?

A partire dall'indipendenza del 1991 sono stato felice di accettare l'Ucraina come la mia patria, il mio paese. Ho amato e amo l'Ucraina per il suo spirito libero, per il rispetto che c'è dell'idea che ognuno è diverso e ognuno ha opinioni e idee diverse. Sono di origine russa, i miei genitori erano russi ma ho imparato la lingua ucraina da adolescente. L'Ucraina era ed è un paese di individualisti dalla mentalità forte, la Russia è un paese che mi sembra dominato da una mentalità collettiva in cui le persone non amano essere personalmente responsabili delle proprie vite e meno che

«Ho amato e amo l'Ucraina per il suo **spirito libero**, per il rispetto che c'è dell'idea che ognuno è diverso e ognuno ha opinioni e idee diverse.»

mai delle proprie azioni. Ho vissuto in prima persona tutte e trenta le vite dell'Ucraina indipendente, senza censura, senza controllo statale o di polizia, ma ovviamente non senza problemi. Questo paese mi ha reso forte e non mi arrendo mai anche quando devo misurarmi con diverse istituzioni statali o con politici e oligarchi corrotti, come Victor Medvedchuk che ora è finalmente in prigione, ma che ha rappresentato a lungo la forza trainante di tutte le operazioni pro Putin in Ucraina.

Il suo ultimo romanzo, «Api grigie» che presto sarà tradotto anche in Italia, da Keller, racconta la storia di un apicoltore del Donbass: si tratta del luogo dove tutto ha avuto inizio, il libro ci aiuterà a capire perché siamo arrivati fin qui e come le persone hanno vissuto tutto ciò?

Credo proprio di sì. Il romanzo è ambientato nel 2017, dopo l'annessione della Crimea e l'inizio della guerra nel Donbass. Spiega il passato e annuncia il futuro che si sta realizzando ora, con la guerra d'invasione della Russia. Allo stesso tempo, non è un romanzo politico né un romanzo di guerra con scontri e battaglie. È una storia che racconta da un punto di vista profondamente umano come la guerra influenzi la vita delle persone ordinarie che per caso diventano parte loro malgrado degli eventi bellici. Ed è una storia che spiega come la guerra cambi anche il sapore del miele.

«Ho deciso di **non pubblicare più i miei libri in russo** fino alla fine della guerra.»

Giuseppe Antonelli

Illuminava con le parole

«Corriere della Sera», 22 luglio 2022

Luca Serianni faceva sembrare semplici gli argomenti più difficili, si sentiva sempre in dovere di rispondere a chiunque per un dubbio linguistico

«La forma certo non è tutto.» Pausa. «È solo il novantacinque per cento.» Lo capivamo subito che era speciale. Fin dalla prima lezione. arrivava puntualissimo nell'aula di geografia già gremita e cominciava a leggere e commentare i Materiali per servire al corso di storia della lingua italiana.

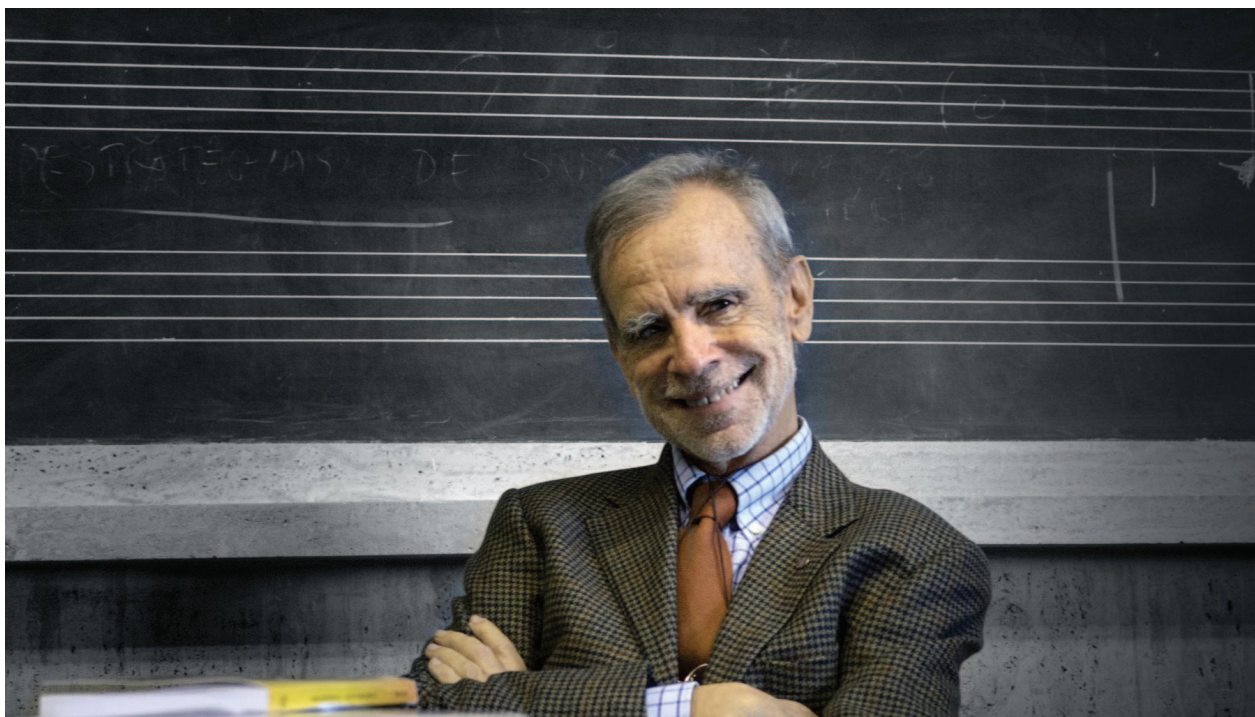
Ho sognato per anni di poterla scrivere anche io prima o poi quella frase: e quando l'ho scritta su una dispensa universitaria è stato come essere diventato finalmente adulto. Passavamo un'ora a prendere ininterrottamente appunti, perché ogni parola era illuminante. Finivamo con un crampo alla mano e un sorriso stampato in faccia. Il tempo volava: perché da ogni parola traspariva la cura, la dedizione, la gioia per quello che stava facendo. Nel suo impeccabile aplomb, l'ironia era il sintomo d'amore al quale non sapeva rinunciare. Anche se lui avrebbe citato piuttosto qualche aria del suo amato Verdi. «A volte» mi raccontò un giorno «quando le ascolto provo l'incoercibile impulso di imitare un direttore d'orchestra».

Lo capivamo che era speciale quando ci salutava per le scale, quando si faceva dare i numeri della segreteria didattica e ci telefonava a casa di persona per comunicare lo spostamento d'una data d'esame. Quando a lezione dava il suo numero di telefono, il suo è uno dei due numeri fissi – gli unici due – che

ancora ricordo a memoria (l'altro è quello della casa dei miei genitori). L'ho chiamato per trent'anni, soprattutto quando ero in difficoltà. Mi ha sempre ascoltato e consigliato (l'ultima volta è stato pochi giorni fa). A volte commentando qualche passaggio con un lapidario «non bello» (la litote intensiva era la sua figura retorica preferita), molto più spesso sdrammatizzando con il suo proverbiale e salvifico «fregatene!».

Quando passava al tu voleva che la cosa fosse reciproca. Noi, però, a dargli del tu all'inizio non ci riuscivamo. Ne uscivano fuori improbabili frasi impersonali. «Come si è trovato dunque quel capitolo della tesi?» Lui i capitoli li leggeva a uno a uno, per tutte le tesi e poi per tutti gli articoli che gli mandavamo da leggere. Dalla tesina del primo anno al libro di chi era già professore. L'asterisco per le cose che gli piacevano particolarmente; i richiami tipo correzione di bozze con le spiegazioni che a volte continuavano sull'altra facciata del foglio. La sua grafia nitida ci faceva capire che c'è sempre da migliorare. La sensazione rassicurante di un maestro insuperabile.

Insuperabile anche nella generosità con cui si è dedicato fino all'ultimo alla sua vocazione didattica. Sempre in viaggio verso qualche città, paese, frazione d'Italia per tenere una lezione, una conferenza,



un seminario. Dall'università più prestigiosa fino alle classi delle scuole medie. Davanti a platee incantate dalla maniera in cui spiegava le cose, facendo sembrare semplici anche le più difficili. Lo sanno fare solo i fuoriclasse: e infatti le persone lo capivano subito che era speciale. Così, quell'indirizzo di posta elettronica creato con una strana parola – «il nome di una città immaginaria che avevo inventato da bambino» – era ormai diventato di fatto di dominio pubblico. E lui si sentiva in dovere di rispondere a chiunque gli sottoponesse un dubbio linguistico.

«Si era sempre fatto così» sorrideva sornione quando gli chiedevo come ci riuscisse. La battuta era nata durante una delle tante passeggiate in montagna. «Che facciamo: i giornali li lasciamo in macchina?», «certo: si era sempre fatto così...». Un'altra tessera di quel lessico familiare che lui alimentava con divertita autoironia. Come quel suo «lo penso

veramente» con cui giocava a sottolineare alcune affermazioni. Non per svalutare le altre cose che aveva detto, ma per rimarcare la distanza fra quella conversazione e le tante di circostanza che siamo costretti a sostenere ogni giorno.

Una specie di codice cifrato: un linguaggio speciale, un segno di appartenenza per noi che abbiamo avuto dalla vita la fortuna e il privilegio di far parte della sua grande famiglia. Famiglia che in un'accezione più ampia arrivava a comprendere tutta la folla di giovani che negli anni aveva seguito le sue lezioni. E per Luca Serianni era tutt'uno con l'instancabile missione etica e civile ispirata alla Costituzione. «Ai miei studenti di quest'anno» ricordava in chiusura della sua ultima lezione universitaria «ho chiesto – con una movenza, lo riconosco, da vecchio retore – sapete che cosa rappresentate per me? Immagino che non lo sappiate: voi rappresentate lo Stato».

«La forma certo **non è tutto**. È solo il novantacinque per cento.»

Valeria Della Valle, *Luca Serianni, il rigore e l'impegno del professore*, «il manifesto», 22 luglio 2022

Ricordare in breve Luca Serianni, il suo magistero, le sue pubblicazioni, la sua attività di docente, è impresa difficile. Difficile anche immaginare come una sola persona abbia potuto, nel corso di una vita dedicata interamente alla ricerca e all'insegnamento, studiare a fondo tanti e diversi aspetti della lingua italiana. Difficile anche per me che l'ho conosciuto nel primo anno di università, seduti vicini ad ascoltare le lezioni di quello che sarebbe diventato il nostro maestro, Arrigo Castellani.

Vorrei ricordare almeno, scegliendo dalla sua sconfinata bibliografia, i saggi dedicati agli antichi testi toscani, ai puristi, al primo e al secondo Ottocento, a Dante, a Manzoni. E poi la fondamentale *Grammatica italiana* (Utet 1988) i tre volumi della *Storia della lingua italiana* (Einaudi), diretta con Pietro Trifone nel 1993, il *Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, curato in numerose edizioni con Maurizio Trifone a partire dal 2004. Quello che colpisce, nella produzione di Serianni, è la vastità dei suoi interessi, che lo hanno portato a occuparsi della lessicografia antica e moderna, della lingua della medicina, di quella dei viaggiatori, dei musicisti, dei poeti, del melodramma, della lingua del diritto, ma anche del romanesco, della prosa degli scrittori, della lingua dei cantautori. Proprio qui sta la sua singolarità: uno studioso privo di pregiudizi e paraocchi accademici, disposto ad analizzare con lo stesso rigore e con la stessa curiosità testi diversissimi, letterari e non letterari, ma tutti indagati come

testimonianze del modificarsi e dell'evolversi della nostra lingua.

Per dare un'idea della vastità delle sue ricerche, basterà citare il volume *Per l'italiano di ieri e di oggi* (il Mulino, 2017), in cui gli allievi hanno raccolto ventotto suoi saggi. Scorrendo l'indice abbiamo un quadro eloquente degli interessi di Serianni: non solo Dante, ma Canova, Cavour, Tomasi di Lampedusa, Fedele D'Amico, fino a Toti Scialoja e a un'indagine sulle parole più ricorrenti nel linguaggio infantile. Aveva contato molto, nella formazione di Luca Serianni, essere stato allievo (il migliore allievo) di Arrigo Castellani, il grande storico della lingua italiana che ho citato all'inizio. Da lui aveva ereditato il tratto signorile e un po' «d'altri tempi» e la capacità di spiegare i meccanismi linguistici in modo chiarissimo, nitido, quasi matematico. In più, rispetto al suo maestro, Serianni sapeva aggiungere nella leggendarie lezioni di storia della lingua italiana il particolare suggestivo, l'aneddoto, la battuta capace di conquistare gli studenti. Più che ripercorrere l'elenco dei suoi studi, vorrei qui ricordare l'impegno di Serianni nei confronti della scuola e dell'educazione linguistica dei futuri cittadini: al primo posto, nella gerarchia dei suoi valori, c'erano il ruolo di docente e il compito sociale e civile dell'insegnamento. Non a caso, nella conversazione con Giuseppe Antonelli intitolata *Il sentimento della lingua* (il Mulino, 2019), aveva dichiarato che «nel caso della lingua italiana, avverto anche l'esigenza di un certo impegno civile: diffondere la padronanza della lingua e della sua storia è un modo per rafforzare il senso di appartenenza a una comunità».

E infatti tante sue opere sono diventate testi di culto per chi insegna: da *Prima lezione di grammatica*

«Uno studioso **privo di pregiudizi e paraocchi accademici**, disposto ad analizzare con lo stesso rigore e con la stessa curiosità testi diversissimi, letterari e non letterari.»

(Laterza 2006) a *Scritti sui banchi* (Carocci 2009), da *L'ora di italiano* (Laterza 2010) a *Leggere, scrivere, argomentare* (Laterza 2013), da *Prima lezione di storia della lingua italiana* (Laterza 2015) fino al recente *Parola di Dante* (il Mulino 2021), per non nominare le grammatiche scolastiche pubblicate in numerosissime edizioni che vanno dal 1992 a oggi, sulle quali hanno studiato generazioni di studenti. Questo suo impegno costante nei confronti del mondo della scuola lo ha visto protagonista di incontri con studenti e insegnanti: non solo nei licei storici (l'ultima sua lezione sull'importanza dello studio delle lingue classiche si è svolta al liceo Virgilio nella Notte del liceo classico il 6 maggio 2022), ma nelle scuole di periferia e della provincia italiana, nelle chiese (le tre lezioni magistrali su Dante nella chiesa Regina Pacis di Ostia, nel novembre del 2021), nelle lezioni sulla Lingua italiana come cittadinanza al quartiere Tufello per un progetto del terzo municipio di Roma. Ecco, ora che purtroppo devo ricordare quello che Luca Serianni ci ha lasciato, sono costretta a fare delle scelte e a privilegiare un aspetto, trascurandone altri di grande prestigio (la sua attività come accademico dei Lincei, della Crusca e dell'Arcadia, come vicepresidente della società Dante Alighieri, come presidente della fondazione Lincei per la scuola).

Scelgo allora di rievocare l'ultima lezione di Luca Serianni, quella fatta il 14 giugno del 2017 nell'aula magna della facoltà di Lettere della Sapienza. In quell'aula gremita come per un concerto rock, in un silenzio interrotto solo dagli applausi scroscianti di studenti, ex studenti e colleghi, Serianni, rivolgendosi agli studenti, disse: «Ho avuto, nel mio lavoro, come riferimento il secondo comma dell'articolo 54

della Costituzione, che dice "i cittadini cui sono affidate funzioni pubbliche hanno il dovere di adempierle con disciplina e onore". Per questo ho chiesto ai miei allievi: "Sapete che cosa rappresentate per me? Voi rappresentate lo Stato".

E aveva aggiunto: «Spero che questa affermazione possa lasciare traccia di sé in quanti, un giorno, dovessero ricoprire cariche pubbliche. Non sta a me stabilire se io abbia adempiuto al precetto costituzionale». Che Luca Serianni abbia adempiuto fino in fondo al precetto costituzionale è dimostrato dal modo in cui ha svolto fino agli ultimi giorni la sua missione di educatore. Per migliaia di studenti Luca Serianni è stato non «un» professore ma «il» professore: chi frequenta i social sa che in questi giorni, dopo l'assurdo incidente che ne ha provocato la morte, un'ondata di affetto e di ricordi si è riversata nel sito a lui intitolato.

Non potrebbe essere diversamente per chi come lui ha messo al centro del suo impegno gli studenti (cosa non ovvia nel mondo universitario). Per ricordarlo ricorrerò proprio alle parole scelte dai suoi ex allievi (ormai diventati a loro volta insegnanti, ricercatori, professori, giornalisti, bibliotecari, autori radiofonici, scrittori, sceneggiatori) nel libro prima citato: «Per noi il nostro Maestro è, semplicemente, Luca, e così è archiviato nelle memorie digitali e sentimentali che ci appartengono. È uno di famiglia, a cui vogliamo bene perché ci ha fatto mostra e dono di molte cose: il tempo, la disponibilità, la correttezza, il senso del dovere e, buona ultima, la conoscenza». Le molte conoscenze che Luca ci ha trasmesso continueranno a vivere nelle sue opere, per noi e per le generazioni future, ma l'amico ci mancherà per sempre.

«È uno di famiglia, a cui vogliamo bene perché ci ha fatto mostra e dono di molte cose: il tempo, la disponibilità, la correttezza, il senso del dovere e, buona ultima, la conoscenza.»

Alberto Ravasio

Cosa resta di tutto il Busi che non abbiamo letto da giovani?

«Limina», 27 luglio 2022

Quasi nessuno scrive criticamente di Busi e chiunque lo faccia lo fa come citazione esotica chic o lo indica come classico vivente appartato

1. Critica della critica busiana

«Cosa resta di tutto il dolore che abbiamo creduto di soffrire da giovani? Niente, neppure una reminiscenza» scriveva Busi nel suo incantatorio incipit di *Seminario sulla gioventù*, e oggi potremmo domandarci, rileggendo il libro nella sua ultima ignoratissima edizione Rizzoli: Cosa resta di *Seminario* e di tutto quel ben di Busi che non abbiamo letto da giovani? Niente, solo chili di copie al Libraccio, spesso prime edizioni, spesso persino autografate, quasi mai lette, e tutto intorno tanto fintotontismo critico.

Quasi nessuno infatti scrive criticamente di Busi e chiunque lo faccia o lo fa appunto acriticamente, come citazione esotica chic, perché dire che il migliore è Siti ormai è davvero troppo ovvio (Lagioia, ma anche Parente), oppure lo indica come classico vivente appartato, preferendo il bel ritratto rustico del personaggio, o nel migliore dei casi della persona, al corpo a corpo con la sua enorme, quintalesca produzione (si veda il recente comunque meritevole *I solitari* di Davide Bregola).

C'è chi ne magnifica la grandezza, come il biografo Marco Cavalli, ma è davvero troppo vicino, sia geograficamente che umanamente, per non correre il rischio dell'agiografia ateistica, e c'è chi invece ne auspica a gran voce critica il recupero, come Alberto Casadei sulla «Lettura», nelle sue preziosissime

panoramiche, che però, essendo appunto d'occasione, si fermano purtroppo al semplice augurio, all'armiamoci e partite.

Inoltre quasi tutti quelli che scrivono di Busi non solo si addentrano poco nello specifico testuale, limitandosi al colpo d'occhio stendhaliano sull'ormai assodato sontuosismo stilistico, ma non lo paragonano mai davvero a nessuno, non fanno comparatistica, relegandolo così implicitamente al ruolo di anomalia. Penso ad esempio a *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, vero antesignano dei libri sul precariato, e quindi dei vari Falco, Trevisan, libro che però non viene mai citato insieme a questi ultimi, perché di Busi o non si parla o, se se ne parla, lo si fa soltanto come monolito, come monade, senza contemporanei, senza maestri, senza nipotini. Di Busi si parla quasi sempre in sede extratestuale, di lui si citano più gli aneddoti che le pagine, si applaude il suo perenne *Uno contro tutti* pseudocarmelobenario, e qualche volta lo si indica, a mio avviso a torto marcio, come paradigma sociologico del genio letterario che si è andato a infognare in televisione, insomma come una sorta di ultimo baluardo del Novecento, un autocristo, svendutosi, con successo di pubblico ma insuccesso di critica, al cretinismo berlusconiano (così ad esempio dice, parafrasando, Francesco Permunian in un'intervista per il premio

Bergamo: «La letteratura italiana novecentesca finisce con la morte di Tondelli e con l'infognamento televisivo di Busi»).

In questa sede proveremo quindi a parlare di Busi e di *Seminario* in modo un po' diverso, finalmente testuale, proveremo a leggere il volume come fosse un romanzo nuovo, un esordio marziano, proveremo a indicare quel che nel libro è formidabile e quel che invece non funziona, dimenticando, per un po', il dandismo dell'autore, lo sgarbismo, gli scatenamenti danzanti, l'incivile impegno civile, cioè tutto quel capolavoro mediatico che, a ben guardare, è davvero poco, anzi nulla rispetto al lavoro letterario, e dico lavoro e non capolavoro, nonostante le trionfali autocritiche busiane, perché capolavoro è una parola che ha senso solo a libri chiusi, mentre noi, per una volta, vorremmo aprirli.

2. *Seminario sulla gioventù*

Seminario sulla gioventù è il libro che Busi scrive dal momento in cui impara a scrivere sino a quando, nel 1984, a trentasei anni, dopo quasi due decenni di randagismo professionale e sessuale in giro per il mondo, Adelphi non decide di pubblicarglielo.

Piero Bertolucci, al tempo collaboratore adelphiano, racconta nell'ormai canonica postfazione di aver letto quel manoscritto al tempo in cui Busi era barista e di anni ne aveva sedici e di averglielo rifiutato, agguinzando però due cose: «Tu sei uno scrittore» e, cosa più importante, «concludi gli studi, viaggia ed esordisci il più tardi possibile».

Seminario è il resoconto della giovinezza il giorno dopo la sua fine, è il diario romanzesco di un viaggio fisico, mentale, estetico e politico di quasi quarant'anni, e arriva proprio nel momento in cui deve arrivare, cioè quando di tutto quel dolore che Busi pensava di aver provato da giovane non restano altro che fiabe apocriefe, reminiscenze contraffatte, in una parola, anche se desueta: «letteratura».

Intanto partiamo dal significato del titolo, che a prima vista suona davvero troppo lacaniano per un autore antifilosofico come Busi, fieramente

lontanissimo dai manierismi accademici. In effetti un titolo simile, così posato, così pseudopretesco, sembra in contrasto con l'aggressività menefreghistica di titoli come *Sodomie in corpo 11*, *Bisogna avere i coglioni per prenderlo nel culo*, *Cazzi e canguri*.

In realtà, forse anche per esordire con Adelphi, che lo sconcio non lo voleva e non lo vuole, Busi in questo caso ricorre a una oscenità indiretta. La stratificazione semantica del titolo si rivela quasi alla fine del primo capitolo, quando il protagonista Barbino, condannato dopo le medie a fare la lavandaia sul fiume, sta scrostando, in compagnia della scema del villaggio, lo strutto spermatico dalle mutande degli aspiranti preti del seminario. Dopo mille anni di silenzio fonetico e cerebrale, l'attardata mentale, detta appunto la Tarda, apre bocca e dice: «Ah, la gioventù l'è prope un gran seminare», e poi tace, per sempre, o comunque fino alla sua concimazione biologica. Si rivela qui tutto Busi, il suo parlato forbitissimo, gli orgasmi multipli del linguaggio, il suo stile pansessuale e pansemantico, un barocco mai libresco, mai greve, una prosa cicciona e al tempo stesso levitante, una voce aristocratica di origini proletarie, martinedeniane. La pagina di Busi infatti è altissima, ma a differenza di quella di Manganelli o Arbasino, viene dal basso, da un sottoproletariato rurale che in passato, con Manzoni e con Verga, aveva avuto vari dipinti, ma mai un pittore. Busi è il primo ragazzo di vita a scrivere, non a essere scritto, il suo punto di vista sul cosiddetto popolo è ben lontano dall'idealizzazione parafiliaca di un Pasolini, o almeno del primo Pasolini. Busi scrive del basso dal basso, non lo rialza, non lo idealizza, non lo ripulisce, non lo colloca, come bestiame impagliato, sul piedistallo del moralismo, dell'ideologia, dell'antropologia turistica, perché quello che per altri è folklore, pittoresco sessuale, svago sociologico, per lui è passato, è presente, è corpo, è corpo a corpo.

«Che cosa può mai capirne» scrive Busi «della vita distillata nella letteratura chi non è mai vissuto là dove di letteratura non se ne fa per niente, ma tutt'al più la si subisce dall'alto e basta?».

Il primo capitolo, forse il più letto e rimpianto dell'intera opera busiana, è quello sull'infanzia di Barbino, alter ego dell'autore, suo doppio infantile e divino, polimorficamente perverso, onnisessuale danzante. Qui c'è già tutto Busi: il randagismo disperato di una famiglia guidata da un padre fannullone fascista fallito, una madre eroica col latte perenne, i fratelli che ingiustamente lo menano in quanto piccolo culattone cioè culattino, la sessualità messa in mostra, tirata fuori dai pantaloni ovunque e con chiunque, e quindi osteggiata dal bigottismo clericale. Barbino danza, caga, mangia ciò che caga, prova tutto, palpa ed è palpato, dà sollievo sessuale allo scemo del villaggio, teme di diventarlo a sua volta, scopre l'amore e i segreti delle donne, va con le bambine ma gli piacciono i maschi, perché non li capisce, perché non si identifica in loro, perché sono lontanissimi, altro da lui, che s'infilza gli abiti odorosi di sua madre e si dimena e tira su dal naso, invasandosi sessualmente. Busi scrive dell'infanzia dall'alto, con una lingua che non si abbassa mai al livello

del protagonista bambino, seppur prodigio. Scrive dell'infanzia come più avanti farà Mari, e non farà un Ammaniti e soprattutto gli ammanitiani, senza analfabetizzare il suo punto di vista affogandolo nel lacrimoso facile, nel sensoriale privo di ragionamento e di pensiero complesso sul mondo.

Dal secondo capitolo in poi Barbino è solo un ricordo, un mito fondativo, e il protagonista, che finalmente parla di sé in prima persona, è impegnato nel tentativo di campare, di provare a vivere, o anche solo sopravvivere, lontano dal paese fecale natio, paese sia al minuscolo che, ovviamente, al maiuscolo. Barbino va in Francia, prova a farsi mantenere da un prete omosessuale, poi da un aristocratico decaduto, che forse se lo è preso in casa perché lo vorrebbe tanto come suo assassino personale, infine si trova invischiato in un triello un po' erotico e un po' massonico con tre parigine amiche del cuore e di molto altro: una occhialuta e bruttina ma innamoratissima di lui, una seconda molto bella e molto elegante e una terza davvero troppo bella e troppo elegante



per essere solo una donna tanto che verso la fine del romanzo verrà fuori, senza che lo tiri fuori, che in realtà è un uomo, un minotauro donnizzato, proprietario sessuale e inculatore delle prime due.

Intorno a questo intreccio parigino, che è poi il presente della narrazione, ruotano in stile libero e barocchissimo: brevi ritorni a casa per farsi odiare meglio e regalare abiti eleganti ai parenti che poi non li mettono perché chi si veste bene anche il martedì pomeriggio vuol dire che non lavora e poi diari ritrovati in cui il protagonista racconta, ancora in prima persona, le sue scorribande milanesi nel ruolo di barista castigatutti nonché giovane bastone della vecchiaia di un non poi così camuffato Montale. Una sarabanda di aneddoti, sodomie, invettive, tutto mescolato insieme, in una lingua vorticoso, folgorante, totipotente, come pochissime se ne sono lette e se ne leggeranno dopo in Italia, e diciamo pure non solo in Italia, anche se all'estero Busi è quasi del tutto inedito.

3. Alcune immodeste obiezioni

Seminario, come ogni conclamato capolavoro, non è appunto un capolavoro, ma un libro pieno d'incongruenze, errori, dimenticanze, eccessi, ripetizioni, cuciture, grandiose figuracce, proprio come quella cosa chiamata vita. In primo luogo il volume è il risultato della sedimentazione di materiale eterogeneo scritto e strascritto nel corso di decenni. Il primo capitolo sull'infanzia è in terza persona, mentre il resto del libro è in prima, forse perché l'infanzia è così lontana che per abitarla di nuovo Busi ha preferito narrarla come fosse una fiaba apocrifa, oppure perché quelle parti, all'inizio, non erano collegate a quel che verrà dopo, e riscriverle avrebbe significato tradirle, nonché, quasi sicuramente, peggiorarle.

Di tanto in tanto nel primo capitolo Busi interviene, quasi a completare il testo, con sezioni tra parentesi e in prima persona, un espediente macchinoso, che potrebbe essere un virtuosismo, ma che fa pensare piuttosto a un tornare e ritornare su lavori precedenti, aggiungendo dettagli, specificazioni, spesso persino fondamentali, come la chiusa sulla morte del padre,

il cui odio Busi ringrazia, perché in fondo è stato l'unico sentimento che si siano donati a vicenda. L'esempio più vistoso di questa sedimentazione progressiva è il *Diario di un barista*, un manoscritto che, secondo la finzione romanzesca, il protagonista si sarebbe portato dietro in una valigia di latta e che a un certo punto viene inserito all'interno del libro. Il *Diario di un barista* costituisce quindi una sorta di memoriale della prima giovinezza e si colloca tra due lunghi capitoli ambientati a Parigi.

Qui appaiono Montale, Buzzati, le scorribande sessuali e professionali di un Barbino ventenne a Milano, i suoi primi amori con pittori falliti maneschi o le acrobazie publiche con uomini ricchi che lo pagano per tenerli al guinzaglio e dar loro il biscotto glandico. La sensazione, leggendolo, è che questo capitolo sia un vero e proprio lavoro giovanile che, se l'editoria lo avesse voluto, Busi avrebbe anche potuto pubblicare da solo, come un *Porci con le ali* o un *Altri libertini*. Lo dimostra il fatto che la pagina, almeno all'inizio, sembra avere un'età diversa rispetto al resto del libro. Ci sono le descrizioni naturalistiche, l'espedito wertheriano del diario, persino alcuni passaggi lirici, di un lirismo quasi adolescenziale, che stonano un po' con quel che viene prima e quel che viene dopo («mica ho più undici anni. Io e la mia penna ci siamo cristallizzati un poco, ma questo lo sapevamo già prima di riunirci e non c'è acrimonia fra noi due», «parliamone pure di meno: che la lingua taccia e si faccia gelato alla mela»). Si potrebbe ipotizzare che questo lieve cambiamento sia voluto, che tornando indietro nel tempo Busi ringiovanisca un poco la pagina, ma dato che nel primo capitolo sull'infanzia la scrittura non è infantilizzata, non ha senso pensare che l'autore ricorra a una mimetizzazione stilistica soltanto qui e poi basta. È più probabile invece che quelle variazioni stilistiche, giustificate a posteriori con l'espedito del diario, siano le tracce di un lavoro non meno riuscito, ma semplicemente precedente a livello cronologico. In buona sostanza *Seminario* non è il risultato di un'unica colata creativa, come *Sodomie in corpo 11* per intenderci, ma è più una miscellanea, è un esordio

sotto forma di *Meridiano della gioventù*, e come tutte le raccolte ha pregi e difetti tipici, è tracotante, è onnicomprensivo, ma è anche incongruente, spesso persino nei tempi verbali. Ad esempio, i capitoli di Busi ventenne a Parigi sono scritti al presente, mentre i passaggi di lui più che trentenne di fronte al padre morto sono scritti al passato remoto e all'imperfetto. *Seminario* è un vestito sontuoso, raffinatissimo, ma si vedono le cuciture e Busi le ha lasciate, ha riscritto più volte il libro, ma non lo ha mai tradito, non lo ha mai ripensato, non lo ha mai corretto, se non a livello puramente formale. Ne risulta un testo pulsionale, senza regole, non mediato da scuole di scrittura ricreativa, da pignolerie narratologiche, un testo pieno zeppo fino a scoppiare di vita e completamente libero dal citazionismo, insomma un testo che non deve niente a nessuno.

Ci sono poi alcune criticità che riguardano tutto Busi e non solo *Seminario*. In *Seminario* il polemisismo busiano è al suo massimo, perché è pienamente giustificato a livello narrativo. Barbino è sottoutilizzato intellettualmente, è un proletario colto, uno spiantato sociale, e le sue lotte verbali contro pretese, omofobie, padroni di lavoro rivitalizzano il romanzo, spostano in avanti l'azione.

Si crea dunque una dialettica felice tra la linguaccia corrosiva del protagonista e il mondo circostante, bigotto, ottuso, clericale, dialettica che nel successivo *Vita standard* s'incarna perfettamente nella coppia tragicomica composta dall'industriale ricco ma ignorante Celestino Lometto e dall'intellettuale raffinato ma straccione Angelo Bazzarovi.

Nelle opere successive, diciamo da *Sodomie in corpo 11* e poi sempre di più, questa dialettica viene un poco meno. Busi ormai ha tartassato chiunque, ha umiliato e punito tutti, e il suo primato intellettuale rende il personaggio romanzesco più statico, o comunque molto meno fragile, molto meno struggente di quel Barbino ventenne che finiva nudo in un sottoscala, costretto dal suo aguzzino sessuale a mangiare fagioli o a morire di fame. E qui arriviamo non dico alle riserve ma diciamo così alla

contrazione narrativa del Busi maturo, più bello da leggere ma meno romanzesco del primissimo Busi di *Seminario* e di *Vita standard*.

Busi non è più un Martin Eden, Busi è ricco, è famoso, è pubblico e quindi non può più essere picaro, principe del proletariato. Come Saviano, non può spiare, perché tutti lo spiano, tutti sanno chi è, e al massimo può lamentarsi d'essere incompreso, d'essere un genio più famoso che letto, il cui successo mediatico è un equivoco e la cui opera letteraria è fraintesa o ignorata. Lentamente la sua produzione, sempre sfavillante sul piano intellettuale, si contrae sul piano narrativo, si fa reportage o sempre più spesso sermone kierkegaardiano, tanto che in *Vacche amiche* o nell'*Especialista de Barcelona* il viaggio non ha più senso, dato che Busi capisce tutto e tutti rimanendo fermo, sedentario, grazie al ricordo e al ragionamento. I suoi avversari non sono più corpi, padre, madre, ma idee, perlopiù cattive: istituzioni, politici, costumi. Il romanzo diventa un sermone ateo, un sermone civile, anticlericale, geniale ma a priori, senza romanzesco, una morale senza fiaba apocrifa, senza più esperimento biografico. Viene meno la carne e resta lo spirito, il motto di spirito, il saggismo autoriale, il moralismo settecentesco, insomma sempre meno Balzac, sempre meno commedia disumana e sempre più Diderot, sempre più Sterne, sempre più manualistica sapienziale, filosofia della vita, teoria della prassi.

Un altro limite di Busi preso nel suo insieme è la facilità della pagina che si tramuta in sovrascrittura, nella tentazione di fare un libro all'anno, perculando l'ispirazione poetica a favore di un approccio quasi giornalistico o meglio operaistico, tutto bresciano. Esaurito il materiale dell'infanzia, Busi lo riprende, ci torna sopra, cita e ricita sempre gli stessi episodi che ritroveremo in moltissimi dei suoi libri: il prete pedofilo, i temi delle medie, il padre fannullone, la madre indipendente e lavoratrice.

Ovviamente non c'è nulla di più scortese della reductio a Proust per un qualunque autore che non sia Omero o Proust stesso, ma dal momento che Busi cita Proust di continuo, lo sfida, e lo ridimensiona

sempre, pur amandolo, perché a suo dire non avrebbe guardato abbastanza nei portafogli dei suoi personaggi, mi si conceda qui un breve parallelismo.

Sia Proust che Busi scrivono sempre lo stesso libro, ma se Proust ne scrive uno solo, vale a dire la *Recherche*, Busi ne scrive molti, quasi tutti uguali, un po' come se Proust, dopo *Swann*, avesse riscritto quello stesso volume decine di volte, riciclando superbamente le stesse scene.

Insomma, il limite di Busi è forse che scrive troppo e troppo bene, un po' come Balzac, ma senza avere il grande piano architettonico pronto. Manca in lui il sacro timor di dio nei confronti della pagina, tanto che Busi scrive bene anche quando, in qualche modo, non ha niente da scrivere, o comunque non ha individuato un soggetto forte, una Karenina, una Bovary, insomma un perno narrativo, o nel caso filosofico, intorno al quale far ruotare il suo caleidoscopio letterario. Per questo motivo il giudizio critico nel suo insieme finisce poi per convergere, quasi coincidere, col giudizio del lettore della domenica pomeriggio, che, di fronte a Busi, come di fronte a un Miller, dice «bello, geniale, formidabile, ma letto uno letti tutti, o comunque letto uno letti molti». Detto questo, il semplice fatto che di Busi si possa scrivere in questi termini, scomodando Proust e Kierkegaard senza apparire ridicoli, è la prova che siamo di fronte a uno scrittore patrimonio, uno scrittore imprescindibile per il Novecento italiano e oltre, ma non certo, come scrive lui stesso, sabotandosi da solo, il più grande nonché unico scrittore italiano vivente, auto-definizione che, in effetti, non è né vera né falsa, ma semplicemente priva di senso critico e intellettuale.

4. Alla ricerca dei nipotini busiani

Perché Busi, a quasi quarant'anni e quaranta libri da *Seminario*, resta un autore più visto in televisione che letto, più temuto che amato? Perché non vanta, come accadde all'ultimo Gadda, schiere di nipotini, allievi, epigoni, portaborse, portaborracce? La risposta è abbastanza semplice e imbarazzante, non si sa bene per chi: lui va da una parte e quasi tutta la

letteratura italiana contemporanea va da un'altra. Rispetto al presente editoriale e quindi letterario, Busi è anacronistico, o avveniristico, insomma è troppo avanti o troppo indietro, sia per pagina che per temi. Partiamo dalla pagina. In un tempo in cui i cosiddetti narratori, gli storyteller, spesso concepiscono il libro come pretesto per la serie, per il film, per il fumetto, ignorando, o fingendo d'ignorare, che il medium è il messaggio, Busi è scrittore puro. Nei suoi libri il cosa è davvero inseparabile dal come, il romanzo non è il racconto, il plot, il plot twist, il romanzo è la somma delle pagine di cui è composto. Come Arbasino, Busi sa che scrivere è riscrivere, limare quel che a prima vista è già perfetto, tanto che le versioni di *Seminario* sono appunto numerosissime come quelle di *Fratelli d'Italia*.

Quanti tra gli scrittori più venduti e stregati e campiellati di oggi si sognerebbe di riscrivere un romanzo già pubblicato anni prima per ragioni stilistiche? In fondo, come fa notare Siti nel suo *Contro l'impegno*, da più o meno Saviano in poi conta che il libro arrivi e che arrivi subito, possibilmente allo stomaco e al maggior numero di persone, non solo per vendere, ma per «cambiare le cose».

In tempi di attivismo socialaro perenne, la riscrittura busiana o arbasiniana è tradimento dell'impermanenza del post, dell'urgenza d'intervenire oggi dimenticandosene domani, è irresponsabilità civile, ozio letterario, aristocrazia del pensiero e quindi, per dirla murgianamente, è anche un po' fascismo. Anacronistico nell'approccio alla pagina, Busi è ancor più inaccettabile sul piano dei cosiddetti contenuti. Busi scrive in modo agonistico, elitario, gerarchico, quasi dannunziano, in un contesto editoriale e letterario nel quale, invece, come nota Giglioli, di traumi reali quasi non ce ne sono e il gioco dello scrittore consiste nel farsi vittima, nel definirsi a partire da ciò che ha subito. L'omosessualità busiana è ancora più oscena oggi di trent'anni fa, ma per ragioni diverse. Busi incarna un'omosessualità supremistica, alla Mario Mieli, un'omosessualità fieramente minoritaria e quindi necessariamente eroica,

garibaldina, un'omosessualità irriducibilmente mesianica, che quindi non può farsi norma, non può farsi regola, non può farsi famiglia arcobaleno. In Busi non c'è alcun vittimismo passivo, ma solo attivismo passivo, vitalismo passivo. Per prenderlo nel culo, come titola un suo libro, bisogna avere i coglioni. In *Seminario*, ad esempio, il protagonista Barbinno si siede sulle gambe del suo maestro oppure è amante umiliato di un sacerdote trasferitosi a Parigi, ma in nessuno di questi episodi Busi ricorre al facile manicheismo tra vittima e carnefice: sedersi sul pube allupato del maestro piace moltissimo anche a lui e col sacerdote culallegro c'è andato di sua spontanea volontà per provare, inutilmente, a farsi mantenere. Come in Foucault ovviamente l'approccio alla sessualità è poi cartina al tornasole per comprendere la società e la vita stessa: Busi non si lamenta, Busi non si lagna, Busi combatte, Busi non fa la vittima, Busi non è un indignato di professione. È facile constatare come tutto ciò sia, in regime di mitologizzazione della vittima, ampiamente inaccettabile, oltraggiosissimo, e da qui, anche, il quasi oblio, o comunque il far finta di niente, come se non avesse parlato, come se non avesse scritto.

Forse, per cercare un nipotino busiano, invece di andare alle nuovissime giovani promesse dell'anno, ai folgoranti esordi quotidiani, bisognerebbe guardare ad alcuni suoi coetanei sbocciati dopo, un poco tardivi e che a Busi devono moltissimo.

Intanto senza Busi probabilmente non ci sarebbe stato il primo Siti, il Siti autofinzionale della *Scuola di nudo*. Anche se poi Siti è andato ben oltre il suo primo libro, è impossibile negare che quel deliberato autosputtanamento sessuale, quel gusto per la provocazione al di là del bene e del male, insomma quel masochistico sadismo nel parlare del mondo e quel sadico masochismo nel parlare di sé, devono moltissimo a Busi, anche solo come precedente vizioso, da cui partire per provare a fare meglio.

Altro coetaneo tardivo, possibile nipotino di Busi, è il celiniano Pecoraro, anche lui autofinzionale, postprostatico, lamentosissimo, che nella *Vita in*

tempo di pace e nello *Stradone* sembra scrivere, senza accorgersene, quel *Seminario* sulla vecchiaia (o sul postmortem?) annunciato in postfazione al *Seminario* classico e mai davvero scritto, o comunque mai pubblicato, un tassello che manca all'opera busiana, superlativa nel raccontare i vent'anni e non altrettanto formidabile nel raccontare i settanta, forse non per appannamento del genio, dato che comunque Busi ha le rose fiorite anche d'inverno, ma per mancanza di motivazione editoriale, conscio che un suo nuovo libro sarebbe più frainteso che letto. Ma se preferisce così lasciamo pure Busi al suo pensionamento senza pensione, in fondo siamo stati abituati troppo bene prima, con un libro all'anno, qualche volta due, dobbiamo accontentarci, dobbiamo farcelo bastare. A pensarci bene, ma anche male, è già notevole che un Busi sia esistito, che sia nato come scrittore. Dostoevskij scriveva da qualche parte che il capolavoro richiede un doppio sforzo: quello di scrivere il capolavoro e quello di sopportare i commenti e gli insulti e le cattiverie di chi quel capolavoro proprio non lo vuole, e allora parla e giudica e invita a darsi alla vanga. E questo è vero per tutti, ma è doppiamente vero per gli scrittori di origini proletarie e triplamente vero per gli scrittori di origini proletarie delle province produttiviste del lombardoveneto, insomma per scrittori come Trevisan, Permian e appunto Busi, scrittori che si sono conquistati una lingua letteraria in luoghi senza tradizione culturale, iperletterari per contrasto, per vergogna rovesciatasi in pavoneggiamento, scrittori perennemente incazzati, cattivisti, umiliati e dunque offensivi, scrittori lontani dal salottismo romano, dal bonarismo emiliano, dallo stessabarchismo partenopeo.

Se proprio quindi dovessimo individuare autori affini a Busi per liberarlo dal privilegio della solitudine acritica dovremmo guardare a loro, scrittori non voluti, respinti, bernhardiani, venuti su dal niente, come un quarantotto, in una zona della penisola dove la scrittura è ancora oltraggio, non tanto al pubblico costume, perché ormai il papismo è ormai estinto, ma alla dittatura monoteistica del portafoglio.

Paolo Di Paolo

Pietro Citati, l'uomo che riscriveva la letteratura

«la Repubblica», 29 luglio 2022

Un ricordo della firma delle pagine culturali della
«Repubblica» dove arrivò nel 1988 chiamato da Scalfari.
Vinse lo Strega con il libro dedicato a Tolstoj

Per dirgli addio come si deve, bisognerebbe saper scrivere un ritratto di Pietro Citati «à la Citati». Bisognerebbe cioè costruire un piccolo romanzo critico, il cui protagonista, sfuggente, misterioso, sia l'incarnazione – una delle ultime; o forse, in Italia, davvero l'ultima – del letterato puro. Il sacerdote di un culto laico, votato a un'ossessione quieta, a una malattia felice (la «malattia dell'infinito», volendo usare una sua formula): quella dell'iperlettore che diventa artista senza essere autore di romanzi, ma raccontando e studiando, e in qualche modo riscrivendo, i libri altrui; quella del critico-interprete-rabdomante che rinuncia in partenza a qualsiasi strumentazione e ipoteca di natura accademica.

Guadagna così una libertà sovrana e incondizionata: nella forma del saggio-racconto che aderisce all'oggetto di studio, e ne prende il colore, il tono, la musica; una critica letteralmente camaleontica, che supera l'ufficio del giudizio in un abbandono integrale all'opera – come a un lembo di mare domestico, di cui si conoscono perfettamente i fondali, le temperature, le insidie, e soprattutto le bellezze segrete. Ecco una metafora adoperata alla sua maniera: per schiudere un'altra immagine e farla lampeggiare in una sequenza già fitta di immagini, in una foresta di visioni altrui – inventariate, parafasate, glossate, deliberate a lungo, con un piacere

che diventa contagioso, che irretisce il lettore, lo contagia.

È impossibile non riconoscere il magnetismo della sua prosa: un italiano bellissimo, sinuoso e avvolgente, in cui l'uso non convenzionale dei due punti somigliava a un timbro. Ampi, debordanti rispetto alle misure canoniche, gli articoli di Citati somigliavano solo agli articoli di Citati, come sanno i lettori che per anni lo hanno seguito su «la Repubblica», dove arrivò chiamato da Scalfari nel 1988: invadevano il paginone di cultura e – indifferenti alle tipiche occasioni giornalistiche, incuranti dell'attualità, con quel filo di sprezzatura che era un tratto del suo carattere – trascinavano altrove il lettore. Là dove non si è più raggiungibili dalle pretese, dalle incombenze e dalle delusioni dell'oggi: in un sovratempo che è dominio della grande letteratura, da Omero a Leopardi, da Montaigne a Flaubert, a Proust, a Virginia Woolf. E che, se conosciuto da ragazzini, diventa un destino.

Il bambino «timido, goffo, malinconico e un po' solitario» nato a Firenze nel 1930 incontra molto presto, insieme ai fumetti dell'«Intrepido», le storie di Salgari e Verne; e già a quattordici anni – come si scopre nella Cronologia del Meridiano Mondadori *La civiltà letteraria europea*, curato da Paolo Lagazzi – legge Ungaretti. Nella seconda metà degli anni

Quaranta, a Torino, conosce Elémire Zolla e Italo Calvino; diventato normalista a Pisa, studia Leopardi e venera Contini; potrebbe diventare facilmente un docente d'università, ma preferisce la strada del dilettante di talento, dello scrittore per giornali che – una volta arrivato a Roma, nel '54 – si immerge nel mondo letterario e editoriale.

Le grandi amicizie di Citati, autentici sodalizi intellettuali: Elena Croce, Cecchi, Bassani, Attilio Bertolucci, Manganeli, Gadda, Fruttero, Fellini. Scrive sulle riviste, collabora con gli editori; fa da tramite, da maieuta, da consigliere e consulente nobile. Anche per Calvino, che di lui apprezzava la «febbre conoscitiva e amorosa verso il tutto», con qualche riserva sul mimetismo del suo approccio. Che tuttavia lo porta, quarantenne, all'esito notevole del Goethe nel '70; poco più avanti alle pagine ispiratissime di *La collina di Brusuglio*, su Manzoni, e alla raccolta *Il tè del cappellaio matto*, una delle più belle, in cui confluiscono gli articoli nati dalla fitta collaborazione con «Il Giorno» e da cui si desume già nitidamente un'idea di scrittura critica – avrebbe detto Citati stesso, citando Sainte-Beuve – più lirica e più «fisiologica».

In sette decenni di lavoro, ha recensito e spesso stroncato centinaia di libri. Di rado si innamorava di autori contemporanei (Yehoshua, Marías, il primo Baricco, Foer), più spesso ne era irrimediabilmente deluso. Il suo cursore magico si è mosso con disinvoltura fra le epoche: dalle grandi narrazioni bibliche, «folte e congestionate», ai romanzi sperimentali del Ventesimo secolo; da Alessandro Magno a Tolstoj, cui dedica il volume monografico

che vince il premio Strega nel 1984; da Cervantes a Katherine Mansfield a F. Scott Fitzgerald. Una galleria affollatissima di autrici e autori, di pensatori, di predicatori, santi, remotissimi fondatori di culti, uomini politici, re e regine dell'antichità, musicisti, esploratori, che Citati insegue, come fossero in fuga, nel loro cammino di conoscenza; li spia, li studia, li interroga, fino a che sente maturo l'istante in cui è possibile farne un ritratto. Ecco, il ritratto! Un'arte buona per maestri fiamminghi e per fotografi di genio: Citati li costruiva a parole, ritrovandosi in compagnia di gente nata fra la fine dei Venti e i primi Quaranta come Garboli, Arbasino, Siciliano, nella stessa «pianura proibita».

E forse anche di Roberto Calasso, che ha portato i libri di Citati nel catalogo Adelphi – sono morti nello stesso giorno a distanza di un anno. Entrambi affascinati dalla caotica armonia di un mondo remotissimo ancora popolato dagli dèi; ed entrambi abbagliati dal mistero di Kafka: all'autore della *Metamorfosi* Citati dedicò nel 1987 il suo libro «più drammatico e angosciato»: «Ora mi sembrava un fratello maggiore, ora un fratello minore da proteggere.

Veneravo la sua prodigiosa intelligenza e il suo dono teologico, quell'interrogare di continuo gli dèi con ogni specie di ipotesi, aspettando che gli dèi rispondessero. Forse gli hanno risposto. Ma ogni loro risposta provocava una nuova domanda». Accade lo stesso per gli dèi della letteratura che Citati ha interrogato nel corso della sua lunga vita; per tutti coloro che hanno saputo riempire di storie – felici, dolentissime, funeste che fossero – lo spazio indicibile fra il silenzio e l'abisso.

All'autore della *Metamorfosi* Citati dedicò nel 1987 il suo libro «più drammatico e angosciato»: «Ora mi sembrava un fratello maggiore, ora un fratello minore da proteggere. Veneravo la sua prodigiosa intelligenza e il suo dono teologico, quell'interrogare di continuo **gli dèi**».

Mendel

a cura di Alessandro Melia



Mentre i grandi gruppi editoriali italiani continuano a produrre e a promuovere libri facili, immediati, che non affatichino la testa dei lettori (sempre in calo), favorendo così un panorama letterario banale e paludato (dove ciò che conta – ha rilevato in modo impeccabile il critico Gianluigi Simonetti – «è la studiata miscela di glamour e impegno civile con cui stiamo rimpiazzando ciò che una volta si chiamava poetica»), in altre parti del mondo la letteratura sembra brillare più che mai. È il caso dell'Est Europa, dove spiccano autori da Nobel come László Krasznahorkai, Mircea Cărtărescu, Olga Tokarczuk, Georgi Gospodinov, che non hanno avuto paura di sperimentare e innovare la lingua, facendone un punto di forza. È il caso dell'America centrale e del Sud America, da cui invece provengono i migliori esordi degli ultimi anni: Samanta Schweblin, Nina Avellaneda, Natalia García Freire, Eduardo Halfon e Federico Falco, che con il romanzo *Le pianure* (Sur) ci consegna un libro denso, ricco di strati e materiali, in cui non appare alcun segno di fretta nella stesura, e proprio per questo risulta più accogliente. Il testo racconta la separazione che il protagonista di nome Federico, scrittore di mestiere, deve affrontare dal compagno Ciro, dopo una lunga relazione. Per ricostruire la sua vita, Federico lascia Buenos Aires e si rifugia in una casa a Zapiola, un paesino in mezzo alla pampa, prendendosi cura di un orto e di un allevamento di galline. Lì le giornate iniziano e finiscono con il muoversi del sole, braccia e gambe dolgono dopo ore passate nei campi, il cibo varia con le stagioni. Fare, ecco la soluzione, fare per non pensare, per non soffrire, e così a poco a poco rinascere. L'amore è il centro, dunque. Ma *Le pianure* è anche una riflessione sulla scrittura tra le migliori che si possa incontrare. Bisogna saper nominare le cose, dice Falco, perché altrimenti non esistono. Per questo il protagonista cerca di nominare il paesaggio, lo osserva nei particolari, lo guarda in profondità. Grazie a questo metodo lo scrittore argentino riesce a far sì che leggere la descrizione del camminare in aperta campagna sia come camminare in aperta campagna. La similitudine tra il coltivare un orto e scrivere regge, perché un orto non cresce da un desiderio privato, ma dalla sua stessa potenza, dalla potenza del seme, e viene fuori in mezzo a incidenti d'ogni tipo. Così la scrittura: a volte, scrivendo, si ha l'illusione di controllare il testo, mentre in realtà tutto accade in mezzo a guai personali, stanchezza, pigrizia, dubbi. «Sono ostacoli non molto diversi dalla siccità, dal vento o dalla grandine.» Il romanzo è scritto in prima persona per frammenti, folgorazioni, ricordi. Nel testo ogni tanto entrano alcune

frasi provenienti da letture illuminanti di Anne Carson, Annie Dillard, Virginia Woolf, Margaret Atwood, Louise Glück. Tutte scrittrici. Mescolando stralci di storia personale con ricordi di famiglia, Falco ha scritto un romanzo che riconcilia con la lettura. Un romanzo che per certi aspetti ricorda *Camere separate* di Pier Vittorio Tondelli, lui sì uno dei nostri scrittori e innovatori più grandi.

Federico Falco

Le pianure

Sur, traduzione di Maria Nicola



Dopo il magnifico *Teoria della prosa* di Riccardo Piglia, Wojtek edizioni – nella collana Ostranenie (dedicata a generi, forme e procedimenti letterari) – dona ai lettori le riflessioni saggistiche di Danilo Kiš, uno dei massimi scrittori del Novecento. «Di tutti gli scrittori della sua generazione, era forse il più grande» disse di lui Milan Kundera. Il libro offre una ricostruzione dettagliata della visione di Kiš della letteratura, a partire dal saggio che dà il titolo alla raccolta: «Disprezzo sopra ogni cosa quel tipo di letteratura che si fa passare per minoritaria. Politica, etnica, sessuale. La letteratura è una. Buona o cattiva. Si può essere omosessuali e non essere Proust; essere ebrei e non essere Singer. Che sia minoritaria o meno non mi interessa affatto. Il tema dei miei libri è, per citare Nabokov, lo stile. O viceversa: lo stile dei miei libri è il mio tema». Nel volume, diviso in tre sezioni – Saggi, Discorsi e Dal Magazzino (frammenti postumi) – Kiš affronta le questioni sollevate dai formalisti russi all'inizio del Ventesimo secolo; i problemi dello stile posti da Flaubert e da Joyce; quelli delle strutture narrative che hanno impegnato Borges e Nabokov; la tensione tra invenzione letteraria, ricerca documentale e la responsabilità dello scrittore nei confronti della Storia.

Danilo Kiš

L'ultimo bastione del buon senso

Wojtek edizioni, traduzione di Anita Vucò

Se siete alla ricerca di un libro che vi catapulti nelle atmosfere del Novecento, quando gli scrittori erano in bilico tra la vita e la morte a causa di terrori di Stato, epurazioni e campi di concentramento, potete rivolgervi alle sessanta vignette letterarie di Hans Magnus Enzensberger. Il poliedrico scrittore tedesco – già autore nel 1975 di *Mausoleum*, costruito da trentasette ballate dedicate ad altrettanti personaggi che hanno fatto la storia del progresso – compila questa volta sessanta ritratti caustici e personalissimi di scrittori che riuscirono a scampare alle prigioni e alle atrocità, spesso emigrando. Anche se non furono pochi quelli che poi si tolsero la vita. Tra gli autori scelti compaiono Brodskij («la sua autostima era impressionante, si misurava con Orazio e Virgilio»); Bachmann («la sua vita basterebbe a riempire più di un romanzo, ma spero non venga mai pubblicato»); Canetti («lui volava sempre troppo in alto»); Sartre («posso testimoniare che, in occasione di una visita alla casa di campagna di Krusciov, si dimostrò docile come un agnello, al contrario di quel che faceva a Parigi, dove amava dar prova di coraggio nei confronti del potere»). E poi Stein, Pessoa, Gor'kij, Pound, Benn, Musil, Broch, Achmatova, Singer, Neruda, Gombrowicz, Ionesco, Cioran, Jünger, Celine, Grossman. La godibilità della lettura è assicurata.

Hans Magnus Enzensberger

Artisti della sopravvivenza

Einaudi, traduzione di Isabella Amico Di Meane