

retabloid

marzo 2022



«Siamo un paese dimenticato da Dio.»
—Andrei Kurkov

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
marzo 2022

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

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Le poesie

Valeria Cartolaro, *Poesie* 5

L'Atomo

Valentina Luna Mori, *Panopticon* 7

Gli articoli

Pavese-de Martino quasi amici

Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 2 marzo 2022 9

Aleksievic': «Perché oltre il sessanta per cento dei russi sostiene Putin».

Fabrizio Dragosei, «Corriere della Sera», 5 marzo 2022 11

«L'incubo di una nuova Urss.»

Lara Crinò, «la Repubblica», 5 marzo 2022 14

Il primo romanzo «modernista»

Nadia Fusini, «Domenica», 6 marzo 2022 16

«Vi racconto chi è stato mio padre Giangiacomo Feltrinelli.»

Aldo Cazzullo, «Corriere della Sera», 8 marzo 2022 18

Animali sovietici

Francesco Gerardi, «Rivista Studio», 9 marzo 2022 23

Autobiografia di un lettore davvero speciale

Alberto Riva, «il venerdì», 11 marzo 2022 26

«La mia droga si chiama Los Angeles.»

Filippo Brunamonti, «Robinson», 12 marzo 2022 28

Viaggio nelle edicole che cambiano. Per non morire e per amore

Maurizio Crosetti, «Robinson», 19 marzo 2022 30

# <i>Quattro funerali dopo: il Sudafrica di Damon Galgut</i> Silvia Albertazzi, «Alias», 20 marzo 2022	33
# <i>Tradurre «Infinite Jest»</i> Giulia Bocchio, «minimaetmoralia», 21 marzo 2022	37
# <i>Poeti, scrittori, attori: la Spoon River dell'Ucraina</i> Andrei Kurkov, «la Repubblica», 22 marzo 2022	40
# <i>Il potere del cute</i> Matteo Moca, «Il Tascabile», 25 marzo 2022	43
# <i>Solarpunk, la fantascienza che affronta la crisi climatica</i> Anna Violato e Gianluca Liva, radarmagazine.net, 25 marzo 2022	47
# <i>Fissando il mondo</i> Laura Piccinini, «d», 26 marzo 2022	51
# <i>La letteratura italiana sta diventando più internazionale?</i> Laura Pugno, italiana.esteri.it, 29 marzo 2022	55
 Le recensioni	
# <i>Gli straniati di Matthew Baker</i> Luca Briasco, «Alias», 6 marzo 2022	61
# <i>Sally Rooney, com'è che la vita ha preso questa piega</i> Andrea Binelli, «Alias», 6 marzo 2022	63
 Gli sfuggiti	
# <i>L'agonia della critica</i> Matteo Marchesini, «Il Foglio», 29-30 gennaio 2022 (seconda parte)	66
 Mendel	
a cura di Alessandro Melia	72

Valeria Cartolaro

Poesie

Emilia – rudere attrezzo agricolo
piana di mezzo e passaggio
del meridione scirocco uscito pazzo
piove dal tetto acquaragia
su un destino fatale in bacinella

Ramo di innesto
sarà poi frasca
salta la primavera e prosegue a potare.
L'annata allippata
con la cicoria che spica
scenderà, lui, la scala
il braccio in raccolta della natura.

tra non molto l'estate
fieno sui campi, distanze ponderate
accogli il nome del tempo al suo ritmo
e cadenzare
le ultime tracce
di stesa e superficie
quale che il mondo sarà

cova la sagoma nera sul suolo
compare se nell'ora è luce
con loro vediamo in noi l'oscuro
è un dire il vero
ha detto qualcuno

*

si incaglia il gelo da piana
e dilata e contrae l'assito
la sua fibra tosta s'accorcia
slitta sorella sua – fanno fessure

le mie urgenze trasmigrano pari
al sole che non sorge in giornata
il tamburo nella notte
è il mio petto di domani
colpo al corpo teso in avvenire

Bruna
scopro l'ira al fianco
cara amica,
dove andiamo?

Concilio al nome sottratto dal sangue
il gioco della vita non ti ha fatto carne.
Dato un corpo
trovarne la funzione.

Dato un corpo che non ha vissuto
si affaccia in carcassa sul fosso del mondo
e scopre ogni mattina
forma rara e sua, un tale corpo.

Valeria Cartolaro è nata a Modena da genitori calabresi, vive nelle campagne emiliane e ha studiato germanistica a Ca' Foscari. Lavora come linguista nel campo dell'elaborazione informatica del linguaggio e come insegnante di italiano a stranieri per la Volkshochschule di Heidelberg, dove ha vissuto.

Valentina Luna Mori

Panopticon

È l'ora in cui tutti i semafori lampeggiano di arancione. Io siedo sul mio trono di mosche, nella pupilla del panopticon. Guardo negli occhi il soffitto, quei bulbi luminosi e penzolanti. Le mosche amano ronzargli intorno, rimangono in volo per ore, gli occhi della mia stanza si moltiplicano. Nei gironi che circondano la torre, centinaia di attori mettono in scena la loro esistenza per me solo. Sono ombre cinesi, nella luce rettangolare delle loro celle. A volte mi chiedo se non siano solo frutto dei movimenti delle mie dita. Molti di loro sono irrequieti, amano riempire lo spazio con i loro corpi, si sparpagliano per la propria stanza in risposta alla vertigine del vuoto. Altri sono bestie di pietra, vivono nel silenzio accanto alla propria carne. I loro sguardi sono ancorati alla torre, ma sono spogliati di interesse o di sfida. Ai piedi della torre dormono gli elefanti e le piovre. Talvolta vedo proboscidi e tentacoli risalire le mura dei gironi, accarezzare i volti protesi verso il fossato. Quegli sguardi disabilitati sembrano riempirsi per un istante di qualcosa che si vede solo nei bambini che prendono coscienza. Quando fa buio il mio riflesso si annida tra il vetro e la serranda che mi nasconde. C'è qualcosa che mi tormenta nel mio sguardo, nel potere che ha raschiato via da questa struttura. Mi chiedo se io non sia forse il capo dei dannati, dalla posizione centrale che occupo. E, se così fosse, che smettessero di dipingermi grande, di allungarmi le scapole con ali di pipistrello, le mie sono ali di insetto. Due schegge di plastica che mi escono dalla pelle della schiena. Di notte gli occhi degli elefanti galleggiano come molluschi, i corpi delle piovre brillano di colori fluorescenti. Sono ammassi di angoscia e desolazione, nelle pieghe della loro cute si accumula il dolore come grumi di pelle morta. Sembrano alimentarsene, lo inglobano, lo raschiano strusciandosi contro le pareti dei gironi. La donna ripiegata li chiama Yōkai, ritrae i suoi reticoli di vene dalle sbarre, quando li vede visitare la sua cella. «Fa attenzione» mi ha detto la prima volta che mi ha visto salire nella torre. «Quelli che cadono se li prendono loro.»

Valentina Luna Mori vive a Roma e studia al liceo classico Virgilio. Un suo racconto è apparso su «retabloid» di febbraio 2020, una sua breve prosa è tra gli Atomi di Oblique.

Leonaro G. Luccone

Pavese-de Martino quasi amici

«la Repubblica», 2 marzo 2022



Il carteggio tra lo scrittore e il grande antropologo che lavorarono alla collana viola di Einaudi. Dalle lettere emerge un dialogo complesso

C'è una storia della cultura, parallela e a volte alternativa, fatta dei libri che non sono mai stati pubblicati, di libri azzoppati, di progetti in nuce; una storia di persone e relazioni che convive con i fatti e in controluce li assevera.

La Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, meglio nota come «collana viola», rimane una pietra aliena nel catalogo di Einaudi, un progetto di successo eppure tenuto in disparte – piccole tirature, timida promozione – per timore che certi argomenti suonassero pericolosi o effimeri nell'Italia dell'infinito dopoguerra, della divisione Nord-Sud – l'Italia intellettualmente crociana o gramsciana, di certo satura di ideologia e storicismo. **Collana viola** vuol dire Cesare Pavese e Ernesto de Martino, due tra i maggiori intellettuali del secolo scorso. Pietro Angelini ha curato un indispensabile volume con l'intero carteggio tra i due, arricchito da altri apparati di pregio. Il primo vagito del progetto risale al 1942, sei anni prima delle pubblicazioni. de Martino, grazie alle ambascie di Carlo Muscetta, si presenta a Giulio Einaudi con tutto il suo ingombro di intellettuale spigoloso. de Martino è impaziente, vuole costruirsi un solido curriculum per spuntarla nei concorsi universitari, visto che non gode di grandi appoggi. Questa prima formulazione oggi suona sinistra: una serie di libri di metapsichica e una storia

del magismo, più qualche testo inoppugnabile come *L'io e l'inconscio* di Jung. de Martino è un crociano, anche se già allora sentiva «i limiti e le insufficienze» di quel dettato. Il fatidico incontro con Pavese è a Roma, qualche mese dopo, nella sede che l'Einaudi ha aperto in via Monteverdi. Hanno entrambi trentacinque anni e di certo ci mettono poco a saggiarsi, nel garbuglio delle reciproche convenienze. Quanto agli studi etnografici, Pavese è un geniale dilettante («ho studiato abbastanza l'argomento ma non ho ancora la competenza necessaria» scriverà al Comitato Einaudi), ma ha aperto un suo fronte di ricerca sul mito del selvaggio e su tutto ciò che rimane primitivo (rifuggendo il pittoresco). «Qualcosa per accadere deve essere già accaduto» scrive sul diario. Il bombardamento di Roma del 19 luglio congela il progetto per due anni. Il 29 maggio del 1945 Pavese scrive a de Martino. «Caro de Martino, siamo vivi e al lavoro. Vorrei sapere Sue notizie e notizie della Collezione etnografica che faremo.» Da qui parte un fuoco incrociato di proposte: liste di autori e progetti. de Martino si muove da censore, e pone spesso questioni di metodo e organicità. Angelini parla di «barca a due timoni, uno a poppa e uno a prua», anche se de Martino è un solo consulente e la decisione ultima è sempre nelle mani di Pavese, che nel frattempo è stato nominato direttore editoriale.

«Caro de Martino, siamo vivi e al lavoro. Vorrei sapere Sue notizie e notizie della Collezione etnografica che faremo.»

Pur con differenze di vedute la coppia mette a punto un programma tra i più innovativi e dirompenti del Novecento, e all'Einaudi qualcuno mugugna, soprattutto l'ala oltranzista (Muscetta, Giolitti e Donini). Pavese viene accusato di raccattare «criminali di guerra» e neopagani (Eliade, Volhard, Hauer, Cogni). «Che l'Eliade abbia fama di nazista fuggiasco non ci deve spaventare» risponde, perché «non può ledere il valore scientifico della sua opera». Anche l'amato Kerényi è considerato scomodo. È un accerchiamento. Muscetta scrive a Einaudi chiedendo «se e quali libri fascisti o di fascisti sono in programma presso la Casa editrice».

Qualche incidente di percorso effettivamente si verifica. *Cannibalismo* di Volhard, per esempio: il libro esce «mal curato e introdotto da un "elogio" del sangue, nettare degli eroi e bevanda energetica per l'uomo qualunque», ricorda Angelini. Il «Catone» Muscetta perde le staffe: «Non si può lasciar correre libri sui cannibali tradotti da cannibali con prefazioni cannibalesche». A questa sarabanda si sovrappone il cruciale problema delle prefazioni. De Martino vorrebbe che ogni volume fosse accompagnato da «un'introduzione orientatrice che, segnalando i pericoli, operi nel nostro ambiente culturale come una sorta di vaccino definitivo»; teme gli «infatuamenti pericolosi» e ricorda a Pavese che qualcuno – qualcuno del Partito – l'ha definita la «collana nera». La risposta di Pavese è perentoria: «la presentazione unitaria [...] è pressoché impossibile. [...] Tieni presente che le esigenze – ambientare i testi nel *milieu* idealistico italiano e accordarli con le velleità marxiste dei nostri consulenti ideologici – sono di per sé quasi contraddittorie. Sovente, disperato, io concludo che è meglio darli nudi e crudi e lasciare

che i litigi avvengano sulle riviste». La «polemichetta» non ha soluzione.

La collana viola si innesta in una riflessione pervasiva che Pavese stava conducendo sulla sua scrittura. Due fatti devono aver giocato un ruolo cruciale sulla sua autostima: la mancata risposta di de Martino al dono dei *Dialoghi con Leucò* e un duro commento di Muscetta sui suoi romanzi: «Scrivi troppo, e sempre di amorazzi». A Pavese in quel momento interessava il residuo dell'esperienza primitiva e barbara per risolvere l'irrazionale con «chiarezza simbolica»; de Martino, invece, era animato dallo spirito di rivalsa di un intellettuale che si sentiva sottovalutato, se non ignorato, dal mondo accademico, e soprattutto dal partito comunista.

L'inopportuna e astiosa lettera di de Martino a Giulio Einaudi quattro giorni dopo la morte di Pavese macchiano purtroppo quest'esperienza editoriale. Pavese viene accusato di indirizzare la collana verso «un irrazionalismo, scientificamente errato e politicamente sospetto».

Cosa rimane di quel fervore, di quell'intelligenza binaria? Perché de Martino è così trascurato, anziché, come scrisse una volta Solmi, essere apprezzato e studiato come Adorno o Benjamin? La collana viola venne spacchettata nelle Edizioni Scientifiche Einaudi, e poi ceduta alla Boringhieri nel 1957. de Martino cominciò a pubblicare con il Saggiatore, anche se rimarrà consulente sottotraccia di Giulio Einaudi. Passano gli anni e dopo aver letto l'opera completa di Pavese, in una strana corrispondenza con il riavvicinamento a certe posizioni crociane, de Martino consegna il suo pentimento a una poesia: «[...] restò a me / il gusto amaro / di una pietà troppo tarda / ed il rimorso / di una disattenzione impietosa».

Fabrizio Dragosei

Aleksievič: «Perché oltre il sessanta per cento dei russi sostiene Putin».

«Corriere della Sera», 5 marzo 2022

Intervista al premio Nobel per la letteratura: «Nessuno di noi pensava che qualcosa del genere fosse possibile. Dubito che Putin si fermi soltanto all'Ucraina».

Svjatlana Aleksievič vive in Germania da quando ha dovuto lasciare ancora una volta la sua Bielorussia dopo la repressione delle manifestazioni democratiche del 2020. Ci eravamo sentiti al telefono quando lei aveva denunciato che uomini mascherati stavano tentando di entrare nel suo appartamento. Gli ambasciatori di vari paesi europei andarono a casa sua fino a che non fu costretta ad andar via. Lukašënka era stato salvato da Putin. «Tutti erano stati arrestati o erano dovuti fuggire all'estero.» Il premio Nobel per la letteratura ricevuto nel 2015 non la proteggeva più.

Le notizie di queste ore sui giovani soldati russi morti in Ucraina e sui loro corpi che iniziano a tornare dalle madri mi ha fatto subito ripensare al suo *I ragazzi di zinco* sui tanti, tantissimi caduti della guerra in Afghanistan che contribuì al crollo del regime sovietico con il suo risultato disastroso.

«Sì, ci ho pensato anch'io. E sul fatto che i miei libri si ostinano a non voler diventare storia. Che la Russia torna sui suoi passi, cammina facendo dei giri. Ci ritroviamo in un punto assolutamente inaspettato della storia. Nessuno di noi pensava che qualcosa del genere fosse possibile.»

Cosa le dicevano i sopravvissuti dell'Afghanistan quando li intervistava?

A che serve il tuo libro? Perché? Come puoi raccontare veramente com'era? I cammelli morti e gli uomini morti in un'unica pozza di sangue. Chi lo vuole sapere?

Svjatlana è figlia di un padre bielorusso e di una madre ucraina. E per lei il coinvolgimento anche di Minsk è particolarmente doloroso.

Molti dicono che Putin sia impazzito, che quello che sta facendo non è razionale.

È facile lanciare accuse, sarebbe una spiegazione semplice, ma non sappiamo la verità. Temo che le cose stiano diversamente. Sono stati pubblicati dati nuovi: oltre il sessanta per cento dei russi sosterranno Putin e questa guerra.

Ma sono dati reali o è la propaganda del Cremlino?

Non abbiamo altri sondaggi, ma è sicuro che molta gente lo appoggia e dice che non si sa niente, che è tutto un cumulo di fake, di notizie inventate. Non può essere, non è realistico... Ma ora, dopo che hanno chiuso la radio Eco di Mosca e la tv Dozhd, in pratica è rimasta solo Novaya Gazeta. Nessuno in Russia saprà la verità, sarà un paese chiuso. E che cosa avverrà veramente è difficile immaginarlo.

«Ci sarà il lutto, ci saranno le bare, e peccato che debba essere questo il prezzo per togliere la benda dagli occhi.»

Il presidente russo non è il solo, quindi, a nutrire sentimenti di «rivincita»?

Credo che Putin rispecchi l'opinione dei russi medi che vivono in periferia, di quei russi che non possono tollerare umiliazioni, come dicono loro. Per i miei libri ho viaggiato molto per la Russia e tanti di quelli che ho sentito parlavano di umiliazione più di ogni altra cosa: nessuno ha paura di noi. E come si sono tirati su di morale quando hanno potuto dire che Putin li ha fatti rialzare in piedi dacché erano in ginocchio di fronte al mondo! Temo che questo sentimento di «imperialità» sia molto radicato. Quando c'è stato il crollo dell'Urss nel 1991 abbiamo esultato che tutto fosse successo pacificamente. Abbiamo sopravvalutato la morte del comunismo. Non è per niente vero, nient'affatto. Ce ne stiamo accorgendo. Quest'uomo rosso, l'homo sovieticus, adesso capiamo che è vivo. Molto di quello che c'era ai tempi sovietici ci ha lasciato un'impronta, ha lasciato la menzogna.

È questa l'eredità del comunismo?

Se guardiamo indietro alla nostra storia, sia quella sovietica che quella post sovietica, è una enorme fossa comune, un bagno di sangue continuo.

Putin oggi fa leva su una maggioranza orgogliosa della rinascita del Grande Paese?

Sì, penso proprio di sì. Se non sentisse intuitivamente questo appoggio, non farebbe quello che sta facendo. Almeno in questo modo così insolente, aggredire un paese sovrano parlandone con tanto odio. Mi riferisco a quello che ha detto quando ha fatto una lezione di storia piena di analfabetismo. Ma questa è la sua visione del mondo. Insomma anziché andare verso il futuro si marcia indietro verso il Medioevo.

Quanto lontano potrebbe andare? Quali sono i suoi obiettivi?

Molto lontano, temo. Dubito che si fermi soltanto all'Ucraina, se riuscirà a vincere. Spero che l'Europa che si è schierata compatta, dica la sua, e anche gli Usa. Non a caso lui ci spaventa tutti con le armi nucleari.

È possibile che si arrivi a tanto?

È impensabile per noi. Ma nella testa di quegli uomini... Durante la famosa riunione del Consiglio di sicurezza guardavo le facce e non tutti avevano lo stesso entusiasmo di Putin. Tutti capiscono in fondo di essersi spinti troppo. Lo capiscono gli imprenditori, in molti lo capiscono.

Qualcosa potrebbe accadere in Russia?

L'attuale sistema autoritario rende tutti così coesi che è difficile uscirne fuori. Come diceva l'eroina di un mio libro: ci si sente come una farfalla nel cemento. Sei dissenziente, non lo accetti, ma non ti puoi tirare fuori. Tutti dicono ora, che fare? Che fare? Io penso che bisogna lavorare con quel sessanta per cento che sembra sostenere Putin. Bisogna parlare, spiegare. Ci sarà il lutto, ci saranno le bare, e peccato che debba essere questo il prezzo per togliere la benda dagli occhi. Il popolo aprirà gli occhi perché l'arrivo di cinquemila bare è pesante.

Il suo paese, la Bielorussia, cosa è diventato? Una provincia della Russia?

È una macchina del tempo, un museo del passato. E ora anche questo: Lukašënka non ha nessuna autonomia, la Bielorussia è piena di truppe russe, e visto che le perdite sono tante, Putin lo costringerà a partecipare alle ostilità.

E la gente cosa pensa?

È contraria. A differenza di quella russa, la società bielorussa non appoggerà la guerra. I bielorussi

hanno sempre visto gli ucraini come fratelli e sorelle, come il nostro popolo fraterno. Non c'è nessun odio come tra russi e ucraini che si danno nomignoli spregiati, *moskal*, «piccolo moscovita»; *khokho*, «ciuffetto» (quello dei cosacchi che scende dalla testa rapata).

Cosa si aspetta?

Penso che il mondo e soprattutto i politici devono trovare dei modi per fermare Putin, ma quali non lo so. Lui nelle trattative chiede solo la capitolazione dell'Ucraina e basta. Credo che tutto il mondo debba aiutare l'Ucraina. Ed io appoggio la formazione di una legione straniera con migliaia di persone che sono venute in soccorso e le armi che vengono fornite in Ucraina. Quando ho telefonato a una mia parente dicendole «tenete duro, adesso arrivano le armi», mi ha risposto «Svjatlana mia, le armi le

avremo, ma dove andiamo a cercare i giovani? I nostri ragazzi sono morti a migliaia». Mi fa molto piacere che in me scorra sangue ucraino. Sono fiera di migliaia di quei ragazzi e di quella gente, bambini, vecchi che nei villaggi si gettano contro i carri armati a mani nude, si mettono in ginocchio per non farli passare. Dio mio, Dio mio!

Lei ha scritto «Preghiera per Černobyľ» con i racconti dei sopravvissuti e dei parenti dei tanti morti. E ora le notizie dalla centrale di Zaporizhzhia spaventano tutti.

Usiamo ancora i vecchi concetti lontano-vicino, amici-nemici, ma dopo Černobyľ questo non vuol dire più nulla. Al quarto giorno la nube di Černobyľ sorvolava già l'Africa e la Cina. Noi-loro, amici-nemici non ha più senso perché è il vento che decide dove andare.



Lara Crinò

«L'incubo di una nuova Urss.»

«la Repubblica», 5 marzo 2022

Intervista al più noto degli scrittori ucraini Andrei Kurkov, che dipinge un paese sotto assedio e un Putin il cui ultimo sogno è ricostruire l'impero

Un paese che ha imparato ad amare la democrazia. E un Putin crepuscolare, il cui unico sogno residuo è quello di essere il fautore di un nuovo impero sovietico, disposto a tutto, anche ad ingoiare una nazione intera, pur di realizzare il suo proposito folle. Così Andrei Kurkov, sessantun anni, tra i più noti scrittori ucraini contemporanei, dipinge un'Ucraina sotto assedio, consapevole delle sue radici e della sua storia complessa (Kurkov è di famiglia russofona, e ha scritto in russo molte delle sue opere) ma disposta a sacrificare tutto per la libertà.

Dove si trova in questo momento?

Io e la mia famiglia stiamo bene. Al terzo giorno di guerra abbiamo lasciato Kiev per un villaggio a novanta chilometri dalla città, dove abbiamo una casa di campagna. Lì, mentre preparavamo il tè, siamo stati avvertiti da amici che non era sicuro restare. Abbiamo impiegato ventidue ore in auto per fare altri quattrocento chilometri e ora siamo in un posto più sicuro, anche se a trenta chilometri da qui i russi hanno preso di mira una base militare in territorio bielorusso.

Lei ha scritto nei suoi libri della minaccia che Putin rappresentava. Si aspettava che arrivasse a tanto?

Sapevo che non ci avrebbe lasciato in pace, ma non

pensavo che avrebbe scatenato una guerra. Ora che è vecchio, teme di non avere il tempo per realizzare i suoi piani: ricreare l'Unione Sovietica o l'impero russo. Né l'uno né l'altro sono possibili senza l'Ucraina. Non ha bisogno di soldi adesso, né di nient'altro. Vuole rimanere nei libri di storia come l'uomo che ha fatto rivivere la superpotenza di cui tutti devono aver paura.

Gli ucraini stanno mostrando un coraggio e una compattezza che, visti da Occidente, appaiono straordinari. Cosa può dirci dello spirito con cui affrontano l'invasione?

Sono sorpreso dal coraggio dei soldati ucraini. Conosco molti veterani della guerra nel Donbass, pronti a morire per l'Ucraina; la maggior parte di loro è andata nell'esercito dal primo giorno di guerra. Poi ci sono i civili che si sono iscritti alle milizie per difendere il territorio e i volontari che aiutano i rifugiati, preparano molotov, scavano trincee e costruiscono fortificazioni. Gli ucraini sono determinati a lottare fino alla fine».

In «Diari ucraini» racconta gli eventi del 2013 e scrive che «chi abita vicino a un punto focale non ha mai la sensazione che il tempo sia infinito». Cosa implica vivere in una situazione di instabilità permanente?

«Siamo abituati all'instabilità: per noi la libertà è più importante della stabilità.»

Siamo abituati all'instabilità: per noi la libertà è più importante della stabilità. Per i russi, al contrario, la stabilità è più importante della libertà. Dal 2014, molti ucraini credono che vivremo sempre come in Israele, con un pericolo costante. Ma questo non significa che cambiare il proprio stile di vita. Ora molti ucraini sono preoccupati per i lavori agricoli: presto dovremo seminare grano e cereali, quindi piantare patate. È molto difficile farlo sotto tiro. Ma nel Donbass la gente ha coltivato ortaggi anche sotto i bombardamenti.

Ciò ricorda il personaggio di uno dei suoi romanzi: un apicoltore che, nel tumulto della storia, è determinato a salvare le sue api.

Sergeyich, il protagonista di *Api grigie*, che presto sarà tradotto anche in Italia, è un tipico abitante dell'est dell'Ucraina, della «zona grigia» tra separatisti e lealisti. Non è molto istruito ma è onesto e laborioso. Non è interessato alla politica e nemmeno alla storia, ha vissuto come centinaia di migliaia di altri ucraini vivono. Pensando solo a sé stesso e alle api. Non significa che sia cattivo, è solo normale. Uno che non ha imparato ad ascoltare il suo paese come un medico ascolta un paziente, o come uno studente ascolta un insegnante.

Molti ucraini, al contrario, sono coinvolti dalla politica. Cosa è successo dal 2013 in poi?

L'Ucraina si è avvicinata all'Europa, anche se l'Europa non le ha prestato molta attenzione. Gli ucraini vogliono le riforme, vogliono entrare nell'Unione Europea. È per questo che si oppongono alla corruzione ucraina e ai politici filorussi. Il «ritorno» in Russia è un ritorno alla schiavitù sovietica. Nessuno di noi, tranne un piccolo numero di amanti di Putin, desidera qualcosa del genere. I nostri valori oggi sono libertà e indipendenza: libertà e diritto di

ciascuno alla propria opinione su tutto, comprese le azioni del presidente e del governo. L'Ucraina ha molti risultati tecnici, uno dei più alti livelli di servizi pubblici digitali al mondo, lo stabilimento Antonov che ha prodotto il più grande aereo da trasporto del mondo, il Mriya, che le truppe russe hanno distrutto. Possiamo ripristinare tutto. La cosa principale è che la Russia fermi l'aggressione.

I cittadini europei vivono ciò che accade in Ucraina con grande empatia. Ne è sorpreso?

L'Europa è molto emotiva e allo stesso tempo diffidente. Ha iniziato ad aiutarci solo quando si è resa conto che Putin aveva iniziato una guerra, una guerra del Ventesimo secolo – con cannoni, carri armati, bombardando le città. Sono contento che gli europei si siano svegliati, abbiamo bisogno del loro sostegno.

Un'ultima domanda: lei è uno degli autori ucraini più importanti, ma scrive in russo. Come vive questa doppia identità?

Sono di famiglia russa, sono nato vicino a Lenigrado. Mi sono trasferito a Kiev con i miei genitori quando avevo due anni. Nel 1991, quando l'Urss scomparve e apparve un'Ucraina indipendente, ero felice. Negli ultimi trent'anni sono diventato un ucraino impegnato politicamente. Sì, scrivo in russo, come molti altri scrittori e poeti ucraini, ma ho imparato l'ucraino e ci ho scritto due libri di saggistica, parlo in ucraino. E quel che vedo è che con il pretesto di proteggere la lingua russa, Putin sta uccidendo migliaia di persone di lingua russa e di origine russa, come me.

Andrei Kurvov è pubblicato in Italia da Keller. Tra i suoi libri il reportage *Diari ucraini*, e i romanzi *Picnic sul ghiaccio*, *Il vero controllore del popolo*, *L'indomito pappagallo*, *La pallottola in cerca dell'eroe*.

Nadia Fusini

Il primo romanzo «modernista»

«Domenica», 6 marzo 2022

La stanza di Jacob, pubblicato cent'anni fa, parla del trauma della Prima guerra mondiale che sterminò una generazione di giovani, come il protagonista Flanders

Annus mirabilis della letteratura angloamericana, il 1922 vede uscire *La terra desolata* di T.S. Eliot, *l'Ulisse* di James Joyce, e *La stanza di Jacob* di Virginia Woolf. Opere che ognuna a modo suo, in maniera più o meno diretta, più o meno eclatante, testimoniano il trauma della guerra – la Prima mondiale – che sterminò una generazione di giovani uomini come Jacob Flanders, il protagonista del romanzo woolfiano, che già nel nome Flanders, ovvero Fian-dre, evoca le battaglie tra le più cruente di quella guerra. A proposito della battaglia di Passchendaele si parlò, in effetti, di «carneficina nel fango delle Fiandre». Dal primo agosto al trenta novembre del 1917 le perdite ufficialmente ammesse dai britannici furono trecentosessantamila, in quello che verrà definito «il più triste dramma della storia militare inglese». Insomma, la loro Caporetto.

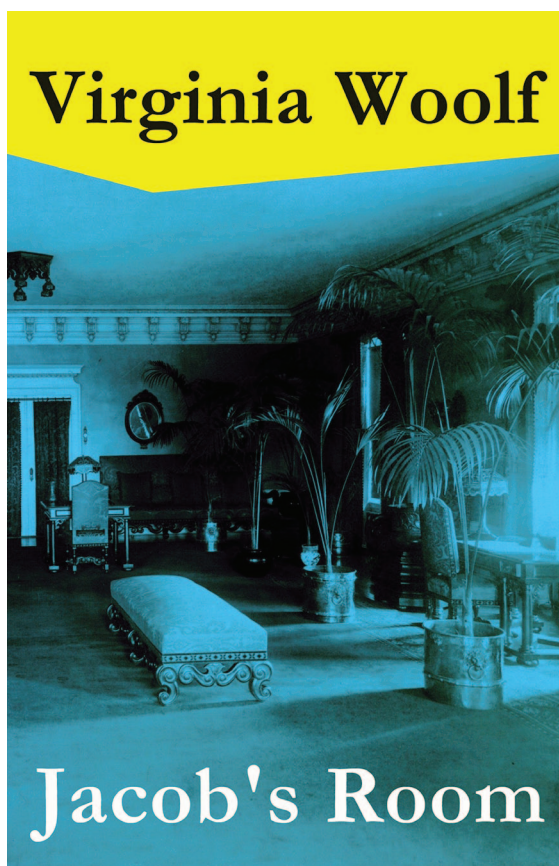
Nel suo primo romanzo «modernista» Virginia Woolf sfiora quel dramma, appunto, nel nome; non mette a tema la guerra, ma conduce la trama a pezzi e bocconi verso l'ultima scena, che ci precipita nella stanza di Jacob – vuota. E un'eco attutita e sorda di dolore si solleva nel romanzo, mentre l'ombra del massacro rimbomba nella domanda finale della madre che, ritrovandosi nella stanza del figlio scomparso, solleva un paio di scarpe, e le mostra a noi lettori, e ci chiede che cosa farne, ora che Jacob non è più? Lo chiede a

noi lettori, a cui però non ha ancora detto, e siamo alla fine del romanzo, che Jacob è morto. Ma la stanza è vuota. O meglio, è piena della sua mancanza. Di tutte le magnifiche illusioni e possibilità e progetti del giovane Jacob, della sua irresistibile attrazione verso il futuro, che pagina dopo pagina ci è stata descritta, dei suoi sogni, delle sue aspirazioni, della sua volontà di vita, della sua energia vitale, sono rimaste le scarpe: le scarpe sono la *cosa* reale, sì, la *res* concreta che è lì. Sono le spoglie dell'eroe che non c'è più, i resti del *disparu*, dello scomparso, del fuggitivo.

Se gli scarponi di van Gogh, come ebbe a dire Picasso, riferendosi al dipinto *Un paio di scarpe* del 1886, dimostrano l'«immensità di van Gogh» – perché immenso è chi è capace di nobilitare col suo pennello anche un paio di scarpe vecchie; allo stesso modo, le scarpe di Jacob dimostrano l'«immensità» di Virginia Woolf, che con questo romanzo si arrischia alla ricerca di una nuova forma. È la sua personale battaglia nella scrittura, in letteratura, in ordine alla missione a cui s'è vocata, che è quella di far rinascere nella realtà virtuale della lingua la realtà del suo personaggio, Jacob, trovando e inventando la forma che gli dia corpo e sostanza e lo rappresenti, ora che non è più. Perché, Proust insegna, un romanzo può essere questo: una immensa nostalgia del tempo perduto. Della vita perduta. Sì, questo è il *romanzo di Jacob*.

Non un bildungsroman, ma un racconto che procede per dissolvenze, secondo una tecnica più vicina al cinema, e alla pittura, che al romanzo tradizionale. Una trama di attese e aperture alla vita che non asseconda una costruzione, ma segue sgomenta una sparizione. Jacob non costruisce la sua vita, la perde. La immagina, la spera, utopicamente la disegna nel suo aprirsi al sogno del divenire; ma la realtà, la vita gliela toglie. È *questo* la guerra, sempre: un carnaio in cui finiscono al massacro le speranze di una generazione. Per raccontare tale realtà la scrittrice «modernista» Virginia Woolf intuisce la necessità di combattere contro attese tradizionali di trame ben disposte, con unità di tempo e luogo e di azione ben ordinate e coerenti, e personaggi che sviluppano in caratteri a tutto tondo, come nei bei tempi andati. Si dovrà piuttosto elaborare un concetto di forma, che svuota di ogni ideale sublime; una forma né bella, né brutta, il cui valore non consiste affatto nella sua cifra «estetica», ma piuttosto nel suo essere un medium espressivo, emotivo, emozionale, capace di esprimere la verità dell'anima. Non a caso nel 1911 il giovane György Lukács titola *L'anima e le forme* un libro di meditazione, diciamo così, esistenzialista, della letteratura, che sarà capitale per intendere le strutture narrative come modalità privilegiate nel rapporto tra anima umana e assoluto. In quelle forme, insegna Lukács, e dimostra Woolf in questo romanzo, si dovranno piuttosto leggere in trasparenza i rapporti tra «individuo», «autenticità», e «morte». Nella desolata constatazione dell'irrelevanza e inautenticità dell'esistenza mondana, a cui ha condotto la disperazione della guerra. La forma è bella, perché è buona. E l'arte è un bene di ordine conoscitivo, morale. Il cui scopo è la riaffermazione del valore del cosmo, contro le forze disgregatrici del caos; le quali forze ed energie non vanno però negate, né represses, né vinte, ma per l'appunto patite anche nel loro aspetto disgregante. Più volte nel romanzo Woolf perde la strada della trama, accenna un passo di danza che poi non conclude, altera l'ordine della coniugazione verbale introducendo il lettore in un orizzonte temporale incerto, collocandolo

in un'unità di luogo che continuamente cambia. Più volte disorienta il lettore con azzardi descrittivi che tradiscono l'andamento della prosa e trasportano la lingua a virtuosismi liricopoetici addirittura enfatici. Visioni, più che descrizioni. È così che un'altra idea di bellezza si impone. Virginia Woolf l'aveva intuuta anni prima a Perugia, di fronte agli affreschi del Perugino. È il settembre 1908, VW non ha ancora trent'anni, non ha ancora pubblicato nessun romanzo, non è ancora, ma presto sarà una scrittrice; e davanti al Perugino riflette: «Com'è silenziosa questa bellezza, com'è muta. È come se salendo dal fondo fosse rimasta bloccata sulla superficie, immota, e ora eccola, è qui, in queste forme invariabili». Così scriveva nel diario. E ora con *La stanza di Jacob* la bellezza, e la tragedia della vita le incarna in un romanzo di non-formazione, di incredibile forza.



Aldo Cazzullo

«Vi racconto chi è stato mio padre Giangiacomo Feltrinelli.»

«Corriere della Sera», 8 marzo 2022



Intervista a Carlo Feltrinelli, figlio dell'editore trovato morto 50 anni fa: «Poteva essere scostante, arcigno. Mia madre diceva che era malinconico».

Carlo Feltrinelli, qual è il primo ricordo di suo padre?
Metà anni Sessanta, il mare della Corsica in tempesta, le onde alte come nei cartoni animati. Ma io non avevo paura, perché al timone dell'*Eskimosa* c'era mio padre Giangiacomo. Il capitano dava sicurezza.

Perché «Eskimosa»?

In onore di mia madre Inge, che secondo papà aveva gli zigomi da eschimese.

Sono bei ricordi?

Molti sono legati alle vacanze, all'Argentario o in Austria. I Natali in cui andavamo nella neve a dar da mangiare ai cervi: rape, barbabietole, fieno, sale... E poi gli ultimi anni, quando lo vedevo di nascosto.

Tutta la storia della famiglia Feltrinelli ha qualcosa di grandioso e di tragico. Suo nonno Carlo aveva tre fratelli, e tutti ebbero una sorte drammatica.

Giuseppe era un cacciatore. Si affezionò a un cucciolo di orso, che allevò come fosse un cane. Ma era un orso e quando un giorno gli saltò al collo per giocare lo azzannò. La ferita non guarì. Per lenire il dolore divenne morfinomane e morì a trentacinque anni. Un altro zio di mio padre, Pietro, si suicidò a ventotto anni per amore di una ballerina romana.

L'altro prozio, Antonio, fu investito nel 1942 da un camion militare. Lo curarono con impacchi di peperi: morì di setticemia in pochi giorni. Quando lo deposero nella bara il corpo si aprì in due, pieno di vermi.

Restava nonno Carlo. Legname, edilizia. Presidente della Edison e del Credito italiano. Il suo amministratore delegato in una battuta di caccia sparò a sua moglie. Sì, mia nonna Giannalisa si prese una fucilata in volto. Perse un occhio; ricordo per casa le boccettine con l'occhio di vetro. Era eccentrica, bellissima, gelida. Mi raccontò che era stata vittima di un disgraziato irresponsabile; ma non si esclude la gelosia d'amore.

Carlo Feltrinelli cadde in disgrazia durante il fascismo e morì. Si parlò di ictus, ma anche di suicidio.

Non si è mai saputo bene. Un testimone, Giacinto Motta, scrisse di un «gesto pazzesco». Io credo all'emorragia cerebrale. Fatto sta che muore all'improvviso, a cinquantaquattro anni. Giangiacomo ne aveva otto.

Nonna Giannalisa si risposò con Luigi Barzini junior. Il giornalista più famoso d'Italia si univa alla vedova più ricca. Alle nozze Giangiacomo e sua sorella Antonella furono costretti a tirare, anziché il riso,

monete d'argento. Lui e il patrigno si detestarono fin dall'inizio. Papà veniva chiuso in cantina a pane e acqua per giorni, e divenne claustrofobico. Ricordava Barzini con certi accappatoi da gangster e pantofole di velluto. Più tardi avrebbe contribuito a dare un'immagine folkloristica di mio padre e del suo impegno culturale e politico.

Barzini e nonna Giannalisa finirono al confino.

Lui si era fatto prendere da frenesie spionistiche. Fece intendere agli inglesi che i servizi italiani leggevano le loro comunicazioni. Quelli verificarono subito, inviando all'ambasciata un messaggio con le parole di Barzini, citandolo. Il regime lo punì. Ma fu un confino dorato: a Amalfi, all'hotel dei Cappuccini.

Giannalisa comprò dal Duce un titolo nobiliare per suo padre.

Marchese di Gargnano. Chissà se è trasmissibile...
(Carlo Feltrinelli sorride.)

L'8 settembre li colse nella villa dell'Argentario.

Papà si diede al bosco: scappò armato di pistola con il futuro macellaio del paese. Voleva battersi, e ne ebbe occasione: si arruolò nel Corpo di combattimento Legnano, che risaliva la penisola con la Quinta armata americana.

Le parlò della guerra?

Un colpo di mortaio lo mancò di pochissimo. Lui tentò di recuperare il bossolo; e mentre lo raccontava faceva proprio il gesto di scavare con le mani.

Poi Giangiacomo entrò nel Pci.

Sua madre, legatissima a Umberto II, l'aveva portato in Portogallo dal re, ma lui fuggì per tornare in Italia. Fuggì anche nonna Giannalisa, prima in Brasile poi in Canada, dove comprò un passaporto per diventare canadese e poter diseredare i figli degeneri. Antonella le fece causa, mio padre lasciò perdere.

«Seppe che Boris Pasternak stava per finire un romanzo straordinario, e gli scrisse in francese per offrirsi di pubblicarlo.»

E finì in galera per la prima volta.

Nel 1948, dopo l'attentato a Togliatti: si fece cinque giorni a San Vittore, per affissione di manifesti non autorizzati. La sua prima moglie, Bianca, gli portava in carcere il cestino del mangiare.

La vostra casa, la leggendaria Villa Feltrinelli sul lago di Garda, era stata requisita per alloggiare il Duce.

Ricordo i bunker scavati nella roccia, con i telefoni funzionanti. Nel 1949 mio padre organizzò nel parco un campeggio per quindici giovani comunisti. Qualcuno venne reclutato nella «banda Ciappina», detta anche «banda ovunque», che con le armi della Resistenza faceva le rapine. Papà non c'entrava nulla, ma fu arrestato di nuovo.

Togliatti gli propose di creare una biblioteca che raccontasse le lotte degli operai di tutto il mondo.

Gli disse che l'idea veniva da un prete. La Fondazione Feltrinelli nacque così.

E suo padre scoprì «Il dottor Zivago».

Seppe che Boris Pasternak stava per finire un romanzo straordinario, e gli scrisse in francese per offrirsi di pubblicarlo. Pasternak rispose con un bigliettino scritto su una carta di sigaretta, che conservo tutt'ora. Dice: «D'ora in avanti ci scriveremo solo in francese; se lei riceverà una mia lettera in un'altra lingua, sappia che non sono io». Per maggior sicurezza, mio padre inventò il sistema della banconota tagliata.

Come funzionava?

Nelle lettere per Pasternak infilava metà banconota, e l'emissario che gliela portava aveva con sé l'altra

metà, per dimostrare che erano parole autentiche. Furono accorgimenti utili.

Perché?

Chruščëv bloccò il libro. Pietro Secchia, che pure era amico di mio padre, gli chiese di non pubblicarlo. Lui disobbedì. Pasternak gli scrisse prima in italiano, poi in russo, intimandogli di rinunciare; ma subito dopo arrivavano lettere in francese, in cui diceva di andare avanti. Legga qui: «Non trovo parole sufficienti per esprimervi la mia riconoscenza. L'avvenire ci ricompenserà». Pasternak vinse il Nobel e *Zivago* vendette milioni di copie in tutto il mondo.

Poi arrivò «Il Gattopardo».

Rifiutato da tutti gli editori. Fu Elena Croce, la figlia di don Benedetto, a segnalarlo a Bassani, dicendo che era opera di «una signorina aristocratica siciliana...».

Equivoco o scherzo?

Non si è mai saputo. Doveva uscire all'inizio del '59, ma una copia destinata a Del Bo, collaboratore di mio padre, fu mandata per sbaglio a Carlo Bo, che sulla «Stampa» scrisse una recensione entusiasta. Così *Il Gattopardo* fu anticipato al Natale 1958. Si era creato un gruppo formidabile: Mario Spagnol, Giampiero Brega, Valerio Riva, Luciano Bianciardi...

Bianciardi definì Giangiacomo «ignorante come un tacco di frate».

Una volta gli chiesi: tu quanti libri hai letto? Tanti, non tantissimi, rispose.

«Trattava tutti alla pari, tutti allo stesso modo: molti gli hanno voluto bene per questo, è una delle cose che mi ha insegnato.»

Nel 1958 incontrò sua madre Inge, a Amburgo.

Lei era appena tornata dal Ghana, aveva già fotografato Hemingway e Picasso. Giangiacomo era diretto al Polo Nord, con la tenda e lo zaino, dove c'erano le bozze del Gattopardo. Si videro a una festa dell'editore Rowohlt. Parlarono tutta la notte su un panchina di fronte all'Alster. Se è per questo, papà aveva passato un'intera notte con un compagno ad ascoltare musica popolare jugoslava...

Lei Carlo nasce il 6 febbraio 1962.

A San Marino, perché era l'unico posto dove fosse possibile riconoscere il figlio di una coppia illegittima. Anche se in realtà mio padre ha sempre sposato le donne che amava: Bianca, Nanni, Inge, Sibilla. Con mamma si sposarono in una catapecchia in Messico. Per la mia nascita telegrafarono Gianni Agnelli e Pietro Secchia. Secchia poi venne a casa di persona, per chiedere come mai di secondo nome mi avessero chiamato Fitzgerald.

Già: perché? Come Scott Fitzgerald o come John Fitzgerald Kennedy?

Né l'uno né l'altro. Inge diceva che Fitzgerald in irlandese significa «figlio di nessuno»; come Esposito in napoletano. Ma perché abbia scelto quel secondo nome proprio non lo so.

Alcuni descrivono suo padre come brusco, altri come cortesissimo. Com'era nella realtà?

Diffidente, con un grande senso dell'umorismo. Trattava tutti alla pari, tutti allo stesso modo: molti gli hanno voluto bene per questo, è una delle cose che mi ha insegnato. Poteva essere scostante, arcigno. Mia madre diceva che era malinconico.

E con lei?

Protettivo. Pieno di affetto. Mi dava grande sicurezza. Anche quando era lontano. Per il nono compleanno mi mandò una conchiglia e questa lettera: «Il regalo più bello che posso farti è lottare per un mondo migliore, per un mondo più giusto». Mi

«È stato uno degli editori più importanti, non solo in Italia. Ha creato istituzioni che restano, a testimonianza di una **vita libera**, piena di intrapresa e di spirito rivoluzionario.»

colpisce sempre quando ci ripenso. Spesso giocavamo a scacchi.

Chi vinceva?

Ovviamente lui. Era un modo di insegnarmi a ragionare, a confrontarmi. Seguivamo le sfide tra Fischer e Spasskij. Qualcuno mi ha detto che come scacchisti eravamo simili: forti in attacco, meno in difesa.

A suo padre accadeva di incontrare Enrico Cuccia e Fidel Castro.

Con Cuccia andò malissimo. Lo presentò a un funzionario: «Questo è il famoso signor Feltrinelli, con l'hobby dell'editoria...». Feltrinelli si alzò e se ne andò, senza salutare.

E con Castro?

Fidel si aspettava un capitalista con le ghettoni. Cominciò a parlargli di affari: Cuba poteva esportare zucchero e bestiame in cambio di prodotti chimici... Mio padre gli ricordò che era lì per un libro. Poi annotò: «Castro non è comunista né marxista, è un idealista».

Ma anche un oppressore.

La Cuba dei primi anni Sessanta era la capitale del mondo inquieto. Non solo la centrale delle lotte anticolonialiste; il rifugio di scrittori e artisti. Mio padre vi incontrò Calvino, tornato per la prima volta sull'isola dov'era nato. E comunque il libro non si fece.

Perché?

Castro pensava a memorie militari noiosissime, come quelle che poi ha pubblicato: «Un giorno sulla

Sierra Maestra...». Giangiaco mo voleva un libro di attualità e di prospettiva.

Dopo piazza Fontana entrò in clandestinità.

La parola non mi piace. Dovette rendersi irreperibile: ci bruciavano le librerie, la polizia perquisiva la sede di via Andegari... C'è un libro di Paolo Morando, *Prima di Piazza Fontana*, che racconta bene la fase preparatoria, il tentativo di incolpare gli anarchici. Mio padre era uno dei bersagli.

Anche i Gap, l'organizzazione fondata da lui, fece tentati: ai cantieri, alla Ignis...

Erano gesti simbolici, dimostrativi. Come le interferenze radio con cui nel 1969 papà interruppe Tito Stagno, che raccontava l'allunaggio, per chiamare i genovesi alla rivolta contro il comizio di Almirante. Piazza Fontana fu una strage fascista di Stato. Aprì una strategia che mio padre aveva intuito.

Il golpe di destra non ci fu.

Certo. Ma ci furono i tentativi di Borghese, della Rosa dei Venti e, sia pure in un contesto del tutto diverso, di Edgardo Sogno. Molti fatti hanno confermato l'analisi di mio padre. Compreso il coinvolgimento delle basi Nato da cui venne l'esplosivo per piazza della Loggia.

Sua madre però tentò di fermarlo.

Certo. Giangiaco mo commise un grave errore. Ma è il momento di andare oltre la visione caricaturale del miliardario sovversivo. È tempo di storicizzare quella stagione. Di riconoscere la densità umana e intellettuale di una persona che ha avuto diverse vite. È stato uno degli editori più importanti, non solo in Italia. Ha creato istituzioni che restano, a

testimonianza di una vita libera, piena di intrapresa e di spirito rivoluzionario.

Non ci fu neppure la rivoluzione.

Era un anacronismo storico, in quel momento, nel nostro paese. Ma non per questo si può parlare di parodia della rivoluzione. Non riconosco né le narrazioni orrifiche, né quelle idilliache. Le rivoluzioni hanno momenti imprevedibili.

«Un rivoluzionario è caduto» titolo Potere operaio dopo la sua morte. Inge Feltrinelli era convinta che fosse stato ucciso.

Lo so. Mia madre non poteva esserne sicura al cento per cento. Io credo alla versione ufficiale, all'incidente. Ma neppure io posso esserne sicuro al cento per cento.

Lei ha parlato con «Gallo», il compagno che era con suo padre sotto il traliccio di Segrate.

Ci fu l'esplosione. Gallo fuggì a piedi con un altro compagno, morto giovane. Non avrebbero potuto salvarlo. Doveva essere un atto dimostrativo. Non sapremo mai con esattezza se il timer fosse stato manomesso. Per il magistrato che chiuse l'inchiesta, la morte di Feltrinelli restava un mistero. Di sicuro mio padre era sfuggito a diversi tentativi di sequestro. Aveva nemici da cui dovette guardarsi.

Ebbe un ruolo nella vendetta per la morte di Che Guevara.

Questa è un'altra storia. Diede a Monika Ertl, credo in Francia, la pistola con cui lei sparò al colonnello Quintanilla, l'uomo che aveva mozzato le mani al Che per certificarne la morte. E che aveva torturato Inti Peredo, il fidanzato di Monika. Che peraltro era figlia di un nazista...

Quali sono i suoi ultimi ricordi di suo padre?

Capodanno 1971, una battaglia a palle di neve: c'era anche un giovane militante di Potere operaio,

Valerio Morucci; papà costruì un igloo vero. E Capodanno 1972: fuochi d'artificio sulla neve, un mirazzo sparato con il paracadute. In Italia lo vidi una volta sola.

Dove?

Nella nostra casa in Piemonte, a Villadeati. Era il maggio del 1971. Mamma l'aveva invitato per farlo desistere dalla sua lotta. C'erano anche Régis Debray e Moravia, che però non aveva capito, continuava a parlare di sesso, di incesto... Era già un po' sordo, si informava se Debray fosse pederasta a voce troppo alta. Io non dovevo sapere nulla; mi alzai nella notte sentendo il trambusto. Papà mi abbracciò.

Nome di battaglia Osvaldo, documenti intestati a tale Vincenzo Maggioni.

Il commissario Calabresi intuì che il cadavere sotto il traliccio era lui. Venne in via Andegari a prendere Giovanni, il portiere, e lo portò all'obitorio. Giovanni lo riconobbe, ma tacque.

Come seppe della sua morte?

Me lo disse mia madre. La mattina del 15 marzo 1972 dovevamo vederlo in un caffè di Lugano; ma lui era morto la sera prima. Nel portafoglio aveva la mia foto. «Lo faccio per mio figlio» aveva lasciato detto a un compagno.

Come ricorda i funerali?

Partecipai alla cerimonia privata, tra i grandi editori venne solo Giulio Einaudi. Mi fu risparmiata quella pubblica, dove c'erano cinquemila persone e cinquemila celerini. I librai Feltrinelli portarono la bara. Il Monumentale di Milano, con cappella di famiglia babilonese, non è il posto che avrei voluto per Giangiacomo. Mia nonna commentò, atroce: «Ho finito di soffrire». In realtà tutti, mia madre Inge per prima, sentivamo che dovevamo andare avanti. E l'abbiamo fatto, anche per lui.

Francesco Gerardi

Animali sovietici

«Rivista Studio», 9 marzo 2022



Witold Szabłowski racconta, attraverso le sofferenze degli orsi, la transizione verso la libertà dei paesi socialisti e il desiderio di ritorno ai tempi dell'Urss

Limonov di Emanuele Carrère comincia con una frase pronunciata da Vladimir Putin: «Chi vuole restaurare il comunismo è senza cervello. Chi non lo rimpiange è senza cuore». Se c'è una cosa che l'inizio della guerra in Ucraina ci ha insegnato, è che tutto quello che il presidente della Federazione russa dice fa parte di un discorso (di un piano) per definizione più ampio e più complesso. Putin sa che la nostalgia per l'Unione Sovietica è una verità, una cosa che esiste davvero, un sentimento che persone in carne e ossa provano, un fenomeno istituzionalizzato dall'esistenza persino di una voce dedicata su Wikipedia. Dal 2004 in Russia esiste un canale tv tematico che si chiama Nostalgija: nel logo ci sono la falce e il martello e il produttore Vladimir Ananich lo ha definito un balsamo per quegli uomini tra i quaranta e i sessant'anni che non chiedono altro che «partire per un viaggio nostalgico alla volta della loro gioventù mentre bevono vodka durante un solitario venerdì sera». In uno **studio** svolto dal Levada Center nel 2020 è venuto fuori che dueterzi dei russi davvero rimpiangono l'Unione Sovietica: «Stabilità, ordine e speranza nel futuro», c'erano allora e non ci sono oggi.

Si dirà: è la nostalgia di chi è nato in una superpotenza e poi si è ritrovato in terra di conquista. È vero in parte ma non del tutto. Nel 2019, a trent'anni

dalla caduta del Muro di Berlino, il **Pew Research Center** chiese a cittadini di diciassette paesi dell'Europa dell'Est (di cui quattordici oggi sono membri dell'Unione Europea) come se la passassero rispetto ai tempi delle repubbliche sovietiche e del patto di Varsavia: se polacchi, ungheresi, lituani, cechi e slovacchi si dicevano contenti della transizione alla democrazia liberale (in alcuni paesi più liberale, in altri meno) e all'economia di mercato, più della metà di ucraini e bulgari (e dei russi, ovviamente) affermava di stare peggio oggi che trent'anni fa. La nostalgia per l'Unione Sovietica è un fatto, è come tutti i fatti si presta a essere manipolato da chi ha interesse per sé (Putin) e studiato da chi ha interesse per la verità: storici, sociologi, economisti, politologi, antropologi stanno tutti cercando di capire come sia possibile e perché succeda. Anche i giornalisti, con i loro metodi spesso sgangherati e rivelatori. Giornalisti come Witold Szabłowski, che la nostalgia per l'Unione Sovietica l'ha indagata partendo da un'altra tradizione di quella che lui chiama la Terra della Transizione, l'Europa centro-orientale. Una tradizione che, proprio come il comunismo, sembrava destinata a durare in eterno fino a quando, improvvisamente, ha smesso di esistere: gli orsi danzanti. Pare che «gli zingari» (così vengono chiamati nel libro) siano arrivati nell'Europa dell'Est dall'India

portandosi dietro gli orsi danzanti. Per generazioni, intere famiglie hanno vissuto del lavoro degli orsi. Insegnare all'animale come ci si muove a tempo di musica è una questione di soglie di sopportazione da non superare. La parte più sensibile del corpo di un orso è il naso ed è da qui che comincia l'addestramento: al cucciolo viene bucato in modo da farci passare l'*holka*, l'anello di ferro al quale sarà attaccata la catena che terrà la bestia legata al padrone per tutta la sua vita. «Piantare qualcosa nel naso di un orso è come piantare nel pene di un uomo un chiodo arrugginito» dice una giornalista che nel 2007 assistette alla liberazione degli ultimi orsi danzanti d'Europa. Nel piccolo villaggio di Getsovo, nel nord della Bulgaria, la famiglia Stanev accettò – non senza proteste – di cedere Miso, Svetla e Mima a Quattro zampe, una superpotenza tra le associazioni per i diritti degli animali e proprietaria del parco di Belitsa sulle montagne bulgare, luogo in cui gli orsi un tempo schiavi imparano piano piano la libertà. Szabłowski dice che l'idea

per *Orsi danzanti. Storie di nostalgici della vita sotto il comunismo* (Keller, traduzione di Leonardo Masi) gli è venuta durante la sua prima visita a Belitsa: il paradiso gli è sembrato un laboratorio, la parola che gli viene in mente anche quando pensa all'Europa dell'Est dal giorno in cui l'Unione Sovietica ha smesso di esistere. Un esperimento con la libertà in mezzo e il filo spinato elettrificato attorno. Una simulazione o una finzione. Una Terra della Transizione.

Gli orsi di Belitsa hanno una cosa che agli esseri umani dell'Europa dell'Est non è stata concessa: il tempo. La libertà la imparano *piano piano*: ci si aspetta sia così e si fa in modo che vada così perché altrimenti la nuova condizione provoca in loro «perfino aggressività». Gli abitanti del villaggio vicino al Parco degli orsi danzanti sono la prova dell'intuizione di Szabłowski: sono tutti arrabbiati perché appena arriva la stagione gli orsi «si pappano le fragole» che loro non si possono permettere, sono offesi dal fatto che a cadenza regolare dalla



Germania arrivi un dentista per controllare le zanne degli animali quando loro sono costretti a scegliere l'estrazione del dente appena sentono un dolore in bocca, chiedono in continuazione quanto costi più o meno una giornata di cibo per gli orsi e un anno di attività per il parco. Le persone che a Belitsa ci lavorano provano a spiegare il perché di questo e di quello, ma non possono andare troppo nel dettaglio perché altrimenti sarebbero costretti ad ammettere una verità inaccettabile: nonostante tutto il tempo e tutte le cure, gli orsi del parco restano sempre nella Terra della Transizione. Capita che non vadano in letargo perché non sanno come scavare la buca necessaria a contenerli nel periodo di ibernazione: alla fine si addormentano in una delle cuccie costruite per questa evenienza. Succede che si disperino quando alla fine della stagione degli amori non vedono nascere i cuccioli: non sanno mica di essere stati castrati. Accade che non sappiano come fare a ingoiare le noci perché gli ex padroni hanno estratto loro i denti per evitare di essere morsi: passano un sacco di tempo a spostare le noci intere dalla guancia destra a quella sinistra, senza capire perché non arriva mai il momento di inghiottire. Molti di loro sono dipendenti dal pane e dall'alcol, i trucchi dell'addestratore per assicurarsi la mansuetudine. Quasi tutti muoiono a causa di tumori difficili da spiegare anche per un'associazione che può permettersi i migliori veterinari. E cosa fanno gli orsi ogni volta che non capiscono cosa sta succedendo? Si mettono in piedi sulle zampe posteriori e cominciano a ballare. «Chiamano l'addestratore, vogliono che torni e si prenda di nuovo la responsabilità della loro vita. "Che mi picchi, che mi maltratti, ma che si riprenda questo maledetto bisogno di doversela cavare da soli".»

Nella seconda parte del libro, nei nove capitoli dedicati alle persone (nove come quelli dedicati agli orsi, chiamati con lo stesso titolo, aperti da frasi già usate per raccontare gli animali, un unico racconto circolare più che due paralleli), Szablowski costruisce un mappamondo di «questo maledetto bisogno

di doversela cavare da soli». A Cuba c'è una ballerina di salsa che si chiama Anna che dice che «per Fidel ballo, per lui mi metto dei bei fiori nei capelli e lo smalto sulle unghie». Nell'Ucraina che vuole (voleva? Vorrebbe?) entrare nell'Ue la vita non è divisa tra l'Oriente russofilo e l'Occidente europeista ma tra chi sta da una parte e chi sta dall'altra della dogana, proprio come ai tempi dell'Unione Sovietica: guardie corrotte e contrabbandieri melliflui. A Belgrado si organizzano gite nei luoghi in cui Radovan Karadžić si fingeva Dragan Dabic (Popart Radovan, si chiama il tour) e in Albania si cerca di capire che fare con i «funghi di calcestruzzo», i bunker costruiti nei quarant'anni di dittatura di Enver Hoxha. Nessuno sa nemmeno se siano davvero settecentocinquantamila come dichiarato al momento della richiesta di ingresso nella Nato, ma durante la guerra civile nell'ex Jugoslavia si è capito che quel calcestruzzo regge a stento sotto la pioggia battente. Che si riqualifichino o si abbattano, ora che il paese vive di economia di mercato dipende tutto dal prezzo dell'acciaio. Ma chi non rimpiange il comunismo, si è detto, è senza cuore: Besnik Lasku è il proprietario di un'azienda edile che vive della distruzione dei bunker, quei rifugi però li ha costruiti quando da ragazzo era nell'esercito e adesso «mi scende la lacrimuccia. I bunker sono un pezzo della mia vita. Non posso immaginare che un giorno non ci saranno più. E mi fa strano pensare che li stiamo distruggendo per i capitalisti, che al loro posto costruiranno hotel e ristoranti».

Una spiegazione per tutto ce l'ha Georgi Mircev Marinov, bulgaro che nella vita ha prima guidato il trattore in un kolchoz e poi ha addestrato orsi: finita l'Unione Sovietica, prima lo hanno licenziato dal kolchoz e poi gli hanno portato via Valentina, la sua orsa. Ora passa il tempo a «battere il bastone sull'albero». «C'è un proverbio bulgaro che dice: un orso affamato non balla l'*horo*, che è la nostra danza nazionale. E io sono d'accordo. Se non gli dai da mangiare, non aspettarti che l'animale lavorerà per te».

Alberto Riva

Autobiografia di un lettore davvero speciale

«il venerdì», 11 marzo 2022

Da editor, Antonio Franchini è stato artefice di alcuni dei maggiori best seller; ora firma un libro in cui racconta passioni e mestiere

Maglione grigio, sneakers ai piedi, più che understatement Antonio Franchini tende al sornione: «Guardi che quello editoriale è un lavoro collettivo» precisa quando fai notare che alcuni dei maggiori successi degli ultimi trent'anni, da Niccolò Ammaniti a Alessandro D'Avenia, da Paolo Giordano a Roberto Saviano, fino ai più recenti *M* di Antonio Scurati, *L'acqua del lago non è mai dolce* di Giulia Caminito e *La stazione* di Jacopo De Michelis sono passati dalle sue mani. Napoletano, classe 1958, a lungo a capo della narrativa Mondadori e oggi direttore editoriale di Giunti-Bompiani, autore in proprio di vari libri, oggi Franchini torna in libreria con *Leggere possedere vendere bruciare* (Marsilio). Una serie di racconti autobiografici intorno alla passione per i libri: c'è il ritratto di suo padre bibliofilo, l'incontro con uno straordinario venditore di libri partenopeo, l'avventura editoriale a Milano, la riflessione sul ruolo di mediazione dell'editor: «Sei pagato per interpretare il mercato e pubblicare quello che il mercato chiede, però anche quello che il mercato non chiede».

I grandi editori sono spesso accusati di pendere verso il best seller e assecondare un appiattimento della lingua. Non è così?

È vero, ci sono libri che soddisfano esigenze del mercato, o dettate da elementi culturali e del costume: è

chiaro che negli anni Settanta il peso della saggistica politica era infinitamente più alto e che la letteratura Lgbt ha acquisito un peso che dieci anni fa non aveva. Ma è altrettanto evidente che i mega seller sono imprevedibili, sono libri che anticipano le tendenze. Non sempre il best seller è il libro che mette d'accordo tutti, spesso è quello che sorprende, che spiazza.

È quello che è capitato a lei con «Gomorra»?

Sì, ma capita continuamente. Il caso classico è *Il nome della rosa*, un giallo ma anche un libro di filosofia medievale. Si poteva prevedere? L'altro caso è Andrea Camilleri, il più grande bestsellerista italiano degli ultimi vent'anni. Si può dire che scrive in una lingua standard?

Da che famiglia viene?

Mio padre era commercialista e quando non lavorava passava il tempo a spolverare i suoi libri sugli scaffali. La misura del suo affetto era data dai libri che mi comprava. Io ho trascorso più tempo nelle librerie che all'università. Mia madre era donna del contado, provincia di Benevento. Il loro matrimonio lo traducevo letterariamente nell'aver un padre lacapriano, frequentatore di circoli nautici, nuotatore, canottiere, una madre alla Domenico Rea, che era originario di Nocera Inferiore. Io ho ereditato

il misto delle due anime, quella del napoletano altoborghese e quella del popolano. Il mio prossimo libro sarà su mia madre.

Qui insiste molto sull'autodefinizione di «funzionario». È uno che dovrebbe seguire il mercato, ma fa le cose migliori nel momento in cui non lo segue passivamente. Anche Vittorio Sereni aveva la ferma consapevolezza di essere un funzionario. A meno che la casa editrice non sia tua, come nel caso di Roberto Calasso, l'unico editore intellettuale di rilevanza significativa. Calasso ha disegnato attraverso il catalogo Adelphi una mappa intellettuale complessa che rispecchia la sua visione della letteratura e dell'arte.

Lei scrive che nel '91, quando ha preso in mano la narrativa Mondadori, voleva attuare un ricambio. Sentiva la fine di un'epoca?

All'inizio degli anni Ottanta erano stati Tondelli e De Carlo, che avevano aperto la via a protagonisti nuovi, e alla fine del decennio arrivarono Albinati, Veronesi, che poi sarebbero diventati protagonisti. Altri si sono persi per strada. A quel tempo esisteva ancora una società letteraria tradizionale, che si esprimeva attraverso riviste e personaggi alla Enzo Siciliano, o critici come Pampaloni e Bo. Quando io sono arrivato in Mondadori, nel 1986, i comitati editoriali erano formati da Fruttero & Lucentini, Peppe Pontiggia, Claudio Rugafiori, uomo di cultura colossale, sinologo, consulente id Adelphi. Negli anni Novanta cose così non le ho viste più.

Che cosa intende quando parla di «cambiamento climatico» nel mondo editoriale?

La durata dei libri, che adesso vivono di fiammate iniziali. Una volta morivi e diventavi famoso. Ora muori e sei dimenticato. Se *Canale Mussolini* di Pennacchi fosse uscito negli anni Cinquanta avrebbe avuto trent'anni di vita davanti. Le uniche eccezioni sono ancora una volta *Il nome della rosa* e *Gomorra*, che è uscito nel 2006 e siamo ancora qui a parlarne. Ma è un caso unico.

Con molti classici ha fatto in tempo a lavorare: Consolo, Malerba, La Capria, Rea, Pontiggia...

Pontiggia è stato l'unico che ho considerato un maestro, sebbene fosse colui che nel modo più anti-conformista e spregiudicato ha messo in discussione il ruolo del maestro. Quando arrivai alla narrativa italiana il tema era: Consolo riuscirà a terminare *Nottetempo, casa per casa* in tempo per partecipare al premio Strega? Allora uscii con lui a cena per capire se ce l'avrebbe fatta. Ma disse che non se ne parlava neanche! Rea era un personaggio strepitoso, teatrale, viveva nel culto di Arnaldo Mondadori, che lo aveva scoperto.

Da un lato resiste la mitologia di Giulio Einaudi e delle sue riunioni del mercoledì, dall'altro quella di personaggi alla Arnaldo Mondadori, che leggeva pochissimo ma i libri li capiva al volo. Quello del funzionario è un ruolo che sta in mezzo?

L'editore protagonista decide se un autore lo tiene o lo perde. L'editor no. Io non posso perdere un autore perché mi ha fatto girare le scatole. Sono ruoli molto diversi. È un lavoro di tante mediazioni, che è anche il suo lato affascinante.

Ho sentito un velo di pessimismo nel suo racconto. Sbaglio?

Il pessimismo si deve alla consapevolezza d'essere parte di un ingranaggio. In realtà rileggendomi mi sono reso conto di non essere stato un funzionario come credevo, ma anche io ho avuto un approccio intellettuale.

Ci sono stati momenti d'emozione legati alla scoperta di un libro?

Diverse volte e non dirò di autori viventi. Ma la sensazione di leggere il capolavoro l'ho avuta con *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia e con *Canale Mussolini*. Pennacchi aveva scritto un romanzo epico e corale in un momento storico in cui sembrava, e vale tuttora, che epicità e coralità siano bandite.

Filippo Brunamonti

«*La mia droga si chiama Los Angeles.*»

«Robinson», 12 marzo 2022

Intervista a Paul Thomas Anderson, in corsa all'Oscar con *Licorice Pizza* di cui è regista e sceneggiatore: «Sono la quintessenza di un Valley Kid».

Un sole vittorioso si ritira dietro il fiume. «Ranocchi in arrivo?» Paul Thomas Anderson, in collegamento da Los Angeles, è una partitura di shock e risate. «La scena di *Magnolia* dove piovono rane ha origini rabbiniche ma, se devo essere onesto, quando l'ho scritta non ne sapevo nulla. È stato l'attore e poeta Henry Gibson a indicarmi tempo dopo quel passaggio nella Bibbia. E io che pensavo di essere uno scrittore intelligente...» Da cineasta prodigio della New New Hollywood, «nato circondato da sole e grandi schermi» a Studio City, California, a *Il petroliere* che «Time Magazine» ha paragonato ai capolavori di DW Griffith e John Ford. Racconta di aver cominciato a girare i primi film a otto anni.

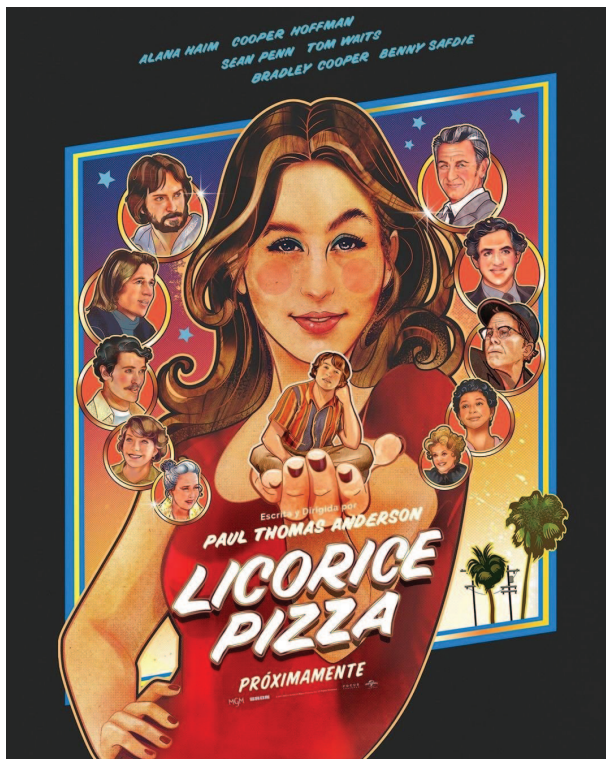
Il debutto al cinema arriva nel '96 con il neonoir *Sydney* a cui seguono *Boogie Nights* sugli anni d'oro del porno americano (il «New York Times» titolerà *A star is porn* elogiando l'interpretazione di Mark Wahlberg), l'ambizioso *Magnolia*, la romcom *Ubriaco d'amore*, *The Master* su un reduce della Seconda guerra mondiale che si affida a un santone, *Vizio di forma* dal noir di Thomas Pynchon. Nella scena d'apertura di *Il filo nascosto* il sarto, Daniel Day-Lewis, è descritto come «l'uomo più esigente al mondo». Forse, l'uomo in questione è proprio Paul Thomas Anderson che torna ora con un happy film ambientato negli anni Settanta: *Licorice Pizza*.

In corsa all'Oscar – film, regia, sceneggiatura originale – con una storia sulla San Fernando Valley, dove è cresciuto. Che sentimento prova?

Quando mi misuro con un'emozione o vedo un film che amo, sento l'impulso di scappare in strada per vedere se, insieme al mio cuore, anche il mondo fuori è cambiato, sotto quella nuova luce. Ogni piccolo grande cambiamento cerco di portarlo con me il più a lungo possibile.

In «Licorice Pizza» ci innamoriamo di un mondo intero: l'adolescente Gary Valentine interpretato da Cooper Hoffman, figlio di Philip Seymour Hoffman, la ragazza per cui perde la testa, Alana Kane (la musicista rock Alana Haim) di dieci anni più grande, la crisi petrolifera, i materassi ad acqua...

Io sono la quintessenza di un Valley Kid, il settimo di nove figli che si è fatto le ossa nella Valley dai colori rosa e verde, quella tra Radford Avenue e Ventura Boulevard. Le periferie del mondo sono tutte uguali. Scommetto che i ragazzi della periferia romana, come quelli di Los Angeles, non sono così colti e sofisticati; ci somigliamo un po' tutti, noi underdog. Per disegnare una cartolina della Valley bastano le sue strade, ampie e infinite, figlie dello sviluppo urbanistico. Prima qui erano tutti terreni coltivati. Negli anni Settanta, è diventato il posto in



cui costruire una famiglia, comprare una bella casa, avere del terreno e naturalmente una piscina. La vicinanza con gli studios mi ha sempre dato l'illusione che si potessero fare tutte e due le cose: crescere figli e lavorare nell'industria del cinema. Nel mio quartiere abitavano ingegneri del suono, elettricisti, artigiani, non erano movie star ma umili operai che stavano dietro le quinte. Qualche attore famoso a volte orbitava nella San Fernando Valley e per noi era motivo di eccitazione. Ci sentivamo riconosciuti, in diritto di celebrare quello che eravamo e, quindi, la nostra umanità.

I protagonisti Gary e Alana si rincorrono per tutto il film. Per chi vedrà il film in 70 mm, come si cattura l'amore in quel formato?

La prima sequenza, quella tra Gary, attore e imprenditore di quindici anni, e Alana, ventenne senza

radici che incontra mentre aspetta di farsi fotografare a scuola, è una scena che ho visto quand'ero alle medie. Gary arruola Alana. Avviano una società di materassi ad acqua, fanno audizioni per film, finiscono in una campagna per il sindaco. L'anno è il 1973: mutamenti politici e il passaggio dalla vecchia alla nuova Hollywood. Come si cattura ciò che succede a Los Angeles? Impossibile! Qui viviamo nella nostra bolla e nulla di quel che accade all'esterno ci tocca. Lo attraversiamo senza mai connetterci. A me piace sentirmi al centro delle cose per un paio di giorni al massimo. Quando vivi a LA devi decidere di unirti al resto del mondo. Puoi non farlo, allora scegli il deserto. Io faccio cinema per non diventare un topo del deserto.

Gli attori con cui hai lavorato – Hoffman, Phoenix, Day-Lewis, Walters, Moore – segnano una nuova mappa di storia del cinema americano.

Più che mappa li considero famiglia. Un altro abituale è il compositore Jonny Greenwood, chitarrista e tastierista dei Radiohead. È il mio primo spettatore da *Il petroliere* in poi. Dice sempre che è contento che io non sappia suonare nemmeno uno strumento, almeno lo lascio libero di creare.

«Licorice Pizza» ricorda una versione scompaginata del sentimentale «Breezy» di Clint Eastwood. Non era Robert Altman il suo mostro sacro?

Amo sia Eastwood che l'attore William Holden. In *Licorice Pizza* Sean Penn è uno specchio di Holden, mentre Bradley Cooper interpreta il produttore Jon Peters, l'ex parrucchiere e fidanzato di Barbra Streisand. Forse qui sono tornato allo stile del mio primo lavoro, *Sydney*, omaggiando Billy Wilder. C'era una catena di negozi di dischi nel Sud della California, chiamata *Licorice Pizza*. È lì, tra la silhouette delle palme, e sopra le colline di Hollywood, che l'energia si sprigiona. Io mi cibo di questo. Vivo per la febbre che quella fabbrica di sogni, chiamata cinema, sa ancora regalarmi.

Maurizio Crosetti

Viaggio nelle edicole che cambiano. Per non morire e per amore

«Robinson», 19 marzo 2022

Ecco le «case di carta» di Torino che esistono e resistono reinventandosi perché non diventeranno mai dei non luoghi. Da San Salvario al cuore della città

I giornali arrivano presto, insieme al freddo frizzante delle cinque del mattino. Domenico apre la sua casa di carta, scarica gli scatoloni pieni di quotidiani da fascicolare con gli inserti e tutto, porge le rese, saluta gli spedizionieri e si cala il berretto di lana bene in testa. Il bar del mercato di piazza Madama Cristina è ancora chiuso, ma le luci bianche rimangono accese come a Natale anche adesso che è primavera. Tra poco ci faremo un caffè. Prima, però, Domenico Cane, settantatré anni portati alla grande, giornalista qui a Torino, deve sistemare l'edicola che è un po' come arrearla ogni giorno.

«L'ho comprata un paio d'anni fa, chi me l'ha venduta chiedeva quindicimila euro trattabili, tutto compreso, e infatti abbiamo trattato. Dieci anni prima l'aveva comprata per novantamila euro.» Giornali e giocattoli, pupazzetti e macchinine, palline di gomma, figurine normali e maxi, Cucciolotti e centravanti, Carnival e Bing, «Me contro te» e il vinile di Lucio Battisti, la penna igienizzante e gli occhiali per vedere da vicino a dieci euro e novantanove.

La Nuova Edicola Paradiso è un mondo complesso, residuale e mutante. Esiste, resiste. «Perché ne valga la pena dobbiamo arrangiarci, ma certo saprete quanti chioschi sono scomparsi o stanno morendo. Ora facciamo anche il ritiro pacchi a un euro, naturalmente portiamo i quotidiani e le riviste a

domicilio, insomma tutto quello che serve per mettersi in tasca meno di duemila euro al mese per dodici ore di lavoro al giorno. Se non ci fosse il mio amico Carmelo a darmi una mano, avrei già mollato anch'io. Pago 670 euro di affitto, qui dentro ci sono diecimila euro di materiale e il distributore ha voluto subito la cauzione. Prima guidavo i pullman, poi con la pensione ho investito quello che avevo nell'edicola, anche per dare un lavoro a mio figlio che però ha preferito un impiego più tradizionale. Comunque, devo dire che mi diverto, le persone mi piacciono, il mercato è un posto vivo.»

Sono le otto. Sui banchi intorno all'edicola hanno ormai scaricato tutta la frutta e la verdura, il rumore dei camion frigoriferi è il basso continuo dell'orchestra umana. Bello ma strano. Come i giornali. Come tuffarsi dentro un passato che vibra e pulsa, però non c'è quasi più.

Dalla zona di San Salvario a via Po, cuore della città. L'edicola di Maria Barberio si trova al numero 49, davanti alla farmacia, ed è una bizzarra scatola di ferro che vibra quando passa il tram. Gli scaffali entrano ed escono dall'incastro, scivolando nelle loro oliate corsie. Ogni mattina è una danza di vetrinette a scomparsa e non rimane libero neppure un centimetro quando Antonio, il papà pensionato di Maria, viene ad aiutarla a «slucchettare»:

la messa in moto di una macchina fenomenale. «Ho quarantasette anni e sono qui dal 2008,» racconta Maria «però questa edicola la ricordo da sempre, fa parte del paesaggio. Per me è casa e ufficio, qui mi faccio il tè con i biscotti, pranzo e mi trucco, dentro ho portato tutto quello che mi occorre, cominciando dal pc che uso anche per i certificati anagrafici, uno dei servizi supplementari che ci siamo inventati per campare. Ormai è quasi un lavoro a cottimo.»

Di quali servizi si tratti, è scritto sulla locandina poggiata a terra. Titolo: *Non solo giornali*. Leggiamo dall'elenco: «Biglietti Gtt, ricariche telefoniche, pagamento bollette, ricariche gasatori, certificati anagrafici, bibite fresche, gadget». Con una postilla:

«Siamo pieni di cose che non si vendono, e magari non c'è quello che la gente chiede.»

«Gratis sorrisi, cortesia e consulenza». Anche Maria sorride tanto: «In pandemia ci siamo inventati lo Smile Pass, e la gente lo voleva davvero. Edicola vuol dire "persone". Abbiamo il signor Traverso che lavora a Hong Kong e mi chiede di tenergli gli arretrati di "Tex", poi passa una volta all'anno e se li porta via. Oppure il tizio che abita a Mirafiori e mi dice che là non ci sono quasi più edicole, e gli scoccia comprare il giornale all'Esselunga. Così si fa un giro in centro e scambiamo quattro chiacchiere.»



C'è movimento, e frasi dette con quell'intonazione che si usa con gli amici. «A Natale, i clienti mi portano qualche pensierino e a volte trovo il caffè pagato al bar, il famoso “sospeso”. Mi sono inventata la stessa cosa per il giornale, un giornale sospeso: c'è chi ne paga uno in più per chi, magari, non lo comprerebbe. La mia edicola è in vendita da un anno: proposte, zero. Sono l'unica proprietaria di un'attività che non può stabilire il prezzo delle cose che vende, questo è un problema, e se volessi cambiare la destinazione d'uso, poniamo per vendere fiori anziché riviste, non potrei mica. E se per caso chiudo, devo smaltire il chiosco a spese mie come se fosse un frigorifero o un divano. Le pare giusto? Detto questo, c'è chi sta peggio.» È mezzogiorno, passa papà con il pranzo. «Oggi piatto freddo: tacchino, mozzarella e pomodorini, ma ieri la mamma mi ha preparato la parmigiana. Come farei, senza di loro? E speriamo che il comune non sposti mai la fermata del pullman, perché mi garantisce passaggio. I clienti vogliono che io rimanga, e io finché posso rimarrò.»

Invece l'edicola di Livia e Ettore è di quelle ottagonali, color verde scuro, storiche: alcune sono raffigurate in qualche dipinto dell'Ottocento. Siamo in via Carlo Alberto dove Livia Kiss, sessantuno anni, romena, vende giornali dal 2012 con il suo compagno che ha lavorato per una vita all'Einaudi. «Oggi ho settantadue anni e la carta mi piace ancora tanto» racconta Ettore. Ma nelle parole c'è come un riverbero di solitudine, qualcosa di scoraggiato. «La crisi, la crisi... d'accordo. Però io credo che le cose comincerebbero a migliorare se cambiasse il sistema della distribuzione» fa lui. «Siamo pieni di cose che non si vendono, e magari non c'è quello che la gente

chiede. Ci portano quintali di libri inutili che coprono e soffocano i libri belli. E poi i giocattoli: tanti sono baracchette che rimandiamo indietro. Apriamo alle sei e mezza del mattino e chiudiamo alle sette e mezzo di sera, orario continuato, anzi eterno.» L'edicola come luogo di servizi, non soltanto un negozio di strada. «Per un po' abbiamo venduto i biglietti del tram,» racconta Livia «anche se il margine di guadagno era ridottissimo. Però speravamo che questo spingesse le persone a comprare anche altro, che so, un giornale, una rivista, invece niente. Alla fine abbiamo lasciato perdere.»

Eppure l'edicola 389E è una delle più attive in città, all'incrocio delle strade che da via Roma conducono al Po. I palazzi barocchi raccontano un'epoca che non esiste. Bella ma perduta. Anche i calessi lo erano, e i telefoni neri in bachelite, e i grammofoni a tromba. «A me sembra che ci siano troppi vuoti nella filiera editoriale» dice Ettore. «Fino a poco tempo fa, se in magazzino chiedevi un arretrato ti arrivava il giorno dopo, adesso neanche rispondono alle mail. E il numero di copie dei giornali che ci danno viene stabilito in base al venduto, ed è un calcolo abbastanza teorico: altrimenti non rimarremmo senza quotidiani già alle due del pomeriggio, come a volte capita.» Eppure, oltre alle improrogabili necessità digitali e alle mille domande senza risposta, notiamo incrollabili certezze, oggetti leggendari e pressoché fuori dal tempo, ancora richiestissimi: le figurine dei calciatori, la Settimana Enigmistica. Cioè l'immortale «giuoco» del pallone, e i rebus e le sciarade contro la solitudine. Anche le romantiche edicole, in fondo, sono un enigma destinato ai solutori più che abili. Il futuro? Uniamo i puntini, qualcosa apparirà.

«A me sembra che ci siano **troppi vuoti nella filiera editoriale**. Fino a poco tempo fa, se in magazzino chiedevi un arretrato ti arrivava il giorno dopo, adesso neanche rispondono alle mail.»

Silvia Albertazzi

Quattro funerali dopo: il Sudafrica di Damon Galgut

«Alias», 20 marzo 2022

Conversazione con il vincitore del Booker Prize: il post apartheid raccontato da una voce che filtra vicende e bugie di una famiglia di bianchi

Ricorrendo a una voce narrante molto singolare, una sorta di narratore fluido che si sposta tra i personaggi, entra nelle loro menti, ne mescola i punti di vista attraverso focalizzazioni incrociate, dissolvenze e carrellate, Damon Galgut offre, con *La promessa* (edizioni e/o, traduzione di Tiziana Lo Porto), «una dimostrazione spettacolare di come il romanzo possa modificare radicalmente il nostro modo di vedere e pensare»: questa la motivazione che ha accompagnato il Booker Prize, vinto dallo scrittore sudafricano l'anno scorso, ciò che gli ha aperto le porte di una celebrità non ancora conquistata dalle opere precedenti – quattro pièces teatrali e otto romanzi – nonostante fosse già evidente la sua non comune abilità nel costruire una voce inedita e diversa a ogni nuovo lavoro.

Non esitando, nei momenti più inattesi, a rivolgersi direttamente a chi legge, la voce narrante della *Promessa* arriva a imbastire una sorta di discorso libero indiretto a mo' di contrappunto, una voce plurale bianca che sovrasta l'arcobaleno sudafricano ormai sbiadito, ed è costretta a zittirsi di fronte all'universo nero, che non può penetrare e a cui non può dare voce. Così, un genere classico come la saga familiare assume connotazioni affatto originali: la storia si snoda attraverso tre decenni fondamentali per il passato recente del Sudafrica – dalla proclamazione

dello stato d'emergenza del 1986 alle dimissioni del presidente Zuma nel 2018 – per ognuno dei quali viene scelto un momento topico, ovvero un funerale. L'invecchiamento e la morte, temi chiave, accompagnano tanto il succedersi della Storia che «calpesta gli individui» quanto l'eterno ritorno del ciclo stagionale. Al rinnovarsi del quale, la figura della più giovane (e più straniante) componente della famiglia torna a ricordare la promessa che dà il titolo al libro, un patto fatto alla vigilia del primo funerale e ripetutamente disatteso: alla fedele domestica di colore si sarebbe lasciata in dono la casupola in cui vive e la terra arida che la circonda. Letto da molti recensori come un'allegoria delle promesse non mantenute dal Sudafrica post apartheid, questo di Damon Galgut non è tuttavia, un romanzo politico: con ironia l'autore riesce a prendere le distanze dalle osservazioni del narratore e dai suoi stessi personaggi, mantenendo leggero, e a tratti decisamente umoristico, il tono di una vicenda che nasce e si sviluppa attorno a una serie di morti. [...]

La voce narrante che lei ha adottato è una variazione del tutto particolare del discorso indiretto libero, che non si accontenta di esprimere diversi punti di vista, ma scivola, come una sorta di narratore fluido, nelle menti dei personaggi, passa quasi senza parere dai pensieri

dell'uno a quelli dell'altro e da un tono narrativo a un altro. Come è nata questa voce?

All'inizio mi ero servito di un narratore onnisciente, molto più tradizionale, ma a un certo punto mi è stata offerta la possibilità di lavorare a una sceneggiatura, e quando sono tornato al libro ho visto la chance di trasferirvi una sorta di logica cinematografica: ho capito di poter saltare in un modo molto veloce tra una prospettiva e l'altra, spostarmi da un punto di vista all'altro, dalla percezione di qualcuno alla coscienza di qualcun altro e, come in un film, passare da un luogo a un altro molto velocemente. Questo mi ha permesso di dare espressione a più voci, perché ho la sensazione che la storia del Sudafrica necessiti di un coro, anche se stonato, disarmonico. È stato eccitante per me, ma mi ha anche dato insicurezza, perché in una narrazione, mi dicevo, si dovrebbe essere più misurati, stabilire un certo realismo dei personaggi, soprattutto fissare un senso di stabilità. La prospettiva più convenzionale rende il narratore invisibile, proprio il contrario di quel che stavo facendo. Ero preoccupato, pensavo, sarà un caos, e poi mi sono detto: allora andiamo fino in fondo. E così, ho lasciato che la voce narrante assumesse un determinato tono, che desse giudizi sui personaggi, anche spostando l'identità del narratore, che a volte sembra avere una voce piuttosto disumana.

Secondo i «cultural studies» affrontando ogni testo dovremmo porci tre domande: Chi parla? Da dove parla? A chi parla? Possiamo provare a posizionare «La promessa»? Chi parla nel suo romanzo? Da dove e a chi?
Quando ho deciso di attirare l'attenzione sul narratore invece di nascondere, al tempo stesso ho

deciso di dargli identità mutevoli. Forse non è sempre la stessa persona a parlare: in certi momenti, sembra essere qualcuno della famiglia protagonista, in altri qualcuno non proprio umano. A volte, è uno dei personaggi che si rivolge a sé stesso, altre volte il narratore interpella direttamente il lettore, in modo quasi accusatorio: in certi momenti esce dalla pagina per dire la sua. Penso che i romanzi siano nati come una sorta di distrazione per le classi medie, di cui tradizionalmente riflette i valori, per trasmettere un senso abbastanza rassicurante del mondo. Naturalmente, nel corso del tempo, il romanzo si allontana molto da questo modello, ma sempre con dei limiti. Perché un libro sia letterariamente soddisfacente non si può avere una narrazione assolutamente disordinata, ci vuole un bilanciamento: da un lato devi risolvere la storia e darle una forma che abbia un inizio, una parte centrale e una fine; ma dall'altro infrangendo le regole ci si avvicina un po' di più a quello che percepisco essere il reale funzionamento di un mondo non coeso, non coerente, dove i buoni perlopiù non vengono premiati e i cattivi non vengono puniti.

Veniamo alla struttura del libro: abbiamo quattro parti che corrispondono a quattro funerali, che si svolgono uno ogni decennio, in quattro stagioni diverse e secondo quattro differenti riti religiosi. La scelta dei funerali come momenti topici della famiglia sembra essere vagamente ironica. Il mutare delle stagioni e dunque il passare del tempo è un tema fondamentale; ma perché tanta attenzione nel differenziare i riti?

Sebbene possa sembrare strano, visto che si parla così tanto della morte, mi sono molto divertito nello scrivere questo romanzo. La voce narrante si muove

«Ho lasciato che la voce narrante assumesse un determinato tono, che desse giudizi sui personaggi, anche spostando l'identità del narratore, che a volte sembra avere una voce piuttosto **disumana**.»

«A questo punto della mia vita il modo di raccontare una vicenda è forse più importante della storia stessa.»

con leggerezza, quindi sì, c'è un po' di umorismo. L'idea mi è venuta da un amico che è l'ultimo discendente della sua famiglia, e che mi ha raccontato la storia dei funerali dei suoi parenti, facendomi molto ridere. Così ho pensato che far passare una storia attraverso i funerali poteva essere insolito, interessante. A questo punto della mia vita il modo di raccontare una vicenda è forse più importante della storia stessa. In questo caso, parte dell'attrazione è dovuta al fatto che quanto è accaduto tra un funerale e l'altro si può lasciare che il lettore lo immagini, così come si immagina la vita di qualcuno che non si è visto per anni. Se avessi ripetuto lo stesso servizio funebre quattro volte, mi sarei annoiato, ma soprattutto è vero che questa varietà dice anche qualcosa sul Sudafrica, dove vivono persone di origini miste, religioni diverse. Mio padre per esempio è ebreo; quando mia madre l'ha sposato, si è convertita all'ebraismo, ha convertito me e mia sorella, ma poi ci ha cresciuto in modo laico. Poi si è risposata con un afrikaans calvinista, e siamo stati anche noi calvinisti, per qualche anno. Quando poi ha divorziato anche dal mio patrigno, ha seguito le derive mistiche di una religione orientale. Più in generale, il Sudafrica al momento è un paradiso new age.

Lei dà alla fattoria della famiglia protagonista un ruolo centrale. Mi domando se si possa inserire «La promessa» nella tradizione della «farmhouse novel» sudafricana, cui appartengono Olive Schreiner con il suo «Storia di una fattoria africana» e, soprattutto, il Coetzee di «Nel cuore del paese». Peraltro, la struttura di saga familiare strettamente legata alle vicende politiche e sociali del Sudafrica mi ha riportato alla mente «La polvere dei sogni» di André Brink. Si riconosce in queste tradizioni? C'è un momento nel libro in cui Astrid sfoglia il romanzo fallito del fratello Anton e legge una nota

a margine: «È una saga familiare o una farm novel?». Naturalmente sono io che mi sto ponendo la domanda, e che sto passando a Anton le mie insicurezze sul libro. Credo che Olive Schreiner e le prime farm novel facessero parte di un progetto coloniale per romanzare l'occupazione della terra. Coetzee l'ha ribaltato molto consapevolmente: *Nel cuore del paese* è stato il primo dei suoi libri che ho letto e ricordo quell'esperienza come straordinaria. D'altra parte, non sono sicuro che si possa effettivamente parlare di una particolare tradizione di scrittura sudafricana: c'è stata la corrente coloniale e poi una sorta di scrittura di resistenza, ma dopo il 1994 si è aperto un periodo completamente nuovo, e io credo che le tradizioni siano troppo vaghe e forse troppo aperte perché possa sentirmi l'anello di una catena prestabilita. Se sto consapevolmente seguendo le orme di qualcuno, questo è Coetzee, ma sono riluttante ad ammetterlo, perché sento per la prima volta che forse mi sono liberato della sua ombra.

Molti critici, in effetti, hanno paragonato «La promessa» a «Vergogna», ma io trovo che quello di Coetzee sia un romanzo molto più cupo e pessimista.

Mi fa molto piacere, perché alcuni hanno scritto che sono più pessimista di Coetzee, ma a me sembra che si debba essere davvero sordi se non si trova dell'umorismo nel mio libro.

Passiamo ai personaggi: Amor è la ragazza che caparbiamente ricorda a ogni funerale la promessa che il padre ha fatto alla madre morente e che puntualmente è disattesa. È diversa da tutti: è una folle, una santa... Perché l'ha resa così misteriosa, forse perché ne voleva fare un personaggio simbolico, come hanno scritto in molti?

Decida lei. Non sono nemmeno sicuro di cosa vogliono dire con quel «simbolico». Volevo lasciare

Amor nell'ambiguità, e a tempo stesso intendevo farne il centro morale del libro: perché vuole mantenere «la promessa»? È possibile che creda altruisticamente di fare la cosa giusta, ma è anche possibile che ci sia qualcosa di sbagliato in lei. Diversi personaggi, infatti, fanno riferimento al fatto che è stata colpita da un fulmine e forse ha subito danni cerebrali: ho voluto lasciare questa possibilità aperta. Amor ci mette comunque trenta anni per far sì che venga mantenuta la promessa: così funziona il mondo reale, puoi avere buone intenzioni, ma si possono frapporre mille ostacoli alla loro realizzazione.

All'altro polo del libro c'è il personaggio di Anton: è una controparte di Amor?

Rappresentano in qualche modo due aspetti della mia natura sudafricana. Come Anton, ho sentito ad un certo punto della mia vita che il futuro era nelle mie mani: non era vero e non è detto sia una brutta cosa. Corrisponde a una parte di me che corre su un binario parallelo a quello di Amor, e che sente l'impulso morale di rinunciare al privilegio e al potere, ma non sa come farlo.

Gli atteggiamenti di molti personaggi nei confronti della popolazione di colore si possono interpretare come esempi di razzismo di ritorno?

Si potrebbe dire che tutti i personaggi, a parte Amor, non si preoccupano molto della storia o di rimediare al passato, e questo vale anche per la maggior parte dei sudafricani bianchi, inclusi i componenti della mia famiglia, che alzano le spalle e dicono: non ho creato io l'apartheid.

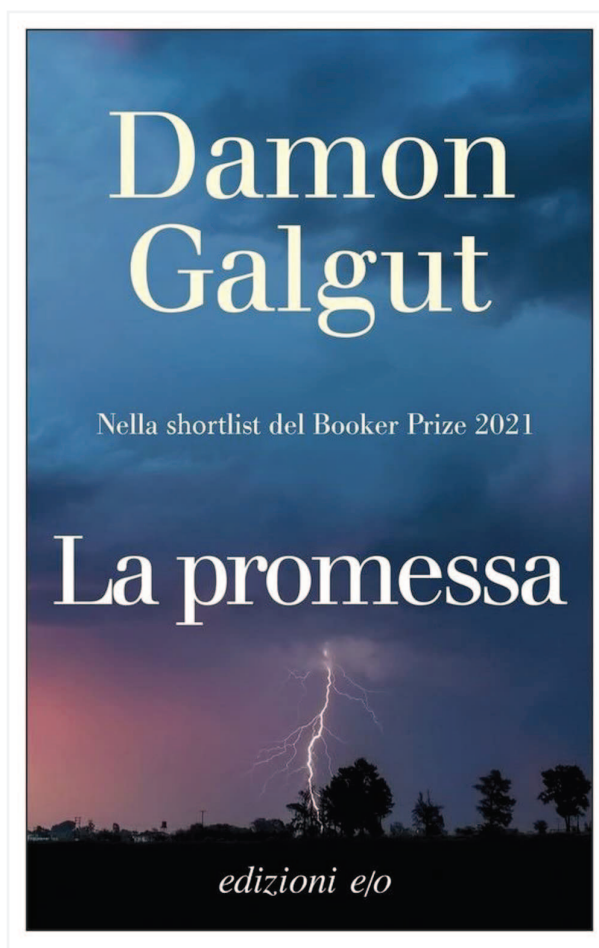
È per questo che il narratore non entra mai nella mente delle persone di colore?

Ho preso questa decisione abbastanza alla leggera e si è rivelata essere l'aspetto più controverso del libro. Ho voluto fare di un problema della vita reale un problema letterario, e se chi legge ne risulta infastidito, se sente che qualche domanda non ha avuto

risposta, c'è più speranza che la cerchino nella loro mente e forse nella vita.

Diversi recensori hanno letto «La promessa» come un'allegoria politica. Lei è d'accordo?

Il vero soggetto del mio libro è il tempo che passa, un soggetto nascosto che ho cercato di far emergere. Avevo in mente il fatto che nel grande flusso del tempo ognuno è un personaggio di passaggio, così ho lasciato che la narrazione si spostasse molto spesso dalla famiglia a qualche personaggio secondario, sperando di trasmettere con ciò l'idea che tutti noi nel tempo siamo portatori di storie diverse che si intersecano: alla fin fine il tempo è quello che conta, perché nel suo svolgersi cambia tutto, dalla Storia alla politica.



Giulia Bocchio

Tradurre «Infinite Jest»

«minimaetmoralia», 21 marzo 2022



Intervista a Edoardo Nesi, traduttore dell'opera di Wallace originariamente pubblicata da noi da Fandango: «Quel libro era il prodotto di una mente superiore».

Provate a cercare su Google la prima traduzione italiana di *Infinite Jest*, di Edoardo Nesi. Si l'edizione Fandango: vi ritroverete davanti a quello che oggi è a tutti gli effetti un cimelio.

L'autore, David Foster Wallace, è un genio iconico, che ha lasciato dietro di sé palle da tennis, aragoste e un sacco di cose divertenti e commoventi che forse non troveremo più in nessun altro.

Il 21 febbraio scorso, Wallace, avrebbe inoltre compiuto sessant'anni.

Il tempo che stiamo vivendo – questo affollato presente ricco di contraddizioni, fatto di web, nuovi virus e profili social variegatissimi – non saranno né le sue opere né i suoi bizzarri personaggi a raccontarcelo, con quella lingua che è un'autentica autopsia della pancia del mondo; quello che resta di DFW è una preziosa e incommensurabile produzione di libri che forse invecchieranno, ma che manterranno intatta quella sensazione di avere trovato in lui uno strambo ma necessario amico.

Ho qui davanti a me, mentre parliamo, tutti i libri che David Foster Wallace ha scritto e guardandoli, ricordando ogni narrazione e sottotrama che c'è dentro ognuno di loro, è affare complesso capire da dove iniziare, da dove cominciare per raccontare la sua storia. Che è una storia di ossessioni, di personaggi estremamente

caratterizzati e strambi, una storia che è tutta nella scrittura e nella lettura. Un diluvio. E quindi racconteremo di come abbiamo cominciato noi, a scoprirlo...

Tanti anni fa, negli anni Novanta, uscì un numero di «Panta» dedicato agli americani – «Panta» era una rivista letteraria molto bella e curata, pubblicata da Bompiani – e fra una pagina e l'altra c'era questo racconto, intitolato *Per sempre lassù*, tradotto da Edoardo Albinati, di un certo David Foster Wallace, un autore giovane, che non conoscevo. Rimasi folgorato, anche perché al tempo ci raccontavano che la letteratura americana fosse tutta lì, nei libri di Bret Easton Ellis per esempio: questo era qualcosa di molto diverso. Un giorno poi lessi sull'«Espresso» che era uscito un suo romanzo, un testo amato dagli studenti universitari: quel romanzo, che io comprai e lessi tutto, era *Infinite Jest*. È cominciata da lì la grande storia d'amore con Wallace. Ci sono romanzi nei quali t'accorgi di entrare completamente dentro la storia, perché parlano a te e di te con una qualità straordinaria e con uno stile che richiede sì attenzione, ma che non è mai difficile. Lui va a una velocità doppia rispetto agli esseri umani, ma con le sue soluzioni letterarie ti restituisce tantissimo.

Fa anche molto male leggere Wallace se sei uno scrittore o una scrittrice, perché se pensi di poter fare quello che fa lui sei fregato/a...

A proposito di scrittori e scrittrici, io ho cominciato a leggere DFW nel 2015, frequentavo una scuola di scrittura creativa: letture, stimoli, esercizi, input da ogni parte eppure ricordo quel periodo con un velo di inquietudine: ho smesso di scrivere. Paradossale, in un ambiente che promuoveva l'opposto. E così ho preso in prestito dalla biblioteca della scuola «La ragazza dai capelli strani», poi i saggi, «Infinite Jest», «La scopa del sistema», «Oblio» e non ho più smesso. È stato davvero un antidoto contro la solitudine, è stato un amico e mi ha fatto ridere e commuovere quasi sempre. I protagonisti dei suoi libri sono estremamente caratterizzati, alcune descrizioni che li riguardano sono sconfinata eppure tutto è chiaro, sono inconfondibili. La sua grandezza è racchiusa nell'uso virtuoso e a tratti elefantiaco che fa della parola, David Foster Wallace ha una relazione quasi erotica con il linguaggio, ma di un erotismo disperato, stile dipendenza sessuale...

Sì in parte è così. Prendiamo i suoi personaggi: come dici tu, sono molto caratterizzati. Hai come l'impressione che siano stati molto, molto, pensati prima di essere scritti. Ognuno di loro vive di vita propria, una vita che esula dal libro nel quale si trovano: è come se ci fosse di più. E bisogna conoscerli bene per potersi permettere di raccontarne solo una parte: questo è un grande insegnamento che Wallace concede e che io ho imparato grazie a lui. Ci sono dei momenti all'interno della sua scrittura che si presentano lì dinanzi a te, chiari, anche nei dialoghi molto lunghi che ci sono, che fanno parte del suo stile, sai sempre benissimo chi sta parlando, perché i suoi personaggi sono così, sai chi sono: li riconosci.

Tu sei stato il primo a tradurre quell'immenso romanzo che è «Infinite Jest». Complesso, frammentato, li confluiscono tanti temi cari a Wallace. Che significato ha avuto per te un così grande lavoro di traduzione e immersione nell'opera?

La traduzione di *Infinite Jest* è un lavoro di cui vado molto fiero, perché tradurre è sempre una straordinaria lezione di scrittura, vedi l'opera

«Tradurre è sempre una straordinaria lezione di scrittura, vedi l'opera completamente aperta davanti a te.»

completamente aperta davanti a te, per questo vale la pena farlo, specialmente per i grandi autori, ed è un impegno che ti aiuta a comprendere la funzionalità del testo: perché un capitolo si colloca in un certo punto – come accade in *Infinite Jest*, dove questi potrebbero cambiar posto e invece funzionano proprio lì dove sono.

Ebbi all'epoca una corrispondenza con lui, via fax, mediata sempre dalla sua agente, perché avevo bisogno di capire come gestire alcuni termini, alcune citazioni. Non potevo mettere altre note, perché c'era già un apparato di note di oltre cento pagine e quando chiesi come regolarsi lui rispose che gli piaceva l'idea di un lettore che davanti a un termine a lui sconosciuto si fermasse, sospendesse un attimo la lettura, per andarlo direttamente a cercare su un'enciclopedia o vocabolario. Questa era una visione veramente interessante.

La mole era importante, ci è voluto un anno mezzo di lavoro quotidiano, come se fosse un libro mio, era necessario poi stare attenti a ogni passo, come la citazione di prodotti o programmi televisivi americani. Ha richiesto grande energia, anche fisica.

Ma quel libro era il prodotto di una mente superiore e quando una mente superiore si manifesta vale la pena provare a capirla, altrimenti perché leggerla?

Tradurre questo libro mi ha insegnato molto sulla tolleranza, attraverso i personaggi stessi, molto sul desiderio, perché sostanzialmente è un libro sul desiderio, *Infinite Jest*, ma anche sulle dipendenze e di come queste si rivelano in tutte le loro conseguenze...

«Infinite Jest» è un libro unico nel suo genere, credo viva ormai di vita propria; non solo per la sua struttura, ma

anche per la sua natura «fisica» di oggetto concreto, maneggiarlo, andare avanti e indietro nel leggere e rileggere certe note: richiede grande attenzione e gesti specifici e non è proprio maneggevole...

Oltre mille pagine, oggettivamente hanno un peso! Quel libro non assomiglia a nessun altro, per struttura, varietà d'ispirazione. Ogni scrittore si trova di fronte a un'idea che poi, a un certo punto, vorrebbe raccontare attraverso fatti e passaggi in più, ma farlo porterebbe fuori strada, fuori dal romanzo stesso: e quindi sono parti potenziali che tagli o che sai rallenteranno la narrazione. Lui non fa niente di tutto questo, lo dimostra la storia meravigliosa dei terroristi quebecchiani in sedia a rotelle che saltano in aria: una trovata geniale, che apprezzati di più attraverso una nota, episodio che inserito nel testo stesso non avrebbe cambiato di molto il numero delle pagine o la vicenda in sé, eppure lui sa dove inserire ogni cosa, perché il lettore possa meglio goderne. Questo è un altro bellissimo insegnamento che ci ha regalato.

Ancora oggi, ogni tanto, lo riapro e ne rileggo qualche passaggio, un po' come faccio anche con Proust.

Nessuno più di lui sapeva a maneggiare la descrizione dei dettagli, nei suoi libri questi diventano artigli nel raccontarti la vita, o le nostre pochezze quotidiane... Un altro aspetto che emerge, quando si parla di David Foster Wallace, è la straordinaria metafora fra la vita e il tennis. Sport che l'autore conosceva bene e che secondo me somiglia all'atto della scrittura come nessun altro. Come davanti all'avversario sulla terra battuta, così l'artista sulla pagina: ci sei tu, c'è il tuo ego, la tua mente, la sfida è con te stesso. E c'è quella necessaria solitudine che fa sempre la differenza.

Interessante questa visione. Io stesso ho giocato a tennis, specialmente in gioventù, è uno sport che conosco e che mi ha aiutato nella traduzione, visto il tema ricorrente. La traduzione presuppone sempre una buona base di conoscenza.

In Wallace il tennis è davvero una metafora dell'esistenza, le paranoie e i disturbi dei ragazzini che lo

praticano in *Infinite Jest* si riflettono nelle loro vite. E comunque è uno sport che richiede una certa dose di paranoia, per essere giocato bene!

David Foster Wallace è morto nel 2008, è lì che si conclude la sua parabola tragica. «Oblio», a differenza di altri suoi scritti, è una raccolta che non rileggo mai, l'ho lasciata lì, su un ripiano nascosto della libreria, per il forte senso di inquietudine e di ombra che quelle storie trasmettono. Le digressioni dense, il pensiero che diventa un labirinto di parole: a conti fatti, è come se quest'opera avesse in qualche modo anticipato il suo suicidio... E chissà cosa avrebbe detto o scritto dell'egemonia dei social media nella nostra vita, delle derive di internet, di questo nostro essere sempre iperconnessi, chissà cosa si sarebbe inventato a proposito del Metaverso...

Per quanto riguarda *Oblio* sì, è oscuro, si percepisce. In generale lui poi era meraviglioso nei saggi, che è la produzione che io amo di più di Wallace. Basti pensare al saggio su McCain, *Considera l'aragosta, Una cosa divertente che non farò mai più*.

Se n'è andato nel momento in cui ci sarebbe stato più bisogno dei suoi libri, perché aveva un modo suo di vedere e raccontare il mondo, con questa grande, immensa, umanità di fondo che più passavano gli anni, più emergeva dai suoi scritti; gli ultimi sono i più sofferiti. Una grande mente che forse faceva fatica a adeguarsi allo scorrere del tempo, ma la sua fu un'esistenza difficile, paralizzato da problemi di più tipi... Ed è incredibile come sia riuscito, nonostante questi aspetti, a regalarci una letteratura e un'opera così unica e importante. Leggerlo è come avere un amico, un fratello più grande che ti fa sentire meno solo e che ti fa anche divertire molto.

Ecco perché vale la pena scoprirlo, raccontarlo, continuare a leggerlo... a dimenticare si fa presto!

«Se n'è andato nel momento in cui ci sarebbe stato più bisogno dei suoi libri.»

Andrei Kurkov

Poeti, scrittori, attori: la Spoon River dell'Ucraina

«la Repubblica», 22 marzo 2022

Non è la prima volta che si cerca di annientare la cultura ucraina: negli anni Trenta quasi tutti gli scrittori e i registi teatrali furono fucilati

Dopo cinque giorni di silenzio, una mia amica scrittrice, giornalista e storica mi ha mandato un nuovo messaggio dalla Melitopol' occupata. Temevo già che le fosse successo qualcosa, che non ne avrei saputo più nulla. Ma grazie a Dio era semplicemente un problema di internet e collegamento telefonico. Le ho chiesto di tenere un diario della sua vita sotto l'occupazione, di fare fotografie con lo smartphone e di mandarmele. Le conserverò. Gli originali del diario poi si possono cancellare.

Sono già più di due settimane che vive sotto l'occupazione e non esce di casa per timore di essere sequestrata. A Melitopol' hanno già rapito la direttrice del locale museo storico Lejla Ibragimova, tatarica di Crimea. L'hanno intimidita, interrogata, hanno portato via telefoni e computer a lei e ai suoi famigliari. Poi l'hanno rilasciata e la mattina dopo l'hanno nuovamente arrestata e interrogata. Nei territori occupati spariscono attivisti e giornalisti. Agenti dell'Fsb girano per le strade con gli elenchi dei nomi e degli indirizzi delle persone a cui danno la caccia. Questi elenchi erano pronti già prima dell'inizio della guerra.

Per otto giorni non si erano avute notizie del giornalista di Kachovka Oleg Baturin, rapito dai militari russi. Poi finalmente lo hanno rilasciato. Dopo otto giorni di percosse, torture e ingiunzioni di passare

dalla parte della Russia, dopo avergli fatto soffrire fame, sete e umiliazioni. Quelli che lo picchiavano nascondevano la faccia e gli impedivano di alzare la testa e guardarli.

Questa è la Russia di oggi? Sì. Ma è anche l'Unione Sovietica degli anni Trenta. Sono le pratiche del Gulag. Sulle torture nel lager di Donec'k lo scrittore ucraino Stanislav Aseev ha scritto un libro intero. Lui ci ha passato due anni, nel lager di Donec'k e nelle carceri dei separatisti! Ha studiato quelli che picchiavano e maltrattavano i prigionieri di guerra ucraini e le altre persone prelevate per strada e poi portate nel già tristemente noto campo di concentramento Izoljacija. Là inizialmente sorgeva una fabbrica che produceva isolanti per cavi elettrici, poi al suo posto era stato aperto un centro d'arte contemporanea con lo stesso nome. Ma dopo l'occupazione di Donec'k ad opera dei separatisti e dei militari russi, vi è stato organizzato un campo di concentramento con camere di tortura. Il libro di Stanislav Aseev è già stato tradotto e pubblicato in diverse lingue, compreso l'inglese. Raccomando a tutti di leggerlo per capire meglio che cosa è accaduto a partire dal 2014 e tuttora accade nelle «repubbliche» separatiste. Ma oggi questo accade anche nei territori occupati dall'esercito russo.

Oggi, nel 2022, i libri su quanto sta accadendo in Ucraina si scrivono già, ma non sono ancora pubblicati. Il fallito tentativo di annessione o, più semplicemente, di occupazione di tutta l'Ucraina ha fatto infuriare il presidente Putin e adesso, a giudicare dalle azioni militari dell'esercito russo, i generali russi hanno avuto l'ordine di distruggere città e villaggi, uccidere la popolazione civile e semplicemente far sì che l'Ucraina non esista più!

Non è il primo tentativo di annientare l'Ucraina e gli ucraini. Alla fine degli anni Venti del secolo scorso i contadini ucraini non volevano entrare nei kolchoz e per questo il potere sovietico deportò 250.000 famiglie in Siberia. Fra il 1932 e il 1933, per la resistenza alla collettivizzazione forzata, i contadini ucraini si videro requisire tutte le scorte di grano e in generale tutte le scorte alimentari, e furono lasciati senza cibo per l'inverno. Allora per la carestia artificiale organizzata da Mosca morirono circa sette milioni di ucraini. In quegli stessi anni il potere sovietico decise di annientare la cultura ucraina e quasi tutti gli scrittori, i poeti e i registi teatrali furono arrestati, inviati nel Nord della Russia, nelle isole Solovki, e là fucilati. Nella storia della letteratura ucraina a proposito degli scrittori di quell'epoca si parla di «rinascimento fucilato». Perché avevano tentato di far rinascere la cultura ucraina dopo decenni di proibizione della lingua e di tutto ciò che era ucraino nella Russia zarista. I comunisti sovietici decisero che il rinascimento della cultura ucraina era pericoloso per l'Urss. E insieme agli scrittori, ai poeti e ai drammaturghi gli uomini dell'Nkvd fucilarono artisti e registi teatrali. Le opere di Michajlo Semenko, Majk Johansen, Mykola Zerov e di decine di altri scrittori ucraini fucilati sono state pubblicate per la prima volta solo dopo il collasso dell'Unione Sovietica.

Anche gli intellettuali ucraini di oggi sono in pericolo. Scrittori, giornalisti, storici. Chiunque ritenga che l'Ucraina deve restare indipendente e diventare parte dell'Europa è già nemico della Russia. La cultura è ciò che cementa una nazione. La cultura ucraina aveva appena cominciato a rinascere dopo

settant'anni di potere sovietico, dopo settant'anni di censura e persecuzioni. Ma oggi la cultura ucraina è diventata bersaglio dei bombardieri russi. Insieme ai rappresentanti della cultura. A Kiev in seguito ai bombardamenti degli ultimi giorni sono morti Artem Datsyshyn, primo ballerino del teatro nazionale dell'Opera, e la famosa attrice Oksana Shvets. A Buca, la cittadina degli scrittori e dei compositori nei pressi di Kiev, soldati russi hanno freddato sulla soglia della sua casa Oleksandr Kisljuk, noto traduttore dal greco antico e da altre lingue, docente all'Accademia teologica e professore dell'Università pedagogica Dragomanov. Grazie a lui gli ucraini possono leggere le opere di Aristotele, Tacito, Tommaso d'Aquino e di molti altri scrittori antichi. Ora Oleksandr Kisljuk è stato ucciso e non si sa chi porterà a termine le traduzioni a cui stava lavorando. Fra le vittime di questa guerra ci sono come minimo tre pittori, ci sono fotografi e scienziati, musicisti e architetti, molti insegnanti e docenti universitari. È ormai quasi un mese che scuole e università, teatri e biblioteche sono bersaglio dei bombardamenti russi. Nella cittadina di Ivankiv, non lontano da Kiev, una bomba ha colpito il Museo di storia locale, che custodiva le opere della più famosa pittrice primitivista ucraina, Marija Prymačenko. Mentre il museo bruciava, gli abitanti del luogo hanno messo in salvo i suoi dipinti, che ora sono conservati nelle case vicine. Il ministero della Cultura dell'Ucraina ha inviato a tutti i musei l'ordine di preparare oggetti e opere per l'evacuazione nella parte occidentale del paese. Alcuni musei hanno fatto in tempo a imballare le loro collezioni, altri hanno semplicemente trasportato tutte le opere nelle cantine e nei locali sotterranei. Ma per ora non si è provveduto all'evacuazione. Ora la cosa più importante è evacuare i civili dalle città che sono quotidianamente esposte ai bombardamenti e ai colpi di artiglieria.

Per due settimane gli scrittori ucraini hanno cercato di portar fuori dal villaggio di Klavdievo, praticamente distrutto dall'esercito russo, il loro collega Vladimir Rafeenko. Rafeenko, che scrive in russo,

è già profugo per la seconda volta. Una prima volta aveva dovuto lasciare il suo appartamento di Donec'k nel 2014. Da allora viveva con la moglie nella casa di campagna dello scrittore di lingua ucraina e traduttore Andrij Bondar', a Klavdievo. Klavdievo adesso è quasi completamente distrutto dall'artiglieria e circondato dai carri armati russi. Dopo aver passato più di una settimana nella cantina della casa semidistrutta, Vladimir e la moglie sono finalmente riusciti ad abbandonare il villaggio e alcuni volontari li hanno portati a Kiev.

A Kiev ci sono maggiori possibilità di sopravvivenza: anche qui i missili colpiscono, ma non così intensamente. Qui, nel suo appartamento vicino alla stazione, l'editore Mykola Kravčenko, seduto alla scrivania, non smette di lavorare. Sta preparando

per la pubblicazione il romanzo di una giovane scrittrice di Luck, *La bambola di porcellana*, un romanzo che parla di violenza domestica. Kravčenko sa che il libro non potrà uscire in tempi brevi, ma continua a lavorare per salvaguardare il suo equilibrio psichico, per pensare meno alla guerra. Ma la guerra, anche quella contro il patrimonio culturale ucraino, continua. Le chiese distrutte si contano già a decine.

Il ministero della Cultura ucraino continua a lavorare e ogni giorno raccoglie nuove informazioni sulle istituzioni culturali e i monumenti storici distrutti dell'esercito russo.

L'elenco dei crimini della Russia contro la cultura ucraina continua ad allungarsi.

(Traduzione di Emanuela Guercetti)



Matteo Moca

Il potere del cute

«Il Tascabile», 25 marzo 2022

Una riflessione e conversazione con Simon May, autore del saggio sul cute: «Suscitano in noi sentimenti deliziosamente protettivi e consolatori».

Una delle riflessioni freudiane più celebri è quella contenuta nel saggio sul perturbante, importante sia per lo sviluppo delle sue teorie psicanalitiche che per le teorizzazioni sui meccanismi interni di un'opera di finzione. Questo spazio permeabile tra l'opera e i meccanismi psichici è ciò che fa del perturbante un strumento ermeneutico malleabile in grado di dire molto anche della mentalità del tempo, perché ogni epoca ha qualcosa che «ingenera angoscia e orrore», quella sorta di spaventoso che risale a ciò che ci è familiare.

In *Carino! Il potere inquietante delle cose adorabili* (pubblicato da Luiss University Press con la traduzione di Chiara Veltri), il filosofo inglese Simon May prova a indagare i risvolti inquietanti delle cose carine che affollano la nostra vita, come gli oggetti che effettivamente incontriamo nelle situazioni quotidiane, ma anche le immagini o i video di piccoli animali o cuccioli indifesi che ci muovono alla commozione ogni volta che scorrono sulle nostre bacheche. Hello Kitty, il Balloon Dog di Jeff Koons, i Pokémon, Mickey Mouse, le emoji, E.T. l'extraterrestre sono solo alcuni degli oggetti a cui May fa riferimento nel suo libro in cui prova proprio a individuare come dietro alla pervasività della *cuteness* di questi oggetti si celino piuttosto meccanismi di potere che ne sfruttano ogni rivolo estetico

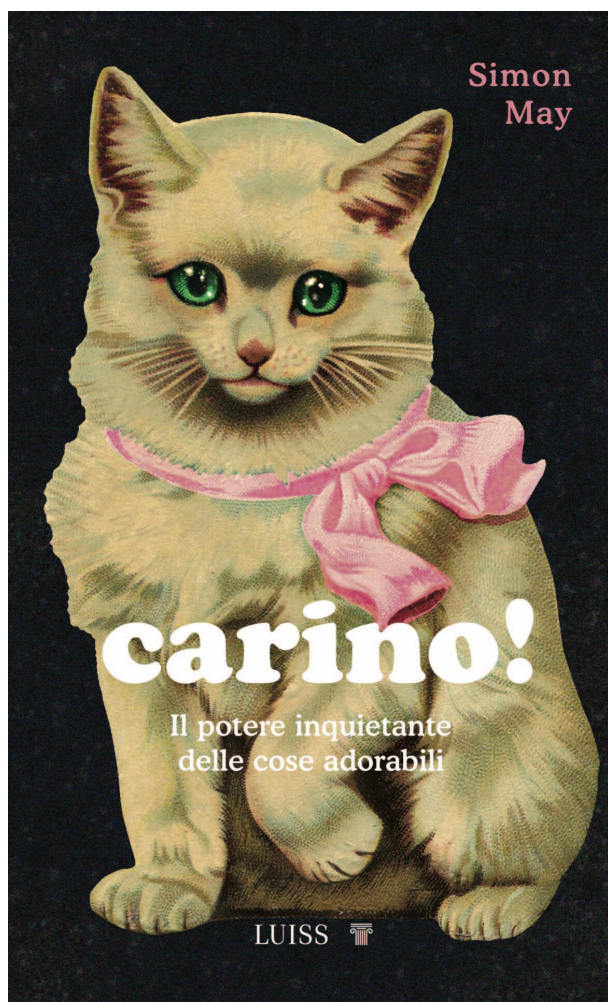
(«arma di seduzione di massa» definisce May il *cute*) per esprimere i lati più inquietanti, e perturbanti, dell'esistenza. L'invito è dunque, assecondando il Nietzsche citato da May, a scavare oltre la superficie, perché non esiste nulla di più profondo di ciò che si presta alla vista: «I filosofi» ci ha detto May «lo hanno quasi completamente ignorato perché sembra un tema banale e infantile; certo, gli oggetti carini e la sensibilità carina potrebbero anche essere considerati banali, ma non è affatto banale ciò che la mania per questi ci dice sul nostro mondo». Ed è proprio a partire da questa mania che May prova a identificare il carattere nascosto e inquietante del cute.

Il cute ha, secondo May, un ampio spettro di significati, ma sono proprio le due estremità opposte a rivestire grande interesse e a trasformarlo in una possibile chiave per l'interpretazione della realtà. May suggerisce infatti come esista un'estremità «dolce» che racchiude le qualità innocenti e non minacciose che comunemente associamo al cute, come «comportamenti che ci fanno apparire questi soggetti indifesi, affascinanti e arrendevoli, proprietari di caratteristiche anatomiche simili a quelle dei bambini, come teste fuori misura, fronti sporgenti, menti arretrate e andature goffe. Suscitano in noi, che siamo i loro spettatori, sentimenti deliziosamente protettivi e consolatori». Ma il suo interesse

si rivolge verso lo scontro con l'estremità opposta, quella che definisce appunto «inquietante», dove le qualità dolci vengono distorte verso qualcosa di più «oscuro, indeterminato e violento», qualcosa come il Balloon Dog di Jeff Koons che «sembra potente (fatto di acciaio inossidabile) e impotente allo stesso tempo (è cavo e non ha né la faccia, né la bocca, né gli occhi). È enorme ma anche vulnerabile; un cane domestico ma dalle proporzioni e consistenze sconosciute» o come Hello Kitty, «la ragazza-gatto stranamente senza bocca, senza voce e senza dita». Si tratta, per esempio, delle forme e degli atteggiamenti che ha assunto nel corso dei decenni Mickey

Mouse, la cui evoluzione estetica, tra gli anni Venti e i Settanta del Novecento (gli anni in cui secondo May il cute come estetica stava prendendo piede), funziona come perfetto epifenomeno per una teorizzazione dell'aspetto esteriore di questo tipo di oggetti: «Il suo comportamento cambiò: da aggressivo e sconclusionato, persino sadico, a benevolo, protettivo e gentile. E la sua testa cambiò nella direzione opposta al normale sviluppo cronologico: divenne più infantile, con la testa più bombata e con gli occhi e la volta cranica più grandi. Questi sono esattamente i tipi di caratteristiche carine che l'etologo Konrad Lorenz ha identificato come fattori scatenanti gli istinti protettivi umani verso i loro piccoli». Ma questa trasformazione non soddisfa solo caratteri estetici, inserendosi secondo May all'interno di un processo storico più grande: «Secondo me è stato l'orrore della guerra mondiale che ha ispirato Disney e, più in generale, l'esplosione del cute negli Stati Uniti dopo il 1945, ma ancora di più in Giappone, che ora è diventato la sua capitale mondiale. Perché fu solo dopo la seconda guerra mondiale che gli americani, gli europei e i giapponesi furono presi dalla repulsione per la violenza e la crudeltà e dal desiderio irrefrenabile di un mondo di gentilezza e cooperazione, in cui si potessero coltivare gli istinti di protezione reciproca e di accudimento. La mania del cute esprimeva quel desiderio, ma anche la consapevolezza dell'oscurità e della vulnerabilità intrinseca alla vita». L'esempio di Mickey Mouse è dunque emblematico nel ragionamento di May, perché nella promessa di cura dettata dalla minaccia delle rivalità e degli scontri tra nazioni e tra uomini era celata la consapevolezza dell'oscurità e della vulnerabilità: «Oscuro, apprensivo, vulnerabile e tuttavia – fedele all'essenza del cute – provocatorio, flessibile e spensierato».

Questa ambiguità, la vicinanza disturbante tra il rassicurante e l'inquietante, sono gli strumenti che May utilizza riferendosi alla teoria freudiana del perturbante, uno strumento adatto per un'indagine che oltrepassi i contorni esteriori e che, nella lettura



«Il cute è profondamente in sintonia con il modo in cui viviamo oggi proprio nel suo **offuscare le categorie tradizionali** di bene e male, maschile e femminile.»

di May, si tinge di un carattere ancora più subdolo. Se infatti lo psicanalista viennese faceva riferimento a oggetti per loro natura portatori di uno spirito spaventoso (si pensi per esempio al Mago Sabbiolino del racconto di Hoffman a cui Freud fa riferimento), May nella sua definizione di cute sembra individuare un aspetto ancora più minaccioso perché la natura primaria di questi oggetti è, a differenza proprio del Mago Sabbiolino, quella di puntare tutta la loro apparenza sulla piacevolezza estetica. Di essere, insomma, innanzitutto belli. Questo cambiamento di prospettiva porta anche a una riformulazione dei canoni estetici generalmente adottati: quando ci si riferisce al cute, dice Simon May, «non si tratta solo di qualsiasi oggetto o evento ordinario che può arrivare a sembrare inquietante», quanto invece di «quegli oggetti che sono esperiti come confortanti eppure appaiono snervanti e pieni di una strana bellezza». Il cute quindi, continua May, è un tipo di estetica che ci sfida «facendo sembrare il gentile sinistro e il familiare sconosciuto» andando oltre l'apparenza delle cose. Ed è proprio questo vuoto intermedio a emergere come luogo estremamente interessante, perché in questo spazio si riflettono alcuni comportamenti umani e la relazione tra l'uomo e le varie forme di potere.

May scrive infatti che il cute è oggi una delle modalità attraverso le quali l'era contemporanea vive l'impossibilità della pura innocenza e anche l'indeterminatezza della natura umana: «Il cute» aggiunge May «è profondamente in sintonia con il modo in cui viviamo oggi proprio nel suo offuscare le categorie tradizionali di bene e male, maschile e femminile, adulto e bambino, umano e animale», aspetto evidente per esempio nel fatto che la maggior parte degli oggetti carini non rientra nei vecchi canoni di

genere. «Pochi di loro oggi sono chiaramente girly o macho o implicano un orientamento eterosessuale convenzionale. Aprono quindi uno spazio per i più svariati orientamenti di genere o sessuali, così come si rivolgono a persone di tutte le età (sono per esempio sempre colpito da come le emoji siano usate da tutti, dai bambini agli anziani). Inoltre gli oggetti carini permettono di proiettare liberamente l'identità che vogliamo su di essi proprio nel modo che è sempre più comune nella nostra epoca, cioè un'epoca in cui l'identità è autodeterminata e pluralistica, piuttosto che una in cui è data per natura ed eredità».

Se queste dunque sono le caratteristiche del cute, emerge bene come tale incertezza si riversi su questioni di genere, morali, di riconoscibilità, di etnia e anche di età e necessità dunque, per essere indagata, di una nuova modalità di analisi in grado di racchiudere i due spettri all'estremità della definizione. Se infatti il lato tenero invita solamente al soccorso e alla protezione, il lato perturbante, maggioritario nello studio di May, con la sua richiesta di attenzione è più consapevole, anche rispetto alle questioni di potere che evoca: oltre a essere consapevoli, scrive May, gli oggetti e le persone che afferiscono a questo lato dello spettro «desiderano essere conosciute e riconosciute, per poi, fedeli alla loro impossibilità definitoria, nascondersi». Nel ragionamento di May infatti questo aspetto pervasivo del cute, con tutte le sue ambiguità, si riflette anche nelle persone e nel modo in cui queste vengono osservate e valutate dalla società. Per esempio nel capitolo intitolato *Il cute e il mostruoso*: il caso di Donald Trump descrive come l'ex presidente degli Stati Uniti possieda un'attitudine cute proprio per la sua natura di difficile definizione. Come per altri politici, come Stalin

o Kim Jong-il a cui dedica attenzione, May ipotizza che il cute possa essere un indizio per capire il fascino di Donal Trump: «Questo perché Trump, come nel caso del cute, confonde le categorie tradizionali di bene e male, verità e falsità, adulto e bambino, e persino forte e vulnerabile. Nel fare ciò evoca un'indeterminatezza, un'oscurità e una ferocia che lo dotano di mistero, un mistero accresciuto dal suo strano aspetto fisico, come la sua bocca increspata e i suoi capelli biondi pettinati all'indietro. Una chiave del suo carisma è che questo mistero non è risolto. I suoi fan lo amano perché evoca il sinistro e il consolatorio, il malevolo e il benevolo, il distruttivo e il creativo, la promessa di caos e la promessa di ordine. Trump vince incarnando l'oscura indeterminatezza di cute, cosa che nessuno dei suoi rivali è in grado di fare». Nascondersi e fingersi impotenti sono allora due degli atti fondamentali nella creazione dell'identità degli oggetti cute che però «usano la loro vulnerabilità per allettare e manipolare». Qui risiede, secondo May, la funzione del cute all'interno dei meccanismi di potere: poiché ripropone il vecchio interrogativo circa chi detiene davvero il potere, il signore o il servo? Com'è noto, secondo Hegel il potere del servo potrebbe essere addirittura più importante di quello del padrone poiché senza il servo non esisterebbe l'identità del signore che quindi non può annullare del tutto la sua dignità perché altrimenti non potrebbe ricevere il riconoscimento che è alla base della sua natura (e di tutta la natura umana, annotava Hegel seguito poi da Kojève o Lacan). Si crea quindi un cortocircuito rispetto alla normale valutazione dei rapporti di potere, perché il cute perturbante «non può fare a meno di ricordarci che nelle nostre relazioni intime spesso non sappiamo chi ha davvero il coltello dalla parte del manico». Ecco quindi che è il cute stesso a ribaltare la normalità dei processi di trasmissione del potere: sono proprio questi processi a conferire il potere all'oggetto o alla persona cute che può giocare con la percezione che lo spettatore ha del proprio potere, muovendolo tra pose dominanti e incertezza del

controllo. A questo interrogativo si lega direttamente una questione ontologica sul potere stesso e sul suo valore in ogni tipo di relazione, lavorativa, amorosa o sociale. Qui May fa riferimento alla riflessione di Nietzsche sulla volontà di potenza e a quella di Foucault sull'interpretazione di tutte le pratiche sociali e delle istituzioni in relazione all'esercizio del potere: pur sottolineando come magari il cute non abbia la forza di incarnare la promessa di un futuro sperimentale o di un afflato messianico, nello stesso tempo sottolinea però come si tratti di «un modo, anche se forse molto vago, di esplorare se e come sia possibile uscire dal paradigma del potere, il paradigma che comprende cioè tutti i desideri e le azioni umane, e persino tutta la vita, in termini di relazioni di potere. Il cute lo fa, prima di tutto, sollevando la questione di chi ha potere nella relazione con le cose carine». Nel suo libro May si domanda infatti se il cute possa essere «un cavallo di Troia in miniatura nella cittadella del potere», in un mondo che ha sempre interpretato i «rapporti umani più altruisti, compassionevoli e liberatori in termini di potere e volontà di potere» e quindi, prosegue, se «gli oggetti carini mettono in discussione le chiare distinzioni che spesso assumiamo esistano tra i potenti e chi il potere non lo ha»: «questo» ha aggiunto «è parte del loro fascino ed è il motivo per cui sostengo che il culto del cute ci spinge a mettere in discussione ciò che ormai diamo per scontato, cioè l'idea che la vita umana possa essere compresa prevalentemente in termini di esercizio e proiezione della volontà di potenza degli individui o dei gruppi». In questo senso il cute potrebbe preannunciare un possibile futuro capace di superare l'idea diffusa della vita umana sotto «il profilo dell'esercizio e della proiezione della volontà di potere del soggetto» perché il cute dunque, nella sua natura ambivalente che mescola violenza e tenerezza, potrebbe esprimere un desiderio antico, quello di ripudiare le scale gerarchiche che contraddistinguono le relazioni mettendo in discussione la natura stessa del potere e le categorie di governante e governato.

Anna Violato e Gianluca Liva

Solarpunk, la fantascienza che affronta la crisi climatica

radarmagazine.net, 25 marzo 2022



Rifiutare la catastrofe e immaginare un futuro ideale.
Nato come genere letterario, oggi il solarpunk ispira
una nuova forma di attivismo

L'acqua nei canali tra i sestieri di Venezia è trasparente. O almeno quanto basta per intravedere i tunnel sotterranei in cui sfrecciano le biciclette: alla profondità delle fondamenta degli antichi palazzi dell'epoca della Serenissima, una spessa lastra di vetro fa da copertura ai tunnel ciclabili. Da sotto, si intravedono le facciate, i campanili, i banchi di piccoli pesci. Sulle nuove piste sotterranee passano ragazze che vanno a scuola, anziani a zonzo, ma anche chi deve andare fuori città per lavoro con efficienti bici elettriche: con poche ore di viaggio si arriva fino a Milano. È una mattina d'autunno ma ci sono già 25°C: un effetto del cambiamento climatico, con cui i veneziani hanno imparato a convivere.

È una Venezia assolata in un futuro non troppo lontano quella che immagina lo scrittore **Franco Ricciardiello** in «Solstizio», il racconto che apre *Assalto al Sole*, «la prima antologia solarpunk di autori italiani». Il solarpunk è un genere ancora di nicchia, ma che negli ultimi due anni ha iniziato a farsi conoscere, soprattutto on line.

È la faccia ottimista della fantascienza, il gemello buono del cyberpunk. In un mondo dal futuro incerto, su cui grava la spada di Damocle del cambiamento climatico, la fantascienza solarpunk sceglie di immaginare lo scenario migliore, un futuro in cui gli esseri umani hanno superato la dipendenza

dai combustibili fossili e fatto dell'energia solare il loro principio economico e creativo.

FUTURI IN CUI C'È IL SOLE

Per chi è abituato a mondi distopici in cui piove sempre, onnipresenti da decenni nei film, nelle serie e nei romanzi di fantascienza, leggere un racconto solarpunk è una strana esperienza: ci si aspetta sempre di arrivare a quella svolta nella storia in cui arriva la catastrofe che rovina tutto. Una bomba ad antimateria, un virus mutato, una rivoluzione di macchine autocoscienti – un qualsiasi evento drammatico che mostri come il mondo immaginario a cui ci siamo appena affezionati, vibrante di terrazzi verdi e di soluzioni ingegnose, non è raggiungibile neanche dagli abitanti di un pianeta fittizio. Ma la catastrofe non arriva. La trama si snoda, i protagonisti inciampano in problemi, conflitti, traumi, scoperte, successi, ma il panorama che si staglia dietro di loro continua a rappresentare un mondo in cui gli esseri umani hanno capito come vivere in modo sostenibile, tendenzialmente più equo, in stretto rapporto con la natura.

SOLARPUNK, PIÙ DI UN GENERE LETTERARIO

«Il solarpunk riconosce che la fantascienza non è solo letteratura di intrattenimento, ma anche una

forma di attivismo.» Punto 13 del **Manifesto Solarpunk**, 2019.

Il termine «solarpunk» ha cominciato a diffondersi nei primi anni Duemila. Le fonti riconducono la nascita del termine a un **post** pubblicato sul blog Republic of the Bees nel 2008. Tuttavia, come spesso accade ai movimenti in divenire, è difficile individuare il «punto zero» del solarpunk.

Le sue radici sono profonde e vengono ricondotte «agli anni Settanta del Ventesimo secolo, con la nascita del movimento ambientalista» racconta **Sarena Ulibarri**, autrice solarpunk di Albuquerque, New Mexico, e uno dei nomi di riferimento del genere. «Ci sono due libri che possono costituire le basi di ispirazione per la visione solarpunk. Il primo è *Primavera silenziosa* di Rachel Carson, che trattava come mai prima il problema ambientale nel suo complesso. Il secondo è *I reietti dell'altro pianeta*, di Ursula Kroeber Le Guin, una profonda riflessione sui sistemi sociali e su quella che è stata definita una “utopia ambigua”.»

Tuttavia, le prime produzioni letterarie che si possono considerare solarpunk a tutti gli effetti sono comparse più tardi. «Nel 1989 Kim Stanley Robinson pubblicò *Pacific Edge*, parte della *Trilogia delle tre Californie*. Si tratta di tre libri che narrano una particolare versione futura della California. In *Pacific Edge* [mai tradotto in italiano, Nda] l'autore dipinge un quadro utopico della California, includendo elementi tipicamente solarpunk.

Pochi anni più tardi, nel 1993, fu la volta di *La quinta cosa sacra*, un racconto post apocalittico di Miriam Simos, nota con lo pseudonimo Starhawk. Il libro è ambientato in una San Francisco utopica, una piccola bolla circondata da un mondo distopico: la città è rimasta l'ultimo avamposto contro le barbarie di un futuro terribile.»

COGLIERE LO SPIRITO DEL TEMPO

Gli anni sono passati, il desiderio di un futuro sostenibile è cresciuto, e anche il pensiero solarpunk ha cominciato a diffondersi. È come se il solarpunk



avesse dato il nome che mancava a una visione unitaria – ma al contempo molto complessa – di cosa il futuro possa essere. Questa visione non ha, per il momento, un fulcro geografico, ma sta germinando in diverse regioni del mondo.

Una delle prime antologie del genere è *Solarpunk. Histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*, pubblicata in Brasile nel 2013. L'antologia di narrativa speculativa *Multispecies Cities*, invece, include autori e autrici provenienti da molti luoghi diversi ed è parte di un progetto di ricerca coordinato dall'università di Kyoto. I racconti cercano di ridefinire il concetto di sostenibilità in chiave solarpunk, basandosi sull'idea di multispecismo. Il fine è quello di ridisegnare i paesaggi urbani e raggiungere il tanto agognato equilibrio tra natura, tecnologia e umanità. La visione solarpunk si ritrova anche nei progetti del ricercatore e geografo tedesco **Christoph D.D. Rupprecht**.

Nel 2021 è uscito *Noor*, romanzo dell'autrice nigeriana Nnedi Okorafor. Il libro ripercorre le vicende di una giovane donna disabile di etnia Igbo di nome Anwuli Okwudili (nome in codice «Ao», Organismo Artificiale). La protagonista vive in una Nigeria futuristica, dove la tecnologia avanzata le ha permesso di aggiornare parti del corpo non formate o indebolite.

In Italia, tra i primi a raccogliere espressamente l'ispirazione della fantascienza solare c'è Francesco Verso con il romanzo *I camminatori* (Future Fiction, 2018-2019). Nel 2020 è nato il collettivo **Solarpunk Italia**, di cui fanno parte quattro scrittori e scrittrici di fantascienza: Giulia Abbate, Romina Braggion, Franco Ricciardiello e Silvia Treves. Ricciardiello, che scrive fantascienza dagli anni Ottanta e ha curato anche le antologie solarpunk italiane, racconta: «Ho scoperto il solarpunk mentre facevo ricerche per il *Manuale di scrittura di fantascienza* che ho scritto insieme a Giulia Abbate. Quando poi mi è venuta l'idea di formare un collettivo, d'accordo con Giulia abbiamo deciso di coinvolgere Romina Braggion, che avevo conosciuto al festival Stranimondi nel 2019, e poi Silvia Treves».

«All'inizio ero dubbiosa davanti ai concetti alla base del solarpunk, a termini come ottimismo e utopia» racconta Treves, autrice e curatrice, con una vita precedente da insegnante di matematica e scienze. «Ciò che mi ha convinta è che l'ho trovato un modo per esprimere la mia preoccupazione per la crisi climatica, un modo che fosse qualcosa in più di andare a un corteo.»

IL PUNK NEL SOLARPUNK

Caratteristica fondante del solarpunk, infatti, è il suo strabordare dai limiti del solo genere letterario (o dell'estetica ad esso abbinata). Il solarpunk «immagina un futuro migliore, coltiva la speranza, pratica la rivolta, rigetta il capitalismo, include umani e non umani», come si legge nel **manifesto dei solarpunk italiani**. Questa netta presa di posizione anticapitalista si trova anche nei manifesti di altri movimenti internazionali, in cui si mescolano la teoria letteraria e la definizione di una prassi, di un modello di vita «post scarsità, post gerarchico, post capitalistico».

Alla base di questo rifiuto c'è la visione del capitalismo come un sistema produttivo intrinsecamente basato sullo sfruttamento, che concepisce il mondo intero in termini di *risorse*, che siano umane o naturali, ma ugualmente monetizzabili. E la mentalità capitalista si porta dietro, come gli anelli di una catena, altre culture predatorie da rigettare: il colonialismo, la competizione, il patriarcato. «Questa lotta è la parte punk del solarpunk» spiega Braggion, autrice da poco, che ha avviato un progetto per raccogliere le opere delle scrittrici italiane di fantascienza, spesso ignorate. «La cultura di predazione del più debole, che si esprime nel colonialismo, nel capitalismo, nel patriarcato, nuoce gravemente all'intera biosfera.»

UTOPIA E DISTOPIA

È da questa visione politica che deriva anche il rifiuto di una fantascienza quasi esclusivamente distopica. Lo esprime Ricciardiello con un fastidio

quasi fisico: «Ho raggiunto la nausea da distopia. Oggi è una categoria che nella fantascienza fa da padrona. Quello di cui molti non si rendono conto, però, è che la distopia è un genere conservatore, perché dice “accontentatevi di quello che abbiamo, perché potrebbe andare peggio”».

Ma ciò non significa che l'alternativa sia fantastica-re di mondi del tutto utopici. Piuttosto, quello che sembra muovere gli scrittori che si riconoscono in questo genere è la volontà di immaginare soluzioni per far rinascere il mondo dopo una catastrofe – non un generico cataclisma, ma la fin troppo concreta crisi climatica in cui ci troviamo oggi.

I semi di queste soluzioni vanno cercati e riconosciuti nella realtà di oggi: la mobilità dolce e sostenibile delle biciclette, i sistemi economici decentralizzati delle cooperative e dell'autoproduzione, il verde urbano per combattere le ondate di calore, internet per la condivisione democratica della conoscenza, l'automazione per liberare dal lavoro pesante e alienante. E in tutto, la necessità di azione collettiva, lontana dall'idea che il solo impegno individuale basti a risolvere problemi globali.

ATTIVISTI SOLARI

«Il solarpunk come genere richiede di porre l'attenzione sul percorso che ci porta al futuro» spiega Silvia Treves. L'ambientazione, il futuro immaginato, non può quindi venire data per scontata o posta ai lettori come semplice punto di partenza. «Dobbiamo chiederci: come si arriva a quel futuro? Qual è la strada che dovremmo percorrere? Per questo inevitabilmente il solarpunk contiene anche la dimensione dell'attivismo: richiede di trovare i semi di utopia nella realtà di oggi e di valorizzarli.»

Il solarpunk è un genere con un'agenda. «Se tutto rimanesse confinato esclusivamente nell'ambito del “fantastico”, avremmo fallito. Il fine è quello di indirizzare l'attenzione sui problemi e ispirare le persone a perseguire il cambiamento nel concreto. In molti lo stanno già facendo, e applicano la visione solarpunk nel mondo reale» puntualizza Sarena

Ulibarri, che ricorda anche come «la gran parte della gente che partecipa ai vari gruppi solarpunk sui social network non ha nulla a che fare con la scrittura o con l'arte. Si tratta invece di gente interessata ad attuare un cambiamento nell'approccio di vita e far sì che i futuri sostenibili diventino realtà. Molti di loro non hanno mai letto un racconto solarpunk. Semplicemente, si sono sentiti ispirati dall'idea in sé».

«Nell'ultimo anno e mezzo, la comunità del solarpunk è cambiata» spiega Giulia Abbate, che oltre a occuparsi di fantascienza gestisce uno studio di servizi letterari. «Fino al 2020 era un concetto poco conosciuto, non se ne sentiva parlare granché. Ora invece la comunità sta crescendo, con tante anime diverse: nelle discussioni on line l'estetica di riferimento va dalle capanne native ai palazzoni in stile Bosco Verticale – un esempio criticabile, visto che è un edificio accessibile solo agli ultraricchi.»

RACCONTARE L'ADATTAMENTO

In «Nero assoluto», il suo racconto che appare nell'antologia *Assalto al sole*, Romina Braggion racconta della vita in una città che si sta adattando ai postumi di una catastrofe. Una comunità davanti a un lago, in cui tempeste e venti fortissimi dominano i pensieri e determinano le abitudini degli abitanti: la vita ci si deve, in un modo o nell'altro, adattare. Braggion, che vive sul Lago Maggiore, spiega che l'idea è nata dopo l'esperienza del tornado di grado F1 che si è abbattuto sulla zona nel 2012. Un evento del tutto inconsueto per l'area geografica. In futuro, a causa del cambiamento climatico molte zone d'Italia dovranno fare i conti con eventi estremi più forti e più frequenti, tra cui piogge torrenziali e siccità. «L'adattamento al cambiamento climatico dovrà essere parte del nostro stile di vita futuro, ma deve essere parte anche oggi della nostra narrazione del futuro» spiega Braggion. «Il solarpunk fa sì vedere un mondo che ha le radici in una catastrofe, ma soprattutto i modi in cui si potrebbe costruire un mondo nuovo.»

Laura Piccinini

Fissando il mondo

«d», 26 marzo 2022



Intervista alla conversatrice pubblica più esilarante e caustica che ci sia: «La gente più giovane è molto meno critica essendo stata educata a non esserlo».

Si può in trenta minuti fare il punto sullo stato del mondo post lockdown (prima di doverlo rifare nel dopoguerra in Ucraina, quindi speriamo presto)? Probabilmente sì. Soprattutto se sei Fran Lebowitz, la conversatrice pubblica più esilarante, inesauribile, caustica e per questo amata che ci sia su piazza, molto più che una stand up comedian. Calcolando che i suoi trenta minuti ne valgono cinquanta, visto il numero di battute che infila (al 97% inedite, con una o due già sentite a rimarcare l'iconicità del personaggio). Da ex «santa patrona dello stare a casa senza far niente» durante i mesi più duri della pandemia, lei che amava e adesso odia viaggiare, è nel pieno di un tour mondiale dall'America all'Europa (Copenaghen, Atene e a luglio Londra) quasi tutto sold out. A testare la dose booster di successo ricevuta grazie alle detestate tecnologie e in quanto affetta da blocco dello scrittore cronico (a parte il suo pressoché unico libro: *La vita è qualcosa da fare quando non si riesce a dormire*, uscito in Italia per Bompiani, e la docuserie su Netflix *Una vita a New York* con l'amico «Marty» Scorsese, che non riesce a non ridere alle sue battute, diventata un classicone da lockdown, consumata massivamente in streaming). Dopo i vari *Four Seasons* e i telefoni spesso rotti nella stanza visto che non li usa più nessuno, è tornata per qualche ora alla segreteria telefonica – che lei considera

la sua Alexa – del suo appartamento volutamente esoso a Manhattan, anche a fare il ricambio di jeans. L'unica cosa con lei è ascoltare, le domande sono un dettaglio. Nel frattempo è scoppiata la guerra in Ucraina, ma il tour deve continuare, e «il divertimento non uccide le persone, anche se viviamo in un mondo in cui le persone non si sentono in colpa per averne uccise altre».

Di cosa si parla oggi, quali i nuovi argomenti di conversazione a cena per strada o in tv, cosa si dicono, ci diciamo, di nuovo?

Di cosa? Di chi! Quando torno da una cena quello che mi ricordo – cioè mi scordo regolarmente – è di chi si è parlato stavolta. E c'è comunque troppa enfasi sul dire rispetto al fare. La salute mentale è l'argomento di conversazione che circola ovunque. La propria, soprattutto. La gente oggi tende a dirti cosa prova, mica cosa pensa, dimostrando che sta scambiando il sentire per il pensare. La mia risposta qui è sempre: «Ma chi è che è normale». Non sto parlando ovviamente di disturbi seri. È come se si aspettassero di raggiungere chissà che stato di serenità. Anche alla gente del pubblico interessano le emozioni, le loro. E le mie, cosa di cui non ho mai parlato e non ho la minima intenzione di cominciare a farlo ora. Credo nella privacy e non dover

rispondere sempre a tutti come quando sei una giovane comica e devi accettare ogni intervista e fare la maestrina. È il vantaggio dell'essere vecchi (che per il resto fa ovviamente schifo). Non puoi separare qualcuno dalla propria età. Una volta dal pubblico ti facevano domande assurde, ma almeno non emozionali. Tipo, ai tempi della crisi degli ostaggi in Afghanistan: «Chi è il suo ostaggio preferito?». La tragedia dell'Ucraina è un'incognita troppo grande e in atto, ma chissà. Mi irrita che la gente consideri la propria vita psichica come se fosse pubblica. In altre parole, escono di casa in ciabatte, emozioni e pigiama e non possono fare a meno di far sapere al mondo l'elenco delle loro preferenze sessuali, come quello delle allergie. Francamente non so se mi interessa.

Dove e come cerca materiale per i suoi monologhi adesso? E resta una non-connessa, senza telefonino e computer? Come mostra cose tipo il vostro green pass?

Io non cerco materiale per i miei monologhi, è il materiale a trovare me! La vita ti si piazza davanti – a volte purtroppo – senza che tu faccia il minimo sforzo. Si chiama guardarsi intorno e dovrebbe essere normale. E volete sapere perché a me viene incontro? Perché non ho un quadratino su cui tenere parcheggiata la faccia come gli altri. Che a quel punto cosa vuoi che gliene fregghi di dove stanno andando o sono (detto cartesianamente)? Io non ho un telefonino, quindi non lo fisso, e se non lo fisso posso fissare il mondo, e se nessun altro lo fissa è come se me lo avessero lasciato tutto. Quanto ai vaccini, ho una card vera e propria che sta nella tasca dei miei jeans da quando esco di casa al supermarket

(non che faccia la spesa di frequente). I più giovani non maneggiano card, è così che si svuotano certe parole. Ma la cosa buffa è quando entro in un ristorante dove è richiesto un documento d'identità extra, che sia la patente o la tua Id. E loro «oh hello, Ms Lebowitz! Posso vedere gentilmente la sua carta d'identità?». In pratica, prima ti salutano (dimostrando chiaramente di averti riconosciuta), poi ti chiedono chi sei, ahah [peggio che quando la scambiano per Annie Leibovitz, la fotografa, che «è solo biondo platino e con zigomi irraggiungibili», Ndr]. Sanno che devono fare così e lo fanno senza una piega. Ma è la prova di come funziona la realtà oggi, la gente si è disabituata a guardarsi in faccia e si è abituata a credere che quella che ti fanno vedere i media è fake, manipolata, non si fidano più nemmeno delle videocamere di sorveglianza (ragion per cui la piccola criminalità, se è in aumento è perché ruba dagli scaffali tranquilla sapendo che nessuno ci crede). Per un giornalista, cosa che fortunatamente non sono, dovrebbe essere facile raccontare l'evidenza dei fatti con gli strumenti che ci sono, invece deve fare i conti con questo.

E la sua New York, come sta? A un anno dal virus diceva che una cosa buona era che non inciampava più nei turisti, e adesso?

Intanto nelle ultime settimane non ci sono quasi mai stata a causa del mio tour, e la certezza di ogni newyorkese è che mentre sei via la tua città sta cambiando e chissà come diavolo la ritrovi. E non è mai stato impossibile come adesso predire il futuro. Loro, i turisti, sono tornati, neppure lontanamente nei numeri di prima e personalmente preferirei

«Mi irrita che la gente consideri la propria vita psichica come se fosse pubblica. In altre parole, escono di casa in ciabatte, emozioni e pigiama e non possono fare a meno di far sapere al mondo l'elenco delle loro preferenze sessuali, come quello delle allergie.»

che non tornassero più, ma New York ha bisogno di loro. Ci sono ancora le mille possibilità per cui era nota, sarò stata in un bilione di aeroporti e ho visto un bel muoversi da una città all'altra. Lo shock è continuare a vedere gli uffici vuoti. New York è niente senza la vita là dentro, è di gran lunga più importante dei teatri riaperti a Broadway, e so di mettermi contro la mia categoria. A chi volete che freggi di Broadway se abbiamo perso Midtown, il motore economico?! Le uniche zone dove vedi abbastanza folla – più che abbastanza per i miei gusti – sono i quartieri residenziali, Brooklyn e le sue scuole. Non che ami particolarmente il genere.

Come i migliori comici e scrittori satirici, è una maestra nell'arte dell'osservazione sociale. Come si fa a decifrare il mondo, anticiparlo? A inciampare nelle nuove abitudini, o come li chiamavano una volta i trend, quelli che adesso ce li anticipano gli algoritmi che sanno prima di noi cosa ci piacerà spiando i nostri data (suoi esclusi, certo).

Ripeto, non bisogna agitarsi tanto. Ho letto anch'io il pezzo del «New York Times» che annunciava il ritorno delle sigarette tra i giovani, quelle vere, non il vaping o la cannabis alleggerita di questo e di quello. Tra gli intervistati – tutti col loro vero nome – c'era una ragazza di cui conosco bene il padre, che è il più fanatico antifumo dell'universo. Ma io lo sapevo da dieci anni che avrebbero ripreso a fumare! E la ragione è che ogni volta che sono uscita ad accendermi una sigaretta fuori da una galleria o da un party, il resto della compagnia aveva almeno cinquant'anni meno di me. Ed è da prima della pandemia che andare al ristorante è come ricoverarsi in clinica, coi camerieri che chiedono a cosa sei intollerante. Cosa che toglie il piacere dell'andare a cena, più delle ere avanti Omicron e dopo Omicron.

E il piacere di viaggiare, contenta di essere tornata a farlo, dopo due anni «a terra»?

No, è orribile! Anche se il settore aereo sono vent'anni che è peggiorato, prima di tutto a causa del

«A chi volete che freggi di Broadway se abbiamo perso Midtown, il motore economico?!»

terrorismo globale. Però adesso fa talmente schifo che ti fa fantasticare su come viaggiare cinque anni fa fosse un'esperienza deliziosa. Meno cibo, meno servizi, aree chiuse. Ma quello che mi fa imbestialire davvero è che hai regolarmente a che fare con quelli che si fanno penzolare addosso la mascherina, per bere incessantemente. E tu ti rivolgi all'assistente di volo, che però ha talmente paura di scatenare una rissa, che si limita a fare l'annuncio sulle regole a bordo che alla fine ascolti solo tu. Al Salt Lake Airport la macchina dei raggi X non era in funzione e loro ti facevano togliere cose a caso, e io «come fa a dire che c'è del metallo nei miei stivali?». Adesso mi tolgo tutto senza che me lo chiedano. E c'è una tensione che fa passare la voglia a chiunque di «godersi l'esperienza».

Ma il senso dell'umorismo, l'ironia, la satira, sono cambiati? Si ride o si può far ridere allo stesso modo, per lei e tra i colleghi in generale?

Si cambia, si susseguono delle specie di mode, ma sostanzialmente si resta sempre quel che si è. Una novità che ho notato e non su di me è che la gente più giovane è più soft, accondiscendente (mollacciona?), molto meno critica essendo stata educata a non esserlo. O almeno, sulle cose importanti hanno paura di dire qualcosa che urti la suscettibilità di chiunque, sulle piccole cose sono follemente critici anche se sono le più idiote, l'estetica, i vestiti. Non c'è bisogno di stare sui social per saperlo, dove ci sono solo frammenti di un pensiero compiuto. Ma lo vedo nella critica letteraria, non se ne fa quasi più. È tutto così noiosamente *fair*, fanno tutti i gentili! Addolciti per paura di sembrare tromboni. Quando ero giovane io i grandi romanzieri americani,

Norman Mailer, Gore Vidal, stavano sempre a litigare pubblicamente, criticandosi e «scannandosi» a vicenda. Non vedi nessuno farlo adesso.

Si parla tanto di eccesso di politicamente corretto, cancel culture, lei è amata in quanto comica che ha sempre parlato senza censurarsi. Non si può dire più niente? Se le dico «woke», che mi dice?

So molto molto bene di cosa stiamo parlando. Sono perfettamente consapevole di cosa significhi la parola *woke* e so cosa vorreste che rispondesti. In parte è ridicolo, ma finché rimarrà gente che ha bisogno di essere «svegliata», *awake*, perché è da qui che proviene il neologismo, c'è poco da scandalizzarsi o indignarsi. Sfortunatamente siamo il paese dove metà della popolazione ha votato e probabilmente ancora crede in Trump, e le parole di quella metà vanno respinte al mittente perché le ritiri. Perché finché restano considerazioni individuali io me ne frego e per me sono degli sfigati, ma se sono sostenute da un movimento politico è parecchio pericoloso. E la stessa cosa vale se diventa un movimento quello degli *antiwoke*. Quanto al #MeToo, non penso che sia superato, ma la gente pensa sia stata una moda idiota. È stato riconoscere dopo secoli che un certo modo di comportarsi non lo doveva essere più, ed è solo una buona notizia. In genere sono gli uomini che mi dicono, lamentosi o ironici, che basta, è diventata una farsa. Né la prima né la seconda cosa: poi certo si è fatto un mischione tra chi dice cose offensive e chi le fa, manine e stupro, ma se essere donne è rimasto sostanzialmente invariato da Eva al dopo #MeToo... To me, per me, che continui pure.

Dove va l'entertainment post Netflix che l'ha resa definitivamente una global star?

Degli Oscar che quest'anno non guarderò tantomeno dalla platea (dovendo essere a Stoccolma, non per il Nobel, per il mio tour), io temo che alla gente non del settore non interessi più di tanto, a parte lo show. Per me questo tipo di premi oggi è ridicolo, chi è il migliore attore, non è come stabilire il più veloce, che è un numero. E con la morte del cinema, sono praticamente certa che ai giovani non gliene fregghi nulla del tutto. Come non è importante che la cultura americana non sia più al centro, uccisa dal K-pop o «Squid» qualcosa. Questa idea che ci sia un nuovo centro dominante è ridicola. Io resto monolingue, se traducete, guardo o leggo. Sto provando a pensare a un libro recente che ho amato e mi viene in mente solo *Il ritmo di Harlem*, di Colson Whitehead, non cito quelli che non mi sono piaciuti, non perché sia una «mollacciona» anch'io.

E l'economia, come è messa, anche la sua personale? E la politica?

Primo. Se stai a New York non puoi non avere problemi di soldi. Non sono una grande shopper, eccetto che per i libri, quando erano chiuse le librerie ho chiesto agli amici di ordinarmeli su Amazon. Finendo per ritrovarmi con libri che non mi piacevano. La politica è una questione di soldi, di distribuzione del reddito. Ok c'è questo uno percento che ha in mano tutto, che fare? Leggi che vietino, è dannatamente semplice, che il capitale privato diventi più potente dello Stato. E adesso il business è il governo. Anche l'America democratica è spaccata in due partiti, quello di Biden e quello molto più a sinistra dei giovani. E, al contrario del cliché che prevede che più si invecchia più si diventa conservatori, se l'intero paese si è spostato a destra, io, scusate, ma mi sposto tutta a sinistra.

E si ritroverà a fumare, e a discuterne, con i giovani fuori dal bar.

«La politica è una **questione di soldi**, di distribuzione del reddito.»

Laura Pugno

La letteratura italiana sta diventando più internazionale?

italiana.esteri.it, 29 marzo 2022



Dossier sullo stato della narrativa italiana e sulla sua diffusione all'estero. L'opinione di librai, direttori di librerie, autori e editor

1.

La letteratura italiana sta diventando più internazionale? Se sì, in che senso, e con quali conseguenze? Se no, per quali ragioni? Sia che si legga questa domanda nel senso della sempre crescente diffusione del libro italiano all'estero, sia che la si interpreti, con diverso sentire, sul versante dell'identità letteraria, nell'epoca della globalizzazione e della digitalizzazione, e in vista degli appuntamenti internazionali del Salon du Livre di Parigi e della Buchmesse di Francoforte che rispettivamente nel 2023 e nel 2024 attendono la nostra editoria, di certo questo è un quesito da porsi, in modo neutro e oggettivo, rispettando tutti i punti di vista. E da porre a chi lavora quotidianamente con il libro italiano: librai e librai italiani, qui in Germania, Francia e Italia, ma anche scrittori e storici della lingua.

Nasce così questo dossier. In questa prima parte, rispondono: dalla Germania e più in particolare da Monaco, Elisabetta Cavani della Libreria italiana Ital Libri, attivissima realtà che esiste dal 1990 e che da qualche anno organizza anche il festival letterario **IIFest**: e dalla Francia, Cristiano Pelagatti, presidente della **Libreria associativa Lucciola Vagabonda**, che svolge numerose attività con autori italiani ospiti e collabora con i festival Le printemps italien e Italissimo a Lione.

Risponde per prima, e inquadra la questione da molteplici punti di vista, Elisabetta Cavani: «La letteratura italiana sta diventando più internazionale? Dipende da cosa intendiamo. Se la domanda è se si traduca più letteratura italiana, per quanto riguarda il mercato di lingua tedesca non direi...

È vero che le novità italiane vengono tradotte in tempi più ravvicinati che in passato, anche autori/autrici di ultima generazione, non solo di romanzi ma di graphic novel, di saggi non solo di arte e di storia ma anche di divulgazione scientifica. Però, nonostante il lavoro di case editrici indipendenti come Folio o Wagenbach, oppure piccole intrepide nate da poco, come nonsolo Verlag o Edition Converso, c'è ancora bisogno di (far) tradurre di più e di aumentare le occasioni di visibilità, sostenendo e facendo crescere iniziative come i vari festival di letteratura italiana che stanno nascendo nel mondo, oltre a Parigi, Londra, Monaco di Baviera, Boston, Toronto e ora Vienna, magari associandovi una sorta di Fiera del libro italiano.

Dipende poi anche da che cosa viene tradotto – per le scrittrici c'è la rincorsa alla nuova Ferrante, persino nel riproporre autrici del passato come Alba de Céspedes... Poi, Berlino e la Germania dopo il crollo del Muro sono diventate meta di viaggio e esperienza, non solo di emigrazione, e la maggiore

mobilità degli autori delle ultime generazioni si riflette anche nelle loro opere. Ci sono anche autori come Luca Di Fulvio o Francesca Melandri che in Germania hanno più successo perché il pubblico ha più dimestichezza con i loro temi o con il genere. Inoltre, negli ultimi anni ho rilevato alcuni romanzi italiani ambientati in Germania con protagonisti tedeschi o comunque legati alla storia tedesca, di autori come Rosella Postorino, Helena Janeczek, Giuseppe Culicchia, e ora Maddalena Fingerle, anche se non sono tanti quanti i romanzi di autori tedeschi ambientati in Italia...

Se infine ci chiediamo se autori e autrici italiani siano divenuti più esportabili per via di una scrittura più vicina alle serie, più filmabile, probabilmente sì. Di contro, esistono eccezioni con una lingua impegnativa da tradurre come Remo Rapino, *Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio*, che esce ora in tedesco dall'editore svizzero Kein&Aber».

Rispondere alla domanda che questo dossier tenta di porre sull'internazionalizzazione della letteratura italiana è, sottolinea Cristiano Pelagatti, tentare «una sintesi su un tema immenso». Eppure, se anche «gli elementi che hanno reso la letteratura italiana di oggi “internazionale” sono numerosi, c'è una parola che potrebbe riassumerli, ed è *engagement*, la scelta di un realismo sociale e politico, di una riflessione sulla Storia, sulla vita ordinaria e quotidiana e sulla scomposizione dei modelli tradizionali».

E quindi, quali sono, rispetto alla diffusione all'estero di una letteratura italiana che potremmo tornare a chiamare «dell'impegno», anche se in modo completamente nuovo rispetto a qualche decennio fa, le conseguenze dirette? Secondo Cristiano Pelagatti,

ci troviamo davanti «all'affermazione progressiva di una narrazione non *fictionnelle*, fortemente alimentata dalla realtà socioculturale del presente. Potremmo parlare di narrazione ibrida, di “nuovo” realismo che associa la vivacità di uno stile quasi giornalistico alle tecniche classiche del romanzo».

Finisce qui la prima parte di questo dossier. Nella prossima puntata, spostando il punto di vista, cercheremo risposte dalle libraie e dai librai in Italia.

2.

Riprende il nostro dossier sui percorsi di internazionalizzazione della letteratura italiana. Dopo aver raccolto i pareri, nella prima puntata, di Elisabetta Cavani della Libreria italiana Ital Libri di Monaco, e di Cristiano Pelagatti, presidente della Libreria associativa Lucciola Vagabonda, a Lione, torniamo ora in Italia. Ascoltiamo la voce di Fabrizio Lombardo, direttore operativo delle **Librerie Coop**, e poeta. Alla domanda «la letteratura italiana sta diventando più internazionale? Se sì, in che senso, e con quali conseguenze? Se no, per quali ragioni?» Fabrizio Lombardo risponde: «Mi pare in atto effettivamente una trasformazione che sta portando la letteratura italiana, forse meglio dire l'editoria italiana, ad essere più internazionale. Non c'è dubbio che questo stia avvenendo in una logica di standardizzazione, di omologazione, rispetto a modelli letterari legati più al mercato che all'effettiva qualità e ricerca, distanti dai modelli culturali che rendevano la letteratura italiana memorabile e storicamente imitabile (penso a personalità come Calvino, Eco).

Questa trasformazione è, a mio parere, resa più facile e veloce grazie alla circuitazione che avviene

«Questa trasformazione è resa più facile e veloce grazie alla circuitazione che avviene attraverso i canali social, la comunicazione istantanea, la possibilità di leggere anche **senza traduzione** cosa arriva dall'estero e replicarlo.»

attraverso i canali social, la comunicazione istantanea, la possibilità di leggere anche senza traduzione cosa arriva dall'estero e replicarlo, inserendosi in trend culturali ed emotivi che coinvolgono il pubblico in modo planetario.

A questo, che fa da cornice storica a ogni attività contemporanea, si innestano anche alcuni aspetti interni alla filiera che in questi ultimi anni hanno reso il terreno fertile e adatto ad un cambiamento che ha coinvolto prima il mercato italiano riverberandosi verso quello internazionale.

È evidente che, per come si è mosso ed evoluto il mercato negli ultimi anni, portando le vendite dei libri in una direzione di massima orizzontalità, con novità che hanno poca resistenza e vita a scaffale, mentre a farla da padrona sono il catalogo e la coda lunga dei titoli promossi dal passaparola e dai social, ha generato dei ragionamenti che prima erano meno presenti, ha scombinato gli equilibri editoriali che si erano consolidati e forse un poco inceppati.

Se infatti si è assistito, da un lato, ad un processo che ha portato ad una crescita nella produzione e nella visibilità anche in termini di vendite dagli editori indipendenti, che sono stati una grande palestra, un serbatoio di voci nuove, di ricambio generazionale, dall'altro ha innescato il lento ma inesorabile movimento dei grandi gruppi editoriali verso la ricerca di quegli autori per portarli sotto i propri marchi. (Da qui anche il rischio standardizzazione.)

Complessivamente questo fenomeno ha modificato il peso anche dei cataloghi dei grandi editori, rendendoli dinamici, più interessanti, anche per un mercato estero, lasciando comunque spazio in libreria alle nuove voci che arrivavano comunque dalla media editoria indipendente ampliando complessivamente lo spettro di letture per il pubblico allargato. Ed è questo l'altro aspetto da analizzare, quello legato alla crescita del mercato, del pubblico. Un fenomeno che si è generato grazie all'enorme lavoro fatto dalle librerie sia indipendenti che di catena (con modalità diverse, ma a ben vedere consonanti) ma anche dall'enorme crescita del mercato on line,

e, in parallelo, grazie a quanto è stato fatto dal governo a sostegno dell'editoria e delle librerie ma anche per promuovere la lettura in questi ultimi anni e nello specifico nei due anni di pandemia.

Tutto questo, complessivamente, ha messo in movimento l'editoria italiana, che era ferma da parecchio tempo, l'ha resa più dinamica sia in termini di mercato, di pubblico, di produzione, ed è questo dinamismo che, credo, venga premiato anche a livello internazionale, europeo. Prova ne sono gli inviti, all'Italia ad essere paese ospite, nei prossimi anni, al Salone di Parigi nel 2023, e al Salone di Francoforte nel 2024.

Un discorso a parte deve essere fatto per l'editoria per l'infanzia che, da sempre, è stata un passo avanti rispetto al resto del settore, sempre ammirata e osservata a livello internazionale, certamente anche grazie al grandissimo lavoro di ricerca e promozione che da quasi sessant'anni porta avanti la fiera di Bologna Children's Book Fair».

Interessante vedere come per certi aspetti converga sulle stesse conclusioni di Fabrizio Lombardo la voce critica di Fabio Masi, libraio indipendente creatore della [libreria editrice Ultima Spiaggia](#) sull'isola di Ventotene e a Camogli, che di recente ha ricevuto il premio per librai Silvana e Luciano Mauri della [Scuola per librai Umberto e Elisabetta Mauri](#). Risponde alla nostra domanda Fabio Masi: «Credo anche in letteratura ci sia in atto una certa omologazione agli standard internazionali "più facili", con una scrittura che tende più al successo editoriale che alla ricerca e al desiderio di affermarsi attraverso percorsi alternativi e originali. L'epoca nella quale viviamo incide profondamente nell'immaginario degli scrittori e nelle scelte di editori e lettori, appiattendolo le diversità e rendendo più faticoso il percorso di chi abbia voglia di provare ad innovare. A mio avviso mancano spazi e risorse che diano sostegno alle nuove e differenti voci della letteratura, a partire da una nuova e diffusa rete di librerie indipendenti in Italia. Unica eccezione mi sembra essere rappresentata dall'editoria per l'infanzia».

3.

Nella seconda parte di questo dossier, che cerca di rispondere, in modo neutro e obiettivo, alla domanda «la letteratura italiana sta diventando più internazionale? Se sì, in che senso, e con quali conseguenze? Se no, per quali ragioni?» una menzione d'onore è stata assegnata, sia da Fabrizio Lombardo, direttore operativo delle Librerie Coop, che da Fabio Masi, libraio indipendente a Ventotene e a Camogli, alla letteratura per l'infanzia; mentre nella prima parte Elisabetta Cavani, libraia italiana a Monaco, ha sottolineato la crescente presenza in libreria di testi italiani di divulgazione scientifica in traduzione.

A questo punto, ci sembra interessante andare a scoprire il punto di vista della libraia romana Silvia Dionisi, che oltre a essere titolare insieme a Andrea Petrini della **libreria indipendente L'altracittà** in via Pavia è diventata recentemente – in pandemia – editrice per bambini e adulti con il marchio L'Altracittà media e arti, esordendo tra gli scaffali con *Zelda Mezzacoda* del giornalista Filippo Golia, illustrato da Valentina Marino.

Alla nostra domanda, Silvia Dionisi risponde: «Non credo che le scritture di autori italiani stiano diventando più internazionali. Posso solo fare delle riflessioni sparse e raccontare ciò che osservo in libreria nel mio lavoro quotidiano. Mi pare che gli editori italiani pubblicino di preferenza autori stranieri, puntando con continuità solo su qualche nome forte e facilmente esportabile perché “fortemente” italiano. Mi vengono in mente alcune parole chiave.

La parola «territorio». In linea di massima mi sembra un buon momento per i libri che hanno un'ambientazione geografica chiara. Questo succede

«La **creatività** e il **senso del bello** sono un punto di forza del nostro paese anche nella produzione di libri per l'infanzia.»

soprattutto nella scrittura di genere giallo-noir, o nelle ricostruzioni di saghe familiari. Interessano sia i lettori italiani sia lettori stranieri, almeno quelli che entrano in libreria e che leggono in italiano. Questi “confini” raccontano un'Italia più o meno ideale e a parer mio facilmente esportabile. Creano un paesaggio autentico o verosimile che riflette l'immagine che dell'Italia hanno all'estero. Di qui i casi Andrea Camilleri e Elena Ferrante.

Una seconda parola chiave potrebbe essere «immagine». A fare numero e a destare attenzione sono quei titoli e quegli autori che si fanno serie tv o pellicole cinematografiche. La traduzione delle scritture in immagine è sicuramente un veicolo che sta favorendo il superamento dei confini territoriali. Il recente caso di Zerocalcare. E di nuovo Elena Ferrante e Andrea Camilleri (le cui vendite peraltro sembrano assopite).

Anche i lettori preferiscono leggere autori stranieri, è un modo di conoscere ciò che è altrove. La nostra libreria ha poi la fortuna di accogliere alcuni lettori stranieri residenti in Italia per percorsi di studio, di ricerca o professionali, per lo più francofoni. Sono appassionati di autori ormai classici della nostra letteratura. Elsa Morante, Umberto Eco, Italo Calvino, Pasolini, e ancora apprezzano l'impegno di Erri De Luca, Roberto Saviano» e torna, quindi, nelle parole di Silvia Dionisi, il tema dell'impegno che avevamo già visto evocato da Cristiano Pelagatti, libraio italiano a Lione.

«Paradossalmente» prosegue Silvia Dionisi «la forza delle scritture italiane esportabili all'estero è data dall'enfasi che si pone sull'italianità. Mi pare che le voci italiane si facciano più internazionali addirittura enfatizzando il carattere territoriale e la tipicità tutta italiana. Il marchio Italia rende internazionali, in termini di mercato».

E per quanto riguarda l'editoria per ragazzi? «Un mondo a parte» conclude Dionisi. «Ho idea che gli editori si dedichino soprattutto a tradurre grandi autori internazionali. Andrebbero comunque fatte delle distinzioni per fasce d'età. Per ciò che riguarda la mia

esperienza sulla fascia d'età zero-sei e sette-dieci anni ci sono sporadici casi di autori italiani che valicano i nostri confini. Altre volte succede che autori italiani si affermino prima all'estero che in Italia. Una menzione speciale meritano gli illustratori italiani che invece sono molto apprezzati e riconosciuti all'estero. L'Italia riceve molti riconoscimenti soprattutto per la qualità del prodotto realizzato, per la manifattura editoriale. Come a dire che la creatività e il senso del bello sono un punto di forza del nostro paese anche nella produzione di libri per l'infanzia. Ed è questo che li rende internazionali: non perché traducibili all'estero perché belli da vedere e da possedere.»

Chiudiamo questa terza puntata sui percorsi di internazionalizzazione della letteratura italiana con una riflessione di segno opposto, sui lieviti e sugli enzimi che vengono immessi nel sistema letterario e editoriale italiano grazie al lavoro delle case editrici indipendenti e non e di traduttrici e traduttori, interpellando un'altra libraia romana, Nicoletta Frasca della libreria **Tomo**, nel quartiere universitario di San Lorenzo, che ha una tradizione di attenzione al mondo scientifico – ricordiamo le parole di Elisabetta Cavani – facilitato anche dalla presenza del vicino ateneo, la Sapienza università di Roma: «Il mio punto di vista è quello di direttrice di una libreria di quartiere indipendente romana di media grandezza. Abbiamo notato un certo impegno da parte degli editori indipendenti italiani a cercare, quindi tradurre e pubblicare in Italia, mescolanze sperimentali di diversi generi letterari. Abbiamo visto saggi sull'ambiente misti a romanzi di avventura, come ad esempio *Donna vuol dire natura selvaggia*, pubblicato da Edizioni Atlantide. Abbiamo visto gialli misti a noir, ad autofiction, ed è aumentata anche l'attenzione nei confronti della narrativa proveniente da paesi prima poco studiati. Tutta l'area dell'Est Europa per esempio, grazie al lavoro di alcune case editrici come Keller o Sellerio, sta trovando maggiore visibilità in Italia. Per quanto riguarda la divulgazione scientifica, invece, posso dire che, seguendo il sentiero che si è delineato negli ultimi due anni

«Vedo più standardizzazione e meno coraggio: nelle strutture narrative, nello stile, nelle copertine, nei paratesti. È il **Grande Gorgo Mediatore** che miscela gusti e ambizioni.»

almeno, tra le nuove proposte editoriali da una parte e le richieste dei lettori dall'altra, siamo arrivati alla decisione di inserire in libreria due nuovi settori così da noi denominati: Ecologia e Diritti. Abbiamo potuto in questo modo dare respiro a tutte le pubblicazioni inerenti alle tematiche ambientaliste e alla saggistica più aggiornata sui femminismi, i razzismi, e in generale riguardanti approfondimenti su tutti i diritti umani ancora negati. Se una internazionalizzazione c'è stata, dal mio punto di vista, non può che essere questa, credo in senso positivo che questo sia solo un inizio.»

4.

Con questa quarta puntata giunge a conclusione il nostro dossier, che cerca di rispondere, in modo neutro e obiettivo, alla domanda: «La letteratura italiana sta diventando più internazionale? Se sì, in che senso, e con quali conseguenze? Se no, per quali ragioni?». Dopo aver interpellato libraie e librai italiani in Italia, Francia e Germania, spostiamo ora il punto di vista, interrogando due studiosi della lingua italiana che sono anche autori in proprio: Francesca Serafini, che è anche sceneggiatrice di film e serie tv, e Leonardo G. Luccone, scrittore, editor e fondatore di **Oblique Studio**.

Ad entrambi abbiamo chiesto, la letteratura italiana sta diventando più internazionale? E se sì, cosa significa, e cosa comporta?

Per Leonardo G. Luccone l'analisi conduce a una critica serrata: «C'è indubbiamente un effetto di

trascinamento dovuto al fenomeno Ferrante e pure al successo di alcune serie tv concepite e girate in Italia. Un altro aspetto positivo è la disponibilità di finanziamenti – ancora esigui – per tradurre i nostri autori all'estero. Cosa comporta? Purtroppo il proliferare di cloni: libri costruiti per inserirsi in un dato filone. Tutto questo sarebbe del tutto normale (è sempre stato così, ed è tipico del mercato) se non infettasse pure gli editori indipendenti o la parte più letterariamente propulsiva dei grandi editori. Insomma, vedo più standardizzazione e meno coraggio: nelle strutture narrative, nello stile, nelle copertine, nei paratesti. È il Grande Gorgo Mediatore che miscela gusti e ambizioni e rimpicciolisce la gamma delle proposte, tagliando gli estremi, ovviamente».

Per Francesca Serafini: «Non saprei fare paragoni col passato (più internazionale rispetto a quando?). Però mi sembra un buon segno in questo senso che non più tardi di quattro anni fa il premio Strega sia stato assegnato a un'autrice come Helena Janeczek le cui opere hanno sguardo e ambientazioni internazionali. E un buon segno anche che autrici come Anilda Ibrahimi o Jhumpa Lahiri abbiano scelto di scrivere in italiano. L'apertura e la contaminazione mi sembrano strade da battere, anche linguisticamente, per cercare qualcosa di nuovo e di artisticamente rilevante rispetto alle esigenze del mercato che per sua natura spinge al conformismo in cerca della garanzia di strade già esplorate».

A questa domanda ne abbiamo aggiunta un'altra, più tecnica, per entrambi, ovvero, vi sembra che un cambiamento in senso internazionale sia in corso anche per quanto riguarda la sintassi e la punteggiatura, «il sistema nervoso della lingua», o eventualmente altri aspetti del sistema stilistico e letterario dell'italiano, anche al di là di quelli più evidenti che possono riguardare il lessico?

Risponde Leonardo G. Luccone: «I fenomeni concomitanti sono tanti. Qui, in poche parole, voglio ricordare almeno le seguenti dominanti: l'impatto della lingua delle traduzioni sulla scrittura. A forza di leggere traduzioni mediamente poco curate (e qui

si apre un capitolo gigantesco sulla valorizzazione di questo mestiere) la lingua si sta imbastardendo; introietta forme morfosintattiche tipiche dell'inglese e le calca sulla nostra lingua dando vita a orripilanti locuzioni plastificate, che però hanno un potere diffusivo enorme (“ho approcciato”, “assolutamente”, “ho estremamente bisogno di sentirti, puoi capirlo?”). A questo si collega l'uso generalizzato di termini inglesi, specialmente negli ambiti tecnici o vagamente tecnici. In secondo luogo, il depauperamento della sintassi: le scritture sono sempre più paratattiche, con un utilizzo della tavolozza interpuntoria ridotto al minimo; in pratica al solo punto e alla virgola. In verità non è solo un fatto di punteggiatura, ma di ristrettezza morfosintattica, lessicale, semantica. La scrittura da fonte è diventata un tubo sordo che rimanda una specie di codice Morse».

Alla stessa domanda risponde Francesca Serafini: «Ci sono – va premesso – tante eccezioni di rilievo (da Nicola Lagioia a Simona Vinci, per citare almeno due nomi): autori e autrici che lavorano ai propri testi cercando una voce sintatticamente articolata e personale; però mi pare che sia in atto una tendenza alla semplificazione, alla frammentazione del dettato, che risponde più al gusto degli editor che a quello degli autori, e che si va livellando sull'italiano delle traduzioni più asettiche. Poi, naturalmente, non esiste solo una scuola di pensiero nell'editing, né nelle traduzioni, anche perché, come scrive Benjamin, non esiste l'uomo in generale. Per fortuna».

Alla fine di questa lunga carrellata, che ha messo insieme punti di vista molto diversi, sia costruttivi che critici, la nostra domanda non avrà avuto una sola risposta, fortunatamente; ma di certo, i contorni della domanda si saranno molto precisati, e questo, magari, ci aiuterà a porre in futuro, a noi stessi e ad altri, domande migliori.

«L'apertura e la contaminazione mi sembrano strade da battere, anche linguisticamente.»

Luca Briasco

Gli straniati di Matthew Baker

«Alias», 6 marzo 2022



Tra lunghe descrizioni, virate comiche e prolungate elencazioni, i temi del dibattito contemporaneo vengono sottoposti a torsioni immaginative e temporali

Publicato negli Stati Uniti nel 2020 e ora proposto in Italia da Sellerio nella scintillante traduzione di Marco Rossari e Veronica Raimo, *Perché l'America* è la seconda raccolta di racconti di Matthew Baker dopo l'ancora inedito *Hybrid Creatures*, e ha richiamato quasi immediatamente l'attenzione di produttori cinematografici e network televisivi: «Ergastolo», uno dei testi inclusi in questo volume, è stato acquistato da Netflix dopo un'asta accanita, aggiungendosi agli altri quattro racconti già venduti a Hollywood nei mesi precedenti. Un successo di questa portata, quasi senza precedenti nella storia della narrativa mainstream americana, si spiega probabilmente con i formidabili spunti dai quali partono i racconti di Baker: più ancora che idee, si tratta di situazioni di partenza che inglobano i grandi temi del dibattito contemporaneo – dalla sovrappopolazione ai flussi migratori fuori controllo, dalla crisi del modello americano al rifiuto del corpo e alla fuga nel mondo virtuale – sottoponendoli a una torsione immaginativa e/o temporale che ha indotto una parte della critica a collocare *Perché l'America* nell'alveo della fantascienza.

UN PASSATO IRRECUPERABILE

Due o tre esempi tra i più eclatanti: in «Ergastolo» il protagonista, Wash, si è reso colpevole di un reato non meglio precisato ed è stato sottoposto a un

ricondizionamento che ricorda per certi versi quello di Alex in *Arancia meccanica*. La sua memoria semantica è ancora intatta, ma la memoria episodica è stata cancellata. Come spiega più nel dettaglio la «supervisor del programma di reinserimento»: «La memoria episodica è fatta di esperienze personali. Ecco cosa è stato cancellato. La memoria semantica è fatta di informazioni generali. Nomi, date, indirizzi. Queste cose non le hai perse. Sei un membro della società con le carte in regola».

A Wash si presentano due alternative: riprendere la vita accanto alla moglie e ai due figli, dei quali non ricorda nulla, cercando di costruirsi un nuovo patrimonio di «episodi», o indagare faticosamente sul proprio passato, a partire dal reato commesso.

In «La transizione», il giovane Mason decide di convertire la propria mente in dati digitali e trasferirli dal suo corpo al server di un computer. Di fronte alle obiezioni dei genitori e dei fratelli motiva così il suo gesto: «Odio fare shopping, cercare delle cose che mi stiano bene e tirare fuori un outfit tutte le mattine con il pensiero degli abbinamenti giusti, per poi portare la roba di sotto nella lavanderia a gettoni. Odio ammalarmi. Odio avere il mal di testa, il mal di schiena, il mal d'orecchio e il mal di denti, e soprattutto odio vomitare. Odio fare i controlli annuali dal medico, dal dentista e dall'oculista. Odio

dover preparare da mangiare, e poi mangiare e lavare i piatti. Odio dovermi fare la doccia. Odio dover dormire. Sono stufo di dover perdere tutto questo tempo a prendermi cura di un corpo».

Nel racconto che dà il titolo alla raccolta, gli abitanti di Plainfield, una piccola cittadina come tante – «verande col dondolo, piscinette di plastica, staccionate, grosse pompe all'orizzonte che si abbassavano alla ricerca di petrolio» – decidono la secessione degli Stati Uniti perché, semplicemente, non sopportano più il loro paese, e organizzano «il primo summit internazionale delle Micronazioni Unite».

Baker è dotato di un'immaginazione speculativa che ha pochi pari sulla scena letteraria contemporanea, e che richiama alla mente non solo i maestri della fantascienza – un nome su tutti: il Philip K. Dick di *Ubik*, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* o *In senso inverso* – ma anche e soprattutto alcuni tra i migliori eredi del postmoderno letterario, dal Jonathan Lethem dell'*Inferno comincia nel giardino* al George Saunders del *Declino delle guerre civili americane* o di *Dieci dicembre*. Rispetto a Saunders, però (forse l'autore con il quale l'accostamento viene più spontaneo), Baker si distingue per una scrittura meno densa e carica di paradossi, più briosa e distesa, affidata, più che ai dialoghi (ridotti ai minimi termini quando non assenti), a lunghe descrizioni, virate comiche, infiniti elenchi di azioni o di luoghi, come quelli che il camionista Kaveh, protagonista del bellissimo «*La tournée*», si vede scorrere davanti durante i suoi lunghi tragitti nel cuore dell'America. Una lista potenzialmente infinita, che si apre così: «Kaveh faceva il camionista da quasi dieci anni. Ormai aveva visto tutto il paese. Aveva visto un'eclissi solare oscurare il cielo sopra il centro di Des Moines. Aveva visto un arcobaleno scintillare nel cielo sopra il centro di Santa Fe. Aveva visto una grandinata improvvisa nel parcheggio di una tavola calda a Baton Rouge, enormi chicchi che spaccavano i parabrezza e ammaccavano i tetti mentre i proprietari delle automobili gridavano sconcertati». E che prosegue poi per più di tre pagine, senza soluzioni di continuità,

in un'esibizione di bravura, di eleganza e di ritmo che rischia a tratti di sfociare nel compiacimento.

La qualità della scrittura, il suo nitore, la verve comica che ricorda il miglior David Sedaris, fanno di Matthew Baker una voce senza dubbio sorprendente e talentuosa, e dei suoi racconti un esempio di intelligenza e controllo. Meno convincenti, almeno in alcuni casi, sono i personaggi che dovrebbero incarnare o vivere sulla propria pelle le derive e le ipotesi speculative nelle quali rimangono coinvolti o incastrati. Si sente a tratti la mancanza degli umili, banali ma umanissimi protagonisti delle migliori storie di Dick, e si ha la sensazione che, dietro la patina di brillantezza di racconti come «*Riti*», «*Lo sponsor*» o «*Apparizione*» si nasconda un eccesso programmatico e un predominio del calcolo sulla materia viva. Dove invece Baker abbraccia in pieno l'umanità dei propri personaggi e ne racconta con più partecipazione lo strazio e le incertezze, le paure e lo straniamento, l'esito finale rasenta la perfezione. Un esempio su tutti è «*Anime perse*», che fin dall'incipit bruciante enuncia il proprio tema: «Naomi era di turno in ospedale il giorno in cui iniziarono a nascere i corpi vuoti».

DRAMMATICI EQUILIBRI

Per una sorta di strana epidemia, ogni giorno muore alla nascita un numero di bambini pari a quello degli anziani defunti, come se il pianeta stesso avesse deciso di porre rimedio al problema della sovrappopolazione mantenendo un punto di equilibrio tra tasso di natalità e mortalità. Naomi è incinta, e i genitori e il marito la convincono a portare a termine la gravidanza in un luogo protetto, accanto a degli anziani in fin di vita, nella convinzione che solo accogliendo in sé l'anima di un uomo appena spirato i neonati potranno sottrarsi alla morte. Il terrore di Naomi e delle donne che condividono la sua sorte, l'angoscia che scorre in tante pagine del racconto fanno da controcanto all'ingegnosità dell'assunto di partenza, approdando a un equilibrio e a un'intensità che hanno davvero pochi eguali nella narrativa americana contemporanea.

Andrea Binelli

Sally Rooney, com'è che la vita ha preso questa piega

«Alias», 6 marzo 2022



Due giovani amiche si scrivono, una di loro, come la stessa Rooney, è perseguitata dal suo successo di scrittrice. Il terzo romanzo dell'autrice irlandese

Alla grande attesa maturata attorno al terzo romanzo di Sally Rooney, *Dove sei, mondo bello* (da martedì disponibile in Italia nella limpida traduzione di Maurizia Balmelli per Einaudi) hanno contribuito sia le vicende extraletterarie legate all'impegno politico dell'autrice, sia la implicita richiesta di conferma del grande successo raccolto dai titoli precedenti: *Persone normali* – trasposto in una serie apprezzata in tutto il mondo – e *Parlarne tra amici* (Einaudi, 2018 e 2019). Acclamata «voce dei millennial», etichetta a volte dettata da un certo livore unito all'intenzione di svalutarne la qualità della scrittura, Rooney ha conosciuto detrattori di diversa estrazione, dai critici che ne deplorano la superficialità – di cui sarebbero indice le trame irrisorie con tanto di lieto fine, il realismo che pare ignorare ogni portata simbolica, la vaga sensazione nel lettore di un piacere effimero – fino ai lettori comuni disturbati dalla presunta morbosità e comunque dalla sfrontatezza con cui sono trattati temi quali la sessualità e le relazioni famigliari. Più difficile, invece, ragionare sulle iridescenze irlandesi e sulla valenza universale delle motivazioni addotte in un dibattito che corre su binari saldamente ancorati al territorio sociale in cui si svolge.

RIFLESSIONI VIA MISSIVA

La storia letteraria mostra numerosi precedenti in cui la periferia irlandese ha partorito ritratti vividi e

insospettiti di importanti sviluppi sociali ed estetici a ridosso di una temperie culturale apparentemente stagnante, ma che in profondità covava i presupposti di una imminente transizione. Troppo presto per negoziare i giudizi, non c'è dubbio che con questo terzo romanzo i lettori di Rooney aumenteranno. Composto da lettere, vita quotidiana, crescita sentimentale, condivisione di ricordi e voglia di ripercorrerli traendone senso, *Dove sei, mondo bello* mette in scena una vita sociale a volte divertita e altre volte frustrante ma sempre affrescata in modo nitido e spigliato. I dialoghi ne sono parte fondamentale grazie al loro alternarsi serrati e convincenti, persino al limite della plausibilità tanto è l'acume psicologico che esibiscono, rivelando una intensità di ragionamenti che perlopiù tiene a bada la deriva della pesantezza e si traduce in esplorazioni suggestive da parte di interlocutori paradossalmente ordinari nella loro unicità e straordinari nel restituire traiettorie di vite normali.

Mentre gli estratti narrativi apparentemente estranei a quel tragitto psicologico sintetizzano gli anni che passano in pochi, potenti dettagli materiali che richiamano alcuni passaggi della resa cinematografica di *Jules et Jim* da parte di Truffaut, lo scambio di lettere quanto mai riflessivo fra le due amiche protagoniste sembra voler scomodare l'intuizione

romantica delle affinità elettive. Peculiare è semmai il modo in cui Rooney rappresenta la simultaneità delle vicende personali, il presente individuale ma interconnesso dei personaggi.

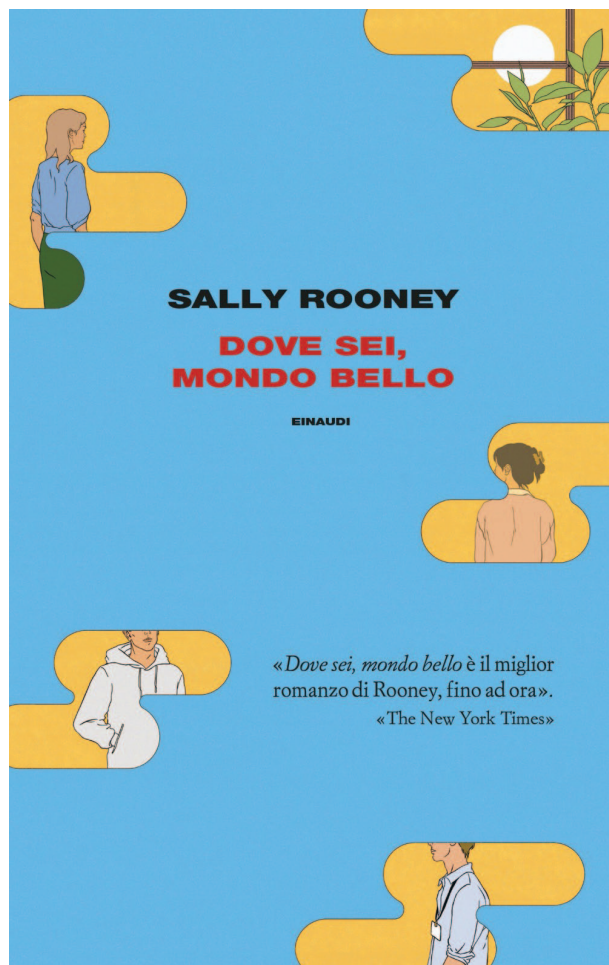
Così, ad esempio, Eileen si accorge di percepire Dublino come un tessuto delle cui trame fanno contemporaneamente parte il corpo dell'uomo che ama, la lontananza dell'amica più cara, la quotidianità di un altro uomo con cui abitava ma da cui è separata. L'insistenza con cui Rooney dà corpo a questa simultaneità di fatti e pensieri induce un senso di intensa sospensione, che diviene palese quando, all'apice della storia e dopo l'ennesima sequenza di concomitanze minute – il dettaglio di un carrello a

gabbia spinto dal personaggio Felix, l'acquisto di una camicetta verde da parte di Eileen, un pensiero di Alice in dialogo con l'ambiente circostante – chiudono il capitolo, commentando coraggiosamente e tuttavia meno inopportuno di quanto si potrebbe credere: «E la vasta terra ruotava lenta sul suo asse».

In altre circostanze, la voce narrante ricorre invece a catene di fatti consequenziali, da realismo ottocentesco, e semplicemente riavvolge il nastro della storia, dichiarando la successione di quanto accade. Questa alternanza e il relativo fraseggio dei tempi sfocia verso la fine in un incontro fisico che è anche rito di passaggio: «Quando qualche minuto più tardi Alice arrivò ai piedi delle scale, Eileen stava uscendo sul pianerottolo. In corridoio, alla fioca luce della lampada, si videro ed esitarono, [...] Eileen le mise un braccio sulla spalla. Se tu non fossi mia amica io non saprei chi sono, disse».

Il fenomeno letterario che Sally Rooney ha involontariamente contribuito a allestire grazie ai suoi romanzi ha fatto sì che i media mainstream si prestassero a soddisfare le brame voyeuristiche dei lettori. Ma cercare di distinguere – come pure si è fatto – il profilo biografico di una autrice estremamente parca di notizie su di sé nelle ombre proiettate sul romanzo è esercizio scivoloso e di magro interesse, che Rooney mostra di soffrire quando proietta sul personaggio di Alice che scrive alla amica il racconto di aspetti non sempre prevedibili della sua vita di scrittrice famosa, puntando il dito sull'autocompiacimento di una certa «cultura del libro» sulla quale si è andata via via innestando la «metastasi» della «cultura della celebrità».

Di contro, nel romanzo i giovani che circondano le protagoniste si riappropriano di temi sociali inventando per l'occorrenza un lessico nuovo, e questi temi li avvicinano attraverso la concretezza della propria esperienza, soprattutto riguardo alle relazioni fra loro e a una messa a fuoco identitaria che li fa mantenere a distanza di sicurezza dalla politica delle generazioni precedenti.



GIOVANI E POLITICA

Sono del resto accattivanti i giochi di simmetrie fluide in cui i criteri della sessualità binaria subiscono smottamenti e portano a galla desideri e sentimenti più nascosti, grazie ai quali i ragazzi si avvicinano o si allontanano. Quando però la discussione fra di loro verte sugli aspetti più materiali della vita, il romanzo sembra denunciare l'inconcludenza spuntata di quanti si lamentano senza spingersi tuttavia fino a ripensare i paradigmi dell'esistente. E, infatti, una discussione al pub sul tema rovente degli affitti proibitivi e della crisi edilizia a Dublino trova esito in una sterile serie di aneddoti sull'avidità dei padroni di casa. Di fronte al dramma si ride, al riparo da un'indignazione fattiva. Non è un caso che, in questo episodio, Eileen si sottragga agli amici, esca dal pub e lasci senza saperlo che l'istinto la guidi

verso la casa e il campanello di chi saprà accoglierla. È forse sottinteso dal romanzo che la sinistra irlandese abbraccia le politiche identitarie con maggiore dedizione di quanto si dedichi a quelle sociali? Di sicuro almeno tre dei quattro protagonisti alla politica non rinunciano, e il romanzo si chiude attorno alla rivendicazione da parte di Alice di un impegno ambientalista legato a doppia mandata a una sorta di militanza 'sentimentale': una rivendicazione, nella sua indubbia legittimità, non si sa quanto persuasiva. Come in un gioco di specchi, Eileen risponde all'amica informandola di una decisione importante che non andremo a svelare; ma la sua è una scelta al cui approdo giunge dopo molte tribolazioni, una scelta a suggello della sua convinzione che – scrive – «il tratto più comune degli esseri umani non è la violenza o l'avidità ma l'amore».



© Getty Images

Matteo Marchesini

L'agonia della critica

«Il Foglio», 29-30 gennaio 2022



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

(La prima parte dell'articolo è stata pubblicata nel «retabloid» di [febbraio 2022](#).)

UNA MODIFICAZIONE GENETICA DELLA CULTURA

Questa modificazione genetica della cultura, con la sua fisiologica falsificazione del quadro moderno, comporta la progressiva desensibilizzazione dei lettori «esperti». È facile accorgersi della caduta del tatto con cui dovrebbero essere introdotte e mescolate le idee, che è poi caduta dello spirito critico o forse del pensiero (della letteratura) tout court. Il primo carattere della critica consiste infatti nel suo trovarsi sempre in *situazione*, nella sua capacità di graduare i mezzi e i toni; e la controprova della sua credibilità e pregnanza, cioè della sua efficacia nel cogliere il proprio oggetto, sta nel fatto che *quella* combinazione escogitata per *quell* intervento specifico non deve poter essere trasferita indifferentemente su un altro obiettivo. Non saper stabilire un rapporto attendibile tra esistenza e teoria, e tra livelli di discorso, impedisce la critica così come a uno straniero impedisce di percepire la profondità di una lingua che pure sa usare per scambiare mere informazioni. In questo senso è indicativo che l'enfasi sull'ermeneutica come cornice sia cresciuta in modo inversamente proporzionale all'ermeneutica

concreta, praticata nel quadro: circostanza che richiama alla mente il vecchio aforisma caro a Croce sul puro filosofo come puro asino.

Dire che la critica è in tale situazione, lo ribadiamo, non significa dire che rifiuta la teoria, ma anzi che sa reinventarla, adattarla, ossia fare ciò che ha sempre fatto la filosofia autentica, il cui orgoglio stava nel saper legare il particolare all'universale. Del resto le teorie *non sono teoriche*: esigono un certo grado di follia, di «animo in entusiasmo»; per questo non possono essere usate impunemente come protocolli. Perciò la deriva che denunciavamo non compromette soltanto una seria attenzione al lato materiale della forma, ma anche le astrazioni feconde di chi allarga lo sguardo sul rapporto tra la pagina e le idee generali, e tra le idee e la vita individuale o sociale. A soffrirne sono cioè sia il formalismo nel senso migliore del termine, sia l'atteggiamento teorico ed esistenziale di chi ricorda che le opere sono sì fatte di scrittura, ma si avvicinano solo asintoticamente al corpo del testo, e che appena si prova a trasformare l'asintoto in una coincidenza, come diceva Edward Morgan Forster pensando al romanzo, ci resta in mano un mazzetto avvizzito di parole. Il miglior *close* e il miglior *distant reading*, l'indice Contini e l'indice Lukács, vengono rimpiazzati da vaghe vie di mezzo. Da una parte ci si dedica non tanto allo stile

ma agli stilemi, che più che a una poetica rimandano a una griffe (si notano solo gli stili già stilizzati, dove ogni contrassegno è così macroscopico e stucchevole da rendere l'analisi superflua); dall'altra parte si definiscono cornici troppo vaste, che non riescono a dar conto della storia e dei testi letterari perché si limitano a fissare uno sfondo antropologico – oggi magari bioneurologico – valido per qualunque epoca o produzione metaforica, e che in ogni caso mancano di un'idea forte, di uno *schema* che faccia guadagnare in visione quanto si perde in dettaglio. Siamo ancora alla situazione che descriveva nel 1968 Guido Morselli, giudicandola anche allora tutt'altro che nuova: si perpetua una critica che non può dirsi né formalista né contenutista, ma semmai «culturalista», cioè una critica indifferente al livello artistico di un'opera, alla sua capacità d'interessare il lettore, e ridotta a chiedersi soltanto se l'autore sia «aggiornato rispetto a una certa, ma eminentemente variabile, serie di tesi o opinioni ricevute». E ricevute, chiosa Morselli, «da un'intelligenza di cui la stessa critica ritiene di fare parte o di essere eco autorevole. Tali tesi o opinioni, se non sono *cultura*, ne sono però la frangia, sono il residuo divulgabile delle scienze (soprattutto *umane* e sociali), delle filosofie, delle ideologie». Le esigenze di organizzazione su vasta scala rendono il flusso delle opinioni ricevute via via più rapido ed effimero. Si passa da un paradigma all'altro con quelle che Fortini, attribuendole al complesso delle nostre classi dirigenti, chiamava le periodiche immersioni in Lete e in Eunoè. Prima si è fanatici strutturalisti, poi ci si sveste in fretta dell'abito e lo si nasconde; ma siccome non si è fatta autocritica, ecco che ci si vota ad altri misticismi, ricadendo negli stessi errori diversamente travestiti.

MENGALDO E IL GIUDIZIO DEL PRESENTE

Fino a qualche anno fa, ad arginare questa tendenza rimaneva una ricerca più nobile e consapevole, memore della lezione del Novecento non ancora burocrattizzato, e dovuta ad alcuni dei maggiori interpreti della generazione di Lavagetto e dintorni. Ma

nonostante la sua qualità indubbia, si trattava non di rado di una ricerca criticamente amputata: come quella appunto di Lavagetto o di Orlando, o anche di Pier Vincenzo Mengaldo. Autore della migliore antologia poetica del Novecento italiano, nonché di una serie di volumi sulla tradizione novecentesca che contengono un ricchissimo deposito di osservazioni formali, Mengaldo è infatti piuttosto a disagio se deve giudicare il presente – si pensi alla sopravvalutazione di certa lirica dialettale – e soprattutto se deve collegare la sua sapienza storico-filologica a idee e visioni di più ampio respiro: quelle che utilizza le ha mutate in genere da Fortini o da Cesare Cases, e leggendolo si sente – soprattutto leggendo le sue pagine recenti, che non possono più essere alimentate dal loro marxismo eretico e creativo.

Anche chi tenta d'inventare formule adatte a storizzare il caos degli ultimi decenni sembra spesso destinato a oscillare tra affondi critici e sublimazione della cronaca. Itinerari significativi ci sembrano quelli, per tanti versi opposti, di Alberto Asor Rosa (che esordì proprio sul crinale tra due epoche con lo schema antiumanistico di *Scrittori e popolo*) e di Giulio Ferroni (che inquadra un atteggiamento di curiosità cordiale in una cornice apocalittica). Si è poi già detto di Luperini, che appena abbandona le analisi sul modernismo per le panoramiche del Duemila cambia registro. Così si spiega il suo sostegno a libri come *Gomorra*, in cui la retorica populistico-estetizzante fa da alibi a un sociologismo di idee ricevute, e l'involucro del reportage fa da alibi alla corritività narrativa.

Nel suo tentativo di reagire al postmodernismo, questo critico finisce per sostenere un presunto realismo inquinato dagli stereotipi e da un'esibizione di impegno del tutto estrinseca. Luperini identifica la Realtà con certi grandi temi, dimenticando che la letteratura può giudicare il suo tempo anche a partire da spunti «marginali». È un difetto che si può riscontrare anche tra autori più giovani e ben attrezzati. Merita di essere segnalato, ad esempio, il tentativo di mappare la narrativa contemporanea

«I termini che fino al pieno Novecento indicavano conflitti tra forme, poetiche e atteggiamenti culturali o ideologici vengono oggi riutati per restare editorialmente a galla iniettando nella narrazione massicce dosi di déjà-vu.»

compiuto da Raffaele Donnarumma con *Ipermodernità* (2014). Tentativo intelligente, ma in cui si dà un credito immediato ed eccessivo a opere e filoni che contano più che altro su un piano sociologico. E ingegnosamente lo si teorizza. Donnarumma valorizza infatti lo *scrivere male* delle semifiction, e la voce testimoniale che le regge, perché secondo lui saremmo davanti a un *gesto* capace di produrre un nuovo effetto di realtà, e persino di proporre nuovi modelli di comportamento. Ma contrariamente a ciò che afferma, non ci troviamo più nella situazione in cui la brutalità *giornalistica* di un Defoe spezza il bon ton del classicismo, perché un bon ton di qualunque tipo non esiste ormai da un secolo. Tutto è compresente; e in mancanza di attrito, i termini che fino al pieno Novecento indicavano conflitti tra forme, poetiche e atteggiamenti culturali o ideologici vengono oggi riutati per restare editorialmente a galla iniettando nella narrazione massicce dosi di déjà-vu. La partita dell'oltranza, e della proposta di modelli, non si gioca più all'interno della letteratura: passa per altri e ben più potenti media. Semmai la narrativa che interessa a Donnarumma – Saviano in primis – cerca di emulare i prodotti di questi media con un atteggiamento velleitario e kitsch. In *Ipermodernità* manca insomma una valutazione netta della *differenza di regime* tra la storia moderna e la situazione attuale.

LA LETTERATURA ITALIANA RECENTE SECONDO SIMONETTI

Interessante è anche la mappatura della letteratura italiana recente, in prosa e in versi, offerta da Gianluigi Simonetti nella *Letteratura circostante* (2018). In apparenza Simonetti assume un atteggiamento

da prudente cronista, ma come il miglior Filippo La Porta degli anni Novanta dimostra poi una notevole capacità di connettere certi fenomeni di cultura e di costume ai libri ancora freschi di stampa. Il suo panorama suggerisce che dopo «il pubblico della poesia», individuato a metà anni Settanta da Berardinelli e Cordelli, siamo ormai giunti al «pubblico della narrativa», più largo ma sempre composto in gran parte da chi scrive, corregge, organizza eventi; e un po' oltre l'indotto, dove la luce arriva fioca, c'è una platea che chiede ai libri storie ma soprattutto blasoni sociali. Più lontano ancora, questo piccolo sistema solare sfuma nelle galassie dello storytelling e nella radiazione di fondo di una generica scrittura creativa. In sintesi «la letteratura, che nella modernità era lingua speciale, si fa oggi comunicazione estetica ordinaria, il modo più elementare» per affermare sé stessi. Senza innamorarsi di suggestioni sociologiche o metafisiche fatte passare surrettiziamente per critiche, Simonetti descrive qui un microcosmo in via di raffreddamento; avanza con equilibrio tra campionature e categorie empiriche, induttive; interpreta la narrativa, la poesia e la società in cui nascono, ma evita di confondere i piani di paraletteratura, *midcult*, e opere davvero complesse. Anche lui, davanti a tendenze effimere ma promosse con crescente brutalità mediatica, ne sopravvaluta a volte i promotori, tipi svegli che sanno muoversi agilmente nella bolla crossmediale in cui il testo resiste «come mezzo, non come fine». Tuttavia non sono poche le pagine da meditare: ad esempio quelle sulla semifiction e sulle tecniche di genere come fughe speculari dalle responsabilità del romanzo; quelle sull'«impegno» come esotismo; o quelle in cui rileva che se la poesia ritorna a cancellare l'io,

la narrativa insiste viceversa sul personaggio-autore. Ma in generale, in questi ultimi rappresentanti della critica si avverte il timore di sembrare polverosamente *highbrow*. Perciò parlano soprattutto di ciò che è già visibile. Solo che la critica, se vuole essere davvero tale, deve mettere radicalmente in discussione la realtà imposta dai circuiti mediatici in modo sempre più violento, veloce e falsamente oggettivo. Del resto è il compito di tutta la letteratura, se è vero che nel riconoscimento di ciò che è più o meno reale si gioca la posta della sua lotta con il potere. Si tratta di un compito ingrato, visto che è ogni giorno più difficile negare credito a etichette ogni giorno più invasive, o a una sociologia della cultura che scambia la cronaca con la storia; ma ancora più difficile è discutere dell'intercapedine che fatalmente si apre tra qualunque racconto storico e i valori pure innegabili che sacrifica.

Per i motivi detti, è inutile cercare soluzioni a priori. Tautologicamente, dobbiamo limitarci a ricordare la necessità della visione organica a cui si è accennato. Il suo valore non sta nel fatto di riuscire più o meno condivisibile, ma nella capacità d'illuminare certi oggetti con un taglio di luce grazie al quale anche chi li considera diversamente scopre aspetti che altrimenti non avrebbe notato. Occorre cioè recuperare l'approccio che si chiama *militante*, se si vuole usare una parola antipatica ma forse non sostituibile. È l'approccio, per fare qualche esempio, di cui ha dato una testimonianza rozza e geniale il Pasolini finalmente libero di *Descrizioni di descrizioni*; è lo stesso che ha consentito a Cesare Garboli e a Luigi Baldacci di lasciare due impronte opposte e altrettanto profonde sia sul panorama contemporaneo,

sia sull'interpretazione dei classici; ed è, ancora, la critica che nell'Italia contemporanea, ognuno alla sua maniera discutibile e originale, praticano autori come Alfonso Berardinelli (a partire dagli anni Ottanta), Massimo Onofri, Giorgio Manacorda, Paolo Febbraro (a partire dagli anni Novanta), e Paolo Maccari (a partire dall'inizio di questo secolo). Non a caso questi autori non coltivano soltanto interessi narrativi. Onofri e Berardinelli si occupano anche di critica della critica e in generale di saggistica, mentre gli altri si concentrano soprattutto sulla poesia.

CHI È ALCESTE

Se va rifiutato il gesto impaziente con cui gli studiosi liquidano o esorcizzano i rischi connessi a un rapporto pienamente critico con la letteratura, bisogna tuttavia riconoscere che questo gesto nasconde una questione importante. Appunto perché il critico moderno, anziché una parodia di filosofo sistematico come il teorico della letteratura, è un filosofo che non crede più alla filosofia, cioè ai sistemi, non è detto che debba occuparsi per forza di letteratura e di arte. Quando letteratura e arte non sono più al centro della cultura, può essere normale che si appassioni più volentieri ad altre realtà, oggetti o *sintomi*. L'opera di Alfonso Berardinelli, ad esempio, sembra un lungo congedo dalla letteratura, che essendo sostituita dai surrogati viene guardata ormai con l'occhio del satirico. Anche là dove riconosce testi di valore, Berardinelli li osserva spesso da lontano, preferendo inquadrare la situazione di lettura piuttosto che impegnarsi in un corpo a corpo.

Questa divaricazione tra critica e letteratura è più netta nelle generazioni successive, nelle quali di

«Perché il critico moderno, anziché una parodia di filosofo sistematico come il teorico della letteratura, è un **filosofo che non crede più alla filosofia**, cioè ai sistemi, non è detto che debba occuparsi per forza di letteratura e di arte.»

«La funzione critica viene percepita ovunque con **sospetto**, in un mondo che non sembra avere alternative, e in cui quindi chi esprime il suo disagio è subito preso per un perdente risentito.»

solito i letterati che si occupano di narrativa e di poesia contemporanee tendono al kitsch e al bovarismo, mentre quelli più dotati di idee e di gusto le considerano come un parco archeologico, un tavolo su cui i giochi sono fatti, e si compiacciono di maneggiare solo corpi ben morti – oppure, semplicemente, si occupano d'altro. Quanto alla prima categoria, è da notare che dopo la generazione di Raboni e Sanguineti sono quasi scomparsi i poeti che lasciano anche una considerevole opera critica. In ogni vero scrittore c'è sempre un critico implicito, non importa se poi scrive di critica: ma certo la scomparsa di quello esplicito dice qualcosa anche sulla cattiva salute dell'altro. Nello stesso senso, è indicativo che la reazione alla pseudoscienza coincida spesso con l'estetismo altrettanto acritico, umidiccio e volgarmente autobiografico di parecchia critica recente – vedi Trevi – che fraintende Garboli e annacqua la lezione di Citati. Venendo invece alla seconda categoria, vale la pena citare talentuosi analisti del costume culturale come Guia Soncini, Michele Masneri e Andrea Minuz, e due ottimi saggisti dalla vocazione critica come Guido Vitiello e Claudio Giunta, che vedono nella tradizione letteraria soprattutto un deposito di topoi da cui prendere spunto per trattare i più vari temi antropologici e sociali. Così fa in altro modo Daniele Giglioli, pur continuando a rendere conto nei suoi articoli dell'attualità letteraria; e così fa anche Francesca Serra, nella cui opera ci pare significativo lo sdoppiamento tra il registro di un brillante saggismo a mano libera, che incrocia storia dell'immaginario, arte e rapporti sociali, e un sobrio quanto rigoroso lavoro di studio su alcuni scrittori. La divaricazione ha dunque motivi seri; non crediamo

però che si possa portare all'estremo senza danni. Perché non solo una letteratura priva di critica non è più tale, ma è difficile anche immaginare una critica scissa dal commercio con gli altri generi letterari. Negli scritti di Berardinelli, in effetti, l'allontanamento non è mai definitivo. In lui è ancora determinante la consapevolezza che nella nostra tradizione la domanda sul «come vivere» è legata alla letteratura, e che questo legame implica quella messa in gioco dell'autobiografia che i più giovani in genere si inibiscono. Anni fa, in un dialogo con un suo ex allievo, gli è capitato di parafrasare Bloom, e di ricordargli che, essendo Shakespeare più vasto di Freud e Marx, è meglio una teoria shakespeariana dei due maestri del sospetto piuttosto che il contrario. Pur così distante dal contegno bloomiano, Berardinelli potrebbe sottoscrivere anche quello che l'americano dice sul padre dei critici moderni. «Johnson dimostra che l'unico metodo è l'io, e dunque che la critica è una branca della letteratura di saggezza» si legge nel *Canone occidentale*. E più avanti: «Se non ci saranno altre generazioni di lettori comuni, privi di inclinazioni ideologiche, Johnson scomparirà, insieme con molti altri elementi canonici. La saggezza, tuttavia, non muore così facilmente. Se la critica svanisce dalle università e dai college, risiederà in altri luoghi, poiché è la versione moderna della letteratura di saggezza».

Ma occorre ribadire che questi luoghi si riducono di giorno in giorno. Il critico non ha più nemmeno una stanza in subaffitto. La funzione critica viene percepita ovunque con sospetto, in un mondo che non sembra avere alternative, e in cui quindi chi esprime il suo disagio è subito preso per un perdente risentito. Non a caso alcuni degli intellettuali più armati

delle ultime generazioni si mostrano poco disposti a dare alla critica il credito esistenziale di cui ha bisogno. Temono che li si sospetti di pretendere il risarcimento per una mancata integrazione; e così dimenticano che buona parte della cultura moderna proprio da una mancata integrazione deriva. Ma per i migliori e i peggiori di loro, in effetti, i modelli non sono autori moderni, piuttosto post-moderni come Umberto Eco o Alberto Arbasino. Perciò confondono l'intelligenza con una specie di brillantezza coatta. O mitizzano i fenomeni, o li riportano sotto la linea di un'ironia liquidatoria: due atteggiamenti ugualmente difensivi e acritici, che peraltro reprimono e dunque rivelano un'aggressività scomposta perché non mediata. Davanti al critico che si mostra indifeso, che non imposta aprioristicamente il tono su un registro o goliardicamente eccitato o blasé, pensano subito che sia un invidioso, o un moralista, o un populista che non sa darsi ragione delle cose. E del resto è vero che in una situazione sociale in continua trasformazione, eppure ormai apparentemente imm modificabile dagli uomini, si moltiplicano i velleitari. Ma questo fenomeno diventa un alibi per diffamare qualunque autentica istanza critica, che così rimane schiacciata tra le menzogne romantiche e un'angusta realpolitik culturale.

IL RISCHIO DELL'OBLIO

In conclusione, il critico resta oggi la sin eddoche dello scrittore moderno: sconta in forma estrema tutte le sue condanne, compreso il rischio di un

totale oblio. Ma è un oblio che ha dei costi anche per la cultura che rimuove questo Alceste sempre in bilico tra il dialogo con la società e una solitudine irrequieta. Lo ha chiarito bene Berardinelli ribattezzando il critico «scrittore endocrino». Questo scrittore è «poco visibile», ma si nota «in presenza di gravi e speciali patologie». Infatti «le sue funzioni sono [...] nello stesso tempo fondamentali e poco afferrabili». «Immettendo certi messaggeri chimici (ormoni) nella circolazione culturale» spiega Berardinelli «dovrebbe eccitare o inibire l'attività di organi e tessuti. Dovrebbe presiedere alla crescita equilibrata, al metabolismo e all'assimilazione del nutrimento letterario, fare in modo che i rapporti fra letteratura e ambiente vadano bene, che dei testi resti traccia e memoria solo se lo meritano. Insomma il ritratto dello scrittore endocrino fa subito pensare al buon esercizio della critica. Grandi autori endocrini sono stati nel passato Benjamin, Wilson, Contini, Debenedetti. Qualcuno di loro finì a lungo dimezzato per mancanza di pubblico. Oggi dovremmo pensare che i maggiori rischi di patologia letteraria vengano in realtà proprio da carenze e squilibri ormonali. Basta vedere quanto ipotiroidea e insieme ipertiroidea sia oggi la nostra produzione letteraria: esagitata e pigra insieme».

Lavagetto non lo ha veramente dimostrato nel suo pamphlet, ma aveva ragione: non c'è letteratura che possa vivere bene senza critica, cioè senza una sua parte essenziale. Una parte che forse, con il resto della saggistica, è oggi più feconda di altre troppo più visibili e rappresentate nei panorami letterari.

«Alcuni degli intellettuali più armati delle ultime generazioni si mostrano poco disposti a dare alla critica il credito esistenziale di cui ha bisogno. Temono che li si sospetti di pretendere il risarcimento per una mancata integrazione; e così dimenticano che buona parte della cultura moderna proprio da una mancata integrazione deriva.»

Mendel

a cura di Alessandro Melia



Il grande critico d'arte, Bernard Berenson, sosteneva che le opere più soddisfacenti sono quelle «che rimangono ineloquenti, mute, senza preoccupazione di stimolarci con il loro gesto e il loro aspetto. La loro semplice esistenza ci appaga». Maestro di quest'arte che ignora la seduzione, il richiamo emotivo, ma cerca di trasmettere allo spettatore la pura esistenza, è Piero della Francesca. Le sue opere più note – la *Flagellazione*, la *Resurrezione*, il *Battesimo di Cristo*, il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*, la *Natività*, la *Leggenda della vera Croce*, *Ercole vincitore* – blandiscono lo spettatore, lo costringono alla gratitudine e all'adorazione. È per questo che scrittori, poeti e artisti di ogni epoca non hanno mai smesso di osservarlo e venerarlo. Basti pensare a Tarkovskij, ammutolito di fronte alla *Madonna del parto* che diventerà l'icona madre del film *Nostalghia*; o ai cavalieri della *Battaglia di Costantino* che compaiono in *Another Life* di Derek Walcott; o a Julio Cortázar che nel 1950 annotava: «Siamo stati ad Arezzo, dove Aurora ha capito perché impallidisco e tremo quando mi parlano di Piero». Tutto questo lo racconta Attilio Brilli, professore di Letteratura angloamericana e uno dei massimi esperti di letteratura di viaggio, nel libro *La più bella pittura del mondo*, pubblicato da Aboca. Nel suo saggio Brilli offre un modo nuovo di confrontarsi con Piero della Francesca attraverso le parole di Aldous Huxley, Albert Camus, John Dos Passos, Iris Murdoch, Giorgio Bassani, Giuseppe Ungaretti, Mario Luzi, Fernando Botero, Yves Bonnefoy, John Berger e molti altri. Le loro riflessioni mettono in luce aspetti dei capolavori del pittore che hanno poco a che fare con la storia dell'arte. A Brilli interessa evidenziare come Piero sia capace di interagire con il mondo contemporaneo e l'unico modo per conoscerlo è sempre quello di andare a cercarlo nella sua terra, che ha come baricentro Sansepolcro e si muove sull'asse Arezzo, Urbino e Rimini. Nel corso di tutto il Novecento, l'itinerario pierfrancescano è battuto da molti personaggi della cultura italiani e stranieri. Qualche esempio: Giorgio Bassani, che in un racconto ricorda il dilemma da cui veniva colto a metà strada tra Ferrara e Roma: rendere omaggio alla *Resurrezione* di Sansepolcro o fare sosta per i tartufi a Spoleto?; Balthus, che nelle *Memorie* scrive: «Cosa sarei diventato senza i miei pellegrinaggi ad Arezzo per copiare Piero della Francesca»; Albert Camus, che lo considera «romanziero del corpo» e «il mio pittore preferito», nei taccuini appunta: «La valle di Sansepolcro dove bisogna tornare al termine della vita. Vasta e uniforme, sotto un cielo disteso, conserva il proprio

segreto». Un autentico pellegrinaggio pierfrancescano è quello che il poeta Zbigniew Herbert intraprende nel 1959 andando, come dice lui stesso, alla ventura. «Le pagine di Herbert» scrive Brilli «colgono aspetti delle opere di Piero destinati a schiudere inediti modi di vedere». Il volume, arricchito dalle immagini delle opere di Piero della Francesca, si conclude con i versi di poeti italiani e stranieri che si sono occupati di lui. I testi costituiscono un insieme di voci varie, che comprendono tra gli altri Gabriele D'Annunzio, Rafael Alberti, Roberto Roversi, Mario Luzi.

Attilio Brilli

La più bella pittura del mondo

Aboca



Dimenticate lutti, dolori, ricordi e ragionamenti esistenziali. Il nuovo libro di Annie Ernaux, pubblicato da L'orma, è un diario in cui la scrittrice ha registrato per un anno (dal novembre 2012 all'ottobre 2013) le visite all'ipermercato Auchan di Cergy, che si trova all'interno di un grande centro commerciale della Val-d'Oise. Il libro non è un saggio e non è un romanzo, ma una riflessione narrativa su un tempio del consumo. «Nel momento in cui oltrepassiamo quella porta ci troviamo in un altro universo, siamo nel mondo delle cose, vestiti, alimenti.» La scrittrice osserva e descrive per tentare di cogliere qualcosa della vita che si svolge dentro l'ipermercato. «In nessun altro spazio chiuso ci si può trovare decine di volte l'anno in presenza dei propri simili, con l'opportunità di farsi un'idea sul modo di essere e di vivere degli altri.» Senza esitazioni, dunque, la scrittrice racconta estratti della quotidianità delle persone, descrive la merce che viene acquistata, ragiona sulle differenze tra i prodotti più cari e quelli che possono permettersi tutti. «Tutti coloro che non possono offrirsi determinati prodotti non possono non sentirsi umiliati, non possono non convincersi di non valere nulla.»

Annie Ernaux

Guarda le luci, amore mio

L'orma, traduzione di Lorenzo Flabbi

A parte le cronache locali, non ha avuto il risalto che merita la pubblicazione del volume che raccoglie l'intero corpus di poesie di Salvatore Toma, scritte tra il 1970 e il 1983. Il libro – a cura di Luciano Paganò, con interventi di Benedetta Maria Ala, Lorenzo Antonazzo, Annalucia Cudazzo e Simone Giorgio – permette di scoprire uno dei più sottovalutati poeti italiani, nato e cresciuto in provincia di Lecce, divenuto noto soltanto nel 1999 quando Maria Corti decise di pubblicare nella Bianca Einaudi il *Canzoniere della morte*, che riunisce alcune delle sue liriche. Tutta l'opera di Toma (scomparso a soli 35 anni il 17 marzo del 1987 all'ospedale di Gagliano del Capo) è attraversata dall'idea della morte. Memorabile la poesia *Testamento*: «Quando sarò morto / che non vi venga in mente / di mettere manifesti: / è morto serenamente / o dopo lunga sofferenza / o peggio ancora in grazia di dio. / Io sono morto / per la vostra presenza». Ma Toma è stato anche il poeta dell'amore, della natura, del sogno, e il merito di questo volume è proprio quello di farcelo scoprire nella sua interezza, al di là della leggenda creata intorno alla sua figura, alimentata anche da certe bizzarrie. Completa il volume un apparato critico e un'appendice con alcuni appunti autografi.

Salvatore Toma

Poesie (1970 - 1983)

Musicaos Editore

