

retabloid

novembre 2022



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
novembre 2022

«Appena finisco di studiare voglio trovare un lavoro
da Dunkin' Donuts. Voglio ingrassare. O darmi
all'eroina. Voglio essere un disastro.»

Mary Gaitskill

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

La foto di copertina è di Guillaume Bleyer.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Il racconto

Monica Pace, *Un incolpevole rifugio* 5

Gli articoli

Lo smartphone è il killer di qualsiasi rivoluzione
Marco Filoni, «il venerdì», 4 novembre 2022 9

Catabasi vegetativa: verso un'ecologia totale
Andrea Cafarella, *singola.net*, 4 novembre 2022 11

BookTok wins FutureBook Person of the Year Award
Katie Fraser, «The Bookseller», 4 novembre 2022 21

Aprire porte a Teheran
Carlotta Magnanini, «d», 5 novembre 2022 23

Ernaux, l'amante giovane serve per scrivere
Bruno Ventavoli, «tuttolibri», 5 novembre 2022 25

L'autopubblicazione sta cambiando il mondo dei libri
Alice Facchini, «L'Essenziale», 11 novembre 2022 27

Abbasso la verità
Mariano Croce, «Il Foglio», 12-13 novembre 2022 30

Il filologo che sconfisse la «letterarietà»
Alfonso Berardinelli, «Domenica», 13 novembre 2022 33

Il fantasma di Sylvia Plath
Giorgia Maurovich, «Il Tascabile», 14 novembre 2022 35

# <i>Una bella e anormale famiglia americana</i>	
Elisa Manisco, «il venerdì», 18 novembre 2022	40
# <i>Professione sensitivity reader</i>	
Alessandro Leone, «L'Espresso», 20 novembre 2022	42
# <i>Enzensberger, atto finale</i>	
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 26 novembre 2022	45
# <i>Claire Keegan, tra le ombre e i segreti di un convento</i>	
Andrea Binelli, «Alias», 27 novembre 2022	48
# <i>Senza amore non ci può essere comunità</i>	
Jennifer Guerra, «The Italian Review», novembre 2022	50
Gli sfuggiti	
# <i>Guida all'horror speculativo</i>	
Davide Tolfo, «Not», 26 ottobre 2022	52
# <i>Cattive abitudini</i>	
Sofia Torre, «Il Tascabile», 31 ottobre 2022	59

Monica Pace

Un incolpevole rifugio

Tutto attorno è campagna gialla, assolata e sfiorita, Gianmarco sta correndo sul viottolo mentre le cicale sono impegnate in una continua e frastornante guerra di posizione. Il ronzio nelle orecchie lo disturba più del sudore e della sete. Ha le labbra secche e la camicia incollata alla pelle. Nella fretta ha stretto troppo i lacci delle scarpe, ma non importa perché cederanno con il passo, e i piedi, beh, quelli si dovranno adattare.

Quando arrivano al casale sbrecciato la trovano sola, Gianmarco se n'è andato appena in tempo; buttano giù la porta della cucina e non le chiedono nulla, l'afferrano per i capelli che sanno di mandorla e la scaraventano contro la credenza.

Gianmarco gira la curva della mulattiera all'imbocco della contrada di Caprasottana: quattro ruderi dove a memoria d'uomo nessuno ha mai avuto un maiale da scannare nemmeno a pagarlo. Ci sono due di loro a cinquanta metri, stanno guardando verso la valle sottostante, non lo hanno visto, sono dappertutto, divisi in coppie. Gianmarco si riduce appena in tempo a un fagotto dietro un olivo antico e contorto, che accoglie più cicale che foglie, con i pensieri che sembrano miraggi, mentre il sudore si fa largo tra la terra sul suo viso.

Mentre muore in cucina, tra i vetri della credenza, si aggrappa per un istante alla speranza che suo figlio sia in salvo. Gli assassini scavalcano il corpo, il vestito preferito a fiori blu che vira lentamente al rosso; si guardano attorno e decidono che torneranno più tardi per gli animali della cascina. Si ripuliscono i vestiti dalla polvere della sterrata che porta alla casa, e si allontanano per proseguire la caccia. Le galline esplorano come sempre la terra in cerca di tesori.

A Caprasottana Gianmarco ci veniva da ragazzo con tutta la famiglia tra settembre e ottobre, quando bisognava raccogliere le olive. Cercava sempre una scusa per sottrarsi alla scala e al rastrello, e con il tempo non lo coinvolsero più; rimasero solo i vecchi nei campi con le reti sotto gli alberi e le loro vite di canottiere sudate e mani pesanti. Lui invece aveva studiato e si era conquistato una vita di donne come lui in cerca di una luce, tra il corso principale e le feste dagli sballi fugaci. Se ne stava nel suo studio di geometra nella città di provincia con ambizioni di metropoli, e l'olio nuovo se lo andava a prendere già imbottigliato a casa della madre, anche dopo la morte del padre. Le sue visite frettolose non li avvicinavano e non riuscivano a tracciare alcun sentiero tra i loro mondi. Poi ripartiva alzando polvere.

Continua a tornargli in mente ciò che lei gli ha ripetuto da sempre: «Conosci il tuo posto nel mondo», un mantra inadeguato per Gianmarco. Tra gli anfratti dell'albero, teme solo che gli assassini possano sentire il suo affanno mentre cerca di sopravvivere.

Si gira verso la spelonca dai muri diroccati più vicina al suo rifugio, saranno trenta metri. Il frantoio. Chiude gli occhi per un istante e riprende fiato. Si ricorda del frantoio sotterraneo, scavato nella roccia, l'ingresso ormai dimenticato tra i rovi, abbastanza ampio per gli uomini che entravano e uscivano dopo aver girato la ruota del torchio a produrre sia la prima scelta, verde e preziosa, come pure lo scarto buono per le lampade e per i poveracci. Raggiungere il frantoio e sparire nella cavità sottoterra potrebbe significare la salvezza, nessuno che non sia del posto sa di quel posto ormai ridotto a deposito di rottami. Guarda attraverso una fessura del tronco gli assassini fermi in pieno sole al centro della stradella, mentre loro indicano alcune case. Appoggia la fronte alla corteccia studiando il modo di farsi accogliere sottoterra da tutto ciò che ha sempre rifuggito.

All'improvviso sbucca sulla carrareccia un cucciolo di cane, bianco, pelle e ossa. Avanza verso i due appostati, spera in qualcosa da mangiare. Gianmarco si rannicchia ancora di più in una posizione che gli intorpidisce le gambe. Il cucciolo si ferma a pochi passi dagli assassini. Incerto sul da farsi, passa da una zampa all'altra con la piccola lingua rosa sporgente, il muso inclinato di lato.

Quelli fissano il cane attraverso occhiali specchiati, ermetici; i loro completi scuri li fanno sembrare esattori in trasferta. Il più alto dei due si abbassa sui talloni. «E pensare che un tempo eri un lupo. Adesso che non corri più per i boschi, dimmi, perché esisti?»

Il cane accenna un movimento con la coda e fiuta l'aria.

Gli assassini alzano entrambi quelle che sembrano due armi lucide di sole e il cucciolo si accascia all'istante nel suo sangue nel silenzio improvviso.

Quando il taxi lo aveva lasciato di fronte al vecchio casale di pietra locale e calce, lei era in ciabatte, i capelli ingrigiti, a dare da mangiare alle galline con indosso il suo vestito preferito, quello a fiori blu.

«Dov'è il gippone?»

«Dal meccanico.»

«Te l'hanno sequestrato di nuovo?»

Accolto tra quelle mura si era sentito in salvo. Con il passare dei giorni aveva iniziato a credere che gli assassini non si sarebbero accorti dell'esistenza del paese spopolato e decrepito sulla collina, lungo la strada provinciale piena di smottamenti trascurati, con le scuole ormai chiuse. Dopo cena rimanevano seduti al tavolo della cucina davanti a un passito senza etichetta. La televisione parlava solo delle ultime stragi, mentre lei fissava lo schermo persa nei ricordi di un mondo sparito. Si accontentava di esibire con i pochi vicini il figlio di successo, e lui stava al gioco per un dovere tribale.

Vede il cane scalciare all'aria, e percepisce il tremore delle sue mani sbiancate mentre resta paralizzato dietro l'olivo. Per un attimo le cicale si sono fermate. Ha perso la sua occasione e il panico gli si aggrappa alle tempie. Non può accettare di morire a Caprasottana, il frantoio è ormai irraggiungibile.

«Quest'anno il raccolto non è andato affatto bene. Poca pioggia, troppa pioggia, tutto nel momento sbagliato. Non ti lascio niente di cui ti importi qualcosa, vero?» aveva iniziato lei la sera precedente.

«E dài, ma'... sempre con questa storia.»

«Non ti ho insegnato niente, a che è servito?»

Poi si era alzata per andare a lavare i piatti, mentre lui si era messo a controllare il telefono.

L'indomani, verso l'ora di pranzo, mentre raccoglie i pomodori, l'aria si fa morbida e l'accarezza portandole paura. Si guarda attorno: osserva le galline in cortile, i cani al cancello, poi le pecore nel campo di fronte a casa, infine socchiude gli occhi e percepisce una stonatura nelle cicale.

Rientra in casa e dice solo: «Scappa, vattene!».

Gianmarco fa due occhi di stanchezza e poi, preso da un furore di belva, scappa dal retro, già sudato, ordinandole «nasconditi!».

Dopo aver aggirato il cane morto hanno fatto qualche passo nella sua direzione: sono a una ventina di metri e guardano verso di lui. Vorrebbe farsi legno, scambiare il sangue con la linfa dell'albero.

Quello più basso solleva l'arma nella sua direzione e Gianmarco chiude gli occhi.

Quando li riapre vede che quello alto ha messo una mano sul braccio del compare. «Se spari adesso rischi di danneggiarlo! Aspetta, no?»

«Voglio andarmene da qui al più presto.»

Gianmarco ingoia la saliva che non ha più. C'è una cicala all'altezza della sua testa: la schiaccia con il pugno.

«Io dico di aspettare. Tanto prima o poi uscirà da lì.»

Si guardano attraverso gli occhiali e aspettano.

Monica Pace è nata a Firenze e vive a Roma dove fa la ricercatrice. Due suoi racconti sono inclusi in *Vie di fuga e equiVoci*, ebook a cura di «Cattedrale» e della Scuola del libro.

Marco Filoni

Lo smartphone è il killer di qualsiasi rivoluzione

«il venerdì», 4 novembre 2022



Intervista al filosofo Byung-Chul Han che nella sua nuova raccolta di saggi prosegue l'opera di critica radicale alla nostra epoca

Nell'abito dell'apocalittico ci sta comodo. Il filosofo Byung-Chul Han ha indossato i panni della Cassandra e, con piglio nichilistico e rigore tutto teutonico (è di origine coreana ma tedesco d'adozione), ha avviato una radicale critica della nostra epoca. Il digitale e l'invasione della tecnologia; il narcisismo collettivo; l'erosione della comunità e la perdita dei riti; lo sfrenato capitalismo neoliberista che ci ha trasformati in un drappello di consumatori seriali e indiscriminati; e così via – questi alcuni degli aspetti sui quali il filosofo ha poggiato il suo sguardo, ineludibile. Per scrivere queste sue severe analisi l'autore non invoca mai nessuna musa: glaciali, le sue pagine hanno una grana sempre troppo fine – aspetto che gli ha portato qualche critica e molto, molto successo. I suoi libri sono letti, discussi, commentati. Ora arriva in libreria una raccolta dal titolo *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*. Saggi brevi e interviste – come sempre ottimamente tradotta da Simone Aglan-Buttazzi per le edizioni nottetempo. Ed è l'occasione per fargli qualche domanda.

Secondo lei uno dei motivi dell'impossibilità, oggi, di una rivoluzione, è la trasformazione del potere: prima era disciplinare, ora fa sì che tutti noi ci sottomettiamo volontariamente.

Kafka scrive in un aforisma: «L'animale strappa di mano la frusta al padrone e si frusta da sé per diventare padrone». Frustandosi, l'animale crede di essere libero. Noi ci sfruttiamo volontariamente – e appassionatamente – nell'illusione di realizzarci. Quindi la coazione distruttiva non viene esercitata tramite l'Altro, bensì tramite me stesso. Scaturisce dalla mia interiorità. Io non vengo sfruttato dal mio padrone, mi sfrutta da solo. Sono al contempo servo e padrone.

E questo avviene perché, come scrive, il sistema di dominio neoliberista si è trasformato da repressivo a seduttivo?

Il neoliberismo è un capitalismo del mi piace. Esso si distingue in maniera sostanziale dal capitalismo dell'Ottocento che lavorava per mezzo di costrizioni disciplinari e divieti. Il potere del regime neoliberista si muove in chiave smart. Questo potere smart si stringe a noi, cerca di strapparci dei mi piace invece di subordinarci a costrizioni e divieti. Non ci impone nemmeno il silenzio. Al contrario, ci stimola continuamente affinché raccontiamo la nostra vita, affinché comunichiamo opinioni, bisogni, desideri e preferenze. Questa assoluta verbalizzazione della vita conduce a un'influenza totale sul nostro comportamento. Nel regime neoliberista il dominio non

si espleta mediante l'oppressione, bensì attraverso la comunicazione. Veniamo storditi dall'ebbrezza comunicativa.

Siamo sottomessi dall'uso che facciamo dei nostri telefonini?

Ciascun dominio crea dei devozionali impiegati per opprimere. Essi consolidano il dominio mediante l'habitus. Chi è devoto è sottomesso. Lo smartphone è un devozionale digitale, il devozionale per eccellenza dell'ambito digitale. Soggetto significa in origine «essere sottomesso». Lo smartphone funge da dispositivo soggettivizzante. Il like è un amen digitale. Mentre noi clicchiamo sui like, ci sottomettiamo al contesto di dominio. Lo smartphone non è solo un efficace strumento di sorveglianza, ma anche un confessionale mobile. La confessione era una tecnica di dominio molto efficace. Noi continuiamo a confessarci, ma digitalmente. Ci denudiamo di nostra sponte. Nel farlo non chiediamo perdono, bensì attenzione. Lo smartphone sopprime qualsiasi rivoluzione.

Quindi come ne veniamo fuori?

Nel suo libro *Il capitalismo della sorveglianza* [in italiano per Luiss University Press, Ndr], Shoshana Zuboff evoca la resistenza collettiva rimandando alla caduta del muro di Berlino: «Il muro di Berlino è caduto per molti motivi, ma soprattutto perché i cittadini di Berlino Est avevano detto “Adesso basta!”. [...] Basta! Questa dev'essere la nostra dichiarazione». Il sistema comunista che opprime la libertà si differenzia in maniera sostanziale dal capitalismo neoliberista della sorveglianza che sfrutta la libertà. Siamo troppo presi dalla droga digitale e dall'ebbrezza comunicativa affinché possa levarsi un «basta!», una voce resistente.

Il problema è che una voce non basta, ci vorrebbe una comunità che si solleva...

Il regime neoliberista è un regime della paura. Esso isola le persone rendendole imprenditrici di sé stesse. La concorrenza totale e l'assolutizzazione della

performance erodono la comunità. L'isolamento crescente, la mancanza di solidarietà e la narcisizzazione dell'essere umano rafforzano la paura. Anche il rapporto con noi stessi viene sempre più caratterizzato dalle paure: paura di fallire, paura di non essere all'altezza delle proprie ambizioni, paura di non tenere il passo, paura di venire lasciati indietro o paura di prendere una decisione sbagliata.

Insomma, va proprio tutto male...

Oggi viviamo in una società della sopravvivenza. Brancoliamo da una crisi all'altra, da un problema all'altro. La vita si riduce a una mera risoluzione di problemi. Dinanzi a eventi apocalittici come la pandemia, la guerra e le catastrofi climatiche guardiamo impauriti il futuro buio che ci attende. L'ascesa delle forze populiste di destra in Europa ha proprio a che vedere con la paura crescente.

Non resta che il fallimento come specie umana?

L'antidoto alla paura è la speranza. È la speranza a unirci, a far emergere comunità e solidarietà. È il nucleo primario della rivoluzione. È lo slancio, il balzo in avanti. Ci apre gli occhi dinanzi a una vita diversa e migliore. La paura vive delle cose passate, del risentimento. La speranza apre al futuro. Solo lo spirito della speranza può salvarci.

Ma cosa intende per speranza? Intende collettiva, politica?

A questi ultimi interrogativi però Byung-Chul Han non risponde, sorvola, come se al nostro filosofo interessino soltanto rovine e macerie... che si sia comodamente seduto al Grand Hotel Abisso – così Lukács criticava Adorno e i suoi sodali della Scuola di Francoforte – dal quale assiste, sprezzante, alla fine del nostro mondo? Detta en passant, bisogna ricordare che sarebbe anche la nostra fine, il fallimento di tutti. Filosofi compresi.

«Il like è un **amen** digitale.»

Andrea Cafarella

Catabasi vegetativa: verso un'ecologia totale

singola.net, 4 novembre 2022



Il mondo vegetale come inizio di un viaggio sulle implicazioni profonde dell'intelligenza e della vita.
Un dialogo con l'autrice Monica Gagliano

Già nel 1848 il filosofo Gustav Theodor Fechner, nel suo capolavoro *Nanna o L'anima delle piante* scriveva: «L'opinione che la sensazione sia possibile unicamente mediante i nervi si appoggia in generale solo su di un'affermazione arbitraria o su di un sofisma: poiché i nervi sono necessari alla sensazione presso gli animali, i nervi sono sempre e in ogni caso necessari alla sensazione. Io oppongo a questa l'altra argomentazione: poiché le piante non posseggono nervi per la sensazione, devono avere qualche altra cosa che serva ad essa. L'una argomentazione è altrettanto valevole quanto l'altra, ossia nessuna delle due per sé sola serve: ciò che importa è se si possano trovare altri dati per sorreggerla».

Questa intuizione straordinaria – cuore pulsante di un testo che preannuncia gran parte delle scoperte scientifiche degli ultimi anni sull'intelligenza delle piante – è uno dei tasselli fondamentali da cui parte anche la ricercatrice, professoressa di Ecologia evolutiva alla Southern Cross University di Lismore, in Australia, Monica Gagliano, della quale è stato finalmente tradotto (da Alessandra Castellazzi per nottetempo) il suo primo libro: *Così parlò la pianta*. In questo testo avvincente, che può suonare a tratti anche ingenuo per quanto è autentico, Monica Gagliano racconta con una generosità che ha del prodigioso gran parte della sua esperienza: prima di tutto

la ricerca scientifica (nel libro vengono raccontati i suoi studi più importanti sul comportamento delle piante), il rapporto conflittuale con l'accademia che l'ha portata a sviluppare un sistema di pensiero che lei stessa definisce «eretico», e le esperienze di vita che l'hanno portata a incontrare ed esperire in prima persona anche alcune pratiche che potremmo definire «sciamaniche»; Gagliano ci fa partecipi, inoltre, del suo mondo onirico, e ci racconta di come sia possibile, tramite una resa incondizionata all'accadere della vita, cambiare sguardo sul mondo e imparare ad ascoltare persino il verbo delle piante. È molto raro ritrovare in un solo libro, seppur divulgativo, una narrazione tecnica e precisa di esperimenti eseguiti mantenendo comunque un certo rigore scientifico, insieme a un racconto autobiografico che suona molto vicino ai resoconti del cammino spirituale di alcuni illuminati personaggi che hanno vissuto e vivono tra noi.

Col senno di poi sappiamo bene quanto sia stato un peccato che il folgorante testo fechneriano *Nanna o L'anima delle piante* non sia mai stato un libro preso troppo in considerazione dalle cosiddette «scienze dure», per il suo carattere poetico ed evocativo. Purtroppo, ben centosettantaquattro anni dopo, sembra poter avere lo stesso destino anche questo libro, *Così parlò la pianta*, per le stesse ragioni. E, in fondo, si

ripropone comunque la stessa medesima questione: se per Fechner era importante dimostrare che anche le piante hanno un'anima, per Gagliano è invece la loro intelligenza che bisogna indagare, ma poco cambia se il risultato tende ad affermare una verità che ormai sembra incontrovertibile: siamo una stessa cosa con la Vita, sia che essa si esprima in un germoglio, un gatto, un virus o un essere umano qualsiasi. E questa prova ontologica cambia tutto: suggerisce un modo nuovo e diverso di *essere qui*.

Penso che questo libro – ma più in generale questo modo di guardare il mondo, e di *stare* al mondo, con tutte le debolezze e le criticità che possano emergere nella pratica – sia esattamente ciò di cui abbiamo bisogno in questo momento storico. Non solo per la validità delle scoperte che vengono trasmesse nel testo ma soprattutto per il modo in cui sono raccontate, che ispira al cambiamento, prima di tutto individuale, di chi lo leggerà.

Per questo motivo ho deciso di intervistare Monica Gagliano che, come in altre conversazioni che potete trovare facilmente on line, si è aperta con incredibile e sincera disponibilità, al punto che potrebbe sembrarvi una «pazza» o una mistica; ma vi assicuro che se provaste ad abbassare la guardia e a silenziare il giudizio, potreste anche scoprire che le piante sanno parlare e ascoltare, e che persino un topo può diventare un'aquila, e così cambiare punto di vista.

Qualche giorno fa stavo guardando delle interessanti conversazioni avvenute durante il festival 2084 – Storie dal futuro, a Milano. A una di queste [che potete rivedere e riascoltare cliccando [qui](#)] hanno partecipato Stefano Mancuso e Laura Tripaldi, che parlavano proprio dell'intelligenza altrà in senso lato, dei vegetali e addirittura dei materiali. Ascoltarli mi ha fatto riflettere su quanto potremmo tirare «indietro» la linea di demarcazione tra cosa è intelligente e cosa invece non lo è; e anche sul fatto che noi esseri umani tendiamo sempre a dividere, mentre la prospettiva elementare di ogni essere vivente, secondo me, è più integrata rispetto all'alterità. Non si pone il problema, la divisione.

Mi piacerebbe che ci raccontassi delle tue ricerche in questo senso, di come affondano le loro radici proprio in questa dimensione intersezionale e non esclusiva, né del mondo umano né di quello vegetale; e come hai portato avanti il tuo lavoro in questa direzione.

Quindi, da dove cominciare? Penso che il discorso centrale, rispetto alla definizione di cosa è intelligente – ammesso che una definizione sia necessaria –, è proprio quello che dici tu: il nostro continuo desiderio di dividere. Le piante prima non erano considerate intelligenti ma ora sappiamo che lo sono; e ora troveremo sicuramente qualcos'altro che non è intelligente, e finché non proviamo che lo è, allora non è intelligente. Tutto questo ragionamento riguarda una decisione arbitraria che abbiamo preso in un certo momento della Storia. E ne siamo così convinti che non ci mettiamo mai in discussione: da dove vengono i pensieri? Perché sto pensando nella maniera in cui sto pensando? Riconoscere questo passo falso fondamentale, di aver creato questa separazione, può portarci ovunque, davvero.

Stavo rileggendo l'altro giorno, mi sembra, *Intelligence in Nature* di Jeremy Narby, non lo rileggevo da anni ma lo stavo sfogliando di nuovo. Sai quando tieni in mano un vecchio libro e apri una pagina a caso, di cui magari ti eri anche dimenticato, ed è proprio quella giusta? Ecco, lui dice una cosa del genere: cioè che nella nostra cultura – e intendo dire la cultura occidentale come intesa oggi – abbiamo questa fortissima idea che ci sono gli Umani e poi c'è la Natura. E la Natura è tutto ciò che non è umano. Perciò quando parliamo dell'intelligenza della Natura – a prescindere se stiamo parlando dell'intelligenza delle piante, dei funghi, o di un qualsiasi animale – abbiamo già compiuto questa separazione. Il solo fatto di avviare una conversazione su questo lo certifica. Il problema fondamentale è che consideriamo la Natura qualcosa di non umano. O dovrei dire la frase al contrario: non concepiamo gli umani come esseri della Natura.

E da questo discorso secondo me sorge l'intero problema, anche di dover controllare se gli altri possono

«Le piante prima non erano considerate intelligenti ma ora sappiamo che lo sono; e ora troveremo sicuramente qualcos'altro che non è intelligente, e finché non proviamo che lo è, allora non è intelligente.»

essere intelligenti. Se noi siamo intelligenti, e noi siamo giusto una forma di vita, allora stiamo dicendo che la vita è intelligente, pertanto, ovunque vediamo della vita dovremmo innanzitutto assumere che è intelligente. E da lì, al limite, provare il contrario; invece di compiere il processo inverso. Perché non avrebbe senso per la vita essere diventata improvvisamente intelligente con noi, ma non prima. In più così stiamo dicendo anche che tutte le specie da cui proveniamo – letteralmente – non erano intelligenti, e poi all'improvviso noi abbiamo fatto questo balzo in avanti. Dài! Anche la Storia naturale non funziona proprio in questo modo. Lo sappiamo che non è andata così. E quindi perché dovremmo credere a una storia che, sia scientificamente, così come di sicuro anche da altre prospettive, non sembra avere un senso? Nonostante ciò, rimane questa la nostra autonarrazione: noi abbiamo compiuto, di punto in bianco, questo *salto* che – ancora, e torniamo al discorso centrale – ci separa, ci distingue dal resto, che abbiamo chiamato Natura.

Quindi, partendo da questa idea – dovendo giocare anche una partita che, credo, noi *dobbiamo* giocare – bisogna scegliere come definire ciò di cui si sta parlando, e io avevo la necessità di definire l'intelligenza. Per esempio, nel mio libro l'intelligenza è interpretata a partire dall'etimologia della parola, dal latino, che significa: «scegliere tra», quindi, se puoi percepire e discriminare; fare la differenza tra due o tre cose, e dopodiché scegliere tra queste una cosa anziché le altre, allora stai facendo delle scelte. E questa è l'idea principale della parola *inter-ligère*. In questo caso, per me, le piante sono intelligenti: perché quando si compiono certe scelte non ha importanza che sembrino o siano inconsapevoli;

per favorire la fioritura, per esempio, o in certi casi estremi per sopravvivere; nella maggior parte dei casi anche noi facciamo lo stesso: le scelte che dobbiamo prendere, per la nostra sopravvivenza, sono perlopiù inconse e non stiamo veramente a pensarci. Anche noi umani prendiamo scelte che hanno più a che fare con l'istinto che non con il ragionamento; anche se pensiamo di essere così eccezionali. Inoltre alcune di queste scelte «inconsapevoli» hanno conseguenze che non sono trascurabili, in quelle occasioni noi sappiamo di poter fare degli errori ma le prendiamo comunque in maniera automatica, nonostante siano rischiose – anche se sappiamo che normalmente non pagheremo un debito così grande come può essere il rischio di morire.

Quindi c'è questa meravigliosa gamma di differenti tipologie di scelta, e anche di diversi modi di scegliere, a seconda del tipo di scelta che un essere vivente deve prendere. E tutto ciò, che pensiamo sia una prerogativa della nostra vita, in realtà è ovunque.

In questo senso va il mio lavoro.

Certo, il fatto che la mia ricerca si concentri sulle piante è il modo in cui è emersa ma potrebbe essere applicata a qualsiasi cosa. Avrei le stesse domande, e avrei probabilmente ricevuto le stesse risposte, o più semplicemente non avrei cercato delle risposte, perché la domanda in fondo non ha nemmeno bisogno di essere fatta, ma alla fine è ciò che facciamo, e questo è quanto [*ride*].

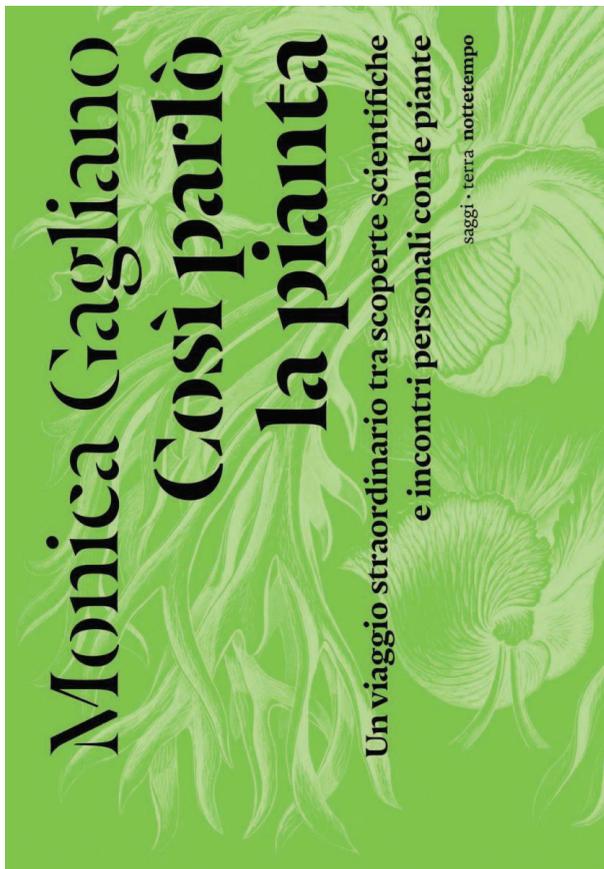
Basterebbe togliere la linea divisoria.

Esatto. E non ci sarebbe più la domanda. Però, visto che la linea c'è e ci piace tanto mantenerla, la domanda emerge da questa frontiera, da questo incontro.

«Così parlò la pianta» illustra anni di ricerche e di studio sul mondo vegetale ma i tuoi paper scientifici sull'argomento sono ed erano già ampiamente reperibili on line. Credo perciò che la funzione primaria di questo libro vada oltre al raccontare le tue scoperte scientifiche, si concentra piuttosto sul percorso, su come tu sei arrivata a quelle conclusioni sviluppando un punto di vista fino a quel momento inedito. Il libro racconta soprattutto cosa succede quando ci mettiamo in ascolto, quando ci fermiamo a osservare lo spazio di frontiera, il confine di cui accennavamo sopra. E sei talmente tanto consapevole dell'azzardo insito in questo raccontarsi senza filtri che nella premessa lo dici esplicitamente: «Datemi pure della pazza». Il tuo tentativo è stato quello di mettere, insieme allo studio scientifico delle piante: i riti indigeni, gli psichedelici, i sogni e in generale la «sensibilità

spirituale» come strumento di conoscenza del mondo che andavi esplorando. Il messaggio che attraversa tutto il libro è che anche questi sono metodi tramite i quali il mondo vegetale – o banalmente il Mondo, nella sua totalità, senza separazioni – comunica con noi e ci può suggerire delle strade alternative. Questo mi sembra un modo di pensare, per visioni, per intuizioni, che ricorda il pensiero eretico di Giordano Bruno (che tu stessa citavi in una conferenza). Ci sono, a tuo parere, delle vie, degli strumenti che sono più raffinati, più sofisticati di altri? Oppure, come dicevi in un'intervista di qualche anno fa, basta accogliere le erbe che ci crescono dietro casa, e farlo con una certa attitudine, per comprendere i messaggi che il Mondo vuole trasmetterci, tramite una comunicazione sicuramente più discreta ma altrettanto efficace e simbolica?

Direi che ogni via è una via maestra. Perché è specifica per te. La via diventa magica, incredibile, sofisticata a seconda della tua predisposizione a intraprenderla; non è la via di per sé a esserlo. Dipende dalla tua decisione a fare il primo passo. E noi sappiamo bene che le persone che sono per noi d'ispirazione, sono proprio coloro che stanno percorrendo la loro strada: può essere costruire un computer, come per Steve Jobs, o sedere in un carcere per restituire la libertà al proprio popolo. Ci sono infinite vie. Questo ci porta a un altro tema centrale per me, al momento: c'è un enorme revival delle sostanze psichedeliche, tutti cercano di vendertele e tutti insistono che dovresti provarle, per la tua sanità mentale, ti facciamo una bella certificazione... e questa non è una via. Questo non è di ispirazione per me, è solo il capitalismo che rimette in scena la sua solita vecchia storia. La maggior parte dei libri che vengono pubblicati sull'argomento ripetono sempre le stesse cose, nel tentativo di vendere un prodotto, sono una strategia di marketing, per vendere idee, oppure i beni materiali che verranno prodotti in grande quantità. E questo per me non è d'ispirazione, proprio per niente. Certo, puoi fare un bel successo, ma non sei di alcuna ispirazione per me, e quella non è una strada.



«Sappiamo che i vegetali possono comunicare con la luce, con la chimica e il contatto, ma è possibile che ci sia **altro?**»

Posso, se mi consenti, condividere quale è la mia via, raccontarti cosa è di ispirazione per me, avendo chiarito che è un percorso soggettivo per ognuno. C'è un comune denominatore tra le storie delle persone che ho incontrato e che sono per me fonte di ispirazione, e l'esperienza che io stessa ho fatto e faccio; ed è quel momento in cui ci si rende conto con stupore di aver intrapreso un sentiero. Quando accade quella sottile magia – per me non è un percorso lineare, a volte entro ed esco da varie strade, a volte sono proprio perduta e senza direzione – non è mai una cosa voluta, pensata, non è l'esito di un progetto o di uno schema, non è la mente che l'ha costruita. No. È tutto nel cuore. E la conoscenza del cuore ha tutto un altro movimento, è più lenta, richiede ascolto; mentre la mente è rumorosa il cuore è molto silenzioso, nel suo sussurrare. La mente è impaziente di rigurgitarti addosso tutto quello che sa, che di solito riguarda ciò che è già stato, ma il cuore è capace di fornire una guida semplice e allo stesso tempo profonda: «Hai provato ad andare da quella parte?» dice. Credo sia questo il momento in cui bisogna trovare il coraggio di seguirlo, nelle cose semplici come in quelle che potenzialmente possono distruggerci la vita. Ma se il cuore non dà requie e noi gli diamo credito, la magia accade sul serio. Il punto è essere sé stessi, vivere la propria vita e lasciar accadere la propria magia, non accontentarsi di essere il prossimo prodotto che funziona. Essere sé stessi è una cosa straordinaria ma, nella società che noi abitiamo, non è propriamente *raccomandabile*: risulti un pensatore eretico. Potrei restituirti tutta la casistica delle reazioni curiose che le persone hanno quando mi conoscono: ma questo non dice nulla di me, dice molto della persona che

mi guarda e si sente in diritto di giudicarmi, perché non sa bene cosa farsene di una come me.

Mi risuona la teoria della ghianda di Hillman: la ghianda già sa di essere una quercia e già è una quercia nell'essere una ghianda.

Di nuovo, il tempo e lo spazio sono irrilevanti.

Proprio a questo volevo arrivare: negli esperimenti che racconti emerge molto chiaramente il valore dell'attesa e del lasciare che le cose accadano, al contrario del modo in cui oggi giorno concepiamo il celebre metodo scientifico: non bisogna arrivare a dimostrare una teoria ma esplorare l'ignoto.

Scusa se ti contraddico, ma questo è esattamente il metodo scientifico. Nella scienza sperimentale si parte da una *null hypothesis*, la base, e poi c'è un'ipotesi alternativa: parto testando l'ipotesi nulla, dal presupposto che non ci sia niente da vedere e se si trova qualcosa che non sia il nulla, allora questa ipotesi alternativa apre ad altri esperimenti e ricerche. Il primo lavoro che ho pubblicato partiva proprio da questo presupposto, e uno dei revisori ha pensato «questa di sicuro non ha trovato quello che stava cercando e quindi poi l'ha scritto come se lo avesse improvvisamente scoperto». Ma magari fossi così contorta e complicata! Invece no, veramente io mi sono chiesta «è possibile che ci sia altro?». Era il primo esperimento che ho fatto coi peperoncini, il basilico e il finocchio. Sappiamo che i vegetali possono comunicare con la luce, con la chimica e il contatto, ma è possibile che ci sia altro? Non stavo facendo alcun test specifico, non ne stavo facendo uno specifico sull'acustica o sull'elettromagnetismo, semplicemente mi chiedevo: ma è possibile che ci sia altro? Ma il revisore – che secondo me era un *lui* – non riusciva a comprendere che si potesse partire dall'ipotesi nulla e vedere cosa può emergere: nel mio caso c'era l'alternativa, un'alternativa che ha aperto la strada ad altre ipotesi e altri esperimenti con cui poi ho proseguito il lavoro. La scienza non dovrebbe mai chiudere: non è controproducente il

fatto che io non sapessi quale fosse la traccia, anzi è stato il quid che mi ha permesso poi di immaginare, in senso creativo, quali fossero le possibilità da poter esplorare. Ho perseguito il percorso riguardante le capacità acustiche delle piante perché le mie esperienze nelle esplorazioni sciamaniche e indigene mi davano la sensazione che ci dovesse essere qualcosa da scoprire in questa direzione, nel suono delle piante e nella loro capacità di ascolto, ma avrei potuto indagare l'aspetto elettrico e chissà quanti altri, che al momento non sappiamo nemmeno immaginare. Se ripetessi ora l'esperimento, con le conoscenze che abbiamo ora, sono certa che troverei qualcos'altro, perché secondo me è tutto molto più complicato e complesso, la vita ha un'eleganza molto più elaborata di $A+B=C$.

Racconti molto spesso di questa resistenza dell'accademia, che io ho letto, non so quanto propriamente, in senso anche politico e polemico. Coerentemente è emblematico anche il fatto di nominare Giordano Bruno all'inizio di una conferenza. Al contrario, quando per esempio racconti dell'esperienza con Mato Ta Pejuta Wakan Najin [durante un rito di passaggio chiamato Hanbleche yapi, «ricerca della visione»] sottolinei l'episodio in cui uno degli anziani ti ha detto palesemente che «c'è un grande potere in te»; e, in generale, tutto il racconto del libro sembra suggerire che tu sia predestinata a parlare con e per le piante – e torniamo a Hillman e alla necessità di esprimere il proprio daimon. Come, queste due realtà, l'accademia e il mondo spirituale in cui le piante ti parlano, rispondono l'una all'altra? Io credo che persino l'ostracismo intellettuale dell'università possa diventare un valore e alimentare in qualche modo l'altra parte, ciò che ti spinge a fare ciò che fai, mi sbaglia?

Se mi avessero detto, quindici anni fa, che ci sarebbe stato un momento in cui avrei perso la mia identità e tutto ciò per cui avevo lavorato, e così sarebbero accadute tutte le cose che poi si sono susseguite in questi anni, non ci avrei creduto assolutamente. E non avrei mai immaginato di avere nessuna delle mie molte crisi (come quella che apre il libro, per

esempio). Il presupposto è che tu non veda e non sappia nulla, prima, se tu sapessi già dove stai andando, teneresti di portarti dietro tutta la roba che non ti serve e che appartiene al passato: il nuovo ha bisogno di essere nuovo e non può essere contaminato da ciò che è vecchio. Certo, le cose utili restano, e risultano essere utili più tardi. Ciò di cui sto parlando è una resa assoluta al fatto che tu sei parte della vita e la vita ti possiede. Non c'è nulla che tu possa fare di sbagliato, non puoi fallire. E in una società come la nostra, incentrata sul progresso, sulla competizione, sull'essere nel posto giusto al momento giusto... per me la vita non funziona così. Ogni volta che mi trovo in questa posizione, perché di una posizione si tratta, mi sento di dover lasciare andare tutto.

È come se fossi messa in un calderone – il calderone dell'orso, in modo molto letterale – cotta a puntino e ricreata.

In questo senso riesco a comprendere che possa sembrare una «predestinazione»: sono stata *cucinata* per questo. Ma non era qualcosa di programmato, o qualcosa che speravo accadesse; se me lo avessi chiesto ti avrei risposto «ma neanche per sogno!». Mi piaceva lavorare nell'ambiente marino, coi pesci, sulla barriera corallina, ero bella felice, ma poi la vita aveva altri piani per me.

E, ora come ora, a essere onesta, sono di nuovo esattamente a quel punto, in quella *posizione*. Mi è stato chiesto, negli ultimi due mesi, che sono stati piuttosto duri, di rinunciare alla mia identità. Proprio ora che il mondo sta appena cominciando a scoprire il mio lavoro. Ma la verità è che: la persona che ha fatto quel lavoro, la me del passato è già sparita, sta cuocendo nel calderone: sono in un luogo in cui non ho la più pallida idea di cosa farò dopo. Potrei andare a vendere gelati, e sarebbe bellissimo; o forse sto per inventare qualcosa che rivoluzionerà il mondo, chi lo sa? Ma nel luogo in cui sono ora, e in cui sono stata molte altre volte, ci sono vulnerabilità e abbandono: un'apertura all'incontro di qualsivoglia versione di te; perché quello sei tu, e non c'è nulla

«Io non ho nulla contro la società, ma nel modello sociale che abbiamo creato le persone si sentono più al sicuro a vivere una vita incompleta, che molto spesso non è affatto quella per cui sono venute al mondo.»

di cui spaventarsi, anche se è molto spaventoso. In questo momento ho paura, sono piena d'ansia, mi sono anche ammalmata, io che non mi ammalo mai, sono arrivata al punto da ammalarmi in modo ridicolo: un giorno ho avuto la tachicardia, poi la settimana dopo ci sono stati i reni, e poi gli occhi. Come se tutti i miei organi fossero coinvolti nel processo di cottura, per poi diventare nuovi. Questo processo di morte e rinascita – come la fenice che rinasce dalle sue ceneri per tornare cenere e di nuovo rinascere – diventa inevitabilmente una presa di posizione politica. Io non ho nulla contro la società, ma nel modello sociale che abbiamo creato le persone si sentono più al sicuro a vivere una vita incompleta, che molto spesso non è affatto quella per cui sono venute al mondo. Ci viene consegnata una scatola piena di idee, di giudizi, concetti e ci si aspetta che noi li sottoscriviamo. Vedo un parallelismo tra quello che mi sta succedendo sul piano personale e quello che vedo succedere a livello sociale globalmente, e vedo che al posto di offrire la nostra vulnerabilità, ci limitiamo a fare finta che non stia accadendo. E così perdiamo l'occasione di trasformare la società. Al momento c'è questa enorme questione: il pianeta ci sta chiedendo un cambiamento. Dopo la fase di negazione, ora tutti ne parlano e nessuno fa nulla perché la realtà dei fatti è che noi non vogliamo morirci, in quel calderone. Ma la morte viene prima della morte intesa come estinzione della specie: ciò che crediamo di essere, di essere stati, non è più necessario. Togliti i vestiti, sdraiati per terra e lascia che il cambiamento ti investa totalmente, così ti trasformerai; dobbiamo prepararci a essere fenice. Ma ovviamente il momento non mi sembra ancora questo, forse dobbiamo alzare ancora un po'

la temperatura del disastro, forse non saremo mai pronti a dire questo sì, o forse lo diremo domani.

*Vorrei subito chiederti, rispetto a quello che hai appena detto, del progetto **Resonant Earth** ma permettimi prima di fare un passo indietro. Volevo raccontarti questa cosa: nel fine settimana sono stato in Valchiusella, in montagna, in un posto che si chiama **La Biblioteca del Lupo**, un luogo, raggiungibile solo tramite un sentiero di montagna, dove vengono raccolti libri sugli animali selvatici e sul selvaggio in generale, e che è inoltre sede di un gruppo che si occupa di una costante attività di anti-bracconaggio nella zona. La donna che gestisce questo posto ha scelto di lavorare sul bracconaggio e di combattere la caccia al lupo proprio perché un lupo ha mangiato una delle sue pecore predilette, Zira: è stato il sacrificio di questa pecora a innescare tutto. Questo mi riporta a quello che dici anche tu nel libro, quando all'inizio racconti del «sacrificio» dei pesci che stavi studiando, come biologa marina, che avresti e hai dovuto uccidere, e che hanno in qualche modo dato l'abbrivio al tuo radicale cambiamento. E mi fa ripensare a un altro intervento di Stefano Mancuso in cui si parlava della «disponibilità» delle piante, a dare, a lasciarsi mangiare, anzi: più vengono mangiate e più si riproducono e crescono. Che senso ha, in questa crisi di cui parli, il sacrificio? E se fosse questo un insegnamento delle piante che potremmo e forse dovremmo applicare alla nostra visione del futuro, alla nostra possibilità di esserci nel futuro?*

Sin ora sono stata molto inconsapevole del momento in cui viene fatto il sacrificio: me ne rendo conto dopo, ma quando ci sono dentro ci combatto, «oh no, non può succedere a me! Non ho intenzione di perdere la mia vita». Credo che ci voglia molta autocoscienza per riconoscerlo nel momento in cui

accade, la consapevolezza necessaria all'arrendevolezza, che rende il processo più semplice. Certo, si può anche scalciare e strillare, ma alla fine ci si trova comunque nello stesso posto; ci si può arrendere lottando o lasciarsi trasportare fluendo. In un certo senso, il sacrificio per noi è già stato compiuto ma noi ancora non lo vediamo, forse abbiamo bisogno di uno sguardo dall'alto per capirlo, ma tutte le specie, animali e piante, che abbiamo già perso... continuiamo a fare liste di specie in pericolo, ma quante ancora ne vogliamo sacrificare prima di arrenderci al cambiamento? «Oh, devo solo decidermi a cambiare» è una frase classica dei nostri tempi, nel nostro quotidiano. Vogliamo continuare a scalciare e strillare, o fare il primo passo sulla strada del cambiamento che, comunque, sta già accadendo, incurante di noi?

Una volta ero un'integralista che berciava in continuazione dell'auspicabile sparizione dell'uomo dalla terra – il che, se ci pensi bene, è solo l'altra faccia dell'antropocentrismo, l'importante è stare al centro, nel bene o nel male – e una donna aborigena un giorno mi rispose in modo incredibilmente dolce: «La Terra piangerebbe la sparizione di qualsiasi sua specie, di una farfalla, un batterio, un piccolo mammifero, un serpente o l'uomo. Tutte sono una sua espressione e lei combatterà per ciascuna di esse». Questo mi ha fatto capire due cose: innanzitutto, noi siamo qui, e questo ci dà il diritto di essere qui. E inoltre questo discorso scardina, in modo molto delicato e femminile, la prospettiva antropocentrica egocentrica a cui noi ancora ci aggrappiamo, per

«Vogliamo continuare a scalciare e strillare, o fare il primo passo sulla strada del **cambiamento** che, comunque, sta già accadendo, incurante di noi?»

inserirci in un circolo della vita in cui siamo solo *una* delle meravigliose specie cresciute dal corpo della Terra.

Solo se guardiamo a noi stessi in questo modo abbiamo la possibilità di comprendere che queste specie sono letteralmente i nostri fratelli e sorelle, e la maggior parte di loro sono fratelli e sorelle maggiori, che con la loro esperienza possono insegnarci molto della vita. In così poche bellissime frasi, questa donna ha centrato il punto di molte delle nostre sterili conversazioni e dissertazioni filosofiche: questo è, così, semplice.

Il sacrificio sta già accadendo, il punto è quanto ci metteremo a riconoscerlo.

Per quel che riguarda il progetto Resonant Earth, che mi sta mettendo parecchio alla prova, si tratta dello stesso processo. Ho passato un lungo periodo in solitudine, al buio, ne sono uscita con una visione al riguardo e sono partita in quarta: ecco cosa devo fare, è tutto molto chiaro, ho il nome, ottimo. E poi, ogni volta che provavo a cominciare, non funzionava. Non era l'idea il problema, ma le cose non si mettevano al loro posto. Un inghippo con un collaboratore, qualcosa che non funzionava. Non ne andava dritta una. Nonostante io mi sia accanita negli ultimi due anni, non riuscivo proprio a partire. È stato solo in questi due mesi che mi sono resa conto che il problema è che stavo cercando di portare avanti quel progetto come la vecchia me, quella che ora si trova in quel processo di morte e rinascita: invece il progetto è stato affidato alla me di prima, ma è destinato alla me che deve ancora arrivare.

C'è una bellissima storia dei nativi americani, che parla di Topo che Salta, un topolino che lavora molto sodo, con tutti gli altri topolini, e a un certo punto sente un suono. Tutti gli dicono di non distrarsi e di continuare il suo lavoro, ma lui continua a sentirlo. All'inizio pensa di essere matto, perché nessun altro sembra sentirlo, ma poi decide di andare a esplorare. Comincia così il viaggio dell'eroe, vive molte avventure, incontra strani personaggi, è una storia bellissima e alla fine di questo viaggio scopre che

esiste un luogo speciale, una montagna che si vede solo quando ci arrivi molto vicino; e lì sta la risposta, alla sua ricerca di quel suono.

Prima di arrivarci incontra un orso, un orso triste e schivo, che non lo degna di uno sguardo e il topo gli chiede «che cos'hai? Una creatura come te non dovrebbe essere così triste, di cosa hai bisogno per guarire?». L'orso, che continuava a evitare lo sguardo del suo interlocutore, risponde «a quanto pare avrei bisogno dell'occhio di un topo, ma dove potrei mai trovarlo?». Il topo comincia a tremare terrorizzato, ma poi pensa «per far ritornare alla vita una creatura così meravigliosa, io che sono solo un topo potrò pure sacrificare uno dei miei occhi», e nel momento in cui formula questo pensiero uno dei suoi occhi cade per terra ed entra nell'orso che ritorna alla vita, finalmente lo riconosce e per ringraziarlo di questo dono si offre di portarlo in prossimità della montagna. Arrivati vicini, l'orso dice al topo che deve proseguire solo, e così il topo, che a questo punto ha un occhio solo, incontra un altro animale enorme, il lupo, che soffre della stessa depressione e potrebbe essere guarito anch'egli proprio dall'occhio di un topo. E il topo ricomincia a tremare più forte di prima, perché ora ha un occhio solo, «ma il lupo è un animale così meraviglioso e io invece sono solo un piccolo topo, lui lo merita», pensa. Così, il secondo occhio del topo cade e il lupo torna alla vita, e si commuove per il gesto del piccolo topo che però ora è davvero spaventato perché non vede più nulla. Così il lupo si offre di proteggerlo e accompagnarlo alla base della montagna, dove lo lascia, dispiaciuto di non poter proseguire oltre. Il topolino si prepara a incontrare la morte, certo di non sopravvivere, solo e cieco, ma si rincuora di aver fatto del bene per gli altri, di aver donato tutto quello che aveva, e si rassegna al pensiero dell'aquila che verrà presto a prenderlo. A un certo punto sente che l'aquila lo afferra e

si abbandona, pensa «sono morto». Ma qualcuno gli dice «apri gli occhi!» e lui pensa «ma io non ce li ho gli occhi, sono cieco e sono pure morto».

Apri gli occhi.

All'inizio non riesce a vedere nulla, ma poi capisce che sta volando sulla cima della montagna, e all'inizio si sente sollevato del fatto che l'aquila non lo abbia ancora mangiato; finché non apre gli occhi e si rende conto che lui stesso si è trasformato nell'aquila. Io sono in questo processo. Sono stata topolino, sono stata afferrata e mi preparo a morire – e davvero lo sento, credimi – ma quel grosso progetto che era stato affidato al topo, non può essere compiuto dal topo: sto aspettando che diventi l'aquila. Questo mi sta accadendo al momento, e non so come andrà. L'arrendevolezza e la vulnerabilità sono la chiave. Il topolino preoccupato di non poter vedere mai più, si fida della vita e si fida della morte e arriva esattamente dove doveva arrivare, vede le cose da un'altra prospettiva, voleva vedere la montagna e capire di cosa si trattasse, ecco: arrivare alla montagna, capire la montagna è la rinascita. Questa storia è perfetta per descrivere la condizione del nostro pianeta. Dobbiamo affrontare questa trasformazione, che ci piaccia o no. Ci sarà paura e dolore, è parte del processo, quindi dovremo imparare ad arrenderci.

Ora ti farò una domanda provocatoria sul dovere di essere vegani. È chiaro che chiunque parli di argomenti che in qualche modo suggeriscono un'attenzione verso il rapporto tra esseri umani e altri animali o altri esseri viventi, per coerenza, ci sembra ovvio che debba essere vegano o quantomeno vegetariano. C'è stata per esempio una specie di polemica intorno al fatto che Donna Haraway fosse o meno vegana. Io credo che il discorso sia molto più complesso di così e che ci possano essere delle zone grigie dove una decisione così assolutistica risulta insensata.

«L'arrendevolezza e la vulnerabilità sono la **chiave**.»

Quando sono andata a trovare «il mio orso», durante il *rito della visione*, come parte della tradizione rituale, diciamo, c'è da fare un'offerta di carne, che va mangiata per essere restituita agli Spiriti. È soltanto un pezzettino, cosa avrei dovuto fare, dire «no scusate, non mangio la carne?».

La mia guida è il mio corpo e la mia decisione viene dall'ascolto del mio corpo, mi chiedo sempre di cosa abbia bisogno il mio corpo in questo momento. Prima sono diventata vegetariana, molti anni fa, dopo l'episodio dei pesci cui accennavi prima, avevo bisogno di un compromesso: finché avessi sentito, non solo in testa, ma dentro di me, una disconnessione con questo Altro, la mancata coscienza del fatto che sto prendendo una vita e la sto mettendo nel mio corpo, sto prendendo una vita ma non la apprezzo pienamente; allora non avrei mangiato la carne di altri animali.

Mi sono sempre ripromessa che avrei mangiato carne se ne avessi sentita la necessità; non l'ho mai più sentita – e io sono italiana, quindi fino a diciotto anni ho mangiato tutte quelle cose buone: salumi, formaggio. Sai di che parlo.

È cominciata così, molto più tardi sono stata invitata a un esperimento: eliminare frumento e latticini, e mi sono resa conto che era piuttosto semplice, il mio corpo non era particolarmente interessato a queste cose, mi sono resa conto che già non le stavo mangiando da un bel po'. Stavo già ascoltando il sussurro del mio corpo e di nuovo, se dovessi sentire la necessità di mangiare formaggio, domani, lo farei. Lo farei con questa consapevolezza, la consapevolezza di quello che sto mangiando, non soltanto perché è lì nel piatto. Non giudico la scelta degli altri di mangiare quello che vogliono – certo, ci sono scelte migliori di altre, ma come possiamo saperlo? Siamo tutti diversi, una dieta vegana può andar bene per me ed essere tossica per te; di nuovo, perché sentire il bisogno di dire alla gente cosa deve fare? È di nuovo una questione politica: alcune scelte sono scelte politiche, ci impongono di mangiare o meno alcune cose per ragioni politiche. Ho scritto un capitolo

per un libro sul frumento ed è incredibile, è presente ovunque, e se una piccola parte della popolazione mondiale smettesse di mangiare grano e frumento l'industria collasserebbe su sé stessa. C'è un enorme interesse a mantenere il mercato, anche se la maggior parte del frumento che mangiamo non è digeribile. Si tratta di essere flessibili, anche nelle scelte, basandole sull'ascolto. Senza identificarsi con le proprie scelte: oggi la mia dieta è questa, domani potrebbe cambiare, e quindi?

Hai da lasciarci qualche consiglio; libri, opere d'arte, qualche novità in cui sarai convolta?

C'è un documentario uscito l'anno scorso che si chiama *Aware*, che esplora la domanda della coscienza, dell'*awareness*. Sono molto legata ai due registi, abbiamo passato tanto tempo insieme ed è un bellissimo lavoro, molto delicato, proprio a livello visivo. E sto partecipando anche a un progetto, in corso d'opera, con due registi di Torino, Alessandro Bernard e Paolo Manera, legato a una foresta in Trentino: abbiamo fatto delle riprese e sarà un lavoro filosofico molto fine.

In più, recentemente ho letto questo libro: *The Immortality Key: The Secret History of the Religion with No Name*, di Brian C. Muraresku. Lui è un avvocato che ha fatto studi umanistici e una lunga ricerca sulla storia delle religioni, e l'ipotesi è che sino a seicentocinquanta anni fa ci fosse una connessione diretta col divino, interrotta e intrappolata nell'idea che si abbia bisogno di un intermediario umano. Si legge come Dan Brown, ma è tutto vero.

[Ridacchiando con ironia] È strano, c'è la traccia di un pregiudizio dentro di me che mi dice che, per il senso comune, tu non dovresti leggere questi libri.

Non dovrei leggere neanche questo, *The Dream of the Earth* di Thomas Berry, che era un prete ma aveva capito tutto: soprattutto in questo momento è veramente profetico, questo libro contiene molti spunti di riflessione. Ha esattamente ciò su cui dovremmo ponderare tutti e tutte.

Katie Fraser

BookTok wins FutureBook Person of the Year Award

«The Bookseller», 4 novembre 2022

Il premio FutureBook, che riconosce l'innovazione e l'eccellenza digitale in ambito editoriale, ha incoronato quest'anno BookTok

BookTok has been named FutureBook's Person of the Year. The accolade, awarded as part of the FutureBook Conference, is for people making a real difference in the book business through their actions and advocacy. In a departure from tradition, this year the award recognises not just one individual but those who use the social media platform TikTok to support books and authors, and whose influence over book sales has grown exponentially over the year.

Commonly known as the «last safe place on the internet», BookTok is a global subculture on TikTok. Using #booktok, users have created a community where they share book recommendations, reactions and reviews in short 15-second, to longer three to 10-minute, videos. These videos, which gain thousands of views, have created a new marketing opportunity for publishers while galvanising backlist sales for authors such as Colleen Hoover and Adam Silvera. Writing in June 2021, Alison Flood at «The Guardian» dubbed the renewed success of Silvera's *They Both Die at the End* (Simon & Schuster), originally published in 2017, as the «BookTok effect» – a term neatly describing how TikTok videos translate to bestselling chart positions and significant sales boosts. «TikTok made me buy it», a trend on the platform, is helping fuel the «BookTok effect». Earlier this

year, Nielsen attributed £2.2m in sales from January to April 2022 to this tag, but now reckons 7.1 million books have been sold, worth more than £50m. Waterstones boss James Daunt likened the BookTok impact as equivalent to *Harry Potter*, when customers would queue out of the door to get their hands on new publications.

To engage with publishers and the BookTok community, TikTok launched an on line book club in July 2022 (#BookClub). Each month five users – BookTok Laureates – produce content around a selected book and co-host a discussion at the end of the month. October's pick, NoViolet Bulawayo's *Glory* (Chatto & Windus), was reviewed by the five members: Jack Edwards, Eden Reid, Sarel Madzheba, Ben Mercer and Alicia Li. Other notable BookTokkers include Kate Wilson (@kateslibrary, 309,200 followers); Ayman Chaudhary (@aymans-books, 860,100); and Emily Russell (@emilymi-aheads, 59,300).

James Stafford, TikTok UK general manager, said: «We are delighted that the BookTok community has been recognised as the FutureBook Person of the Year for 2022. BookTok is a community of billions who share the books they love with unapologetic passion and creativity. It has been humbling to see this diverse group of reading enthusiasts thrive on

TikTok and have a positive cultural impact both on and off the platform. BookTok has connected people around the world with a shared love of literature, and while we at TikTok are committed to supporting this inspiring community, I join the rest of the publishing industry in congratulating the BookTok creators on this award. We look forward to seeing what the future will bring!».

Philip Jones, editor of «The Bookseller», said: «In citing the remarkable influence of BookTok we are acknowledging the myriad creators of bookish content whose enthusiasm for books does so much for so many authors, readers, booksellers and publishers, and has quite simply resulted in a boon for backlist sales quite unlike anything we have seen in recent years. This affirmation of the written word, from a generation that has grown up with so many other sources of entertainment, is of huge importance to

the book business. This is our way of saying thank you to those who do it. Don't ever stop».

At the FutureBook Conference on 18th November, TikTok teams from HarperVoyager and Simon & Schuster will showcase how they run their BookTok hustles, with HarperVoyager building a creator house for budding TikTokers to use on the day. A number of prominent BookTokers have been invited to the event.

The conference, now in its 12th year, is themed around Common Ground: the idea that if publishing is to get stronger, smarter and more sustainable, it needs to find better ways of working together. The full programme can be viewed at thebookseller.com/futurebook-programme, with tickets available online or via head of publisher relations Emma Lowe (emma.lowe@thebookseller.com).



© Rocket

Carlotta Magnanini

Aprire porte a Teheran

«d», 5 novembre 2022



Giornalista e travel writer, Stephan Orth è partito per l'Iran in cerca di una chiave che gli desse accesso a una società impenetrabile

Stephan Orth è solito fare le vacanze in luoghi dove altri fanno dittature. A dire il vero, le sue non sono esattamente «vacanze» ma viaggi carburati da curiosità professionale. Giornalista, classe 1979, ha studiato psicologia ed economia. Vive a Amburgo, da dove prende molti aerei, scrive reportage per «Der Spiegel» e guide, in entrambi i casi su luoghi potenzialmente affascinanti ma effettivamente sconsigliabili nel momento in cui li visita.

Orth non è solito viaggiare comodo: vola low cost, non pernotta in hotel, b&b o Airbnb, ma attraverso il network di couchsurfing trova chi lo possa ospitare. Perché a lui non interessa visitare musei, monumenti o città, ma conoscere le persone. Di più: vuole dormire nelle loro case, vedere come vivono, cosa mangiano, quando si svegliano e, insomma, scoprire cosa c'è dietro le loro porte.

Non è sempre facile, in Iran almeno non lo è: qui le abitazioni sono imperscrutabili roccaforti con gli ingressi sbarrati. Proprio per questo motivo Stephan ha deciso di andarci. «Una sera, ero a Amburgo, incontro un amico entusiasta del suo tour iraniano, mi racconta di essere rimasto colpito dalla bellezza dei paesaggi e dalla natura» ci dice Orth al telefono da Kiev (stranamente, non si trova lì per un reportage di guerra: «Sono venuto per stare un po' con la mia ragazza» spiega). L'amico gli parla di montagne e

deserti, di escursioni sui monti Elburz e nella regione dello Yazd. Ma accenna anche a qualcosa «per me inconcepibile, ma molto più interessante: i limiti imposti alla popolazione, le regole a cui dovevano sottostare. Mi parla di donne invisibili, se non nelle cucine, e di bambini che non possono uscire in strada a giocare. Aveva delineato una realtà geograficamente splendida, ma socialmente impenetrabile». Eppure qualche spiraglio, qualche crepa che permettesse di entrarci doveva esserci, e Stephan decide di andare a cercarla di persona. Trova ospitalità a Teheran attraverso la rete di couchsurfer e acquista il biglietto aereo con il solito bagaglio leggero. Nell'ex Impero persiano ci resta due mesi e al ritorno scrive *L'Iran dietro le porte chiuse* (ora pubblicato anche in Italia da Keller, traduzione di Melissa Maggioni), libro che è a metà strada tra una Guide du Routard, un bugiardino e un sentimental journey – ovviamente molto meno languido e più pratico rispetto a un Laurence Sterne.

Nelle prime pagine cita Leonard Cohen, con un passaggio di *Anthem*: «There is a crack in everything – that's how the light gets in». Ora qualche spiraglio sarà entrato in casa degli iraniani: da dove viene la luce? «Sicuramente dalle persone che ho conosciuto e che sono diventate amicizie.» Yasmin, Pedram, Amir, Laila... «Mi hanno accolto nelle loro

abitazioni, mi hanno raccontato le loro vite e le difficoltà nei rapporti, nel sesso, con i genitori. Spalancandomi il loro cuore, hanno rivelato quello che reputo un aspetto schizofrenico dell'Iran: da una parte trovi le porte sbarrate, dall'altra gente apertissima.» Ma era il 2014 quando Stephan intraprese il suo viaggio. Molto prima che la questione delle donne iraniane esplodesse ben oltre i confini e scoprisse i volti e i nomi delle vittime. Hadis Najafi, Nika Shakarami, Mahsa Amini... È lungo l'elenco delle ragazze uccise perché disarmate, senza scudo. Senza hjiab. Otto anni fa, se lo immaginava un clamore simile? «Mi aspettavo che prima o poi la situazione sarebbe esplosa, ma non così presto. E pensavo che la miccia avrebbe avuto una matrice "politica". È in atto invece una ribellione diversa, ancora più forte perché la spinta arriva dal basso: è una bomba innescata dalla società.»

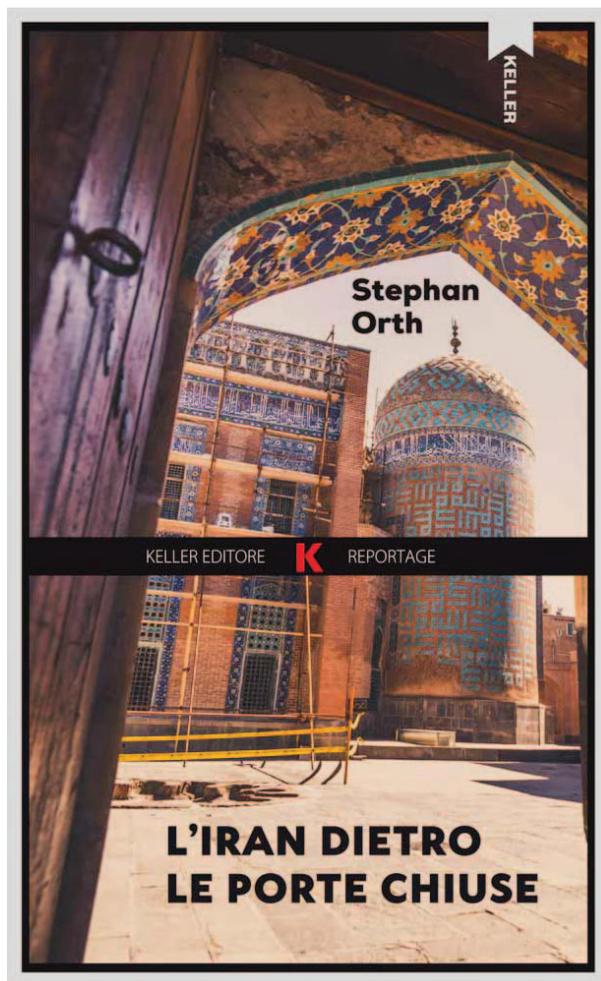
La stessa che Orth ha visitato e vissuto in più e più tappe: da Teheran fino all'isola di Kish (la Maiorca dei tedeschi), poi Shiraz («una città meravigliosa, forse il ricordo più bello»), il «deserto più caldo del mondo» Gandom Beyran, e poi ancora la regione dello Yazd, di Kerman. Durante le otto settimane Stephan ha dormito nel deserto, ha pescato di notte, si è imbarcato insieme a contrabbandieri, si è sposato per finta e ha partecipato a feste sadomaso. «Un mosaico di abitudini e stili di vita.» O piuttosto una mappa di regole infrante? «Essere ribelli fa parte della natura umana. E quella degli iraniani è divisa tra l'obbedienza necessaria a sopravvivere e la necessità di essere liberi.» Una contraddizione? «Assolutamente. Vivendo insieme a loro ho capito quanto sia impossibile incasellarli in stereotipi.»

Per rendere gli iraniani più intelligibili anche ai «turisti» di domani, ogni capitolo del suo libro porta un breve vademecum, pillole di istruzioni per l'uso: come passare la dogana, come contrattare un prezzo,

«Essere **ribelli** fa parte della natura umana.»

come partecipare a un pasto, come guidare nel traffico, come chiedere indicazioni, rivolgersi a funzionari, ai ragazzi...

Questi ultimi rappresentano la chiave per aprire quelle famose porte? «Le nuove generazioni stanno cambiando il volto del paese, e hanno creato una profonda spaccatura con i più anziani. I giovani sanno benissimo di vivere in una dittatura che li limita anche nella navigazione on line, ma sanno anche come aggirare ogni limite, che sia utilizzare una rete proxy o fare festa con hip hop e birra. Un giorno tutto questo finirà. Spero che la mia guida porti fortuna a loro e a luoghi che meritano di spalancarsi ai turisti.»



Bruno Ventavoli

Ernaux, l'amante giovane serve per scrivere

«tuttolibri», 5 novembre 2022

Torna in libreria il premio Nobel Ernaux: uno studente le fa riscoprire a cinquant'anni il piacere del sesso e la sfida di una relazione proibita

Non ha volto, né colore di capelli, e neppure un corpo, sebbene si dedichi a lei con un fervore che nessun uomo le aveva mai tributato. Ovviamente non ha neppure un nome. È solo una A., puntata, con trent'anni meno di lei, ovvero più o meno l'età dei suoi figli. Questo è il ragazzo che Annie Ernaux ha scelto per amante intorno ai cinquant'anni e che racconta nel nuovo libro arrivato in Italia come sempre tradotto dal suo fedele e raffinato ventriloquo, Lorenzo Flabbi. Leggerlo ora, a Nobel ancora caldo, conferma quanto sia stata azzeccata stavolta la scelta dell'Accademia svedese dopo tante boutade che seguivano più la voglia di stupire i bookmaker che la sostanza letteraria, perché pochi altri autori come la magnifica narratrice normanna hanno assegnato alla scrittura un valore così radicale, solenne, spietato, da confonderlo con la vita stessa, anzi con quell'*elan vital* che ci rende spirito nel tempo.

«Cinque anni fa ho passato una notte impacciata con un ragazzo...» debutta il breve testo, trentasei paginette appena, che ha il ritmo di una ballata, l'intimità d'una confessione, la precisione d'un esai. Lui l'aveva cercata insistentemente per lettera. Lei, piena di remore per il gap generazionale, aveva tirato il freno a mano prima di accettare una serata al ristorante di scarso dialogo perché lui annaspava nella timidezza. Poi l'ha invitato a bere qualcosa a

casa sua. E di lì hanno continuato a rivedersi perché si mancavano sempre più. La stravagante avventura diventa una «storia» da portare fino in fondo senza sapere bene che cosa ciò significhi. Colonna sonora dei Doors. Viaggi, serate, sesso, spese, litigi, film. Come di solito accade. Anche se c'è poco di consueto in questa avventura che non ricalca Colette o i film dove la donna matura implora piangente di non essere mollata.

Lui è uno studente squattrinato perché i genitori sono modesti impiegati in cassa integrazione. Fa chilometri pur di acquistare una baguette a cinquanta centesimi in meno rispetto alla boulangerie sotto casa. Riesce a far pipì a scrocco nei bar. Abita a Rouen, nella stessa città dove Ernaux era stata studentessa, anche lei povera, negli anni Sessanta. E quella stanza d'affitto fredda, il frigo scassato, gli arredi miserevoli sono lo spunto per ricordare quando anche lei, povera, in fuga dalla famiglia piccolo borghese lottava per cavarsela. Altra coincidenza, la scomoda alcova è di fronte all'ospedale dove Ernaux abortì.

A. ha una fidanzata. All'inizio telefona a Ernaux dalle cabine per non farsi scoprire (che bello il paleolitico delle telefonate a gettone!). Poi la lascia per dedicarsi interamente a quella donna in menopausa tenuta nascosta ai compagni d'università. La ama con foga, le dona un sesso appassionato, è geloso.

Lei, per contro, si arrende con cautela alla relazione asimmetrica che somiglia soprattutto a una sfida sociale, una delle tante che Ernaux ha lanciato alle convenzioni. Un uomo maturo con una studentessa è approvato con un risolino. Il contrario, no. Suscita sguardi riprovevoli, giudizi. La condanna, sebbene non esplicita, è palpabile ovunque. Al bar, per strada, in spiaggia. E Ernaux la esplora per capire fino in fondo perché continua ad essere stigmatizzata. O, al massimo sdoganata nell'immaginario pornomachista della milf.

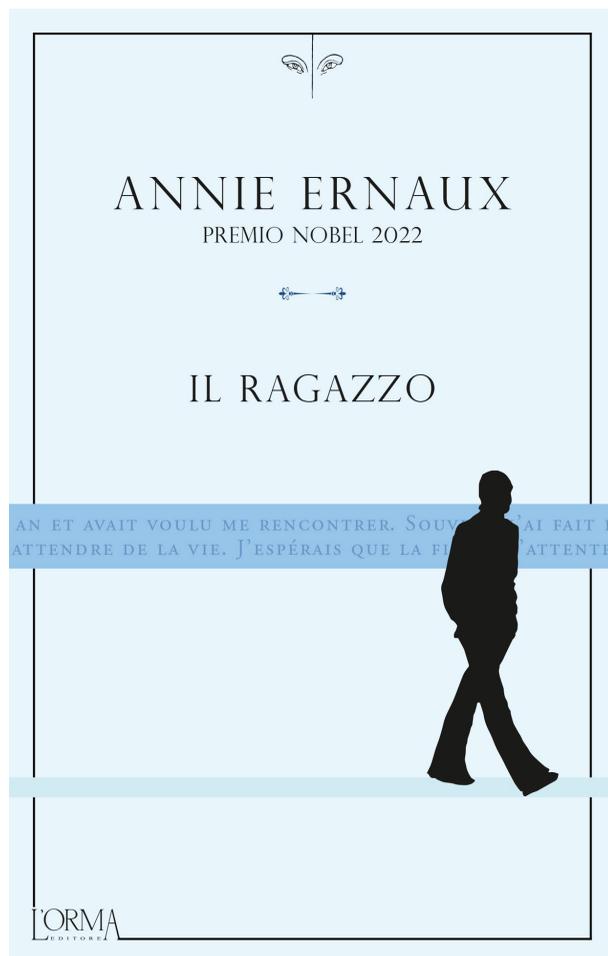
L'Ernaux che da giovane dovette conquistarsi una posizione rispettata nella capitale ora ribalta il ruolo iniziatico, dà lezioni al giovane amante su vita, letture, teatro, abitudini borghesi. E si permette, come nell'eros patriarcale dove i signori mantengono le loro lolite clandestine, di valutare la fragilità della liason amorosa sotto il profilo (più rassicurante) del patto economico. Lui le regala amore, lei gli consente di non lavorare per averlo più tempo con sé. E per poterlo trattar male alla bisogna («levati dalle palle!»). Intanto riflette su quel sesso insperato, non cercato, ma accolto con stupito abbandono, e sul piacere di scrivere, che resta comunque più intenso dell'orgasmo, della sua attesa, della derelizione che ne segue. «È stato forse proprio il desiderio di mettere in moto la scrittura di un libro – che esitavo a cominciare a causa della sua ampiezza – che mi aveva spinto a proporre a A. di venire da me...»

Come sempre la scrittura di Ernaux si spinge oltre l'evento narrato. Dell'amore, dei coiti, delle malinconie, delle incomprensioni, non c'è traccia. A. diventa il grimaldello per scardinare l'implacabile processione del tempo. Per oscillare tra presente e passato, tra eternità e morte, oblio e memoria.

Un giorno, a Madrid, mentre lui mangia patatine fritte Ernaux sente *Don't make me over* cantata da Nancy Holloway in radio. È la stessa canzone in voga nel '63, dopo l'assassinio di Kennedy, quando un giovane studente più o meno della stesa età di A. aveva messo incinta la ragazza Ernaux con la frangia lunga e tanta fame di vivere. Inconsapevolmente A. è servito per

scoperchiare il passato, quando l'euforia ormonale dovette fare i conti con l'afflizione dell'aborto clandestino che seguì alla gravidanza indesiderata. Ora Ernaux può incominciare a scrivere *L'evento*. E man mano che prosegue nella scrittura di quel dramma accaduto quando A. non era ancora nato, comincia a distaccarsi. Più il libro diventa corposo, più la relazione si sfarina. E finisce con la fine del dattiloscritto. «Eravamo in autunno, l'ultimo del Ventesimo secolo, mi scoprivo felice di entrare sola e libera nel Terzo millennio» conclude il libro.

Feroce e perfetto come ogni capolavoro che riesce a imprigionare la vita. Come il lepidottero che infilza la farfalla nella sua collezione.



Alice Facchini

L'autopubblicazione sta cambiando il mondo dei libri

«L'Essenziale», 11 novembre 2022



In un mercato dominato da grandi case editrici che privilegiano autori noti, e con le piccole che stentano, aumentano le pubblicazioni senza intermediazione

Scrivere il proprio libro, pubblicarlo e distribuirlo, il tutto senza l'intermediazione di una casa editrice. È l'autopubblicazione, o self publishing, un fenomeno che sta rapidamente trasformando il mercato dell'editoria: in Italia nel 2021 sono stati pubblicati 16.065 titoli di libri autopubblicati, il 56% in più rispetto al 2020, secondo i dati dell'ultimo **Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia**. A questi vanno aggiunti 550.000 ebook, in crescita del 9%.

Di per sé l'autopubblicazione non è un fenomeno nuovo: già nel secolo scorso autori diventati molto noti hanno esordito autopubblicando le proprie opere. Marcel Proust stampò a sue spese il primo volume della *Recherche*, Jorge Luis Borges fece lo stesso con la sua prima **raccolta di poesie**, *Fervor de Buenos Aires*. Anche in Italia troviamo i casi di Moravia, che autopubblicò *Gli indifferenti*, o di Italo Svevo, che si finanziò i suoi primi due romanzi. Ma se prima ci si rivolgeva alla tipografia di fiducia, realizzando tirature limitate che di solito non superavano qualche centinaio di copie, le cose cambiano quando cominciano a diffondersi le piattaforme che offrono servizi strutturati di self publishing.

La rivoluzione in Italia arriva nel 2010 con Amazon e la sua Kindle direct publishing (Kdp), la piattaforma a tutt'oggi più usata, che lascia ad autrici e autori il 70% dei ricavi sul prezzo di copertina. La novità

sta nel non dover più anticipare i costi di stampa: il libro viene inserito nel catalogo digitale e quando qualcuno lo acquista la piattaforma si occupa di stampare la singola copia e inviargliela a casa. Tutto questo grazie a macchine tipografiche di nuova generazione, che con la stampa digitale sono in grado di riprodurre anche un solo libro a costi ridotti.

RIUSCIRE A EMERGERE

«Il fenomeno del self publishing va inserito in una più generale tendenza alla disintermediazione, l'eliminazione di intermediari dalla catena distributiva» spiega la professoressa Paola Di Giampaolo, docente dei due master in editoria dell'università Cattolica di Milano. «La cultura non è più trasmessa solo attraverso i mass media tradizionali: oggi assistiamo a un proliferare di contenuti autoprodotti, pensiamo ai social network o al video blogging. Il self publishing si inserisce in questo filone. Minori barriere all'ingresso fanno sì che pubblicare sia diventato molto semplice, almeno dal punto di vista tecnologico: la difficoltà oggi sta nell'individuare un proprio pubblico e riuscire a emergere.»

Prima della diffusione dell'autopubblicazione, in tante e tanti optavano per la cosiddetta «editoria a pagamento»: il libro era pubblicato da un editore in cambio dell'acquisto di un certo numero di copie o

di un contributo economico. «Sono forme di editoria da sempre considerate poco nobili» spiega Di Giampaolo. «È un fenomeno che esiste ancora, ma oggi il self publishing offre un'alternativa.»

Agli esordi, però, l'autopubblicazione era considerata sinonimo di scarsa qualità: c'era chi approfittava delle piattaforme per pubblicare testi copiati dal web o messi insieme frettolosamente con l'idea di trarne un guadagno. «È stato un boomerang, perché il pubblico ha confermato il pregiudizio sui libri self published considerati come poco validi» racconta Carmen Laterza, una delle principali esperte di autopubblicazione in Italia, curatrice del blog libroza.com. «Ci sono voluti anni perché tra autori e autrici crescesse la consapevolezza di cosa significhi davvero fare autoeditoria. Il lettore non è uno sciocco: se vogliamo continuare a pubblicare, dobbiamo dare qualità. La competizione oggi è sempre più alta e questo ha portato a una scrematura: adesso troviamo ottime opere autopubblicate considerate al pari di tante altre pubblicate da case editrici.»

Ma perché si sceglie il self publishing? Secondo una ricerca condotta nell'aprile 2021 da Ipsos, commissionata da Amazon per indagare le abitudini di lettura e scrittura in Italia, solo il 18% dei lavori autopubblicati è stato respinto dagli editori tradizionali, mentre il 46% di autori e autrici non ha mai sottoposto il proprio libro a una casa editrice. «Per molti oggi è una scelta consapevole: con il self publishing si può guadagnare anche più che con un editore tradizionale» spiega Laterza. «C'è chi dice che non si vive di sola scrittura: io invece riesco a farlo, autopubblicando i miei libri.»

La gran parte dei testi autopubblicati consiste in libri di narrativa: nel 2010 erano l'84% del totale, scesi al

«Il lettore non è uno sciocco: se vogliamo continuare a pubblicare, dobbiamo dare qualità.»

57% nel 2020. «Si tratta soprattutto di romanzi rosa, fantasy o autobiografici» dice Giuseppe Peresson, direttore dell'ufficio studi dell'Associazione italiana editori. «Con la pandemia abbiamo assistito a un progressivo aumento di altri generi: saggistica, manualistica, ma anche narrativa per bambini.» E poi ci sono le raccolte di poesie, che hanno una lunga storia di self publishing, dato che anche prima dell'arrivo delle piattaforme i libri in versi erano spesso autopubblicati. Per ragioni diverse: spesso si trattava di volumi di poche pagine, con costi di stampa più sostenibili, che però non sarebbero stati pubblicati dalle case editrici piuttosto scettiche a impegnarsi in un genere che tradizionalmente ha poco successo in Italia. «Oggi la poesia ha trovato un nuovo spazio nel self publishing» racconta Peresson. «Insieme a poeti e poete ci sono diverse tipologie di autori: tanti sono professionisti che decidono di pubblicare un libro come strumento di promozione del proprio lavoro. Responsabili di marketing, avvocati, docenti universitari che invece di distribuire dispense scrivono un manuale, ma anche nutrizionisti, insegnanti di yoga o organizzatori di matrimoni.»

ERRORI COMUNI

Chi si autopubblica non deve occuparsi solo della scrittura, ma controllare tutta la filiera di produzione del libro, dall'editing all'impaginazione, dalla scelta della copertina alla promozione. Questo non significa lavorare in solitudine: oggi sono in aumento i professionisti editoriali freelance, correttori di bozze, editor, impaginatori, grafici, illustratori, esperti di marketing e comunicazione, che danno supporto nel «confezionamento» dell'opera.

«Sono due gli errori più comuni di chi ricorre al self publishing» racconta Luana Prestinice, fondatrice della piattaforma Self publishing Italia, che offre servizi editoriali a chi sceglie l'autopubblicazione. «Il primo è quello di essere troppo innamorati del proprio progetto e di non accettare critiche. Il secondo è pensare che il lavoro finisca quando il libro viene pubblicato. Al contrario: per attirare il pubblico c'è

«Sono sempre più gli scrittori e le scrittrici self published contattati dalle case editrici per pubblicare un libro, oppure per realizzare una nuova edizione di un'opera già esistente.»

bisogno di una strategia di marketing e un piano di comunicazione ad hoc. In questo, i social network hanno un ruolo centrale: il più usato oggi è Instagram, mentre Facebook è considerato troppo vecchio e TikTok è ancora piuttosto inesplorato.»

Il problema resta poi quello della distribuzione. Poiché arrivare in libreria è ancora considerato importante, sono nate delle piattaforme che fanno da intermediarie con i distributori. Tra le più note ci sono Passione Scrittore, StreetLib e Youcanprint: oltre ai servizi editoriali classici, stringono accordi per distribuire i libri self published nelle librerie – fisiche e digitali – e per organizzare presentazioni on line o in presenza. «Il loro guadagno deriva dalle percentuali sulle vendite» spiega Laterza. «In ogni caso, chi scrive conserva la proprietà sui diritti sull'opera: questo significa che in futuro potrà decidere liberamente come disporne.»

Data la grande diffusione sul web dei libri autopubblicati, un problema centrale oggi è quello di mettere il proprio testo al riparo dal plagio. Per legge, il diritto d'autore nasce con la creazione dell'opera: la difficoltà sta nel provare quando è stata realizzata. «Quando due persone si accusano a vicenda di aver copiato, ha la meglio chi riesce a dimostrare di essere stata la prima a scrivere» spiega Valentina Panizza, fondatrice di **Proofy**, servizio che permette di depositare un'opera ottenendo una prova legale della creazione. «Le persone che si autopubblicano o sono in cerca di un editore si rivolgono a noi anche in fase di scrittura, per tenere traccia dell'avanzamento del proprio lavoro creativo.» Il mondo dell'editoria guarda all'autopubblicazione con sempre maggior interesse, considerandolo come un potenziale bacino per scoprire nuovi autori e tendenze.

Nel marzo 2022 per la prima volta la Bologna Children's Book Fair ha ospitato una **giornata di formazione** sul tema dell'autopubblicazione. A maggio, gli autori self sono stati esposti al Salone internazionale del libro di Torino, e a novembre l'università Cattolica di Milano avvierà il primo corso di formazione per professionisti del self publishing, in collaborazione con il Salone del libro di Torino e Passione Scrittore.

«Sono sempre più gli scrittori e le scrittrici self published contattati dalle case editrici per pubblicare un libro, oppure per realizzare una nuova edizione di un'opera già esistente» racconta Di Giampaolo. «E poi ci sono i best seller che arrivano da Wattpad, la più grande comunità on line di appassionati di lettura e scrittura.» Si tratta di una piattaforma in cui le persone condividono le proprie opere e leggono quelle degli altri, interagendo attraverso like e commenti, in modo completamente gratuito.

«Ho cominciato a pubblicare i miei libri su Wattpad quando avevo quattordici anni» racconta Cristina Chiperi, che oggi ne ha ventitré e che nella piattaforma ha superato i novanta milioni di visualizzazioni, con più di 107.000 follower. «Caricavo alcuni capitoli al giorno e i lettori che mi seguivano ricevevano una notifica. Capire qual è la reazione del mio pubblico è fondamentale mentre scrivo, per decidere che direzione dare alla storia.» Nelle classifiche di Wattpad, Chiperi è arrivata più volte in testa a quella dei titoli per adolescenti, e questo ha fatto sì che gli editori la notassero: ora pubblica con Garzanti e Mondadori. «On line i miei libri restano ancora accessibili a tutti» conclude. «Per chi scrive come me, oggi è fondamentale non perdere il rapporto di fiducia con la propria community.»

Mariano Croce

Abbasso la verità

«Il Foglio», 12-13 novembre 2022



Narrativa e critica letteraria. Gli scrittori, bugiardi patologici. Citati li ha riconosciuti e si è unito a loro. Un ricordo del critico e filologo Di Girolamo

Se ormai da più di settant'anni si va piangendo la morte del romanzo, la critica letteraria non gode di salute migliore. L'incertezza su cosa abbia senso o persino si possa narrare investe anche gli strumenti e i canoni mediante cui giudicare quanto narrato: crollate le grandi ideologie, e nell'attesa che le neonate superino la fase di svezzamento, non è affatto chiaro quale sia il compito della critica. Convinta della propria connaturata onniscienza e comprovata superiorità morale, un tempo affidava a sé stessa il compito di illuminare, orientare, migliorare l'umanità; oggi, all'opposto, assai più pericolante, va in cerca di nuovi puntelli. Si trova così dinanzi a un bivio: cedere all'istinto di un rinnovato illuminismo oppure cercare altre strade con meno senso del mélo e un grado più intenso di humour. Non che si tratti di un bivio inedito, se è vero che verso la fine del secolo scorso l'incertezza di cui sopra prendeva la forma di una contrapposizione tra schieramenti: chi intendeva la critica come lume e vaglio, tesi a dirimere vero e non vero, contro chi ne faceva uno strumento brioso di letteratura sulla letteratura, che non deve raddrizzare alcun legno storto, ma semmai creare mondi su mondi. Si pensi a quanto Alberto Asor Rosa scriveva nel 1989 a proposito dell'estetica giudicata facile e artata di Pietro Citati. Sotto le sembianze di Tolstoj, Proust, Kafka, secondo Asor

Rosa, Citati esaltava quel tipo di genio e quella nozione di sublime che permeavano l'immaginario della «gente comune», e in particolar modo della classe dirigente, «a cui Citati tiene tanto». Così facendo, prosegue l'articolo, Citati tradiva il mandato ultimo dell'interprete, quello che conferisce senso e valore al lavoro critico: prendere le distanze dalla gente comune e sottoporre al vaglio censorio tutti gli autoinganni. Asor Rosa ribadiva così la necessità di difendere a denti stretti la garitta della critica illuminata, doppiamente esposta agli attacchi esterni e ai tradimenti delle quinte colonne: «Il povero critico, l'interprete, ha solo il compito di mettere un po' d'ordine, di portare un po' di luce» nell'impasto di ingredienti, un po' buoni e un po' avariati, che il testo letterario già sempre è» (A. Asor Rosa, *Caro Citati, non sono d'accordo*, «la Repubblica», 5 maggio 1989).

Non si capisce se l'ordine di cui si va parlando sia quello del rassetto della casa nelle celebrazioni festive o del servizio d'ordine dei raduni di massa e delle occupazioni, ma è certo che la parola «ordine», comunque sia, inquieta: l'intento rimane quello di rimettere le cose a posto – al posto cioè che per il critico le cose *dovrebbero* avere, così da poter determinare qual è l'ingrediente buono e quale l'aviato. Ed è ben possibile che tale sia il compito del critico, ma proprio per questo mi pare operazione di

interesse minore quando non si tratti delle ispezioni del Nas – utilissime a evitarci indigestioni, malattie o persino la morte. Ma quando invece si tratta di libri, il mal di pancia, forse, è più utile di una serena digestione, mentre il rassetto della casa è la più molesta delle attività oziose, a cui, è noto, Emily Dickinson preferiva la pestilenza («House is being cleaned. I prefer pestilence» scrive nel maggio 1866 in una lettera a Mrs J.G. Holland).

È sul *dovrebbero*, scientemente corsivato, che qui vorrei insistere. Giorgio Manganelli tornava sulla questione, innestando la polemica tra Asor Rosa e Citati nell'aguzza risposta al disappunto manifestato da Beniamino Placido a proposito di una sua recensione. E se è vero che ogni frammento di Manganelli è un compendio di epistemologia, oltretutto una Träumerei metafisica di adamantina meticolosità, le poche righe con cui liquida il lavoro del critico di cui sopra mettono in braghe di tela più di una decade di recente dibattito sulla questione: «Che cosa significa che i libri “dovrebbero” servire a “pensare, capire, sentire”? Quel “dovrebbero” significa di più di quei tre verbi, onesti quanto vaghi, che fanno un po' Russia anni Cinquanta. “Dovrebbero”, eh? Qui appare, se non sbaglio, quella idea virtuosa, pedagogica della letteratura pensosa e concettosa e affettiva. Idea che fu illustre, fu contestata, e a me pare decidua, o vorrei che fosse» (G. Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Adelphi, 1994, p. 123). E in un altro pezzo, su argomento affine e dedicato al Kafka di Citati, chiosava che il critico, piuttosto, dev'essere arbitrario, anzi, deve aver torto. Altro che luce o ordine! Il critico è un arraffone, un ciarlatano senza stile né mestiere che «introduce oscurità dove è illusoria chiarezza, porta notte dove è la menzogna del giorno, cattura e tesaurizza l'errore dove apparentemente si dà pertinenza» (Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, p. 117).

Se è vero che non è questo lo spazio per decidere le sorti della gigantomachia critica appena schizzata, il limite di caratteri, compreso quello dello scrivente, permette di palesare simpatie senza l'onere di sostanziarne le ragioni. Nel rinnovarsi odierno della

«Quando si tratta di libri, il mal di pancia, forse, è più utile di una serena digestione.»

contrapposizione di cui sopra, la domanda più pressante è se davvero la critica abbia il compito di rischiare, far capire, indicare il vero; se davvero, chiuso il Novecento, sia il caso di riesumare un titanismo tanto velleitario. La risposta, a mio avviso, è netta ed è un no – ma con il corollario, tutt'altro che trascurabile, secondo cui questa propensione a un canone minore garantisce alla critica un ruolo nuovo e persino più espansivo. Ed è proprio quest'idea di critica renitente all'ordine che viene magnificata nel libro di Pietro Citati, *La ragazza dagli occhi d'oro* (Adelphi, 2022). Una traccia ha destato l'interesse vivo di chi scrive: per tre volte, nel libro, compare una locuzione tanto curiosa quanto rivelativa: «Era sempre altrove» (pp 280, 324, 329), riferito via via a Lev Šestov, Giorgio Manganelli e Alberto Arbasino. Per Šestov, questo altrove si declina in deliberate contraddizioni, da cui sole egli traeva la spinta per il nuovo: «Diceva una cosa, la contraddiceva, la ripeteva, la contraddiceva di nuovo; ma quando diceva la medesima cosa per la centesima volta, essa sembrava nuovissima» (p. 280). E di Šestov Citati apprezza la tendenza a sbarazzarsi di sé, a liberarsi dei suoi stessi pensieri, cui non si tiene mai fermo nel rifiuto reiterato di quella certezza che si principia sulla fedeltà a un'idea. Ironia e indecisione, piuttosto, sono le fondamenta di un'etica dell'infermezza che ha poco interesse a tenersi in piedi su convincimenti granitici, che quando troppo compiaciuti lambiscono l'infantile. Per Arbasino, invece, la cifra dell'altrove è opposta: non si sbarazza di sé, ma si appropria dell'altro: «Arbasino era sempre in movimento. Leggeva, leggeva, leggeva, appropriandosi di ogni cosa» (p. 329) – d'altro canto, con atto di volontaria mimesi, Citati parlando di Arbasino parla molto di sé, con minuziosa applicazione

della tecnica appropriativa. Ma questa opposta declinazione dell'altrove conduce nello stesso posto: la scomparsa del pronome personale, secondo il dictum di chi è all'origine della genia qui convocata, che biasima l'io come «il più lurido di tutti i pronomi», a loro volta «pidocchi del pensiero».

Ma non stupisce che l'altrove più vorticoso e rapido sia quello di Manganelli, l'unico «più veloce di Arbasino» (p. 329). Perché per Manganelli «tutto, tutto – ogni centro» dipende dall'altrove. E si chiarisce cosa sia questo altrove: la capacità di muoversi tra gli opposti, mobilitando tutta un'ontologia dell'inesistenza, in cui certo il primo che ne esce con le ossa rotte è l'io, ma assieme a questo viene giù poi tutta la consolidata credenza nella realtà per come i nostri sensi permettono di esperirla. Perché per Manganelli, sostiene Citati, «lo scrittore è anche un'assenza, un vuoto, una negazione, una mancanza, una tenebra. Qualcosa che non esiste» (pp 325-326). La letteratura, quindi, come catalogo infinito di oggetti inesistenti e chi scrive come somma inesistenza: la letteratura ambisce a partorire il libro «capace di generare infiniti libri, capitoli ingegnosamente solidali, classificazione e descrizione di ciò che non esiste» (G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Adelphi 2004, p. 61). Un Grande Mentitore che distrugga il verisimile, come sintetizza Citati (p. 325). Perché nulla è più mortificante di chi, inabile alla fandonia, si dedica alla caricatura del reale tentandone una trascrizione veridica. Non perché si abbia in spregio il vero, ammesso una qualche sua definizione sia possibile dopo tre millenni di tentativi falliti, ma perché tentare di portarvi ordine e luce non gioca a suo favore. Non è gesto disimpegnato e sbarazzino, quasi fosse

un postmodernismo compiuto già prima della sua comparsa ufficiale nella filosofia di professione. C'è piuttosto una teoria onerosa e superba del rapporto tra la letteratura e la realtà. Se la letteratura appartiene all'ordine della menzogna, infatti, questa non è del tipo che si oppone alla verità, ma quella che si sottrae alla socialità educata e perbene che pretende che una verità sia data. Chi fa letteratura è un sedizioso: fabbrica un ordigno destinato a esplodere con la clandestina speranza che finirà con l'offendere. E se la letteratura mente per professione è solo perché spera di indurre il dubbio su tutto, gonfiando le faglie del reale con semi di irrealtà pronti a farsi foreste che colonizzino il mondo e restituiscano l'essere umano a una vita presociale perché si procuri una vita nuova. Per riuscire, il letterato non deve mai far corrompere il proprio stile col gusto mimetico tipico della critica illuminata. Chi scrive non può scegliere «di balbettare delle verità», laddove è «suo compito declamare delle fluenti menzogne» (Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, p. 58). Non può lasciarsi persuadere che quello che fa abbia qualcosa a che fare col mondo in cui vive, che il romanzo abbia il compito di riflettere il reale, come fosse uno specchio, o sul reale, come fosse un filosofo di accademia. La letteratura rimane scandalo: richiamo forte alla consapevolezza che la realtà è «un concetto puramente moralistico». È la menzogna, quindi, l'altrove in cui, secondo Citati, si ricacciano Šestov, Manganelli, Arbasino, ma anche Groucho Marx (che non ammette «nessuna differenza tra verità e menzogna o tra i suoi libri e quelli copiati dagli altri», p. 252), de Cervantes, Charlotte Brontë o l'autore anonimo di *Lazarillo de Tormes*. Una menzogna deliberatamente sovversiva,

Il critico è un arraffone, un ciarlatano senza stile né mestiere che «introduce oscurità dove è illusoria chiarezza, porta notte dove è la menzogna del giorno, cattura e tesauroizza l'errore dove apparentemente si dà pertinenza».

che incipria il vero con abili colpi di falso per straparsi all'idea del racconto come didascalia. La letteratura rimane una macchinazione artificiosa, che libera dinamiche fantastiche pronte a deflagrare. Una creazione di cui non fidarsi mai, come fa Balzac, che nel suo progetto monumentale di commedia umana «condivideva tutti i punti di vista e si identificava con loro», al punto che gli era impossibile ritrovarsi a lungo e per intero in alcuno di essi. Balzac: vero iniziatore di questo altrove, «presente ovunque e dappertutto e da nessuna parte» (p. 188).

L'altrove, quindi, come vertiginosa ubiquità, onnipresenza che richiede una velocità spossante per trovarsi in ogni punto. Inclinazione delittuosa che vanta scarsa familiarità con la morale. Ed è seguendo traccia su traccia questa inclinazione della letteratura che la critica può farsi essa stessa opera narrativa, in un movimento per cui narrazione e critica si avvicinano con ammirevole costanza. Una critica dell'altrove e dell'ubiquo che si faccia deliberatamente mitomania, bugia che ha del patologico e se ne fa vanto: elaborazione intenzionale di esperienze ed eventi poco probabili, futuri, facilmente contestabili; abituale e reiterata produzione di mistificazioni in grado di produrre in chi legge un inquietante senso dell'irrealtà. Nulla che abbia da realizzarsi con sforzo di sovrumana inventiva, perché questo non è che il precipitato di quanto si trova in Bernhard, Flaiano, Gadda, Landolfi, Lispector, Manganelli, Ortese, Valéry, Wilcock – e la lista, benché orientata, potrebbe seguire a lungo.

Beninteso: questo non prelude a un ripiego borghese e salottiero, che rende la critica una forma di arte, inutile come tutte le arti. C'è piuttosto la stessa inclinazione all'ambiguità, la connivenza col Male che Citati intravede in Hieronymus Bosch, arrendevole

alle lusinghe di Lucifero, quando tenta, seduce, corrompe, e algido col Bene, che rende sempre con tinte troppo incolori (pp 75-78). Perché non c'è uscita dal guado dell'ambivalenza, da una mitomania che sfida il reale senza pretendere di insufflarlo di aspirazioni al vero, nella consapevolezza che ogni giudizio è sempre macchiato dalla pregiudiziale adesione a canoni di moralità troppo inclini al piacere di sé. La diversione dall'idea virtuosa e pedagogica della critica, che si crede illuminata e portatrice di lume, è possibile non tanto col sospetto sul proprio quarto di nobiltà quanto con la prontezza a non farsi mai trovare nello stesso posto, collocarsi sempre nell'altrove che richiede spostamenti velocissimi. Per questo *La ragazza dagli occhi d'oro* ci consegna a un compito difficilissimo: la «fuga dai sistemi» (p. 280), quelli in cui il perimetro ripiegato su assiomi e teoremi si crede consenta un punto di vista sull'infinito, mentre non fa che ricalcare pregiudizi di parte. Assai meglio, come Arbasino, Balzac, de Cervantes, Flaiano, Fellini, Manganelli, Šestov vivere di un'impossibilità a credere in quel che si fa, in una naturale propensione a dire e disdire, nel gusto del paradossale e nelle vesti del guastafeste. Questa la critica felice, dove il divertimento s'imbrica con la diversione, e le parole sono deliberatamente impure, fatte in modo tale da procurarsi odi, studiate da coloro che criticano perché si risulti arbitrari, perché si abbia torto.

...

Alfonso Berardinelli, *Il filologo che sconfisse la «letterarietà»*, «Domenica», 13 novembre 2022

Filologo romanzo, linguista, metricista e critico letterario di capacità e originalità non comuni,

«Chi fa letteratura è un **sedizioso**: fabbrica un ordigno destinato a esplodere con la clandestina speranza che finirà con l'offendere.»

Costanzo Di Girolamo, recentemente scomparso, ha condiviso per anni con Franco Brioschi un lavoro di revisione e sistemazione teorica che decenni fa demolì alcuni luoghi comuni internazionalmente dominanti nella critica e nello studio letterario.

Oggi e da tempo di teoria della letteratura non si interessa quasi nessuno e pochi ne capiscono il come e il perché. Ma nel corso del Novecento teoria critica, teoria letteraria e letteratura sono state in continua interazione. Sembrava perfino che alcune opere letterarie nascessero per esemplificare teorie che in certi momenti apparivano più giuste di altre. Accadde questo sia con le avanguardie formalistiche che con il realismo politicamente impegnato. Oggi la regola sembra essere un'altra: «Creare senza perdere tempo a pensare». Quando conobbi Costanzo Di Girolamo, nel 1978 all'università della Calabria, era appena tornato dagli Stati Uniti e aveva pubblicato, dopo il suo noto manuale di metrica, un breve libro di teoria, *Critica della letterarietà*. Il problema in quegli anni era che l'idea di letterarietà aveva quasi azzerato la realtà della letteratura. La teoria modellava la produzione letteraria e sembrava che gli autori scrivessero per mettere in pratica quanto i teorici affermavano. Di Girolamo in quel pamphlet antiteoricista confutava con geniale limpidezza intellettuale e stilistica l'allora famoso schema in cui Roman Jakobson catalogava i fattori della comunicazione e le corrispondenti funzioni del linguaggio. La funzione poetica, che identificava la letterarietà di un testo, era, secondo Jakobson, quella in cui a dominare è il messaggio autoreferenziale, che non guarda al destinatario, all'atto di leggere e al contesto, ma guarda anzitutto a sé stesso.

Non è facile spiegare perché, eppure era diffusissima nelle università e veniva insegnata nelle scuole l'idea secondo cui è letteratura ciò che contiene letterarietà, che prescinde cioè dalla realtà sociale della

letteratura e dalla presenza di un pubblico. C'è letteratura, in altri termini, quando non c'è il comune uso comunicativo della lingua, poiché la lingua letteraria è essenzialmente diversa e distinta dalla lingua d'uso. In modo più o meno esplicito, la critica strutturalistica e semiologica conteneva un'estetica formalistica, secondo cui la forma è tutto e i temi o contenuti sono trascurabili. Dico questo generalizzando perché quello della letterarietà non era un problema strettamente tecnico, ma riguardava un'intera cultura letteraria, dalla critica alla storiografia, allo studio, all'insegnamento letterari e alla stessa produzione di opere. In quella cultura letteraria promossa ed esportata nel mondo soprattutto dalla critica francese (che riprendeva con un certo estremismo il metodo dei formalisti russi anche di primo Novecento) la letteratura era letterarietà, o più genericamente *écriture*, senza distinzione tra un genere letterario e un altro. Per dirla con un paradosso polemico, era come applicare la poetica di Mallarmé a Virgilio e Dostoevskij, la prassi della «poesia pura» all'epica classica e al romanzo sociale.

Di Girolamo e Brioschi proposero allora, alla Bollati Boringhieri, una storia della letteratura italiana per generi letterari, uscita in più volumi negli anni Novanta. Di critica strutturalistica e semiologica, di funzione poetica di linguaggio, di letterarietà e di teoria della letteratura assolutamente necessaria all'esercizio della critica, oggi non si parla più. Perfino Cesare Segre cambiò idea senza spiegare bene perché. Dieci anni prima era stato sprezzante con chi criticava con competenza teorica le teorie strutturalsemiologiche, ma poi smise anche lui di teorizzare. Parlò di «ritorno alla critica» e riconobbe che quanto gli stava più a cuore era la filologia. Di Girolamo e Brioschi avevano avuto ragione. Ma quando le mode crollano, nessuno ricorda chi le ha fatte crollare.

Oggi la regola sembra essere: «Creare senza perdere tempo a pensare».

Giorgia Maurovich

Il fantasma di Sylvia Plath

«Il Tascabile», 14 novembre 2022

Nell'era di internet la proliferazione virale delle immagini e dei contenuti hanno portato a una mercificazione sempre più estetizzata di Plath

«Morire è un'arte, come ogni altra cosa.» Questi versi di *Lady Lazarus*, tra i più noti della produzione di Plath, non hanno bisogno di presentazioni. Eppure la presa che questi versi, e più in generale la fine tragica di Plath, hanno sulla nostra cultura meriterebbe una riflessione più approfondita, dalle interpretazioni riduttive della scrittrice come perfetta vittima sacrificale dell'ideologia domestica post-bellica, anticipatrice suo malgrado di *La mistica della femminilità* di Betty Friedan, alla fissazione estetica per la tristezza femminile, ancor più quando ricade sotto il cliché dell'artista tormentata.

In apertura ai suoi saggi su Plath, Joyce Carol Oates scrive che «la tragedia non è una donna, per quanto dotata, che trascina la sua ombra in un circolo, o che analizza con accecante scrupolosità l'inerzia noiosa e obsoleta di quel cerchio; la tragedia è culturale, e ingigantisce misteriosamente l'individuo affinché quanto ha vissuto è sia ciò che abbiamo vissuto noi sia ciò che noi non abbiamo bisogno di vivere – per via della sua agonia privata. [...] La tragedia di Sylvia Plath ci viene offerta come un capolavoro quasi perfetto».

Sylvia Plath ossessiona la nostra cultura. Il termine usato da Jacqueline Rose, che in italiano non ha un corrispettivo altrettanto incisivo per connotazioni semantiche, è *haunts*, che evoca immediatamente la

presenza di spettri. Sono molte le iterazioni delle figure spettrali nell'opera di Plath, dalla storia breve *All the Dead Deers* (da non confondersi con la poesia omonima), a *The Lady and the Earthenware Head*, dove è l'effigie d'argilla della testa a perseguitare l'originale, un'effigie che «ama e spaventa proprio l'essere che doveva rappresentare». Il paragone con l'immagine culturale e con l'effigie di Plath viene da sé, ma se quest'idealizzazione delle figure letterarie è ormai divenuta la prassi, il paradosso di Plath sta proprio nell'ambivalenza dello scarto tra arte e artista, nullificato definitivamente dal passaggio all'atto di quell'11 febbraio 1963. Nota Rose: «È una delle ironie della storia di Plath, l'aver bramato così tanto la fama e averla ricevuta e incarnata nella sua declinazione più letale e perversa. Perché una delle cose che Plath dimostra della nostra cultura è proprio la componente perversa (sadica e voyeuristica) del successo». Anche a fronte dell'appartenenza della scrittrice alla poesia confessionale, che trae la propria linfa dal vissuto personale dell'autrice o dell'autore, l'interpretazione dell'io lirico di Plath diventa particolarmente insidiosa. C'è il problema dell'autonomia della voce narrante, dell'influenza che la letteratura ha sulla vita, testimoniata in questo caso non solo dall'ambizione di Plath e della preoccupazione della creazione accurata di un sé, ma anche e soprattutto dalla

ricezione di un'opera d'arte come fenomeno culturale. Nel caso di Plath, la critica si è sin da subito divisa tra l'interpretazione diagnostica, che vedeva i suoi versi come un cifrario che conteneva la chiave delle sue patologie psichiatriche, e quella femminista, che nell'analisi dei fattori sociali e relazionali che hanno contribuito alla depressione della poeta sorvola sulla specificità del suo caso e della sua produzione letteraria. La difficoltà di una corretta disamina del corpus dell'autrice sta proprio nella natura insufficiente, quando non contraddittoria, di qualsiasi interpretazione, dal momento che la peculiarità della sua poesia, come testimoniato dall'ossessione che permea la nostra cultura, è irriducibile a uno solo di questi elementi.

Lungi dal seguire la direzione dello studio di Rose, che si serve di un impianto psicoanalitico per illuminare le zone d'ombra della poetica di Plath e analizzarne gli elementi iconografici, resta interessante notare come l'impasse interpretativa di fronte al



testo, costitutiva del soggetto scisso e ancor più del suo io lirico, abbia creato un discorso sociale e collettivo che ha la stessa consistenza di un fantasma. «Plath diventa un sintomo» scrive Rose «di una parte del rimosso culturale. Se Plath è uno spettro della nostra cultura, allora, è innanzitutto per via di ciò che fa rivelare alla cultura su sé stessa». Il discorso su Plath – o meglio, sulla narrazione fantasmatica di ciò che il caso Plath simboleggia per la nostra cultura – diventa allora uno snodo centrale delle nostre modalità di ordinamento discorsivo di tutta una serie di tematiche trasversali: la relazione tra arte e vita, l'annosa questione dell'ambizione, dei ruoli di genere e della psichiatria negli anni Cinquanta e Sessanta, la narrazione alle volte macchietista e manichea dei drammi familiari della scrittrice, la patologizzazione o l'assoluzione della violenza e dell'intensità nei suoi testi e in ultimo, ma non meno importante, l'immaginario della tristezza femminile.

Se lo spettro di Plath non ha smesso di ossessionare la nostra cultura, è anche vero che la recente ascesa e canonizzazione dell'autrice all'interno di tutta una serie di sottoculture di internet ha rimosso il filtro intellettualizzante dell'analisi letteraria per mostrare gli aspetti più viscerali di quest'ossessione. Il problema della ricezione di Plath era già stato sollevato da Janet Badia, che nel suo *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers* prendeva in esame le diverse modalità di fruizione dei testi della poeta, dall'eredità dell'autrice nella cultura pop fino al culto di Plath (spesso ricondotto in maniera riduttiva alle sole adolescenti e giovani adulte) e la sua stigmatizzazione da parte della critica e dell'accademia. È tuttavia innegabile che l'immagine di Plath si trovi al crocevia di un complesso gioco di specchi, identificazioni, creazioni del sé e performance in continuo scambio tra la creazione dell'autrice e del suo pubblico. È la stessa preoccupazione che Susan Wood esprimeva per la ricezione di Anne Sexton, l'eterna amica-rivale di Plath, letta principalmente da «ragazze e giovani donne che ammirano Sexton per i motivi sbagliati e la trasformano in una martire

dell'arte e del femminismo; che sembrano aver bisogno di identificarsi con il suo patologico disprezzo di sé e romanticizzarlo fino a renderlo eroico».

Badia ha le sue riserve su quest'interpretazione, che si inserisce in una lunga trafila di stereotipi sulle donne lettrici e sul loro consumo quasi cannibalistico della letteratura, e mette in guardia dai rischi del dare troppa importanza alle pratiche di lettura del pubblico di Plath a scapito del testo, eppure è impossibile sfuggire alla portata ideologica e all'inconscio politico che sottendono l'eredità di Plath. La cospicua presenza della sua opera poetica nella cultura pop, dai rimandi intertestuali e gli epigoni in letteratura alle citazioni cinematografiche (citazioni che, spaziando dai *Simpson* e i *Griffin* a *Natural Born Killers*, da *Una mamma per amica* a *Io e Annie*, trascendono le distinzioni di generi e media) porta avanti l'immagine dell'impatto letterario dell'opera prima dell'opera stessa. La figura della lettrice di Plath diventa un significante a sé, venendo a rappresentare un atteggiamento culturale strettamente legato alle aspirazioni, alle angosce e al vissuto delle lettrici reali. Ma questa figura, si chiede Badia, si limita a riprodurre il discorso corrente sulla ricezione dell'opera, alimentando gli stereotipi di genere del consumo acritico e patologico della poesia di Plath, o ha la possibilità di trasformarlo?

Il problema del riconoscimento identitario con la figura di Plath da parte delle sue lettrici sta proprio nello scarto paradossale tra la persona e il personaggio architettato ad hoc, sia per la scrittrice che per il suo pubblico. Se l'identità autoriale di Sylvia Plath è costruita meticolosamente, come testimoniato dai *Diari*, è altrettanto vero che all'interno della nostra cultura la figura stessa della lettrice si avvale di questa modalità di performance entro un codice estetico e simbolico, modellando la propria identità su un sistema di segni che sovrappone Plath alle molteplici soggettività che fruiscono della sua opera. «Sylvia Plath in sé non esiste,» afferma Georgiana Banita «è attraverso invenzioni e fabbricazioni che prende vita; recita incessantemente una parte che ha ormai

smesso di assomigliarle, le (per)versioni della sua stessa immagine. Ma qual è il modo in cui consumiamo le immagini della poeta, e quale il modo in cui esse consumano noi?».

Nell'era di internet, la proliferazione virale delle immagini e dei contenuti ha portato a una mercificazione sempre più estetizzata di Plath, trasformando la sua tragedia personale nel perfetto oggetto di intrattenimento. Se la ricezione fuori dai circoli accademici degli scorsi decenni aveva banalizzato e vittimizzato il personaggio della scrittrice nel nome di un ideale femminista o politico, il dramma individuale di Plath viene ora consumato in un contesto mediatico dove la fascinazione per l'autrice oscilla tra la prossimità emotiva al suo vissuto e il declino di una posizione davvero etica. Due casi particolarmente emblematici sono *Last Words*, un editoriale di «Vice» del 2013 che replica i suicidi di scrittrici famose, e un editoriale di «Glamour España» del 2017, che per imitare il look di Sylvia Plath consiglia, tra i vari articoli, un cuscino con la stampa GINSBERG IS GOD, un paio di mocassini di Gucci e un forno a gas rosa confetto.

Per Banita, la tensione tra pubblico e privato che tanto preoccupava Plath viene rovesciata dalle sue ammiratrici, che si appropriano del suo personaggio pubblico per alleviare le proprie sofferenze o soddisfare le proprie necessità personali. Inutile dire che quando un'esperienza estetica diventa vendibile il passo alla mercificazione è breve. La corrispondenza tra mito e identità, punto nevralgico della poetica e dell'immaginario dell'autrice, diventa allora centrale non solo nella fruizione dell'opera, ma anche e soprattutto nella creazione e nell'autorappresentazione identificativa del suo pubblico, che può sostituire la propria sofferenza a quella di Plath, «santificata e adorata», che ricopre una funzione quasi religiosa. Se questo processo di canonizzazione è, secondo Oates, parte integrante dell'etichetta per la poesia lirica («l'artista crea e viene creato dalla sua arte», e il sé acquisisce un grado di autonomia dalla vita personale dell'artista e dalle altre iterazioni presenti

nel suo corpus), è anche vero che la sempre più crescente trasformazione della cultura in un brand o in un'estetica facilmente monetizzabile, per quanto tipico delle società postmoderne e tardocapitaliste, fa sorgere dei campanelli d'allarme. Non c'è da stupirsi, allora, se il target demografico della lettrice tipo di Plath sia anche quello su cui si sovrappongono le politiche del consumo da un lato e degli affetti dall'altro.

Negli ultimi anni, infatti, il web ha assistito alla nascita di un nuovo discorso collettivo sulla tristezza, specialmente quella femminile. Gli ecosistemi delle comunità on line di ragazze adolescenti hanno spesso avuto il merito (o la colpa?) di indulgere in una malinconia che sta progressivamente ridefinendo il rapporto tra femminilità e malattia mentale nella cultura di massa, e l'apparato iconografico di queste sottoculture ha numerosi punti di sovrapposizione con la fruizione dell'opera e dell'immagine di Plath, dall'identificazione mitica con l'autrice alla performance individuale della tristezza, della depressione o della narrazione della malattia come processo di creazione del sé. La sofferenza della *sad girl* di internet, sulla scia della Esther Greenwood di *La campana di vetro*, si dipana tra le difficoltà del navigare l'ambizione in una società estremamente competitiva e votata all'ottimismo (elemento che l'America postbellica condivide con la nostra società), le fantasie di regressione all'infanzia, le aspettative sul ruolo della donna e l'esperienza della malattia mentale. La liceità e l'utilità di queste community sono già state discusse in più di un'occasione, e l'opinione è generalmente divisa tra chi ritiene che il dibattito porti a un'idealizzazione reazionaria e unidimensionale

della tristezza, e chi invece ritiene che la presa di coscienza di un sentimento di insoddisfazione così diffuso possa essere incanalata nella visibilità e nella resistenza politica.

Il dilemma è ancora aperto, ma le modalità di performance e creazione del sé all'interno di questi spazi on line riaprono le annose questioni sull'interpretazione e sull'identità di Plath nella nostra cultura. La circolazione degli affetti negli spazi virtuali viene a costituire in quest'aggregazione un «processo di soggettivazione mediata», dove la creazione e condivisione di contenuti rende possibile la formazione della *sad girl* come identità che può essere assunta dal bacino di utenza di riferimento. La riscrittura di Sylvia Plath, che nelle parole di Lisa Appignanesi «si è trasformata in una santa della vittimizzazione femminile, la sua follia e il suo stesso suicidio divenuti dei segnali di ciò che il patriarcato faceva alle donne di talento che osavano avere aspirazioni», è per queste community un modo di sostituire la propria sofferenza a quella dell'autrice, relegata, sempre per Banita, allo status di ragazza immagine intorno a cui si raduna la comunità di fan e che ricopre una funzione autoreferenziale.

Non aiuta che la tendenza della società attuale alla confessione pubblica, sia essa in forma di autenticità più o meno costruita o di preoccupazione per l'attinenza a un canone estetico (dove l'accezione di estetica è più simile al concetto di *aesthetic* nel linguaggio del web, un insieme di riferimenti iconografici in cui una data sottocultura si riconosce) sia un perfetto contraltare dell'esposizione del sé, anche e soprattutto nella sofferenza, resa celebre dalla poesia confessionale. La scrittura della vulnerabilità,

«La riscrittura di Sylvia Plath è per queste community un modo di sostituire la propria sofferenza a quella dell'autrice, relegata allo status di ragazza immagine intorno a cui si raduna la comunità di fan e che ricopre una funzione autoreferenziale.»

come osservato da Leslie Jamison nel suo saggio *The Cult of the Literary Sad Woman*, sposta l'attenzione dall'abilità artistica alla capacità o alla volontà di esporsi, di rendere la propria fragilità una merce – anche sotto la guisa più recente del distacco ironico (e squisitamente reazionario).

Alla memoria culturale si è sostituita la memoria pubblica, che viene formata dai mass media attraverso una ripetizione quasi infinita, e si accumula come un deposito accessibile che si può facilmente recuperare all'occorrenza. Plath diventa allora un simulacro di sé stessa, spogliata di parte della sua complessità di autrice per diventare oggetto di consumo o di proliferazione di identità parallele o derivate. La produzione di queste identità e di questi significati, sia nella cultura pop più mainstream che nelle nicchie on line, crea una Plath e un'interpretazione della sua opera parallele alla figura esistente, oscurandone i meriti reali. Se da un lato questa risonanza mediatica può indurre a delle riflessioni sulla liquidità dello status autoriale, nell'aporia di un'iconografia mitica che viene data per scontata e riprodotta acriticamente nel dibattito culturale, dall'altro è impossibile non notare il già menzionato status di sintomo per la nostra società.

Tornando a Rose e alla sua interpretazione di Plath, vale quindi la pena riflettere su come la scrittrice diventi, proprio grazie al lavoro di riscrittura della memoria collettiva, un residuo quasi insignificabile del nostro inconscio culturale. Al di là della compenetrazione tra personale e politico degli slogan femministi, è proprio la vita psichica, nota Rose, che non è possibile relegare alla sola sfera privata. I fantasmi, intesi in senso psicoanalitico come formazioni che permettono una messa in scena portatrice di significato, operano all'interno dei processi storici e delle economie dell'inconscio, e gli scenari fantasmatici che hanno cercato di dare un senso e un ordine all'opera di Plath sono diversi e in perpetua contraddizione. Oscillando tra la vittima perfetta e la manipolatrice scaltra e attenta alla costruzione del sé, la loro incompatibilità non fa che sottolineare

«Plath diventa un simulacro di sé stessa, spogliata di parte della sua complessità di autrice per diventare oggetto di consumo o di proliferazione di identità parallele o derivate.»

l'insufficienza di qualcosa che va al di là del puro ambito letterario. La poesia di Plath si interroga su femminilità, sessualità e potere, questioni centrali per gran parte delle ragazze e delle giovani donne, ed è proprio sulla formazione reciproca di fantasie, fantasmi e identità che la critica si incaglia e si ritrae, che subentra la continua ruminazione da parte di pubblico e cultura sui livelli paralleli di Plath come individuo e Plath come icona trasfigurata.

Gran parte degli studi sullo stile dell'autrice dimostra come il suo linguaggio poetico sia in grado di mettere in discussione la stabilità del sé, o addirittura abolire l'identità, specie se l'io è per definizione estraneo a sé stesso. Nei suoi saggi sulla poeta, Oates parla di quest'estraneità in termini letterari, ragionando sull'inevitabile solipsismo di un'esistenza isolata come quella di Plath. La consacrazione pop di Sylvia Plath è una semplice estensione di questa difficoltà a mantenere un equilibrio tra i due poli dialettici, tra l'interpretazione esclusivamente letteraria e quella eccessivamente concentrata sulle sovrastrutture, in una reinvenzione che, anche strizzando l'occhio alla volontà di integrare cultura *highbrow* e *lowbrow* (preoccupazioni centrali nella ricerca dell'autrice), dimostra la difficoltà di una visione organica sulla reale identità di Sylvia Plath e sulla presa che il suo spettro ha sulla nostra sensibilità. Quando si tratta di Plath e della sua eredità, vale allora la pena soffermarci, come nell'analisi di un sintomo, non tanto su ciò che ci racconta, ma su ciò che ci sfugge.

Elisa Manisco

Una bella e anormale famiglia americana

«il venerdì», 18 novembre 2022

Tutto nacque sulle pagine del «New Yorker» nel 1938 con le vignette di Charles Addams. Film, cartoon, perfino un flipper, così il mito horror pop continua

«La normalità è un'illusione. Quello che è normale per il ragno è la fine del mondo per la mosca.» Così filosofeggiava Charles «Chas» Addams, illustratore, playboy e bon vivant nato centodieci anni fa, che sull'«anormalità normale» costruì un'intera carriera e la sua più fortunata creazione: la famiglia Addams. Un mito horror pop in circolazione dal 1938, quando il clan più dark di sempre fece la sua prima apparizione sulle pagine del raffinato «New Yorker». Anche se all'epoca non si chiamava così. O meglio: non si chiamava proprio. E non era neanche ovvio che fossero una famiglia, sebbene fosse l'ipotesi più probabile. Perché i disegni di Addams mostravano un gruppo di adulti, vecchi e bambini, con una grande e lugubre casa vittoriana a far da sfondo a varie malefatte. In una vignetta, per dire, versavano dal tetto un calderone di olio bollente su un ignaro gruppo di cantori natalizi che avevano osato presentarglisi alla porta.

Questo incontro-scontro continuo con gli *squares*, la società dei normali e borghesi, era l'arma segreta delle vignette di Addams, che da bambino si dilettava a fare tour di cimiteri e presunte case infestate nel natio New Jersey. Uno humour macabro che accomuna tutte le successive versioni degli Addams. A partire dal telefilm in bianco e nero degli anni Sessanta che ha consegnato la Famiglia alla storia della

cultura pop, assegnando una volta per tutte nomi e gradi di parentela a quello strano gruppo di individui che sembrava arrivare dall'inferno, o da un paese ove Halloween non finisce mai.

TALENTI FUORI MISURA

Tutto iniziò grazie al celebre produttore tv David Levy che, a passeggio per le vie di Manhattan, si imbatté per caso nella vetrina di una libreria dove era esposto un libro con le illustrazioni di Addams. Folgorato, decise di farne una serie per il network Abc, all'epoca in cerca dell'idea giusta da contrapporre alla sit-com horror *The Munsters*, di imminente programmazione sulla rivale Cbs. Levy contattò dunque il disegnatore, che fu ben lieto di fornire ai personaggi nomi e dettagli in più per aiutare gli sceneggiatori.

Nacquero così gli Addams per come li conosciamo: funzionali, amorevoli e bizzarri. Gomez è un allegro imprenditore dalle attività misteriose, Morticia veste in nero lunghissimo, lo zio Fester (interpretato dal grande Jackie Coogan, l'ex monello di Charlie Chaplin) si diletta in esplosivi, mentre i piccoli Pugsley e Meccoleddi fanno il possibile per essere all'altezza del motto di famiglia «sic gorgiamus allos subjectatos nunc» («con delizia banchettiamo di coloro che vorrebbero assoggettarci»).

«La normalità è un'illusione. Quello che è normale per il ragno è la fine del mondo per la mosca.»

E poi, Nonna, Mano, il cugino Itt e Lurch, il maggiordomo virtuoso di clavicembalo. Dietro questi ultimi, si nascondevano due talenti fuori misura: Itt era lo stunt di un metro e diciannove centimetri Felix Silla, nato a Roccacasale, Abruzzo, e arrivato a Hollywood passando per il Circo Barnum. Mentre Lurch aveva il volto deturpato dal trucco dell'attore e doppiatore Te Cassidy: alto un metro più di Silla ed ex studente prodigio, nel 1965 entrò nella classifica americana con la hit *Do the Lurch* accompagnata da uno strambo ballo barcollante che divenne subito una mania, proprio come la serie.

Anche se durò poco: nonostante la nomination al Grammy della celebre sigla con schiocco di dita firmata a Vic Mizzy, e il riuscito tono da dark comedy imposto da Nat Perrin, a lungo collaboratore dei fratelli Marx, *La famiglia Addams* venne cancellato dopo due sole stagioni per ascolti insoddisfacenti. E a nulla valsero le proteste dei fan, che però si consolarono presto con le repliche dei sessantaquattro episodi mandate all'infinito sulle emittenti locali Usa e poi nel resto del mondo. Dove, nei successivi trent'anni, Gomez & Co. raggiunsero uno status horror intoccabile pari a quello dei classici mostri alla Frankenstein, Dracula e Uomo Lupo.

UN PANTANO SOTTO CASA

Nel frattempo, cominciavano anche i primi tentativi di resuscitare il clan, tutti falliti. Dalla versione cartoon accanto a Scooby-Doo al progetto, nel 1973, di un improbabile varietà, subito accantonato. Andò meglio, ma non troppo, con una serie animata, sempre Abc, che poteva contare su una decenne Jodie Foster come doppiatrice di Pugsley, ma anche quella durò solo due stagioni. Fu solo negli anni Novanta che i nostri eroi ritrovarono pubblico e smalto grazie a due film diretti dal regista di *Men in Black* Barry Sonnenfeld. Il cast, d'altronde,

era azzecatissimo: Anjelica Huston nei panni di una Morticia più simile ai disegni di Addams che a quella interpretata da Carolyn Jones nel telefilm. Raul Julia in quelli di Gomez, Christopher Lloyd come zio Fester e Christina Ricci, indimenticabile e cadaverica Mercoledì. Peccato solo per l'orribile rimaneggiamento rap della sigla di Vic Mizzy ad opera di Mc Hammer (ribattezzata per l'occasione *Addams Groove*), che comunque non impedì a *La famiglia Addams* (1991) prima e al sequel *La famiglia Addams 2* (1993) poi, di andare forte al botteghino. E ci sarebbe stato sicuramente un terzo capitolo se il povero Raul Julia non fosse morto all'improvviso per ictus, lasciando Sonnenfeld inconsolabile e incapace di rimpiazzarlo.

Da allora il franchise ha prodotto: un immancabile e fortunato musical di Broadway, esportato in tutto il mondo (da noi Elio era Gomez e Geppy Cucciari Morticia), un paio di film di animazione piuttosto fedeli alle origini, un flipper risultato il più venduto di tutti i tempi, vari videogame e molti libri, a fumetti e no. Fino all'arrivo di questo *Mercoledì* firmato Tim Burton, che sembra avere le carte in regola per conquistare al mito le nuove e smagate generazioni grazie alle atmosfere *teen goth*.

E Charles Addams? A parte quel primo intervento di collaborazione con Levy, per tutta la vita si comportò come un padre modello con le sue creature, lasciandole libere di andare in giro per il mondo e trovare la loro strada, anche quando non approvava del tutto. Continuò a disegnare per il «New Yorker» fino alla morte, avvenuta nel 1988 per attacco di cuore, e si sposò per tre volte con tre donne che somigliavano tutte a Morticia. Dell'ultima seppellì le ceneri nel cimitero per animali della loro casa ribattezzata «The Swamp», «il pantano», in purissimo stile Addams. Ovvero, molto felicemente e orgogliosamente anormale.

Alessandro Leone

Professione sensitivity reader

«L'Espresso», 20 novembre 2022



Hanno vissuto traumi e pregiudizi sulla propria pelle e ora rileggono le bozze degli scrittori a caccia di stereotipi e inesattezze. Una nuova figura editoriale

Il romanzo *The Continent* racconta la storia di un mondo dove turisti privilegiati osservano dai loro eliplani due popoli nativi che si combattono a vicenda in una guerra perenne. La protagonista, un'apprendista cartografa di sedici anni, si ritrova improvvisamente a terra dopo un incidente quando uno degli autoctoni la salva da un tentato stupro e lei lo ricambia aiutando la sua gente a evitare la catastrofe. La trama di questo fantasy ha fatto molto discutere negli Stati Uniti e l'autrice, Keira Drake, è stata accusata di aver scritto l'opera da una prospettiva colonizzatrice e stereotipata, dove i bianchi agiscono ancora una volta da salvatori.

Cinque mesi dopo la pubblicazione, la scrittrice afroamericana di young adult Justina Ireland definì *The Continent* «immondizia razzista». Drake era incappata in alcuni stereotipi senza rendersene conto, a suo avviso. Per esempio, la tribù chiamata Topi somigliava a una versione razzista degli Hopi, un popolo nativo americano. L'autrice allora spiegò di essersi in realtà ispirata agli Uruk-hai di J.R.R. Tolkien, creature metà uomo e metà orco, ma anche in questo caso non sapeva che lo scrittore del *Signore degli anelli* si fosse basato sulla sua visione degli abitanti dell'Asia centrale. Alla casa editrice, Harlequin, non restava che affidarsi a un «sensitivity reader».

Conosciuti anche come «expert reader» o «authenticity reader», studiano testi che presentano personaggi con identità o esperienze lontane dagli autori, alla ricerca di inesattezze, stereotipi, pregiudizi o espressioni offensive. Mentre lo fanno, al contempo cercano di preservare l'integrità dell'opera, consigliando allo scrittore modifiche che possano impedire situazioni simili a quella vissuta da Drake. Ognuno di loro offre conoscenze o competenze che vanno dall'appartenenza culturale, etnica o religiosa (cristiana, afroamericana, asiatica) alle esperienze traumatiche (stupro, abuso emotivo da parte di un genitore), fino a includere gli hobby.

Nathaniel Glanzman, per esempio, mette a disposizione la propria esperienza come persona autistica, bipolare, uomo transgender, asiatico-americano e paziente di un ospedale psichiatrico. Due anni fa ha abbandonato un lavoro di professore di inglese che, pur piacendogli, costituiva al contempo una fonte di pressione talmente profonda da portarlo al ricovero. Quelle che prima vedeva come vulnerabilità adesso sono, paradossalmente, abilità essenziali per il suo lavoro da «sensitivity reader»: «Dimettermi da professore ha distrutto la mia autostima e mi ha fatto sentire come se non fossi intelligente e capace. All'improvviso, però, mi sono trovato in un settore dove conosco tutto e so cosa sto facendo» racconta.



© Private Collection/Portal Painters/Bridgeman Images

Perché il requisito più importante per questa professione, molto diffusa negli Stati Uniti e in parte nel Regno Unito, è attingere esclusivamente dal proprio vissuto. Per questo, Glanzman si pente di aver accettato il suo primo lavoro, la lettura di un romanzo con un personaggio transgender femminile: «Non sono una donna trans e non avrei dovuto leggerlo perché è una regola dei sensitivity reader: non puoi consigliare su identità che non hanno a che fare con la tua esperienza personale» sottolinea.

Come lui, molti lavorano da freelance per grandi gruppi editoriali, nel suo caso Harper Collins e Penguin Random House, che nel loro sito raccomandano il database *Writing in the Margins*, dove è apparso per la prima volta il profilo di Glanzman. Sage and Salt è tra i leader del servizio e dispone di

decine di sensitivity reader nel suo catalogo on line. Nel cinema il processo è molto simile, ma lo sceneggiatore gioca un ruolo diverso, come spiega la sensitivity reader Alexandra Creswick: «I copioni non sono fatti per essere letti, sono solo un progetto che si converte in immagini. Lo sceneggiatore è il principio del progetto, non la sua fine».

Gran parte del suo lavoro si concentra sui temi della riproduzione che si trasformano a volte in un dibattito sul cambiamento climatico. Ad esempio, quando un personaggio dice qualcosa del tipo: «Non voglio figli perché il mondo è sovrappopolato», secondo Creswick «si sta ponendo sulle spalle dei poveri tutta la responsabilità di quello che succede all'ambiente e ignora il fatto che abbiamo abbastanza risorse per aiutare tutti, ma non lo facciamo per ragioni economiche».

Alcuni autori hanno accolto la diffusione del sensitivity reading con critiche e dubbi, come se si trattasse di una minaccia alla libertà d'espressione o una sorta di censura.

Francine Prose, sulle pagine della «New York Review of Books», si è chiesta se sia giusto dire addio a Madame Bovary, dato che a Flaubert mancava «l'esperienza di una casalinga inquieta», oppure a Otello perché «Shakespeare non era nero».

Lionel Shriver, sul «Guardian», ha minacciato di abbandonare la letteratura il giorno in cui una delle sue opere dovesse finire nella mani di un sensitivity reader: «C'è una linea sottile tra il setacciare i manoscritti per qualsiasi cosa potenzialmente discutibile per determinati sottogruppi e l'aperta censura politica». Gli scrittori, tuttavia, possono rifiutare le raccomandazioni se lo considerano necessario e non sono obbligati ad applicare le modifiche se non lo desiderano: «Sono la loro dipendente e non ho potere» dice Creswick: «La ragione per cui dedico molto tempo a chiedermi cosa vuole ottenere l'autore è perché voglio che lo ottenga. Io sono semplicemente un altro strumento per aiutarlo» aggiunge. «Non è censura, ma accuratezza. Si tratta di sapere di cosa si sta scrivendo» pensa invece Glanzman.

In effetti, nella maggioranza dei casi, chi decide di affidarsi a un sensitivity reader spontaneamente lo considera un buon servizio, che aiuta a migliorare il suo scritto. Melissa Scholes Young ha assunto un esperto per analizzare la rappresentazione di un personaggio dalle origini etniche diverse in un mondo di bianchi: «Tutti abbiamo i nostri punti ciechi perché ci portiamo dietro un background culturale, la nostra esperienza. Il mio sensitivity reader mi ha aiutato a capire dov'erano questi punti ciechi affinché io potessi vederli più chiaramente» spiega.

Il revisore ha letto cinque capitoli del suo secondo romanzo, *The Hive*, ambientato nelle località rurali del centro-ovest statunitense, tradizionalmente

isolate e poco multietniche. «Non mi sembra rivoluzionario chiedere aiuto. Devo essere cosciente di quelli che possono essere i miei limiti nella scrittura. È più accettabile assumere un sensitivity reader per un'opinione professionale piuttosto che chiedere a qualcuno di una comunità marginalizzata quello che pensa. Questo è poco professionale e insensibile», pensa Scholes Young. La richiesta di romanzi con personaggi appartenenti a minoranze cresce ma continuano a essere i bianchi a impossessarsi delle storie. Secondo il «New York Times» rappresentano infatti l'ottantanove per cento delle opere pubblicate.

Anche per questo motivo, Glanzman crede che nel futuro la situazione migliorerà e che le grandi etichette editoriali cercheranno di assumere molti di loro. E in Italia? La figura del sensitivity reader sembrerebbe una prerogativa prettamente anglosassone, come dichiarano alcune case editrici. Il lavoro di revisione è in genere integralmente affidato a redattori interni, che cercano di svolgere questo ruolo con rigore e attenzione, senza la richiesta di particolari esperienze personali. Come racconta l'editore romano minimum fax: «Essendo una casa editrice di piccole-medie dimensioni non abbiamo la capacità di assumere una figura di questo tipo. Tuttavia i nostri editor sono molto consapevoli e informati, e svolgono questo ruolo contestualmente al lavoro di editing e di selezione dei testi. Siamo molto attenti a questo genere di tematiche».

Un atteggiamento confermato anche da Fazi Editore, che affida a lettori preparati l'individuazione di eventuali «inesattezze».

Ma il pubblico italiano è diverso da quello anglosassone e questo, per Fazi, è una fortuna: «È successo qualche volta di trovare passaggi poco piacevoli per la sensibilità del momento o per un certo tipo di lettori, ma in generale in Italia siamo meno sensibili e più permissivi di fronte ad alcune licenze che si concedono gli autori nei loro testi».

«Non è censura, ma **accuratezza.**»

Paolo Di Stefano

Enzensberger, atto finale

«Corriere della Sera», 26 novembre 2022

Il grande intellettuale tedesco, sempre controcorrente,
ha anticipato nuovi linguaggi dividendosi tra versi e
pamphlet, saggi e libri per ragazzi

Era il 1971 quando, presso Einaudi, uscì la storia della letteratura tedesca del maestro dei germanisti italiani, Ladislao Mittner. Nell'ultimo volume di quell'opera capitale, dedicato al dopoguerra, Hans Magnus Enzensberger occupava una notevole sezione, precedendo, tra le voci dello sperimentalismo del dopoguerra, Martin Walser, Uwe Johnson, Günter Grass e altri. Poco più che quarantenne, Enzensberger veniva presentato da Mittner come «il poeta tedesco più originale e vigoroso, ma anche il più lucido ed intransigente polemista degli ultimi dieci anni» e definito niente meno che «il Brecht della Bonn degli anni Sessanta». Forse con un velo di ironia, lo studioso italiano aggiungeva che il giovane poeta e saggista si divideva tra Germania e Norvegia: in patria s'impegnava a combattere la sua lotta contro «l'inumana "industria della coscienza"», nella sua casa sull'isolotto davanti ai fiordi si riposava in un contesto più semplice e autentico.

Enzensberger, morto giovedì 24 a novantatré anni, era nato nel 1929 in una cittadina della Baviera, Kaufbeuren, aveva studiato Filosofia a Amburgo e alla Sorbona, si era laureato sulle poesie di Clemens Brentano. Nel 1961 era stato inserito in un'importante antologia di nuovi poeti e già nel 1964 una sua raccolta venne pubblicata in Italia da Feltrinelli, grazie a Enrico Filippini, che segnalò a Franco

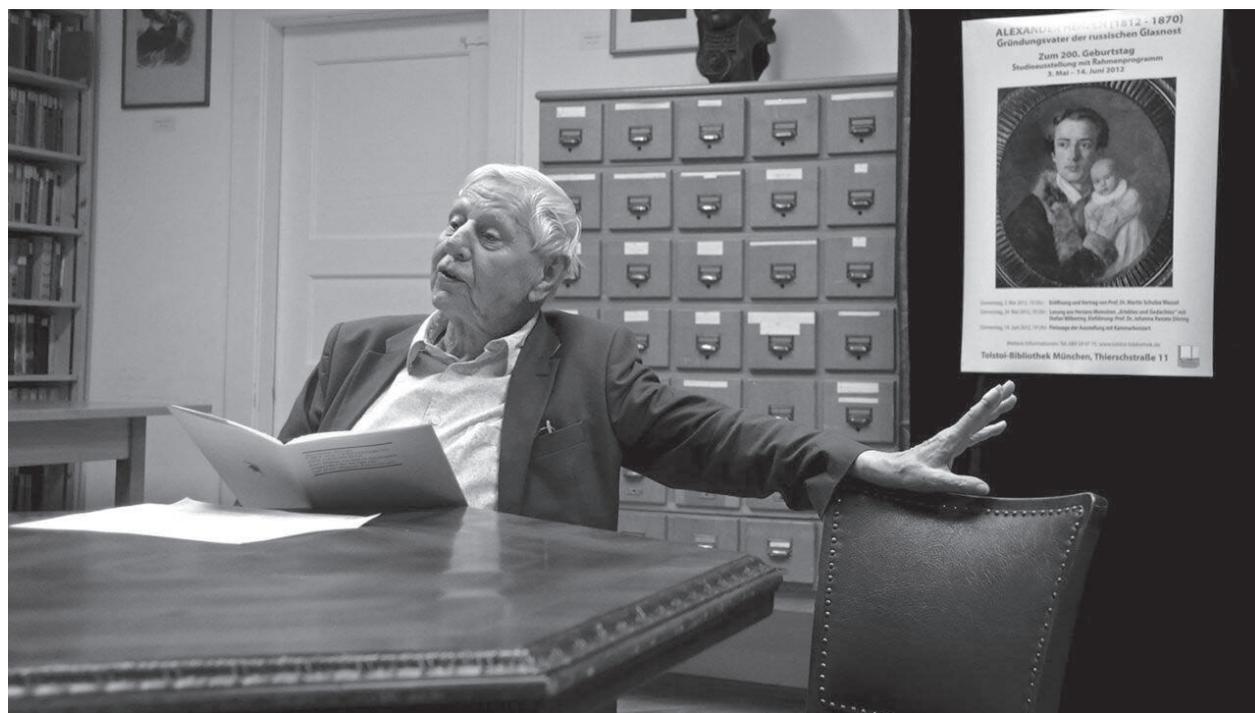
Fortini i versi del giovane scrittore tedesco (*Poesie per chi non legge poesia* apparve nella collana poetica del Gruppo 63). Una corrispondenza epistolare tra i due (edita di recente da Quodlibet, *Così anche noi in un'eco, Carteggio 1961-1968*, a cura di Matilde Manara) testimonia le affinità più politiche che estetiche tra Fortini e Enzensberger negli anni in cui l'uno traduceva le poesie dell'altro: in realtà Enzensberger era troppo vicino alle avanguardie per piacere senza riserve all'amico Fortini, avversario giurato di ogni sperimentalismo. Sempre in quei primi anni. Sessanta, ancora grazie alla mediazione di Filippini, Enzensberger tradusse infatti per la casa editrice Suhrkamp (di cui era redattore) le poesie di Edoardo Sanguineti, in un perfetto e più coerente scambio tra le due nuove avanguardie europee, da una parte il Gruppo 47 tedesco, di cui Enzensberger era capofila, dall'altra il Gruppo 63 italiano.

A quel tempo Enzensberger viaggiava sulla cresta dell'onda della sinistra tedesca, essendo precocissimo autore di saggi critici sul neocapitalismo, sul crescente militarismo occidentale, sulle storture del «miracolo economico», sulla società dei consumi che «consuma i consumatori» (rendendoli strumenti docili), sullo sfruttamento della coscienza oltre che del lavoro, sul rapporto perverso tra politici e criminali. Le poesie appartenevano a quel clima ma con un

tratto del tutto peculiare rivendicato sin dagli esordi: in contrasto con i formalismi contemporanei, Enzensberger dichiarava la sua adesione ai contenuti e alla facoltà comunicativa del linguaggio, sulle orme del modello brechtiano. Nessuna chiusura e un'attenzione costante al lettore, a cui spesso il poeta si rivolge direttamente con un tono insieme affabile e drammatico: «Non leggere odi, figlio mio, leggi gli orari ferroviari: / sono più esatti, spiega le carte nautiche, / prima che sia troppo tardi. Sii vigile, non cantare./ Verrà il giorno in cui riaffiggeranno liste di nomi / sulla porta e ai dissenzienti traceranno sul petto / un segno distintivo». È sempre ben presente, nella voce di Enzensberger, l'incubo di quel che è stato e il presentimento di ciò che potrebbe essere, ma con toni colloquiali e mai enfatici.

Poeta, autore di saggi, di pamphlet, di romanzi, di inchieste storiche, di drammi teatrali, scrittore per l'infanzia, Enzensberger è stato anche attivo come operatore culturale (in uno dei suoi ultimi libri, *Tumulto*, del 2014, ricostruì in forma diaristica i viaggi,

gli incontri, i fermenti, le delusioni politiche e private degli anni Sessanta). A lui si devono due riviste antitetiche tra loro nello spirito e distanti nel tempo: «Kursbuch», periodico radicale simile ai nostri «Quaderni piacentini», e «Transatlantik», vicino nello spirito al «Diario» di Piergiorgio Bellocchio e Alfonso Berardinelli, una volta esauriti gli entusiasmi e gli eccessi della politica. Tra le tante idee che hanno animato la vita di Enzensberger, raccontate in un libro memorialistico del 2011, *I miei flop preferiti* (ironicamente destinato alle generazioni future), c'è anche un progetto italiano risalente ai primi anni Sessanta: una rivista internazionale, intitolata «Gulliver» e immaginata da tre gruppi di scrittori (italiani, francesi e tedeschi), uniti dal desiderio di promuovere una nuova letteratura e un movimento critico d'ampio respiro. Dell'iniziativa rimane un interessante scambio epistolare a cui parteciparono con Enzensberger, che doveva coordinare l'equipe tedesca, Elio Vittorini, Italo Calvino, Francesco Leonetti, Maurice Blanchot, Ingeborg Bachmann,



Pier Paolo Pasolini, Martin Walser, Jean Starobinski e altri (i materiali furono raccolti nel 2003 in un numero della rivista «Riga»).

Pur conservando un'impronta di impegno morale e di disincanto, Enzensberger rimane essenzialmente uno sperimentatore di generi. Nel 1975 esce con *Mausoleum*, una raccolta di trentasette ballate, in versi e in prosa, «tratte dalla storia del progresso» e dedicate ad altrettanti personaggi storici della scienza e della filosofia: dall'orologiaio di Padova, il trecentesco Giovanni de' Dondi, all'inventore dell'elettroshock, un altro italiano, Ugo Cerletti, passando per Campanella, Leibniz, Linneo, Spallanzani... Ne viene fuori un bilancio alquanto disperante dei tentativi umani di dominare la natura, spesso improntati al delirio di onnipotenza e alla mostruosa paranoia.

Giustamente, il nome di Enzensberger, ai più, evoca immediatamente un poemetto capolavoro del 1978 in trentatré canti, che si inserisce nel solco del pessimismo radicale verso la modernità: *La fine del Titanic* affronta quello che Cesare Cases, nella prefazione all'edizione Einaudi, definisce «l'episodio che dai contemporanei venne sentito come una prova generale della fine del mondo in atto unico», ovvero la celebre collisione e il conseguente naufragio del 13 maggio 1912. È sempre Cases a cogliere lo spirito di quel componimento drammatico, risalendo all'epoca di «Kursbuch», quando Enzensberger scrisse che se ci sembra che la fine del mondo non sia ancora arrivata è perché in realtà non arriva una volta sola e per tutti ma si avvicina «a rate, a pezzi e bocconi, in tempi e luoghi diversi», annunciata dall'ombra

lunga della follia che soverchia ampiamente ogni progresso. In definitiva il quadro è freddo, desolante, senza speranze: «Rottami, frammenti di frasi, / cassette vuote, grosse buste commerciali / bruni, fradici, rosicchiati dal sale, / estraggo dai flutti dei versi, / dai cupi, caldi flutti / del mar dei Caraibi, / dove pullulano gli squali, / versi esplosi, salvagenti, / vorticosi souvenirs». Più in là, con la vecchiaia, la «musica» di Enzensberger, in versi e in prosa, avrebbe assunto una saggezza più lieve e irridente, una specie di «allegretto» che al fondo si rivela non meno disperato («la mattina le strade son gremite / d'individui che, senz'estrarre coltelli, / vanno avanti e indietro in tutta calma / per acquistare latte e rapanelli. / Come nella pace più totale. / È un gran bel vedere»).

Infine c'è un altro Enzensberger, lo scrittore per ragazzi: una sua favola, scritta a quattro mani con Irene Dische, è l'incantevole *Esterhazy. Storia di un coniglio*, dove non riconosciamo più il fustigatore feroce della politica. Ma soprattutto il libro che nessuno si sarebbe aspettato è arrivato nel 1997 con *Il mago dei numeri*, un bellissimo romanzetto illustrato, «un libro da leggere prima di addormentarsi dedicato a chi ha paura dei numeri»: la sorpresa è che il vero mago è il suo autore, capace di trasformarsi in Andersen e in Lewis Carroll per avvicinare i suoi giovani lettori alla matematica (la traduzione del rimpianto Enrico Ganni merita una menzione di riconoscenza). Dopo averci prefigurato tanti incubi, Enzensberger ha aperto la strada al sogno, dove i numeri non sono più quelli dei conti economici e dei folli calcoli degli scienziati, ma un gioco affascinante e fine a sé stesso.

La mattina le strade son gremite
d'individui che, senz'estrarre coltelli,
vanno avanti e indietro in tutta calma
per acquistare latte e rapanelli.
Come nella pace più totale.
È un gran bel vedere.

Andrea Binelli

Claire Keegan, tra le ombre e i segreti di un convento

«Alias», 27 novembre 2022



Nella retriva Irlanda di provincia degli anni Ottanta il protagonista del romanzo di Keegan prende coscienza del ricatto morale a cui è sottoposta la sua comunità

In *Magdalene Laundries*, titolo che indica i famigerati conventi adibiti a lavanderie dove si calcola che, nel secolo scorso in Irlanda, vissero circa 30.000 donne, Joni Mitchell canta: «Ero ragazza e non sposata / avevo appena compiuto i ventisette anni / quando mi mandarono dalle sorelle / per come mi guardavano gli uomini. / Marchiata come Gezabele / capii che non ero destinata al paradiso / e sarei sprofondata nella vergogna/ delle lavanderie della Maddalena». Le ragazze come lei erano orfane, figlie di genitori indigenti, vittime di stupro, madri a cui venivano sottratti i figli concepiti «immoralmente», adultere o comunque «donne cadute» secondo la morale cristiana e per questo cacciate dalle rispettive famiglie. Sebbene non mancassero sospetti su quanto accadeva in quei conventi, reclusterle era per i più un atto di conformismo ineluttabile. Le denunce che cominciarono a moltiplicarsi negli anni Novanta, rivelavano come le mura di quelle lavanderie, vere e proprie carceri rese invisibili dall'omertà, nascondessero ogni sorta di abuso e di violenza. I bambini sopravvissuti venivano spesso venduti a famiglie americane benestanti, solitamente all'insaputa delle madri. Sono molti i casi legali che documentano questi fatti, di cui oggi circolano altrettante testimonianze in documentari, film e libri, cui si aggiunge *Piccole cose da nulla*, il romanzo di Claire Keegan (meravigliosa

traduzione di Monica Pareschi, Einaudi). La trama non ripercorre fatti veramente accaduti, si premura di dichiarare l'autrice in una nota: a costruirla è soprattutto l'introspezione di un protagonista fittizio, Bill Furlong, la cui progressiva presa di coscienza diviene il reagente con cui interrogare il gravame ideologico che intorno a lui ha permesso certe atrocità passandole sotto silenzio. Bill e i suoi concittadini, non a caso, vedono riflessa nel clima ostile che li circonda la durezza delle loro esistenze; e i loro dialoghi tirano spesso in ballo la stanchezza e la povertà, per poi mascherare l'abnegazione e lo spirito di sacrificio con cui le affrontano. Man mano che l'affresco si allarga, Claire Keegan mostra gli abitanti di New Ross afflitti dallo spettro della disoccupazione che infesta l'Irlanda degli anni Ottanta. La regolarità meccanica di quel vivere senza orizzonti, in cui «le domeniche possono essere davvero giornate estenuanti e crudeli», legittima a sé stessi scelte egoistiche di sopravvivenza, comprese le più beghine e omertose. In un contesto dove le eccezioni non sembrano contemplate, il protagonista del romanzo è, anche lui, tutt'altro che una eccezione. Le ombre del passato – sua madre, una ragazza nubile, che non gli svelò mai il nome del padre – incombono con il loro carico di dubbi e di frustrazione; ma c'è anche gratitudine verso la donna che li accolse assumendo sua madre

come domestica, nonostante l'onta del concepimento fuori dal matrimonio. Bill comincia a osservare con un certo disagio la naturalezza delle persone a lui vicine, in primo luogo le sue cinque figlie, mentre accettano i ricatti morali del vivere in una comunità chiusa e pettegola. Un avvenimento (che non riveleremo) induce Bill a avvertire i sintomi di una riluttanza non ancora ragionata, dalla quale si intuisce che potrebbe nascere un gesto di ribellione, lo sfilarsi da una certa eredità e dai suoi errori. Alla signora Kehoe, che lo mette in guardia rispetto alle suore, perché «hanno le mani in pasta dappertutto», replica: «Avranno il potere che le diamo, non le pare?».

Salvo rari passaggi, a prevalere nel romanzo è un atteggiamento di esplorazione aperta e generosa, uno stile narrativo obliquo e compassato che si specchia nel minimalismo del titolo e, forte dell'allusione alle

«piccole cose» di Arundhati Roy, suggerisce una sintesi di ancoraggio realistico e di velleità mistica. La leggerezza della sintassi, i dettagli minuti ma vigorosamente esplicitivi, la resa cristallina dei pensieri dei personaggi e i profili tersi delle immagini sollecitate mostrano una sobrietà rappresentativa che, nella migliore delle tradizioni estetiche, permette alla lingua di farsi specchio di un microcosmo sociale essenziale e spartano. La particella comparativa del titolo originale, «*Small things like these*», incalza la curiosità del lettore mentre segue Bill negli sviluppi decisivi della trama. In quei passaggi di prosa, intrecciati da un ritmo avvincente, ci si chiede quali spinte orientino le scelte di una persona che, «nel suo piccolo», decide di poter cambiare lo stato delle cose; ma è proprio la conclusione aperta del romanzo a suggerire la risposta.



Jennifer Guerra

Senza amore non ci può essere comunità

«The Italian Review», novembre 2022

bell hooks: «Desideravo che il dolore sparisse. La teoria ha rappresentato per me un luogo di guarigione».

Sarebbe ingeneroso e probabilmente falso dire che figure come quella di bell hooks non esistono più. Ma la percezione che il 15 dicembre del 2021 il mondo abbia perso una delle sue intellettuali più luminose è piuttosto fondata. In poche righe del suo *Insegnare a trasgredire* si trovano le prove a sostegno di questa affermazione: «Sono giunta alla teoria attraverso la sofferenza: il dolore dentro di me era così intenso che non potevo più sopportarlo. Sono arrivata alla teoria disperata, bisognosa di comprendere – comprendere cosa stesse accadendo intorno a me è nel mio intimo. Più di ogni altra cosa, desideravo che il dolore sparisse. La teoria ha rappresentato per me un luogo di guarigione».

In queste righe hooks non vuole fare un elogio della sofferenza, ma perorare la causa di una teoria diversa, una teoria che serve a «immaginare futuri possibili, dove la vita [può] essere vissuta in modo diverso». L'autrice ha tradotto questo radicamento nell'esperienza non soltanto elaborando una teoria debitrice della vita, ma anche particolarmente democratica. La sua attenzione per il quotidiano, per i rapporti umani, per i fatti concreti dell'esistenza postula che tutti possono fare filosofia e che anzi, forse sono proprio quelli che si trovano ai margini a elaborare le proposte più originali. Non serve essere colti o intellettuali per partecipare a questa produzione filosofica e, allo stesso tempo, la cultura deve essere accessibile a tutti.

Nel suo *Il femminismo è per tutti*, hooks scrive che anche se non sembra, «tutto ciò che facciamo nella vita si fonda sulla teoria. Che esploriamo consapevolmente le ragioni che ci portano ad avere un determinato punto di vista o a compiere un determinato gesto, o meno, c'è sempre un sistema soggiacente che plasma pensiero e pratica». L'autrice sta spiegando le origini della coscienza critica femminista, illustrando come il movimento sia riuscito a elaborare una teoria complessa e articolata non basandosi, ma addirittura rifiutando, l'eredità dei pensatori del passato e ancorandosi in quelle zone dell'esistenza che sono sempre state considerate irrilevanti.

Nella produzione di bell hooks, questo ha significato scandagliare il proprio vissuto. È proprio nelle sue pagine più personali, dove mette a nudo sé stessa e la sua vita, che la prosa di hooks si eleva. *Tutto sull'amore*, un libro intimo e al contempo profondamente politico, è il perfetto esempio dell'unione strettissima tra prassi e teoria e della grande accessibilità del pensiero dell'autrice. Uscito nel 2000, *Tutto sull'amore* potrebbe essere facilmente scambiato per uno dei numerosi libri di self-help sentimentale che tanto andavano di moda in quegli anni. hooks ne cita diversi, da *Gli uomini vengono da Marte, le donne da Venere* (1992) di John Gray a *The Road Less Traveled* (1978) di Morgan Scott Peck, tradotto in italiano con il titolo di *Voglia di bene*. La popolarità di questi

libri, secondo l'autrice, è il sintomo della mancanza di un discorso politico sull'amore.

Ho incontrato la concezione politica dell'amore di hooks grazie a un testo contenuto nell'antologia *Outlaw Culture: Resisting Representations*, intitolato *L'amore come pratica di libertà*. Qui, partendo proprio dal libro di Scott Peck, hooks comincia a delineare l'interdipendenza tra la dimensione privata dell'amore e quella pubblica, esemplificata nella figura di Martin Luther King. King ha fondato la sua pratica politica nell'amore, o meglio, ha fatto una vera e propria dichiarazione d'amore. Di fronte all'odio, alla violenza e all'oppressione, King «ha deciso di amare», fornendo al razzismo e al colonialismo una risposta del tutto inaspettata. È questa qualità decisionale della politica dell'amore di King, che per usare una espressione femminista potremmo definire come un «io che dice io», che rende la sua prassi di liberazione qualcosa di completamente nuovo.

Intorno a lei, hooks osserva una cultura del disamore, che disprezza l'amore o lo mercifica, schiacciandolo tutto sulla dimensione dell'io. Non è una semplice questione di egoismo. L'io diventa il perno intorno a cui concettualizziamo lo stare insieme, mettendo al primo posto i nostri bisogni anziché quelli altrui, ma anche attribuendo solo a noi stessi il fallimento delle nostre relazioni. Al contrario, nell'esperienza amorosa esiste un riconoscimento, un «interessere» dirà hooks, che è anzitutto un riconoscimento politico. La dimensione politica entra nell'amore perché ha il potenziale di riprodurre o di mettere in discussione le gerarchie del potere, perché la famiglia continua a essere l'impianto su cui viene costruita la società, perché chi sta ai margini ha meno possibilità di amare, ma soprattutto perché manca la consapevolezza dell'amore, quella che fece dire a King «ho deciso di amare».

Per hooks, «possiamo risvegliarci all'amore solo se abbandoniamo la nostra ossessione per il potere e il dominio», ovvero se smettiamo di avere paura. Molte delle nostre convinzioni sull'amore si radicano

infatti sulla paura, in primis quella del diverso. La paura diventa il catalizzatore dell'oppressione, perché ci impedisce di riconoscere quell'interessere che è invece fondamentale nell'etica dell'amore. Questo non significa specchiarsi in chi è uguale a noi, trovare – per usare un'espressione del gergo romantico – «la nostra anima gemella», ma al contrario apprezzare la differenza. Un processo che Luce Irigaray traduceva in un «amare a qualcuno», dove quell'*a* significava la rinuncia al possesso.

La presenza della politica nell'amore non è solo negativa, è un dato di fatto: senza amore non ci può essere comunità e senza comunità non si può sconfiggere la paura che attanaglia i nostri rapporti con l'altro. Per hooks un amore che si fonda su queste premesse è un amore produttivo, ma non in senso capitalista. È un amore che genera, che crea, che spargia. Attraverso l'incontro con l'altro e con il mutuo riconoscimento delle differenze, attraverso l'accettazione paziente della dimensione politica dell'amore, si creano energie nuove. Quando hooks parla di un femminismo per tutti o di una teoria democratica, si riferisce proprio a questo processo generativo, che non prevede alcun requisito identitario o culturale, ma solo la disposizione a mettersi in discussione, a decostruirsi. È nella convinzione che tutti siano in grado di produrre pensiero critico che risiede la forza della filosofia di bell hooks.

Molti altri autori e autrici hanno propugnato una filosofia accessibile o di massa, ma lo hanno comunque fatto assumendo una posizione di guida, se non a volte di vero e proprio dominio culturale. hooks non è la saggia filosofa che ci illustra il cammino da intraprendere, men che meno la studiosa che mette a disposizione le sue ricerche con un linguaggio semplificato. È piuttosto una compagna di viaggio che crede davvero che la teoria fiorisca nelle pieghe della nostra esistenza, nelle cose che ci accadono e nei nostri desideri, «per renderci liberi di essere ciò che siamo, liberi di vivere una vita in cui sia possibile praticare l'amore per la giustizia, in cui sia possibile vivere in pace».

Davide Tolfo

Guida all'horror speculativo

«Not», 26 ottobre 2022



Da Danielewski ai Nerorgasmo, da Junji Ito a Xasthur,
libri, dischi e fumetti del Canone Oscuro

Quando si parla di horror speculativo, a venire citata è sempre una serie circoscritta di nomi: Thacker, Masciandaro, Negarestani e Brassier per la filosofia, Ligotti e Lovecraft per la letteratura. In questo modo, tuttavia, non si rende onore ai movimenti viscosi dell'horror speculativo, alla capacità dei suoi tentacoli di afferrare avvenimenti distanti nel tempo, e alla resistenza delle sue spore mentre proliferano in ambienti teorici a prima vista avversi. Quella che segue è una lista di artisti, teorici e scrittori che, volontariamente o loro malgrado, si sono fatti testimoni del vangelo inumano.

Per rendere più fruibile la lettura si sono creati sette differenti nuclei, distinti in base alla rispettiva fonte di provenienza dell'orrore. Mentre l'«horror cosmico» ha al suo centro l'indifferenza e il vuoto astrale, il suo speculare materico, l'«horror organico», si muove tra le pieghe dei corpi alieni che abitiamo. L'«horror antropologico» riguarda la sopravvivenza di rituali folkloristici che funzionano da zone di attraversamento per presenze demoniache. D'altra parte, il «geohorror» è un dissotterramento delle forze inumane che pulsano sotto la superficie della Terra. Il «techohorror», invece, sposta l'attenzione in direzione di glitch e malfunzionamenti extrumanici nella tecnologia. Infine, «horror esistenziale» e «horror urbano» condividono entrambi come proprio punto di partenza dell'analisi l'essere umano,

ma mentre il primo si focalizza sul mostruoso che emerge dalle riflessioni sull'esistenza umana, il secondo indaga le inquietanti entità che si annidano nei territori antropizzati.

Apocalypsis cum figuris è stato l'ultimo spettacolo – e per molti il più radicale – del maestro del teatro povero Jerzy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris*, il cui titolo si rifa alle note xilografie di Dürer, è il risultato degli studi condotti da Grotowski e il suo gruppo di attori sui vangeli e la figura di Cristo. Non solo, l'opera mescola citazioni di T.S. Eliot, monologhi tratti dai personaggi di Dostoevskij e passaggi ripresi dai testi sul misticismo di Simone Weil. È possibile trovare una documentazione di Ermanno Olmi dello spettacolo che si è tenuto a Milano nel 1979, ma è un'altra versione che mi interessa maggiormente. Qualche anno prima di Milano, *Apocalypsis cum figuris* fu presentata a Venezia durante la Biennale di teatro del 1975. Grotowski scelse come location per la propria fine del mondo l'isola ormai abbandonata di San Giacomo in Paludo.

Come racconta Francesco Cataluccio, uno strano rito precedeva l'inizio della performance: per accedere allo spettacolo, ossia per arrivare a San Giacomo, era necessario aspettare di fronte alla riva dell'isola principale di Venezia l'arrivo di una barca che avrebbe selezionato i fortunati spettatori. Esaltata dall'ambiente spoglio, l'*Apocalypsis cum figuris* veneziana

«La disperazione non proviene più dal singolo vissuto personale, ma rivela una fonte sotterranea più profonda, una **maledizione folkloristica** che scorre come veleno da una generazione all'altra.»

portava all'estreme conseguenze il primo cardine del teatro povero, la Via Negativa. Si trattava di abbondare l'esigenza da parte dello spettacolo teatrale di farsi portatore di insegnamenti mediante l'eliminazione di tutto ciò che non era necessario al corpo e alla voce degli attori. Quello che è ne è emerso è un'apocalisse scarna, privata di qualsiasi forma di spettacolarizzazione. Un luogo consumato dal buio e dall'immobilità, ad eccezione dei corpi e delle grida degli attori in scena.

MICHÈLE LAMY – «LAVASCAR»

Sciamana, avvocat penalista, produttrice cinematografica, studiosa di Deleuze, performer, ma soprattutto fondatrice, assieme al marito Rick Owens, dell'azienda **Owenscorp**. Michèle Lamy è un personaggio poliedrico e facilmente riconoscibile per il suo stile iconico: dalla corazza di vestiti e strati neri di trucco emergono mani e braccia coperte da un intreccio di anelli e braccialetti, tatuaggi berberi e denti dorati. Protagonista del video **M3LL155X** di Fka twigs, collaboratrice di A\$AP Rocky, Black Asteroid e Tommy Cash, Lamy è da sempre coinvolta all'interno di realtà musicali differenti. Ma è inserita in questa lista per **Lavascar**, progetto Ebm/ambient realizzato in collaborazione con Nico Vascellari e Scarlett Rouge, figlia di Lamy e Owens. Nato nel 2017, **Lavascar** mescola groove tribali e ritualistici, in perfetto stile Ninos du Brasil, alle voci e alle grida di Lamy, Rouge e Vascellari. L'atmosfera che viene creata richiama un senso di terrore primitivo, quel senso di angoscia che deriva dal riscoprire la perduta sensazione di essere una preda. Vascellari **ha descritto** la sonorità del **secondo album**, *Garden of Memory*, come un modo per recuperare i rumori

che l'umanità impiegava all'interno di spelonche per segnare acusticamente un spazio protettivo dalle minacce esterne. Utilizzando le poesie di Etel Adnan come propri testi, le otto tracce di *Garden of Memory* riportano alla luce l'ancestrale funzione del ritmo come modalità per esorcizzare e ribaltare la dinamica preda/predatore.

AMENRA – «DE DOORN»

Definiti come avant-garde post metal, gli Amenra sono un gruppo belga che mescola sonorità post hardcore con lo sludge e il doom metal. Ciò che li ha resi noti è la scrupolosa attenzione riservata all'atmosfera spirituale che circonda il gruppo, ben espressa attraverso i **live** nei quali il suono, le proiezioni e la presenza scenica del frontman Colin H. van Eeckhout mirano a dare forma a dei rituali collettivi. L'universo gnostico degli Amenra si è espanso ulteriormente nel 2004 con la nascita del collettivo artistico **Church of Ra** formato da gruppi e artisti – come The Black Heart Rebellion, Oathbreaker e Treha Sektori – che condividono la stessa etica musicale.

Dopo sei album intitolati *Mass* («messa») imperniati sulla necessità di elaborare i dolori e i lutti personali attraverso un utilizzo catartico del suono, l'ultimo lavoro, *De Doorn* («la spina»), segna una svolta, non solo stilistica, nella storia del gruppo. Cantando in fiammingo, Colin H. van Eeckhout si immerge nella storia e nelle tradizioni orali del luogo natio degli Amenra. Ciò che affiora da questa esplorazione è uno spostamento di obiettivo: la disperazione non proviene più dal singolo vissuto personale, ma rivela una fonte sotterranea più profonda, una maledizione folkloristica che scorre come veleno da una generazione all'altra.

EMILIANO MAGGI – «SALÒ»

La ricerca dell'artista romano Emiliano Maggi affonda le sue radici nello studio antropologico e mitologico dei **costumi**. Le sculture, i dipinti e le performance di Maggi generano figure grottesche che sembrano provenire dalle pagine dimenticate di leggende e racconti popolari. Queste figure prendono vita tra le pieghe dell'estetica barocca al centro del progetto musicale Salò. Ricoperti da strati di tessuti, i componenti del progetto – Maggi, **Mai Mai**, Stefano Di Trapani, Cosimo Damiano, Giacomo Mancini – si muovono sulla base di sonorità noise formando rituali grotteschi degni dei personaggi senza volto che animano i racconti di Ligotti. *Salò* è il suono che si lascia alle spalle la società mentre decade perché divorata al suo interno dai suoi stessi eccessi.

SCOTT WILSON – «MELANCOLOGY. BLACK METAL THEORY AND ECOLOGY»

Curata da Scott Wilson *Melancology* è un **insieme di saggi** sui legami tra l'ecologia e l'abisso oscuro descritto dalla black metal theory. Se state pensando all'**ecologia oscura** e **senza natura** di Morton siete sulla strada giusta. Se, invece, siete preoccupatø per l'inquietante sottotesto fascista che potrebbe emergere dal tentativo di unire black metal ed ecologia – una preoccupazione comprensibile, visto che uno dei saggi cita gli Absurd, gruppo esplicitamente **Nsbm** –, consiglio di leggere come primo testo *The Hot, Wet Breath of Extinction* di Evan Calder Williams. Riportando le parole dell'autore stesso, «non mi azzardo a rivendicare la “politica fondamentale” implicita nell'intento di parlare di melancologia, né a scherzare sul fatto che simili eredità

«Non significa che la **melancologia** sia fascista. Significa che l'estetica fascista è melancologica.»

ecologico-estetiche si avvicinano molto a un'eredità politico-estetica fascista. Tuttavia, la questione deve essere tenuta in sospeso. Non significa necessariamente che la melancologia sia fascista. Significa che l'estetica fascista è melancologica». Ok.

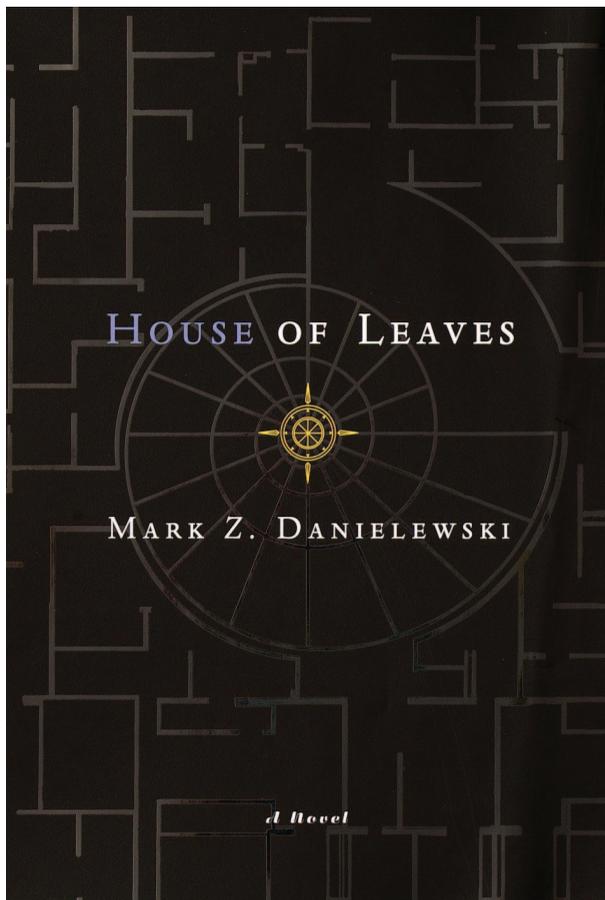
ALEKSEJ GERMAN – «HARD TO BE A GOD»

In questa lista troverete un solo riferimento cinematografico, e questo per il semplice motivo che i testi di Thacker sono già molto ricchi di rimandi a film horror e sci-fi. Basta sfogliare *Tra le ceneri di questo pianeta* per trovare citati i film di Carpenter, *La stregoneria attraverso i secoli*, *Blob – Fluido mortale* e *Calitiki* di Freda e Bava. Se i riferimenti di Thacker non vi appagano e volete approfondire l'universo cinematografico legato all'horror speculativo vi suggerisco di recuperare la rubrica **The Void** di *Decamerette* con Matteo Grilli e Simone Sauza. A questa lunga lista mi limito ad aggiungere *È difficile essere un dio* del regista russo Aleksej Jur'evič German.

Uscito nel 2013, tratto dall'omonimo **libro** di fantascienza di Arkadij e Boris Strugackij, il film racconta della spedizione dello scienziato Rumata su un pianeta alieno, Arkanar, che presenta una società simile al Medioevo umano. Inviato come osservatore esterno, Rumata è attirato dalla possibilità di assumere potere e ricoprire un ruolo semidivino. Il film getta lo sguardo degli spettatori direttamente in pasto al vero protagonista della pellicola, ossia la matassa viscosa – fatta di melma, terra e indecifrabili fluidi organici – che ricopre totalmente l'occhio della telecamera. Questa presenza materica si mostra a tal punto estesa e fagocitante da suggerire che si tratti di un unico grande corpo viscoso, frammentato solo temporaneamente dai movimenti dei personaggi mentre sono costretti a farsi strada al suo interno. Ricoprendo vestiti, abitazioni, strade e persino animali, questa matassa liquida fa di *È difficile essere un dio* un perfetto esempio di film in grado di mettere al centro la minacciosa esistenza di un ambiente antiumano, senza tuttavia scadere in banali antropomorfizzazioni.

EDIA CONNOLE, GARY J. SHIPLEY — «SERIAL KILLING»

Se avete appena concluso di leggere *Tutto era cenere. Sull'uccidere seriale* di Simone Sauza e siete alla ricerca di altri testi che esplorino il legame tra serial killer e pulsioni inumane, *Serial Killing. A Philosophical Anthology* è il libro che fa per voi. Edito da Edia Connole e Gary J. Shipley, *Serial Killing* raccoglie interventi di Hunter Hunt-Hendrix, Alina Popa, David Peak, Amy Ireland – teorica e membro di Laboria Cuboniks, la autorea del **manifesto xenofemminista** – e, ovviamente, degli immancabili Thacker e Masciandaro. Suddiviso in sei parti, ogni sezione è legata a un diverso serial killer. Riprendendo il pensiero di Bataille, Nick Land e Negarestani, la paura individuale che alleggia attorno ai nomi dei seriali killer viene



riproposta su un livello impersonale, mettendo in gioco dinamiche di terrore cosmologiche e ontologiche.

BALENCIAGA — «MUD SHOW»

Per qualche inspiegabile ragione la filosofia dell'horror si è trovata fin da subito catapultata nell'universo della moda e della fashion theory. Mi riferisco qui alla giacca con la scritta a caratteri cubitali IN THE DUST OF THIS PLANET indossata da Jay-Z per il video *Run* di Beyoncé. L'idea è venuta all'artista norvegese Gardar Eide Einarsson che, fan di *True Detective*, è stato chiamato a disegnare dei capi per Blk Dnm scegliendo il titolo del libro di Thacker, titolo che aveva già usato per una mostra personale qualche anno prima. Ma l'alleanza con il mondo della moda ha continuato a muoversi in modo silenzioso e non si può certo dire che questo rappresenti il primo caso in cui l'horror speculativo ha funzionato come ispirazione. Parlando dell'origine della blackness di Balenciaga e del suo sconvolgimento dei corpi attraverso il rigonfiamento dei tessuti, Fabriano Fabbri nel suo **primo volume** dedicato alla moda contemporanea, scrive: «Balenciaga chiama a sé il vigore di una materia oscura, così incontenibile nella sua vivida effervescenza da creare uno sbuffo di informe nella linea delle spalle, un bubbone, una tumefazione che sarebbe davvero banale ricondurre al profilo rassicurante delle maniche a palloncino, quando sotto la superficie spessa delle fibre si dimena una bestia prorompente, una minaccia lì lì per lacerare lo spessore della pelle». Nella nuova collezione Balenciaga questa atmosfera torna predominante. Durante l'ultima Paris Fashion Week, Demna – direttore creativo di Balenciaga – ha fatto sfilare i modelli in un'arena di fango realizzata da Santiago Sierra. *Mud Show* ha ripreso lo statement iniziale del marchio, fondendo la decadenza degli abiti neri con un composto informe di acqua e fango.

MARK Z. DANIELEWSKI — «CASA DI FOGLIE»

Casa di foglie è il romanzo d'esordio dello scrittore statunitense Mark Z. Danielewski. È un labirinto

di note, rimandi, interventi grafici e cambi continui di scrittura. Citato come uno degli esempi più curiosi di **letteratura ergodica**, *Casa di foglie* si presenta come un puzzle narrativo. La parte principale del libro, ovvero il motivo stesso della sua scrittura, riguarda il ritrovamento di un baule ricco di appunti stilati da Zampanò, un anziano ceco e morto in solitudine. I testi contengono un'analisi approfondita di un *found footage* del regista e fotografo Will Navidson all'interno della sua casa maledetta a Ash Tree Lane. *Casa di foglie* è un crescendo di inquietudine, ciò che inizialmente sembrava un dettaglio architettonico insignificante diviene poco a poco un portale verso l'oscurità, accentuato dal ritmo frammentario della narrazione dove traumi infantili si mescolano con mostri partoriti da una mente sotto acidi.

JUNJI ITŌ – «UZUMAKI»

Forse tra i più celebri esempi di manga ispirati dall'horror cosmico di Lovecraft, *Uzumaki* racconta di una strana maledizione che si abbatte sulla cittadina di Kurozu-cho. Senza un'apparente spiegazione gli abitanti della città vengono spinti a cercare compulsivamente forme a spirale, iniziando ad avere atteggiamenti sempre più aggressivi e antisociali. La forma della spirale inizia a fagocitare indifferentemente oggetti inanimati e persone, assorbendo ogni loro energia e trasformandoli in strani ibridi spirali-formi. Rese graficamente da pesanti linee d'inchiostro queste mutazioni si espandono al punto tale da contorcere Kurozu-cho in un concatenamento senza fine. Sono questi elementi a fare di *Uzumaki* un capolavoro dell'horror astratto: il terrore qui non proviene da un fonte localizzabile, da un essere mostruoso alla ricerca di vittime umane, ma da un'agency indefinita, espansa e inesplicabile.

NERORGASMO – «NERORGASMO»

Se siete cresciuti in una provincia fatta di nebbia, industria e disagio adolescenziale, i Nerorgasmo occupano sicuramente un posto speciale nel vostro

cuore. Le tematiche nichiliste hanno reso questo gruppo un'eccezione nella scena hardcore punk italiana degli anni Ottanta. Su Luca Abort, la sua famosa **esibizione** vestito da nazista a El Paso nel '93, e le critiche per non essere un gruppo schierato politicamente, si è già scritto troppo. Può sembrare esagerato parlare di horror speculativo a proposito dei Nerorgasmo. Tuttavia è proprio nei testi più esistenzialisti, in cui l'affermazione personale diviene tutt'uno con la lacerazione dei propri valori, che nella **voce** di Abort riecheggia un orrore più profondo e decisamente meno umano: «Siamo quei pensieri e desideri insoddisfatti / che tu cerchi invano di inghiottire e di dimenticare / ma gorgogliano vivi ti tornano alla mente / incrinano i valori in cui credevi da sempre [...] e non riuscirete ad annientarci a isolare il nostro germe/ il nuovo fiore reietto colpirà eternamente».

ANDREA CASSINI, CLAUDIO KULESKO – «BLACKENED. FRONTIERE DEL PESSIMISMO NEL VENTUNESIMO SECOLO»

Che in Italia ci fosse un fermento teorico riguardante l'horror speculativo se n'era già accorto Edmund Berger quando, grazie al suo blog **Di Research Zone 22**, aveva indirettamente generato la nascita di *Demonologia rivoluzionaria*. Il libro di Kulesko e Cassini è una vera e propria mappatura delle diramazioni teoriche del pessimismo contemporaneo. Anche se fra *Demonologia rivoluzionaria* e *Blackened* vi sono delle affinità tematiche, quest'ultimo sposta l'attenzione in direzione di strade meno battute come il rapporto fra horror astratto e geofilosofia, ma anche fra transumanesimo, antinatalismo e pessimismo.

OZONE DEHUMANIZER – «PRIMO PRINCIPIO DI ANNULLAMENTO DELLA LUCE»

Da Masciandaro a Thacker si sprecano i riferimenti ai gruppi black metal come modelli di riferimento per l'horror speculativo. Sembra però che poco spazio venga dato a progetti musicali che potrebbero fornire una diversa prospettiva sul tema. Ozone

Dehumanizer è un progetto hardcore rap italiano nato nel 2014. Se i primi lavori portavano all'estremo l'horrorcore con testi che mescolavano cinismo, black humor e misantropia, l'ultimo singolo *Primo principio di annullamento della luce* è una preghiera per una divinità anticosmica: «Non c'è luce dal principio / falcia le risaie porta carestia / dimostra la natura devastante della tua follia [...] Cosa vedono le piovre nei meandri degli abissi / cosa temo? temo di collidere col sole / nel teatro grigio piombo del mio baratro di depressione».

XASTHUR – «THE FUNERAL OF BEING»

La caratteristica principale del **Depressive Black Metal** (Dbm) è quella di aver scavato ancora più radicalmente il legame tra black metal e pessimismo. A differenza del black metal classico, qui le tematiche concernenti il satanismo, il paganesimo e l'anticristianesimo lasciano il posto a riflessioni sul suicidio, sul vuoto esistenziale, la depressione e il pessimismo cosmico. Xasthur è un progetto del musicista statunitense Scott Conn, tra le più interessanti one-man band del Dbm. Il secondo album, *The Funeral of Being*, si apre con una descrizione musicale delle forze inumane che operano sotto e attraverso i vizi e gli eccessi umano, per poi lasciare spazio, nella seconda traccia, a un'invocazione dei Grandi Antichi di Lovecraft. I suoni pesanti di Xasthur creano una gabbia sonora, un ambiente circoscritto dal rumore lo-fi delle chitarre. Come è stato scritto in una recensione all'album, «questo non è black metal su cui fare *headbanging*. Questo è black metal con cui abbandonare totalmente la speranza e la felicità».

DYLAN TRIGG – «THE THING»

A differenza delle teorizzazioni sull'horror che hanno come punto di partenza il realismo speculativo e la critica al correlazionismo di Meillassoux, *The Thing* di Dylan Trigg si propone di riprendere l'approccio fenomenologico come metodo di indagine sull'orrore del corpo. Quest'ultimo diviene

«Cosa vedono le piovre
nei meandri degli abissi?
Cosa temo? Temo di
collidere col sole.»

appunto «la cosa» (*the thing*), carne senziente attraverso cui ci illudiamo di dare senso e unità al mondo. Attraverso Kristeva, Bataille, Lacan, ma soprattutto il pensiero di Merleau-Ponty, Trigg delinea una fenomenologia dell'inumano, una xenofenomenologia, che pone il perturbante come elemento anonimo e inconscio esperibile attraverso i propri vissuti umani, ma non totalmente assimilabile ad essi.

BEN WOODARD – «SLIME DYNAMICS»

Similmente a *The Thing*, *Slime Dynamics* di Ben Woodard si pone come obiettivo quello di far emergere il rimosso inquietante e alieno che pulsa all'interno dei corpi umani. Woodard sceglie però una strada diversa rispetto a Trigg, ponendo le basi per un vitalismo oscuro che esplora il nesso tra la genesi della vita e la produttività di batteri, virus e mitocondri. Con riferimenti tratti tanto da *Parasite Eve*, quanto da Ligotti e Negarestani, l'argomentazione di Woodard prende in esame «l'incubo microbico», le forme di espansione e conquista dello spazio di funghi e muffe. Queste argomentazioni portano a una critica dell'antropocentrismo insito nell'**ipotesi Gaia**, favorendo una prospettiva che considera «gli esseri umani, come qualsiasi altro polipo di materia vivente» nient'altro che «cumuli di melma (*slime*) assemblati e modellati dagli incidenti del tempo e dal contesto dello spazio».

ZACH BLAS – «QUEERNESS, OPENNESS»

Leper Creativity è una raccolta di saggi tratti da un convegno su Cyclonopedia che si è svolto nel 2011 alla The New School. Il libro contiene interventi di designer, scrittore e teorico come McKenzie Wark,

Benjamin Bratton, Alexander Galloway e Robin Mackay. Il saggio di Zach Blas si presenta come uno dei testi più interessanti per il suo tentativo di unire il pensiero dell'inumano contenuto in *Cyclonopedia* e i queer studies. Parafrasando le parole dello stesso autore, si tratta di far risaltare le potenzialità queer inesprese nel lavoro di Negarestani. Il saggio di Blas procede con un vero e proprio lavoro di riesumazione, utilizzando la scrittura di *Cyclonopedia*, il suo groviglio di rimandi e il suo espanso sottotesto, come strumento principale della sua analisi. I buchi nella narrazione divengono in questo modo un modello di queerness in grado di riconoscere l'incompletezza e l'instabilità come caratteristiche politiche affermative.

Questo modello di scrittura, che procede per salti e rimandi sotterranei, è doppiamente importante per Blas perché smette di avere come suo correlato una posizione soggettiva eteronormata. La prima parte fornisce il pretesto per creare un'inedita rielaborazione del concetto di apertura radicale, trasformando Parsani – uno dei personaggi principali di *Cyclonopedia* – nel profeta di un amore senza volto, una nozione di alterità in grado di andare oltre il riconoscimento di soggettività stabilite.

AUDINT – «UN SOUND:UNDEAD»

L'unità di ricerca Audint afferma di essersi formato alla fine del 1945 a partire da ex membri della divisione militare Ghost Army e da ex scienziati militari tedeschi coinvolti nell'operazione Paperclip. Scopo del gruppo è analizzare «le strategie, le tecnologie e i programmi basati sulle frequenze sviluppati dalle organizzazioni militari per orchestrare fenomeni di infestazione tattica nelle zone di conflitto. [...] I loro attuali esperimenti si sono interessati al campo della percezione acustica periferica, battezzata *Unsound*». A metà tra fiction e saggistica *Unsound:Undead*, a cura di Steve Goodman (Kode9), Eleni Ikoniadou e Toby Heys, raccoglie un insieme di contributi volti

ad analizzare il rapporto tra campo acustico e mondi soprannaturali. Dagli ologrammi utilizzati per riportare in vita rockstar morte, fino al suono del *damaru* (tamburo tibetano realizzato a partire da un cranio umano), *Unsound:Undead* è una vasta esplorazione delle potenzialità del suono come mezzo di trasmissione di entità ed eventi non-più e non-ancora umani.

BOGNA M. KONIOR – «THE MACHINE MYSTIQUE: DEEP-LEARNING METAL»

Recentemente uscito per Pm Press, *Black Metal Rainbows* racchiude saggi di diversæ autoræ volti a scardinare l'idea di black metal come genere conservatore dalle tendenze fasciste, mettendo in risalto le sue spinte rivoluzionare. Con le parole di Mark Greenway dei Napalm Death: «Un urlo liberatorio e collettivo che va oltre gli stereotipi fatti di foreste ghiacciate e odio puerile». In questo testo la stessa black metal theory viene ripensata a partire da paradigmi alternativi. Ne è un esempio il contributo di Bogna M. Konior sul black metal dei *Dadabots*, un progetto che combina all'infinito sequenze di suoni di artistæ, generi e gruppi differenti attraverso delle reti neurali artificiali.

Se l'inconoscibile a cui fa riferimento la black metal theory è veicolato dal suono di gruppi che spesso rinviano a una nostalgia romantica premoderna, che cosa succede se essa si espone alla radicale estraneità della macchina? Questa domanda porta Konior a riprendere la filosofia di *Sadie Plant*, marcando i nessi che collegano intelligenza artificiale e questioni di genere. Intelligenze artificiali e soggettività queer condividono per la loro stessa sopravvivenza la necessità di farsi riconoscere dal paradigma uomo/umano. Create queste nuove alleanze è tempo di conquistare un'oscurità dalle diverse sfumature, meno legata ai demoni e al nichilismo della rappresentazione, e maggiormente esposta alle allucinazioni delle macchine.

Sofia Torre

Cattive abitudini

«Il Tascabile», 31 ottobre 2022

Nei racconti della statunitense Mary Gaitskill la felicità è un concetto che non riguarda gli esseri umani, schiavi di pulsioni animali

Qualche settimana fa buona parte dei miei conoscenti – gli amici, mio fratello, la mia bolla internet – fremeva di indignazione per un trafiletto della «Repubblica» firmato da Francesco Piccolo che, con un tono a metà fra il paternalistico e il Padrenostro della domenica, spiegava come la guerra, l'inflazione e il rincaro delle bollette non avrebbero intaccato la nostra felicità, ma anzi, ci avrebbero resi migliori e più umili: «Tireremo il piumino sul naso davanti alla tv, non cuoceremo la pasta e lavoreremo di più per pagare luce e gas. Ma come per le domeniche a piedi, forse saremo un po' felici». Senza desiderare entrare nel merito della discussione sollevata da Piccolo e dalla scarsa solidarietà sociale mostrata da un giornale che un tempo veniva considerato progressista, mi sono fermata a riflettere sul concetto di felicità, sui suoi usi e sul marketing reputazionale intorno a un qualcosa teoricamente così soggettivo e aleatorio da non avere una definizione precisa. Di cosa hai bisogno per essere felice? Ma poi, siamo sicuri che tu abbia bisogno di essere felice?

Viviamo nell'epoca del benessere instagrammabile e del sorriso a tutti i costi, un'eterna *Pressure to Party*, come quel pezzo di Julia Jacklin: «Pressure to feel fine after the fact / Out on the dance floor with my body back». Devi sorridere, ammiccare ed emanare vibrazioni positive, altrimenti sei devianza, non alimenti

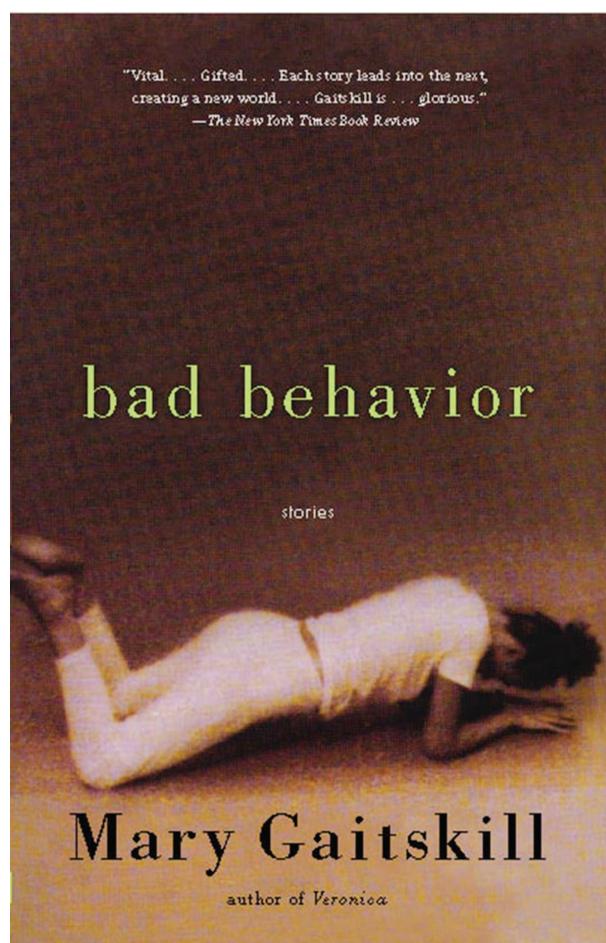
la produttività karmica che ti circonda e, in un certo senso, stai peccando. Guastare la festa agli altri con la propria infelicità – anzi, con la propria non felicità: l'infelicità presuppone sempre un certo coefficiente di malessere, mentre io cerco l'autenticità – è come rifiutarsi di partecipare al processo democratico, come disertare una guerra o lavorare poco e male.

Se non vuoi essere felice stai deviando. Eppure anche essere devianza ha i suoi lati buoni. Come suggerisce Durkheim, persino in una società di santi sono necessari i peccatori per rinforzare le norme che mantengono coesa e funzionale la collettività: abbiamo bisogno di modelli che ci insegnino cosa dobbiamo fare, ma è altrettanto importante avere un'idea chiara di cosa ci verrà rimproverato: quando siamo bambini il broncio è considerato il capriccio per definizione, mentre essere allegri e propositivi invece è performativo e indicativo di una certa capacità sociale ed emotiva. La felicità, in quest'ottica, si situa in uno spettro di senso fondato sull'accettabilità sociale: è una coazione a ripetere, un modo per realizzare delle aspettative, un modo per tenere sotto controllo la fame di distruzione che sembra prendere anche le menti più ragionevoli. Sorgono spontanee domande sull'identità e il senso: chi sarei se potessi non sorridere in pubblico? Chi sono quando nessuno mi può vedere? Dove finisco io e dove inizia la società delle

norme? Cosa succede se smetto di resistere agli impulsi, se mi lascio andare, se mi libero del Super Io? Dove andrei se nessuno mi guardasse?

Probabilmente entrerei in un racconto di Mary Gaitskill, scrittrice statunitense per cui il lieto fine «azzera ogni immaginazione» e che crede nei personaggi prima che nel romanzo, come se dovesse descrivere dei soggetti pre-esistenti alle norme che ci consentono la vita nella società del decoro, compresa l'attitudine a moderarsi, riflettere, simulare benessere e chiamarlo «felicità». È così nell'autolesionismo di *Legame*: «Appena finisco di studiare voglio trovare un lavoro da Dunkin' Donuts. Voglio ingrassare. O darmi all'eroina. Voglio essere un disastro»; nelle scene ambivalenti di incesto in *Due donne, grassa e magra*: «L'eccitazione crebbe nel mio corpo e se ne impadronì. Mi terrorizzava e mi faceva vergognare perché sapevo che non avrei dovuto essere eccitata da mio padre», nel ritratto dell'ex benefattore patriarcale e neoporco sfruttatore post #MeToo di *Oggi sono tua*: «Se rispetto le donne? Sarò onesto, non sono sicuro di poter dare una risposta universale che valga per tutte. Però posso dire questo: rispetto mia moglie. E non l'ho mai tradita». Non l'ho mai tradita: ho formalmente rispettato la forma contrattuale del matrimonio senza però, si sottende, aver rinunciato al mio desiderio: ho rispettato la felicità normativa ma ho cercato un'evasione. Nei racconti di Gaitskill la felicità è un concetto che, semplicemente, non riguarda gli esseri umani, schiavi di pulsioni, istinti e desideri tanto viscerali da lasciare visibile solo la parte animale. In *Legame* i protagonisti che tentano di razionalizzare si annoiano a morte: sono costretti a dimostrarsi a vicenda che stanno bene, una performance spogliata di significato che li allontana invece di rassicurarli. La felicità, intesa come collante sociale e fine ultimo, non fa parte della vita autentica degli individui, non di quella di chi «pretende di succhiare la gente fino al midollo» e non accetta che «le relazioni si costruiscano sul ciao come stai e sul bene grazie». Per inserirci nella sfera del lecito dobbiamo dimostrare di essere sempre capaci di incarnare la

parte migliore di noi stessi: le fragilità, le mancanze e l'asocialità non sono accettabili, o, quantomeno, non in pubblico, perché ci rendono di difficile lettura e catalogazione. I racconti di Gaitskill, in cui i personaggi sono arrendevoli, inadatti e meschini, parlano esattamente di cosa ci succede quando nessuno ci sta guardando: per quanto le regole sociali si sforzino di creare soggetti completamente prevedibili, riescono in questa impresa solo in maniera parziale, lasciando la possibilità negativa della diserzione, il poter essere come non ci vuole e come chi vende il benessere negli spot di YouTube non vorrebbe mai che si diventi. Per questa ragione, la traduzione del suo lavoro in salsa mainstream lascia insoddisfatta l'autrice. Nel 2002 esce nelle sale cinematografiche *Secretary* di



Steven Shainberg, tratto da uno dei tanti, fulminanti racconti brevi della raccolta *Bad Behaviour* di Gaitskill. Se il film è una storia d'amore in salsa noir, con le solite dinamiche eterosessuali – lui ama lei, lei ama lui, qualche ineffabile incomprensione li separa per circa cinquantacinque minuti dal lieto fine e dal coronamento matrimoniale dell'infatuazione «oscena» – rese appena un po' meno insipide da qualche pratica erotica ancora aliena al mainstream all'inizio degli anni Duemila (*spanking*, *pony-playing*; un accenno di gogna erotica) il racconto è una dichiarazione di guerra all'idea di amore come risultato di mutuo rispetto e cura reciproca. Nel film di Shainberg, lei è una giovane donna in cerca di lavoro che finisce per andare a fare la segretaria in uno studio d'avvocato; per quanto giovane, masochista e sottomessa, è molto lontana dalla creatura contorta e opaca di Gaitskill, che si eccita più che innamorarsi e che crede fermamente nella riservatezza di quello che sta facendo – «non voglio parlare»; «non ho detto niente» sono espressioni che ricorrono.

Lo stesso cambio di paradigma vale per la controparte maschile: lui non assomiglia a James Spader, non è un giovane uomo di successo, di bell'aspetto e dal cuore tenero, si situa piuttosto in una linea di intersezione fra il quotidiano e il particolare, «un uomo impegnato con lo sguardo inquisitore ma benigno» che non si sogna di indulgere negli sguardi languidi cari a Shainberg. Nel racconto, un giorno lui la convoca nel suo ufficio, richiamandola per un errore di battitura: le chiede di chinarsi sulla sua scrivania e la sculaccia fino a ridurla in lacrime. I motivi di indignazione sono duplici: la sculacciata descritta da Gaitskill si inserisce sia nel cerchio delle molestie sul luogo di lavoro – l'ufficio di lui, la mancata richiesta di consenso, la posizione di subordinazione professionale di lei – sia fra gli esercizi di potere in un contesto assolutamente patriarcale: il ruolo di potere, sessuale e professionale, che spetta all'uomo, la differenza d'età con una lei notevolmente più giovane, l'iniziativa maschile e la passività femminile. Le si sente annichilita, oggettificata e umiliata: «Nella mia mente la parola

“umiliazione” si è imposta con una forza tale da inibire di fatto tutte le altre», gli occhi le si riempiono di lacrime che colano sui documenti che deve leggere vergognosamente ad alta voce, fino a renderli inservibili. Tuttavia, «andando a letto e ripensando alla cosa, mi sono eccitata. Ero più eccitata di quanto fossi mai stata in vita mia, a dire il vero». Dopo quest'episodio e l'innesto di un rapporto sessuale non genitale segnato da un'intima ma silenziosa ritualità, il rapporto dei due fuori dall'ufficio non cambia. Si danno del lei, lui è spiccio e cordiale, nessuno parla mai apertamente di sentimenti, non c'è nessuna evoluzione all'orizzonte, tantomeno il coronamento matrimoniale così caro alle commedie romantiche. Non accade, in effetti, proprio niente: gli abbandoni e le rinascite, le ferite personali sommariamente ricomposte dalla noia e dal tempo non appartengono al racconto di un'agonia ma, piuttosto, al ciclo inarrestabile della vita e della morte, in cui tutto si sgretola, passa e lascia tracce irrilevanti per tutti gli altri. Siamo condannati ad essere di passaggio nella vita altrui, ma forse, in un'epoca in cui tutto è serissimo ed è traumatico per definizione, la consapevolezza del nostro essere transitori è un lusso. La mediocrità umana scandisce romanzi e racconti brevi, innestando una silenziosa istanza di liberazione relativa al legame, dato per assodato, fra il concetto di amore e quello di merito. È opinione comune che ci si innamori o che si sia attratti da qualcuno per i suoi meriti particolari, perché gli riconosciamo un valore particolare, in modo non così dissimile da una merce o un qualsiasi oggetto di consumo. Ci si innamora di un bel viso, di un'intelligenza vivace, della pazienza, della gentilezza e della capacità di sopportare le difficoltà della vita. La narrazione originale di *Secretary* smentisce però qualsiasi connessione fra bene e amore: l'avvocato di Gaitskill non possiede alcuna caratteristica eccezionale, ma, piuttosto, *risulta* eccezionale nell'effetto che produce sulla sua controparte femminile, un pugno nello stomaco talmente ambivalente da non poter essere etichettato con nettezza: «L'avvocato era un uomo basso con occhi scuri e scintillanti, spalle robuste e immobili. Mi

ha stretto la mano con aggressiva indifferenza. Ho avuto la sensazione che avrebbe potuto infilarmi la mano fra le costole, afferrarmi il cuore, strizzarlo un po' per vedere com'era e poi lasciarlo andare». La soggettività dei sentimenti risulta universale per il gusto del bizzarro, che spiega con precisione come funziona l'attrazione. Nel racconto di Gaitskill, gli individui coinvolti non si conoscono, però si vedono a vicenda. Non hanno cura l'uno dell'altra, piuttosto iniziano a feticizzarsi a vicenda: lui prova piacere a ricordarle costantemente quanto lei gli sia dipendente, sottomessa e legata secondo una precisa gerarchia che non ha alcun senso scavalcare. D'altra parte, la giovane segretaria non fa mistero del godimento che le procura questa particolare oggettificazione, né dell'ambiguità che fa da perno al suo sentimento: «Quando più tardi ho ripensato a questa conversazione, da un lato mi è parso che quell'avvocato fosse solo un povero stronzo. Dall'altro, le sue osservazioni risultavano stranamente toccanti e avevano il potere di farmi sentire ipersensibile. Nessuno mi aveva fatto delle osservazioni così personali prima di allora». Un oggetto erotico rimane tale finché tiene per sé le sue nevrosi, fino a quando può essere etichettato come misterioso, lontano al punto giusto, in grado di incuriosire. Quando le nevrosi di due individui si mescolano il risultato è quel tipo d'amore che tiene a distanza la felicità e che ha a che fare con il senso di vuoto, il riconoscersi reciproco, un desiderio talmente forte da estromettere il contesto. Nonostante l'ipotesi del futuro sia fuori discussione, il desiderio lascia trapelare piccoli rigurgiti di affetto e infatuazione, fino a parodiare l'idea romantica tradizionale: «Ho cominciato a sognarlo in modo ricorrente. In un sogno, il più frequente, camminavamo insieme in un campo di grandi papaveri rosso fuoco». Non solo *Secretary* definisce la narrativa di Mary Gaitskill, ma è un buon esempio di un certo modo di vedere il mondo, che forse non la rende universalmente simpatica, ma ci permette di tracciare i contorni. Il tono seducente di chi gioca a vedere i sentimenti degli altri in trasparenza da troppo tempo, la brevità esauriente dell'esperto che conosce talmente bene il

suo argomento da potersi permettere il lusso della chiarezza, la precisione clinica che ricorda il diario di un paziente psichiatrico. Tutto è appuntato: il colore delle tende, il materiale dei mobili, l'oggettistica kitsch («il barboncino segnateempo di ceramica»), i personaggi di Mary Gaitskill che non costruiscono e non discutono ma si lasciano trasportare dal cataclisma che distruggerà le loro vite. Ecco come sono gli esseri umani fuori dai social network e dai trafiletti della «Repubblica»: non pianificano né posticipano, ma partecipano a un consapevole e giocoso massacro di intenzioni propositive e buoni sentimenti. Esagerazioni, noia e caos. Soprattutto il caos.

È nel caos che accade l'amore, che prendono piede sottili giochi di seduzione basati sull'assoluta mancanza di scambio: io desidero dunque lascio avvenire. Non esiste il futuro, non c'è spazio per il passato: il presente inghiotte tutte le ipotetiche istanze e le trasforma nel dispiegamento logico del desiderio, in un universo senza morale ed etica di circostanza in cui lasciarsi sculacciare dal proprio capo non c'entra con le molestie sul lavoro se non nella misura necessaria a scatenare un certo immaginario. Che una lente così originale potesse scaturire solo da chi conserva un certo cinismo su di sé risulta lampante se si conosce la sua storia personale, in cui amore, sesso e rancore sono mescolati in nodi così stretti da non dare adito a catalogazioni. Sono stata stuprata, ammette ad esempio in un frammento di *The Problem with Following the Rules*, breve saggio-memoir apparso nella raccolta *Somebody With Little Hammer* (Pantheon Books, 2017), e nessuno mi ha creduto, in primis io stessa. Ecco le contraddizioni, il senso di colpa, la fatica di riconoscersi vittima: una donna bianca di buona famiglia che denuncia un uomo nero di periferia è per forza in malafede, non è una brava persona e probabilmente non merita di essere ascoltata. Soprattutto, lui si comporta con un'estrema gentilezza, cercando in ogni modo di coinvolgerla, accenderla, eccitarla e il suo non riuscirci non fa sentire Gaitskill violata, le spezza il cuore. È poi vero che se l'amore non può essere buono per tutti non lo è per nessuno?