

retabloid

settembre 2022



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
agosto 2022
«La casa è quel nulla fragrante da cui sono lontano.»
Aleksandar Hemon

Il copyright degli Atomi, degli articoli e delle foto
appartiene agli autori.
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Gli Atomi

Giorgia Levy, <i>Floricoltura</i>	5
Andrea Zandomenoghi, <i>Sodomie politiche</i>	6

Gli articoli

# «Io, patriota ucraino e patriota bosniaco.» Alessia Rastelli, «la Lettura», 4 settembre 2022	7
# <i>Non ci sono più i guilty pleasure di una volta</i> Arnaldo Greco, «Rivista Studio», 5 settembre 2022	10
# <i>Testa, rigore (e brividi). La scossa di Adelfi</i> Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 10 settembre 2022	12
# <i>Una rivista ha messo in crisi il mio odio per le news a fumetti</i> Raffaele Alberto Ventura, «Domani», 10 settembre 2022	16
# «Tutto ciò che ho visto quando ero vivo.» Paolo Simonetti, «Alias», 11 settembre 2022	19
# <i>Javier Marías Obituary</i> Stefano Gallerani, «Il Mattino», 12 settembre 2022	23
# <i>Così il poeta Philip Larkin conservò il suo humour sotto le bombe</i> Claudio Giunta, «Il Foglio», 12-13 settembre 2022	25
# <i>La messa è finita</i> Emanuela Audisio, «la Repubblica», 16 settembre 2022	31

# <i>Luciano Erba. Il maestro del disincanto</i>	
Maurizio Cucchi, «Robinson», 17 settembre 2022	33
# <i>Nei mondi infiniti di Cărtărescu (il) tutto ci riguarda</i>	
Vanni Santoni, «la Lettura», 18 settembre 2022	35
# <i>Louise Kennedy, Belfast 1975, brutale candore sulle barricate</i>	
Andrea Binelli, «Alias», 18 settembre 2022	38
# <i>Queen Hilary Mantel, la scrittrice dei Tudor che odiava la monarchia</i>	
Caterina Soffici, «La Stampa», 24 settembre 2022	40
# <i>Folli esercizi di uno stile mai letto prima</i>	
Stefano Bartezzaghi, «Robinson», 24 settembre 2022	42
# <i>La commedia ci salverà</i>	
Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 25 settembre 2022	44
# <i>Gioventù tolkeniana</i>	
Davide Coppo, «Rivista Studio», 28 settembre 2022	46
# <i>Il ritorno della critica</i>	
Gianluca Didino, «The Italian Review», *settembre 2022	49
Gli sfuggiti	
# <i>«Le altre poetesse mi copiano e poi mi odiano.»</i>	
Gianmarco Aimi, «Rolling Stone», 7 ottobre 2020	54
# <i>«I promessi sposi», la nuova traduzione americana</i>	
Gianni Riotta, «la Repubblica», 25 agosto 2022	63

Giorgia Levy

Floricoltura

Ci ho provato, sai? Ho seguito i tuoi consigli: sole e acqua sarebbero bastati, avevi detto. La colpa è tua: ti sei raccomandato troppe volte di non lasciarla mai senza questi due elementi e io, come succede ogni volta che mi sento sotto pressione, ho finito per strafare. Ho accarezzato le foglie, le ho addirittura pulite dalla polvere ogni giorno, con la stessa delicatezza con cui una mamma cerca di abbassare la febbre al suo bimbo con le spugnature. Vedi, ero talmente in ansia che ho iniziato a credere che un colpo di vento improvviso, un raggio di sole troppo intenso o dell'acqua non depurata rischiasse di uccidere la pianta e così la mia ipocondria ha visto nascere nuove angosce tutte floristiche. Pure davanti agli scaffali del supermercato ho pensato al dolore che ti avrei inflitto se l'avessi ritrovata morta, e così ho comprato gli integratori – esatto, hai letto bene: integratori per una pianta che non è neanche mia; pensa se mi avessi affidato un gatto! Poi una mattina, nella processione camera da letto-bagno-cucina-moka-pianta, ho fatto una scoperta raccapricciante: un ramo si era spezzato durante la notte. Presa dal panico, ho raccattato uno spiedino che giaceva da chissà quanto tempo nel portaposate, ho sondato con il dito il terreno – io, che non camminavo scalza nei prati neanche da bambina, per paura che il terriccio si appiccicasse per sempre alla pelle – e ho affondato lo stecco di legno nella terra, creando una stampella per la tua pianta. Insieme ti abbiamo aspettato e sempre insieme abbiamo sperato di non morire prima del tuo arrivo. Ci siamo prese cura l'una dell'altra, chi versando l'acqua in più, chi facendo spuntare un nuovo bocciolo di ringraziamento, e così i giorni di attesa si sono fatti meno silenziosi e profumati. Eppure, ti sei dimenticato di noi: non sei tornato e questo per la tua pianta è stato troppo. L'ho gettata nell'umido, insieme al cuore.

Giorgia Levy è laureata in Lettere moderne e frequenta la magistrale in Editoria, culture della comunicazione e della moda. Durante gli studi ha ascoltato le storie di vita delle persone che serviva in bar e ristoranti, poi ha fatto la libraia e adesso sta apprendendo il mestiere dell'editor. Non sa cosa le riserverà il futuro, ma di una cosa è certa: segnerebbe in rosso ogni parola che scrive.

Andrea Zandomeneghi

Sodomie politiche

Guido, Guido mio bello, anche se bello non eri affatto. Più alto di me, più magro di me – il che era tutto dire. T’innamorasti perché citavo Nitto Palma, quand’era ancora un semplice senatore, prima del ministero. E non conoscevi nessun frocetto che sapesse chi era, allora, e per te la politica era tutto. Credo mi attraessi perché mi stuzzicava l’idea di inculcare un giovane quadro di Forza Italia, come anni addietro ai magrebini stuzzicava l’idea di inculcare gl’europei, per una sorta di spirito di rivalsa, per una specie di ribaltamento dei ruoli, per capovolgere il divario economico-culturale. E sì, eri benestante ed ebreo ed entrambe le cose mi piacevano di te – il primo ragazzo che ho mai frequentato, più brillante e più giovane di me. E forse però anche a te piaceva proprio l’idea d’essere inculato da un comunista – giacché allora ero piccino e votavo ancora Diliberto e Flavia D’Angeli e lo facevo convintamente – per la ragione inversa alla mia, ovvero non per importi sul dominante, ma per essere soggiogato dall’inferiore. Non ci scambiammo mai i ruoli, tu per un problema alla mascella non potevi fare i pompini e allora non rimaneva che la sodomia e non volevi che usassimo lubrificanti, manco la saliva, come non volevi che entrassi piano – la cosa mi eccitava pure. A volte volevi farti scopare contro l’armadio, nudo come un verme e io vestito di tutto punto. Ero orgoglioso perché vincesti le elezioni studentesche della facoltà di Lettere a Firenze, cosa inaudita per un berlusconiano, per quanto tu fossi originariamente un radicale che aveva poi seguito Della Vedova. Ti lasciai per una cazzata, un diverbio che nemmeno ricordo in piazza Ss Annunziata, riguardava gli studenti e le forze dell’ordine. Allora non fumavi manco il tabacco ed eri astemio, dopo la scomparsa di tuo padre ti desti agli psicofarmaci e all’alterazione e all’abuso – giusto qualche anno e poi sei morto di overdose. Guido, Guido mio bello.

Andrea Zandomeneghi (1983) vive a Borgo Carige, una piccola frazione postrurale di Capalbio. Ha pubblicato il romanzo *Il giorno della nutria* (Tunué, 2019), scrive recensioni letterarie su «Il Foglio», cura la rubrica Jurodivye su «La Nuova Verde» e ha condiretto «CrapulaClub».

Alessia Rastelli

«Io, patriota ucraino e patriota bosniaco.»

«la Lettura», 4 settembre 2022

Intervista a Hemon all'uscita in Italia del suo doppio memoir, uno dedicato ai genitori fuggiti in Canada dalla guerra di Sarajevo e uno sulla sua infanzia

«Nessuno della mia famiglia morirà nel paese in cui è nato. Abbiamo attraversato rovesci, guerre, spostamenti.» Eppure, dice Aleksandar Hemon, «ci è necessario come essere umani, dotati di corpi e menti, continuare a creare qualcosa nel mondo, anche se sta andando in pezzi. È tra quanto di più importante mi hanno trasmesso i miei genitori». Lo scrittore – bosniaco, con un padre di origine ucraina – parla con «la Lettura» di Princeton, dove insegna. Negli Stati Uniti vive dal 1992, quando il blocco dell'aeroporto nella Sarajevo assediata gli impedì di rientrare. L'occasione è l'uscita di *I miei genitori e Tutto questo non ti appartiene*. Due memoir stampati in un unico libro, con una copertina sul fronte e l'altra sul retro. Uno racconta il padre e la madre dell'autore, Andja e Petar: la loro giovinezza nella Jugoslavia di Tito, la guerra, la fuga, l'approdo in Canada dove ancora vivono. L'altro, fatto di prose brevi, talora di frammenti, va indietro all'infanzia e all'adolescenza dello stesso Hemon.

In inglese il doppio volume è uscito nel 2019, in Italia è appena arrivato per l'editore Crocetti (nell'accurata traduzione di Gianni Pannofino). Fa ancora più effetto leggerlo oggi che la guerra è tornata in Europa. Pagine intere che narrano di spaesamento ma anche di dignità e coraggio. Universali, letterarie, non di rado ironiche e insieme intime e

concrete. Numerosi sono anche i passaggi dedicati alle radici ucraine: un'appartenenza non fisica, geografica, ma che si nutre di memoria condivisa, oralità, canti popolari. «Se sono un patriota ucraino, oltre che bosniaco, lo devo proprio a quelle storie e a quei canti» spiega Hemon, convinto che «in Ucraina i russi stiano compiendo un genocidio, crimini che mi riportano a quanto accadde in Bosnia circa trent'anni fa». [...]

Perché due libri in un unico volume?

Mentre mi concentravo nel testo dedicato ai miei genitori, i ricordi dell'infanzia hanno preso a ossessionarmi. Mi sono messo a scriverli, senza l'intenzione di farne un libro. Poi sono diventati tanti e ho pensato di raccogliarli. È stato il mio agente ad avere l'idea di pubblicare i due lavori in un unico volume, e io ho approvato: così si completano a vicenda. Che si inizi dall'uno o dall'altro, si arriva a un inserto fotografico della mia famiglia, il centro dell'opera.

Nel 2013 pubblicò «Il libro delle mie vite» (Einaudi). Perché tornare al memoir?

Ho iniziato a pensarci qualche anno fa, nel 2014-15. Un'ondata di migranti attraversa il Mediterraneo per raggiungere l'Europa e dal Messico partivano

carovane verso gli Stati Uniti. Ciò che mi sconvolgeva era che quelle persone venissero rappresentate come masse senza volto, come se non avessero avuto una vita precedente, pensieri o desideri, se non quelli famelici di portarci via ciò che avevamo. Ma io vengo da una famiglia di rifugiati. I miei genitori, arrivati in Canada ultracinquantenni, praticamente incapaci di parlare inglese, hanno le loro idee e propongono un modo coerente di vedere il mondo, magari influenzato dalla loro stessa migrazione, dal fatto che hanno costruito una vita in un paese andato in pezzi e poi hanno ricominciato altrove. Così mi sono seduto, ho parlato con loro, ho raccolto materiale e, dopo tanti anni, ho imparato ad ascoltarli.

Lo sradicamento è un tema della sua narrativa e torna in questi ultimi due libri. Lei scrive: «La casa è quel nulla fragrante da cui sono lontano».

È difficile definire cosa sia «casa». Già nel romanzo *Il progetto Lazarus* (2008; Einaudi 2010) sostenevo che casa è dove qualcuno nota la tua assenza. Se lasciassi Princeton, o gli Stati Uniti, nessuno sentirebbe la mia mancanza, a parte la mia famiglia, qualche amico... O forse è ciò che percepisco e non è realmente così. È possibile dipenda anche dal fatto che non sono nato e cresciuto qui. Questo vissuto nutre però la mia scrittura. C'è un altro brano in *I miei genitori* in cui dico che il «movimento nello spazio, in senso letterale e anche figurato, genera storie – la narrazione è migrazione al quadrato». Il vero luogo della casa alla fine è la memoria. Vi accedi ricordando, tornando indietro tra le esperienze.

I suoi antenati dal ramo paterno non erano nati in Bosnia ma vi si erano trasferiti dalla Galizia, da una zona corrispondente all'attuale Ucraina occidentale. La sua famiglia preserva ancora quella memoria, suo padre ad esempio ha fatto parte in Canada di un coro ucraino.

«Il vero luogo della casa è la **memoria**.»

Visto ciò che hanno affrontato, i miei genitori e parenti non possono trasmettere ricchezza e proprietà, neppure l'abito da sposa della mamma. Tramandano storie, canzoni, e con queste una serie di valori e una filosofia di vita. Tanto più che, appunto, il ramo paterno si è dovuto spostare due volte: prima in Bosnia all'inizio del Ventesimo secolo – si racconta con un aratro e due alveari –, poi in Canada. Dunque il fatto che mio padre, i fratelli e qualche cugino cantino i brani ucraini non è tanto frutto di nostalgia o ricordo quanto un modo di esistere nel mondo, di condividere un sentiero comune.

Per lei cosa vuol dire questa eredità?

È molto preziosa. Ero a Kiev nell'agosto del 1991, al momento del golpe militare contro Michail Gorbačëv. Passammo tre giorni a manifestare a sostegno della sovranità ucraina. E quando il golpe fallì, e la Rada, il parlamento di Kiev, era riunito per decidere sull'indipendenza, siamo rimasti fuori a fare pressione. Ero lì nel momento in cui nacque l'Ucraina moderna.

Come sta vivendo l'evolversi della guerra? Parlando al «Corriere» lo scorso 20 marzo aveva detto che «la Russia sta commettendo un genocidio».

I suoi crimini sono efferati, e anche pianificati: l'operazione è deliberatamente genocida e se i russi dovessero vincere cancellerebbero la nazione ucraina. Ci sono già campi di concentramento, con l'eliminazione della lingua, della letteratura, delle canzoni e l'uccisione di un gran numero di persone. È ciò che i serbi cercarono di fare in Bosnia. Gli ucraini però stanno combattendo come non fu possibile ai bosniaci all'inizio della guerra, perché allora ci fu un embargo sulle armi per tutte le parti, solo che i serbi ne avevano già più degli altri. L'Ucraina per fortuna ne sta ricevendo. Parlare di genocidio però implicherebbe per i governi occidentali assumere anche un obbligo morale. E non vogliono farlo, specie l'Europa, svendendolo per il bisogno di gas.

«Credo che ciascuno di noi abbia bisogno di dare un **sens**o al suo agire, percepire di fare qualcosa nel mondo, vederne i risultati. È una regola della civiltà umana.»

Quest'ultimo è un tema urgente e impopolare. Teme un possibile disimpegno dei governi in Ucraina, condizionati dalle loro opinioni pubbliche?

Putin da anni corteggia e nutre le figure della destra. Si va dal dare loro soldi fino alla vasta operazione di riciclaggio di denaro russo in Occidente, infestato dalla corruzione del Cremlino. Ma dov'è la sinistra? Quella di Chomsky, quella neomarxista che nega il genocidio in Ucraina e crede che l'unica forza imperialista siano gli Usa, finisce per ricongiungersi con la destra. Il resto è distrutto. E qui il discorso si riallaccia alla migrazione.

Perché?

L'ascesa della destra è stata innescata dalla questione dei migranti. Non perché all'improvviso ce ne fossero molti di più, ma perché il razzismo è diventato uno strumento politico. Un razzismo non episodico ma furente, che ha fornito energia alla destra e risucchiato quella del centro e della sinistra. Del tutto allineato con il putinismo: negli Usa i suprematisti bianchi, e anche il Partito repubblicano, amano Putin, il suo Stato non democratico e bianco ovunque ti giri. Non sono un analista politico, ma credo che l'Ucraina non cederà. E la sua lotta sarà anche per la sopravvivenza dell'Europa. Se poi l'Europa sarà disposta a mettere tutto questo in vendita, allora questi ci dirà qualcosa sui valori dell'Occidente.

Di fronte a quanto vissuto da lei e dalla sua famiglia, a quello che accade oggi, che significa scrivere?

Credo che ciascuno di noi abbia bisogno di dare un senso al suo agire, percepire di fare qualcosa nel mondo, vederne i risultati. È una regola della civiltà umana. Tanto più quindi si migra: in direzione di un

altro luogo in cui non essere uccisi, ma anche avere un lavoro, garantire la scuola ai figli. È una necessità creare qualcosa e tendere al posto dove possiamo farlo il più possibile. Ha origine da questa esigenza anche la mia scrittura. Per lo stesso bisogno durante la pandemia e il trumpismo, due catastrofi, ho iniziato pure a fare musica.

Da questa spinta nascono anche i suoi lavori di sceneggiatura? Lei è uno degli autori di «Matrix 4».

Absolutamente. E in questo caso c'è un di più: lavoro con altri, costruiamo insieme arte in un mondo che sta crollando. Non ho particolari speranze, ma già il solo agire richiede un certo senso di libertà e la capacità di essere nel mondo senza abbandonarsi a una sofferenza totale. Esserci, realizzando qualcosa, è proprio ciò che hanno sempre fatto i miei genitori. È una sorta di codice etico che mi hanno impresso.

Questa forza, quasi un istinto di sopravvivenza, l'ha aiutata anche nella perdita di sua figlia Isabel, di appena un anno? Del peggiore dei lutti lei parlò in un testo poi confluito in «Il libro delle mie vite».

È stato il mio scritto più difficile. Ma non potevo non farlo, proprio perché devo cercare di alzarmi al mattino qualunque sia il mondo, qualunque sia la mia vita. Inoltre non scrivo per rendere le cose più facili ai lettori, né a me stesso. Sarebbe intrattenimento, non letteratura.

«Non scrivo per rendere le cose più **facili** ai lettori, né a me stesso.»

Arnaldo Greco

Non ci sono più i guilty pleasure di una volta

«Rivista Studio», 5 settembre 2022



Nessuno si vergogna più dei propri consumi culturali: gli adulti rivendicano visioni e letture adolescenziali, e il dilagare della Fomo aggrava il problema

Quest'estate a molti è mancato *Temptation Island*, programma di grande successo nelle passate edizioni e che, fino a qualche anno fa, avremmo definito «guilty pleasure». Poi è successo qualcosa, non a *Temptation Island*, per fortuna, che tornerà probabilmente la prossima estate, ma al concetto di «guilty pleasure» che è slittato di senso. Innanzitutto, è difficile ormai che si nasconda la visione di qualcosa perché ci si sente colpevoli. Chi, fino a poco tempo fa, guardava di nascosto (solo perché sull'altro canale c'è la pubblicità; mio figlio mi aveva preso il telecomando; io non lo guardo ma me l'hanno raccontato) certi reality o serie tv per adolescenti oggi lo rivendica con orgoglio o serenità. Solo i più inguaribili colpevoli, pur non negando più, cercano di mascherare il proprio piacere nel guardare qualcosa rivendicando la necessità di comprendere quello che un film francese di qualche anno fa chiamava «il gusto degli altri». Pare che una volta Togliatti abbia domandato a un compagno com'era finita la partita della Juventus e, quando questi non seppe rispondergli, gli disse che «non si può fare la rivoluzione senza sapere cosa ha fatto la Juventus». Ecco, forse esagerando sul versante opposto pare che non si possa più non sapere neanche cos'è successo nell'ultima stagione di *Strangers Things*.

Rimanendo sempre a quest'ultima estate, infatti, una stagione di una serie tv chiaramente per adolescenti come la quarta di *Strangers Things* ha ricevuto un'attenzione una volta impensabile per qualcosa che non è altro che un prodotto per adolescenti, o teen se preferite. Ma viviamo questa nuova fase con tale naturalezza che una considerazione semplice come «fateci caso, ma la quarta stagione di *ST* è un teen, a tratti anche banale» rischia di apparire come provocatoria o «da hater». E, anzi, si fa a gara a trovare degli spunti per analisi e commenti raffinati. C'entrano, ovviamente, diverse componenti. Ormai già da un po' gli adulti fanno a gara ad appropriarsi dei gusti dei ragazzini, in diversi ambiti artistici, perfino con la musica. Contenti di conoscere il ritornello di Rocco Hunt, forse traumatizzati dal fatto che i propri genitori non si interessassero alla storia d'amore tra Dylan e Brenda quando i ragazzini erano loro. Poi per quanto le piattaforme abbiano fatto esplodere il numero dei contenuti disponibili e anche la loro specificità (commedia tratta da romanzo picaresco, dramma con genitori austeri, film kirghisi premiati, dicono ormai certe categorie di ricerca), per contrasto il bisogno di trovare terreno comune ha ampliato la platea di quelli che, sì, una volta erano show specifici di certi target (due esempi potrebbero essere *La casa di carta* o *Squid Game*).

Quindi adulti che fanno a gara ad appropriarsi dei consumi delle altre generazioni, appiattimento (e forse anche abbassamento) della qualità degli show per tutti (qualcuno direbbe «larghi») e, non ultimo, il dilagare ormai senza freno della cosiddetta «Fomo», la «fear of missing out», quella particolare sensazione di malessere del sentire altri che parlano di qualcosa senza averla mai vista, e perciò impegnarsi a farlo. Per cui alle liste della vergogna di fine anno in cui scoprivamo di esserci persi decine di imperdibili film, serie tv fondamentali per comprendere la nostra epoca e romanzi strepitosi, oggi si aggiungono anche le liste con i migliori romanzi da recuperare quest'estate o le migliori serie fino a un determinato punto dell'anno. Senza dar retta anche ai social dove in un mese qualsiasi, i romanzi necessari, importanti e, addirittura, i capolavori si sprecano come il ghiaccio al mercato del pesce. Tanto che un'espressione sì degna di raccontare questi anni è «lo recupero» detto a proposito di film o libri. «Hai letto il primo libro di Yanagihara?», «no, lo recupero». Come se una persona, anche con una professione in ambito culturale, fosse obbligata a conoscere tutta Sally



«Hai letto il primo libro di Yanagihara?»

«No, lo recupero.»

Rooney, Ottessa Moshfegh, Dave Eggers e Colson Whitehead, e ogni mancanza sotto questi punti di vista dovesse essere colmata innanzitutto con un autodafé penitenziale. Sfrutterò l'estate per recuperare *Il cerchio*. Senza contare, come diceva Troisi, che è una gara impossibile dove sei solo a leggere mentre loro sono in tanti a scrivere. E senza entrare nel merito delle pubblicazioni di autori italiani dove la necessità di essere aggiornati si confonde anche con il bisogno di posizionamento.

Ma dove vorrei arrivare è il fatto che, alla fin fine, l'unico vero guilty pleasure rimasto consiste nel confrontarsi con i classici. Che siano i *Soprano*, i romanzi minori di Flaubert (come se, peraltro, esistessero romanzi minori di Flaubert) o Ugo Foscolo. Perché sono le uniche opere che ci costringono a stare soli e di cui non possiamo parlare granché in giro. Sì, a volte qualcuno usa la scusa barbina «ho riletto *Addio alle armi*, perché l'avevo letto a vent'anni e non mi ricordavo quanto fosse bello», ma nulla mi ha fatto sentire in colpa quest'anno come rileggere le *Storie segrete* di Procopio e le *Bucoliche* di Virgilio. Mi sembrava tempo del tutto sprecato, non potevo parlarne con nessuno e quando ho trovato dei versi di Virgilio perfetti per parlare di cambiamento climatico mi sono esaltato perché ho pensato che, almeno, potevano essere utili. Invece la vera colpevolezza è proprio quella: trattare le opere, da quelle che forse sono solo artigianato come le serie televisive, ai grandi romanzi solo per ottenere qualcosa da loro.

«L'unico vero guilty pleasure rimasto consiste nel confrontarsi con i classici.»

Paolo Di Stefano

Testa, rigore (e brividi). La scossa di Adelphi

«Corriere della Sera», 10 settembre 2022

Dialogo con Teresa Cremisi: gli esordi da lessicografa, l'esperienza parigina ai vertici di Gallimard e Flammarion, il sodalizio con Calasso

Quel che colpisce subito ascoltando Teresa Cremisi è che, pur avendo occupato ruoli direttivi in grandi case editrici internazionali come Gallimard e Flammarion, non ha mai abbandonato l'idea dell'editoria come attività artigianale. In ogni sua parola c'è la convinzione di un lavoro fatto di piccole cose quotidiane, decisioni minime, competenze acquisite nel tempo con cura e pazienza. Ricorda sorridendo i vent'anni alla Garzanti, dove ha cominciato come lessicografa dei dizionari percorrendo una brillante carriera fino a raggiungere la direzione generale: «Abbiamo sofferto molto con Livio, ma ci siamo anche divertiti» dice pensando all'amicizia con Piero Gelli, per tanti anni direttore editoriale. Navigazione è la metafora migliore per definire il suo viaggio nell'editoria: ed è la stessa che utilizza nel suo libro del 2015, *La Triomphante*, in cui racconta una vita avventurosa, vissuta al crocevia tra tante lingue e culture, che inizia dalla nascita a Alessandria d'Egitto con un padre imprenditore e una madre scultrice spagnola e anglo-indiana. Alessandria era, allora, un punto cardine, «confluenza di tutte le strade». E forse la stessa immagine di confluenza si adatta bene anche all'idea di editoria maturata in molti anni da questa signora elegante e riservata, amica di Milan Kundera, di Michel Houellebecq e di Yasmina Reza. E amica anche di Roberto Calasso, il patron

di Adelphi che l'ha voluta venti anni fa tra i membri del consiglio d'amministrazione della casa editrice, di cui ora è presidente.

Che cosa le hanno insegnato esperienze tanto diverse, in Italia e in Francia? Qual è stata la più complicata?

La più avventurosa fu la mia partenza da Milano nel 1989 per diventare direttore editoriale di Gallimard a Parigi. Era un momento tragico per la storia della casa editrice, che si trovava a gestire la successione di Claude, figlio del fondatore Gaston: i figli erano quattro, la situazione di passaggio era molto delicata, la Gallimard si era staccata da Hachette e aveva appena fondato una propria società di distribuzione assumendo una dimensione industriale. Claude aveva scelto come successore il terzo dei suoi figli, Antoine, smentendo la convinzione acquisita che fosse il maggiore, Christian, già attivo in casa editrice, a diventare il nuovo presidente e direttore generale. Insomma, erano in corso pesanti lotte interne, perché Antoine fu contestato da fratelli e sorelle per quasi due anni. In questo contesto generale molto complicato presi i miei bagagli e partii per Parigi, ecco qua.

Difficoltà nel gestire i rapporti interni?

Non solo. La casa editrice attraversava cambiamenti strutturali molto profondi e una grave crisi

«L'editoria italiana è un gioiello con case editrici e collane di altissima qualità per i contenuti, per la grafica, per il livello di cura redazionale e delle traduzioni.»

finanziaria, per cui tutti dicevano che la Gallimard era finita, che Antoine non aveva le spalle abbastanza larghe. Molti erano sicuri che la casa editrice sarebbe stata ceduta e smembrata... Insomma, fu un periodo tumultuoso e io poco più che quarantenne, dopo più di vent'anni da Garzanti, andai a rischiare la pelle in Francia, cosa di cui peraltro avevo voglia... Sono stati anni difficili e appassionanti.

Perché Antoine Gallimard scelse proprio lei?

C'era con lui un'amicizia assidua anche se lontana, ci eravamo sposati negli stessi anni, avevamo figli coetanei, lui aveva preso la responsabilità della collana tascabile Folio, su cui mi chiedeva consigli quando lavoravo da Garzanti. Dunque, chiamando me, sceglieva una persona amica che non faceva parte di nessun clan.

Niente a che vedere con la situazione di Adelphi dopo la morte di Calasso, nonostante qualche recente polemica.

No, per carità. Un conto sono le lotte tra quattro fratelli, tre dei quali si sentono estromessi da un'azienda in crisi, lacerata da divisioni interne, scossa da vere e proprie faide distruttive. E un conto è la situazione dell'Adelphi che non sono è sana ma sanissima, più piccola e meravigliosamente gestita, in cui il lavoro editoriale procede con tranquillità e il cui cda è composto da persone scelte con attenzione somma da Calasso – le quali hanno poi recentemente cooptato Katharina Frölich in rappresentanza dei figli Josephine e Tancredi.

Quali sono le differenze tra il mondo editoriale francese e quello italiano?

Sono mercati molto diversi: pur con una popolazione molto simile, quello francese è il doppio di

quello italiano, vende libri per 4,5 miliardi, in Italia non si arriva ai due. Quanto all'articolazione interna, l'editoria italiana è un gioiello con case editrici e collane di altissima qualità per i contenuti, per la grafica, per il livello di cura redazionale e delle traduzioni. E tra questi gioielli Adelphi è tra le più caratterizzate: da più di sessant'anni ha mantenuto l'immagine voluta dai fondatori Roberto Bazlen e Luciano Foà, coltivata poi da Calasso e dai suoi collaboratori con assoluto rigore nelle scelte, nelle copertine, nello stile.

Che cos'era lo stile Calasso?

Quando Roberto Calasso veniva a Parigi, ci precipitavamo in certi musei e lui faceva incetta di cartoline: io non riuscivo nemmeno a staccarlo per andare a mangiare. Ogni cartolina sarebbe stata forse l'immagine di un libro futuro: questa connessione tra l'immagine e il contenuto è strepitosa in Calasso e ha lasciato un'eredità che continua.

A quando risale la sua amicizia con Calasso?

Risale alla mia giovinezza. Roberto non amava Garzanti, per questo quando partii per Parigi applaudì. Tra l'altro, diventai il suo editor per Gallimard. Abbiamo avuto un'amicizia e un rapporto professionale del tutto libero e indipendente, ognuno con il proprio gusto. Roberto era curiosissimo di tutto: Kundera come sta? Perché ha fatto così? Cerca di capire che cosa succede... Perché Andrew Wylie vuole questa cosa? E io facevo lo stesso con lui, perché l'editoria è fatta di piccole cose quotidiane che richiedono molta concentrazione, cose minuscole che creano un gusto, un'idea, un catalogo e ovviamente tanta dispersione.

Perché dispersione?

Spesso ci si impegna allo spasimo e le cose si risolvono in niente per dei dettagli. Pochi mestieri hanno lo stesso dispendio di intelligenza, talento e attenzione. In questo Roberto era l'editore più editore che io abbia mai conosciuto. Tutto veniva filtrato dalla lente del suo gusto personale ma anche da una valutazione micidiale delle conseguenze di una scelta o di un'altra. Nel gesto di pubblicare o di non pubblicare un libro entrava tutto: sentimenti, simpatie, affinità, odi, amori, emozioni, era un modo passionale di gestire il mestiere. Per Roberto, essere editore è un mestiere in cui si rischia ogni volta un po' della propria identità intellettuale. È un modo molto alto di vivere l'editoria e io, al contrario, in tanti anni l'ho praticata in modi più banali.

Fatto sta che l'ha voluta nel cda. Ci sono stati momenti difficili?

Calasso voleva che fosse un gruppo di amici (quando entrò c'erano già Francesco Pellizzi e Elisabetta Zevi, entrambi azionisti e molto coinvolti nella vita di Adelphi). Ci sono stati anche momenti difficili, come quando perse la maggioranza perché Rizzoli nel 2006 divenne l'azionista principale e passò dal 48% a più del 58%. Fu un momento tremendo, ma è stato forte Roberto ed è stata molto rispettosa la Rcs, che gli lasciò la presidenza e si impegnò a non turbare mai la vita editoriale. Poco prima, Vittorio Colao mi aveva chiesto di assumere la presidenza di Flammariion, che Rcs acquistò al cento per cento dalla famiglia; dunque, lasciai Gallimard e rimasi per Calasso l'amica di sempre.

«Per Roberto, essere editore è un mestiere in cui si rischia ogni volta un po' della propria **identità intellettuale**.»

Ereditare un'impresa impostata in quel modo è una sfida pazzesca. Non trova?

Io che sono quasi una vecchia signora non avrei mai pensato di essere chiamata alla presidenza, ma in quel momento ho pensato di essere il minimo comun denominatore tra tutti. Per di più gli svantaggi erano i vantaggi: non sono erede di nessuno, non sono moglie, non sono figlia, non ho diritti, non ho azioni, non ho null'altro che un po' di esperienza, una vecchia amicizia e la conoscenza della casa editrice. Per questo ho accettato.

Era il 2 settembre 2021, un anno fa: il consiglio nominò Roberto Colajanni amministratore delegato e direttore editoriale all'unanimità.

Tre mesi prima di morire, nell'aprile 2021, Calasso modificò la struttura del consiglio passando da cinque a sette consiglieri. Entrarono Claudio Rugafori, amico di sempre e storico collaboratore di Adelphi, una delle figure chiave per la formazione della casa editrice, e Roberto Colajanni, suo nipote, a cui era molto legato e con il quale aveva deciso di lavorare e di condividere per più di dieci anni scelte quotidiane. Era una scelta chiara, un modo per legare il passato e il futuro dell'Adelphi. Grande era la sua fiducia nell'intuizione editoriale di Colajanni. Il testamento ha confermato la sua indicazione. Penso sia stata una decisione giusta e lungimirante.

C'è davvero, come è stato osservato, il pericolo che l'Adelphi diventi un museo?

Il primo a esprimersi su questo era proprio Calasso che ne parlò con alcuni amici. Se una casa editrice diventa un museo significa che è morta. Ma per fortuna non è possibile per chi conosce questo mestiere: l'editoria è un equilibrio tra le cose in cui si crede e che si desidera pubblicare, le cose a cui si resterà fedeli per sempre e un'iniezione continua di sorprese, che magari non corrispondono al progetto ma lo integrano, dando l'effervescenza necessaria. Roberto era il primo a saperlo.

«L'editoria è anche un catalogo di **errori**.»

Per esempio?

Gli esempi sono innumerevoli. Quarant'anni fa, decise di pubblicare Kundera, che era già uscito con un successo moderato da Bompiani e da Mondadori. Prese la sua valigetta, arrivò a Parigi, gli disse: «Guardi io la voglio pubblicare in Italia, adesso facciamo così così così... e vedrà che ce la faremo». In tempi più recenti, lo stesso è accaduto con Emmanuel Carrère e con Yasmina Reza... L'editoria non ha regole precise, non è una ricetta di cucina in cui si mette più o meno burro, più o meno sale, ma richiede la capacità di rimanere svegli al mondo, cogliendo tutto ciò che è compatibile e che può aggiungere un brivido al catalogo. C'è anche l'imprevedibile... Naturalmente si sbaglia, perché l'editoria è anche un catalogo di errori. Ma questa è l'impronta dell'editore.

L'impronta dell'editore è una felice espressione di Calasso. Ma davvero non c'è il rischio di confidare troppo in un catalogo storico meraviglioso senza pensare ad altro? Non è possibile, perché la vita spinge e costringe a fare delle scelte. Abbiamo avuto un semestre eccellente. Diversi libri e nuovi autori sono stati acquisiti, i loro nomi verranno fuori al momento opportuno. Con Fabio Bacà non abbiamo seguito l'idea di Calasso che rifiutava lo Strega: ci siamo impegnati e l'abbiamo sostenuto in tutti i modi. Oppure prendiamo un altro esempio, apparentemente più banale, quello di Anna Politkovskaja, che era già nel catalogo. Nel contesto della guerra in Ucraina, l'editore ha deciso di ristampare *La Russia di Putin*. Bisognava scegliere il momento giusto, la veste giusta, la copertina giusta, il prezzo, soprattutto la tiratura.

Risultato?

Anche riproporre un titolo del catalogo richiede una messa in scena adeguata: infatti ne abbiamo vendute

non mille ma settantacinquemila copie. E quello che ha fatto Adelphi su quel titolo non l'ha fatto nessun editore in Europa. Troppo facile dire che era nel catalogo. Nulla in questo dannato mestiere è automatico. Ci vuole un'inventività tanto difficile quanto non riconoscibile a prima vista. Bisogna chiedersi se e quando puoi rischiare.

A volte si rischia di più stampando libri da mille copie.

Certo. Non possiamo stampare quindicimila copie di tutto ciò che ci piace. La casa editrice è un essere vivente in cui devono funzionare le gambe, gli occhi, le mani, il tutto in modo armonico. Il lavoro in Adelphi è diverso da quello di altre case editrici più composite, quelle in cui si segue il successo e in cui c'è il best seller annunciato che dà stress magari senza risultati. C'è una frase che dice: «Niente di più triste di un best seller che non si vende».

A proposito di novità, pubblicherete voi gli inediti di Céline di cui tanto si è parlato?

Sì. Cominciando da *Guerre*, che fu scritto nel Trentadue-Trentatré e si inserisce tra il *Voyage* e *Mort à crédit*. In Francia ha venduto duecentoventunomila copie, un risultato difficilmente replicabile in Italia. Céline è un genio della lingua. Roberto lo amava molto, aveva già pubblicato testi minori, lo considerava un autore essenziale.

Che cosa intendeva quando diceva «essenziale»?

Non saprei esattamente... Per quel che mi riguarda, ho sempre avuto certezze più fluttuanti (*ride*). Ma quello era un aggettivo che ripeteva tante volte in ogni telefonata. Una cosa che ho sempre invidiato a Roberto è la libertà nello scegliere un libro pure sapendo che avrebbe venduto dodici copie e che però per lui era «essenziale».

«Ci vuole un'**inventività** tanto difficile quanto non riconoscibile a prima vista.»

Raffaele Alberto Ventura

Una rivista ha messo in crisi il mio odio per le news a fumetti

«Domani», 10 settembre 2022



Nella nuova rivista «La Revue Dessinée Italia» un vero giornalista e un vero fumettista lavorano insieme per raccontare con efficacia l'attualità

Se lo chiedete a me, la verità è che odio il giornalismo a fumetti. O graphic journalism che dir si voglia. Sì, lo so che va di moda da un ventennio, almeno a quando Joe Sacco ha pubblicato il suo *Palestina*, o dai reportage di Guy Delisle in Oriente, e so anche che in Italia abbiamo il talento di Gianluca Costantini e che ci si è messo pure Zerocalcare, ma continuo a credere che sia un gran peccato consumare così tante pagine e inchiostro per comunicare cose che si potrebbero esprimere anche in pochi paragrafi di testo scritto.

Prendiamo Zerocalcare, appunto. Per raccontare su «Internazionale» il suo viaggio a Kobane assediata dallo Stato islamico, nel 2015, ha occupato una quarantina di pagine. Io non posso fare a meno di pensare a quanta informazione utile si sarebbe potuta stipare in quelle pagine ricorrendo a un medium più sintetico con la stessa quantità d'inchiostro. Certo, fumettando l'informazione si raggiunge un pubblico più ampio, lo si commuove, ma è ancora giornalismo?

Forse è una visione un po' economicista delle cose. Ma anche – concedetemelo – ecologista. Non ho potuto fare a meno di ripensarci sfogliando una nuova rivista che non soltanto si propone di portare in Italia il meglio dell'informazione a fumetti, ma per giunta tiene la questione ecologica al centro

delle sue tematiche. Si chiama «**La Revue Dessinée Italia**», e come suggerisce il nome si tratta della versione italiana di una rivista francese. Venduta in libreria e su abbonamento, è in uscita il suo secondo numero.

Leggendola, il mio odio per il giornalismo a fumetti inizia a vacillare. C'entrerà per caso qualche conflitto d'interesse? Ovviamente sì, d'altronde siamo in Italia. Anche se questa storia inizia in Francia.

NASCITA DI UNA RIVISTA

C'era una volta un italiano a Parigi. Massimo Collella, napoletano. E poi un altro ancora, Andrea Coccia, milanese. Il primo è un appassionato di fumetti, anzi più che un appassionato: con il fumetto ci lavora, e qualche volta li scrive e li disegna (l'ultimo è uscito qualche mese fa in libreria e si chiama *Un'estate all'aria*). Anche al secondo piacciono i fumetti, anche se di base è soprattutto giornalista per «Slow News», e col fumettista Maicol & Mirco ha pubblicato un libro, *Chi ha rubato la marmellata?* (Corraini). Ma quando inizia questa storia Massimo e Andrea non si conoscono ancora.

Massimo ha un sogno: portare in Italia una rivista che da circa un decennio sta facendo faville in Francia. Nel senso che non solo è bella ma inoltre vende un sacco e ormai «vanta vari tentativi d'imitazione».

L'idea è semplice: giornalismo a fumetti. Reportage, inchieste, documentari interamente disegnati. Si chiama, appunto, «La Revue Dessinée».

È l'estate del 2020 quando Massimo me ne parla per la prima volta, in mezzo a due ondate di pandemia. Gli editori francesi sono disposti a cedere il marchio ed eventualmente dei contenuti, che andrebbero poi integrati con delle «storie» realizzate da autori italiani. Il progetto è ambizioso, costoso, un po' folle. Ma Massimo non demorde. Lo rivedo pochi mesi dopo, il progetto è maturato nella sua testa ma evidentemente manca ancora qualcosa, o qualcuno. A quel punto gli chiedo: conosci Andrea Coccia?

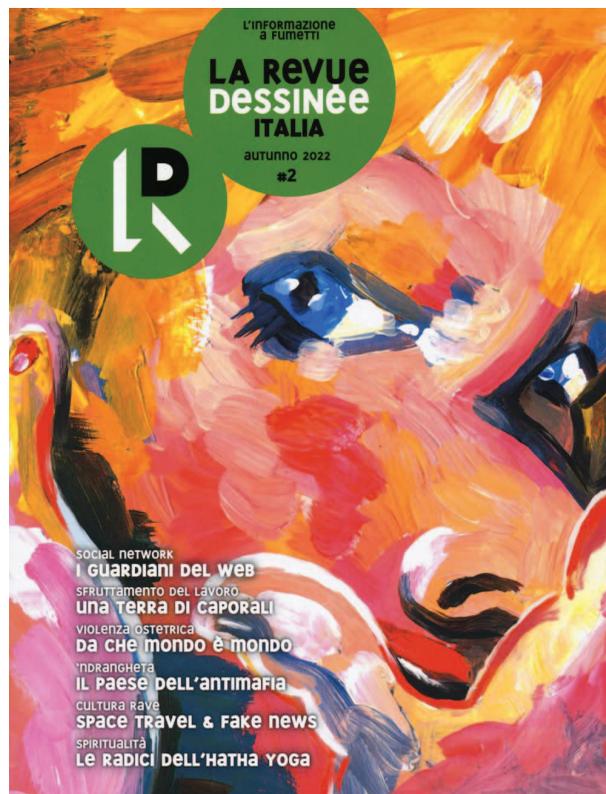
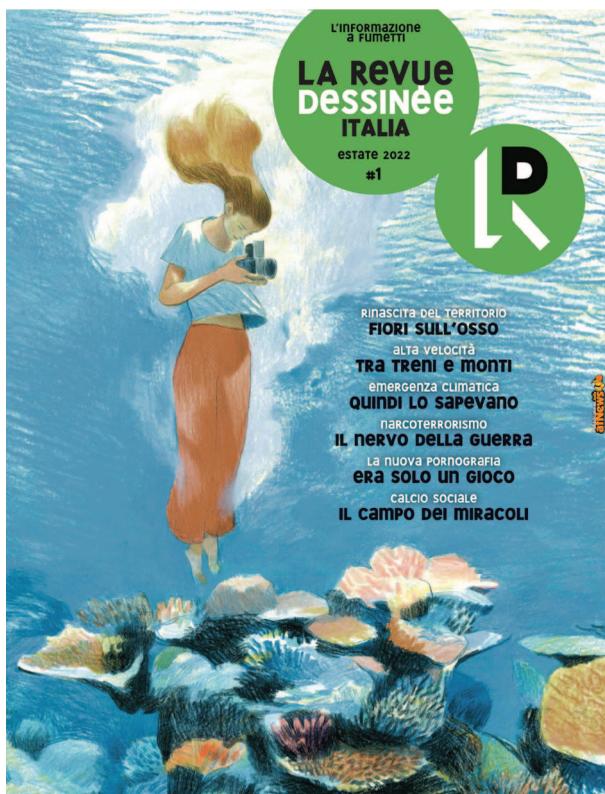
Pochi giorni dopo ci ritroviamo tutti e tre davanti a una pizza – vi lascio l'indirizzo perché è buona e a Parigi non è scontato: si tratta di Bricktop sul quai de Valmy – ed è in quel momento che credo sia scoccato il colpo di fulmine tra il fumettologo e il

giornalista. Da quel momento non li ho più visti, ma almeno non avevo pagato la pizza.

Nove mesi dopo, mese più, mese meno, eccoli che si ripresentano con la loro creatura, una splendida rivistina. 226 pagine tutte a colori al prezzo di lancio di 18 euro: se mi avessero consultato invece di fare tutto di testa loro, gli avrei detto che potevano pure alzare il prezzo visto il rapporto qualità/prezzo. Peggio per loro, e meglio per i lettori.

NON GRAPHIC JOURNALISM

«Il nostro non è graphic journalism, preferiamo parlare di informazione a fumetti» mi spiega Andrea. «Ormai quel termine è associato a Sacco, Delisle, lo Zerocalcare di *Kobane*... Artisti completi che raccontano un'esperienza dal loro punto di vista soggettivo. Noi facciamo una cosa diversa: facciamo lavorare assieme un vero giornalista con un vero fumettista.»



Sfogliando il sommario del primo numero della rivista si ha una fotografia piuttosto precisa dello spirito del tempo, che a sua volta coincide con la sensibilità politica di Coccia e di Colella. A prevalere, infatti, è la tematica ecologica. In apertura troviamo un reportage che racconta la rinascita di un piccolo borgo piemontese, Ostana, più avanti la ventennale avventura della linea Tav vista sia dal punto di vista italiano che da quello francese, e ancora un approfondimento sul riscaldamento climatico che culmina nelle proteste di Greta Thunberg. Meno legate all'attualità, ma istruttive, sono alcune storie brevi sulla vita di Ennio Morricone, la coltivazione della patata o l'importazione del caffè. Altri reportage raccontano temi come l'inclusione attraverso lo sport, la produzione di porno amatoriale o il narcotraffico. Non riuscendo qui a citare i nomi di tutti gli autori, come sarebbe stato d'uopo, lasciamo ai lettori curiosi l'onere di scoprirli da soli andando a visitare il sito della rivista: tra di loro giornalisti celebri e divulgatori capaci, illustratori virtuosi ed esordienti di talento. Inoltre la rivista rivendica una cosa che dovrebbe essere normale ma in Italia non sempre lo è, ovvero che remunera equamente gli autori, avvicinandosi agli standard francesi. Ma ora torniamo al mio odio per il giornalismo a fumetti.

INFORMAZIONE A FUMETTI

La verità è che sono combattuto. Il fumetto è uno straordinario medium sia per raccontare storie che per fare didattica. Raccontare storie in questo caso significa dare un corpo ai personaggi, rendere riconoscibili i luoghi, ma anche legarci alle vicende che vengono raccontate attraverso uno spettro più articolato di emozioni. Così il lettore non acquisirà soltanto una fredda informazione ma qualcosa di più, e magari presterà più attenzione a dati che altrimenti avrebbe subito dimenticato.

Qui interviene la funzione didattica: la rappresentazione grafica permette di trasmettere efficacemente le informazioni, come la moda dell'infografica ci ha mostrato. In Francia la «Revue» ha ispirato un'altra rivista d'informazione a fumetti, rivolta questa volta agli adolescenti. Arriverà anche lei in Italia?

A questo punto si tratta soltanto di trovare un pubblico. Perché se la «Revue» italiana ha superato con successo la prova del crowdfunding e ha una solida base di abbonati, sappiamo anche quanto sia angusto in Italia lasciato al dumetto fuori dalla triade Marvel, Disney, Bonelli e da pochi «venerati maestri».

Le metrature di spazio espositivo lasciato ai romanzi grafici nelle librerie delle stazioni non deve ingannare: si tratta sempre di tirature minuscole funzionali alla rapida rotazione dell'offerta. E la «Revue» ha scelto di non venderci su Amazon, per ragioni che sono spiegate in una storia disponibile on line che denuncia il funzionamento del colosso della logistica.

Contrariamente ai francesi, gli italiani fanno fatica a modificare le loro abitudini fumettistiche. E, per una sorta di snobismo, figuriamoci farsi raccontare l'attualità coi disegni.

Io, pur odiando – devo ribadirlo? – il giornalismo a fumetti, devo ammettere che leggendo ieri Sacco e Zerocalcare, e oggi la «Revue», ho scoperto segmenti di realtà che ignoravo. Perché tutta quella carta consumata si traduce in tempo ritrovato.

È la strana magia del fumetto: trasforma l'enorme quantità di risorse impiegate da chi li crea (carta, inchiostro e soprattutto lavoro) in un risparmio di risorse e un guadagno di esperienza per chi lo fruisce; quasi una sintesi alchemica. Quanto all'ecologia, non sarà certo peggio dello streaming e dei viaggi in macchina, quindi per questa volta glielo abboniamo.

«Il nostro non è graphic journalism, preferiamo parlare di **informazione a fumetti**.»

Paolo Simonetti

«*Tutto ciò che ho visto quando ero vivo.*»

«Alias», 11 settembre 2022



Dialogo con William Vollmann sull'opera in sette volumi che minimum fax ha appena ripubblicato: «La violenza è intrinseca alla natura umana».

Nei manuali di letteratura americana contemporanea, William T. Vollmann si è guadagnato da tempo un capitolo di grande rilievo riuscendo a scardinare il confine tra fiction e non fiction e cimentandosi con i generi letterari e le forme di scrittura più disparate: dal romanzo storico all'autofiction, dal reportage di denuncia al saggio filosofico, dalle short story agli sketch autobiografici. Da un lato, la sua narrativa più sperimentale è sempre frutto del felice connubio tra un'immaginazione apparentemente inesauribile e l'esperienza ottenuta sul campo, supportata da un meticoloso lavoro di ricerca. Dall'altro, i narratori autobiografici delle sue opere di non fiction rifiutano con decisione l'autoriflessività, l'ironia e il cinismo tipici della sperimentazione postmoderna, invitando i lettori a riflettere senza pregiudizi sulle grandi questioni morali e culturali del nostro tempo. Ne è un esempio fra i più significativi la storia globale della violenza in sette volumi, che Vollmann ha pubblicato negli Stati Uniti nel 2003: di quest'opera monumentale, minimum fax ripropone ora una edizione ridotta, con una nuova introduzione dell'autore, intitolata *Come un'ondata che sale e che scende. Pensieri su violenza, libertà e misure di emergenza* (traduzione di Gianni Pannofino).

Comporre una storia globale della violenza nel corso dei secoli proponendo un calcolo morale per stabilire se

e quando sia giusto ricorrervi sembrerebbe il traguardo di una vita per ogni scrittore. Eppure lei ha concepito questo progetto estremamente ambizioso già intorno ai vent'anni. Com'è nata l'idea?

Nel 1980 ero uno studente universitario e il movimento antinucleare reclutava quelli che chiamavano «gruppi di affinità», piccoli organi decisionali autonomi e consensuali ispirati ai gruppi della Guerra civile spagnola. Il piano prevedeva che tutti i gruppi di affinità accettassero la nonviolenza e che lo slogan fosse: «La centrale nucleare non si farà». La Guardia nazionale spruzzava gas lacrimogeni, colpiva con i manganelli e così via, e tutti noi manifestanti reagivamo in modo nonviolento; ma i giornali scrissero il contrario. Ovviamente, la centrale nucleare venne costruita lo stesso, e così mi ritrovai a pensare: supponiamo che, entro un certo numero di anni, diecimila persone verranno uccise a causa della centrale. Avrebbe senso, da un punto di vista etico, ammazzarne novemila per evitare la morte di quelle diecimila? Sono domande orribili, che tuttavia i militari si pongono di continuo: Vediamo, quanti uomini perderò per catturare questa collina? E, d'altra parte, il terrorista pensa: Quante persone posso uccidere per raggiungere il mio obiettivo? Cominciai dunque a chiedermi come fosse possibile capire quando è giusto usare

la violenza, quali scuse fossero accettabili e come analizzarle.

Richard Slotkin ha descritto l'America come una «nazione di pistoleri» impegnata fin dal periodo coloniale in una sistematica «rigenerazione attraverso la violenza». Non tutti gli studiosi concordano, ovvio; certo è che le reazioni violente quando si mette in discussione il diritto di possedere armi non lo smentiscono. Lei ritiene che l'investimento, simbolico e pragmatico, nella violenza di un gran numero di cittadini statunitensi sia particolarmente connotante?

Ricordo che subito dopo il massacro di Columbine, quando furono uccise una ventina di persone, mi trovavo a Antioquia, in una zona rurale della Colombia, e tutti mi ridevano in faccia: «Andiamo, Bill. Te la prendi così per l'uccisione di venti persone; ogni settimana, in qualsiasi città di questa provincia, basta andare al ponte per trovarci venti teste decapitate». Certamente, ogni paese è violento per motivi diversi, ma per un verso gli americani hanno una mentalità di frontiera e per altro verso è vero che, nel corso del tempo, le aziende e il governo ci hanno sottratto molte prerogative. Negli Stati repubblicani, il diritto di portare armi è una facile illusione di libertà: non è una questione di difesa della propria sicurezza, piuttosto ti fa sentire come al cinema. Quando la gente si preoccupa che i democratici vietino le armi non è perché ne hanno davvero bisogno, però intanto si arrabbiano. Politici senza scrupoli ci sottraggono il diritto all'assistenza sanitaria, il diritto all'aborto in alcune parti del paese, il diritto all'acqua potabile, e in cambio cosa danno? Il diritto di portare le armi. Ne posseggo anch'io e

«Probabilmente tutti gli scrittori ritengono che il loro libro in uscita o quello a venire sia la **summa del loro pensiero.**»

ne sono felice. È vero che in America la violenza è aggravata dalle armi, ma più vero ancora è che essa è intrinseca alla natura umana: durante le rivolte per la spartizione dell'India e del Pakistan molti si sono uccisi a vicenda con le pietre.

Lei ha mai elaborato, nel corso delle sue ricerche, qualche strategia per ridurre la violenza?

Lavorerei sul sistema educativo, come ho tentato di fare in West Virginia, dove sono stato per scrivere *Carbon Ideology* sull'estrazione del carbone. Lì prima hanno tagliato i grandi alberi per la carta. Poi hanno iniziato a estrarre il carbone. Gran parte della zona è inquinata. L'acqua di dilavamento del carbone è così acida da far marcire i denti. Ci sono posti in cui si beve il caffè ed è verde. Eppure la gente è ben disposta, credono tutti che Dio abbia messo lì il carbone e pregano per le compagnie carbonifere, che a loro volta rispondono: «Non vi possiamo assumere perché i socialisti di Washington hanno reso tutto troppo costoso». Naturalmente, la verità è che, grazie all'automazione, una macchina può fare quello che prima facevano cento uomini. In West Virginia mi rispettavano perché avevo frequentato l'università, ma se nei miei ragionamenti prendevo in considerazione il resto del mondo mi dicevano: «Non ci interessano queste idee cosmopolite».

La sua produzione letteraria è un insieme eterogeneo ma coerente: dato che ogni libro si collega in molti modi a tutti gli altri, è come se lei fosse costantemente impegnato a risolvere un cruciverba su più livelli. Considera «Come un'onda che sale e che scende» una summa dei temi e delle preoccupazioni della sua scrittura?

Probabilmente tutti gli scrittori ritengono che il loro libro in uscita o quello a venire sia la summa del loro pensiero. Certo è che senza *Come un'onda che sale e che scende* non avrei potuto scrivere *Europe Central*. E ora ho quasi finito il mio romanzo più lungo in assoluto: si intitola *A Table for Fortune* e si concentra sulla Cia, sull'11 settembre e sulla tortura, oltre che sulla mia esperienza degli anni in cui

ho dormito in campi per senzatetto. Ho intervistato persone della Cia e ho fatto ricerche negli archivi della Stasi. Dopo la caduta della Germania dell'Est sono diventate accessibili molte fonti alle quali non si può attingere negli Stati Uniti. Quindi sento che il prossimo sarà il mio libro migliore, o almeno mi piace crederci: è un romanzo, ma ho cercato di renderlo il più accurato possibile. Il mio povero editor alla Viking mi ha detto: «Bill, per favore, non farlo diventare un altro dei tuoi libri da mille pagine». E io: «Non preoccuparti, le pagine sono tremila e il protagonista nasce a pagina ottocento». C'è stato un lungo silenzio.

Alla fine dei suoi libri, lei a volte ha raccontato le sue divergenze di opinione con gli editori o i redattori su alcuni dettagli, sulla lunghezza dell'opera o sul titolo. Come descriverebbe il suo rapporto con l'editoria statunitense? C'è stato un periodo, prima che vincessi il National Book Award, in cui si stavano stancando di me perché i miei libri non vendevano bene. Dopo mi hanno dato un po' più di corda per impicarmi. E ora si stanno stancando di nuovo. Da un punto di vista commerciale, non posso biasimarli: il mondo non mi deve nulla, loro non possono dirmi come scrivere un libro e io non posso obbligarli a comprarlo.

Lei dedica una cura maniacale all'organizzazione del materiale bibliografico dei suoi libri. Tutte le note a piè pagina, le cronologie e i glossari alla fine dei «Sette sogni» sono quasi raccontati all'interno dell'intreccio principale, e sono essenziali per la lettura. A volte cambiano persino la prospettiva degli eventi narrati.

Poiché ho definito *I sette sogni* una storia simbolica, se voglio affermare la verità di quanto racconto, anche se non in senso letterale, è giusto che dica al lettore quali sono le parti che ho inventato. Ed è piuttosto triste che ora nelle versioni in broccia dei miei libri, almeno per quanto riguarda gli editori americani, questi materiali non vengano più stampati. L'edizione economica di *The Dying Grass*, per esempio, non ha la cronologia, i glossari e le fonti.

«Il mondo non mi deve nulla, loro non possono dirmi come scrivere un libro e io non posso obbligarli a comprarlo.»

E *Carbon Ideologies* non lo stampano affatto, si trova solo on line. In qualche modo tutto ciò degrada l'esperienza della lettura, ma che posso farci?

Nel suo romanzo storico «I fucili», il passato «invade» il presente: il suo alter ego autofinzionale agisce sia nel presente, sotto le spoglie di Capitan Subzero, sia nel passato, identificandosi con l'esploratore ottocentesco britannico Sir John Franklin. Come ha ideato questa tecnica narrativa così originale?

Quando stavo scrivendo *La camicia di ghiaccio* mi trovavo in Groenlandia e ho vissuto un momento molto inquietante, ma bellissimo. Ero con un giovane Inuit che aveva i capelli biondi e gli occhi azzurri, evidentemente era figlio di uno dei tanti rapporti che le donne inuit intrattenevano con i balenieri. Mentre parlavamo, lui uccideva gli uccelli con una fionda nella tundra. A un certo punto ho guardato dietro di me e ho visto passare una gigantesca petroliera. Poi mi sono rigitato verso quella tundra, che manteneva lo stesso aspetto da secoli. Dove mi trovo?, ho pensato mentre vedevo scorrermi davanti il passato e il presente allo stesso tempo. E mi sono detto che avrei voluto scriverne, perché mi comunicava la speranza di poter dire che il passato non è davvero passato. Ho chiamato *I sette sogni* «un libro di paesaggi nordamericani», perché offre un modo di entrare nel passato essendo fisicamente presente in esso, attraverso una combinazione di descrizioni paesaggistiche e ricerche d'archivio. È una specie di interazione che ritengo sia importante realizzare ogni volta in modo diverso, per evitare che diventi una formula. Così, mentre scrivevo *The Dying Grass*, ho pensato: «Stavolta non voglio imparare troppo

sulla guerra dei Nez Perce prima di scrivere, perché l'ho già fatto nei romanzi precedenti. Proviamo a visitare alcuni di questi campi di battaglia senza sapere com'è andata e a descriverli così come sono». In questo modo i luoghi parlano con la loro voce, non sono mediati dai miei presupposti e pregiudizi. Poi, quando ero arrivato forse al trenta per cento del libro, mi sono detto: «Ora è tempo di tornare indietro e cominciare a capire davvero». Il risultato è che in quel romanzo si entra e si esce continuamente dalla coscienza dei personaggi.

L'anno scorso ha pubblicato un articolo sul periodo trascorso da Melville alle isole Marquesas. E, all'inizio di «Come un'onda che sale e che scende» si avvertono echi del famoso capitolo di «Moby-Dick» sulla bianchezza della balena – i riferimenti al pallore della morte, «la sposa vestita di bianco, destinata a mutarsi ben presto in ossa ingiallite»...

Lei allude a un mio pezzo uscito sullo «Smithsonian», che è stato tagliato di circa il settantacinque per cento: il resto lo leggerà quando uscirà il libro di saggi che sto scrivendo, se sopravvivrò e riuscirò a finirlo. Ho molte cose da dire su Melville: una delle sue opere che ho sempre ammirato ma che credo non sia abbastanza apprezzata è *Le Encantadas*. E ovviamente, ogni volta che rileggo *Moby-Dick* mi piace di più. Mi interessa tornare ad alcuni scrittori per vedere come invecchiano: Faulkner, naturalmente, resta un genio dal punto di vista stilistico, e molto di ciò che dice e il modo in cui lo dice è tuttora stupendo, sebbene altre cose sembrano datate, ad esempio la sua caratterizzazione univoca delle donne. Questo non significa però che dovremmo cancellarlo. Ora lo leggiamo in modo diverso e tutto si fa più complesso.

Alcuni dei suoi libri presentano brani o capitoli narrati da una prospettiva post mortem. Penso all'incipit di «Ultime storie e altre storie», dove comincia dicendo che questo è il suo ultimo libro e ogni libro successivo sarà

*opera di un fantasma. Peraltro, all'inizio di «Carbon Ideologies» il narratore assume la prospettiva delle generazioni future. È un tema che lei sente come ricorrente? Con l'avanzare dell'età di sicuro. È interessante il fatto che *Carbon Ideology* è dedicato a Lisa, mia figlia, che – come ho scritto – non può vivere da nessuna parte se non nel nostro futuro. Ma quest'anno è morta, dunque non devo preoccuparmi di lei in quel futuro. Una volta, quando era piccola, mi disse: «Papà, davvero c'erano le macchine da scrivere quando eri vivo?». E io ho pensato: «È vero. Quando ero vivo, non crederesti mai a tutte le cose che sono successe. Quando ero vivo, ad esempio, trivellavamo il petrolio, lo trasformavamo in plastica e lo buttavamo via. Eravamo così particolari quando ero vivo». Penso che tra vent'anni ci saranno genocidi e carestie. Sarà orribile, non credo che lo possiamo nemmeno immaginare.*

Due suoi libri sono in corso di pubblicazione negli Stati Uniti, «Shadows of Love», «Shadows of Loneliness». Ce ne parla?

Sono molto contento che diverse delle foto e dei disegni che ho realizzato appaiano finalmente in riproduzioni decenti. A Sacramento, dove vivo, siamo al secondo posto per rischio di inondazioni dopo New Orleans. E con il cambiamento climatico, la stagione degli incendi è così terribile che negli ultimi tre o quattro anni, molto spesso già a luglio e fino a ottobre, ti svegli nel cuore della notte, la stanza è piena di fumo e mentre stai già tossendo e cerchi di respirare attraverso un fazzoletto, ti chiedi: «Cosa faccio? Va tutto a fuoco e non c'è un posto dove andare». In quei momenti penso che non so per quanto tempo le mie opere potranno sopravvivere fisicamente. L'editore è in ritardo di due anni, sono rimasto un po' deluso perché i libri contenevano molte immagini di Lisa e pensavo che sarebbero stati una bella sorpresa per farla felice. Naturalmente non li ha mai visti, ma questa è la vita. O meglio: questa è la morte.

Stefano Gallerani

Javier Marías Obituary

«Il Mattino», 12 settembre 2022

Un ricordo di uno dei principali autori contemporanei.
Dall'esordio a vent'anni all'ultimo libro dove torna
Tomás Nevinson, il marito di Berta Isla

Quando, nel 1994, *Domani nella battaglia pensa a me* arrivò sugli scaffali delle librerie di tutto il mondo, critici e lettori riconobbero subito in Javier Marías uno dei principali autori contemporanei. Con questo romanzo, il poco più che quarantenne figlio del filosofo Julián – già allievo e discepolo di José Ortega y Gasset – si fece apprezzare per una voce e uno stile che andavano ben oltre i confini della letteratura spagnola. Pure, la sua comparsa non era improvvisa né, tantomeno, sorprendente. Nato a Madrid nel 1951 e cresciuto in un milieu privilegiato e illuminato, Marías aveva esordito, precocissimo, a vent'anni esatti, nel 1971, con *Los dominios del lobo*. Durante la stesura di questa prima opera nacque anche, determinante per la sua formazione, l'amicizia con Juan Benet, ventiquattro anni più grande di lui: un legame umano e artistico che non si interromperà se non con la morte del grande romanziere di *Lance spezzate*, nel 1993, e che segnò inequivocabilmente la cifra stilistica di Marías, tra reinterpretazioni della lezione di William Faulkner e riflessioni aperte sulla storia delle Spagna novecentesca. Ai *Territori* seguirono, nel giro di pochi anni, una manciata di racconti e altri quattro romanzi. Un'attività febbrile e tenace che nel 1992 culminò con le prove generali del successo mondiale, ovvero *Un cuore così bianco*. In questo libro Marías gettava le fondamenta della sua letteratura

congetturale: un modo narrativo in cui, partendo da un preciso avvenimento, la penna dello scrittore ne ricostruisce, ipotizzandole, cause e ragioni in uno con la costante riflessione sulle vicende più o meno recenti del suo paese. Sullo sfondo, sono parole dello stesso Marías, «la possibilità di sapere e l'impossibilità di ignorare»; ma anche, come per Borges, l'amore per letteratura inglese, retaggio dei suoi anni giovanili a Oxford, e una forma di impegno civile cui, nel corso di un'intera carriera, lo scrittore madrilen non ha mai abdicato. In altre parole, e sintetizzando, si può dire che l'analisi del franchismo – dalle sue origini fin nel dispiegarsi dei suoi effetti ben oltre la morte di Franco – rappresenti, adesso che Marías non c'è più, uno dei tratti più significativi delle sue pagine. Ma non solo. Sulla scia del prediletto Benet, Marías si è interrogato per decenni su cosa sia il tempo – quello presente come quello passato – e come questo incida sulla costruzione di una identità tanto personale che collettiva. Memorabili, in tal senso, i ritratti dei suoi personaggi più noti e tra cui spiccano, per complessità e ricchezza, Berta Isla e il marito, Tomás Nevinson (al cui nome si devono i titoli degli ultimi due romanzi pubblicati, rispettivamente nel 2017 e nel 2021). Pure, raggiunta così presto la maturità Marías non si è adagiato sugli allori di una fama più che meritata. Instancabile sperimentatore,

agli inizi del nuovo millennio il romanziere di *Tutte le anime* (1989) sorprese i suoi lettori con una trilogia la cui importanza, forse, non è stata ancora del tutto compresa: quando apparve, infatti, *Il tuo volto domani* (questa l'insegna sotto cui si iscrivevano i volumi *Febbre e lancia*, *Ballo e sogno* e *Veleno e ombra e addio*) spiazzò anche gli estimatori più affezionati, ma le opere successive – da *Innamoramenti* (2011) fino, appunto, a *Tomás Nevinson* – hanno testimoniato di una coerenza artistica che ha pochi eguali (pari, forse, solo a quelle di Peter Handke e António Lobo Antunes). E è proprio in virtù di questa coerenza – e dell'ossessione necessaria per perseguirla – che Marías si è candidato presto – e ogni anno – come uno dei più quotati pretendenti al Nobel per letteratura; un premio che molto probabilmente avrebbe finito per vincere, quinto spagnolo dopo Cela, Aleixandre, Benavente e Echeagaray y Eizaguirre;

un riconoscimento, infine, che solo per regolamento non riceverà, postumo, quest'anno. Ma poco importa. Da quel 1994 in cui tutto è cominciato, ogni nuovo libro di Marías è stato un evento mondiale. Ogni sua intervista, così come i numerosi articoli che nel tempo ha pubblicato sulle colonne di «El País», ha lanciato temi e diviso l'opinione pubblica. Con indosso la sempiterna divisa di un blazer blu arricchito dalla spilletta raffigurante l'effigie del prediletto Shakespeare, Marías – che nel 1997 era diventato l'ultimo sovrano dell'immaginario regno di Redonda – non ha mai smesso di interpretare nella maniera più nobile e austera il ruolo di Grande Scrittore Internazionale. Un modello e un esempio di cui, nell'indistinzione di ruoli e nell'ignavia di una critica e di un mercato fin troppo inclini a omaggiare l'ultimo prodotto della catena di montaggio culturale, da oggi, c'è da giurararlo, sentiremo sempre più la mancanza.



Claudio Giunta

Così il poeta Philip Larkin conservò il suo humour sotto le bombe

«Il Foglio», 12-13 settembre 2022



Nel 1940 Larkin tornava nella città natale Coventry. Un'Inghilterra che non c'è più nei versi del raffinato cantore dell'ordinario a cento anni dalla nascita

«Il Foglio» aveva ricordato al mondo con grande anticipo (addirittura il 31 dicembre del 2021, con due pagine dedicate alla poesia *Una tomba ad Arundel*) che il 2022 sarebbe stato il centenario della nascita di Philip Larkin. Stando così le cose, era ovvio, doveroso, spendere parte delle vacanze estive nei suoi luoghi, nel pezzetto di Gran Bretagna dove ha trascorso la sua vita. Poteva andarci meglio, considerato che è nato a Coventry e ci è vissuto fino ai diciotto anni, e che dai trentatré ai sessantatré, quando è morto, è vissuto a Hull. Inghilterra profonda, post industriale, orwelliana nel senso che confina con quella che Orwell ha raccontato nella *Strada di Wigan Pier*, ma anche nel senso della distopia.

«Coventry» dice la Lonely Planet «era un tempo un fiorente centro per la produzione di tessuti, orologi, biciclette, automobili e munizioni. Fu quest'ultima industria a richiamare l'attenzione della Luftwaffe durante la Seconda guerra mondiale...».

Come si sa, l'attenzione non fu benevola. Nella notte del 14 novembre 1940 gli aerei tedeschi bombardarono la città distruggendo un terzo degli edifici, compresa l'antica cattedrale, e uccidendo più di cinquecento persone. Si sapeva che la Luftwaffe avrebbe colpito, ma non si sapeva dove. Pochi giorni prima, i servizi segreti inglesi avevano intercettato un messaggio che annunciava appunto per i giorni

attorno alla metà del mese il massiccio bombardamento di una città industriale del regno. Nome in codice dell'operazione, Moonlight Sonata. I tedeschi pensarono che un attacco del genere avrebbe provocato proteste tali da costringere la Gran Bretagna a chiedere un armistizio. Ci si aspettava un attacco su Londra, invece gli aerei tedeschi puntarono su Coventry, città di fabbriche. La notte era serena, la luna splendeva, e, dopo il primo dei tre raid, il secondo e il terzo furono guidati dalla luce degli incendi che bruciavano la città. Per dare un nome a questo genere di sfacelo, la propaganda tedesca coniò il verbo *coventrieren* (era solo il 1940, poi la guerra avrebbe abituato tutti a ben altro, naturalmente: la coventrizzazione di Coventry sarebbe parsa una cosa da nulla, a petto di quella di Dresda, di Tokyo).

Dopo la guerra la città venne ricostruita. Nel 1949 la piazza principale, Broadgate, accolse una statua di Lady Godiva, nobildonna del secolo Undicesimo moglie del conte Leofric di Coventry, patrona di chiese e monasteri, benefattrice. Nel 1962 venne consacrata la nuova cattedrale. Degli edifici più antichi restano i palazzi del municipio, certi pub storici, a terra il tracciato delle mura medievali, distrutte secoli fa; e restano soprattutto come memoria dei bombardamenti i muri della cattedrale scoperciata,

bellissimi da guardare la sera, d'inverno, con i mozziconi di colonna che emergono dal pavimento bruciato dalle bombe. Come San Galgano, ma in mezzo a una città.

Ma la guerra non è stata l'ultima disgrazia. Nel Medioevo e nella prima età moderna Coventry produceva tessuti; nel secondo Ottocento si sono installate qui le prime fabbriche di biciclette, e ancor oggi venendo dalla stazione verso il centro ci s'imbatte nella statua che la città, riconoscente, ha dedicato a uno dei primi industriali del settore, nonché inventore degli pneumatici a raggi tangenti, James Starley (Albourne 1831-Coventry 1881). Ma soprattutto, Coventry è stata a lungo la Detroit inglese. Qui nel corso del Ventesimo secolo hanno aperto i loro stabilimenti tutte le più importanti compagnie britanniche: Daimler, Jaguar, Morris, Triumph, Bmc (quelli della Mini). Negli anni Cinquanta e Sessanta, il Regno Unito era il secondo produttore mondiale di automobili, e gli operai di Coventry venivano pagati un quarto di più dei loro colleghi britannici.

Di questo passato glorioso oggi non resta granché. Molta edilizia secondonovecentesca in vetro e cemento, perlopiù respingente, con i soliti centri commerciali a due stelle e i soliti deprimenti negozi monomarca. Nell'ultimo quarto del Novecento l'industria automobilistica britannica ha perso buona parte delle sue battaglie contro i produttori americani, giapponesi e tedeschi, e Coventry ha cominciato ad assomigliare a Detroit anche nella decadenza.

Cantori di questa crisi, il gruppo degli *Specials*, la gloria canora locale (all'inizio si chiamavano *Coventry Automatics*), ha pubblicato nel 1981 una canzone esplicita già nel titolo, *Ghost Town*: «This town (town) is coming like a ghost town / All the clubs have been closed down / This place (town) is coming like a ghost town / Bands won't play no more / Too much fighting on the dance floor / Do you remember the good old days before the ghost town? / We danced and sang, and the music played in a de boomtown / This town is coming like a ghost town...». Oggi al turista di passaggio Coventry non sembra

veramente una ghost town, soprattutto grazie agli immigrati, ma certo è un po' triste.

Si dorme all'hotel *Telegraph*, 4 stelle, un po' delabré ma caratteristico, con arredi «di design» che ricordano l'epoca d'oro del giornale cittadino, e che probabilmente risalgono proprio a quell'epoca, con qualche ammodernamento soprattutto nei bagni; alla parete, una riproduzione della prima pagina del «*Telegraph*», giugno 1963, che annuncia l'imminente elezione di papa Paolo VI.

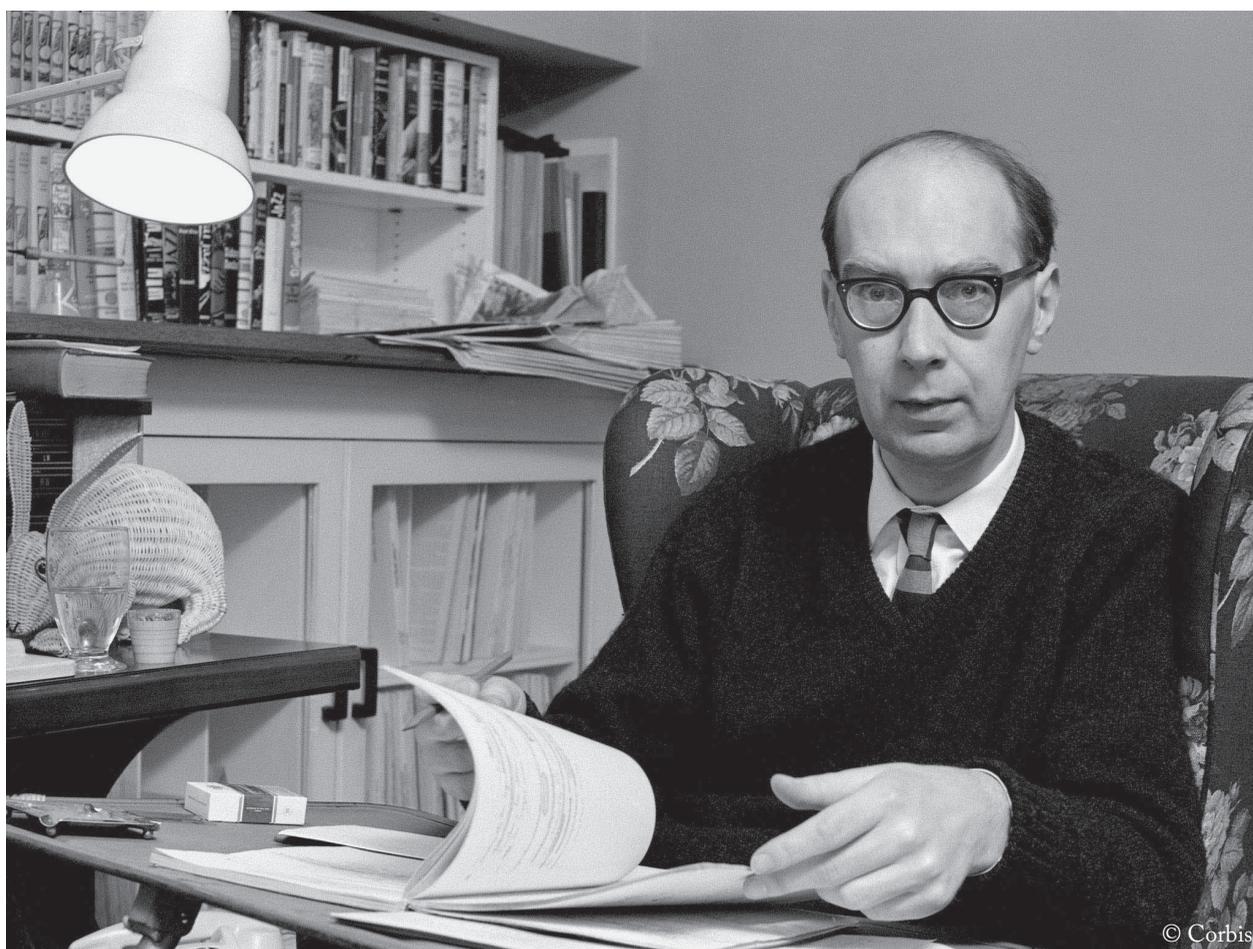
Della sua infanzia e della sua adolescenza Larkin ha parlato molto meno di quanto facciano in genere gli scrittori, almeno gli scrittori dopo Rousseau. Non era il tipo d'uomo che amasse commemorarsi, neanche in tarda età, anche se non si può dire che la tarda età l'abbia raggiunta veramente, essendo morto a sessantatré anni. E non sembra avesse interesse per la psicanalisi. Matricola a Oxford, segue i seminari di uno junghiano, John Layard, ma né Freud né Jung entrano tra le sue letture della maturità. Come Nabokov, più di Nabokov nemico degli intellettualismi, è probabile che non avesse né interesse né fiducia in questo genere di scavi nel profondo. D'altra parte, era troppo intelligente per non sapere quanto continuo le esperienze infantili nella formazione del carattere di una persona. A ventisette anni scrive all'amico Jim Sutton una lettera che all'orecchio del lettore italiano suona molto leopardiana:

«La mia visione della vita è molto semplice e infantile: penso che nasciamo e cresciamo e moriamo. Penso che la nostra visione del mondo si forma prima dei cinque anni e che ogni successiva grande alterazione è parziale e insoddisfacente. Tutto ciò che facciamo è fatto con l'obiettivo del piacere, e se siamo infelici è [...] perché le cose non vanno secondo i nostri piani, o per l'inevitabile irruzione delle malattie, della morte e del tempo. Anche l'immaginazione e la sensibilità sono portatrici di angoscia, e sono attitudini per le quali non sembra sia stata prevista una funzione adeguata. Se consideriamo seriamente la vita, essa ci appare come un'agonia troppo grande perché la si possa sopportare,

ma generalmente la nostra mente sorvola su queste cose, e finché il ghiaccio finalmente non ci prende con sé noi ci pattiniamo sopra quasi allegramente». Leopardiana, dicevo, nel tono genericamente disperato, ma poi anche in due aspetti puntuali: da un lato il nesso tra la ricerca del piacere, la sua frustrazione e la conseguente necessaria infelicità (Leopardi, come si sa, ci costruisce sopra una teoria molto articolata: «L'anima umana» scrive nello *Zibaldone* il 12 luglio 1820 «desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benché sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere»); dall'altro lato è leopardiana l'osservazione secondo cui nelle persone sensibili l'angoscia si genera anche a causa di un eccesso d'immaginazione,

sicché ai patimenti del momento presente si sommano quelli sognati dalla fantasia (stessa pagina dello *Zibaldone*: «Esiste nell'uomo una facoltà immaginativa la quale può concepire le cose che non sono, e in un modo in cui le cose reali non sono. Considerando la tendenza innata dell'uomo al piacere, è naturale che la facoltà immaginativa faccia una delle sue principali occupazioni della immaginazione del piacere. E stante la detta proprietà di questa forza immaginativa, ella può figurarsi dei piaceri che non esistono, e figurarseli infiniti»).

Invece l'idea che la nostra visione del mondo si formi prima dei cinque anni ricorda, con un di più di pessimismo, il già molto pessimistico adagio pseudogesuitico che dice «dammi un bambino di meno



© Corbis

«La mia infanzia è andata bene: confortevole, stabile, amorevole; ma **non ero un bambino felice**, o così dicono.»

di sette anni e ti mostrerò l'uomo». Non sette ma cinque anni, sostiene Larkin, e il resto della vita morale e intellettuale scorrerà in quel solco. Messa così è una specie di boutade, l'autoritratto ironico di quel nato vecchio che – non diverso in questo da molti intellettuali – almeno in parte Larkin era: «Sai che non sono mai stato un bambino,» scrive al suo amico e biografo Anthony Thwaite «la mia vita è cominciata a 21 anni, o ancora meglio a 31».

Comunque sia, che cosa si era trovato nel corredo, il piccolo Philip Larkin? Quale visione del mondo gli avevano consegnato i suoi primi cinque anni di vita? A leggere le cinquecento pagine delle *Letters Home*, le lettere mandate nell'arco di quarant'anni alla madre e al padre e poi, dopo la morte di quest'ultimo nel 1948, soltanto alla madre, si direbbe nulla di molto diverso da ciò che figli ordinari ricevevano da ordinari genitori nell'Inghilterra tra le due guerre, semmai forse qualcosa di meglio. Le lettere di Philip sono affettuose, ironiche, e sembrano poter contare su un codice espressivo condiviso: argomenti, tono, humour. La madre scrive tanto, in numero di lettere e in pagine, ed è chiaro che scoppia d'orgoglio per il figlio prima studente modello a Oxford poi poeta famoso, e ne sente la mancanza. Le lettere del padre sono quelle di un padre inglese nato alla fine dell'Ottocento: non gli si può chiedere informalità e spensieratezza, ma anche lui, più freddamente, appare interessato, partecipe, felice di conversare col figlio dei libri che sta leggendo. Certo, più scrupoloso che affettuoso, con effetti di involontaria comicità, come nella lunga lettera dell'8 settembre 1944. Philip aveva scritto alla madre da Oxford dicendole che «in ognuno l'impulso alla solitudine è più forte di quello all'amore o alla "tenderzza". Se non è così, dovrebbe, perché si muore da soli, e tutti quanti dovremmo orientarci (orientate) verso la morte».

Il padre gli risponde il giorno stesso puntualizzando: «Nella tua lettera di stamattina dici che si muore da soli e che tutti quanti dovremmo orientarci (orientate) verso la morte. Allora mi sono deciso a guardare sul dizionario orientate, perché, come il verbo "implementare", è una parola che non ho mai usato. Uno si domanda come ha fatto senza! Ma la parola corretta è *orient*, che nel suo senso letterale è stata usata nel 1727: "Molte religioni orientano i loro templi". Come, prima del 1850, sia passata a significare "mettere in una determinata relazione con fatti o principi noti", è un mistero».

«Non ricordo che i miei genitori abbiano mai fatto anche solo uno spontaneo gesto di affetto l'uno nei confronti dell'altro» scriverà anni dopo Larkin alla fidanzata Monica Jones. Leggendo questa dotta glossa al verbo *orientate*, una glossa che non tiene in alcun conto ciò che il figlio ventiduenne aveva scritto a proposito della morte, e insomma oblitera il contenuto della lettera e discute solo della forma, non si fa fatica a crederlo; e lo stesso trattamento l'anaffettivo Sydney avrà certamente riservato al figlio. Ma non è il modo in cui quasi tutti i padri interpretavano la loro funzione sin quasi alla fine del Novecento?

Del resto, bisogna sempre tenere presente che le lettere ai genitori sono in gran parte un esercizio retorico: non si dice tutta la verità e non ce la si aspetta in cambio; e si parla di quel che succede giorno per giorno, non delle questioni veramente importanti. Usciti di casa, se si è maturi a sufficienza, s'impara a fingere. Delle questioni importanti si parla semmai – cioè si parlava, quando esistevano le lettere di carta – nella corrispondenza con gli amici, nei diari se si tiene un diario, nelle interviste se si diventa abbastanza famosi da essere intervistati. Larkin tenne per tutta la vita un diario, ma prima di morire raccomandò a Monica di distruggerlo: «Ho lasciato alcune carte private e i miei diari in giro [nel mio

appartamento]. Tutta questa roba, che conservo forse in parte nell'eventualità che io voglia scrivere un'autobiografia, in parte per risollevarmi un po' l'umore, dovrà essere bruciata senza essere letta nel caso che io muoia».

Dalle molte lettere e dalle rare interviste emerge, della vita familiare a Coventry, un ritratto a chiaroscuro, come accade per la gran parte degli esseri umani, ma con una sicura prevalenza del nero sul bianco. I genitori erano persone amabili ma, ha detto Larkin in un'intervista, «not very good at being happy». Come accade, un po' dell'infelicità che vediamo affiorare nelle poesie e nelle lettere della maturità gli sarà stata trasmessa per contagio dai genitori. «La sua infanzia è stata infelice?» gli domanda Robert Phillips della «Paris Review». «La mia infanzia» risponde lui «è andata bene: confortevole, stabile, amorevole; ma non ero un bambino felice, o così dicono. Dall'altra parte, non sono mai stato un recluso, checché se ne dica: avevo degli amici, e mi piaceva stare insieme a loro. A paragone di altre persone che conosco, sono estremamente socievole».

E Coventry? Ci era nato nel 1922, ci era vissuto fino al 1940, quando era partito per studiare a Oxford. Diciotto anni. Ma, come capita, gli anni dell'università avevano segnato una cesura, e con la città natale non avrebbe mantenuto alcun vero legame affettivo. Quando, nel 1971, gli comunicheranno che la sua casa di famiglia era stata abbattuta per costruire il viale che corre intorno al centro della città, la sua reazione sarà meno che tiepida: «E così hanno buttato giù la nostra casa! Dovrebbero pagare, immagino, ma nessuna notizia a riguardo».

L'unica poesia di Larkin in cui venga pronunciato il nome di Coventry s'intitola *I Remember, I Remember* ed è una delle sue più belle; la scrive tra il 1954 e il 1955, verso la fine del periodo trascorso a Belfast. La traduzione (solo di servizio! Gli anglofoni si cerchino il testo originale in rete) è mia:

Risalendo l'Inghilterra su una linea diversa
nel freddo dell'anno appena cominciato,

il treno si fermò, e vedendo uomini che, lesti sui binari,
portavano targhe d'auto verso un ingresso familiare,
«Ma è Coventry!» esclamai. «È dove sono nato.»
Mi sporsi dal finestrino e aguzzai la vista per un segno
che quella era ancora la città che era stata «mia»
per tanto tempo, ma invano: non capivo neanche
da che parte mi trovavo. Era da lì, dove giacevano
quelle biciclette imballate che ogni anno partivamo
per le vacanze in famiglia? Risuonò un fischio:
le cose si mossero. Tornai a sedermi, fissandomi
le scarpe.

«È qui» sorrise il mio amico «che hai le tue radici?». No, volevo rispondere, è solo il luogo dove non vissi la mia infanzia, il mio punto di partenza: la mappa che ho tracciato ormai è completa: per prima cosa il giardino, dove non inventai teologie abbaglianti di fiori e di frutti e dove nessun vecchio saggio mi rivolse la parola. Qui abbiamo invece quella splendida famiglia presso cui mai mi rifugiai quand'ero triste, i ragazzi tutti bicipiti, le ragazze tutto seno, la loro buffa Ford, la fattoria dove potevo essere «davvero me stesso». E adesso seguimi, ti mostrerò i campi di loglio in cui non mi sedetti mai, tremante,
deciso ad andare fino in fondo; dove lei si distese, e «tutto diventò una calda nebbia». E in quegli uffici laggiù le mie poesiole non vennero composte in corpo dieci, né lette da uno stimato cugino del sindaco, il quale non convocò mio padre e non gli disse «qui davanti a noi, se potessimo guardare nel futuro...». «Da come ne parli» disse il mio amico «sembra che vorresti veder bruciare questo posto all'inferno». «Oh, beh,» risposi «suppongo che non sia colpa del posto: niente, come qualcosa, accade dappertutto».

La casa dei Larkin si trovava al numero uno di Manor Road, a poche centinaia di metri dalla stazione.

Poco più in là, su Warwick Road, c'era e ancora c'è la bella scuola in mattoni rossi intitolata a re Enrico VIII nella quale Larkin passò dieci anni, dal 1930 al 1940 (nel 2002 gli hanno intitolato una «Philip Larkin Room»). La casa di famiglia era sopravvissuta ai bombardamenti tedeschi del novembre 1940. Larkin era arrivato da poche settimane a Oxford, dove i docenti – alcuni reduci della Prima guerra mondiale – si facevano un punto d'onore nel minimizzare i pericoli della guerra. «Giovedì mattina c'è stato un breve allarme. Mi hanno detto che il vecchio Brett-Smith, che faceva lezione di letteratura medievale, si è interrotto, ha guardato da sopra gli occhiali e ha detto: “Percepisco forse un suono in-accademico?”. Tutti sono scoppiati a ridere e la lezione è proseguita.»

Poche settimane, e le cose si fanno più serie. Saputo dei bombardamenti di metà novembre, e dato che non riesce ad avere notizie dei familiari, Larkin parte per Coventry insieme all'amico Noel Hughes. Trova la casa ancora in piedi ma vuota, perché i genitori erano sfollati in campagna, a Lichfield. Racconterà la sua avventura in una lettera ai genitori del 18 novembre, ed è un racconto come sempre «di superficie», che riesce persino a essere ironico, e divagante: «Nell'attesa di notizie, la tensione ha aumentato la mia bibliomania, così ho comprato Blake nella Muse's Library, 2 sterline; *Un'introduzione a Blake* di Max Plowman, 3 sterline; il teatro di Thomas Dekker nella collana Mermaid».

Se *I Remember, I Remember* fosse una meditazione sui dolori dell'infanzia sarebbe una cosa puerile, come le lagne dei crepuscolari: quale anima di poeta – ma anche di non poeta – non ha sofferto, infatti, tra l'infanzia e l'adolescenza? Ma anche: chi in quegli stessi anni non è stato felice, almeno ogni tanto? No, la composta bellezza di questa poesia sta altrove, non nel lamento ma nel desolato conteggio di tutto ciò che poteva accadere e invece non è accaduto, anzi precisamente di tutto ciò che l'oleografia dice che dovrebbe accadere nella vita di un giovane poeta: l'amore, i precoci slanci dell'immaginazione,

il consiglio dei più anziani e saggi, l'ammirazione dei primi lettori.

Questo elenco di cose non fatte, non viste, non esperite precipita nel perfetto scambio di battute con il compagno di viaggio che chiude la poesia. Come ha detto molto bene Martin Amis, Larkin è infatti un «poeta da romanzieri», e «molte sue poesie, molte singole stanze, assomigliano a novelle distillate», e come le novelle integrano con disinvoltura la voce di personaggi diversi dall'io narrante. «Vorresti veder bruciare questo posto all'inferno!» esclama il compagno di viaggio. No, replica Larkin, non è colpa del posto: «Nothing, like something, happens anywhere»; ma prima ancora che in questo finale lapidario, il motivo fondamentale della poesia era stato già enunciato al v. 14, ed è appunto il motivo del tempo della giovinezza non impiegato come avrebbe potuto e dovuto essere. «È qui che hai le tue radici?» domanda il compagno di viaggio. No, è la risposta, «only where my childhood was unspent». Il lettore italiano pensa di nuovo a Leopardi.

Nella vita, le cose perlopiù non accadono. Non è così, non è ovvio che Larkin ha ragione? Eppure, è un pensiero che suona quasi originale, spaesante, perché siamo abituati a leggere o ascoltare o vedere vite nelle quali invece accadono molte cose: sui giornali, nei libri, nei film. Ma è un un percento di casi eccezionali, mentre la vita del restante novantanove percento corre su binari infinitamente più lenti e diritti. Non solo come scrittore ma anche come lettore Larkin preferiva avere a che fare con questa larghissima grigia maggioranza: «Mi piace leggere» scrive in una lettera a Charles Monteith «di persone che non hanno fatto niente di spettacolare, che non sono né belle né fortunate, che cercano di fare del loro meglio nel limitato campo di attività che è il loro, ma che sanno comprendere, in piccoli autunnali momenti di lucidità, che non sono destinati a fare le cosiddette “grandi esperienze”». A chi non è stata appiccicata l'etichetta di «poeta dell'ordinario»? Ma nessuno ha saputo descrivere la tristezza e la meraviglia dell'ordinario meglio di Larkin.

Emanuela Audisio

La messa è finita

«la Repubblica», 16 settembre 2022

Roger Federer, il tennista più amato di tutti i tempi, si ritira. La Laver Cup è l'ultimo torneo della sua carriera. Non ha avuto tifosi, ma adepti

Dopo la regina, se ne va il re. Anzi un dio, del tennis e della gente. La messa è finita. Roger Federer lascia: «Ho 41 anni, ho giocato più di 1500 partite in 24 stagioni». È stato una religione più che un campione. Non ha avuto tifosi, ma adepti, anche i suoi avversari gli avrebbero baciato le mani, perché con lui si entrava in un regno. Roger ti beatificava, con la sua essenza. Potevi vincere o perdere, non importava, avevi partecipato a un rito. Così perfetto da essere icona, citazione, paradigma: veste come Laver, cammina come Tilden. Non c'è bisogno di una classifica per dire che è (stato) il giocatore più amato, applaudito, rispettato. Smette perché non può più migliorare, da tre anni le operazioni al ginocchio gli impediscono di essere competitivo: «Il messaggio del mio corpo è chiaro». L'ultima partita è del 2021, un quarto di finale a Wimbledon perso in tre set contro il polacco Hurkacz. In quella che a tutti era sembrata una resa, l'anticipo di un addio, soprattutto per il secondo 6-0 subito dopo quello della finale di Parigi (2008) per mano di Nadal. Vi diranno che è stato il giocatore più elegante, ma non prendetelo per il Grande Gatsby anche se a Wimbledon nel 2007 il suo total white era da urlo: pantalone lungo con pincés e piega, giacca di taglio classico tre bottoni e doppio spacco dietro. I suoi numeri non sono da dandy, ma da fenomeno: 237 settimane consecutive da numero

uno, primo a vincere 20 titoli del Grande Slam, 1251 vittorie, secondo solo a Jimmy Connors (1274), 103 successi nei tornei Atp, e mettiamoci anche la finale 2019 a Wimbledon persa contro Djokovic che con 4 ore e 57 minuti è anche la più lunga del torneo in oltre 140 anni di storia. Uno così non è solo un raffinato cavaliere bianco, ma un solido combattente, sempre alla ricerca di soluzioni diverse per vincere su ogni superficie. Non si è accontentato dell'erba o del sintetico, ci ha provato ovunque, anche sul rosso. Se vuoi essere un dio devi poter celebrare in ogni tipo di chiesa. «Nice guys finish last» diceva un famoso allenatore americano. I bei ragazzi finiscono ultimi. Beh si sbagliava: Roger da vedere è stato bellissimo e quasi sempre primo. Lascia nel momento in cui non ci sono più dubbi, non è lui il più grande: Nadal lo ha superato (22) per trofei dello Slam e Djokovic pure (21), ma il record di 8 successi a Wimbledon lo rende «il giardiniere più sublime» come scriveva Gianni Clerici. È però il più grande nell'affetto planetario, è il campione più amato, quello che se ti lascia provi una nostalgia alla Prevert. Oggi lo celebrano tutti: da Bille-Jean King a Alcaraz, da Laver a intere squadre di Davis. Non c'è una parola di volgarità nei suoi confronti, solo la certezza che è stato il mito con cui confrontarsi, il Maestro con cui fare i conti. Federer è stato una bella vita in un rettangolo, mai eccentrico



come Agassi, mai nevrotico come Nadal, mai chiasoso come McEnroe, mai ripetitivo come Borg, mai noioso come Lendl, mai sbruffone come Nastase, mai isterico come Kyrgios. Onesto nel dire: «Preferisco essere amato che il contrario». Come Sampras ha avuto il fascino di un conformismo antico. Eppure è stato diverso, fuori dalla tradizione: svizzero, non australiano, non americano, ha dato al suo paese di grandi sciatori un altro eroe dopo Guglielmo Tell. Roger è gentile, disponibile, professionale. Parla quattro lingue (inglese, francese, tedesco, svizzero-tedesco), se lo incontrate saprà già che venite da Roma e vi dirà che è una bella città dove torna sempre volentieri, uguale se arrivate da Singapore, visto che ha giocato in quaranta paesi. «Fa cantare le corde della sua racchetta» ha detto Jim Courier per descrivere la sua perfezione tecnica. «Dà sempre un'impressione di facilità e questo mi rende pazzo» ha spiegato Agassi.

Non è stato né machista, né uno che nascondeva le emozioni, anzi si è spesso commosso, dopo la sua prima vittoria a Wimbledon nel 2003 contro Philippoussis, un tabloid inglese titolò: *It's Roger Blubberer*, «è Roger il Piagnone». Il tennis non ha stravolto la sua autenticità, ma lui si è stravolto per il tennis. Era un ragazzo scapestrato e litigioso, rompeva racchette, poi si è dato una disciplina. All'inizio aveva capelli lunghi e codino, grugniva come Monica Seles, a

diciotto anni si ossigenava i capelli e in camera aveva i poster di Michael Jordan e di Pamela Anderson. Non ha fatto il militare, dichiarato inabile nel 2003 (problema alla schiena), impossibilitato da numero due del mondo a trovare il tempo per il servizio civile, ha pagato caro (il tre per cento del reddito imponibile per undici annualità). Dà nomignoli ai suoi trofei: Wimbledon 2017 si chiama Arthur e dopo la sua vittoria al Roland Garros nel 2009 ha ottenuto in via eccezionale di dormire con la Coppa dei Moschettieri. Il torneo di Gstaad gli ha offerto due mucche (a lui piacciono), Juliette e Desirée. Lo scrittore americano David Foster Wallace lo ha reso materia letteraria, in Mozambico e in Malawi lo hanno messo sui francobolli. Si è sposato nel 2019 con Miroslava Vavrinec, detta Mirka, davanti a trentanove persone (nessun tennista), con la quale ha avuto due coppie di gemelli (Myla Rose, Charlene Riva, Leo e Lenny) e che lo segue sempre, diciamo pure che lo comanda, anche professionalmente. Mr Federer è miliardario e il suo addio alle armi sarà la Laver Cup a Londra (23-25 settembre). Adriano Panatta scrive che non si è ritirato Roger, ma il tennis. Non portate il binocolo, ma solo il cuore. E scassatevelo.



Maurizio Cucchi

Luciano Erba. Il maestro del disincanto

«Robinson», 17 settembre 2022

Raffinato, colto, ironico, Erba non ha mai inseguito le tendenze ed è rimasto di proposito ai margini e in silenzio anche per lunghi periodi

Con lievità elegante e discreta, Luciano Erba ha saputo proporre una personalissima osservazione della concretezza del reale e dei suoi dettagli. Nei primissimi decenni della sua presenza, dalle plaquette giovanili poi confluite nel 1960 in un'opera decisiva come *Il male minore*, la sua figura sulla nostra scena letteraria era stata molto viva e attiva, divenendo in seguito, per anni, decisamente appartata. Lo ricordiamo tra l'altro come cocuratore (con Piero Chiara) dell'antologia dei giovani autori di allora, *Quarta generazione* (1954), ma in quel periodo aveva già esordito poeticamente con *Linea K* (1951), ed era stato incluso in un'altra famosa antologia, *Linea lombarda* (1952) di Luciano Anceschi. Nonostante la sua parziale vicinanza con gli altri autori scelti per quest'ultima selezione di nuove voci (Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Renzo Modesti, Giorgio Orelli, Nelo Risi), un dato sempre più evidente della personalità poetica di Luciano Erba è stato proprio nella sua piena e irrinunciabile autonomia.

Nato a Milano il 18 settembre 1922, è morto il 3 agosto 2010 e dunque tra poco sarebbe arrivato a cent'anni. Quello che conta soprattutto, oggi, è l'intatta efficacia espressiva della sua proposta, anzi, diciamo pure la robusta crescita di consenso nelle reazioni del lettore attento. Tra l'altro, nella poesia di Erba, riaffiorano spesso movimenti narrativi

o flash di racconto capaci di farci cogliere anche un sapore d'epoca, magari con la presenza di personaggi indimenticabili, come quello della Grande Jeanne di un suo testo tra i più raffinati e percorsi da humour. Eccola qui, allora: «La Grande Jeanne non faceva distinzioni / tra inglesi e francesi / purché avessero le mani fatte / come diceva lei / abitava il porto, suo fratello / lavorava con me / nel 1943. / Quando mi vide a Losanna / dove passavo in abito estivo / disse che io potevo salvarla / e che il suo mondo era lì, nelle mie mani / e nei miei denti che avevano mangiato / lepre in alta montagna. / In fondo / avrebbe voluto la Grande Jeanne / diventare una signora per bene / aveva già un cappello / blu, largo, e con tre giri di tutte». Notevole e inconfondibile nei modi è la sua capacità di cogliere l'umana figura, sulla scena di passaggio dell'esserci, nelle sue trascoloranti apparenze, nel risalto egli abiti indossati. E lo stesso io lirico narrante si descrive spesso in questi termini, come una semplice parvenza ravvisabile nel sociale decoro esteriore della sua provvisorietà di umana comparsa. Eccolo allora con «una cravatta crema» o nell'«abito estivo» dei versi sopra citati, e in testi successivi questa attenzione al costume del proprio apparire continuerà regolarmente, specifico tratto distintivo del suo racconto, nella piccola magia, nella delicata musica che parte

dalla prosa, dalla grazia felicemente comunicativa e antiretorica dei toni.

Ma qui va ribadita l'autonomia della sua opera e l'estraneità alle non poche (e spesso battagliere) tendenze e teorie del tempo, essendosi mosso ben lontano dalle proposte precedenti del cosiddetto «ermetismo», ma non di meno dallo spesso dominante neorealismo. E quando nel 1960 pubblica il suo primo libro riassuntivo, appunto *Il male minore* (titolo tra i maggiori della nostra poesia di quegli anni), si era alla vigilia della vigorosa proposta della sperimentazione a tutto campo a lungo attiva e dominante. Comparirà infatti poco dopo la prima antologia della neoavanguardia, dei Novissimi, e nascerà il Gruppo '63. L'insofferenza del nostro per quelle richieste programmatiche e ideologiche di innovazione a tutti i costi contribuirà a renderlo assente dalla scena letteraria, con un periodo di silenzio che si protrarrà fino al 1977, con l'apparizione di una nuova raccolta, *Il prato più verde*, nella bellissima e aperta collana diretta per Guanda da Giovanni Raboni, i Quaderni della Fenice. Eppure il suo lavoro non era stato trascurato o sottovalutato dagli stessi personaggi maggiori della neoavanguardia, tanto che Edoardo Sanguineti, nell'antologia *Poesia italiana del Novecento* (1969), escluderà provocatoriamente tutti gli autori non sperimentali della quarta generazione con due sole eccezioni: Pier Paolo Pasolini e appunto Luciano Erba.

La lunga fase di silenzio del nostro era stata peraltro favorita dalla sua attività accademica di francesista, che lo aveva portato all'estero, anche negli Stati Uniti. E il legame con la cultura francese agisce in parte nei suoi versi; basterebbe fare i nomi di Apollinaire e Prévert. Al rientro torna a imporsi per quella che possiamo chiamare insieme fedeltà e coerenza alla sua idea di poesia, e del resto, in un'opera come *Il nastro di Moebius* (1980) recupera anche testi del passato, lontano solo cronologicamente. Il nuovo corso vede la conferma di disincanto e ironia, sempre nella tendenza a un canto basso e delicato, che fa della semplicità dei modi uno strumento fondamentale, pur nei passaggi da un'attenzione al quotidiano nei suoi minimi incanti alla sottile indagine della complessità, non senza un implicito interrogarsi metafisico, con un accentuato senso del paradossale, come appare anche in un titolo molto singolare, come *Il tranviere metafisico* (1987). Intanto le sue uscite si venivano facendo felicemente più frequenti che in passato, ed ecco allora nuovi libri come *L'ippopotamo* (1989), seguito da altre raccolte fino a un primo volume riassuntivo delle sue *Poesie* (2002), edito negli Oscar Mondadori. Amabilissimo poeta da rivisitare, capace tra l'altro, in tempi remoti (anni Cinquanta) di uscite preveggenti, come in questi versi in cui sembra quasi anticipare l'abbassamento culturale di cui oggi soffriamo: «Ma nessuno che sappia / che l'ignoranza è il male minore / presso i fedeli dell'imperatore?».

Quando mi vide a Losanna
dove passavo in abito estivo
disse che o potevo salvarla
e che il suo mondo era lì, nelle mie mani
e nei miei denti che avevano mangiato
lepre in alta montagna.
In fondo avrebbe voluto **la Grande Jeanne**
diventare una signora per bene.

Vanni Santoni

Nei mondi infiniti di Cărtărescu (il) tutto ci riguarda

«la Lettura», 18 settembre 2022



Melancholia sancisce la definitiva ascesa dell'autore romeno tra i grandi protagonisti della letteratura europea: cinque storie nel segno della solitudine

Quando Mircea Cărtărescu approdò per la prima volta in Italia, importato da Voland, casa editrice non nuova alla scoperta di perle slave, balcaniche o carpatiche, pochi se ne accorsero. Vale la pena dire che il suo primo libro visto da noi fu nel 2000 il minuscolo *Travesti*, novella in cui, a posteriori, vediamo contenuto in nuce il suo capolavoro *Abbacinate*, ma a quei tempi di *Abbacinate* esisteva solo il primo volume in romeno, le plurime candidature dell'autore al Nobel per la letteratura erano ancora lontane, e andò a finire che non se ne accorse quasi nessuno. Le cose non cambiarono molto con *Nostalgia*, la sua prima raccolta di racconti edita in Italia, e nemmeno con l'arrivo in libreria, nel 2008, del primo volume di *Abbacinate*, *L'ala sinistra*. Eravamo già di fronte a un capolavoro, ma si sa come le meccaniche della distribuzione e della promozione libraria, a quel punto già nel pieno di un'accelerazione continuata fino a oggi, non sempre permettono l'emersione di un titolo tra le molte uscite stagionali, specie se quel titolo è complesso, diverso da tutti gli altri, e pure parte di una trilogia di cui non si sapeva quando sarebbero arrivati i volumi successivi. Ci sarebbe voluto molto: il secondo volume di *Abbacinate*, *Il corpo*, sarebbe arrivato solo sette anni più tardi, nel 2015. Fu lì che le cose cominciano a cambiare: per il terzo volume l'attesa fu solo di un anno, e nella comunità autoriale, e poi critica, si cominciò

a capire di essere di fronte a un gigante della letteratura, uno di quegli autori che, per essere inquadri, richiedono di chiamare in causa nomi come Thomas Pynchon, David Foster Wallace o Roberto Bolaño. L'arrivo in libreria del terzo volume, *L'ala destra*, culmine del lavoro di Cărtărescu e del suo fedele traduttore italiano, Bruno Mazzoni (che, sottoposto alla prova più ardua della sua carriera – le pagine complessive di *Abbacinate* sono 1629 –, ne uscì trionfante), confermò un'impressione che cominciava a essere diffusa, e se il nome di Cărtărescu adesso girava tra i membri del comitato per il Nobel, tra gli addetti ai lavori si faceva strada il sospetto di esser di fronte al massimo autore europeo vivente. Conseguenza di ciò è stata l'accoglienza, subito entusiastica, di *Solenoid*, l'altro «grande romanzo» del romeno (944 pagine, stavolta in un solo volume, pubblicato dal Saggiatore e sempre tradotto dall'inseparabile Mazzoni): chi gridava preventivamente al capolavoro è stato confermato dai fatti. Parallelamente all'affermazione di Cărtărescu in Italia, sono cresciute anche le dimensioni dei suoi editori: dopo il passaggio da Voland al Saggiatore, ecco che il suo nuovo libro, per molti inatteso dopo due imprese monumentali consecutive, giunge in libreria per La nave di Teseo. Il titolo è *Melancholia*, e il «cartareschista» attento può intuire già da qui come sia stato possibile che l'autore

avesse già un altro libro pronto. In continuità con *Nostalgia*, anche *Melancholia* è infatti un libro di racconti (due brevi all'inizio e in chiusura, e tre più lunghi in mezzo), che potrebbero essere stati scritti prima, dopo o durante i lavori di *Solenioide*. Le sue «sole» 272 pagine potrebbero far pensare a un'opera minore, ma la densità di linguaggio, immaginazione e significato di Cărtărescu sono tali da rendere l'aggettivo «minore» sempre inapplicabile al suo lavoro. Il primo racconto, «La danza», ha la dichiarata funzione di prologo e presenta forti suggestioni borgesiane, ma anche lovecraftiane: di fronte all'isola da sogno, o da incubo, che si presenta subito ai lettori, è difficile non pensare, al netto della raffinatezza prosastica, alla *Cerca onirica di Kadath l'ignoto* (per usare la nuova e più appropriata traduzione del titolo da parte di Mario Capello, recentemente uscita all'interno dell'edizione Einaudi dei *Taccuini di Randolph Carter* curata da Marco Peano). Ma se il lettore vi

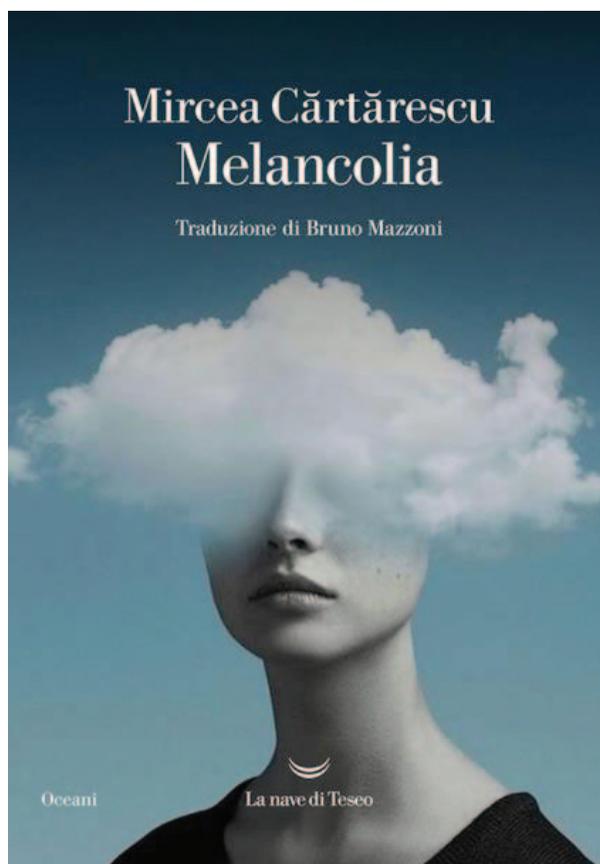
scorgerà anche suggestioni più moderne, dalle immagini vertiginose create dalle intelligenze artificiali agli scenari di certi videogiochi «Pov», ovvero con prospettiva in prima persona, non sbaglierà: lo stesso Cărtărescu, durante l'affollatissima presentazione di *Solenioide* al Salone del libro più recente, ha ammesso, stupendo diversi lettori che (a buon diritto) se lo erano pitturato come un folle asceta dedito esclusivamente al sacro culto delle lettere, di essere un grande appassionato di videogiochi e di aver trovato titoli come *Syberia*, *BioShock: Infinite* o *Borderlands* di grande ispirazione per le sue ambientazioni. Con il secondo racconto, e primo racconto lungo, «I ponti», si torna a uno dei Cărtărescu più classici, quello in cui le suggestioni dell'infanzia diventano il portale per altre dimensioni. Siamo in quella fase della vita in cui il mondo è ancora poroso, non soggetto a quei sistemi di categorie che, nella vita adulta, ci permettono di muoverci con efficacia al suo interno,



ma dall'altro lato lo spogliano di ogni magia, e i bambini di Cărtărescu, che sono sempre un po' anche il Cărtărescu bambino, guardano a quel mondo ancora infinito, per dirla con l'Aldous Huxley delle *Porte della percezione*, ben sapendolo gravido di misteri, ma già con un dubbio, un timore: non sarà che in tutti i mondi, non importa se fantastici o realistici, onirici o visionari, è sempre in agguato la solitudine? Il successivo racconto, «Le volpi», si muove su un registro simile, ma estende il proprio campo d'azione alla fiaba: i due piccoli Isabel e Marcel (il nome non può essere casuale, visto quanto il ricordo è centrale nella poetica di Cărtărescu: a volte le sue fantasmagorie, le sue incursioni nei «generi» e la sua verve psichedelica ci fanno dimenticare che è il più proustiano degli autori contemporanei) sono dei novelli Hänsel & Gretel (o una doppia Cappuccetto Rosso) alle prese con volpi mostruose e altre situazioni da novelliere, ma con una differenza: al termine di una fiaba cartareschiana non c'è una facile morale ad attendere il lettore, quanto piuttosto gli abissi vertiginosi della metafisica.

Chiude il compatto trittico centrale di *Melancholia*, «Le pelli», la storia di un quindicenne afflitto da esiziale solitudine, che ricorda da vicino il Mircea ragazzino che all'inizio di *Abbacinate* guarda malinconico distendersi davanti alle finestre di camera sua una Bucarest a un tempo ribollente di visioni e irrimediabilmente triste. A lui il compito – e qua la mente va al professore di liceo protagonista di Solenoide, con le sue deliranti esplorazioni urbane – di girare per una città in cui realtà e visione si mischiano producendo enigmi per definizione irrisolvibili, dietro ai quali si celano le grandi domande che animano la poetica dell'autore: perché siamo al mondo? Cosa ci facciamo qui, in mezzo al dolore e alla prostrazione? Perché siamo bloccati in un corpo mortale? Per quale motivo siamo così piccoli e irrilevanti rispetto alla grandezza del cosmo e all'estensione del tempo dietro e davanti a noi? E perché, se siamo così piccoli e irrilevanti, ci è stata data la facoltà di esperire almeno una stivella dell'infinito, dell'assoluto? Uno studioso dei Veda potrebbe rispondere a Cărtărescu che così è perché

l'*atman*, l'«anima individuale», non è che una parte e una proiezione del *brahman*, l'«anima universale», ma di certo Cărtărescu, come del resto i suoi protagonisti, non si farebbe bastare una simile risposta, perché la sua domanda è sempre accompagnata da una fortissima, lacerante domanda di *salvezza*. È questo tratto dell'autore, questa sua ostinazione a non rassegnarsi, nonostante tutto (e nei suoi libri «tutto» è davvero... *il tutto*), che ce lo affratella e che ci fa trovare ogni volta una profonda commozione nel leggere quelli che, a prima vista, potrebbero sembrare libri lontani dall'umano, più vicini alle profondità infernali, alle altezze celesti o alle visioni degli asceti e dei mistici più invasati. In realtà, pare dirci Cărtărescu (che intanto si congeda con l'ultimo racconto, il breve «La prigioniera», il cui titolo ben inquadra la sua *Weltanschauung*), tutto ci riguarda. Molto, molto da vicino.



Andrea Binelli

Louise Kennedy, Belfast 1975, brutale candore sulle barricate

«Alias», 18 settembre 2022

Naturalismo graffiante e nitore della prosa servono all'autrice per accostarsi, sullo sfondo irlandese dei Troubles, a personaggi presi nel vortice della Storia

Ricalcando un topos la cui tradizione è consolidata, la cosiddetta «letteratura dei Troubles,» dove viene messo in scena il conflitto settario che fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Novanta insanguinò il Nord Irlanda assumendo le proporzioni di una vera e propria guerra a bassa intensità, Louise Kennedy – già autrice di una raccolta di racconti, *The End of the World is a Cul De Sac* – allestisce la trama avvincente (ancorché prevedibile) del suo primo romanzo, *Certi sconfinamenti* (traduzione di Benedetta Gallo, Bollati Boringhieri), facendovi rifrangere una voce femminile audace e le tonalità crude di un naturalismo graffiante. I riferimenti materiali all'ambientazione e i profili incisivi dei personaggi ricevono vitalità e consistenza dagli evidenti parallelismi fra le esperienze della protagonista e la biografia dell'autrice, anch'essa cresciuta sul lago di Belfast e costretta a trasferirsi nella Repubblica con la propria famiglia, in seguito a pesanti intimidazioni da parte dei paramilitari lealisti. L'azione si svolge nella Belfast del 1975 e si intreccia alle paure, al senso di responsabilità, agli slanci e ai desideri sollecitati in una giovanissima maestra dall'amore che la unisce, in un crescendo irresistibile, a un avvocato sposato e col doppio dei suoi anni. Gli snodi principali del romanzo si sviluppano dunque a partire dal più classico degli amori sulle barricate: cattolica ma non repubblicana militante lei,

protestante ma strenuo difensore dei diritti civili lui. Limpida e priva di censure, la scrittura procede a una ricostruzione fisica degli eventi deliberatamente allusiva e concentrata su dettagli minuti, talvolta scabrosi e in varia misura simbolici.

Secondo molti critici, nella franchezza espositiva e nel nitore dei risvolti sociali garantiti da questa prospettiva sta la cifra stilistica della narrativa femminile contemporanea irlandese, da alcuni anni molto tradotta, grazie all'attrazione esercitata dalle versioni di una Irlanda più autentiche e plurali di quelle in passato affidate a cliché espressivi, innervati da immagini troppo riconoscibili. Pur richiamando motivi e stilemi della poesia di Seamus Heaney e dei romanzi di Glenn Patterson e Bernard MacLaverty, *Certi sconfinamenti* è più direttamente accostabile alle opere di autrici affermatesi recentemente: Caoilinn Hughes, Anna Burns, Lucy Caldwell e Sinéad Gleeson, nonché alle scrittrici della generazione precedente come Deirdre Madden e Anne Enright, oltre alla decana delle lettere irlandesi, Edna O'Brien.

Nei dialoghi del romanzo la protagonista, Cushla, ostenta una certa risolutezza, spesso reagendo a quel disagio interiore che la sollecita a non mostrarsi intimidita dal confronto, non solo retorico, con chi si presume in qualche modo a lei superiore. Se nelle pagine di *Certi sconfinamenti* le dinamiche psicologiche

della sopraffazione cui sono soggetti i cattolici del Nord Irlanda sono descritte con candore efficace – magari sorprendendo chi è digiuno della brutalità di quel contesto – in modo ancora più penetrante viene mostrato come le asimmetrie sociali e la violenza di cui queste si nutrono e con cui si perpetuano innescano insicurezze anche nei carnefici, sviluppando in loro, fin da ragazzi, quella sorta di obbligo morale che si risolve nella prevaricazione dei più deboli. Essa viene perpetrata, ovviamente, nei gruppi sociali più vulnerabili, come quello dei bambini in balia a istituzioni scolastiche repressive o delle giovani donne messe a confronto con una mentalità patriarcale diffusa in entrambi i fronti, cattolico e protestante. In queste circostanze, la franchezza narrativa di Louise Kennedy riflette una sedimentazione profonda del

risentimento politico, classista, di genere e generazionale. A pungere, e quindi a far riflettere, non è la cronaca in sé delle bombe, dei delitti e dei pogrom, che pure scandiscono la storia, spesso nel resoconto innocente degli alunni di Cushla, bensì la normalizzazione di questo incubo da parte dei bambini. Durante un viaggio in treno, ad esempio, Louise Kennedy fa chiedere a una voce infantile: «Mamma, quando esce di prigione papà?». Oppure una signora per strada osserva: «Io un cane non lo vorrei mai. Con un cane le possibilità di trovare un cadavere sono molto più alte». Intrecciando denunce e spunti ironici, resoconto storico e sviluppi sentimentali, Kennedy tratteggia la caduta di individui stritolati nelle loro aspirazioni dall'inferno dei Troubles, un inferno già noto ma non ancora compreso e tantomeno superato.



© Keystone · Getty Images

Caterina Soffici

Queen Hilary Mantel, la scrittrice dei Tuor che odiava la monarchia

«La Stampa», 24 settembre 2022

Un ricordo di una delle autrici inglesi più amate, due volte vincitrice del Booker Prize. Il corpo delle donne era centrale nei suoi romanzi storici

Addio a una grane scrittrice. Se ne va a settant'anni Hilary Mantel, una morte improvvisa ma forse non inaspettata, visto che per tutta la vita ha avuto gravi problemi di salute. Ha scritto una decina di romanzi ignorati dalla critica e dal mondo, poi a cinquantasette anni è arrivato tutto insieme: fama, soldi, onori e gloria grazie alla *Trilogia sulla dinastia dei Tudor* (Fazi, traduzione di Giuseppina Oneto), che ha venduto più di cinque milioni di copie. Mantel è stata la prima donna a vincere due volte il Booker Prize, il più prestigioso riconoscimento della letteratura in lingua inglese (nel 2009 e nel 2012, con i primi due libri della trilogia) e da allora è diventata un mito, una delle scrittrici inglesi più citate e osannate. Giustamente, anche se lei se ne è sempre stupita. Soffriva di endometriosi, una malattia prettamente femminile e come tale poco capita dai medici, ai suoi tempi principalmente uomini. A ragazza le dicevano di non fare troppe storie, che era tutto nella sua testa, che era una psicosi, una malattia immaginaria. La curarono con gli antidepressivi, una doppia violenza, sul corpo e sulla mente. Oggi si sa che l'endometriosi è una malattia dolorosissima e invalidante e ne scriviamo non per una forma di voyeurismo ma perché – come lei stessa ha raccontato – ha condizionato la sua esistenza, quindi la sua scrittura. Non ha potuto avere figli e ne avrebbe desiderati.

Suo marito ne avrebbe voluti e per questo si sono lasciati e poi però risposati (un altro bis che la rende piuttosto unica).

«Vanity Fair» mi mandò a trovarla nel paesino lungo la costa del Devonshire dove si era ritirata a scrivere. Un luogo placido, poche case di pescatori e una lunga spiaggia i ciottoli, che mi parve rispecchiare la sua indole di donna gentile e intelligente, meticolosa e attenta a ogni dettaglio, caratteristiche riscontrabili nei suoi libri, romanzi storici divulgativi ma geniali, per i quali si documentava con la precisione di un certosino. Sapeva tutto dei suoi personaggi, ma aveva l'abilità dei grandi di far sparire la fatica della ricerca. Prendemmo il tè davanti alla luminosa vetrata affacciata sul mare e ancora si stupiva della notorietà. Ma davvero è venuta fin qui per parlare con me? Chiese più volte. Sembrava quasi giustificarsi.

Aveva voluto scrivere del regno di Enrico VIII, una stagione chiave della storia inglese, perché diceva che il problema del re erano le donne e il loro corpo: il re vuole un figlio maschio, ma nella sua potenza deve comunque ricorrere a una donna per averlo. Le sei mogli sono scelte in base al successo come riproduttrici. Eppure, ognuna di loro ha delle doti, alcune sono state donne brillanti e intelligenti. Ma nella storia entrano per i loro successi come generatrici

di figli. Hilary Mantel nella *Trilogia* dà voce a queste donne e le racconta, mettendosi nei loro panni dai quali trapela la loro rabbia. E le riscatta, perché durante la gravidanza di Anna Bolena, nonostante tutti i loro sofismi, gli stratagemmi di Stato, i decreti degli avvocati, gli strali della Chiesa, gli uomini della corte di Enrico sanno che possono essere sconfitti dal corpo di una donna. E nessuno, nella Londra del Cinquecento, può accettarlo. E quindi le donne di Hilary Mantel vengono raccontate in maniera rivoluzionaria, attraverso la loro sessualità, e anche Anna Bolena, che non riesce a dare il figlio maschio al re, riesce a diventare quello che vuole, cioè regina d'Inghilterra, ma poi viene fatta fuori da un'altra concubina (Jane Seymour), che usa le stesse regole del gioco da lei usate per far fuori la moglie (Caterina). Il corpo delle donne è centrale in molte delle cose scritte da Hilary Mantel, una lettura nella quale ha proiettato le istanze femministe di cui è sempre stata sostenitrice. Gli storici tradizionali storcivano il naso, ma il suo lavoro è stato geniale e per certi aspetti eversivo.

Fortemente antimonarchica (nonostante avesse accettato dalla regina il titolo di Dame), fu al centro di una polemica sulle figure femminili della casa regnante dei giorni nostri. Diana e Kate, giovani donne – scrisse – «trattate come i panda, costosi da mantenere e belli da guardare, una specie che in natura sarebbe già estinta. Invece li manteniamo in una gabbia». «Non fate a Kate quello che avete fatto a Diana.» I tabloid inglesi la fecero a pezzi.

Dietro quegli occhi azzurri e dolci era comunque una dalle idee forti che non nascondeva. Dopo la Brexit dichiarò di volersi trasferire in Irlanda (cosa poi non avvenuta), disse che sognava di scrivere la storia di un'immaginaria uccisione di Margaret



Thatcher (non realizzata) e fu al centro di un'altra polemica quando fu accusata di propagare vecchi pregiudizi anticattolici nel Regno, pur essendo stata allevata in una famiglia cattolica in parte di origini irlandesi.

Cosa rimarrà di lei? Tutto. i suoi libri sono tradotti in trenta lingue. Dalla trilogia la Bbc ha tratto la serie tv *Wolf Hall*, che ha vinto il Golden Globe 2016 come miglior miniserie.

A me piacerebbe ricordarla per la grane umiltà e per il sorriso triste con cui, in un'intervista per «tuttolibri», alla domanda se il successo le avesse cambiato la vita rispose: «È un fatto esterno, che non influisce sul processo di scrittura. La sfida quotidiana è sempre la stessa. La gente può acclamarti e consegnarti premi, ma quando sei davanti alla pagina bianca, sei sola».

«La gente può acclamarti e consegnarti premi, ma quando sei davanti alla pagina bianca, sei sola.»

Stefano Bartezzaghi

Folli esercizi di uno stile mai letto prima

«Robinson», 24 settembre 2022

Nei suoi romanzi come negli articoli, Alberto Arbasino ha inventato una scrittura nuova capace di giochi e di affondi profondissimi

«Un nero volo di uccellacci frenetici.» La frase in neretto salta agli occhi ad apertura di libro, tra risguardo e frontespizio, proprio al centro della pagina per il resto vuota. Le pagine subito successive sembrano tavole futuriste, con parole libere di volare come stormi in un cielo contemplato da un àgure pessimista, composte a forma di ali, come nei calligrammi ellenistici e poi di Apollinaire. Per il suo *Super-Eliogabalo* (prima edizione, Feltrinelli 1969) Alberto Arbasino si era divertito a combinare col tipografo queste pagine inaugurali, probabilmente seguendo la nuova moda dei titoli di testa creativi, animati e buffi del cinema d'epoca (la prima *Pantera rosa* di Blake Edwards è del 1963). Non sarebbe più successo e quindi non si può prendere questa fantasia grafica come alcunché di tipico, in sé, della scrittura arbasiniana. A parlare della lingua di Arbasino, si può però cominciare da qui perché non di lingua si tratta ma più propriamente di scrittura.

Si apre un suo libro e si pensa: Arbasino scrive. Non nel senso ovvio (non è una tautologia), ma perché quel che gli sta a cuore è dare corpo (tipografico) alla lingua che ha in mente e per farlo si serve di tutti i mezzi a disposizione. Di lì l'affollarsi di segni: i punti di sospensione, gli abbondantissimi esclamativi (soprattutto negli anni Sessanta) e in interrogativi (anche dopo), i corsivi, a volte i neretti, i due punti

(:) gaddiani, i trattini e i trattoni, le maiuscole per nomi comuni e per i molti nomi propri, gli accapo e persino (si) gli asterischi. Nella primissima edizione di *Fratelli d'Italia* (Feltrinelli, 1963; sarebbero poi seguite Feltrinelli, 1969; Einaudi, 1977; Adelphi, 1993) gli asterischi sostituivano le vocali delle parolacce dei dialoghi: «c*zz*, c*zz*, c*zz*!» esclama a ripetizione una dama; «v*ff*nc*1*» argomenta il narratore, che nell'edizione 1993 tornerà su quelle sue reticenze passate a metterlo per esteso: «Sulla pagina, è brutto». Non era scrivere parolacce, a dare brividi a Arbasino. Il turpiloquio (e anche la bestemmia) costituisce una delle faglie più spettacolari aperte fra lo scritto e il parlato. Sorvegliarla, scandagliarla, attraversarla dove è più larga e profonda – questa faglia – è la vocazione primaria della scrittura arbasiniana.

Come l'anitra Martina con Konrad Lorenz, appena nata la sua scrittura aveva incontrato e adottato come genitrice l'incipit gaddiano sulfureo e subito in medias res dell'*Adalgisa*: «E che ero una qui e che ero una là; e che cantavo nei teatri da strapazzo, per i militari; che avevo già avuto una cinquantina d'amanti!... Ma sì!... cento... mille... un milione!». Così, da subito, quelli di Arbasino sono stati scritti in presa diretta (*Fratelli d'Italia* comincia come un collegamento da tg: «Siamo qui a Fiumicino»), che

possono essere esilaranti come «La narcisata» o agghiaccianti come il reportage sul rapimento Moro, montato sui discorsi colti al volo nei luoghi pubblici in quei giorni sospesi e fatali. Libri interi di interviste e conversazioni; nelle altre prose, il tono ormai temperato su un andamento da discorso orale scritto (dove per «scritto» si intende il contrario di «trascritto»: orale lavorato per iscritto, o scritto lavorato in modalità orale). Disinvoltura, teppismo (oltre che tempismo), provocazione, vivacità, scurrilità sono così da considerarsi come effetti secondari, di un'intenzione già appunto enunciata nel romanzo totemico pluriedito: «E continue conversazioni per rendere sempre più legittimo l'uso dell'italiano

parlato... presentandolo come se fosse la lingua più sottile e più duttile del mondo... senza nodi, senza cartilagini... la più facile da adoperare... nuovissima». Proprio per questo Arbasino affiancava Gianni Celati nel duumvirato (per altri versi quanto disomogeneo) apicale nel pantheon letterario di Pier Vittorio Tondelli. La modernità passava dall'orale messo in pagina, via dai vezzi della scrittura rotonda, curiale ed elzevira della tradizione italiana (oggi rimpianta ed emulata come unica alternativa alla sciatteria del diarismo dolente e goffo).

Ma allora come metterla con i suoi famosi tòpoi? Sono elenchi cumulativi, allitterazioni e calembour, ossimori e iperboli, salti di registro, tarsie di tasselli plurilinguistici, iperletterari, volgari, collezioni inesaurite di modi di dire e luoghi comuni, stilemi tipici («tutto un», «madornale» ecc. ecc.) che certi suoi lettori si trovano nelle dita quando poi si mettono a scrivere in proprio. Prendendo la resa mimetica del parlato come dimensione complessiva della scrittura arbasiniana, queste figure, tanto ghiotte per il retorologo, andranno considerate come dispositivi di animazione, acrobazie a senso doppio, triplo, quadruplo o non percepito, che costringono il lettore a badare piuttosto al ritmo, alla musica, all'orchestrazione. Sempre in velocità, per il principio: «E senza star lì a rompersi le impazienti palle» (che sembrano, in parte, due settenari del Parini). Giocolerie che lo hanno messo in sospetto di clownerie, proprio lui, tanto capace di affondi profondissimi sotto la leggerissima superficie testuale. Certo è impossibile dimenticare di quando all'uscita di *Hannibal, the Cannibal* ipotizzava il sequel «Asdrubal, the Rompibal»; o quando si concedeva addirittura osservazioni sulla possibile derivazione del «me ne frego» fascista al «minifrego» delle camere d'hotel. Figurarsi oggi, all'epoca del letteralismo e del senso sempre e rigorosamente uno e unico...

«C*ZZ*, C*ZZ*, C*ZZ*!»

GLI ADELPHI

Alberto Arbasino

Fratelli d'Italia



Leonetta Bentivoglio

La commedia ci salverà

«la Repubblica», 25 settembre 2022

Intervista a Miriam Toews, che ci spiega il motivo per cui è considerata la scrittrice della commedia dark. Il mondo per lei è insieme ridicolo e assurdo

Quanto intensamente tocca lottare contro i conformismi lungo quella metaforica *Notte di battaglia* che è la vita? Domanda più che mai opportuna nel caso di Miriam Toews, cresciuta in una dimensione soffocata dal bigottismo e affrancatasi da quel background diventando una romanziera sarcastica e ribelle. D'intensità se ne può attingere parecchia dal proprio muoversi nel mondo con l'ilarità consapevole di chi ha sperimentato i lacci del fanatismo religioso.

Considerata una delle esponenti più originali della narrativa anglofona, Toews è nata in Canada nel '64 in una comunità mennonita da cui è scappata a diciott'anni. Spesso ha rievocato quelle radici, che formano la cornice pervasiva di suoi libri assai venduti e premiati come *I miei piccoli dispiaceri* e *Donne che parlano* (da cui è stato tratto un film con Frances McDormand che uscirà in dicembre). I mennoniti sono un gruppo anabattista rigido e autoreferenziale. Nell'esaltare un ritorno anticonsumistico al cristianesimo primitivo, rifiutano le macchine, l'alcol e l'elettricità. Proibiti il ballo, il rock, la maggior parte delle letture, numerose parole e insomma quasi tutto. La disciplina è plumbea e ossessiva.

L'ultima impresa di Miriam, *Notte di battaglia*, ora proposta da Einaudi nell'attenta traduzione di Maurizio Balmelli, per una volta non include affatto

riferimenti al contesto mennonita. Ma le tre vivide figure principali del plot sembrano attinte dall'ambiente personale dell'autrice. Voce narrante è la bambina Swiv, che immaginiamo come un alter ego di Toews. Nel suo strampalato nucleo familiare, la novenne Swiv deve fronteggiare gli umori lunatici di sua madre Mooshie, attrice rabbiosamente incinta, e i fuochi d'artificio di nonna Elvira, un tipo estroso e formidabile che le insegna a ridere e a non mollare mai. In un'intervista realizzata a distanza, Toews parla di questo suo irriverente ritratto letterario di una famiglia tanto «disfunzionale» quanto agguerrita contro i moralismi di ogni specie.

Domina «Notte di battaglia» l'icona di una nonna straordinaria. È la sua?

A dire il vero il personaggio è un omaggio a mia madre, di cui ho cercato di cogliere il forte temperamento.

Scrivere è sempre un atto autobiografico?

Sì. Se scrivessi una storia dedicata alla vita su Marte tra mille anni, sarebbe piena del mio sentire e delle mie idee. Ci metterei dentro future donne marziane che tentano di evadere dal patriarcato e dalla disperazione esistenziale.

«Mi piace il ritmo della commedia dark e **il giustapporsi di cose buffe e tristi.**»

Lei è stata oppressa dal patriarcato e dalla disperazione?

Mi sono formata in un luogo estremamente punitivo che ho lasciato in nome della libertà e del mio desiderio di studi universitari. Se fossi rimasta non avrei avuto opzioni. L'obbligo sarebbe stato quello d'essere moglie e madre a tempo pieno, schiava di regole decise dai maschi.

Il tasso di depressioni tra i mennoniti è molto alto e in gioventù lei ha dovuto subire le esperienze dolorose dei suicidi di suo padre e di sua sorella. Tuttavia un'acuta comicità riempie la sua prosa. Dove ha pescato tanto umorismo?

Il mondo è un luogo ridicolmente assurdo e gli esseri umani sono tragici e spassosi. Mi piace il ritmo della commedia dark e il giustapporsi di cose buffe e tristi.

In molte pagine di «Notte di battaglia» scorre un diario quotidiano, esilarante e minimale, scandito da pratiche alimentari e sanitarie. Il significato della vita, cechevianamente, si cela nel piccolo accadimento?

Le nostre vite sono tragicamente banali, misurabili con cucchiaini da caffè. Ma è più avvincente constatare come ogni esistenza, anche laddove appaia noiosa, sia una saga epica se la si osserva dal punto di vista di chi la vive. Per Swiv, che a nove anni sta scoprendo tutto, nulla è banale.

Il libro ci investe spesso con la materialità più grezza delle manifestazioni del corpo, dai liquidi agli escrementi. Ha voluto sfidare il senso del pudore?

Come molti bambini, Swiv è affascinata dalle questioni corporee. Nel descriverle non ho avuto intenzioni provocatorie.

Quale rapporto ha, oggi, con la comunità da cui proviene?

Innanzitutto le confesso che sto vivendo in una condizione abbastanza autoriferita, che in tal senso riproduce un po' certe modalità mennonite. Mia figlia, suo marito e i loro figli abitano con mia madre, mentre io sto col mio compagno in una casa vicina. Quattro generazioni convivono e s'accudiscono a vicenda. Mia mamma è ancora una mennonita devota. Rispetto la sua fede, ma so che contribuì alla malattia mentale di mio padre e al suo suicidio. Il fondamentalismo religioso può essere crudele fino all'assassinio. Donne mennonite hanno confidato a mia madre che i miei romanzi hanno dato voce alle loro sofferenze e le hanno aiutate. D'altra parte molti mennoniti pensano che io li abbia infangati.

Si può scorgere un'affinità tra i lockdown della pandemia e l'atteggiamento di chiusura verso il mondo circostante adottato dai gruppi mennoniti?

Il paragone è giusto. Una realtà tagliata fuori da scambi con l'esterno opera dentro un sistema senza sbocchi dove il rischio è che alcuni membri debbano sottomettersi alla logica dei prepotenti. Basti pensare all'aumento delle violenze domestiche nel corso della pandemia. Il confronto con individui e prospettive differenti genera una società più equa e tollerante.

«Il fondamentalismo religioso può essere crudele fino all'**assassinio.**»

Daide Coppo

Gioventù tolkeniana

«Rivista Studio», 28 settembre 2022



Politica e cultura. I riferimenti culturali della nuova destra al potere sono cambiati oppure dietro c'è sempre il vecchio Msi?

Agli appassionati di coincidenze non sarà sfuggito un bell'incrocio politico e cinematografico, in questi giorni confusi e neri. Che la vittoria di Giorgia Meloni e di Fratelli d'Italia alle elezioni politiche – la prima in Europa di un partito di destra, senza il prefisso «centro» davanti, oppure possiamo chiamarlo direttamente postfascista – è arrivata pochi giorni dopo l'uscita dell'ultimo capitolo della saga di *Il Signore degli Anelli*, mitologia di culto per quella parte di destra italiana. Pietrangelo Buttafuoco, intellettuale di area postfascista pure lui, ex dirigente del Fronte della Gioventù, ha dichiarato a urne ancora calde alla «Repubblica»: «È una vittoria della generazione Tolkien». Andando indietro nel tempo c'è un'altra coincidenza sempre legata a Tolkien e sempre legata a Meloni. È il 1977: quell'anno, a gennaio a Roma Nord, nasce proprio Giorgia Meloni; alcuni mesi dopo, a Montesarchio, affascinante borghetto medievale campano, si tiene il primo Campo Hobbit, il festival della «giovane destra» nato come una versione missina dei raduni comunitaristi giovanili di sinistra, tipo il Festival del proletariato giovanile organizzato al Parco Lambro dalla rivista «Re Nudo».

Ha detto, sempre Buttafuoco, che Meloni non c'entra niente con «l'Italia post o neofascista che rispunta dalle "fogne"»: perché lei, dice, viene

da Azione Giovani, l'evoluzione post Fiuggi del Fronte della Gioventù, e nel Movimento Sociale non ci ha mai militato se non per pochissimi anni molto giovanili. Ma in Fratelli d'Italia c'è ancora un pezzo di quella storia, e non è una storia risolta in un verso oppure in un altro. Faccio però un viaggio all'indietro negli anni Settanta: i Campi Hobbit furono tre festival organizzati dalla «giovane destra» del Msi dal 1977 al 1979 nel tentativo (si può dire poi: fallito) di modernizzare un apparato politico e ideologico ancora legato a rituali che ad alcuni sembravano stantii già allora: il vittimismo, il nostalgismo, i saluti romani, la paccottiglia da Ventennio. Quell'afflato lì condizionerà poi, in seguito ma solo parzialmente, anche le formazioni giovanili di An e FdI: l'inno di Azione Giovani, il movimento che fu il trampolino politico di Meloni, si chiama «Il domani appartiene a noi», e venne composto proprio in quegli anni. All'epoca dei Campi, a destra, la corrente più giovane, rautiana, si agitava nelle gabbie imposte da Almirante, e guardava alle esperienze di sinistra come a un modello da imitare, almeno culturalmente. Nel 1974 nasce «La voce della fogna», il primo tentativo di giornale underground prodotto dall'ambiente neofascista. Ci giravano intorno Marcello Veneziani, Generoso Simeone, soprattutto Marco Tarchi. Il mito di

Tolkien nel mondo neofascista, anzi il mito degli hobbit in particolare, arrivò proprio in quegli anni, anche se fu preso in giro da non pochi camerati, tra cui lo stesso Veneziani, che avvertì del rischio di «relegarsi in un universo magico ma innocuo, in una Nubicuculia per i nostri spiriti desiderosi di sognare, abitata da elfi, hobbit e folletti».

La fascinazione fantasy rimane ancora oggi, se è vero che si chiama Atreju la manifestazione-festa di Azione Giovani che fonda proprio Giorgia Meloni nel 1998, e che da allora si tiene ogni anno, anche con il passaggio di testimone tra An e FdI. Atreju sarebbe il protagonista di *La Storia Infinita*, eroe impegnato nella lotta contro «il Nulla».

Sul sito dell'evento si dice: «Un giovane impegnato [...] contro un nemico che logora la fantasia della gioventù, ne consuma le energie, la spoglia di valori ed ideali, sino ad appiattirne le esistenze». Lasciando da parte il libro o film che ha segnato tante serate su Mediaset, sembra di leggere una frase di Drieu La Rochelle o di Robert Brasillach, filosofi e scrittori (e collaborazionisti) che proprio di quella «nuova destra» nata intorno ai Campi Hobbit furono simboli.

Elenca Marco Tarchi nel libro *La rivoluzione impossibile* (Vallecchi) le contraddizioni profonde di quel mondo, teso tra voglia di libertà e nostalgie delle più cupe: «Un curioso miscuglio di



innovazione e tradizione, aspirazione a crearsi un futuro liberato dall'ipoteca delle nostalgie e richiami a personaggi e miti tutti interni agli anni Venti e Trenta, rozzezze xenofobe e afflatti terzomondisti, sperimentazioni compiaciute di contaminazioni con culture di sinistra e inni alla purezza ideologica». E mi sembra che in quasi cinquant'anni questi nodi non si siano mai sciolti: ancora oggi, quando a destra spira un vento anticapitalista, più che legarsi a istanze magari ecologiste e critiche della globalizzazione, riecheggia del motto delle Ss italiane – «sacrosanta lotta del sangue contro l'oro – del lavoro contro il capitalismo – dello spirito contro la materia».

Certe rozzezze del passato, poi, vengono a galla ancora oggi, perché se Meloni è pure figlia di quella generazione tutta fantasy tra Tolkien e Atreju e che, come dice lei, ha «consegnato il fascismo alla storia», lo stesso non si può dire di certi compagni di viaggio. Sempre in quegli anni Settanta, anche se giovanissimi, La Russa e Gasparri si strinsero invece con i «conservatori» almirantiani, e i tic nostalgici di questi vecchietti non spariscono con l'età, come ha dimostrato il pur timido saluto romano di Romano La Russa pochi giorni prima delle elezioni.

Gli stessi vizi che la «Generazione Hobbit» contestava ai vecchi del Movimento Sociale sembrano essersi trasferiti nella «Generazione Tolkien», stando alla definizione di Buttafuoco. Se dalle pagine di *La voce della fogna* nel 1977 si dichiarava guerra «ai torcicolli nostalgici, al kitsch, alle utopie coltivate dagli inguaribili estremisti, malati di velleitarismo» (sempre parole di Tarchi), la stessa cosa, proprio identica, si può fare oggi verso gran parte dell'apparato di Fratelli d'Italia: l'ultimo arrivato tra i numerosi «impresentabili» è il responsabile regionale agrigentino Calogero Pisano, che su Facebook inneggiava a Hitler, e che però è stato eletto nel suo collegio e quindi adesso, che fare?

E sembra inesistente ancora, nel 2022, quella strategia di penetrazione culturale «gramsciana» che

già negli anni Settanta veniva agitata dai giovani militanti contro chi predicava invece le tattiche militariste del «controllo del territorio». I tentativi di costruire una popolarità musicale e letteraria sono oggi inesistenti, le poche spinte ecologiste degli anni Settanta sparite pure dalla memoria dei militanti. Si vede: nella distribuzione anagrafica di quel 26 per cento di voti presi da Fratelli d'Italia, il segmento più sottile viene proprio dalla fascia 18-24 anni, mentre quello più spesso è tra i 45 e i 65. Chi il Movimento, insomma, se lo ricorda davvero, e in parte chi ha fatto in tempo a votarlo.

La vittoria di Fratelli d'Italia è la vittoria di una destra identica a sé stessa e solo un poco ripulita nella sua faccia pubblica nel 1992. Il problema forse futuro, per il partito, è che ha vinto Giorgia Meloni, e quasi solo lei. Nei toni, nella presentabilità, nei festeggiamenti pacati, nelle assicurazioni all'Europa lei è sembrata in queste settimane ben più competente di quasi tutti quelli che la circondano. Dietro di lei, quasi il nulla. Tarchi l'ha chiamata «sindrome di Mosé»: quella per cui il primo leader capace di portare fuori dall'ombra un popolo che si era convinto di non poterne uscire mai – in questo caso quello della destra cosiddetta «estrema» – diventa allora un inattaccabile dio isolato. Era successo a Fini in An, è il caso di Meloni in FdI. Una domanda a cui è difficile rispondere oggi è: la coerenza è un limite o un valore? Nel 2002, quando aveva venticinque anni, Meloni interveniva per la prima volta a un congresso di Alleanza Nazionale parlando già di «correggere le devianze», e chiudeva il discorso con una citazione di Tolkien: «Non tocca a noi dominare tutte le maree del mondo; il nostro compito è di fare il possibile per la salvezza degli anni nei quali viviamo, sradicando il male dai campi che conosciamo, al fine di lasciare a coloro che verranno dopo terra sana e pulita da coltivare». La stessa frase l'ha scritta in un post su Facebook diciotto anni dopo. Di quel tentativo di modernizzarsi che fallì in pochi mesi, Meloni ha preso soltanto una manciata di nomignoli fantasy.

Gianluca Didino

Il ritorno della critica

«The Italian Review», settembre 2022



Quando avevo intorno ai cinque anni, durante una cena di Natale, un parente mi chiese cosa volessi fare da grande. Risposi: il velociraptor. Era da poco uscito *Jurassic Park* (il romanzo, non il film) e l'idea di essere un animale magro, rapido e fatale mi riempiva di adrenalina. Comprensibilmente l'intera tavola si mise a ridere. L'uscita mi venne rinfacciata fino a quando a diciott'anni finalmente lasciai il mio paese per non tornare più.

Molto tempo dopo mi trovavo seduto nell'ufficio del mio relatore di tesi al sesto piano di Palazzo Nuovo, la sede delle facoltà umanistiche dell'Università di Torino. Avevo da poco discusso una tesi triennale su Raymond Carver, narcisismo e risentimento mimetico. Ero indeciso su quale indirizzo scegliere per la specialistica, per quello avevo organizzato l'incontro. Come quel parente malevolo vent'anni prima, il professore mi chiese cosa volessi fare della mia vita. E come il bambino ingenuo che ero stato, mi feci cogliere di sorpresa ancora una volta. Risposi: vorrei fare il critico letterario.

Il professore rise. Non nella maniera sguaiata degli zii radunati per Natale, ma con il riso sarcastico e disilluso che si addice all'accademia. Comunque fosse, la reazione mi lasciò depresso: davvero tutte le mie aspirazioni erano così irrealistiche? Ero condannato a innamorarmi per sempre di specie estinte?

La risposta era sì, e non avrei dovuto arrivare a ventitré anni per capirlo. Quattro anni prima, poche settimane dopo il mio arrivo a Torino, ero stato alla libreria Feltrinelli di piazza San Carlo. Era un giorno di ottobre del 2004, faceva già un freddo irrealistico e per combattere la solitudine e l'ansia della

separazione decisi di fare quello che avevo fatto per cinque anni di liceo di fronte alle difficoltà: cercare risposte nei libri.

Di quel giorno ricordo distintamente poche cose, ma una di queste è la sorpresa che provai nello scoprire un'intera sezione della libreria dedicata alla critica letteraria. File intere di Auerbach, Barthes, Benjamin, Blanchot, Bloom, Jameson, Sontag, Todorov – ma anche Ceserani, Citati, Eco, Moretti. Dovevano essere almeno sei scaffali, una parete intera. Certo, una parete piccola, marginale, un po' nascosta, che faceva angolo, quasi invisibile dietro lo stand dei libri di cucina, offuscata dalle guide turistiche immediatamente alla sua destra, ma comunque una parete intera. Una riserva: guardavo a quei libri come altrettanti panda. E a ragione, perché negli anni che seguirono avrei osservato la parete ridursi sempre di più di dimensioni. Gli scaffali divennero cinque, poi quattro. La sezione fu rinominata Critica letteraria, musicale e cinematografica. Infine fu accorpata alla saggistica generale, e quella fu la fine...

Cosa era successo in quei quattro anni? Qual era il virus che aveva provocato la malattia e la morte di un intero genere letterario? La risposta è facile: internet. Nel 2004, appena arrivato a Torino, dovevo ricorrere alla Biblioteca Nazionale e ai suoi computer con installato Windows 95 se volevo ricevere e mandare email gratis, perché a casa non avevo una connessione. Nel 2008 io e miei inquilini scaricavamo in pochi secondi l'intera discografia dei Radiohead con l'Adsl, avevamo identità digitali su MySpace (Facebook sarebbe arrivato poco più tardi) e come tutti sceglievamo che libri leggere basandoci

«Invece che un'ermeneutica abbiamo bisogno di un'erotica delle arti.»

sulle recensioni di utenti anonimi su forum e blog. Nessuno aveva più bisogno dei critici letterari, che erano diventati inutili quanto i ragazzi che mettevano a posto i birilli nelle sale da bowling quando qualcuno aveva inventato il braccio meccanico.

Internet però era stato solo il colpo di grazia. La critica aveva iniziato il suo declino nel momento stesso in cui aveva raggiunto l'apice del successo negli anni Sessanta. In quel breve, luminoso decennio, la popolarità assunta dalla semiotica, dall'ermeneutica gadameriana e dal poststrutturalismo aveva portato nella cultura di massa una nozione a suo modo rivoluzionaria: quella per cui tutto il mondo è un testo, e come tale può essere interpretato. Era la liberazione della disciplina dai confini angusti della sua scomoda specializzazione. Il critico smetteva di essere un autore fallito che con sadico rancore faceva a pezzi il lavoro degli altri per diventare un personaggio cool, perfettamente inserito nel nuovo universo radicalmente denaturalizzato dell'industria culturale. Se tutto è culturale, tutto è un segno. E se tutto è un segno (magari addirittura un segno slegato dal proprio referente profondo, un significante senza significato, come avrebbe detto qualche decennio più tardi Baudrillard), tutto può essere letto. Chi meglio di un critico letterario, abituato all'esegesi di testi scritti, può rapportarsi a un mondo diventato un unico, infinito, sistema semiotico?

Sembrava l'utopia degli intellettuali, un mondo di allegri secchioni intenti a interpretarsi a vicenda all'infinito. E invece il postmoderno dà e il postmoderno toglie, come una divinità indiana dalle molte braccia. Forse non è nemmeno un caso che a porre fine a questo ambiguo paradiso maschile avrebbe dovuto pensarci una donna, chissà. Fatto sta che proprio mentre quello del critico letterario sembrava essere diventato il mestiere più fondamentale dell'Occidente, una trentenne newyorkese pubblicò

un saggio di cinque pagine diviso in punti come fosse il manifesto di una nuova avanguardia. L'autrice era Susan Sontag, il saggio si intitolava *Contro l'interpretazione* e si concludeva con una sentenza: «Invece che un'ermeneutica abbiamo bisogno di un'erotica delle arti». Era il 1964 e la ragazza ci aveva visto lungo. Se quell'aforisma era l'harakiri della critica, che si rendeva obsoleta da sola, era anche l'inizio di un nuovo mondo.

Incredibile ma vero, data l'enorme influenza avuta dall'idea di Sontag nello sviluppo della sensibilità contemporanea, in Italia *Contro l'interpretazione* e altri saggi è rimasto fuori catalogo per anni. In inglese esiste una versione Penguin Modern Classics, ma quando una decina di anni fa cercai il libro nella biblioteca londinese in cui lavoro, l'unica versione disponibile risaliva agli anni Settanta, ed era così logora e ingiallita che sembrava di avere tra le mani un testo vittoriano. Mai un'idea ha dimostrato la propria validità in maniera tanto concreta e autoevidente: un classico della saggistica anglosassone, in un'università britannica di primo piano in cui si dovrebbe insegnare anche critica letteraria e letterature comparate, non veniva preso in prestito da quasi quindici anni. Ciò che Sontag intendeva dire con la sua lapidaria, fulminante conclusione, era qualcosa di profondamente in linea con lo sviluppo dell'industria culturale nei decenni successivi alla pubblicazione del suo saggio. Ricordiamo che *Contro l'interpretazione* fu pubblicato inizialmente nel 1964: solo due anni prima Andy Warhol aveva esposto per la prima volta a Los Angeles le sue zuppe Campbell's, dando vita (almeno se diamo retta a Fredric Jameson) all'arte postmoderna; un anno più tardi, nel 1965, Georges Perec scriveva *Le cose*, la prima istantanea di un nuovo feticismo degli oggetti e di quella estetizzazione della vita quotidiana che sarebbe arrivata dritta dritta fino a Instagram. Il saggio di Sontag usciva in

volume nel 1966, un anno prima che Debord desse alle stampe un altro influente manifesto, *La società dello spettacolo*. Quelle che si stavano cominciando a mappare erano le coordinate di un nuovo panorama culturale, in cui a farla da padrone era l'immagine. Un'immagine ubiqua, completamente superficiale, la cui interpretazione si esauriva tutta nell'esperienza estetica. Niente rimandava più a niente. Non c'era nulla da interpretare, solo un oggetto culturale mercificato, un'icona bidimensionale, un meme che agiva a livello prelogico sulle nostre sinapsi, alterando la nostra libido. «Un'erotica delle arti», appunto.

Le cose sarebbero continuate pressoché inalterate per lunghi decenni. I nuovi media come le fotocamere digitali e internet non avrebbero fatto che sprofondarci sempre di più nella perfetta realizzazione di questa idea, il simulacro di cui parlava Baudrillard. Internet soprattutto, moltiplicando all'infinito i punti di vista e mettendo in crisi il principio di autorità, elevava il principio espresso da Sontag all'ennesima potenza: non si trattava nemmeno più di una sola erotica delle arti, ma di un numero infinito di erotiche, una per ogni consumatore culturale. Per la critica, letteraria e non, sembrava non esserci via di ritorno.

Per questo sono rimasto stupito quando, quest'anno, nottetempo ha deciso di ripubblicare *Contro l'interpretazione* nella nuova traduzione di Paolo Dilonardo, che di Sontag ha tradotto quasi tutta la non fiction che si trova in italiano. Ancora più sorprendente è che, sotto la direzione editoriale di Alessandro Gazoia, l'editore milanese abbia lanciato un'intera collana, *Extrema Ratio*, dedicata proprio alla critica letteraria. Finora ha pubblicato quattro testi: due pesi massimi della disciplina (Auerbach e Franco Moretti), un importante nome dei *gay studies* poco conosciuto in Italia (D.A. Miller) e un giovane critico italiano (Mimmo Cangiano). Già in Italia è difficile fare una casa editrice che produca utili, soprattutto con la saggistica. Un testo di critica può scappare qua e là, come un *guilty pleasure*, ma una collana intera sembrava un suicidio.

Eppure a guardare da vicino le cose sono un po' più complesse di così. È da qualche anno che la critica fatta uscire dalla porta sembra essere rientrata dalla finestra. Mascherata, obliqua, ibridata quanto si vuole, eppure riconoscibile nelle sue forme e persino nelle sue ossessioni. Pensiamo al successo anche commerciale di autori come Daniel Mendelsohn o Anne Carson: scrittori che hanno fatto della mescolanza delle forme il loro punto forte, capaci di alternare fiction e non fiction, autobiografia e analisi, ma che sono soprattutto due grandi esperti di letteratura greca. Oppure a Tom McCarthy, un critico letterario e artista visuale diventato tra i narratori britannici più interessanti degli ultimi anni, promotore di una innovativa forma di *theory fiction*. Ma anche a due autori di culto come Simon Reynolds e soprattutto Mark Fisher: era da tempo memorabile che un critico culturale non faceva breccia nel cuore delle masse di giovani. Questo rinnovato interesse permette a editori più piccoli operazioni coraggiose, come la recente pubblicazione da parte di Wojtek dei saggi critici di Danilo Kiš (*L'ultimo bastione del buon senso*, traduzione di Anita Vuco, 2022) o l'ambizioso *L'impensato* di N. Katherine Hayles per Effequ (traduzione di Silvia Dal Dosso e Gregorio Magini, 2021).

Dobbiamo dedurre che la spinta antiermeneutica teorizzata da Sontag ormai quasi sessant'anni fa si sia esaurita, e che ci aspetta un futuro in cui la critica si ritaglierà un nuovo spazio? Vedremo realizzata con mezzo secolo di ritardo l'utopia critica degli Eco e dei Barthes? Non proprio. Ma questo ritorno inaspettato rimane interessante e merita di essere approfondito.

Un buon punto di partenza per farlo potrebbe essere proprio il primo libro pubblicato da *Extrema Ratio*: *Falso movimento* di Franco Moretti, anche membro del comitato che cura la collana. Il libro prende il titolo da un film di Wim Wenders, da cui Moretti estrapola questa citazione: «Avevo l'impressione di aver mancato qualcosa, e di continuare a mancare qualcosa, a ogni nuovo movimento».

C'è qualcosa di metacritico, che i teorici degli anni Sessanta avrebbero senza dubbio apprezzato, nel lanciare una collana di critica letteraria con quella che è, in un certo modo, l'ammissione di una sconfitta. Non solo Moretti è tra i principali critici letterari viventi; è stato anche uno dei pochi a provare a mantenere viva la fiammella della critica negli anni più bui, quelli del boom informatico dagli anni Ottanta in poi, e per farlo è per così dire venuto a patti con il nemico: ha provato un approccio alla letteratura simile a quello dei big data (la «letteratura vista da lontano», come recita il titolo di un suo celebre libro del 2005), che spostasse il centro dell'attenzione dallo sguardo personale del critico alla vista a volo d'uccello resa possibile dalla tecnologia. Un approccio che in altri campi, come quello delle *digital humanities*, ha prodotto risultati sorprendenti, anche grazie al perfezionamento delle intelligenze artificiali, ma che nel campo della critica non ha portato i risultati sperati. Puoi addestrare una rete neurale avversa a mappare la letteratura dell'Inghilterra industriale, come sta facendo la British Library nel suo interessante progetto *Living with Machines*, ma forse non arriveremo mai al punto in cui l'ia riesce a estrarre reale significato dai testi. Traccia costellazioni, ma non le interpreta. Che queste costellazioni fossero sufficienti al lavoro del critico era la sfida dell'approccio quantitativo alle letterature comparate. Scrive Moretti nella sua introduzione: «Falso movimento: si è partiti e poi, come in ogni road movie che si rispetti, la meta ha via via perso importanza rispetto a ciò che si intravedeva ai lati della strada». È un'ammissione coraggiosa se hai dedicato il grosso della tua carriera a un'idea.

Tutto ciò mi fa venire in mente un libro, *Satin Island* di Tom McCarthy. Il protagonista del romanzo (se si può chiamare romanzo un oggetto letterario come *Satin Island*) si chiama U. ed è impegnato a compilare per la misteriosa azienda per cui lavora il Grande Rapporto, un borgesiano dossier che descriva tutto il mondo. Lo scopo, presumibilmente, è sfruttare l'informazione a fini commerciali. Inutile

dire che anche il progetto di U. è destinato al fallimento. Non c'è qualcosa che accomuna il Grande Rapporto e l'idea di Moretti di un'entità onnicomprensiva e impersonale capace di abbracciare tutta la letteratura (cioè, direbbe ogni critico che si rispetti, tutta la vita) in un unico sguardo? E non sono entrambi a modo loro tentativi di fare ciò che i critici degli anni Sessanta si erano proposti di fare, cioè di trasformare tutto il mondo in un testo e di interpretarlo, pezzo per pezzo?

Satin Island e *Falso movimento* sono accomunati anche da qualcos'altro: il fatto che, laddove il progetto umano di attribuzione di senso fallisce, o quantomeno riconosce i suoi limiti, lo stesso non si può dire dell'aspetto tecnologico. Dopo la pubblicazione del romanzo, McCarthy ha scritto per il «Guardian» uno stupendo pezzo intitolato significativamente *The Death of Writing*. «Tutt'altro che impossibile da scrivere» dice McCarthy verso la fine «il Grande Rapporto che tutto contiene viene scritto in ogni momento intorno a noi – non da antroromanzieri ma da un codice binario neutrale e indifferente il cui solo scopo è perpetuare sé stesso». Lo stesso potremmo dire dei big data letterari dati in pasto a computer e intelligenze artificiali: il senso è lì, da qualche parte, nascosto nei miliardi di bit; l'informazione chiave che ci permetterebbe di comprendere tutto è già stata scritta, ma in una lingua che non possiamo comprendere, fatta dalle macchine per le macchine. Il senso si perde in un linguaggio diverso da quello umano, dove è il concetto stesso di «senso» a non avere significato.

Cosa ci dice questo del percorso della critica, del suo apice, della sua caduta e della sua timida rinascita? Almeno due cose importanti.

La prima è che avevano ragione gli Eco e i Barthes negli anni Sessanta: il mondo è davvero tutto un testo che aspetta solo di essere interpretato. Sfortunatamente per noi, però, è un testo così infinitamente complesso, così multiforme e caleidoscopico, un tale insieme di metatesti che si perdono l'uno dentro l'altro come in un gioco di scatole cinesi o in un'immagine del Bhagavad Gita, che nessun essere

«Il critico non è più gregario rispetto all'autore:
il critico è l'autore.»

umano può leggerlo se non in maniera pateticamente parziale e imperfetta. Per comprenderne gli aspetti nascosti abbiamo bisogno della tecnologia, che però oblitera l'idea stessa che un senso – e dunque un'ermeneutica propriamente detta – sia ancora possibile. Il significato dunque è come uno dei documenti che il povero K. cerca inutilmente di ottenere nel *Castello* di Kafka: si trova sempre nella stanza accanto, fuori dalla nostra portata. Sempre presente e sempre irraggiungibile. La seconda è che, proprio per questo, davvero ciò che ci rimane è «un'erotica delle arti». Non perché come pensava Sontag nessun tentativo ermeneutico è più possibile, e dobbiamo limitarci all'esperienza della fruizione dell'opera d'arte, bloccati su una superficie che non contiene nessuna profondità. Semmai per la ragione opposta: perché tutto è così infinitamente profondo e complesso che non potremo mai comprendere più di quanto il nostro (limitato, ma insostituibile) sguardo umano ci permette di comprendere. Per questo trovare il senso laddove è programmaticamente irraggiungibile non è un'operazione di decodifica, ma di scrittura vera e propria. Inevitabilmente significa colorare ciò che è di per sé incolore del nostro desiderio.

Ecco allora che succede ciò a cui stiamo assistendo oggi, e cioè il ritorno della critica, ma di una critica nuova. Il critico non è più gregario rispetto all'autore: il critico è l'autore, come dimostrano i casi di Mendelssohn, Carson, McCarthy. Laddove tradizionalmente la disciplina sembrava poter esistere solo sulla base di una supposta oggettività (era in fondo la domanda sollevata da internet: perché dovrei fidarmi della tua opinione, se chiunque può leggere un libro e scrivere ciò che ne pensa?), oggi sta diventando chiaro che ciò che il critico può aggiungere è esattamente l'opposto, il proprio sguardo personale. Pensiamo a Mark Fisher: ameremmo con la stessa intensità le sue analisi della musica dei

Joy Division o dei film di Christopher Nolan se non fossero illuminate dalle vicende della sua storia personale? Il libro di Simon Reynolds sulla scena rave sarebbe altrettanto pregnante se l'autore non ci raccontasse le notti passate sotto l'effetto dell'Mdma a ballare nei prati oltre la M25 di Londra? Si tratta di estrapolare un piccolo pezzo del megatesto che del mondo e sprofondarci dentro come nella proverbiale tana del Bianconiglio: lungi dall'essere impossibile, l'opera ermeneutica è infinta, come pensava Gadamer, perché infinito è il mondo; ma è anche per forza di cose un'opera antitetica all'idea di oggettività. L'ermeneutica non è alternativa a un'erotica delle arti: è essa stessa un'erotica delle arti.

In fondo quando penso al ragazzino ingenuo che ero mi accorgo che il sorrisetto dell'accademia era immeritato: forse non era possibile essere un velociraptor (anche se, con la realtà virtuale, non si può mai dire), ma l'ambizione di diventare un critico non era poi così peregrina. L'ironia che sollevavano i miei sgangherati piani di vita era il riflesso di una disillusione destinata a finire, e già nel 2008 quella che allora veniva chiamata la «blogosfera» ci aveva mostrato un futuro possibile: quello della critica fuori dai rigidi dettami accademici, della critica come invenzione, simulazione, autofiction, del lavoro del critico come memorialista e narratore, insomma di una critica come forma d'arte. Siamo appena agli inizi di questo percorso, ma se dovessi scommettere i miei due cents, direi che si tratta di un sentimento destinato a durare. Perché se il mondo là fuori è davvero un testo, dobbiamo riconoscere che è un testo intricato e oscuro, e tutti abbiamo bisogno che venga fatta un po' di luce. Non quella abbacinante promessa dalla tecnologia, che abbiamo scoperto renderci sempre più ciechi: piuttosto lampi nel buio, che se non ci guidano verso nessun significato ultimo almeno aprono per un attimo le porte degli infiniti mondi possibili.

Gianmarco Aimi

«*Le altre poetesse mi copiano e poi mi odiano.*»

«Rolling Stone», 7 ottobre 2020



Intervista a Patrizia Valduga, la diva della poesia. La nostalgia per Giovanni Raboni, l'eros nelle sue opere, il rapporto con la critica e i giovani poeti

Diva della poesia, maestra della forma chiusa, nostra signora della quartina. È stata definita in tanti modi, quasi sempre in sua assenza. D'altronde, non aveva bisogno di apparire: le opere parlano da sole. Ma per la prima volta Patrizia Valduga, in via del tutto eccezionale, ha deciso di aprirci le porte del suo mondo – artistico ed emozionale – concedendosi a una lunga intervista proprio nella casa che ha condiviso con l'amore di una vita, il grande poeta Giovanni Raboni. «Qui hanno mangiato soltanto Paolo Volponi e Giacomo Manzoni con le consorti» ha premesso.

Mitizzata, emulata, vilipesa (non riuscendo a imitarla) è in grado di inserire negli stessi versi l'(auto)erotismo e la morte, il sarcasmo più feroce e la malinconia pura, così come la politica senza timore di prendere parte. E infatti porta fieramente una spilletta con falce e martello: «Nel mio cuore sarò sempre comunista». Una lunga chiacchierata nell'abitazione di via Melzo a Milano, dove le librerie hanno preso il posto delle pareti e in bagno sono affisse – in segno di massimo rispetto – le foto degli artisti amati Ian McKellen, Ignacio Matte Blanco, Tadeusz Kantor, Beckett, Testori-Branciaroli, Gassman-Ronconi, Werner Herzog e dei genitori da adolescenti.

L'attenzione all'estetica è in ogni dettaglio. Dal pacchetto di sigarette senza immagini delle conseguenze del fumo: «Ho tenuto quelli vecchi e li sostituisco»,

al manichino vestito di tutto punto che ci accoglie nello studio, fino al teschio (vero) che sorveglia in una vetrinetta i preziosi copricapo anni Venti: «Questo me l'ha portato un amico da New York. L'ho utilizzato varie volte, per poi scoprire che era una abat-jour...». Dal 1981 è «sulla piazza» come ripete spesso e fra poco festeggerà i quarant'anni di attività, ma sarà difficile vederla in eventi promozionali. L'unico lusso che si concede è uno spritz a La belle aurore, un localino in stile déco a cinque minuti a piedi che ha un solo difetto: «Il titolare non mi vuole comprare lo champagne perché dice che è da ricchi». Se volete incontrarla non portate in dono le vostre poesie, meglio la verdura dell'orto: «Adoro i pomodori come niente al mondo, quando sono buoni il profumo è cocaina», anche perché a chi le invia componimenti spedisce «una frase fatta, la copio e la mando». Non ha neppure i social, anzi, scopre di essere su Instagram a sua insaputa proprio mentre ne parliamo: «Che orrore, li denuncerò!», ma su internet ha cercato nuove conoscenze «solo che tutti vogliono dei soldi», perché in fondo, ha confessato, «vorrei morire tra le braccia di un uomo».

Quando le ho chiesto di essere intervistata di persona mi ha risposto: «Voler incontrare uno scrittore che si ama è come amare il pâté e voler conoscere l'oca».

Si rimane sempre delusi. La persona ha dei limiti, quello che conta è l'opera. È lì che un autore dà il meglio di sé e risulta più vero. Un artista può essere noioso e miserabile dal vivo. Non mi riferisco ai poeti, ma ai romanzieri. La poesia ha un legame più profondo con la logica dell'inconscio: si capisce subito se un poeta bluffa. Non si può essere grandi poeti e nello stesso tempo vili e truffatori. Mentre un narratore può essere anche un delinquente, perché tanto registra il mondo intorno senza parlare troppo di sé.

Visto che lei è una poetessa e quindi non bluffa, partirei dalla sua difesa di Tariq Ramadan, l'icona della sinistra filoislamica europea accusato di stupro. Sul «Fatto Quotidiano» scrisse un lungo articolo in sua difesa e fu molto criticata.

Quale donna entra nella camera da letto di un uomo per consigli spirituali? Io ci sono entrata soltanto quando non mi dispiaceva l'idea di scoparci. Difendo lui e tutti quelli accusati dal #MeToo, ma per Ramadan mi sembra che ci sia stato un atteggiamento un po' razzista, quando hanno detto di lui: «Dice cose giuste e condivisibili ma non le pensa». Come si permettono, sono forse nella sua testa? Se qualcuno lo dicesse di me lo denuncerei. Su «Dagospia» mi hanno dato della vecchia puttana, che voleva scopare con lui. Non mi piacciono gli uomini più giovani di me!

Quindi non solidarizza con le donne che hanno denunciato molestie o violenze in questo periodo?

Il #MeToo mi fa schifo. Ci dovrebbe essere una prescrizione anche per le molestie. Come si fa a denunciare dopo trent'anni uno che ti ha toccato il culo o l'altro che ti ha toccato una tetta?

A lei non è mai capitato niente del genere?

Mai! Sono sempre stata io ad assaltarli. Tutt'al più sono gli uomini che possono accusarmi di violenza. Sono contro queste cose «di genere», perché di generi ormai ce n'è un'infinità? Jules Michelet parlava

dei «due sessi dello spirito». Ecco: penso che gli artisti uomini abbiano la parte femminile più sviluppata rispetto agli altri uomini, e le donne quella maschile.

Eppure, Harvey Weinstein è stato incriminato per altri sei capi di imputazione legati a violenze sessuali proprio in questi giorni.

Mi fa veramente pena, vorrei testimoniare a suo favore. Ma, lo giuro, non sono così stronza da sostenere in assoluto questa posizione. Se una donna è costretta contro la sua volontà, per non perdere il lavoro, ad esempio, lo trovo detestabile. Ma una donna libera, che invece vuole solo fare carriera, la considero una che si vende. Quelle che sono state con lui e poi lo hanno accusato per me sono delle prostitute, come minimo. E anche Jacqueline Kennedy, che mise per contratto un solo rapporto al mese con Onassis, mi sembra una prostituta. Allora sono meglio quelle che battono per le strade di Milano.

Lei fu legata per ventitré anni al poeta e critico Giovanni Raboni. Cosa le manca di lui?

Che assurdità... mi manca lui. Era un genio! Capiva tutto, prevedeva le mie mosse, i miei pensieri, mi aiutava in tutto. Mi sentivo in una fortezza. Adesso invece sono in balia di me stessa, della mia solitudine e delle mie angosce. Ho cercato un fidanzato, ma non l'ho trovato neanche in internet.

Non mi dirà che l'ha cercato sui social?

Macché, sui siti per incontri! Solo che vogliono tutti dei soldi e a me non va di pagare.

Dobbiamo lanciare un appello?

Per carità! Si fa peggio ancora. Dal vivo nessuno osa. Pensi che chiesi al giornalaio di esporre una mia foto con il numero di cellulare. A fine giornata non

«La persona ha dei **limiti**, quello che conta è l'opera.»

mi arrivò neanche una chiamata. Ce ne saranno di persone che passano in piazza Oberdan, no? In città è molto difficile conoscere gente. Una donna sola non viene mai invitata nelle case private: quando è giovane non la vogliono le mogli e quando è vecchia non la vogliono i mariti. E poi non è neanche una questione estetica, ma di attrazione mentale, di elettricità mentale. Insomma, una persona non intelligente non la reggo.

Effettivamente di poeti c'è scarsità in giro.

I poeti non li voglio più vedere. Avrei bisogno o di uno psichiatra, che fa sempre comodo, o di un avvocato, per fare tante belle cause, o di un idraulico, visto che ho spesso problemi in casa. Qualcuno che si rendesse utile, insomma. Un poeta no, il confronto con Raboni non è sostenibile.

C'è mai stata una follia che avete fatto insieme?

Una cosa che i parenti hanno giudicato una follia è stata la fuga con un Cessna dall'ospedale di Kassel in Germania. Raboni aveva avuto un infarto. Quando ancora non poteva alzarsi dal letto, stanco di una lingua che non capiva e del cibo che non gli piaceva, voleva tornare a Milano. Con un po' di tedesco e un po' di inglese ho organizzato il viaggio: lui, io, due



medici e un pilota. Un'ambulanza ci aspettava a Linate. Era il 1987: ci è costato dodici milioni.

Non mi dica che è l'unica in ventitré anni.

Quello che faccio di solito è folle per tutti ma non lo è per me. Raboni, invece, era una persona molto riservata. Amava rileggere Dickens, Flaubert, Dostoevskij e la Austen. Era questo il suo piacere: più della poesia. La prima volta che siamo andati a Parigi insieme, mi disse: «Abbiamo un pomeriggio libero: cosa vuoi fare?». Ero incerta se andare al mercato delle pulci, oppure a portare dei fiori alla tomba di Céline. Siamo andati a Meudon: un viaggio vero e proprio. Gli portai un gran mazzo di roselline selvatiche. Avrei fatto meglio ad andare al mercato delle pulci. Raboni si comprava le camicie usate a Porta Portese: aveva una eleganza innata. Gliene regalai io una nuova, di lino blu, che mi costò un capitale. Ci sono poeti che portano vestiti firmati ma sembrano dei mendicanti, Giovanni invece era vestito con abiti vecchi eppure sembrava un aristocratico.

Non le manca un figlio?

No, ho abortito nell'87. Mi sentirò sempre figlia... Se non ho mai dimostrato i miei anni è anche per questo. Non si invecchia scendendo gradino per gradino, ma si precipita rampa dopo rampa. Si rimane tramortiti per un po' e poi si riparte. L'ultima rampa l'ho scesa l'anno scorso e spero di rimanere così ancora per un po'. L'età che uno dimostra è la media aritmetica di tutte le sue età, soprattutto quella affettiva, erotica e intellettuale. Certo, ci sono anche l'età biologica, anagrafica e sociale, ma contano meno. La mia età affettiva è quattordici anni, l'età intellettuale ottanta, e quella erotica due.

E tutto l'erotismo presente nelle sue poesie?

Appunto, è un erotismo che non ha due anni. Le poesie erotiche ognuno le legge con la propria sensibilità. Per Moni Ovadia sono «arrapanti», per un amico con problemi psicologici «drammatiche», per uno psicotico che mi ha mandato un commento

«tragiche», per mia sorella che vede l'aura delle persone «mistiche». Non so più cos'è l'eroticismo, non lo chieda a me. Ogni stagione ha i suoi modi di interpretarlo. Nell'Ottocento era erotico se una donna mostrava la caviglia, oggi forse se una si spoglia sul cellulare. Cosa vuole che ne sappia, io non ce l'ho quella roba lì.

Non usa gli smartphone?

No, ho un vecchio telefonino perché quelli nuovi non mi stanno in tasca. E siccome detesto la borsetta, preferisco questo che è abbastanza piccolo. E deve chiudersi, se no mi partono le chiamate senza che me ne accorga.

Almeno il computer lo usa?

Quello sì, però, a dire la verità, non ho la connessione internet a casa. L'ho avuta, ma il modem si scaldava e rischiavo di far sciogliere la scrivania di Raboni. In più, se andava via la luce si bloccava la linea del telefono di casa e questo mi metteva in ansia. Mi hanno regalato questo telefonino, ma lo uso solo per internet con l'hotspot. Le cose tecniche... Se penso alla lavatrice...

Cosa le è successo?

Mi si era rotta e così ne ho comprata una nuova. Ma sa cosa vuol dire vivere sola? Sono riuscita a prenderne una da otto chili. Ha un oblò grande così! Mi fa paura. Non l'ho ancora usata, ci sta dentro troppa roba. Potrei fare il bucato per un esercito.

Alcune settimane fa un altro suo articolo ha fatto parecchio discutere, dove sosteneva di non confondere i «grandi» col pop. Così come in passato disse di voler

«Un artista dovrebbe essere giudicato dal suo spessore estetico e morale e non dalle vendite.»

morire prima che a Milano venga eretta una statua a Adriano Celentano. Non ha un buon rapporto con la musica contemporanea?

Adriano Celentano non lo prendo neanche in considerazione. Non me ne frega niente di quel tipo di musica. Non ho mai visto Sanremo in vita mia. Mi fanno schifo anche Francesco De Gregori, Paolo Conte e Roberto Vecchioni. Li detesto tutti quanti. In quell'articolo dicevo che si intitolano strade e giardini e airole e crocicchi a persone che hanno qualche notorietà, non una vera importanza culturale: glorie passeggiere. Un artista dovrebbe essere giudicato dal suo spessore estetico e morale e non dalle vendite. Non avevo nessuna simpatia neppure per David Bowie, ma quando è andato alla trasmissione di Celentano e ha detto: «Appena l'ho visto ho capito subito che era un idiota», l'ho amato immediatamente. Deve essere stato molto intelligente...

Una delle sue caratteristiche in poesia è di aver sempre scelto la forma chiusa. Oggi però sembra sempre più raro trovare qualcuno che la utilizza.

Qualcuno in giro c'è ancora. Quando mi chiedono come mai non uso il verso libero, rispondo che non esistono versi liberi, ma io personalmente non saprei quando andare a capo. Non li so fare. E poi è un mio piacere personale. Imparo a memoria le poesie che amo, perlopiù in rima. Da Guittone d'Arezzo a Giovanni Raboni. E anche gli stranieri, per esempio ne so a memoria diverse di Baudelaire. Ne vuole sentire una?

Certo...

Si intitola *À celle qui est trop gaie*. Ta tête, ton geste, ton air / Sont beaux comme un beau paysage; / Le rire joue en ton visage / Comme un vent frais dans un ciel clair...

Di poeti non ne vuole più conoscere, ma di poetesse ce ne sono moltissime che vorrebbero frequentarla o farle leggere le loro poesie. Basta scorrere sui social o il web.

Le poetesse, o mi detestano soltanto o mi copiano e mi detestano insieme. Sono sulla piazza dal 1981

«Ma, dico, non si ha neanche un po' di carattere, un po' di personalità? È da una vita che **non voglio assomigliare a nessuno.**»

e ho sempre detto i miei versi a memoria e per la successione delle quartine, scrivevo su un foglietto il primo verso, lo guardavo per ricordarmi l'inizio e poi lo mettevo in tasca. Adesso lo fanno in parecchie, anche davanti a me! Non ne posso più... Ma, dico, non si ha neanche un po' di carattere, un po' di personalità? È da una vita che non voglio assomigliare a nessuno.

Alle giovani poetesse che copiano il suo stile, cosa consiglia?

Magari fossero le giovani, sono più decrepite di me... Ecco il mio consiglio: leggete qualcuno di più bravo, come Pound, Baudelaire e Raboni. Se vi annoiate con questi tre, la poesia non è la vostra partita, datevi a qualcos'altro. Non si può esser poeti se ci si annoia leggendo i grandi poeti. Io non mi annoio neanche con i più piccoli.

Quindi di oggi non c'è nessuno o nessuna che apprezza?
Non leggo più i vivi. Preferisco stare con i morti. E poi è inutile fare le antologie delle poetesse italiane, come l'ultima della poesia femminile del Novecento. Allora fai anche quella maschile. Vuoi leggere qualcosa di femminile? Leggi gli uomini. Vuoi leggere qualcosa di maschile? Leggi le donne.

L'ultimo che l'ha stupita?

Francamente nessuno. Quando ho fondato la rivista «Poesia», quelli che mi piacevano li ho pubblicati lì. Purtroppo, sembra che il covid sia arrivato a mio

«Non leggo più i vivi.
Preferisco stare con i morti.»

personale documento. Per la prima volta stavo organizzando a Milano, alla Centrale dell'Acqua, un ciclo di incontri che si intitolava *Rime alla ribalta con quattro poeti, Marco Ceriani, Riccardo Held, Gabriele Frasca e Emilio Rentocchini*. Loro oggi sono i migliori nella forma chiusa.

Com'è che fondò la rivista «Poesia» e rimase soltanto un anno?

Perché Nicola Crocetti mi ha esasperata. Pensi la cattiveria delle persone, ho inventato la rivista e l'ho costruita materialmente, poi l'ho lasciata a lui e me ne sono andata. Dopo il lancio aveva un pacco di ritagli stampa alto così, a detta sua. E lui, per tutta gratitudine, non mi ha mai recensita. O meglio, mi ha fatto stroncare un libro da un'altra poetessa e ultimamente dichiara che l'ha fondata lui. Ma se qualcuno va a vedere i primi numeri, la differenza salta agli occhi. Io avevo copiato *Il Politecnico* di Albe Steiner e la copertina era a riquadri, variabili. Quella di Crocetti sembra il diario delle signorine, una vera «enciclopedia della fanciulla». Una sola foto in copertina e la scritta POESIA non più quadrata ma con i ricciolini. Insomma, la mia sembrava fatta da un uomo, la sua da una donna. Ma il problema di Crocetti è di non essere un poeta.

Quali sono i suoi poeti preferiti?

Quello a cui torno più spesso è Raboni. Poi Pascoli, prima di lui Tasso, e ancora più indietro Dante e Petrarca, ora l'uno ora l'altro.

E Patrizia Valduga che posto avrà nella storia?

Non ne ho idea, ma non è cambiato niente rispetto al passato. Ci sono poche persone con orecchio, animo, cuore, spirito e mente per godere della poesia. La maggior parte vuole cose facili e leggere. Ai

tempi di Virgilio non era lui il più grande poeta, ma Ennio. Quando lo hanno accusato di rubare da Ennio, ha risposto che era sua facoltà trovare perle nei letamai. Marziale è scappato da Roma andando a Imola dicendo sarebbe tornato appena diventato un citaredo [suonatore di cetra, lira o arpa, Nda], un cantautore, si direbbe oggi. Solo quelli piacevano già allora. Andando avanti, crede che Baudelaire fosse il poeta più importante nella sua epoca? No! Era Béranger, che nessuno legge più, né in Italia né in Francia. Quindi, cosa dobbiamo aspettarci... Oggi vanno per la maggiore quattro poeti, che spacciano per poesia la degradazione facile, addomesticata della poesia, con belle e nobili parole, invece la grande poesia è per pochi e sempre lo sarà. Crede che tra duecento anni sapranno chi erano Umberto Eco o Andrea Camilleri? Non credo, ma leggeranno ancora Paolo Volponi.

E pensare che la poesia spopola sui social. Ho visto che anche lei ha un profilo su Instagram.

Come ho un profilo su Instagram? Ma quella non sono io. E vedo che pubblica delle poesie con delle immagini porno, che orrore! Lo dica che non mi faccio pubblicità in questo modo. Solo settanta followers, poi? Poveracci! È uno sfruttamento, li denuncerò! Anche su Facebook ho dovuto far cancellare delle pagine. Una volta arrivo a Ravenna e una persona mi dice: «Sono contento che ti piaccia il jazz». Cosa? Io detesto il jazz! Allora, se uno usa il mio nome per dire quello che faccio, va bene, ma non se lo usa per esibire i suoi gusti personali.

Le propongo alcuni versi dei poeti social più seguiti in questo momento. Cosa ne pensa?

È poesia? Oddio, poi i versi messi a bandiera sono insopportabili. Che schifo!... non hanno niente a che fare con la poesia, vanno solo a capo. D'altronde neanche i giornalisti sanno cos'è la poesia, così come i critici, per cui non c'è da stupirsi. Vuole sentirne una vera? Una delle *Canzonette mortali* di Raboni.

«Qualcuno mi ha detto che
la mia voce e i miei versi
messi insieme sono un
propellente per missili.»

Molto volentieri.

Le volte che è con furia / che nel tuo ventre cerco la mia gioia / è perché, amore, so che più di tanto / non avrà tempo il tempo / di scorrere equamente per noi due / e che solo in un sogno o dalla corsa / del tempo buttandomi giù prima / posso fare che un giorno tu non voglia / da un altro amore credere l'amore.

Per la poesia è fondamentale l'esposizione orale?

Sì, e io so dire i versi meglio di chiunque altro, e a memoria. Se me li facessero leggere alla radio, sarei la persona più felice del mondo. Qualcuno mi ha detto che la mia voce e i miei versi messi insieme sono un propellente per missili... Chissà, magari potrei far scopare chi non scopa da tempo... Che qualcuno mi faccia lavorare in una radio! Ma ci pensa, sono sulla piazza dall'81 e mi avranno invitato sì e no tre volte.

Quando la definiscono «la diva» della poesia italiana le fa piacere?

Mi piace! Amo molto gli anni Venti e Trenta, però non sono una diva, mi piacciono quelle dive. È da quando ho quattordici anni che giro i mercatini dell'usato per vestirmi. Guardi il video *Nove lustri di Valduga* su YouTube, che vestiti stupendi possiedo. Io amo il cinema muto. C'è un film di Sternberg che si intitola *Underworld*, in italiano *Le notti di Chicago*, dove la protagonista è sempre vestita con delle piume. La prima volta che l'ho visto ho detto a Raboni: «Mi sento male, muoio, voglio quelle piume!».

Si è mai pentita di aver scelto la strada della poesia?

Non l'ho scelta. Sa come è avvenuto? Volevo diventare medico, anzi, come molti un po' fuori di testa,

psichiatra. Siccome non ce l'ho fatta, ho ripiegato su una facoltà meno impegnativa come Lettere. Ma già quando frequentavo Medicina avevo letto tutto Landolfi e Céline al posto di Anatomia, che ai miei tempi erano sei volumi in con foto in bianco e nero e non si vedeva un accidente. Un giorno, durante il corso su Mallarmé, vedo un professore di filosofia sul ciglio di un canale a fissare l'acqua. Magari voleva solo pisciare, invece io ho pensato che volesse buttarsi. Allora gli ho scritto un sonetto e l'ho sedotto. Però il piacere che ho provato nell'accoppiarmi con lui è stato nettamente inferiore a quello che ho provato nello scrivere il sonetto. Così, con lui è finita, invece i sonetti sono continuati.

Quale considera il suo capolavoro?

Sono affezionata a *Belluno*. Avevo appena visto in tv una mediocre edizione del *Don Giovanni* quando sono partita da Milano: un po' quella visione, un po' l'amarezza che il «Corriere della Sera» non mi avesse aiutato per intitolare il Lazzaretto a Raboni, tutto insieme quel groviglio di pensieri mi ha portato al «punto di sella».

Il «punto di sella» è molto affascinante. Ha spiegato questo concetto nel volume «Per sguardi e per parole» (Il Mulino) e in un incontro a Parma con il neuroscienziato Vittorio Gallese.

È quel punto in cui due sistemi contrapposti stanno in equilibrio. È così: si sta bene, ci si sente vivi quando c'è equilibrio tra razionalità e sentimento o, per dirla con il più grande teorico della psicoanalisi dopo Freud, Ignacio Matte Blanco, tra logica asimmetrica e logica simmetrica, cioè tra le due logiche che governano la mente. E che cos'è l'arte, la poesia,

«Non metto mai insieme poesie, ma è una massa che arriva di colpo come una **valanga**.»

se non questo punto di equilibrio? Come dice una quartina Omar Khayyâm, poeta persiano vissuto nel Dodicesimo secolo, ritradotta da me: «Se sono sobrio, ogni gioia è proibita, / ubriacato, è svanita. / Ma c'è un momento, tra ebbrezza e sobrietà: / lui mi possiede, lui solo è la vita».

Da quanto non lo raggiunge?

Da anni. Speravo che mi aiutasse a settembre a recuperare un po' di emozione Christian Thielemann, che avrebbe dovuto dirigere Strauss al Teatro alla Scala, ma è stato annullato. Il covid mi ha rovinato intellettualmente, sono anche un po' rimbecillita... e disperata! Comunque, scrivendo *Belluno* ho rischiato di andare veramente oltre.

In che senso?

A un certo punto tutto quello che dicevo e scrivevo era in endecasillabi. Anche quando uscivo a fare la spesa camminavo a due metri da terra. Ho avuto un «punto di sella» ininterrotto di dieci giorni. Non vedevo l'ora di alzarmi la mattina per leggere quel che avevo scritto e vedere se mi faceva ancora ridere. È stato bellissimo. Con tutti i miei libri è stato più o meno così. Non metto mai insieme poesie, ma è una massa che arriva di colpo come una valanga. Torna ogni sette-dieci anni. *Belluno* quindi è il più sincero e strampalato, ma a un certo punto ho avuto paura.

Addirittura, ha avuto paura?

Perché le rime arrivavano con una tale violenza che un giorno ero seduta alla scrivania e hanno cominciato a formarsi versi nella mia mente che non avevano nessun senso: ero passata dall'altra parte, nel delirio del sogno che non si deve avere da svegli. Di solito ce l'hanno i pazzi! Mi sono stesa sul divano ferma immobile e non ho pensato più a niente. Era la prova del 'punto di sella'. Anche Proust in *La Recherche* parla di questo momento in cui si inizia a sentire la propria voce, prima che ci si addormenti, che dice cose assurde.

È una delle poche che attraverso la poesia esprime anche concetti politici, con vere e proprie prese di posizione. Che giudizio ha dell'attuale classe politica?

In questo momento benedico, anzi, voglio bene a Giuseppe Conte. Prima pensavo che avesse bisogno di un logopedista, poi mi ci sono affezionata. Mi sembra una persona che si comporta con grande dignità e onestà. Ma nel mio cuore, non posso negarlo, sono e sarò sempre comunista.

Non ha timore di essere etichettata?

No, e trovo spaventoso che paragonino il nazismo o il fascismo al comunismo. Ho fissata nella mente una frase di Kazimierz Brandys che dice: «Il nazismo era il male evidente, il comunismo lo stravolgimento del bene». Sono sicura che arriverà prima o poi una società in cui ci sia giustizia sociale ed economica e rispetto e dignità per tutti. Non è forse questo il comunismo?

Ma nei vari schieramenti, a parte il premier Conte, c'è qualcuno che apprezza?

Berlusconi è stato una vergogna. Però, più che Berlusconi, che ormai è un vecchio deforme con un piede nella fossa, mi faceva orrore la gente che lo sosteneva. Salvini lo considero osceno. Quando prende in mano il rosario dovrebbe essere denunciato per oscenità in luogo pubblico. La Meloni come apre la bocca mi si chiudono le orecchie. Renzi all'inizio l'ho votato e sostenuto nel referendum, per salvare il governo, però ho preso un abbaglio e mi pento amaramente. Apprezzavo anche Cofferati e Bertinotti, ma sono state altre due grandissime delusioni. Invece non sopporto Veltroni, che ama sentirsi parlare. Un giorno lo ascoltavo in un dibattito con un fascistone

«Non mi ferisce non avere avuto riconoscimenti, che vadano a quel paese, peggio per chi non capisce.»

come Staiti di Cuddia che, rispetto a lui, parlava un italiano stupendo, che mi ha mandato in estasi.

Lei ha affiancato alla poesia anche un meticoloso lavoro come traduttrice. Quali autori ha più amato?

In poesia mi considero un piccolo epigono, ma come traduttrice nessuno al mondo è più bravo di me. Ne ho tradotti diversi, come Donne, Mallarmè, Flaubert... Forse la mia traduzione migliore è quella di Carlo Porta. Ma nessuno mi cita, nessuno mi ha mai invitata a parlarne e ho perso tutti i premi a cui ho partecipato. Eppure, sono la migliore.

Sembra ferirla il non vedere riconosciuto questo merito. Non mi ferisce non avere avuto riconoscimenti, che vadano a quel paese, peggio per chi non capisce. Una persona onesta prova piacere a fare le cose quando gli vengono bene. È lì che gode. Poi se arrivano premi e complimenti tanto meglio, ma è un fattore narcisistico. Lavorare scrivendo e traducendo e soprattutto arrivando al «punto di sella», questi sono i veri piaceri. Vuole un esempio?

Sono qui apposta.

Ho visto il *Riccardo III* di Ian McKellen e non ho capito niente, ma sono rimasta incantata. Così mi misi a tradurlo. Quando Riccardo seduce Lady Anne, alcuni hanno tradotto: «Ho ucciso vostro marito e sarei pronto a uccidere il mondo intero per vivere un'ora solamente nel vostro dolce grembo», oppure «per vivere un'ora soltanto nel tuo dolce seno». Io ho dovuto rinunciare, dolorosamente, a «dolce», però senta che dolcezza il mio endecasillabo perfetto: «Per un'ora di vita in grembo vostro».

Quali sono per lei le traduzioni peggiori?

Il Baudelaire di Bufalino e il Proust di Fortini.

E nella narrativa chi sono i suoi punti di riferimento?
Volponi e Landolfi. Ho amato anche Federigo Tozzi. Mi è capitato di vedere in televisione Mauro Corona con alle spalle due libri girati di copertina,

«Si inizia verso i cinquant'anni a sostenere che **la lingua è in decadenza**, che le frasi sono ripetitive, che non se ne può più. Io lo posso dire alla mia età, ma un giovane no. Crediamo che peggiorando noi, il mondo peggiori.»

uno suo e l'altro di Martin Heidegger. Roba da non crederci, ho cambiato canale.

Ricordo il confronto tv a «Mixer cultura» fra Giovanni Raboni e Aldo Busi, che fu presentato come il più grande scrittore contemporaneo.

Ricordo bene quando Corrado Augias lo invitò presentandolo come il più grande scrittore e Busi entrò quasi danzando: Raboni si arrabiò moltissimo. Nel libro che si intitola *Meglio star zitti* è contenuto un articolo che inizia così: «Scherzava? Non scherzava?». Io non sono mai riuscita a leggerlo. Le sue vere provocazioni non sono state quelle sessuali, quanto l'essersi permesso di riscrivere il *Decameron* di Boccaccio, una cosa inconcepibile per me.

Ma esiste ancora la critica letteraria?

Se lo chiedeva già Raboni negli anni Settanta. Penso che succeda qualcosa di fisiologico. Un giovane e appassionato trova delle cose belle e interessanti, poi invecchia, le emozioni non gli arrivano più come prima, gli amici si rincoglioniscono, si imboliscono e si ingaglioffiscono e comincia a dire di tutto «è peggiorato». E così si inizia verso i cinquant'anni a sostenere che la lingua è in decadenza, che le frasi sono ripetitive, che non se ne può più. Io lo posso dire alla mia età, ma un giovane no. Crediamo che peggiorando noi, il mondo peggiori. Invece era uguale anche prima.

Una visione particolarmente pessimistica.

Si guardi intorno, sono tutti attaccati al cellulare, ma a volte penso che, forse, è meglio guardare il telefonino che quello che ci circonda. I tromboni ci sono sempre stati, solo che adesso i tempi fanno

veramente schifo, bisogna dirlo. Non sono solo io a essere peggiorata. Prenda il canale 5 della radio: ci infilano persino la pubblicità, oltre alle musiche da film... Ci sono scrittori che accettano di essere recensiti sui social. Ma io voglio il giudizio di persone competenti e autorevoli, non di quello che passa per la strada. Sennò vado dalla portinaia a chiedere cosa ne pensa. Ai tempi di Raboni almeno c'era lui a dire qualcosa sul «Corriere della Sera».

Qual è il suo primo ricordo di bambina?

Gli incubi notturni. Ne ho parlato nel *Libro delle laudi*. Ne facevo ogni notte ed erano tutti abbastanza simili: persone con amputazioni, facce spaventose, che io non volevo vedere, che mi arrivavano davanti e mi svegliavo con la tachicardia. Ho scoperto che nascevano dalle sovrapposizioni dei visi, che quindi si deformavano.

Crede in Dio?

Quando è morto mio padre Raboni mi ha visto disperata. Non ricordo cosa gli dissi, però lui mi rispose: «Ma noi crediamo nelle anime». Aveva ragione, come sempre. Anch'io credo alle anime. Non solo delle persone care, anche dei grandi che amo. A volte è come se li sentissi vicini. Una volta mentre traducevo Shakespeare, ho avuto la netta sensazione che fosse al mio fianco e mi sorrisse.

Come vorrebbe morire?

Presupponendo che io sia viva – perché si è vivi se si ha un po' di energia psicoerotica e io non ce l'ho, mi sento premorta, un fantasma, un cadavere – però, presupponendo che io sia viva, vorrei morire tra le braccia di un uomo.

Gianni Riotta

«*I promessi sposi*», la nuova traduzione americana

«la Repubblica», 25 agosto 2022

Frutto di un lavoro decennale dell'italianista Michael Moore, contiene alcune sorprese nei nomi e nello stile. C'è Scarface tra i Bravi

«La sventurata rispose» o «And she gave her fateful reply»? Dopo mezzo secolo di attesa, una nuova traduzione in inglese dei *Promessi sposi* promette infine di assicurare al capolavoro di Alessandro Manzoni quel posto nella coscienza mondiale che ha stentato a trovare, davanti ai romanzi inglesi, francesi, russi dell'Ottocento. Per dieci anni l'italianista Michael Moore ha faticato, «a mano, usando una penna stilografica», e il libro, con il classico titolo *The Betrothed*, apparirà, il 13 settembre per la casa editrice Modern Library, prefazione della scrittrice Jhumpa Lahiri, americana che, da tempo, usa la nostra lingua per le sue opere. «Il mio rapporto col Manzoni» ride Moore «comincia in televisione, a Torino, nel 1986, studiavo per un dottorato alla New York University, tesi di laurea sugli incunaboli del Petrarca, e partecipai alla trasmissione *Parola mia*, condotta dal bravo Luciano Rispoli con il linguista Gianluigi Beccaria. A ogni puntata vincevo libri per un milione di lire, un sacco di soldi allora, diventai campione. L'ultima domanda fu «ci parli, per sessanta secondi, del suo personaggio femminile preferito dei *Promessi sposi* e io impavido la Monaca di Monza, perché è l'unica ad avere una vita erotica... Mi interrupperò subito, non so se per imbarazzo, e rivinsi». Le traduzioni classiche, celebre quella del 1951 di Archibald Colquhoun, l'ex ufficiale dell'intelligence

britannica che poi lavorerà sul *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, appaiono intimidite dalla dinamica del romanzo di Manzoni, perdendone a tratti la freschezza, la satira, la commedia che accompagnano la monumentale invenzione di una lingua italiana viva e l'affresco della nostra coscienza nazionale che, nel bene e nel male, resta attuale.

«Fin dall'unità d'Italia, per voi, *I promessi sposi* sono Bibbia civile, il parlamento, ancora a Torino, li considerava decisivi nelle scuole, per generazioni sono stati libro di testo dei licei e questa canonizzazione pesa sul traduttore, allontanando i lettori anglosassoni. È ora invece che scoprono, soprattutto qui in America, un libro meraviglioso. Può scrivere che la mia è una traduzione "in americano", anche quando verrà pubblicata nel Regno Unito si dovrà, per copy-right, mantenere il lessico Usa.»

I puristi inorridiranno, perché Moore ignora il punto e virgola, spezzando i paragrafi più lunghi dell'originale, in frasi concise, «questione di ritmo, non perdere la musicalità di Manzoni, aggiornandola tuttavia ai tempi mentali contemporanei». Il lettore italiano sorriderà con il capo dei bravi di Don Rodrigo, il Griso, ad aggirarsi feroce per le campagne lombarde con i suoi complici, Scarface e Straight Shooter. «Nomi e cognomi mi han creato guai,» ricorda Moore «per gli inglesi il cardinale Carlo

Borromeo è Saint Charles Borromeo e il suo erede del romanzo Federico Borromeo, ma, al diavolo, ho mantenuto la dizione manzoniana, Carlo e Federico. Ma che fare dell’Azzeccarbugli, maschera eterna dell’avvocato imbroglione? Un giorno, leggendo una sentenza del giudice della Corte suprema Antonin Scalia, campione della destra conservatrice e intellettuale formidabile, mi sono imbattuto in un nomignolo di origine scozzese, Argle-Bargle, che Scalia, figlio di un docente di italiano, usava per indicare il petulante argomentare dei giuristi di mezza tacca. E Azzeccarbugli diventa dunque Argle-Bargle».

Nella sua prefazione, testo da offrire al più presto in italiano, Jhumpa Lahiri ricorda come *I promessi sposi* siano, già in originale, opera di «traduzione», con Manzoni, spiega Moore, «freneticamente al lavoro, dal milanese della sua città, ai dialetti lombardi del contado, alla lingua ufficiale di corte, al toscano di Firenze, con cui si confronta e combatte. Quando insegnavo a Como, alle superiori, venivano a parlar-mi le mamme degli studenti, dicevano “l’è dura prufessür” e mi incantavano, come ascoltassi Perpetua o Agnese». Lahiri, amica e collega di Moore all’università di Princeton, diventa consulente quotidiana nel decennio di traduzione, con il duetto che riporta ai lettori, lei a chiedere «come va il Manzoni?», Moore a replicare «ci sono quasi».

Il «quasi» arriva al 2022 e Michael Moore si stupisce «della forza della filosofia cattolica nel libro. Anche io son cresciuto cattolico, nei dintorni di Providence, Massachusetts, e la lezione morale di Manzoni

è attualissima per il nostro mondo. Il perdono resta indispensabile, secondo quanto Fra Cristoforo predica a Renzo, dimenticare l’odio mortale per Don Rodrigo, appestato e in agonia, rappacificarsi davanti a Dio».

Michael Moore è stato, per anni, traduttore presso la nostra ambasciata all’Onu, «ho incontrato Renzi, carismatico, Letta, che parla bene inglese, Berlusconi, simpatico, mi ha chiesto “di che partito sei?”, “democratico” ho risposto e lui “male, male!”, e ha conosciuto così gli arcani della nostra cultura politica. «Quei colloqui fra leader mi son stati d’aiuto nel rendere il ruolo del potere nel romanzo, il padre di Gertrude-Monaca di Monza, Don Rodrigo, il Cardinale. Quando leggo le cronache della campagna elettorale in corso, mi torna in mente l’incontro fra il Conte Zio e il Padre Provinciale, per dirimere la contesa tra padre Cristoforo e Don Rodrigo su Lucia. Quel dire e non dire, il potere evocato e non brandito, il consenso e il dissenso in bilico, archetipi che Manzoni evoca da maestro. Il suo erede, che ho tradotto, è Primo Levi, capace di perpetuare il tono morale, la ricerca della giustizia, umana e sociale, dei *Promessi sposi*.»

«Però con Rispoli sbagliava in tv,» scherzo congedandomi da Moore «la Monaca di Monza non è l’unica ad avere una vita erotica, Renzo è focoso in ogni suo gesto, Lucia sexy dietro rossori e occhi bassi, Don Rodrigo lussurioso, come Egidio, le cene nel palazzetto sensuali». «È vero, sbagliavo,» conferma il traduttore «per non dire dell’impressione che quei signorotti passassero varie notti in un bordello...».

«Un giorno, leggendo una sentenza del giudice della Corte suprema Antonin Scalia, mi sono imbattuto in un nomignolo di origine scozzese, Argle-Bargle, che Scalia, figlio di un docente di italiano, usava per indicare il petulante argomentare dei giuristi di mezza tacca. E Azzeccarbugli diventa dunque Argle-Bargle.»