

retabloid

agosto 2023



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
agosto 2023

«Viviamo un'epoca priva di avvenire. L'attesa di ciò
che verrà non è più speranza, ma angoscia.»

Simone Weil

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

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

L'Atomo

Annalisa Grulli, *Il conforto*

5

Gli articoli

Lidia Yuknavitch: «La letteratura è raccontare l'indicibile».

Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 4 agosto 2023

7

Alto volume

Laura Piccinini, «d», 5 agosto 2023

10

J.D. Salinger, una grazia forbita e venata di assurdo

Alessandro Carrera, «Alias», 6 agosto 2023

12

William Gaddis, trionfo di voci in libertà, il cui senso può sfuggire

Tommaso Pincio, «Alias», 6 agosto 2023

15

Moriremo giovani, brutti e grassi

Marina Viola, «The Italian Review», agosto 2023

18

Torna l'autore, in prima persona. È una risposta al self-publishing

Giuliana Benvenuti, «Domani», 10 agosto 2023

21

Assaliti dall'incubo della punteggiatura

Riccardo De Benedetti, «Avvenire», 10 agosto 2023

24

Il disordine nella sintassi, segno di un'epoca orizzontale

Giuliano Ladolfi, «Avvenire», 10 agosto 2023

25

Senza mai separare pensiero e realtà

Alfonso Berardinelli, «il venerdì», 11 agosto 2023

27

Il Nobel mancato

Giulio Meotti, «Il Foglio», 12-13 agosto 2023

28

<i># Da hashtag a caso globale, così #BookTok cambia l'editoria</i>	
Camilla Colombo e Camilla Curcio, «Il Sole 24 Ore», 14 agosto 2023	31
<i># Non importa se eravate d'accordo con Michela Murgia</i>	
Francesco Costa, «il Post», 15 agosto 2023	35
<i># Apocalisse bye bye</i>	
Nicola Contarini, «Il Foglio», 19-20 agosto 2023	38
<i># Salvate le didascalie</i>	
Vincenzo Trione, «la Lettura», 20 agosto 2023	41
<i># Da «Batman» a «Oppenheimer», così siamo diventati nolaniani</i>	
Mattia Carzaniga, «Domani», 26 agosto 2023	44
<i># «Sono il panettiere dell'editoria.»</i>	
Antonio Gnoli, «Robinson», 26 agosto 2023	47
<i># «Il desiderio di lettura è vivo.» Dai bambini segnali contro la fine del libro</i>	
Paolo Bricco, «Domenica», 27 agosto 2023	51
<i># Come la saga di «Blackwater» è diventata il vero caso editoriale dell'estate italiana</i>	
Daniele Biaggi, «Wired», 27 agosto 2023	54
<i># Tutti i segreti di Cesare Pavese</i>	
Maurizio Crosetti, «la Repubblica», 27 agosto 2023	57
Gli sfuggiti	
<i># Lanthimos on Creating a Woman Free of Shame in «Poor Things»</i>	
Emma Specter, «Vogue», 31 maggio 2023	59
<i># Il romanzo del lavoro</i>	
Angelo Ferracuti, «la Lettura», 30 luglio 2023	63
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	67

Annalisa Grulli

Il conforto

Scricchiolano alternati, torturanti per concepimento. Perdono tempo a fare altro mentre dormo, mi accarezzo, mi massaggio i capelli. Contrari a principi ingombranti, mi squassano. Guardo le righe accavallarsi, pigmentarmi la mente e fracassarmi la testa. Ho preso il foglio e ne ho staccato un pezzo, e l'ho mangiato, sapeva di edera. Da piccola mangiavo edera, quella chiara, verdina e ancora tenera. Mi sembrava di mangiare una cosa già masticata e sputata, per questo la ingoiavo; per capire. Perimetrata in un angolo di corpo dove il veleno arriva da lontano, a guastarmi, nelle età mancate. Parlavo di niente, leggevo di cose che non succedevano, bramavo un foglio bianco, edera scura per cascarci dentro. Volevo un corpo mozzato. Sono una macchia. Una casa. Una ringhiera sulla litoranea. Coloro le forme sepolte e perdute dalla migrazione, nei pensieri inquinanti di storie al carbone. Rottami sepolti, l'edera che si sfibra. Avevamo solo un'altra voglia, un pareo di seta sotto al bergamotto, sale, tequila. Sembra una poesia invece è vero, lo sapevamo.

Annalisa Grulli vive a Carpi, si è laureata in lettere a Bologna. Lavora come libera professionista nel commercio e nell'editoria, è organizzatrice e ideatrice del gruppo di lettura Aida, Autori italiani da ascoltare.

Leonardo G. Luccone

Lidia Yuknavitch: «La letteratura è raccontare l'indicibile».

«la Repubblica», 4 agosto 2023

L'autrice americana elabora nelle sue opere il trauma dell'abuso subito dal padre e altri drammi vissuti, ingaggiando una lotta con i limiti della scrittura

La bambina e la scrittrice sono vittime della vita. Alla prima la guerra ha strappato la famiglia e c'è un'inquietante foto a testimoniare l'esplosione della sua casa, con la piccola che fugge verso l'obiettivo; la seconda è stata martoriata da un altro tipo di guerra, tutta in famiglia, e stavolta ha deciso di restare in ascolto, in connessione psichica con i suoi personaggi. In *Lasciarsi cadere* (traduzione di Alessandra Castellazzi, nottetempo) ripercorriamo con un diverso compasso le vicende ad alta intensità biografica che Lidia Yuknavitch ha raccontato in *La cronologia dell'acqua*, un libro pregevole e di successo, culmine di una sofferta ricerca letteraria che in questo libro si consolida ed espande. Nessun romanzo che racconti la storia di una donna abusata dal padre da bambina, che lascia due volte l'università, due volte arrestata, nuotatrice di talento, bisessuale, alcolizzata e dipendente dal sesso, con due matrimoni fallimentari e una bambina nata morta risulterebbe credibile. «Dentro a tutto ciò che scrivo c'è una bambina. A volte è un'orfana di guerra. A volte semplicemente gironzola. Forse la bambina è una metafora, o forse sono io, o forse è un personaggio che non la smette di tornare» scrive Yuknavitch. L'io diventa tante persone e accetta di trasformarsi nel dettato di una favola che assorbe insopportabili verità. Del potere, dei limiti e della pervasività della

scrittura che chiama in gioco sé stessi ho parlato con l'autrice.

In «La cronologia dell'acqua» ha definito il linguaggio come «la piccola schiena delle parole» («the small back of words»); è un passaggio essenziale per arrivare a «Lasciarsi cadere» (il titolo originale è «The Small Backs of Children»). Mi sembra che il suo intento sia espandere l'universo del linguaggio per metterlo alla prova con i lettori e con sé stessa. È così?

Grazie per questa bella osservazione e per aver carpito il mio interesse per il linguaggio e per il «gioco» sulla forma. Sì, mi interessa espandere il mio universo linguistico, per aprirlo a una specie di nuoto, come se fosse un oceano. Credo nello spazio narrativo come un luogo in cui scrittore e lettore si incontrano, nuotano, creano significati insieme, un luogo in cui corpo e immaginazione vibrano per creare una storia. *La cronologia dell'acqua* è la storia di una ragazza che ha sofferto per la violenza del padre e della famiglia, e poi quella stessa donna è diventata scrittrice per salvarsi la vita. *Lasciarsi cadere* racconta la stessa storia, a cambiare sono le coordinate narrative. La violenza stavolta è la guerra, una versione patriarcale del potere del padre. La bambina è trattata come un oggetto nel modo in cui le nazioni scambiano le vite dei bambini con il potere e i tornaconti politici. Delle storie

intrecciate che racconto una mi riguarda da vicino perché basata sulla mia vita, l'altra traccia il modo in cui le vicende personali hanno un respiro più generale.

Una delle scene più toccanti del libro è quando scrive «L'arte diventa il mondo intero della bambina» e le mani della piccola diventano quelle di una pittrice e il suo corpo «tende verso il divenire». Nessuno le ridarà la famiglia, ma il mondo è pronto ad accogliere qualcosa di lei e a restituire. Ricorda quando la stessa trasformazione è avvenuta in lei?

Sì. Avevo tredici anni ed ero all'Eight grade. Mi sono presa la mononucleosi, e sono stata a letto per tre mesi senza poter andare agli allenamenti di nuoto. Mio padre lavorava a casa, mentre mia madre vendeva case in giro per il mondo: sono stati tre mesi brutali. Non potevo sfuggire a mio padre e così

ho iniziato a disegnare su un quaderno, ed è questo che mi ha salvato la vita.

Penso che lei abbia un magistrale controllo dei frammenti e che riesca a tenere tutto insieme, soprattutto perché accetta che il risultato possa suonare obliquo. Come è arrivata a questo tipo di scrittura?

Sono stata parecchio influenzata da scrittori – più i poeti che i prosatori – e artisti che si esprimono per frammenti, soprattutto pittori. Ma è anche vero che vivo la mia vita in modo piuttosto frammentario. Anche i miei ricordi si manifestano per frammenti. Non ho una concezione tradizionale dell'identità, della famiglia e di come vivere una vita, e il mio modo di scrivere riflette quello che sono. Ho dovuto inventare uno stile che potesse adattarsi alla stranezza dell'essere vivi.



«La scrittura narrativa mi ha illuminato sul fatto che il tempo non è lineare.»

La sua scrittura, infatti, si espande nel dominio delle altre arti e si ha l'impressione che per lei siano tutte sullo stesso piano. Che ruolo ha l'occhio nel suo modo di scrivere?

Per me l'occhio e l'Io sono abbastanza simili, nel senso che si tratta sempre di scandire le immagini e le scene della vita un fotogramma alla volta. E così, mentre viviamo gli eventi della vita, è come se gli mettessimo una cornice intorno per poi disporli in sequenza e dargli un senso, ed è lo stesso quando passiamo dal bianco di una tela o di una pagina al colore, alla luce, alla storia. Un quadro, una canzone, una poesia, un balletto, una pièce, una scultura, una foto, un film sono tutti spazi di trasformazione in cui i significati possono cambiare, essere reinventati o riordinati.

I libri pubblicati dopo «Lasciarsi cadere» («Il libro di Joan», uscito per Einaudi nel 2019; la raccolta di racconti «Verge» e il recente romanzo postapocalittico «Thrust») sembrano più spostati verso la fiction. In «Thrust» scrive: «Il male è solo vivere in una direzione diversa. La gente deve imparare a guardare all'indietro. Le parole. Gli oggetti. Il tempo. Le persone si bloccano con troppa facilità». A che punto è il suo guardarsi all'indietro e quanto è in grado di condividere staccandosi da sé?

La scrittura narrativa mi ha illuminato sul fatto che il tempo non è lineare (è vero anche in fisica!). Le nostre esperienze e i nostri ricordi estendono la

nostra forza vitale nello spazio. Quindi, ripetizioni, esplosioni di intensità, echi del passato, lampi di futuro sono parte del mio esprimermi. Scrivere mi ha liberato dall'ineluttabilità del rapporto causa-effetto. Ora so per certo che ogni esperienza è parte di un movimento più ampio.

Una delle cose che mi ha più colpito della sua biografia è stato quando ha avuto la possibilità di incontrare tre grandi scrittori a New York. Alla fine ha scelto tre scrittrici non così famose ma di grande valore per te. Ora che lei è una scrittrice affermata e un'insegnante di scrittura come condivide con gli altri il suo successo e qual è la cosa più importante che vuole trasmettere?

Ho dato vita a uno spazio creativo dove collaborare con altre scrittrici. È un laboratorio di scrittura dove non c'è nulla di accademico – non ci sono gerarchie – e chiunque può unirsi a noi da qualsiasi parte del mondo. Scrittura corporea. La nostra impresa più recente si chiama Mushroom School, una rete micologica creativa che dura un anno.

Una volta ha scritto che per leggere Marguerite Duras «devi stenderti in un appartamento di una città straniera e abbandonare i pensieri». Qual è l'atteggiamento giusto per leggere «Lasciarsi cadere» e più in generale i suoi libri?

Immagino un posto sicuro e caldo, con molte coperte e cuscini, una luce gradevole, forse un fuoco, una bottiglia di vino e un cane fedele, in modo che il lettore possa sentirsi accudito, protetto da un animale forte e amorevole, in una stanza al riparo da ogni pericolo. Quel tipo di stanza in cui le nonne raccontano le storie ai nipoti, in modo da ricordarci l'un l'altro le nostre vite nel tempo.

«Scrivere mi ha liberato dall'ineluttabilità del rapporto causa-effetto. Ora so per certo che ogni esperienza è parte di un movimento più ampio.»

Laura Piccinini

Alto volume

«d», 5 agosto 2023

I Giovani adulti mischiano età di lettura, alto/basso e nuovo/vecchio, romanzi storici e comics. Come i libri hanno conquistato i quindicenni

Il sabato pomeriggio gruppi di Ya, Young Adult, più femmine che maschi finché la fluidità non avrà fatto il suo giro, vanno a fare lo struscio o le vasche nelle librerie del centro: altro che shopping su Amazon. Affollano i firmacopie con l'autore, come una volta andavano solo dai rapper. Impazziscono per la letteratura sudcoreana perché è K-pop anche quello e se il cantante dei Bts urla cosa sta leggendo ai milioni di fan fa schizzare il titolo in classifica più di un divano televisivo alla Oprah Winfrey. I «Giovani» o «Nuovi adulti», come li chiamano nel settore, sono capaci di far riapparire nelle classifiche TikTok a mesi o anni dall'uscita tomi di autori serissimi tipo Hanya Yanagihara, perché «per loro il passato non si scorda mai e sono il lettorato più “emo” della storia, se trovano uno strappalacrime da cinquecento pagine si forma una corrente ascensionale e boom, il titolo decolla. E non amano l'ironia». Così raccontano Simona Casonato e Alberto Gelsumini, editor responsabili della fascia Mondadori Ya: «Che non è un genere né una generazione, ma un target d'età: 14-19». E così il teen lit diventa cult. Ma la domanda che aleggia sulla categoria è: «Quand'è e chi è che dice che un quattordicenne deve leggere manga e fantasy o qualsiasi titolo con scritto YA sulla fascetta e non può attaccare con Christiane F. *Noi, i ragazzi dello zoo di Berlino*, che è pur sempre la storia di una coetanea per quanto

durissima? E chi dice che anche se non c'è scritto YA, non si incuriosiranno alla diciassettenne protagonista di *Passeggiare la notte* (di Leila Mottley, Bollati Boringhieri). La risposta è: «Nessuno. Infatti, i Giovani adulti stanno benevolmente incasinando il lettorato, mischiando età di lettura, alto/basso e nuovo/vecchio, romanzi storici e comics. Con TikTok come amplificatore massimo della voglia adolescenziale che è onnivora. E ci siamo accorti che hanno la capacità di anticipare il mercato editoriale standard».

Dicono che «l'emblema di come funziona (grandiosamente) il settore oggi è il fenomeno *Heartstopper*», graphic novel di Alice Oseman della più fresca e divertente relazione queer mai raccontata tra Nick, sedici, e Charlie, quattordici: nata come webcomic, autopubblicata dopo avere ottenuto cinquantadue milioni di visualizzazioni, poi ripubblicata da una major e infine serie tv da quattro stagioni su Netflix. E che chi ha amato questa operazione, dicono i due editor, «amerà il *Canzoniere d'amore adolescenziale. Ovvero quella volta che mi sono innamorato del mio migliore amico* di Giulio Aureliano Pistolesi, ventenne poco social che ha frequentato la Scuola Holden e ci ha presentato il suo progetto che ci è piaciuto e l'abbiamo pubblicato. Tanto più che i nostri contenuti sono solitamente più *spicy* di quelli degli americani, più *prude* e censori». Il mercato che c'è, comunque,

ai teen non basta. Hanno talmente voglia di leggere che hanno fatto esplodere il fenomeno degli spin off letterari, sottogeneri derivati da grandi classici tipo *Orgoglio e pregiudizio* come *Enemies To Lovers*: dove i protagonisti da nemici acerrimi diventano amanti appassionati. Intanto si mischiano i generi e i gender. «Adesso le tematiche Lgbtq+ sono mainstream, nuovi classici da regalare a chiunque. Piuttosto il dubbio è: mettiamo l'aletta colorata che lo segnala o no? La risposta è sempre di più: no. Francesco Cicconetti è un ragazzo che ha scritto il primo memoir trans in Italia – *Scheletro femmina* – su nostra richiesta dopo averlo seguito su YouTube e Ig. Gli hanno subito acquistato i diritti della sceneggiatura. Per quanto estreme, le tematiche sono universali: si tratta di fare i conti con il proprio corpo che è storia di tutti». E a proposito di voglia di condividere difficoltà e sventure, durante la pandemia è nato, e continua, il genere della sick lit, il racconto della malattia. Certo ne è stata fatta di strada dagli anni Zero, quando esplose il fantasy *Twilight*. Ce lo conferma Sabrina Annoni, direttrice editoriale di HarperCollins Italia, ferratissima sul mercato Ya e non potrebbe essere diversamente dopo il successo di *Almond*, caso editoriale da un milione di copie, titolo che sta per i due neuroni di troppo a forma di mandorla che stanno nel cervello di un ragazzino e gli impediscono di provare emozioni, salvo che... (niente spoiler). «In autunno pubblicheremo uno Ya giapponese: *The Tatami Galaxy*, pluripremiato e stravenduto, che esplora l'idea degli universi paralleli. Con il protagonista che dalla cameretta indaga strade di vita diverse. La cosa bella è che la grande attenzione al virtuale genera altrettanta attenzione per l'oggetto libro, come voler ritrovarsi in mano la prova del fatto che la realtà magica o fantastica che ti racconta è possibile. Da qui deriva una cura massima dei volumi, perché sui social fanno vedere il libro in tutta la sua fisicità.» I social sono anche quelli che al di là dello spauracchio Amazon hanno letteralmente salvato le librerie e un po' noi, dice Stefano Mauri, direttore editoriale del megagruppo da venti case editrici Mauri Spagnol. «E hanno fatto comparire in un terzo dei titoli della



parte alta della classifica nuovi autori che sbancano perché arrivano sugli scaffali avendo una buona base di follower e vengono da mondi collaterali, persino quello dei videogame». Che pareva dovessero fare fuori i libri e invece... «C'entra anche il boom dell'alfabetizzazione digitale durante la pandemia e ha spinto a cercarsi una nuova socialità sulle piattaforme. E c'entra infine la ricerca dell'identità: «Dimmi che libro leggi e ti dirò a che comunità appartieni»». Certo quando cominciano a interessarsene i genitori, i Giovani adulti scappano: «Ma per ora siamo ancora sotto i trenta anni» conclude Mauri. Anzi, la conclusione è che a vedere le recensioni-performance dei book-toker viene una voglia – abbastanza irresistibile – di tornare ad avere quindici anni.

Alessandro Carrera

J.D. Salinger, una grazia forbita e venata di assurdo

«Alias», 6 agosto 2023



Grandi dialoghi romanzeschi: due esempi da scrittori che hanno investito nello scambio verbale tra i personaggi le loro migliori virtù letterarie

Forse nessuna rivista americana ha mai raggiunto la reputazione del «New Yorker» tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta. Non era insolito che uno scrittore si impegnasse per lungo tempo alla revisione di una storia che alla rivista era piaciuta, ma non abbastanza per guadagnarsi il visto si stampi. J.D. Salinger lavorò un anno al rifacimento di «Un giorno ideale per i pesci banana», il racconto che lo rese famoso, e mesi interi per sfrondare di sei pagine la prima versione di «Per Esmé – con amore e squallore», pubblicato l'8 aprile del 1950 (entrambi poi inclusi nei *Nove racconti* del 1953).

Salinger non ricevette mai così tante lettere come per la sua Esmé, almeno fino a quando, nel 1951, non pubblicò *Il giovane Holden*. Molte gli arrivarono da veterani della guerra da poco finita. Salinger era uno di loro, aveva visto tre battaglie campali anche se non in prima fila (per via della sua buona conoscenza del francese e del tedesco era un sergente maggiore del controspionaggio), ma era stato tra i primi ad entrare a Kaufering IV, sottosezione di Dachau, dove aveva sentito quell'odore di carne bruciata che, come poi disse, lo accompagnò per sempre. Sapeva che cos'era il «disordine da stress post-traumatico», anche se allora non lo si chiamava così. Conosceva la nausea verso il mondo di cui soffrivano i reduci e che l'America del dopoguerra aveva subito voluto

cancellare. I veterani che lessero «Per Esmé» capirono e lo ringraziarono.

Il racconto è diviso in due parti. Per penetrare nello strano incantesimo del dialogo che occupa la prima parte bisogna iniziare da un breve passaggio della seconda: siamo in Baviera, alcuni mesi dopo la resa della Germania. Un sergente della Us Army di cui non sappiamo il nome (è il «Sergente X»), appena dimesso da un ricovero per «esaurimento nervoso» non si decide ad aprire le lettere che gli sono arrivate nel frattempo. Una donna appena arrestata aveva tra le sue cose un libro di Joseph Goebbels. Il sergente lo apre e rilegge ancora una volta una nota che la donna ha scritto a penna sul risguardo: «Buon Dio, la vita è un inferno». Quelle parole, vergate da una nazista, gli sembrano più vere della vittoria degli Alleati.

Retrocediamo alla prima parte. Siamo a Devon, in Inghilterra, aprile 1944, poche settimane prima dello sbarco in Normandia. Il sergente, che ora parla in prima persona, ha notato nella chiesa locale una ragazza di tredici anni che canta divinamente, ma senza mostrare alcuna passione. La ragazza si è accorta di essere osservata e più tardi, in una sala da tè dove arriva accompagnata dal fratellino minore e dalla zia, attacca discorso con il sergente: «Lei mi sembra molto intelligente, per un americano».



Si badi, siamo già all'inferno. La ragazza ha perso il padre in Africa e la madre, presumibilmente, sotto un bombardamento. Ma «ha un titolo», è una piccola nobildonna, e dopo aver detto di chiamarsi Esmé, preferisce non divulgare il suo cognome. Non davanti a un americano, visto che i soldati americani di stanza a Devon «si comportano come animali». Però il sergente appare educato, sensibile, e si sente solo. Un'aristocratica orfana di guerra, padrona di un linguaggio singolarmente forbito, forse non rinuncia alla sua dignità se si mette a parlare con lui. Definendolo «molto intelligente» di fatto lo mette in questione. In un certo senso gli chiede di svelare i suoi titoli e qual è il suo casato, anche se solo mentale. Esmé è abbastanza democratica per pensare che, in assenza di titoli, l'intelligenza li può sostituire. Ma il suo attaccare discorso ha uno scopo: vuole sapere cosa sono l'amore e lo squallore. Il sergente non è sicuro che la ragazza sappia davvero cos'è lo squallore, ma c'è un errore nella vita, un torto iniziale così profondo che non lo si può nemmeno verbalizzare.

Squallore può non essere il termine giusto per definirlo, ma ce n'è forse uno migliore?

Nel corso del dialogo, Esmé viene spesso interrotta dal rumoroso fratellino, verso il quale dimostra una pazienza al limite dell'indifferenza senza mai varcarlo, quel limite. Non ha ancora imparato ad essere compassionevole. Né ha avuto il tempo di imparare ad amare. Ma porta al polso un orologio troppo grande per lei; è quello di suo padre, sul quale lo sguardo del sergente si fissa ipnotizzato. Potrebbe quasi farle da cintura.

Il dialogo non è simmetrico. Non è scritto battuta contro battuta, non è l'equivalente verbale di un campo-controcampo cinematografico. Salinger e Hemingway si conoscevano e si stimavano, ma i dialoghi di Salinger stanno all'opposto di quelli di Hemingway. Se toccano la verbosità, il loro fine è dirci che quel certo personaggio è condannato a essere verboso. Ma Esmé non è verbosa. Piuttosto, attraverso di lei parla il Mondo. Quando pronuncia la frase: «Di solito non sono eccessivamente

estroversa» dietro il suo dire si apre lo spazio di tutti coloro che in qualsiasi circostanza e in ogni tempo hanno formulato quella frase. Esmé è una sonda semantica, parla in prima persona come se parlasse in terza. Il sergente americano è per lei sia un soggetto da laboratorio sia colui che ha l'autorità di giudicarla. Esmé vuole sapere se il sergente, che ha attraversato lo squallore, è ancora capace di amare sua moglie. È questa la risposta che vuole portare con sé. Il sergente non ha più nessun rapporto con il Mondo dal quale vengono le parole di Esmé. Risponde in discorso indiretto. Si trattiene, e ciò è necessario per la logica del racconto. La sua occasione deve ancora venire, e quando verrà sarà in terza persona. Un anno dopo, infatti, quando il «Sergente X» reduce dall'ospedale si decide ad aprire il pacco che gli ha mandato Esmé, trova l'orologio, e anche per lui il tempo ricomincia a scorrere. Ma non incontrerà più Esmé, nemmeno quando lei anni dopo lo inviterà al suo matrimonio.

Nel suo dettagliato *Huck's Raft: History of Childhood in America* (Harvard 2004), Steven Mintz dedica un paragrafo al giovane Holden come archetipo del ribellismo postbellico, ma non menziona gli altri adolescenti di cui è popolata l'opera di Salinger: Franny, Zooey, Teddy, i primi anni di Seymour. Forse perché adolescenti non lo sono affatto. Sono *pueri seniles*, dotati di una grazia giovanile unita alla consapevolezza della vecchiaia. Da loro dovrebbe trasparire una calma senza l'ombra dell'apatia, una saggezza senza il peso della disillusione, una padronanza della mente senza la superbia dell'esperienza ostentata. Ma la loro grazia è tinta d'assurdo, e con l'assurdo viene la tragedia. Hanno già sofferto tutto ciò che la loro mente, se non ancora il loro cuore, può soffrire. Come Teddy nell'ultimo dei *Novve racconti*, possono

«È profondamente innamorato di sua moglie? O è una domanda troppo indiscreta?»

andare incontro a un destino che ad altri – ma non a loro, che sanno già ogni cosa – apparirà ingiusto e crudele. Oppure, come Esmé, potranno salvarsi dallo squallore e perfino giungere all'amore – non sappiamo se il suo matrimonio sarà felice, ma non importa – soltanto perché hanno appreso lo squallore e hanno imparato a tenerlo ben stretto.

IL DIALOGO

Da J.D. Salinger, *I nove racconti*, traduzione di Carlo Fruttero, Einaudi, 1962

– Lei mi sembra molto intelligente, per un americano, – meditò la mia ospite.

Le dissi che la sua era un'osservazione molto snob, a rifletterci un momento, e che speravo che fosse indegna di lei.

Lei arrossì, conferendomi automaticamente quella statura mondana che m'era finora mancata. – Sarà. Ma quasi tutti gli americani che ho visto si comportano come animali. Stanno sempre a prendersi a pugni, e insultano tutti quanti e... lo sa che cosa ha fatto uno di loro? Uno di loro ha gettato una bottiglia di whisky vuota dentro la finestra di mia zia. Per fortuna, la finestra era aperta. Ma le sembra una cosa intelligente? Non mi sembrava affatto, ma non lo dissi. Dissi che molti soldati, in molte parti del mondo, erano lontani da casa e che ben pochi di loro avevano avuto una vita facile. Dissi che non ci voleva molto a capire queste cose, o almeno, così mi pareva.

– Sarà, – disse la mia ospite senza convinzione. Si toccò di nuovo la testa con la mano, raccolse qualche rada ciocca afflosciata e cercò di coprirsi le orecchie.

– Ho i capelli fradici, – disse. – Ho una testa che fa paura –. Alzò gli occhi su di me.

– Sono molto ondulati, quando sono asciutti.

– Si vede. Anche così, si vede.

– Non proprio ricciuti, ma molto ondulati, – disse.

– È sposato, lei?

Dissi che lo ero.

Lei annuì. – È profondamente innamorato di sua moglie? O è una domanda troppo indiscreta?

Dissi che alla sua prima indiscrezione l'avrei avvertita.

Lei spinse le mani e i polsi più avanti sul tavolino, e ricordo che mi venne la tentazione di intervenire in qualche modo a proposito di quel suo enorme orologio; magari suggerendole di provare a portarlo intorno alla vita.

– Di solito non sono eccessivamente estroversa, – disse, e mi guardò per vedere se conoscevo il significato della parola. Ma io non mi lasciai sfuggire il minimo indizio, né in un senso né nell'altro. – Sono venuta al suo tavolo perché m'è sembrato che lei si sentisse estremamente solo. Lei ha una faccia estremamente sensibile.

Dissi che aveva ragione, che infatti m'ero sentito solo e che ero contento che fosse venuta al mio tavolo.

– Mi sto esercitando a essere più compassionevole. Mia zia dice che sono una persona terribilmente fredda, – disse, e di nuovo si toccò la sommità della testa. – Abito con mia zia. È una persona estremamente buona. Dopo la morte di mia madre, ha fatto tutto quanto era in suo potere perché Charles e io ci sentissimo a nostro agio.

– Mi fa piacere.

– La mamma era una persona estremamente intelligente. Molto sensuale, sotto molti aspetti –. Mi guardò con una sorta di ingenua perspicacia. – Mi trova terribilmente fredda, lei?

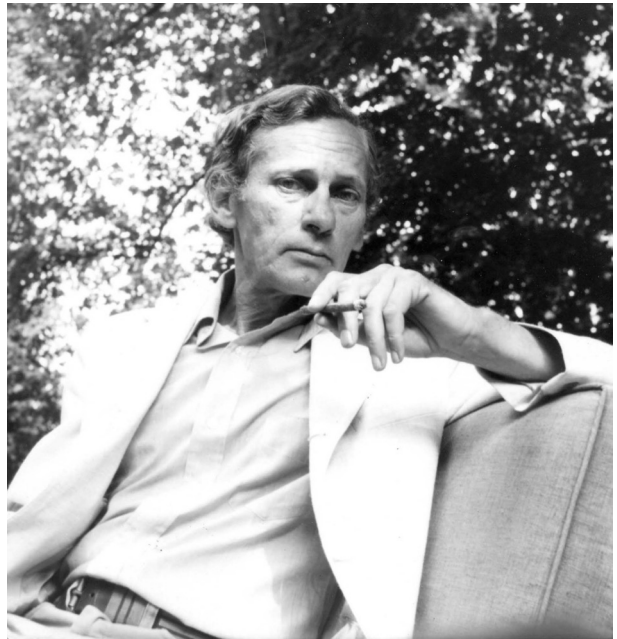
Le dissi di no, assolutamente anzi, tutto il contrario. Le dissi il mio nome e le chiesi il suo.

Lei esitò. – Il mio nome di battesimo è Esmé. Ma preferirei non dirle il mio cognome, per il momento. Ho un titolo, e c'è il rischio che lei sia di quelli cui i titoli fanno colpo. Con gli americani succede, sa?

...

Tommaso Pincio, *William Gaddis, trionfo di voci in libertà, il cui senso può sfuggire*, «Alias», 6 agosto 2023

Non a caso un'aura speciale avvolge William Gaddis, quella che gli è valsa il soprannome fin troppo



indicativo di Mr Difficult. Oggi, a venticinque anni della sua scomparsa, nessuno si sogna più di contestare che egli sia un protagonista assoluto della letteratura americana di ogni tempo, oltre che il precursore del postmodernismo. La sua fama di autore ostico e oscuro induce tuttavia molti lettori a tenersi alla larga dalle sue opere perché di inespugnabile decifrazione, a cominciare proprio da *JR*, considerato il suo capolavoro indiscusso.

Che Gaddis sia difficoltoso all'inverosimile se non addirittura illeggibile è vero solo in parte. Venire a capo di *JR* non è certo una passeggiata, ma gli ostacoli maggiori possono essere agevolmente superati se ci si dispone a leggerlo alla maniera in cui un investigatore ascolta un'intercettazione ambientale, ovvero pescando in un mare di parole, all'apparenza futili e confuse, le informazioni necessarie per farsi un quadro mentale del contesto. Si dirà che a questo modo ci viene sottratto il piacere distensivo della lettura. Può anche essere. In compenso ci vediamo offerto il gusto di origliare un fiume di conversazioni, dialoghi, battibecchi. Non è forse vero che dietro alla voglia di storie si nasconde il desiderio

strisciante di intrufolarsi nei segreti altrui? Il punto è se il gioco vale la candela ovvero se c'è qualcosa che valga la pena di origliare.

Nei romanzi tradizionali, la voce cui prestiamo davvero ascolto è in sostanza una: quella narrante. E più questa voce ci avvolge e ci avvince, più vi ci abbandoniamo fiduciosi, perché, un po' alla maniera di Virgilio con Dante, ci fa da guida. Essendo un trionfo di voci, quando non una vera e propria cacofonica, *JR* non offre aiuto alcuno al lettore. Del resto è un'opera degli anni Settanta, un periodo in cui sperimentazione e sovvertimento delle più consolidate convenzioni erano all'ordine del giorno.

Prendete il dialogo riportato qui [...]: Ann Bast ha ragione nel dire che il signor Coen non è un estraneo. Ne storpia un po' il nome, infilandoci un'acca che in effetti non c'è, nondimeno ha ragione. Quello che lei chiama il signor Cohen è l'avvocato della famiglia Bast, che sta tentando con molta fatica di mettere ordine in una grossa eredità la cui spartizione rischia seriamente di complicarsi. L'avvocato vorrebbe tanto riportare la conversazione con Anne e Julia Bast sui giusti binari, discutere di cose concrete, ma le due sorelle persistono nel rivangare in maniera erratica e sconclusionata vecchie storie di famiglia. Parlano delle bizzarre ultime volontà del loro padre e di busti presi a colpi di remo affinché affondino nelle acque del porto di Vancouver, busti che peraltro forse non sono mai esistiti. A fare ordine è chiamato il lettore che si avventura in *JR*, di cui questo delirante dialogo costituisce l'inizio. Salvo occasionali quanto sparute intromissioni, somiglianti più alle indicazioni di una sceneggiatura che alle descrizioni di un romanzo, l'autore lascia infatti che i personaggi si perdano nelle loro chiacchiere, ne riporta pedissequamente le parole senza preoccuparsi di specificare dove, quando e da chi vengano pronunciate. Non lima in alcun modo gli errori di sintassi, le ripetizioni, le frasi lasciate a metà, le tante incongruenze tipiche del parlato. E si comporta a questo modo non per poche pagine ma per l'intero romanzo, che essendo di mole più che

ragguardevole si presenta dunque come una gigantesca trascrizione di cose dette il cui senso rischia costantemente di sfuggire.

William Gaddis ha tuttavia dichiarato che *JR* è «per molti versi un romanzo tradizionale» e visto non era certamente il tipo del rivoluzionario, né un uomo incline alle sparate gratuite, c'è da credergli. Non resta quindi che domandarci cos'è un romanzo e come agisce sulla nostra sensibilità. Pensiamo allora al mondo in cui romanzi cosiddetti «tradizionali» sollecitano costantemente la nostra capacità di immaginare luoghi e persone, colori e sapori, profumi e sensazioni. Di fatto, quando leggiamo un romanzo noi vediamo. Con i soli occhi della mente, ma vediamo. Origliare una conversazione o ascoltare una voce al telefono, come capita in *JR*, ci lascia invece al buio. Sentiamo un suono che proviene da un altrove, ma i nostri occhi vedono soltanto il luogo in cui ci già troviamo. In teoria, nulla ci vieterebbe di immaginare chi c'è all'altro capo della linea e da dove ci parla, ma immaginare nelle condizioni di *JR* – senza una guida, senza qualcuno che ci dica cosa vedere – è assai più difficile. Le immagini si fanno più astratte perché tutto ciò che abbiamo è una voce senza un corpo. Abbiamo parole che restano chiacchiere ovvero parole e, si sa, verba volant. Anche il denaro è volatile. Volatile alla maniera delle parole, tant'è che si dice anche money talks. E c'è ancora un altro elemento che accomuna il denaro alle parole. Come la voce, il denaro emana da un corpo. Non un corpo in carne e ossa, ovvio, bensì un qualcosa al contempo impalpabile e concreto. Il corpo del denaro è il suo valore. All'inizio di *JR* le sorelle Bast rievocano il momento in cui, bambine, videro una banconota per la prima volta. Erano abituate a pensare al valore del denaro come a un oggetto tangibile – moneta sonante, dollari d'argento. Faticavano a capacitarsi che un pezzo di carta potesse essere altrettanto prezioso se non di più. Possiamo forse biasimarle? Stringi stringi, una banconota è priva di valore intrinseco; attesta soltanto una promessa, l'impegno di rimettere al

portatore la somma indicata, tant'è vero che in origine la carta moneta era chiamata *promissory note*. Accettare denaro in cambio di merce significa credere sulla parola che un giorno ci verrà dato quanto ci spetta. In altri termini, è pura parola, linguaggio al netto della sua polpa, il significato. Allo stesso modo, i personaggi di *JR* sono pura voce, possiamo ascoltarli parlare ma non vedere i loro corpi. Su un piano strettamente narrativo, le loro parole servono a ricostruire l'incredibile parabola di un undicenne – il JR del titolo – che malgrado la sua giovanissima età riesce a creare un gigantesco impero economico grazie a una serie di speculazioni finanziarie fittizie. Il primo affare JR lo realizza rivendendo all'esercito novemila forchette da picnic, originariamente appartenenti alla marina, e quando un suo compagno di scuola gli chiede perché l'esercito le abbia comprate direttamente dalla marina, il bambino affarista fornisce una risposta in cui è condensato il mistero del denaro ma soprattutto dell'America: «Come faccio a saperlo, si fa così e basta». Uscito nel 1975, *JR* avrebbe dovuto essere accompagnato dal sottotitolo «a novel about futures», ovvia e ironica allusione agli strumenti derivati della finanza in cui si percepisce una altrettanto ovvia ambizione di preconizzare i tempi a venire. E va dato atto che Gaddis ha in effetti anticipato l'economia sempre più inafferrabile, eterea e fluttuante del mondo globalizzato. *JR* è in fin dei conti il romanzo del confine tra il primo e il dopo. Al di qua della linea si trova il tempo di Gaddis, un tempo in cui le persone credevano ancora di contare in quanto individui e di poter dire la loro, al di là ci siamo noi con tutto quel che ciò comporta.

IL DIALOGO

Da William Gaddis, *JR*, traduzione di Vincenzo Mantovani, Alet Edizioni, 2009

“Moneta...?” con una voce che era un fruscio.

“Carta, sì.”

“E non l'avevamo mai vista. Cartamoneta.”

“Non avevamo mai visto cartamoneta prima di venire qui sulla costa orientale.”

“Aveva un aspetto così strano la prima volta che l'abbiamo vista. Senza vita.”

“Nessuno avrebbe detto che valeva qualcosa.”

“No, non dopo aver sentito il tintinnio degli spiccioli di nostro padre.”

“Quelli erano dollari d'argento.”

“E mezzi dollari d'argento, sì, e quarti di dollaro, Julia. Quelli dei suoi allievi. Lo sento ancora...”

Il sole, incassato in una nuvola, dilagò improvvisamente sul piancino, rompendosi tra le foglie degli alberi là fuori.

“Quando veniva sulla veranda, come tintinnava mentre camminava!”

“Costringeva gli allievi, quando facevano le scale, a tenere sul dorso delle mani i quarti di dollaro che gli portavano. Faceva pagare la lezione cinquanta cent, vede signor...”

“Coen, senza l'acca. Ora, se le signore...”

“Ma sì, è proprio come quella storia delle ultime volontà di nostro padre, che il suo busto venisse affondato nel porto di Vancouver e le sue ceneri fossero sparse sull'acqua, di James e Thomas che uscirono con la barca e tutt'e due menavano grandi colpi sul busto con i remi perché era cavo e non voleva andare a fondo, e intanto che erano là fuori cominciò a venire una burrasca, e il vento gli soffiava la cenere nella barba.”

“Non è mai esistito un busto di nostro padre, Anne. E non ricordo che lui sia mai stato in Australia.”

“Era quello che volevo dire, come nascono tutte queste storie.”

“Sì, ma non mi sembra il caso di rivangarle davanti a un perfetto estraneo.”

“Non direi che il signor Cohen sia un estraneo. Conosce i nostri affari meglio di noi.”

«Quando veniva sulla veranda, come tintinnava mentre camminava!»

Marina Viola

Moriremo giovani, brutti e grassi

«The Italian Review», agosto 2023



Per la mia famiglia, andare in vacanza è sempre complesso: nostro figlio Andrea ha paura della spiaggia, non ama la campagna e pur di non camminare farebbe carte false. In più, abbiamo due cani, un gatto e una decina di pesciolini che stranamente sopravvivono malgrado la negligenza un po' di tutti.

«Cosa possiamo fare quest'estate?» chiedo mentre addentiamo un prosciutto caro come una vacanza ai Caraibi e un melone che non sa di niente. Alex torna a Chicago, dove si è trasferita, e farà dei viaggietti con gli amici. Dopotutto, ha ventiquattro anni e giustamente si fa i fatti suoi. Vera, che di anni ne ha sedici, ci ricorda di aver trovato un lavoretto per l'estate e che ha solo tre giorni di ferie, informazione probabilmente falsa, dettata dalla pochissima voglia di stare con noi. Andrea ascolta per la seicentomillesima volta James Taylor.

Per paura che io e Ryan insistiamo per andare in vacanza tutti insieme, i ragazzi lasciano la tavola, dopo aver messo il loro piatto nel lavandino, come se la lavastoviglie fosse lì per bellezza. Ma li capisco: anche a me verrebbe voglia di andarmene in camera. Rimaniamo a tavola io e Ryan, in silenzio, poi mi sento pure dire: «Anche tu, che domande fai? È ovvio che pur di non venire in vacanza con noi e Andrea si arruolerebbero nei marines...».

Il fatto è che io, Ryan e le ragazze sappiamo bene cosa significa fare un viaggio con Andrea. Essendo lui autistico a basso funzionamento, servono molte precauzioni e anche molta pazienza. Come tutte le persone come lui, la giornata di Andrea è strutturata nei minimi particolari: ogni cambiamento, ogni deviazione dalla sua quotidianità gli procura ansia, panico e terrore, perché non la può controllare. È per questo che anni fa comprammo una casetta in campagna, che Andrea ama: da noi alberghi, viaggi, cambiamenti non sono mai percepiti come una vacanza, ma più come un incubo.

Ma indipendentemente da Andrea, andare in spiaggia negli Stati Uniti di solito è un pacco tremendo. Per una persona come me, di sangue puro mediterraneo, passare anche solo qualche ora su quel mare è un incubo. Manca tutto quello che serve per una vera vacanza balneare, anche scarsa.

Prima di tutto bisogna adeguarsi al colore del mare, l'Atlantico, per me che vivo da questa parte. È marroncino opaco, con molte chiazze verdi o marrone scuro delle alghe, sia quelle vive che quelle in decomposizione, che si legano ai piedi di chi, non so perché, è tentato di fare il bagno. La temperatura dell'acqua atlantica in estate non raggiunge i 20 gradi centigradi: è talmente fredda che in alcune parti della costa è meglio indossare una muta, perché se si passano più di dieci minuti in acqua si muore assiderati. Stesse temperature nell'oceano

Pacifico: 20 gradi centigradi ad agosto contro i 26, 27 del Mare Nostrum. Già questi due piccoli dettagli bastano e avanzano per decidere di andare in montagna. L'unica speranza di trovare il mare blu e meno ghiacciato è la Florida, con il suo mare del golfo messicano, ma per molti americani è una meta irraggiungibile, per questioni di soldi e, per alcuni, di politica: Ron DeSantis, il governatore, è quasi peggio di Donald Trump.

Mettiamo pure che si decida di andare comunque al mare, anche per solo una giornata. Nella maggior parte delle coste americane, non esistono stabilimenti balneari, a parte in alcuni alberghi di gran lusso. Questo significa che alla tipica famiglia americana tocca caricare in macchina ombrellone, sedie, asciugamani, bottiglie d'acqua in grande quantità, panini, frutta e snack da mettere nella borsa freezer portatile, tenda, per ripararsi ulteriormente dal sole cocente, giochi da spiaggia, gonfiabili o no, creme varie, le mute e la speranza che un meteorite si scagli in riva al mare per cambiare programma, anche all'ultimo momento.

Si riempie la macchina di figli, e del minimo indispensabile per non morire assiderati o cotti dal sole, e si arriva a un parcheggio enorme, mille metri quadrati di cemento armato.

Temperatura media: 53 gradi centigradi. Temperatura della sabbia: 95 gradi centigradi.

A questo punto tocca scaricare la macchina, facendo avanti indietro trentasei volte tra il parcheggio e il posto scelto in spiaggia. Tempo previsto: mezz'ora. Poi si fissa l'ombrellone nella sabbia, si mettono le vivande all'ombra, si monta la tenda, che dopo quattro minuti massimo raggiunge, all'interno, una temperatura insopportabile. Si suda come delle bestie, sapendo perfettamente che non ci si potrà tuffare per via della temperatura ghiacciata e delle alghe che fanno schifo solo a guardarle.

A questo punto, i bambini frignano e si spera solo che un gabbiano se li porti via: vogliono subito buttarsi, ma prima bisogna mettere la crema, («l'hai portata tu la crema? Qui non c'è! Ma è possibile che ti dimentichi sempre tutto?»), bisogna capire come indossare 'sta muta che ogni volta che la vedo mi sale la pressione («ah, mi sono dimenticato le mute in macchina, vado a prenderle!»). Immancabilmente, dopo aver messo la muta, a qualcuno scappa la pipì, ma i bagni, se ci sono, sono a tre chilometri di distanza. In questo esatto istante, uno dei genitori (di solito la mamma) perde il controllo di sé e diventa una belva. Ma tiene duro perché «lo si fa per i bambini».

La sabbia bollente brucia anche con gli infradito, che si squagliano. Si arriva ai bagni, che sono pubblici e dunque piuttosto schifosi. Tempo previsto tra andata e ritorno: circa trentasette minuti sotto un sole che neanche a Riad. Finalmente i bambini entrano in acqua. A questo punto partono quei cinque, sei minuti in cui i genitori bisticciano: «Ma che cazzo siamo venuti qui a fare? Se non possiamo permetterci la Florida, andiamo da un'altra parte, no?» «Ma ai bambini piace...» «Ma chi se ne frega dei bambini! Ci sono piscine comunali bellissime in tutte le zone della città...»

Dopo sette minuti nell'acqua schifosa, i bambini pieni di sabbia tornano all'accampamento e hanno fame. «Questo panino non mi piace!» «Perché a lei hai dato quello al prosciutto cotto che era per me?» «Hai portato solo l'acqua? Io volevo il succo...» L'ombrellone continua a volare via perché spesso noi cittadini non siamo in grado di piantarlo bene. Uno frigna, l'altro ha la sabbia nel costume e si lamenta; la piccola piange perché le è caduto il panino che adesso invece che con il prosciutto è con alghe marce e tanta, tantissima sabbia.

Una come me, che già si irrita ad andare al mare, anche in Sardegna, perché dopo minuti sette si ustiona, rovinandosi così il resto della vacanza, a questo punto, esausta, versa la prima lacrima. Quando il marito nota lo sfinimento e la frustrazione della moglie, dice la frase più sbagliata, l'ultima goccia che fa traboccare il vaso di una giornata di merda: «Perché non vai in macchina per un po', così stai tranquilla». Perché? Perché nella macchina ci sono 297 gradi centigradi, e l'ormai ex moglie si è sempre ripromessa che se proprio le tocca morire vorrebbe farlo nel suo letto, mentre dorme. La happy family è in spiaggia solo da un'oretta e già il matrimonio è in crisi e i bambini stanno per essere mandati a quel paese. Insomma, una bella gita.

Capisco la meraviglia che provano gli americani, quando vengono in Italia e decidono di andare al mare, azzurro, non ghiacciato e senza alghe; dove ci sono baretto, cabine, ombrelloni, sedie a sdraio, e tutto il resto. Io mi dico: ma quelli che tornano da una vacanza del genere, perché non pensano di aprire uno stabilimento balneare? Gli americani hanno inventato di tutto, anche l'anguria senza semi, e a nessuno è venuto in mente di offrire ai suoi fellow Americans un'esperienza migliore al mare? E invece no: insistono a sacrificare la propria salute mentale e psicofisica e ignorare l'istinto, forte, di abbandonare i figli capricciosi al largo e di scappare in montagna.

Dopo tanto discutere, quest'anno abbiamo deciso di andare in macchina fino a Chicago, dove abita Alex. Sono mille chilometri circa, e ci fermeremo due volte all'andata, nello Stato di New York e nell'Ohio, e al ritorno passeremo dal Canada. Così Andrea, che ama viaggiare in macchina, è contento. Ryan e io possiamo ascoltarci tutti i podcast che vogliamo, la musica o al limite bisticciare sulle scemenze, tipo: «Non ne posso più di mangiare McDonald's, possiamo fermarci da un'altra parte?». «Ma a Andrea piace McDonald's...» «Ah, ok, moriremo giovani, brutti e grassi, però con Andrea contento...» «La prossima volta sto a casa» e cose del genere.

Giuliana Benvenuti

Torna l'autore, in prima persona. È una risposta al self-publishing

«Domani», 10 agosto 2023



La diffusione di narrazioni in prima persona è anche una reazione alla narrativa di genere che domina il mondo del self-publishing e dei social

Basta uno sguardo alle odierne classifiche delle vendite e dei premi letterari per notare subito che accanto al plot di genere spopola la prima persona, tra testimonianza e autofinzione. Negli ultimi decenni abbiamo infatti assistito a un prepotente ritorno dell'autore.

CATEGORIE SCIVOLOSE

In Italia il fenomeno si è reso evidente a partire dal caso *Gomorra* di Roberto Saviano: l'esordio letterario di un giornalista e blogger, fondato sull'etica della testimonianza, rivendicata dall'autore con rinvii espliciti in interviste e prefazioni a Primo Levi.

Un resoconto in prima persona, una inchiesta letteraria, nella tradizione del new journalism e delle scritture spurie di Pasolini e Sciascia, per cui si è parlato di non fiction novel; categoria quanto mai scivolosa perché un romanzo dal quale sia espunta la componente finzionale a rigore non è un romanzo.

A ragione Gianluigi Simonetti ci ricorda che da Aristotele al romanzo ottocentesco la finzione è stata il *proprium* della letteratura, pertanto, per inquadrare i motivi del successo crescente delle «storie vere» dobbiamo chiederci fino a che punto siano effettivamente tali, cioè ascrivibili al campo della non fiction.

CONFINI LABILI

Osservando questo fenomeno si dovrà preliminarmente ragionare sulle condizioni in cui la letteratura viene prodotta, e pubblicata: sugli agenti letterari, diventati agenti-editor e agenti-talent scout, e sul bisogno di creare degli autori-brand con un marketing aggressivo che ruota intorno al nome dell'autore.

È infatti il nome – sia di uno scrittore, una celebrità o un influencer – che oggi consente agli editori di vendere titoli in preorder sulle piattaforme, attraverso una promozione che precede la pubblicazione. L'imperativo è cioè creare discorsività attorno al libro da prima della sua uscita, un buzz sempre più social, decisivo per le vendite, dal caso di scuola del *Codice da Vinci* di Dan Brown fino a *Tre ciotole*, l'ultimo romanzo di Michela Murgia.

A questa discorsività contribuiscono sempre più, oltre ai mediatori tradizionali, nuove figure, principalmente lettori e critici amatoriali, booktoker e youtuber: il loro capitale simbolico nella determinazione del gusto comune compete con quello delle case editrici e dei critici al punto che le piattaforme cominciano a gettarsi nella mischia del mercato editoriale, come ha fatto recentemente TikTok.

I confini tra mediazione editoriale e nuove forme amatoriali di intermediazione – che vanno analizzate in relazione al capitalismo delle piattaforme

– sono labili e l’osmosi tra editoria cartacea e digitale è sempre più netta. Non bisogna infatti dimenticare che, oltre agli autori consacrati che sfornano best seller vincitori di premi, fonti inesauribili di adattamenti su altri media, l’epoca dell’abbondanza e della smaterializzazione delle merci culturali vede l’emergere del self-publishing, consentendo a un numero crescente di persone di definirsi «autori», perlopiù di genere: romance, giallo, fantasy ecc.

AUTORI TRANSMEDIALI

E gli autori affermati? Al netto di una quota di essi che recalcitra di fronte ai cambiamenti, e non sappiamo per quanto potrà ancora farlo, esistono vari gradi di sperimentazione con l’epublishing che vanno dal singolo esperimento (Stephen King pubblicò il suo primo ebook nel 2000) alla sistematica frequentazione degli spazi on line da parte di Margaret Atwood, che si è autopubblicata su Wattpad come fosse un’esordiente. In gioco c’è la definizione del letterario: per opporsi alla svalutazione del Do It Yourself, cioè alla difesa del capitale simbolico delle case editrici, i self-published authors amano ricordare che tanto autori di best seller, come John Grisham, quanto scrittori canonici, come William Blake e Jane Austen, hanno mosso i primi passi ricorrendo all’autopubblicazione. Sia come sia, ciò che qui rileva è che la scrittura letteraria diventa oggetto d’affezione per aspiranti scrittori (e critici), che si espongono in prima persona, seppur virtuale, nella creazione di comunità interpretanti facilitata dalle piattaforme. L’esposizione dell’autore, oltre che nel romanzo che narra storie «vere», risiede anche in questo continuo contatto degli autori, siano o no membri di uno star system, con il loro pubblico. La ricerca spasmodica di visibilità e di follower implica che non solo l’opera, ma anche l’autore debba essere transmediale, per offrire a chi legge la possibilità (o l’illusione) di scavalcare l’autore implicito entrando direttamente in contatto con l’autore reale.

È, di fatto, una cessione di autorialità, poiché l’autore condivide qualcosa di sé sui social network e lo

sottopone alle reazioni degli utenti; ma è anche uno sconfinamento dello scrittore al di fuori della pagina scritta, una sorta di brandizzazione dell’autore, che, dentro e fuori dal testo, si racconta, costruisce una narrazione di sé.

Nella giungla delle nicchie e dei successi più o meno effimeri c’è un consistente spazio di mercato per la ricerca dei long seller da parte di agenti che rivendicano un’editoria di qualità, nella quale trova luogo una forma colta di esposizione autoriale come l’autofinzione. Lunghi dall’essere estranei ai meccanismi sin qui descritti, i suoi maggiori esponenti (Michel Houellebecq, Walter Siti, Emmanuel Carrère, Annie Ernaux) si espongono anch’essi, ma in testi in cui la parola «io» si fa programmaticamente problematica: tentano cioè la strada di un’esposizione di sé che rivendica la componente finzionale e con essa l’appartenenza allo specifico letterario.

L’IPERAUTORIALIZZAZIONE

Al pari del ritorno del narratore onnisciente, le scritture autofinzionali sono leggibili come una risposta della letteratura «colta» alla brandizzazione degli autori legata ai conglomerati mediali e all’esplosione dei sottogeneri del romanzo. Si tratta di «strategie di iperautorializzazione», come le ha definite Filippo Pennacchio in *Eccessi d’autore*, in opposizione a quelle di deautorializzazione che hanno caratterizzato quel secondo Novecento che dell’autore aveva decretato, un po’ frettolosamente, la morte.

Una reazione al fatto che, come sosteneva Paul Dawson ormai una decina di anni fa, più un autore entra nella mischia del mercato delle celebrità, più sbiadisce la distinzione che faceva degli scrittori speciali figure culturali e della letteratura uno spazio privilegiato di interpretazione del mondo. Un tentativo di evitare che lo scrittore non sia nulla più di un intellettuale in competizione con chi produce discorsi non letterari (giornalistico, storico, scientifico); una presa di distanza dall’incremento in termini di vendite e capitale culturale delle storie vere (memoir, saggi in prima persona, popular history).

Una strategia, che, tuttavia, richiede anch'essa la presenza forte dell'autore e la ripresa di forme spurie (autofinzioni, non fiction novel). Senza contare che l'eccedenza della voce autoriale, oltre che alle condizioni dell'editoria, risponde anche alla tendenza all'autoesposizione in altri contesti medial: parlando di voce in senso letterale, si può pensare ai podcast, agli audiolibri, ma anche al formato dei talk, in cui scrittori, scienziati, intellettuali sono chiamati a fare storytelling di sé. Le scritture autofinzionali sono, infine, una rimediazione letteraria di – ed entrano in dialogo con – quelle piccole autofinzioni che produciamo quotidianamente attraverso i nostri profili sui

social network, che ci ingiungono ininterrottamente di parlare di noi stessi. Dal punto di vista delle condizioni di produzione, l'ansia autoriale dell'auto-fiction va interpretata nel contesto delle trasformazioni della Age of Amazon: self-publishing, crescita del bookselling on line, proliferazione dell'opinione dell'«utente qualunque» nel dibattito pubblico via blog, social network e recensioni. L'autore sopravvive insomma, anzi torna prepotentemente alla ribalta. Ma il suo status di scrittore è sempre più appeso all'abilità di crearsi una comunità di riferimento che lo riconosca come tale e alla capacità di dare vita all'illusione di raccontare una storia «vera», fingendo di farlo.



Riccardo De Benedetti

Assaliti dall'incubo della punteggiatura

«Avvenire», 10 agosto 2023



Imperversa l'ossessione per i punti e le virgole. La debolezza sintattica è da imputare alla scuola e ai social che rendono uguali i pareri di esperti e profani

Strano libro questo. Tre racconti brevi a tema ortografico raccolti in un maneggevole volumetto da Marietti 1820 e annotati in fine da Roberto Alessandrini: Anton Čechov, Iginio Ugo Tarchetti, Emilio De Marchi, *Il punto esclamativo e altri incubi ortografici*. Con qualche possibile morale da trarre in lettura. Il primo racconto è del grande scrittore russo, con protagonista l'umile scrivano Efim Fomič Perekladin. Cos'è che scatena il suo demone? Gli viene rimproverato di non saper utilizzare correttamente il punto esclamativo. Un rimprovero mossogli il giorno di Natale. Ottima occasione per cadere nel più insensato degli incubi: osservare la ribellione animata dei punti, delle virgole e dei punti e virgola. Per non parlare dei due punti. Non stanno più nella pelle. Pardon: sulla carta, e si presentano a chiedergli il conto in quanto amici stretti del bistrattato punto esclamativo. Poi è la volta di Tarchetti, noto scavezzacollo della Scapigliatura milanese a cavallo del mezzo secolo ottocentesco. Il suo è un caso se possibile ancora più grave di quello russo. È la u la lettera non confacente al protagonista, anonimo e pazzo certificato. Non ci va proprio d'accordo e a quell'astio incomponibile sacrifica la sua igiene mentale. Muore in manicomio dopo avere aggredito la moglie Ulrica. De Marchi, da par suo, anche lui ottocentesco osservatore della

burocrazia del nascente Stato unitario, porge al lettore un apologo sui fraintendimenti che nascono dalla disattenzione tra burocrati del servizio postale nazionale.

La raccolta, diciamolo, di questi tempi possiede quasi naturalmente una sua graziosa necessità. Chi non vede come la ribellione della punteggiatura, l'incubo di Perekladin, sia ormai fatto quotidiano, prassi consolidata in tutta la gamma delle espressioni che ancora si avvalgono degli alfabeti? E per quanto ancora? Faccine, faccioni e altri segni, spesso di grossolana fattura, saturano la comunicazione privata al punto tale, quasi, di disarticolarla. La comunicazione ufficiale ha aggiunto, se possibile, ulteriori inciampi alla comprensione dei testi che cittadino e burocrazia si scambiano per la reciproca intesa. Per non parlare dell'ormai diffusa e inquietante incapacità delle giovani e giovanissime generazioni a usare il corsivo, tanto che l'odio della *u* del pazzo di Tarchetti risulterebbe in fondo un patetico precursore dell'idiosincrasia grammaticale e sintattica che attanaglia schiere di giovani. Ve l'immaginate i rapper di ultima generazione a battagliaire con le vocali? Scansatevi, fate prima a tapparvi le orecchie, tutto è concesso. Non sbaglia, però, Roberto Alessandrini, ad osservare che gli errori e gli orrori ortografici, o di altra natura, sono vere e proprie rotture

del patto sociale che innerva la lingua, la scrittura, l'arte e, nello stesso tempo, a invocare il buon uso trasformandoli in creative opportunità. Considerazione in sé giusta oltre che mossa da buone intenzioni e da altrettanto delicata grafia, ma qualcosa non torna in questa indulgenza. Freud dedicò al lapsus, agli atti involontari, ai tic espressivi, sia fisici che di linguaggio, pagine fondamentali. Dalle sue considerazioni l'indimenticabile Sebastiano Timpanaro, lui stesso insigne e mai bistrattato correttore di bozze per l'editrice La Nuova Italia, trasse un saggio su critica testuale e psicoanalisi nel quale l'incubo del russo Perekladin e quello del pazzo di Tarchetti avrebbero trovato se non la consolazione almeno spiegazione. Sì, è vero si entra ed esce dai confini della grammatica e dell'ortografia per meglio esprimere sé stessi, o per dire agli altri quel qualcosa che il linguaggio pubblico non riuscirebbe a far intendere, ma non tutte le idiosincrasie sono ammesse se vogliamo garantire lo scambio comunicativo. Il purtroppo dimenticato Roberto Ridolfi, studioso del Guicciardini, del Machiavelli e del Savonarola, raccolse alcuni dei suoi scritti di occasione e li chiamò rispettivamente «i ghiribizzi» e «i palinfrasci». Si opponeva, alla fine degli anni Sessanta a lettori, e critici, per i quali «il loro classico è il codice della strada». Ci parrà stretta l'ortografia ma non vorrei tra i miei incubi un emoticon saltellante.

...

Giuliano Ladolfi, *Il disordine nella sintassi, segno di un'epoca orizzontale*, «Avvenire», 10 agosto 2023

Forse una deformazione professionale, forse l'abitudine a leggere velocemente, forse un certo rigore logico mi inducono a riflettere sul modo in cui oggi si affronta la scrittura e con questo termine intendo la costruzione di un periodo dotato di senso, finalizzato a trasmettere un contenuto. In un precedente intervento abbiamo già posto in luce che i segni di interpunzione oggi si sono ridotti a due: il punto e

«Imparare a scrivere comporta la conoscenza precisa dell'analisi grammaticale, logica e del periodo.»

la virgola. Sia chiaro che non intendo atteggiarmi a *laudator temporis acti* né ad acritico difensore della tradizione. Nel caso della scrittura deve assolutamente prevalere il criterio della chiarezza per aiutare il lettore a comprendere il significato di quanto viene espresso.

Il punto segna lo stacco tra due periodi, i quali, per essere periodi, necessitano di un soggetto e di forma verbale di modo finito, espressi o sottintesi.

Ora, invece, è diventato di uso comune introdurlo per separare la principale dalla subordinata, generando confusione, per il fatto che non è sempre agile attribuire il nesso logico alla preposizione precedente o a quella seguente. «Sono tornato a casa. Perché pioveva. Ho preso l'ombrello.» «Sono tornato a casa perché pioveva» oppure «ho preso l'ombrello perché pioveva»? «Sperando che tutto vada bene.» Di quale proposizione risulta dipendente? Chi scrive lo sa, chi legge lo ignora.

Non parliamo poi dei periodi-complementi: «Con tranquillità» o dei periodi-attributi: «Sicuro».

Mi sto domandando i motivi di questo andazzo, ormai generalizzato. Il primo può derivare dalla formazione scolastica che sempre meno dedica attenzione all'esercizio della scrittura, della correzione e della revisione. Non ci si improvvisa né campioni di calcio né dirigenti di grandi industrie né scrittori né poeti, nonostante la superficialità e la banalità possano anche costituire gli ingredienti di un effimero successo. E imparare a scrivere comporta la conoscenza precisa dell'analisi grammaticale, logica e del periodo. Ripeto «conoscenza precisa», che una volta veniva appresa soprattutto mediante lo studio della lingua latina. Ricordo un professore che mi segnò

come errore grave la traduzione di un *nam* con «poiché», congiunzione subordinativa, invece che con «infatti».

Un'altra causa affonderebbe le radici all'interno dell'orizzontalità culturale dell'attuale momento storico. Giovanni Solimene e Giorgio Zanchini nell'opera *La cultura orizzontale* (Laterza, 2020) connotano questo concetto secondo due principi: partecipazione di massa alla vita on line e condivisione dei contenuti della rete. Il fatto che a ogni cittadino sia concesso un mezzo per esprimere il proprio parere è senza dubbio un risultato importante, ma questa possibilità, se non è filtrata attraverso un processo critico, genera superficialità, «conversazioni da bar». Internet impedisce a molti utenti di sviluppare l'abitudine alla lettura meditata, banalizza la complessità, induce al nozionismo, fa smarrire la capacità di riflettere. In parole povere rende ignoranti e soprattutto arroganti.

Ma preoccupa ancor di più il constatare che questa «sciatteria» viene propagandata da scrittori e da giornalisti della carta stampata e di programmi televisivi. Su problemi di enorme complessità, sui quali generazioni di studiosi si sono arrovellati proponendo ipotesi provvisorie, si riporta il parere del semplice cittadino o dell'influencer, i quali intendono con una battuta indicare la soluzione. «*Sutor, ne ultra crepidam!*» dicevano i classici. Ma

oggi chi più intende far tesoro della saggezza degli antichi?

E l'incapacità di definire i ruoli all'interno di un periodo sintattico diventa chiara testimonianza di una confusione di competenze, come è avvenuto nei dibattiti televisivi durante la pandemia: il parere dello scienziato veniva posto sullo stesso piano di quello del no vax spaventato dall'ipotesi di sottoporsi al vaccino. Questo andazzo genera nell'opinione pubblica una confusione di ruoli, di compiti, di priorità anche nelle scelte politiche importanti.

Quanti hanno assunto – a tutti i livelli e per tutti i partiti – cariche senza alcuna preparazione, sbandierando soluzioni semplicistiche!

Come si vede, *tout se tient*; l'incapacità di strutturare un periodo secondo criteri logici (un ripasso di analisi del periodo dovrebbe essere obbligatorio per chi ha il patentino di giornalista) altro non è che la rivelazione di una fondamentale caratteristica dell'attuale momento storico. Oggi più che mai si rende necessario coltivare l'abitudine «critica» nell'affrontare le questioni individuali e generali che la società ci sottopone, incominciando a mettere ordine fra le nostre idee nella strutturazione del pensiero scritto finalizzato alla comprensione altrui. Chi non conosce la differenza tra principale e subordinata, rivela di non essere in grado di analizzare in modo «logico» e rigoroso le tematiche che affronta.

«L'abitudine è cosa del tutto diversa dall'istruzione. Non basta che i segni d'interpunzione li mettiate correttamente... non basta! **Bisogna metterli consapevolmente!** Voi mettete una virgola, e dovete avere la consapevolezza del perché la mettete... sissignore! E questa vostra ortografia inconsapevole... meccanica... non vale un centesimo. È una produzione automatica e niente di più.»

Alfonso Berardinelli

Senza mai separare pensiero e realtà

«il venerdì», 11 agosto 2023

Ottant'anni fa moriva Simone Weil. I suoi scritti su religione, giustizia, politica, Europa, la rendono una delle pensatrici più rivoluzionarie del Novecento

Fra le conseguenze culturali provocate dalle specializzazioni professionali e dai loro eccessi nel corso del Novecento e fino a oggi, c'è il danno di far ignorare o non capire alcuni degli autori più originali e indipendenti. È il caso di Karl Kraus, satirico apocalittico e antiggiornalista, ma anche del famoso George Orwell, più nominato che letto, più reporter che romanziere, e grande scrittore politico. A cui si potrebbero aggiungere Gunther Anders e Nicola Chiaromonte, senza i quali si capisce poco delle intossicazioni ideologiche che hanno paralizzato la cultura e la coscienza pubblica in cui siamo vissuti e viviamo. Ma il caso fra tutti più scandaloso credo che sia quello di Simone Weil. Cancellata sia dalle storie letterarie che da quelle della filosofia e del pensiero politico, la Weil non può essere facilmente definita e collocata. La sua è un'intelligenza allo stato puro, che ha fatto del pensiero chiaro e onesto la sua religione. Chi si ostina a chiamarla «pensatrice religiosa» svaluta e neutralizza le sue riflessioni sulla società, sulla politica e sulla cultura. Trascurate sono così le sue più acute e radicali confutazioni: quella del marxismo come teoria rivoluzionaria e quella del cristianesimo come esperienza religiosa non più autenticamente accessibile. Del marxismo rifiut come illusorio il rovesciamento «dialettico» fra male e bene, per cui dalla schiavitù sociale dovrebbe nascere necessariamente la

futura libertà e dalle «macchine automatiche» l'intelligenza dell'operaio, mentre le future burocrazie di Stato del comunismo assumeranno la funzione che nel capitalismo era stata dei padroni e dei capi. Nata in una famiglia ebraica di non credenti, la Weil non aveva mai accettato l'idea di un Dio alleato di un solo popolo; e sebbene avesse avuto una misteriosa illuminazione della presenza di Cristo nella sua vita, non si convertì mai al cristianesimo, che continuò a giudicare severamente in quanto divenuto l'ideologia politica della Chiesa, cioè mescolanza di verità e potere: «La mia vocazione» disse «è di essere cristiana fuori dalla Chiesa». Se fu filosofa lo fu in senso classico, senza mai separare pensiero e vita. Per questo cercò sempre di fare esperienze dirette di lavoro e di impegno politico, a costo di compromettere la sua vulnerabile salute. Per qualche mese lavorò come operaia alla Renault e nel 1936, per breve tempo, combatté in Spagna contro Franco nella formazione anarchica di Buenaventura Durruti. Visse giorni felici in Italia, amando soprattutto Firenze e Venezia. Le sue analisi sull'ascesa di Hitler e gli errori della sinistra restano esemplari. Si occupò di sindacato, presto delusa dalla sua dipendenza dal Partito comunista. Infine un apparente paradosso: la scomparsa progressiva del lavoro manuale la spaventava per il danno che avrebbe provocato nel lavoro intellettuale.

Giulio Meotti

Il Nobel mancato

«Il Foglio», 12-13 agosto 2023



Milan Kundera era nemico della seriosità woke e amante della cultura europea, antimoralista e agli antipodi dello spirito del #MeToo. Impubblicabile oggi

«Se i libri di Milan Kundera non avessero lo status di classici, la possibilità che vengano pubblicati oggi da una casa editrice rispettabile di New York sarebbe nulla» scrive Christopher Caldwell sulla «New Statesman» di questa settimana. Già molto tempo prima della sua morte a 94 anni, Kundera era passato di moda tra i critici. Jonathan Coe ha scritto delle sue «politiche sessuali problematiche». Diane Johnson del «New York Times» aveva suonato la campana a morto ancora più forte: «Il mondo è andato oltre alcuni dei problemi che ancora lo preoccupavano». Altrimenti perché l'ultimo Nobel è stato comminato alla scrittrice francese Annie Ernaux che ci serve il menu del giorno – abortismo da salotto, outing a sinistra, boicottaggio d'Israele e cacciata dalle case editrici dei colleghi «fascisti» come Richard Millet – anziché a Kundera?

In un articolo su «Le Monde» del 4 luglio 2001, Kundera sembra irridere tutta l'alta società culturale: «Rispondendo a Sartre e ai suoi, che lo avevano accusato di essere un reazionario, Camus pronunciò una celebre battuta a proposito di coloro che “avevano piazzato la propria poltrona nel senso un della Storia”; Camus aveva visto giusto, solo che non si rendeva conto che questa preziosa poltrona era dotata di rotelle e che, sin dal primo momento, tutti quanti si erano messi a spingerla in avanti: le liceali

moderne, le loro mamme, i loro papà, tutti i militanti contro la pena di morte, tutti i membri del “Comitato per la protezione dei neonati” e, ovviamente, tutti gli uomini politici che mentre spingevano la poltrona si voltavano indietro, mostrando le loro facce ridenti al pubblico».

Era un antimoralista, Kundera. «L'oppressione crea un confine fin troppo chiaro tra bene e male e allo scrittore viene la tentazione di mettersi a predicare: per il genere umano è attraente, per la letteratura è mortale» disse al «New York Times». Per i suoi scritti sul sesso e il corpo femminile, lo scrittore ceco era agli antipodi dello spirito del #MeToo e decisamente fuori moda. Il sesso era un'eredità del periodo comunista, uno dei pochi modi in cui gli individui potevano affermare la propria libertà in uno stato repressivo. Non rivendicava alcun tipo di purezza morale. I suoi libri sono pieni di esplorazioni del tradimento e del grigiore morale. La sua voce così maschile e la sua dissezione di movimenti politici da pecore (a cui aveva aderito in gioventù) che bramano il conformismo erano troppo vicini all'osso dell'ipocrisia contemporanea. Più di quasi ogni altro scrittore, nei suoi primi lavori sembrava prevedere i nostri tempi: un'atmosfera da pensiero di gruppo simile al *Rinoceronte* di Ionesco e che assomigliava sempre più al mondo sovietico che i nostri scrittori

incensavano. Eppure, Kundera ha sempre rifiutato l'etichetta di «dissidente».

Aggiungiamoci che aveva proibito le versioni teatrali dei suoi libri, emesso un divieto sulle edizioni Kindle e che non partecipava ad alcuna vita letteraria (addirittura da metà degli anni Ottanta si era praticamente annientato), ne esce uno scrittore davvero poco potabile per il Nobel e i salotti.

In *Lo scherzo* (1967), Kundera ha raccontato la storia di un giovane comunista espulso dal Partito per una battuta: «L'ottimismo è l'oppio dei popoli!». In *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984) di un chirurgo e delle sue due amanti nell'invasione sovietica della Cecoslovacchia del 1968. Tutti questi libri avevano lo stesso mix di politica, psicologia, storia, filosofia e sesso. Ciò che Kundera ha dissezionato brillantemente – un terribile avvertimento per la nostra èra woke – è stata la sensazione che un'ideologia aliena si diffonda come un incendio boschivo da una mente debole all'altra e da un'istituzione all'altra.

Sapeva cosa significa vivere sotto il potere e l'assurda commedia nera del parlare per slogan. La persecuzione degli individui non travolti dalla follia. «Chiunque non si rallegrasse fu subito sospettato di lamentarsi della vittoria della classe operaia o (cosa altrettanto peccaminosa) di cedere individualisticamente a dolori interiori.» In tempi recenti, i passi falsi con l'ortodossia hanno significato la perdita del lavoro e la cancellazione. Kundera prevede la cancel culture: «Il primo passo per liquidare un popolo è cancellarne la memoria. Distruggi i suoi libri, la sua cultura, la sua storia. Quindi chiedi a qualcuno di scrivere nuovi libri, creare una nuova cultura, inventare una nuova storia. Tra non molto la nazione comincerà a dimenticare cos'è e cos'era. Il mondo che lo circonda dimenticherà ancora più velocemente».

Dirà l'autore dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*: «Spesso ho l'impressione che esistano due pesi e due misure dell'anticonformismo, il romanziere dell'Est deve lottare contro il proprio governo, quello dell'Ovest contro la forma tradizionale del romanzo».

«La giovinezza è **terribile**.»

Aveva un'altra idea di Europa rispetto a quella oggi dominante. In un testo dimenticato per la «Revue des deux mondes», Kundera scriveva: «Ricordo la famosa frase di Friedrich Schlegel all'inizio dell'Ottocento: “Le tre grandi tendenze del nostro tempo sono la Rivoluzione francese, il Wilhelm Meister di Goethe e la Wissenschaftslehre di Fichte”. Una cosa mi sembra ovvia: l'Europa dove la frase di Schlegel era possibile e naturale, questa Europa ci ha lasciato. La sua fuga nel nulla è avvenuta sotto i nostri occhi. E facciamo finta di non aver visto niente. Forse non abbiamo davvero visto niente. Questo incredibile evento non è stato quindi né meditato, né analizzato, né tantomeno descritto, né tantomeno osservato».

In *Il libro del riso e dell'oblio* (1979) immagina un gruppo di fedeli comunisti che danzano in cerchio e levitano sui tetti di Praga mentre i dissidenti vengono vaporizzati nelle strade. «La giovinezza è terribile» scrive Kundera. «È un palcoscenico calcato da bambini in coturni e una varietà di costumi che pronunciano discorsi che hanno memorizzato e in cui credono fanaticamente ma che capiscono solo a metà...» Un ritratto della nostra gioventù gretina.

In *Lo scherzo*, tutti i coetanei e amici di Ludvík alzano le mani contro di lui, desiderando – allora come adesso – scuse umilianti, in cui confesserà i suoi peccati e supererà i suoi detrattori nell'autoaccusa. Ludvík finisce per schierarsi con i suoi aggressori, interiorizza le loro accuse, si separa dalla propria identità e perde, per sempre, la fiducia in coloro che lo circondano. Ora è di proprietà pubblica, parte di una «narrazione» più grande, e diventa irricognoscibile a sé stesso: «Mi sono reso conto che non c'era potere in grado di cambiare l'immagine della mia persona depositata da qualche parte nella corte suprema dei destini umani; che questa immagine (anche se non aveva alcuna somiglianza con la mia) era molto più reale del mio io reale: che ero la sua ombra, non

la mia. Non potevo immaginare che tutti gli altri potessero sbagliare, che la Rivoluzione stessa, lo spirito dei tempi, potesse sbagliare».

In un'intervista del 1980 con Philip Roth, Kundera disse che poteva sempre riconoscere un «non stalinista, una persona che non ho bisogno di temere, dal modo in cui sorrideva. Il senso dell'umorismo era un affidabile segno di riconoscimento. Da allora, sono stato terrorizzato da un mondo che sta perdendo il suo senso dell'umorismo».

La dignità, per Kundera, sembrava provenire dalla segretezza e dal non voler vivere attraverso gli occhi degli altri. Eppure il silenzio, nell'Europa orientale del dopoguerra, non era più un'opzione. «Quando tutti si sveglieranno come scrittori sarà arrivata l'era della sordità universale.»

Non era un banale Pangloss. Era uno della schiera di scrittori che sapevano evocare il ricordo di quel che l'Europa ha perso e ancora preserva. Perché il nulla lo hanno vissuto, e non ne sono stati spettatori soltanto. Uno dei pochi grandi scrittori europei, come ricorda «Le Monde», a pensare che il nostro continente non fosse soltanto una espressione geografica, ma poggiasse su una «base cristiana». E infatti nel 1981 disse: «Paesi come Polonia, Cecoslovacchia e Ungheria fanno parte di quello che viene chiamato "Occidente", che io considero un territorio culturale, non politico. È una civiltà basata sul cristianesimo che ha attraversato lo stile gotico, il Rinascimento e la Riforma, e ha un'arte e una tradizione di tolleranza, democrazia e individualismo». E basterebbe leggere l'intervista (rarissima per la storia personale di Kundera che ha trascorso una vita a nascondersi) che lo scrittore diede nel 1985 al «Christian Science Monitor».

Quando Kundera arrivò a Parigi scoprì con suo sgomento che «anche Parigi e forse più in generale l'Occidente erano stati trasformati in un deserto culturale». Sì, gli scrittori pubblicano e lavorano liberamente. Non venivano repressi o incarcerati. «Ma il livello generale della cultura è semplicemente

crollato.» Cosa aspettarsi? «Ovviamente, la fine di un'era. Forse l'inizio di una nuova era barbarica?» Alla domanda del «New York Times» su chi fosse il suo riferimento culturale, Kundera rispose: «Il romanzo mitteleuropeo del nostro secolo. Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Witold Gombrowicz. Questi romanzieri sono meravigliosamente diffidenti nei confronti di quelle che André Malraux chiamava le "illusioni liriche". Diffidenti delle illusioni sul progresso, diffidenti del kitsch della speranza. Condivido il loro dolore per il crepuscolo occidentale».

Veniva da Este osava mettere in guardia l'Ovest: «Lo shock dello stalinismo, tentando di cancellare ogni memoria cristiana, ha reso chiaro che tutti noi, credenti e non credenti, blasfemi e devoti, apparteniamo alla stessa cultura radicata nel passato cristiano, senza la quale saremmo solo ombre senza sostanza e apolide spirituali».

Scrisse dell'Europa orientale come di un «Occidente sequestrato» nel momento stesso in cui gli intellettuali di Saint-Germain-des-Prés, suoi vicini di casa, intendevano annegare senza rimpianti la nazione nel profondo bagno multiculturalista e abolirono ogni riferimento alle radici cristiane, Kundera fece il contrario. Sul «Figaro» Pierre Nora, amico di Kundera e animatore di «Le Débat», ha scritto: «Può essere paragonato al discorso di Solzenicyn a Harvard qualche anno prima, dove il dissidente russo criticava l'Occidente per il suo materialismo. Sebbene Kundera fosse molto meno metafisico di Solzenicyn. Basava l'identità nazionale sulla cultura, non sull'economia o sul diritto. La sua voce personale e angosciata è risuonata in tutti i paesi dell'Est. L'Europa non è un'entità geografica, tantomeno un sistema di valori astratti, ma una realtà culturale: questa lezione è ancora valida».

Era come se il grande scrittore esiliato dall'inferno del «socialismo reale» ci avesse ricordato, noi abitanti del purgatorio, che non vivevamo in paradiso. E che, forse, eravamo diventati noi «l'Occidente sequestrato».

Camilla Colombo e Camilla Curcio

Da hashtag a caso globale, così #BookTok cambia l'editoria

«Il Sole 24 Ore», 14 agosto 2023

Dal 2020 i titoli virali su TikTok hanno scalato le classifiche di vendita in Italia. Il punto di vista degli editori e dei booktoker

Tra gli scaffali delle novità e le pile dei grandi classici, un gruppo di adolescenti discute animatamente davanti a un totem di libri su cui campeggia il bollino «consigliato su BookTok». Si scambiano opinioni e consigli, confrontandosi sui personaggi e sullo sviluppo delle storie che più hanno amato (o odiato).

A spingerli in libreria sono state le recensioni dei loro booktoker preferiti, ragazzi e ragazze sparsi per il mondo che, negli ultimi anni, hanno trasformato quello che sembrava uno dei tanti hashtag di TikTok in un trend capace di influenzare le dinamiche del mercato editoriale. E che ora sembrerebbe aver convinto ByteDance, l'azienda cinese proprietaria della piattaforma, a fare il prossimo passo: aprire una casa editrice negli Usa, 8th Note Press.

«Da semplice hashtag a fenomeno che ingloba tutti gli interlocutori dell'editoria: lettori, scrittori, case editrici, fiere di settore, librai e critici.» Salvatore di Mari, head of operations di TikTok Italia, dà forse la definizione più corretta della crescita di #BookTokItalia: da marzo 2020 circa al primo agosto 2023 contava 2,5 miliardi di visualizzazioni, mentre a livello mondiale #BookTok si attestava a oltre 162 miliardi. «Dalla nascita spontanea durante il primo lockdown, ha scalato le vette della piattaforma raccogliendo riscontri da capogiro: nel 2022 #BookTok

e #BookTokItalia sono cresciuti rispettivamente del 143% e del 422% rispetto al 2021.»

I contenuti che popolano l'algoritmo puntano sulla brevità, interessano un repertorio definito di generi (fantasy, thriller, romanzi d'amore e narrativa), ma esplorano i format più variegati. Dalle rubriche dedicate ai suggerimenti agli *unboxing* (lo spacchettamento dei libri acquistati), fino a sessioni di lettura live. Un panorama che ha trasformato in best seller titoli passati sottotraccia o accolti con tiepido entusiasmo appena usciti.

È il caso di *La canzone di Achille*: come mostrano gli ultimi dati di Nielsen BookScan relativi alle vendite in Italia dei libri virali su TikTok, nel 2013 la rivisitazione mitologica di Madeline Miller aveva venduto 3120 copie. Pur non esplodendo come novità, negli anni si è affermato come long seller, sia nei negozi fisici sia sugli e-commerce. Fino a quando, nel 2021, il tam tam su TikTok ha contribuito a un inaspettato aumento degli ordini: in quell'anno, il romanzo ha sfiorato la soglia delle 286.000 copie. Una storia che lo accomuna a *Una vita come tante* di Hanya Yanagihara, balzato da 9663 copie nel 2016 a 115.347 nel 2022. O a *Fabbricante di lacrime*, il caso editoriale che ha consacrato l'italiana Erin Doom, superando nel 2022 le 330.000 copie. «Attualmente non ci sono dati che indichino con

precisione che, dall'uscita su TikTok di un determinato titolo, le vendite siano cresciute immediatamente» spiega Cristina Mussinelli, referente per il digitale dell'ufficio studi dell'Associazione italiana editori (Aie). «Però BookTok è un fenomeno ormai da tempo e per certi generi, come libri per ragazzi e romance (narrativa rosa), ha generato un aumento delle vendite che prima non si riscontrava» dice Mussinelli, riconoscendo l'influenza della piattaforma sull'editoria, come nuovo passaparola per le classifiche.

«Il 37% dei ragazzi da 14 a 24 anni consulta TikTok regolarmente e la stessa fascia di età si riscontra su YouTube, mentre Facebook è ormai popolato da un pubblico più anziano» commenta Mussinelli. «Il tempo che le persone trascorrono on line è molto elevato, per cui è importante che gli editori sappiano usare gli strumenti digitali per raggiungere i lettori: i social media sono ormai parte integrante della strategia di comunicazione delle case editrici.»

Se la narrativa va molto bene su TikTok e Instagram, mentre manga e fumetti spopolano su YouTube, LinkedIn dà spazio a contenuti professionali. «Un altro fattore che conta è essere in sintonia con il sentimento dei lettori: i nuovi media permettono a libri con basse tirature di diventare d'impatto perché si coglie l'emotività del pubblico» aggiunge Mussinelli. All'inizio BookTok era un fenomeno che riguardava perlopiù i giovani, ma con il tempo «si è diversificato, diventando specchio di tutte le generazioni» spiega di Mari. Che dal digitale si integra con il fisico: «La nostra presenza al Salone del libro come *official entertainment partner* ne è la prova. Creator, autori, case editrici si sono confrontati, stimolando discussioni autentiche sui libri. #BookTok rappresenta questo: la democraticizzazione della lettura e delle opinioni, un motore per l'industria editoriale che può considerare TikTok un alleato».

Su BookTok l'opinione del lettore è la scintilla del dibattito. «Non si tratta di una recensione on line né di un rating» sottolinea Niccolò Ulderico Re, ricercatore degli Osservatori Digital innovation del

Politecnico di Milano. «Parliamo della possibilità di rendere il lettore protagonista, non limitandolo ad assegnare un punteggio, ma permettendogli di condividere un parere, creando così i presupposti per uno scambio più umano, forse uno degli elementi che ha più incentivato il boom del fenomeno.» Rimane, però, il rischio che si comprino i libri senza reale curiosità e che, conclude Re, «si diffonda il trend "io leggo perché gli altri leggono e non voglio essere escluso dal gruppo"».

...

Nuovi linguaggi e generi fanno crescere il settore

Gli editori lo ammettono: nessuno poteva immaginare che TikTok portasse tanto in termini di vendite. «Molto va alla piattaforma, che ha avuto il merito di abbattere i confini geografici, ma anche la pandemia ha giocato un ruolo importante» riconosce Luisa Colicchio, direttrice comunicazione Rizzoli, Bur, Fabbri Editore, Lizard. *Una vita come tante, La canzone di Achille, Dio di illusioni*: «TikTok è entrato a gamba tesa negli store on line e poi nelle librerie con spazi dedicati, cosa che non era mai successa prima».

«Siamo rimaste spiazzate quando *Dammi mille baci*, pubblicato anni prima, ha cominciato a registrare all'improvviso una richiesta senza precedenti» le fa eco Simona Natale, editrice di Always Publishing. «Non ce lo spiegavamo, poi abbiamo compreso l'enormità della rivoluzione di BookTok e il ruolo chiave che il nostro genere di punta, il rosa, sta giocando.»

Per Always Publishing, una realtà editoriale nata dopo una lunga esperienza di book blogger, stare al passo con i social è naturale. «Abbiamo vissuto il momento dei gruppi su Facebook, poi lo spostamento in massa verso i contenuti fotografici di Instagram, infine TikTok» aggiunge Alessandra Friuli, editrice di Always Publishing. Forse per questo il loro approccio è più immediato: «Su TikTok

non siamo un'azienda, ma delle amanti del romance che consigliano i propri libri» dice Natale. Rizzoli ha capito di dover imparare una nuova lingua: «Se un brand usa lo stesso stile dei booktoker, la cosa non funziona, annoia, non è percepita come sincera o spontanea, che è la base della community» chiarisce Moreno Scorpioni, digital strategist Rizzoli, Bur, Fabbri, Lizard. «Il ruolo dell'editore è capire la propria voce. Abbiamo elaborato rubriche per dare ai contenuti una struttura riconoscibile, dai Bookdrop per le novità al Book to the future per le perle del catalogo.»

Riguardo ai generi di maggior successo su TikTok, Colicchio riconosce che è il momento del romance in tutte le sue declinazioni: «Dall' historical allo spicy soprattutto tra le giovanissime. Non manca il thriller per ragazzi, dove la regina indiscussa è Holly Jackson». «Potrebbe stupire sapere che c'è anche un grande ritorno ai classici» dice Friuli.

Alla critica che talvolta viene posta a questo fenomeno, ovvero che sulla piattaforma si sminuisca la qualità delle letture, Scorpioni si chiede «se una candela, un cuscino e tanti post it colorati inducono a scoprire un libro, leggerlo e consigliarlo, qual è il problema?». Friuli rincara il commento: «Ci si è sempre lamentati che i giovani leggano poco, ma quando finalmente sembra esserci un'inversione di tendenza, si dice che leggono solo "romanzetti". Già che TikTok abbia avvicinato tanti giovani alle librerie, dando aria a un mercato in crisi, è un dato positivo per l'editoria e per i ragazzi che scoprono, forse per la prima volta, il piacere di perdersi in un libro, anziché su uno smartphone.»

...

L'identikit dei creator che influenzano i lettori

Sbarcare su TikTok quasi per caso e ritrovarsi, qualche anno dopo, a fare di un hobby un'attività a tempo pieno. Al pari degli influencer su Instagram, per molti content creator quello del booktoker è diventato un mestiere a tutti gli effetti. Un percorso

professionale riconosciuto anche fuori dall'algoritmo e dalla Treccani che, nel 2023, ha inserito la parola tra i suoi neologismi.

«Da che io ricordi, mia nonna mi ha trasmesso la passione per i libri, insegnandomi a leggere e scrivere il prima possibile» racconta Andrea Amadio (@libriconfragole), che si divide tra la vita di libraio e quella di booktoker. «Da allora non li ho mai lasciati, cercando di diffondere l'amore per la lettura, anche su TikTok, per ripagare il debito della loro compagnia.» Non si tratta solo di girare e pubblicare clip. Dietro le quinte, la mole di lavoro è decisamente più importante. «La creazione di contenuti è solo il cinque per cento di quello che facciamo» spiega Valentina Ghetti (@valentina.ghetti). «Il video è la punta di un iceberg che scende molto in profondità tra mail, riunioni, appuntamenti e lettura. un contenuto registrato in cinque o dieci minuti è spesso il risultato di dieci-dodici ore di lavoro.»

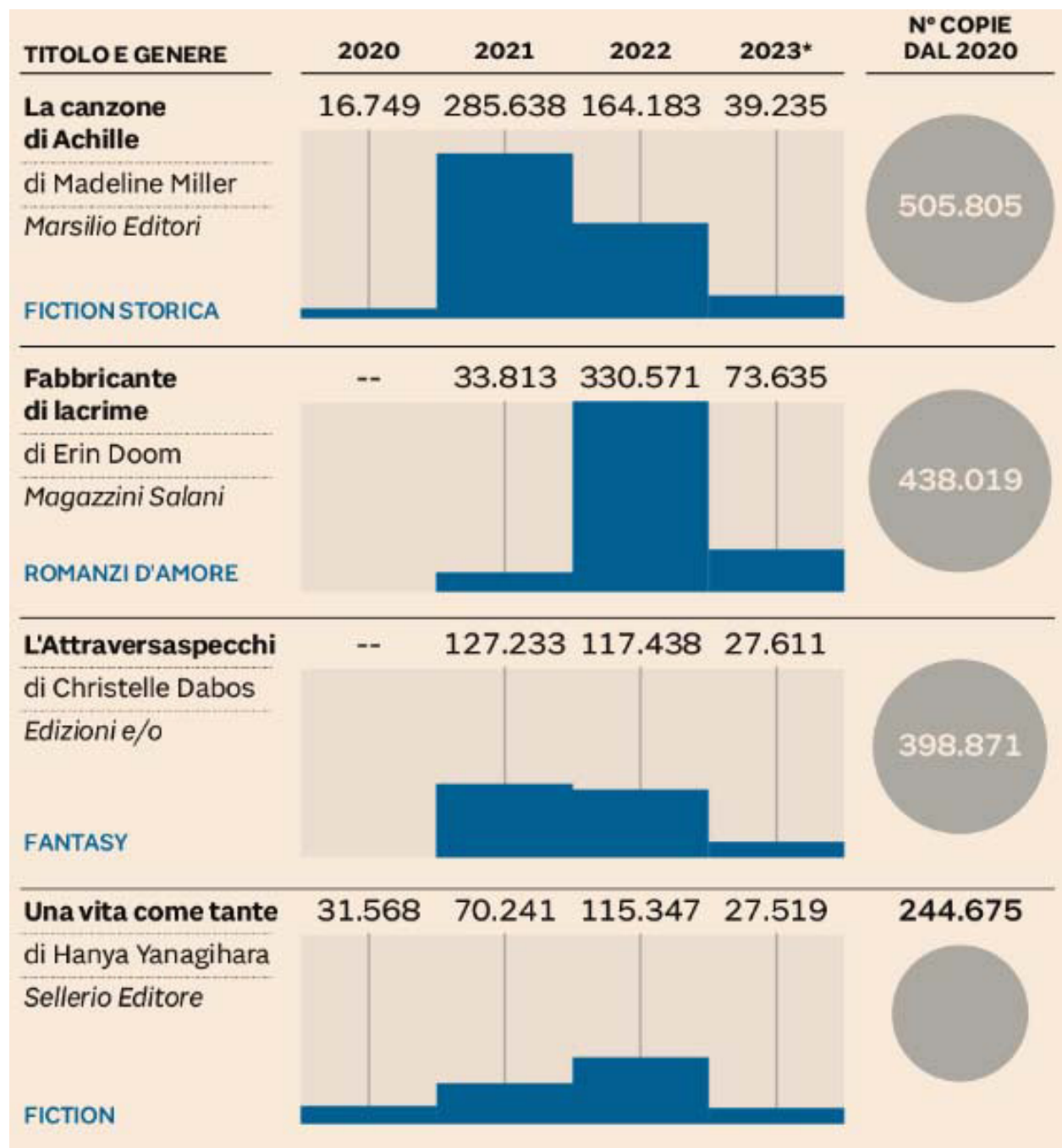
Ricerca e studio sono il punto di partenza per sfornare idee originali. «Almeno un'ora e mezza della giornata è dedicata a cercare gli ultimi trend-in app, per valutare che tipo di contenuti creare» aggiunge Amadio. «I video-meme richiedono meno tempo mentre recensioni e analisi una struttura maggiore. Dopodiché si passa a editing e didascalia.»

Per distinguersi, servono metodo e un seguito fidelizzato. «La community è un enorme sostegno, fa sì che in ogni momento ci sia qualcuno disponibile ad accogliere i nostri messaggi e a instaurare un dialogo» chiosa Ghetti. «Comunicare in maniera ottimale, lanciare messaggi brevi ma densi di significato sono cose che vengono date per scontate ma sono frutto di riflessione.»

Se i loro target sono diventati sempre più eterogenei e i guadagni variano in base a tipo di partnership e numero di follower, la libertà di espressione resta una costante da tutelare. «Tendo a scegliere sponsorizzazioni in linea col mio profilo. La spontaneità è alla base dei miei contenuti e cerco sempre di mantenere un tono adeguato quando esprimo un parere» evidenzia Amadio.

Una strategia condivisa anche da Ghetti: «Sono molto selettiva sulle collaborazioni. Non lavoro usando copioni scritti da altre persone, è una condizione che

pongo in fase preliminare. Ho sempre avuto a che fare con aziende che mi hanno lasciato totale libertà nel parlare di un libro, anche in termini negativi».



Francesco Costa

Non importa se eravate d'accordo con Michela Murgia

«il Post», 15 agosto 2023



Da anni mi pago le bollette e il mutuo scrivendo, anche con qualche gratificazione, eppure ho sempre trovato difficile ai limiti dell'impossibile scrivere di un personaggio pubblico dopo la sua morte.

Non parlo qui della scrittura di un cosiddetto «coccodrillo», cioè uno di quegli articoli con le principali informazioni biografiche sulla persona morta che spesso vengono scritti quando la suddetta persona morta è ancora viva, per quanto anche quella sia un'arte sottovalutata. Parlo di quegli articoli che ambiscono a individuare e raccontare il significato di ciò che la persona morta era stata e aveva fatto, scritto, detto, ottenuto e rappresentato mentre era in vita: del senso collettivo e generale che ha avuto il suo passaggio sul mondo. Di «cosa ci ha lasciato», come si dice in questi casi, di cosa rimarrà, di quanto ci abbia cambiati. Chi può sentirsi all'altezza di un compito del genere? Di sintetizzare *il senso di una vita*? Chiunque abbia un briciolo di consapevolezza di sé dovrebbe rinunciare a un esercizio così impudente e presuntuoso prima ancora di cominciare: come ci permettiamo?

Dall'altra parte, non trovo convincente nemmeno l'idea che la cosa migliore sia astenersi da questo genere di esercizi, reagire alla morte di un personaggio pubblico con un sacrale silenzio collettivo o limitandosi a esprimere la propria tristezza, men che meno nel caso di persone che siano state in grado di toccare – nel bene e nel male, come si dice – un numero di vite superiore a quello di chi le conosceva direttamente, che abbiano avuto un qualche ruolo e impatto nella società: trovare, capire e raccontare

quel lascito è necessario per trovare, capire e raccontare noi stessi. Non se ne esce: più la vita appena conclusa è stata *grande*, più l'esercizio è impossibile; più l'esercizio è impossibile, più è opportuno.

Credo che sia anche per queste ragioni, e non soltanto per vanità, che in questi casi si finisce per scrivere soprattutto di sé stessi: forse non posso dire cosa abbia significato quella persona per tutti, ma posso dire insindacabilmente cosa abbia significato *per me*. Solo che è difficile individuare e poi rispettare il confine che separa un racconto personale dal suo valore generale. Che poi, ce l'avrà un valore generale? Non mi starò soltanto cimentando nello sport nazionale del racconto dei fatti miei? Non starò esibendo la mia – presunta, peraltro – vicinanza alla persona morta? C'è il rischio di produrre la versione testuale della «foto con il morto», il rischio del *photobombing*, del mettersi davanti al soggetto della foto finendo per oscurarlo. C'è anche il rischio di dare l'impressione di aver soltanto voluto timbrare il cartellino, oltre che quello di farlo effettivamente. Nessuno di questi fenomeni è nuovo, ma tutti sono stati portati all'estremo dai social media: l'eterno presente in cui si incontrano e scontrano milioni di inconsapevoli dipendenze, dallo scroll compulsivo o dalla polemica o dal pettegolezzo o dai like. Il contesto in cui qualsiasi cosa diventa content e qualsiasi content diventa nel peggiore dei casi una scarica di dopamina e nel migliore soldi, soprattutto se tratta *la notizia del momento*. Il contesto di infinite performance che produce un insidioso surrogato della confidenza tra seguiti e seguitori, in cui le persone

«C'è il rischio di produrre la versione testuale della foto con il morto, il rischio del **photobombing**, del mettersi davanti al soggetto della foto finendo per oscurarlo.»

si sentono in dovere di scusarsi se non hanno postato qualcosa per una settimana, mentre altre in giorni come questi scrivono ai personaggi pubblici per chiedergli come mai non abbiano ancora dedicato un post, un reel, almeno una story santo cielo, alla persona morta. E quindi alle brutte tanto vale timbrare il cartellino, limitandosi all'indispensabile per pigrizia, perché non si ha nulla da dire o per tentare di sottrarsi alla trappola di cui sopra: condividere un post di qualcun altro, quindi senza neanche scrivere qualcosa di proprio, e aggiungere una banalità o un cuore o una faccina che piange, così che dalla story successiva possano ricominciare inesorabili le foto delle vacanze. Alla luce del fallimento evidente delle istituzioni che più di ogni altre dovrebbero teoricamente sviluppare il cosiddetto «dibattito pubblico» fuori dalle cosiddette «élite» (giornali, riviste, sto parlando di noi), il suddetto dibattito si è trasferito principalmente in luoghi – i social media – che non sono stati costruiti per ospitarlo, e che anzi cercano in ogni modo di peggiorarlo e scoraggiarlo con gli incentivi sanciti dai loro algoritmi. Questo tragico trasloco, insieme al lavoro poverissimo delle istituzioni che avrebbero il compito di insegnare alla popolazione intera a discutere, e quindi a partecipare al dibattito pubblico con argomenti logici e conoscenza (scuole superiori, televisione di Stato, sto parlando di voi), ha prodotto un'altra triste conseguenza oltre all'instupidimento generale di cui siamo insieme responsabili e testimoni, ognuno per la sua parte: la perdita della capacità di distinguere un influencer da un politico da un intellettuale.

«**Chi** è un intellettuale?»

Si è scritto molto in questi anni della combinazione tossica eppure inevitabile dei meccanismi del consenso politico con quelli della celebrità, in un mondo e nell'altro: dal cibo orrendo fotografato da Matteo Salvini alle story di Chiara Ferragni sulla criminalità a Milano, dalle «bimbe di Giuseppe Conte» agli influencer che si sono costruiti un pubblico – e un reddito – alternando i contenuti #adv e quelli che fomentano la sassaiola indignata del giorno attorno a questa o quella causa. Ma quando i meccanismi del consenso e della celebrità si applicano ai cosiddetti «intellettuali» (dovremmo evidentemente trovare una parola migliore), rischiamo di pensare che il loro valore, il valore dei cosiddetti «intellettuali», non possa che dipendere da quante volte i loro argomenti abbiano dato ragione ai nostri, da quanto abbiano provocato in noi la sola semplice reazione del dire «giusto!», a cui reagire ovviamente con un like e una condivisione. Da quanti amici e nemici abbiamo avuto in comune o da quanto la loro opera – chiedo scusa: il loro content – ci abbia intrattenuti. Diventiamo incapaci di riconoscerli.

E quindi arriviamo a Michela Murgia, alla sua vita, alla sua morte e al nostro modo di raccontarla.

Il valore riconosciuto alle cose che ha detto, fatto, ottenuto e rappresentato Michela Murgia non dovrebbe dipendere dal numero di volte che ci siamo trovati d'accordo con lei. Aver trovato puntualmente convincenti tutte le sue idee non dovrebbe essere una condizione necessaria ad apprezzarne il contributo al dibattito pubblico, a piangerne una morte così prematura, a dispiacersi di tutte le sue cose che avremmo ancora potuto leggere e ascoltare negli anni a venire e alle quali invece dovremo rinunciare. E questo perché Michela Murgia, prima ancora che

una scrittrice, un'attivista o un personaggio televisivo o social, è stata un'intellettuale.

Che cos'è, quindi, anzi, *chi* è un'intellettuale? È una domanda paralizzante a cui hanno risposto nel corso dei secoli persone immensamente più attrezzate del sottoscritto, ma azzardo una sintesi: qualcuno la cui attività culturale produce una qualche forma di cambiamento, prima ancora che appagamento, approvazione, polemica o intrattenimento (che comunque non mancheranno). E che produce quel cambiamento attraverso talenti che vanno oltre l'abilità tecnica nella loro arte o la capacità di combattere una qualche battaglia, bensì attraverso il dono del vedere quello che non vediamo, e mettercelo davanti rendendolo improvvisamente chiaro; del dirci qualcosa che non ci piacerà ma a cui comunque ci ritroveremo a pensare per settimane o mesi o anni, se saremo disposti ad ascoltarla; del saper argomentare un'idea con originalità, efficacia e rigore, inchiodando le incoerenze altrui e provocando pensieri prima ancora che emozioni.

Se il valore di un intellettuale dovesse dipendere dalla coincidenza delle sue idee con le nostre, e quindi celebrarlo in assenza di quella coincidenza fosse sbagliato oppure necessariamente opportunisto o ipocrita, il nostro intellettuale di riferimento sarebbe quel vecchio amico con cui siamo sempre d'accordo quando parliamo al bar davanti a uno spritz (temo che per qualcuno sia effettivamente così e infatti, a proposito della confusione di cui sopra, siamo pieni di politici e influencer e sedicenti intellettuali che si sforzano di apparire *uno di noi*, quando tragicamente non lo sono davvero).

Michela Murgia è stata un'intellettuale, nel senso più puro del termine: una dei pochi, peraltro, che avesse avuto e prodotto il nostro paese negli ultimi vent'anni. Diceva cose che nessuno aveva detto prima e altre che avevamo già sentito ma che lei sapeva dire *meglio*. Affrontava questioni note da punti

«Diceva cose che nessuno aveva detto prima e altre che avevamo già sentito ma che lei sapeva dire **meglio**.»

di vista laterali, era spiritosa anche quando **parlava delle cose più serie e profonde quando parlava delle più leggere**. Sapeva andare contropelo rivolgendosi agli amici come ai nemici, e a entrambe le categorie di persone rendeva prima o poi inevitabile farci i conti: spesso ottenendo di far emergere la loro, la nostra inadeguatezza, e magari così facendo insegnando ogni tanto qualcosa – magari una cosa diversa da quella che voleva dirci, certo: si insegna anche esibendo i propri limiti – a chi fosse disposto a non arrendersi alla prima reazione, o lasciandoci comunque un po' diversi da come eravamo prima. Ed è riuscita a fare tutto questo a fronte della debolezza delle vecchie istituzioni culturali e della vacuità di quelle nuove. A questo servono gli intellettuali (aver scritto questa frase mi ha appena aggiunto vent'anni di età).

Ho il sospetto ma soprattutto la speranza che la straordinaria partecipazione di questi giorni si debba innanzitutto a questo, prima ancora che alle circostanze della sua morte o alle volte in cui ci siamo eventualmente trovati d'accordo con le cose che diceva. Che forse non siamo più in grado di riconoscere un intellettuale, ma quando ce ne troviamo una davanti ce ne accorgiamo ancora, per quanto inconsapevolmente: e che questo – sto sognando, lo so – ci porti da qui in poi a sottrarre gli intellettuali al gioco delle squadre e delle fazioni, delle shitstorm e del «da che parte stai», e cercare in loro non qualcuno che la pensi come noi ma qualcuno che *faccia pensare noi*. A desiderare strumenti più che idoli. Meno risposte e più domande. Meno banalità e più rigore. Meno conferme e più coraggio.

«Forse non siamo più in grado di **riconoscere** un intellettuale.»

Nicola Contarini

Apocalisse bye bye

«Il Foglio», 19-20 agosto 2023

Con *Neuromante* William Gibson ha anticipato la realtà virtuale. Intervista al suo traduttore Tommaso Pincio, sull'intelligenza artificiale e la fine del mondo

Pillola rossa o pillola blu? Era questa l'alternativa che si offriva a Neo, il protagonista del film *Matrix* all'inizio del nuovo millennio: blu significava dimenticarsi del turbinio di eventi che lo avevano condotto sull'orlo della follia e tornare a vivere la sua grigia vita di impiegato; rossa significava «entrare nella tana del Bianconiglio», ovvero scoprire la verità sul mondo così come appare: una gigantesca illusione generata al computer e proiettata nelle menti degli esseri umani, tenuti in schiavitù dalle macchine. Forse non sembra, ma ne è passato di tempo da quando quel film era un esempio di come raccontiamo il nostro rapporto con la tecnologia. In un'intervista recente Keanu Reeves, l'attore protagonista di *Matrix*, ha riferito di una conversazione avuta con degli adolescenti che non avevano mai visto il film. Lui gli ha spiegato la trama, e di come il suo personaggio si battesse per liberare il reale dal virtuale. I ragazzi hanno risposto: «Perché?». «Come perché? A te non importerebbe sapere se il mondo è reale?» La risposta: un no secco. «È un segno di come certe questioni appartengano ormai al passato e lo si può capire» dice Tommaso Pincio, scrittore e traduttore di fantascienza. «Nella vita odierna, virtuale e reale sono talmente compenetrati che non ha più senso scinderli e vederli come dimensioni contrapposte. Il virtuale è un

prolungamento, un'estensione di ciò che chiamiamo "reale", anzi di ciò che siamo diventati.»

Potrebbe essere una catastrofe per la creatività fantascientifica, che per un bel pezzo del secolo scorso si è appoggiata su un giudizio vecchio quanto la filosofia occidentale e pure orientale: la realtà non è ciò che appare. Quel genere non sembra godere di ottima salute, e quanto tempo sia passato da *Matrix* lo misuriamo con la reazione principale all'uscita di ChatGpt: «Ci ruba il lavoro» (ma come, non erano gli immigrati?). Compare una tecnologia che sembra poter pensare al posto nostro, ed è tutta qui la nostra preoccupazione? Possibile che la realtà si sia fatta così invadente nei confronti dell'immaginazione, al punto da rendere impossibile la paranoia suprema, quella di vivere in un gigantesco inganno, che da Platone a Cartesio a Philip K. Dick aveva stimolato le più profonde riflessioni sulla natura dell'uomo e del pensiero?

Matrix non si era inventato il concetto di «Matrice», l'input che si proietta nelle menti degli uomini e genera l'illusione del mondo esterno. Questo «oggetto» era comparso in un libro del 1984 scritto da William Gibson, diventato la chiave di volta del genere cosiddetto «cyberpunk»: il romanzo si intitolava *Neuromante* e Mondadori lo ripubblica oggi nella traduzione di Tommaso Pincio. «Nel romanzo

di Gibson si va anche nello spazio, come succedeva nella fantascienza classica,» dice Pincio «ma il luogo in cui avvengono le cose è interno e immateriale, la Matrice, la rete informale globale che lo scrittore definisce una “allucinazione consensuale”. Se pensiamo a quante volte al giorno siamo chiamati oggi a dare il nostro consenso navigando in rete abbiamo una dimostrazione immediata di quanto questo libro seguiti a parlarci. Sottolineo la dimensione interiore e immateriale della Matrice perché un altro elemento di novità consiste proprio nel fatto che la questione della realtà quale semplice apparenza viene superata e sublimata con il consenso. La realtà non è più un dilemma di ordine filosofico. Non si tratta più di stabilire se viviamo in un mondo vero o in un grande inganno. La Matrice di Gibson è più avanti di *Matrix*, malgrado il romanzo preceda il film di parecchi anni».

Un libro profetico. «Ma pensare che l'importanza di certi libri risieda nelle loro qualità profetiche è un'idea banale, è evidente che se un testo persiste nei decenni è perché non si limita a predire il futuro. Case, il protagonista del romanzo, è un cowboy del cyberspazio ovvero quello che oggi chiunque chiamerebbe un hacker. All'epoca per quel termine circolava tra gli studenti del Massachusetts Institute of Technology e le persone molto informate dei fatti, ma non era certamente di uso comune. William Gibson sapeva quel che bolliva nelle cucine in cui si preparava il futuro, ma nell'immaginare un universo narrativo di quel mondo a venire è ricordo a modelli del passato. All'inizio del romanzo, Case ci viene descritto come un giovane spiantato che ha pestato i piedi alle persone sbagliate e per questo si ritrova a vivere con un cervello ridotto in poltiglia in un albergo bara in Giappone. Lo vediamo aggirarsi in locali fumosi, in un sottobosco popolato di loschi figure e gente che si arrabatta. Sembra un mondo buio, sporco e cadente, in bilico tra il *Pasto nudo* di Burroughs e gli hard-boiled degli anni Quaranta. Questo futuro consunto, entropico, diventato rovina prima ancora di manifestarsi, non è un'invenzione di Gibson.

«La novità di *Neuromante* consiste nell'aver dato una **dimensione interiore** a questo futuro consunto.»

Era stato già immaginato da Philip K. Dick e aveva trovato la sua traduzione visiva in *Blade Runner*. La novità di *Neuromante* consiste nell'aver dato una dimensione interiore a questo futuro consunto.»

Ecco, se la paranoia di vivere un'illusione generata al computer non sembra agitarci più di tanto, il futuro invece ci preoccupa parecchio. Al punto di soffrire di «ecoansia». Questo è un altro aspetto per il quale la realtà ha finito per colonizzare l'immaginazione: l'apocalisse non è più un evento metafisico, al limite del possibile, ma diventa quasi «probabile». Ne abbiamo avuto un assaggio con la pandemia e ora siamo bombardati quotidianamente dalle notizie sul cambiamento climatico. E come si fa ad immaginare qualcosa che di fatto è già diventata cronaca? Al limite si può lavorare sul «dopo», di qui il genere postapocalittico che spopola in tv e anche in libreria. esiste almeno un paio di casi di personaggi italiani dello spettacolo che, al loro esordio nella narrativa, si sono dati al romanzo postapocalittico. Ora, il punto non è criticare le mode (che pure ha un senso), quanto piuttosto verificare che l'immaginazione fantascientifica, invece che provare a fornire alternative e aprire spiragli di possibilità, si sta limitando a registrare il dato di fatto e produrre variazioni sul tema. A volte con risultati estetici spettacolari, certo, da *Mad Max: Fury Road* al proliferare di prodotti a tema zombie di buona fattura. Ciò che manca è l'elemento speculativo necessariamente legato a un «fantasticare» libero dalle pastoie della cronaca. O no? «Per molti versi l'apocalisse fantascientificamente intesa è un fantasma del passato,» dice Pincio «un'espressione terminale del modernismo chiusosi in maniera forse definitiva con l'esperienza traumatica della pandemia. Questo non vuol dire che l'apocalisse non rientri più tra gli eventi possibili, ma che

il suo eventuale arrivo si prefigura ormai come una mutazione progressiva e non più come un disastro improvviso e immane. Il mondo sta già finendo in realtà, poco a poco, in maniera diffusa e pulviscolare». Eppure, per Pincio, la narrazione che viene portata avanti allontana l'apocalisse invece che avvicinarcela: «È una fine che percepiamo in termini più che altro astratti e razionali. Manca il grande evento che determini l'annientamento dell'umanità. Quel che voglio dire è che viviamo un tempo di finta apocalisse o, se vogliamo, di nuova apocalisse. L'apocalisse di un tempo prevedeva infatti che la fine fosse repentina mentre oggi assistiamo e partecipiamo a un lento deterioramento che porterà probabilmente non alla fine del mondo e nemmeno alla scomparsa dell'uomo ma a una mutazione o meglio a un peggioramento sostanziale della qualità della vita e soprattutto a una crescita esponenziale delle disuguaglianze».

A proposito di disuguaglianze, c'è un altro ostacolo che la fine del mondo pone al vecchio modo di raccontare il futuro. Il dilemma della percezione della realtà si presentava innanzitutto alla coscienza del singolo. Con ampi risvolti collettivi, ma al centro di tutto c'era l'io. Così i romanzi di Dick si configurano come la prosecuzione del mito della caverna, con altri mezzi, laddove gli «altri mezzi» sono lo sviluppo tecnologico e scientifico del Novecento. Ma la fine del mondo riguarda tutti nello stesso modo al punto da ridurre l'io a comparsa. Un terreno immensamente più difficile per coltivarci un romanzo. «L'apocalisse di un tempo era un'eventualità che piombava dall'alto. Si riteneva che i destini dell'umanità erano nelle mani dell'ignoto o al più di chi era nella posizione di premere il pulsante sbagliato, quello della bomba. Il singolo individuo era inerme. Poteva al più protestare, chiedere ai potenti di non fare follie, ma di fatto era deresponsabilizzato. Oggi questo schema non regge più: tutti noi, con le nostre azioni e abitudini, contribuiamo alla distruzione degli equilibri ambientali. L'ansia nasce da questo: siamo tutti responsabili e la soluzione

del problema comporterebbe rinunce che non siamo disposti a fare. Scenari come quelli della serie *The Last of Us* mi sembrano francamente ormai fuori dal tempo, pura evasione che non tocca il cuore del problema e ne favorisce anzi la rimozione. Abbiamo trovato negli zombie il sostituto ideale della bomba, ma il futuro che dobbiamo davvero temere lo abbiamo già vissuto durante la pandemia, ed è un futuro grigio, fatto di restrizioni e confinamenti che verranno forse imposti con la forza anonima dell'economia anziché con leggi degli Stati, ma comunque imposti. Se abbiamo rimosso con tanta velocità quel periodo è anche perché sappiamo che in quei mesi abbiamo vissuto un'anteprima di futuro e non ci è piaciuto.»

E allora se la narrativa intorno a noi non ci aiuta a scardinare il presente e immaginare il futuro, non restano che massicce iniezioni di passato, per quanto lontano possa apparire il 1984 in cui esce *Neuromante*. «Non è forse un caso che abbia visto le stampe proprio nell'anno in cui George Orwell ha ambientato la sua visione distopica,» conclude Pincio «è un romanzo seminale la cui importanza ed effetti sono paragonabili a *Millenovecentottantaquattro*. Sempre nel 1984, per l'esattezza il 24 gennaio di quell'anno, Steve Jobs lanciò sul mercato il primo computer con interfaccia grafica, icone, finestre e menu a tendina. Lo fece con uno slogan fatalmente ispirato al romanzo di Orwell e uno spot di sessanta secondi girato da Ridley Scott, che solo due anni prima aveva portato nelle sale *Blade Runner*. Non sono semplici coincidenze ma il segno che qualcosa stava cambiando. La rivoluzione copernicana in cui oggi viviamo – perché questo è l'irruzione della rete nelle nostre esistenze, una rivoluzione di portata copernicana – è cominciata allora. Jobs era un visionario convinto di poter cambiare il mondo e di fatto lo ha cambiato. Ma anche William Gibson è stato un visionario. Ha percepito che era in corso una mutazione e ha preconizzato ciò che ci attendeva e che, in una certa misura, ancora ci attende».

Vincenzo Trione

Salvate le didascalie

«la Lettura», 20 agosto 2023

Le indicazioni che illustrano le opere in un museo o in una mostra non sono un dettaglio o un accessorio, tutt'altro. La proposta di un decalogo

L'etimologia, innanzitutto. Proveniente dal greco *didaskalía* («istruzione»), che deriva da *didáskalos* («maestro») e da *didásko* («io insegno»), il termine «didascalia», in origine, viene adottato in ambito teatrale: di volta in volta, si riferisce all'attività di istruzione del coro lirico; al corpus di tragedie o di commedie presentato dal poeta negli agoni pubblici; e alla lista cronologica delle rappresentazioni. Ampia la diffusione anche nel cinema: nella sceneggiatura di un film, alle didascalie sono affidate le indicazioni dell'autore sulla recitazione e sulla scenografia. Inoltre sono chiamate «didascalie» i cartelli che introducono le varie situazioni di un film, le scritte impresse sotto le sequenze, i titoli di testa e di coda.

Ma è in arte che la parola «didascalia» ha avuto la maggiore fortuna: le opere esposte o riprodotte sono sempre accompagnate da cartelli esplicativi. Si tratta di elementi all'apparenza laterali, ma decisivi, non troppo diversi dalle «soglie» studiate da Gérard Genette in un libro oramai classico pubblicato nel 1987 (*Soglie*, Einaudi). Il teorico francese vi definisce l'opera letteraria come un insieme costituito da una «serie più o meno lunga di enunciati verbali [...] provvisti di significato» e da un'ampia periferia, formata dalla copertina, dal nome dell'autore, dal titolo, dalla prefazione e dalle illustrazioni. Queste «protesi» appartengono al libro: lo contornano, lo

prolungano, lo rendono concreto. Dotate di funzioni specifiche, sono sempre subordinate al testo; ma solo attraverso di esse il testo stesso può esistere. Il paratesto, sottolinea Genette, è il «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito [...] di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente». Una traccia necessaria, dunque. «Una domanda innocente dovrebbe bastare: ridotto al suo solo testo e senza alcuna istruzione per l'uso, come leggeremmo l'*Ulysses* di Joyce se non si intitolasse *Ulysses?*» Qualche anno prima, nel 1978, in *La verità in pittura* (Newton Compton), Jacques Derrida si era interrogato sul concetto di *párergon*, che «collabora alla produzione del prodotto, lo scavalca e ne deriva». Il *párergon* è ciò che si trova al lato dell'opera, ma coopera con essa, la sostiene, la legittima.

Potremmo servirci delle analisi di Genette e Derrida per cogliere la funzione delle didascalie. Che non hanno il valore di indifferenti etichette. Sono soglie, appunto: presentano dati senza i quali la conoscenza dell'opera sarebbe incompleta. Talvolta, esibiscono solo alcune informazioni oggettive. Altre volte orientano lo spettatore, dischiudendo piste ermeneutiche. In fondo, le didascalie sono come nomi propri, che permettono di identificare qualcuno. O ponti, che mettono in collegamento il pubblico con

l'artista, con il suo mondo, con le tecniche utilizzate, con la fisicità dell'opera. Note che animano: per riprendere una categoria cara a Juri Lotman, una sorta di «semiosfera», in cui si trovano a convivere, tese nella loro differenza, culture, esperienze, temporalità. «Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori coi loro mondi semiotici, avremo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera.»

Eppure, negli ultimi anni, abbiamo assistito a una progressiva marginalizzazione di questi «asterischi». In alcuni casi, le didascalie sono state allestite quasi controvoglia. In altri casi, semplificate o ridotte all'essenziale. In altri casi ancora, male illuminate o stampate in caratteri troppo piccoli. Non di rado scritte con un linguaggio asettico e impersonale. A volte, condensate in qualche pannello o riportate su fogli difficili da consultare, che costringono il pubblico a faticose cacce al tesoro. Troppo spesso queste «epigrafi» sono elaborate con una certa sufficienza o ricorrendo a espressioni oscure, ermetiche, troppo specialistiche. Si ricordino tanti musei di archeologia, costellati di pannelli che paiono rivolgersi solo a una ristretta élite. Inoltre, si ricordino tante mostre d'arte contemporanea, ricche di apparati scritti da curatori che tendono a non fornire adeguati accompagnamenti informativi ed evitano di descrivere le opere esposte, ma presentano testi vaghi, approssimativi, aggrovigliati. È come se si avesse timore nell'essere divulgativi, chiari, popolari: didascalici, appunto.

«Le didascalie devono essere capaci di svelare alcuni segreti di una determinata opera.»

Perché, si chiede qualcuno, non ispirarsi a *Anonym*, la mostra organizzata nel 2007 dalla Schirn Kunsthalle di Francoforte? Là non si fornì nessuna notizia sul nome del curatore né sull'identità degli autori di quadri e sculture. Ecco: il trionfo dell'anonimato, in un'epoca dominata dal culto della griffe. Un'estrema provocazione. Che invitava a riflettere sulla dimensione sovraperonale della creazione artistica. E spingeva a misurarsi con l'autentica qualità dello stile di un artista: senza pregiudizi. Commentando quella mostra, Claudio Magris osservò: «Se si ignorassero gli autori delle opere, il giudizio critico sarebbe molto più libero e oggettivo, non vincolato da riguardi né da condizionamenti precedenti; anche un genio può scrivere cose insignificanti [...], ma se sappiamo che tale pagina o tale opera è di un genio siamo forzati ad attribuire loro significati in realtà inesistenti».

L'approdo del progressivo declino delle didascalie è stato rappresentato dalle scelte del direttore della Galleria Nazionale di Roma. Nel 2016, Cristiana Collu ha disposto parti della collezione del museo non senza libertà abbandonandosi al gioco delle corrispondenze formali, e disinvoltura. Incurante di ogni principio storiografico, ha decontestualizzato le opere, con scelte arbitrarie, esito di un narcisistico impressionismo critico. Il suo intento: la ricerca dello stupore. Con un rischio: trasformare una grande pinacoteca in una Biennale. Una proposta che fu elogiata da Alessandro Baricco: «Adoro quando invitano il mio cervello a cucinare invece che servirci la cena a tavola, precotta». Eppure... Una scultura di Antonio Canova e un'installazione di Pino Pascali sono stati posti accanto. Perché? Qual è il senso di simili accostamenti? Quale il fine di un'impresa tanto sgrammaticata? Nessun cartello orienta. Nessun testo che legittimi le finalità del curatore. Gli esperti d'arte (forse) potranno comprenderle. Ma il pubblico di un museo è composto solo da addetti ai lavori? È ammissibile che il direttore di un'istituzione pubblica agisca come un artista, intento a usare le opere altrui, senza

spiegare la logica del suo discorso critico? Che vantaggio ne trarrà il visitatore? Cosa capirà della storia dell'arte italiana dopo la sua passeggiata, senza nessuna guida? E ancora: un museo può ridursi a essere solo spazio dove sculture e quadri vengono accostati in modo fantasioso? Come uscire da simili aberrazioni, che fortunatamente non sono state replicate altrove?

Alcuni esempi virtuosi. Sin dall'edizione del 2013, i curatori della Biennale di Venezia hanno scelto di affiancare alle opere d'arte esaustivi pannelli esplicativi, simili a sunti vasariani. E ancora: James Bradburne ha invitato romanzieri come Orhan Pamuk e Tiziano Scarpa a ideare didascalie letterarie, poi collocate sotto celebri dipinti della Pinacoteca di Brera. Infine, gli apparati per le mostre della Fondazione Prada: in particolare, ineccepibili le note di Salvatore Settis per *Recycling Beauty* (2022).

In base a queste esperienze, va affermata l'importanza delle didascalie, attenendosi a un possibile decalogo:

1. Le didascalie devono essere scritte direttamente dal curatore del museo o della mostra, pensando al pubblico e non a qualche collega (hanno la stessa importanza del saggio introduttivo di un catalogo);
2. Le didascalie devono essere rigorose e documentate;
3. Le didascalie devono essere redatte in una prosa piana e semplice;
4. Le didascalie devono essere precise nelle informazioni (nome e cognome dell'artista, luogo e data di nascita, titolo e data dell'opera, misure, tecnica utilizzata, provenienza);
5. Le didascalie devono prevedere anche parti narrative;
6. Le didascalie devono essere capaci di svelare alcuni segreti di una determinata opera; le relazioni dell'artista con l'ambiente sociale dentro cui quell'opera è stata realizzata; i rimandi storicoartistici e culturali a essa sottesi; le caratteristiche stilistiche;

7. Le didascalie devono essere ben visibili, accanto all'opera;

8. Le didascalie devono essere stampate in un corpo tipografico leggibile;

9. Le didascalie devono essere correttamente illuminate;

10. Le didascalie devono essere integrate da Qrcode, che permettano di accedere ad apparati testuali e visivi, per ulteriori approfondimenti.

Salviamo le didascalie, dunque.

È un modo per dire con forza il valore democratico della cultura. Ed è anche un modo per pronunciare le ragioni nobili della divulgazione, che si fonda su alcuni passaggi: semplificare senza banalizzare; non dare spiegazioni particolareggiate; e non pretendere neanche di risolvere in poche frasi il senso dell'opera di un artista; ma limitarsi a offrire notizie indispensabili e pochi concetti essenziali. E ancora: dare stimoli, dischiudere sentieri, lasciare intravedere problemi senza pretendere di risolverli. Divulgare, ricordava Beniamino Placido, è un modo non per saziare, ma per affamare; non per spegnere, ma per accendere il nostro interesse. Un rito che serve a incrementare lo sviluppo dello spirito critico e la crescita culturale, morale e civile del pubblico.

Infine, salvare le didascalie significa soprattutto farsi difensori di una concezione formativa di musei e mostre. Che sono come università popolari. Senza mai rinunciare a educare e a far conoscere meglio l'arte, devono riuscire a coniugare rigore e intrattenimento, così da renderci cittadini più consapevoli del nostro patrimonio. È quel che aveva sottolineato Georges-Henri Rivière, l'erudito fondatore, nel 1937, del Musée des Arts et des Traditions Populaires di Parigi. Rivière scriveva: «Il successo di un museo non si valuta in base al numero dei visitatori che vi affluiscono, ma al numero dei visitatori ai quali ha insegnato qualcosa. [...] Non si valuta in base alla sua superficie ma alla quantità di spazio che il pubblico avrà percorso traendone un vero beneficio».

Mattia Carzaniga

Da «Batman» a «Oppenheimer», così siamo diventati nolaniani

«Domani», 26 agosto 2023

Il cinema maturo del regista di culto Christopher Nolan coniuga miracolosamente profondità culturale e incassi al botteghino

Si può stimare moltissimo Christopher Nolan senza per forza essere un nolaniano? Si può sostenere la sua idea di cinema insieme così fuori e dentro questo tempo – un tempo in cui al cinema ci si va pochissimo (ma non quest'estate) e in cui dunque pare ancora più lunare questo suo *modus operandi* così orgogliosamente novecentesco – e spesso, però, trovare i suoi lavori detestabili?

Si può pensare che certi suoi film siano grandissimi (dopotutto lo sono, che diamine) e tuttavia riconoscere che quegli stessi film non ti hanno mai davvero emozionato, non ti hanno smosso niente, e però li rivedresti ancora, perché qualcosa ti ha tirato dentro e quel modo lì di farlo non ce l'ha nessuno? Sono le domande che mi faccio ogni volta che vedo un film di Nolan, pure l'ultimo, l'attesissimo (soprattutto da noi, ultima provincia dell'impero) *Oppenheimer*.

Negli Stati Uniti, lo avete letto anche su queste pagine, è passato il ciclone ribattezzato «Barbienieimer»: ovvero *Barbie* + *Oppenheimer*, usciti lo stesso giorno (21 luglio) e compagni solidali alla presa del botteghino. Nel momento in cui scrivo, *Barbie* è arrivato a 570 milioni di dollari in patria (un miliardo e 300 milioni in tutto il mondo, di cui 29 in Italia), *Oppenheimer* a 285 (oltre 700 su scala globale). Da noi, appunto, il filmone di Nolan arriva solo il 23 agosto, con la scusa che due colossi insieme il nostro

pubblico che in questa stagione pensa perlopiù alle partite di racchettoni sul bagnasciuga non li avrebbe retti, e allora prima uno e poi l'altro; anche questa, in altri termini, una forma di solidarietà, un *gentlemen's agreement*.

(Uso quest'espressione pur sapendo che oggi offenderebbe molti, e sapendo anche che *Barbie* è un film con una protagonista donna e diretto/prodotto da donne. Ma insomma, possiamo mantenere qualche espressione parimenti novecentesca, quando spiega benissimo certe questioni? Peraltro, *Gentlemen's Agreement* è il titolo originale di un altro bellissimo filmone bellico che vinse l'Oscar, *Barriera invisibile* di Elia Kazan. Chiusa parentesi. Anzi, no: su questa cosa dei gentlemen ci tornerò a breve, sempre a proposito di *Oppenheimer*.)

ROBA PER ADEPTI

Tornando al principio: si può amare Nolan detestando Nolan? Sto esagerando, ma neanche troppo. Il cinema di Nolan è diventato, negli anni, un cinema per adepti a cui non si può toccare nulla, nemmeno i passi chiaramente falsi del loro autore favorito (su tutti: il rompicapo divertente ma tendente alla supercazzola che è *Tenet*). Ma anche questo denota la peculiarità dell'autore inglese, quella sua capacità d'essere diventato non tanto un regista-star (ce ne

sono tanti), ma un cineasta a cui prestare devozione totale. In tanti l'hanno paragonato a Stanley Kubrick e, fatte le debite proporzioni, il paragone non è improprio, tutt'altro.

Kubrick è, ironia della sorte, la presenza/assenza dietro il Barbienheimer di quest'estate. Se il film di Greta Gerwig si apre con una sequenza che è un omaggio a *2001: Odissea nello spazio* (solo con la prima Barbie prodotta dalla Mattel al posto del monolito e le bambine con le vecchie bambole a foggia di neonato al posto delle scimmie), *Oppenheimer* è una risposta più o meno indiretta a *Il dottor Stranamore – Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, e metto anche il sottotitolo per intero perché questo è uno dei punti caldi sollevati dal film in questione.

In molti accusano *Oppenheimer* – biopic di J. Robert Oppenheimer molto fedele alla biografia scritta da Kai Bird e Martin J. Sherwin, *American Prometheus* (da noi più banalmente titolata *Oppenheimer – Trionfo e caduta dell'inventore della bomba atomica*) –

di aver regalato troppa *coolness* all'uomo che, di fatto, ha provocato la morte di oltre duecentomila giapponesi. *Coolness* derivata da un film che è *übercool* di suo, venduto come l'evento che è, pieno di star (Cillian Murphy di *Peaky Blinders* ha il ruolo del titolo, accanto a lui ci sono Matt Damon, Robert Downey Jr, Emily Blunt, Florence Pugh, Josh Hartnett, Casey Affleck, Rami Malek, Kenneth Branagh, Matthew Modine e Gary Oldman), e soprattutto diretto dal più venerato dei registi contemporanei.

L'altra questione di dibattito è il fatto che *Oppenheimer* sia, dicevo poco fa, un film di e per soli gentlemen, che relega le donne in un angolo (o alla parte di «moglie di»: la prima interpretata da Florence Pugh, la seconda cui dà il volto Emily Blunt) oppure usate, dicono alcuni detrattori, soltanto per infilare nel cinema di Nolan le prime vere scene di sesso (tra Murphy e Pugh) della sua filmografia. Polemica che si può scansare facilmente: quello della fisica del tempo era un club per soli maschi; si vedono



volonterose studentesse sedute tra i banchi dell'università, mentre Oppenheimer ascolta rapito le lezioni di Bohr (Branagh), ma il gruppo che avvierà il controverso Progetto Manhattan sarebbe oggi facilmente hashtagato con l'immane #tuttimaschi, anche se viene accreditata la presenza di una donna (Isabella Karle).

IL TEST

Quanto alla prima polemica – la *coolness* della bomba H – la scena più bella, che non spoilerò nei dettagli, è il test della bomba stessa, sospeso tra successo e rovina, suprematismo americano e distruzione globale. Di fronte al suo Prometeo, Nolan non sceglie, né è chiaramente sedotto (come noi tutti), ma mantiene la necessaria distanza. In questo senso, *Oppenheimer* è un rompicapo al pari dei celebrati film precedenti: un'opera – documentatissima, parlatissima, stratificatissima – che lascia aperte mille piste, che fa volare alto il suo Icaro e poi lo abbandona al suo destino (nel momento in cui il protagonista diventa di fatto Lewis Strauss, cioè Downey Jr, da sostenitore del progetto nucleare a strenuo oppositore dell'atomica e di Oppenheimer).

Che è poi quello che Nolan ha sempre fatto: lasciare libero il campo da ogni coinvolgimento personale, con la conseguenza per alcuni (eccomi) di raffreddare l'emozione. Il titolo precedente che più si avvicina a quest'ultimo è ovviamente *Dunkirk*, e non solo per lo sfondo che è la Seconda guerra mondiale, ma anche perché il rompicapo (lì giocato tutto sul tempo, qui sulla fisica anche intesa come attrazione e repulsione tra le persone, e nella politica, e nella Storia) tiene insieme l'orrore della guerra e la sua inevitabile epica, l'errore (e l'orrore) e la grandezza delle imprese umane, anche quelle scellerate. Il cinema di Nolan, del resto, è sempre impresa, ma lo sforzo è sempre più cerebrale che muscolare, è una sfida intellettuale (e *Oppenheimer* lo dimostra forse più di tutti gli altri) anche se la tecnica è ogni volta l'altro cuore peculiare del cinema di Christopher Nolan.

L'uso della pellicola, la (quasi) assenza di effetti speciali, la sala cinematografica come unica destinazione possibile (e il precedente *Tenet*, difatti, scontò la ripresa ancora tiepida post Covid incassando «solo» 365 milioni di dollari al box office internazionale): la tecnica di Nolan è l'altro elemento che, dicevo, lo tiene fuori e al tempo stesso totalmente dentro il cinema di oggi; un cinema che – lo dimostrano l'interesse di massa sul pur «difficile» *Oppenheimer*, e la discussione generale e generalista, e le mastodontiche cifre registrate al botteghino – ha sempre più bisogno di esistere, per far esistere il cinema stesso.

FILM MATURO

Il cinema di Nolan è sempre pensato come blockbuster, anche quello degli inizi. È stato ridistribuito nelle nostre sale quest'estate il debutto, *Following*; poi, lo sapete, ci sono stati *Memento*, instant cult, e *Insomnia*, oggi finalmente capito un po' di più (anche da me).

Il cinema di Nolan è passato, sapete anche questo, dalle saghe cinecomiche (la trilogia del *Cavaliere oscuro*), dalla fantascienza (*Interstellar*), da quella che sarebbe diventata autocitazione ante litteram (*Inception*), dal divertissement che in realtà era tutt'altro che un'illusione (*The Prestige*, una delle sue vette al tempo, e ancora adesso, meno capite); ed è arrivato, con *Oppenheimer*, al blockbuster che viene pensato, scritto, prodotto e girato come un classico. Per molti è il suo film più maturo; certamente, anche se per certi versi resta volutamente irrisolto, sembra quello attraverso cui Nolan vuole dialogare in linea forse definitiva con la natura stessa del suo cinema.

Oppenheimer avrà un sacco di candidature ai prossimi Oscar, probabilmente ne vincerà qualcuno, dopotutto è il film che già rende contenti critici e pubblico, testimoniando, se ce ne fosse bisogno (e ce n'è), che un cinema complesso, adulto, non conciliante può ancora fare parte della cosiddetta «conversazione». Anche solo per questo tutti devono essere grati a Christopher Nolan. Pure i non nolaniani come me.

Antonio Gnoli

«Sono il panettiere dell'editoria.»

«Robinson», 26 agosto 2023

Dialogo con Alberto Casiraghy, l'editore di libricini di poche pagine, Pulcinoelefante: «L'idea era far convivere il grande e il piccolo, in una forma minuta».

A Osnago, più o meno a un'ora da Milano, vive un essere un po' speciale. Si chiama Alberto Casiraghy (per distinguersi ha messo la *y* al posto dell'ultima *i*). Alberto è semplice, diretto nelle domande come nelle risposte. Di mestiere fa l'editore. Ma anche come editore è speciale. Nella vita ha pubblicato circa undicimila titoli. Direte, sono tanti. Un momento. I suoi più che libri, come siamo abituati a riconoscerli, sono come piccoli sogni democratici: chiunque abbia qualcosa da dire, può aspirare a realizzarli. Non importa chi sei e quanto importante ti ritieni o cosa hai fatto per meritarti un libricino del Casiraghy. Ma se vai da lui, a Osnago, ne uscirai migliore. Dice: «L'importante è che chi viene da me oltre a credere in quello che ha realizzato – sia un verso o un'immagine – mostri davvero un pezzetto della sua anima». Ama scrivere aforismi. Anche qui la forma è breve e il pensiero a volte vasto. La casa, dove vive e lavora, è la dimostrazione che il caos possa avere un senso. Ci si muove a stento, in una giornata, oltretutto, soffocante. Pile di libri accatastati, foto e disegni alle pareti, mangiare per i gatti, bottiglie, piatti e zanzare. Un incubo. Forse. Ma il sogno ce lo dobbiamo meritare anche noi. In una stanza sul retro troneggia un'Audax Nebiolo, una vecchia macchina tipografica con cui Casiraghy realizza in tempo reale i suoi libricini di poche pagine.

È un nome bizzarro quello che hai scelto per la tua casa editrice: Pulcinoelefante.

L'idea era far convivere il grande e il piccolo, in una forma minuta. E poi mi piacciono gli animali. Un amore sbocciato da piccolo per un rinoceronte. Nei pressi della stazione centrale di Milano vidi in un circo un rinoceronte legato alla catena. Mi avvicinai allo steccato e gli dissi: «Scappa, scappa. Rino, scappa!». Lo so, era tutto molto infantile. Ma vedere quell'animale imponente sotto lo sguardo dei curiosi mi provocava una sensazione di disagio e di pena. E quando ho cercato il nome per la casa editrice, mi è venuto in mente la trasposizione di me piccolo e del rinoceronte grande. Ed è saltato fuori Pulcinoelefante.

Come sei finito editore?

Da ragazzo, per un certo periodo, ho fatto il tipografo. Avevo tredici anni e la tipografia stampava anche cose di qualità. Mi piacevano i libri, così come mi piaceva la musica e chiesi a mio padre di poter studiare violino. Dirai perché il violino?

Perché?

Mi affascina la forma, il materiale con cui è composto. Imparare a suonarlo mi spingeva a capire che il suono non è solo il frutto di un virtuosismo ma

anche della «cassa armonica». È il motivo per cui a un certo punto sono diventato liutaio. Credo di avere una buona manualità. Ho imparato il mestiere da un maestro liutaio e poi ho trasmesso la passione a mio fratello che è più bravo di me e continua a farlo. Invece io sono tornato ai libri.

È diverso intagliare un legno o stampare un libro?

Devi seguire la forma, assecondarla. E qui la diversità è fondamentale. Ma dopotutto la carta deriva dal legno, no? E poi entrambi i mestieri hanno il fine di esaltare un «gesto». Che sia il suono o la parola scritta non importa se il risultato è arrivare al cuore di chi legge o ascolta.

Che gente viene da te e cosa ti dice?

Le persone più diverse. Spesso vengono presentati.

Come in un club.

A me fa pensare alla comunità più che al club. Arrivano portando con sé la frase di un racconto, un aforisma, un ricordo, un verso di una poesia. Ne discutiamo, perché è importante parlare e per me capire da dove nasca quella roba.

Se hai dei dubbi?

In quel caso gli direi pensaci ancora un po', prova a riscrivere. Non sono un critico, non mi devo ergere a censore. Mi accontento di sapere che quello che stampo provochi qualche emozione. Il mio intento è sempre stato di realizzare un'editoria senza schemi. Nella libertà assoluta.

Anarchica?

Non c'è niente di sovversivo in ciò che faccio. Dire «senza schemi» – anche se in tipografia ci sono regole da seguire – equivale a riconoscere senza pregiudizi

«L'avvento del computer ha reso inutile il mondo dei caratteri tipografici.»

l'identità di un artista o di un poeta. La gente di solito non fa caso al fascino che possono provocare i caratteri tipografici.

Come fossero cose che si animano?

E che contagiano le persone, per la loro eleganza o incisività. Io amo molto il Bodoni, altri preferiscono il Garamond o il Time. Sono «filosofie» di una scrittura visiva. Un grande stampatore, Giorgio Lucini, mi regalò casse di caratteri a piombo. Lo ringraziai. E lui mi disse: come ultimo dei sognatori sei il solo cui potevo darle. È un mestiere che si può fare solo sognando. L'avvento del computer ha reso inutile il mondo dei caratteri tipografici.

Chi erano i tuoi amici?

Bruno Munari è stato un grande amico, mi ha trasmesso il gusto per il sorprendente. Poi Vanni Scheiwiller, mi venne a trovare qui a casa perché incuriosito da quello che si diceva su di me. Arrivò con Roberto Cerati che era l'anima commerciale e, aggiungo, culturale, della Einaudi. Furono gentili, meravigliati che potesse esistere un esserino votato interamente a un lavoro editoriale strano, inconsuetto e privo di finalità mercantili.

Che cosa pensasti?

Pensai che se due personaggi con una storia rilevante alle spalle si erano scomodati, voleva dire che c'era qualcosa di magico in quello che facevo. Da allora le visite e gli scambi di idee si sono moltiplicati. Oltretutto devo a Vanni la conoscenza di Alda Merini.

Qui, nel tuo luogo di lavoro, Merini è presente con molte fotografie.

Ce ne è una che ho ritagliato da una rivista, dove Alda è molto giovane, bella, ma di una bellezza zingaresca. Credo fosse il periodo quando ebbe la relazione con Giorgio Manganelli.

Di quel rapporto lei ne ha parlato spesso, con voluttà e rimpianto.

Sarebbe stata una meravigliosa coppia sul palcoscenico per una serata letteraria stravagante e indimenticabile. Fu una storia tormentata e maldigerita dalle famiglie. Lei aveva sedici anni, lui sposato. Furono costretti a separarsi. Si rivedero dopo il periodo che Alda passò in manicomio. Gli dedicò la prima raccolta di poesie. Non c'era occasione in cui non rievocasse quella storia d'amore, mentre lui ha sempre cercato di nasconderla o limitarla a un episodio di gioventù.

Che impressione ti fece la prima volta che la vedesti?

Aveva il dono di farti entrare nella sua vita con naturalezza. La prima volta che la vidi fu nella sua casa ai Navigli. Viveva in un luogo disordinato, povero ma non squallido. Fu Vanni a portarmi. Le disse cosa facevo: «Alberto è il panettiere degli editori, l'unico in grado di stampare in giornata». Mi regalò una statuetta di Biancaneve: «Se fai lo stampatore ne avrai bisogno» disse.

Cosa intendeva?

Non lo so, era la Biancaneve come Walt Disney l'aveva immaginata. Ma sul significato di quel dono non saprei. Ma alla fine penso che Alda si sentisse un po' come lei: una regina che attendeva il suo principe azzurro. Noi che la frequentavamo eravamo i suoi nani.

La vedevi spesso?

Quasi tutti i sabati prendevo il treno da Osnago per Milano. Le portavo le uova fresche delle mie galline. Si stava in casa se era brutto tempo. Altrimenti si passeggiava sul Naviglio e poi sosta al bar Charlie. Sedevamo a un tavolino, lei ordinava un tè caldo o una Coca-Cola ghiacciata e parlavamo. Di tutto. Spesso mi dettava dei versi o degli aforismi. Diceva che era Dio a ispirarli. In realtà erano il frutto del suo lavoro costante.

Tu commentavi?

Cosa potevo aggiungere? A volte mi chiamava al telefono alle sei del mattino: Alberto hai carta e

penna? E giù con qualche nuovo verso. Non amava le correzioni. La sola persona da cui accettava critiche era Maria Corti. Come Pulcinoelefante ho realizzato un migliaio e passa di suoi piccoli libri. All'inizio li vendeva sotto casa o li dava al farmacista in cambio delle medicine. Poi, quando è morta, ho raccolto le sue poesie inedite per l'editore Manni.

Oltre a gente comune da te sono passati anche personaggi importanti.

Ricordo Allen Ginsberg. Lo condisse qui Fernanda Pivano di cui ero amico. Mi dettò il suo aforisma: «Mi metto la cravatta in taxi, senza fiato, correndo a meditare». Di qui passò Maria Corti insieme a Cesare Segre. Era incantata da quello che vide. Scheiwiller un pomeriggio accompagnò la figlia di Ezra Pound, Mary de Rachewiltz. Qui Ceronetti mi dettò alcuni biglietti. Veniva spesso Sebastiano Vassalli. Era un uomo tormentato, non facile. Ma diventammo amici. Pietro Ingrao, con mio stupore, mi inviò alcune sue poesie. Si scusò per l'invadenza. Non l'ho mai conosciuto ma era un politico che sapeva far sognare la sinistra.

Cosa pensi oggi della sinistra?

Non capisco molto di politica, ma quel suo sogno di riscatto si è molto affievolito. È diventata poco altruista. Il mio papà è stato partigiano. Scappò sulle montagne intorno a Lecco inseguito dai fascisti e per tutta la vita ha saputo riconoscere qual era la parte migliore del paese. Ancora nel dopoguerra qui le famiglie lasciavano aperto l'uscio di casa. Oggi è tutto molto confuso e arrabbiato.

Tuo padre cosa faceva?

Era idraulico e la mamma sarta. Sono stato felice con loro.

Com'è una tua giornata?

Suono, disegno, ascolto musica. Mi piace molto Gustav Mahler. È la felicità del fare e dell'ascoltare. Mi sembra di aver sempre vissuto una vita felice.

Non ho mai considerato l'arte il frutto di un tormento o di una provocazione. Ce ne è già troppa nel mondo.

Il tuo mondo come lo definiresti?

Alda parlava del piccolo manicomio privato del Casiraghy. Diceva che solo nel disordine si può trovare Dio.

Chi è il tuo Dio?

Creare e credere sono due forme diverse di accostarsi a Dio. Non ho mai frequentato il mondo della religione, ma quello della letteratura, della musica, della liuteria sì. Sono queste per me le forme di libertà. Ma non bisogna enfatizzare la libertà.

Qual è il rischio?

Jean Cocteau si sentiva talmente libero da non essere più padrone di sé stesso. La libertà può scappare di mano. E Dio non essere più una risorsa. Buñuel

scrisse: «Grazie a dio non sono credente». Ciò in cui credo sono i mestieri che ho fatto con gioia.

Il regista Silvio Soldini ha realizzato un piccolo film su di te. Quanto reciti e quanto c'è di vero in quello che dici?

Mi è capitato di dover dire tante bugie nella vita per trovare qualche forma di onesta verità. Il film di Soldini mise a confronto me e Joseph Weiss, uno stampatore svizzero altrettanto matto da immaginare un mestiere senza effettivi scopi di lucro. A un certo punto portai Silvio sul mio fiume, l'Adda, e pronunciai la frase «il fiume ha sempre ragione», che poi divenne il titolo del film.

Che cosa rappresenta?

Quella frase è la vita stessa nel suo fluire ordinato e impetuoso. Anche il mare, anche il vento hanno sempre ragione. Io vado spesso a trovare il mio fiume e penso che tutto abbia origine da lì».



Paolo Bricco

«Il desiderio di lettura è vivo.» Dai bambini segnali contro la fine del libro

«Domenica», 27 agosto 2023

Elena Pasoli, direttrice della Bologna Children's Book Fair, ragiona sull'approccio dei giovani alla lettura ed esprime pragmatico ottimismo

«Nei bambini e nelle bambine il desiderio della lettura è vivo. Il mondo è cambiato. Sono pragmatica, ma ottimista. Il sovraffollamento dell'immagine e la prevalenza della rete sono l'ossatura friabile della realtà. Il libro classico, come primo codice di interpretazione e come strumento diffuso in ogni ceto sociale, è in crisi. L'Ottocento e il Novecento sono passati. Ma è altrettanto vero che ha preso forma un fertile terreno comune fra il libro tradizionale su carta, il libro digitale, l'audiolibro, i podcast e una forma mista di parola scritta e immagine quale è la grafica. Non tutto rischia di essere polverizzato, compresso e annichilito dalla fugacità e dalla pervasività dei social media e della rete. Esistono, fra tutti questi mondi, punti di incontro, per i quali chi è nato negli anni Duemila ha una naturale attitudine.»

Elena Pasoli, sessantacinque anni, ha una passione per la letteratura israeliana («fra Amos Oz, Abraham Yehoshua e David Grossman, preferisco il terzo. *Che tu sia per me il coltello* è stata una tappa fondamentale della mia vita interiore») e la letteratura americana: «Amo Philip Roth, sto ascoltando in audiolibro *La macchia umana*, non ha pari per la sua capacità di spiegare il cuore degli uomini e delle donne raccontando i desideri più intimi e biologici e le paure più nascoste e distruttive». Elena è la direttrice della Bologna Children's Book Fair, l'unica fiera al

mondo – complementare alla Buchmesse di Francoforte e alla Book Fair di Londra – dove gli editori e gli agenti letterari si incontrano esclusivamente per trattare i diritti dei libri per i lettori e le lettrici più giovani: «Nel 1996, Barry Cunningham girava per gli stand con il manoscritto di *Harry Potter* di J.K. Rowling nella borsa».

Siamo al Caminetto d'oro di Bologna. Il caldo, per fortuna, non è canicolare. «Ho scelto questo ristorante» dice Elena «perché qui ogni anno si fa la cena alma in cui viene annunciato dal governo della Svezia il nome del vincitore dell'Astrid Lindgren Memorial Award, il premio intitolato all'autrice di Pippi Calzelunghe. Vale cinquecentomila euro. È considerato il Nobel per gli scrittori, i disegnatori e le organizzazioni che operano nella narrativa e nella cultura per l'infanzia». Quest'anno il premio è stato assegnato alla scrittrice americana Laurie Halse Anderson: i due libri più celebri sono *Speak*, del 1999, la storia di una ragazza di quindici anni che subisce una violenza sessuale e che viene emarginata da «amici» e «amiche» e *Wintergirls*, del 2009, che tratta dell'anoressia.

Ogni anno in primavera Bologna arrivano i funzionari delle maggiori case editrici internazionali: da Penguin Random House a Gallimard, da Hachette a Bertelsmann. Sono rappresentate le piccole e

medie case editrici. E ci sono i maggiori agenti letterari specializzati: dagli Stati Uniti Rachel Hecht, Debbie Bibb (che lavora anche a Milano) e quelli della Writers House, dall'Inghilterra Curtis Brown, dalla Turchia i membri della Kalem Literary Agency, dalla Germania Thomas Schlück, dalla Francia l'agenzia Bragelonne, dalla Svezia la Ia Atterholm, dal Giappone la Japan Uni Agency. «Gli espositori sono circa millecinquecento e provengono da una novantina di paesi. Letteratura, ma anche albo illustrato» dice Elena mentre iniziamo a maneggiare i menu. Una macchina organizzativa complessa, gestita da Pasoli con meno di una decina di persone, che oltre all'appuntamento di Bologna ha, nel corso dell'anno, tutta una serie di propaggini internazionali – fra Giappone, Corea del Sud, Stati Uniti e Cina – che ne fa una articolazione essenziale di questo specifico mercato.

Anche se la calura oggi non è opprimente, il Caminetto – a mezzogiorno, in estate – non accende la friggitrice. Per cui, purtroppo, niente fritto. Io prendo comunque della culaccia con pan brioche e burro salato. Lei, invece, sceglie una zuppa fredda di pomodoro con acciuga e olio al basilico. Secondo l'analisi del Nielsen Bookscan, il comparto ha una tendenza di lungo periodo alla crescita, da noi e in tutto il mondo: per esempio, rispetto al totale del mercato editoriale italiano nel 2012 valeva il 19% in volume e il 14% in valore, mentre adesso vale il 23% in volume e il 18% in valore. Questo pezzo di mercato ha, quindi, una natura strategica fondamentale. Non solo perché incorpora una tendenza allo sviluppo, ma anche perché opera sulla domanda dei nuovi lettori. È il presente e, insieme, il futuro. E, allo stesso tempo, è anche il passato: «L'idea della fiera venne all'editore Renato Giunti. Ogni anno Giunti tornava spazientito da Francoforte, dove l'editoria

per bambini e per ragazzi veniva relegata in angoli periferici. Ebbe l'intuizione di una fiera specifica e specializzata. La propose prima a Firenze. E, poi, a Bologna, dove si tenne la prima edizione nel 1964. Andò, da subito, bene. Già il primo anno parteciparono gli europei e gli americani. Al secondo, si presentarono i giapponesi e i sudamericani».

Il cameriere insiste per aggiungere un calice di vino all'acqua minerale. Cediamo entrambi alla sua proposta. Per lei un Franciacorta e, per me, un Sangiovese di Romagna. Pasoli non ha le pose di chi si sente una intellettuale raffinata e insondabile. Non parla ex cathedra come tanti accademici. Non si muove con la noncuranza oracolare che ha qualche volta chi scrive romanzi e poesie. E non ha nemmeno gli atteggiamenti efficientisti di chi fa il dirigente nel piccolo acquario dell'editoria come se facesse il manager nel grande mare della finanza o dell'industria. Ha nel tratto la normalità di chi ha iniziato a lavorare rispondendo nel 1983 a un annuncio del «Resto del Carlino» per una associazione di produttori di piastrelle che cercava chi si occupasse di comunicazione e di eventi. Elena ha un blasone familiare insieme semplice e sofisticato: «Mia madre si chiamava Dimma. Era figlia di contadini della Valpolicella. Il suo nome era stato preso da un romanetto rosa degli anni Venti. Mio padre Elio era figlio del preside del liceo Maffei di Verona. Si conobbero a Valgatara, il piccolo paese dove la famiglia borghese di mio padre si trasferiva d'estate per fare le vacanze. Dopo che si innamorarono e si sposarono, in casa continuarono a parlare sempre in veneto. Si trasferirono a Bologna, dove mio padre diventò professore ordinario di filologia classica. Lui era allievo del latinista e poeta Giovanni Battista Pighi. Nonostante avesse la quinta elementare, la vera lettrice della famiglia è sempre stata mia mamma. È

«In questa mutazione generale indotta dalla tecnologia di massa, esistono ancora lo spazio emotivo per la passione verso la lettura e lo spazio mentale per l'idea del libro.»

«Per formare giovani lettori critici, i genitori e gli insegnanti devono trasmettere il concetto della contestualizzazione ai loro figli e ai loro allievi.

Non mi piace l'edulcorazione della letteratura.»

lei che mi ha trasmesso la passione per la narrativa. Abitavamo in via Irnerio, vicino all'università. Io ho frequentato il liceo Minghetti».

In questa quiete esistenziale – come spesso capita – si è a un certo punto inserito un punto nero. Elena parla con la tranquillità conferita dal tempo trascorso a un lutto antico e profondo, capace di modificare la traiettoria della sua vita spingendola, alla fine, a occupare una delle posizioni meno appariscenti ma più centrali della editoria internazionale: «Mi ero iscritta a Lettere classiche. Durante il mio secondo anno, mio padre si è ammalato per un tumore ai polmoni e si è spento. Aveva solo cinquantadue anni. Per me è stato, allora, un trauma e, poi, una fonte di condizionamento. Ho finito bene gli studi. Ma non ho voluto fare il dottorato di ricerca e la carriera accademica a cui sembravo destinata per i risultati che ottenevo. Non volevo venire trattata, già nei primi concorsi universitari, come l'orfanello». Come piatto principale Elena sceglie la tartare di manzo con tartufo scorzone e maionese alla frutta alle acciughe. Io un coniglio al tegame con salsa ai grani di senape con fagiolini alla mentuccia. Bologna – con la neutralità comunicativa tipica delle manifestazioni non destinate al grande pubblico ma riservate soltanto agli operatori professionali – è diventata uno snodo dell'industria editoriale e del dibattito culturale: «Dieci giorni prima dell'edizione di quest'anno, Netflix ha acquistato i diritti dei romanzi di Roald Dahl. Si è creato un dibattito intenso sull'applicazione del cosiddetto “politicamente corretto” alla letteratura per i più piccoli e alle sue

trasposizioni delle serie tv e nel cinema. Nelle redazioni angloamericane oggi ha un ruolo centrale il sensitivity reader, incaricato di prevenire le offese reali o potenziali alle minoranze. Io comprendo i processi culturali che soprattutto negli Stati Uniti hanno portato a questa sensibilità estrema, ma devo dire che, da europea, sono contraria. Per formare giovani lettori critici, i genitori e gli insegnanti devono trasmettere il concetto della contestualizzazione ai loro figli e ai loro allievi. Non mi piace l'edulcorazione della letteratura».

Come dessert io prendo della zuppa inglese. «Non amo i dolci» dice Elena. Arrivano i caffè per entrambi. L'apocalisse dei libri non è imminente: «I bambini e le bambine, i ragazzi e le ragazze hanno sempre più, come estensione dei loro corpi e delle loro menti, gli smartphone e i loro infiniti contenuti. Ma, in questa mutazione generale indotta dalla tecnologia di massa, esistono ancora lo spazio emotivo per la passione verso la lettura e lo spazio mentale per l'idea del libro, che è uno degli elementi fondativi del mondo generato dal Mediterraneo, dall'ebraismo al cristianesimo fino all'islam, che sono religioni e civiltà del libro» dice Elena Pasoli. E, mentre con naturalezza Elena interseca il grande e il piccolo, mi viene in mente l'invito di Dahl: «Guardate con occhi scintillanti tutto il mondo intorno a voi perché i più grandi segreti sono sempre nascosti nei posti più improbabili. Coloro che non credono nella magia non potranno mai trovarlo». Segreti e magia, bambine e bambini, occhi e mondo, ragazze e ragazze. I libri di ieri, di oggi e di domani.

«Guardate con **occhi scintillanti** tutto il mondo intorno a voi.»

Daniele Biaggi

Come la saga di «Blackwater» è diventata il vero caso editoriale dell'estate italiana

«Wired», 27 agosto 2023

Un'opera degli anni Ottanta ha venduto duecentomila copie in cinque mesi. La dinamica di una famiglia queer, il tema ambientale e lo zampino di TikTok

Non potete non aver sentito parlare di *Blackwater* in questi mesi caldissimi. E sicuramente se avete letto i libri starete ancora pensando alla storia, ai luoghi, ai personaggi.

Ma facciamo un passo indietro. Sono due le notizie degli ultimi tempi che ci preme qui ridimensionare. La prima riguarda le farneticazioni del generale Vannacci. Potreste pensare che con le oltre duecentomila copie vendute del suo saggio *Il mondo al contrario* sia suo il successo editoriale della stagione. Sbagliato. La seconda riguarda quell'automatismo da social network per il quale siamo tentati di intuire dalle stories di Instagram della nostra bolla di contatti, dove siano andati «tutti» in vacanza: c'è stato l'anno della Sicilia, quello della Puglia, per non parlare della Grecia. I giornali ci hanno detto che quest'anno, causa inflazione, tutti gli italiani hanno raggiunto l'Albania. Gli algoritmi, però, raccontavano altro: una marea di italiani sono stati a Perdido.

Perdido è la cittadina immaginaria dell'Alabama dove è ambientato il ciclo dei romanzi *Blackwater* di Michael McDowell. Se non ne avete mai sentito parlare, o non avete aperto i social tutta l'estate, o seguite le persone sbagliate. Neri Pozza, la casa editrice che ha tradotto e pubblicato in Italia il ciclo di sei romanzi che compongono la saga della

famiglia Caskey, raggiunta da «Wired», ha rivelato di aver venduto oltre duecentomila copie da marzo 2023, raggiungendo la diciassettesima ristampa. Non è necessario essere assidui frequentatori di librerie per capire che siamo di fronte a numeri importanti, tanto più se consideriamo che negli Stati Uniti *Blackwater* fu pubblicato per la prima volta nel 1983.

LA STORIA DI «BLACKWATER»

Le vicende dei sei romanzi prendono il via nel 1919, quando la piena dei fiumi Perdido e Blackwater sommerge la cittadina nel Sud dell'Alabama dove la famiglia Caskey possiede ettari di boschi e una grossa segheria che dà lavoro alla comunità locale. In una camera abbandonata dell'hotel della città viene ritrovata in circostanze misteriose Elinoir, una donna dai capelli di rame che stravolgerà la vita della famiglia protagonista, dipendente dalla matriarca Mary-Love. Questo è l'antefatto che apre «La Piena», primo volume della saga, ma le vicende coprono un arco di tempo ampio che attraversa la grande depressione, una guerra mondiale, fino al boom economico post bellico di cui la famiglia Caskey è tra le protagoniste della regione, raccontate in «La Diga», secondo volume, e a seguire in «La Casa», «La Guerra», «La Fortuna» e «La Pioggia».

Il genere a cui appartiene *Blackwater* è il southern gothic, un sottogenere dell'horror gotico ambientato nel Sud degli Stati Uniti, in cui tematiche sociali come il razzismo contro la comunità nera si intrecciano a elementi soprannaturali ed esoterici, originando una commistione che al lettore italiano potrebbe generare in prima battuta qualche resistenza, ma risolta da McDowell con un sapiente mix degli ingredienti letterari. Nei primi tre volumi della saga il soprannaturale rimane celato e strisciante, per poi esplodere e palesarsi con maggiore evidenza dal quarto volume in poi, abituando il lettore a un clima che da misterioso e ambiguo si rivela per ciò che è davvero: sovrumano, appunto.

CHI È MICHAEL MCDOWELL

Prima di passare alle ragioni dietro al successo della serie, è interessante conoscere meglio il suo autore. Ai più il nome di McDowell potrebbe non dire granché, ma è stato – tra le altre cose – cosceneggiatore di film cult come *Beetlejuice* e *Nightmare Before Christmas*, autore televisivo, nonché grande amico di Tim Burton e Stephen King. Liberale e democratico, in vita si è battuto per i diritti civili delle minoranze marginalizzate, in particolare della comunità omosessuale, prima di spegnersi nel 1999 per le complicità dovute all'Aids, a fianco del compagno, il drammaturgo e professore universitario Laurence Senelick.

Stephen King lo ha definito «il miglior autore di paperback originali degli Stati Uniti», dove paperback – quel genere di libri a buon prezzo che un tempo si potevano acquistare nelle edicole – non è da intendersi come categoria deteriore e poco nobile, ma come un genere di massa con una sua specifica dignità letteraria.

LE RAGIONI DEL SUCCESSO

E ora veniamo al punto: com'è che un romanzo di quaranta anni fa che ha ottenuto un discreto successo negli Stati Uniti all'epoca della pubblicazione, riesce a vendere cinquecentomila copie in Francia e

si proietta ad eguagliare questo risultato in Italia nel 2023? Una prima frettolosa risposta potrebbe essere il trend BookTok, ovvero quei libri che per qualche ragione diventano virali su TikTok e riescono a conquistare una fetta di giovani lettori grazie al passaparola social. È stato così anche per la serie di McDowell, ma è pur vero che è riuscita a farsi apprezzare pure da un target diverso, più maturo e allenato alla lettura. Insomma, quella «bolla culturale» – un tempo si sarebbe detto «élite» – che «influenza» – un tempo si sarebbe detto «orienta» – gli acquisti librari con le sue recensioni (positive).

Senza scadere nella banalità, se un libro ha successo a distanza di anni, è perché racconta qualcosa che prescinde dal contesto storico in cui è stato scritto e



trasmette qualcosa in tutte – e di tutte – le epoche. E questo vale massimamente per *Blackwater*, le cui vicende hanno echi che parlano ai nostri tempi, soprattutto su due fronti: quello dei diritti e quello ambientale.

A essere coraggiosi, si potrebbe dire che si tratta di un libro femminista, ma è inutile apporre etiche che, cercando di dire qualcosa, riducono il discorso a sterili proclama. La verità è che le protagoniste della saga familiare sono tutte donne. Per una volta, i personaggi maschili sono, nella migliore delle letture, ancillari, se non addirittura marginali e privi di spessore. Se gli uomini sono a due dimensioni, Mary-Love, Elinoir, Grace, Sister, Grace, Miriam e Queenie sono sfaccettate, complesse e dalle loro decisioni dipendono gli intrecci che animano la trama dalla prima all'ultima pagina. Sono donne tutt'altro che angelicate: calcolatrici, talvolta subdole, risolutive e grandi lavoratrici, rappresentano tutto fuorché l'angelo del focolare tanto in voga in quegli anni. Non è un caso che l'autore appartenesse alla comunità queer e fosse perciò sensibile al tema del divario di genere che all'epoca era certamente sentito come poco urgente ed è invece oggi al centro del dibattito pubblico. A voler essere ancora più coraggiosi, si potrebbe dire che la protagonista di *Blackwater* è una famiglia queer: una famiglia in cui i legami d'affetto contano più di quelli sanguigni. In cui i figli vengono scambiati e addirittura ceduti all'interno del nucleo familiare da una madre alla suocera e da una donna al cognato per il loro bene, perché è il futuro dei ragazzi, la loro felicità, che conta più di ogni altra cosa. Una famiglia queer in cui due donne vanno a vivere in campagna crescendo il figlio nato da una violenza sessuale, con il pieno appoggio degli altri membri della famiglia. E allora sì, alla luce di tutto questo, può essere ritenuto un manifesto della famiglia queer senza paura di apparire eccessivamente anacronistici.

Ma la saga parla anche di rispetto per l'ambiente e la natura, e non solo perché l'antefatto è l'esonazione di due fiumi, ma perché il rapporto tra la comunità

e la natura, tra i protagonisti e la natura, è una delle chiavi di lettura dell'intera vicenda. La costruzione di un'enorme diga per proteggere Perdido è al centro del secondo volume, il cambiamento – simbolico e reale, umano e climatico – ritorna incessantemente. A cambiare sono i personaggi, ma è anche ciò che li circonda che muta, scava e si riprende i suoi spazi.

Al centro, non dimentichiamolo, c'è una storia familiare ottimamente strutturata. Come si diceva, questo genere nasce per rivolgersi alle masse, e dai tempi di *Dallas* e *Beautiful* – che non a caso sarebbe arrivato da lì a breve –, sappiamo che nulla tiene incollati ai drammi altrui come l'odio tra una suocera e una nuora. Tutto questo però viene affrontato senza mai scadere nel voyeuristico o negli stereotipi del genere, anzi: è la peculiarità delle dinamiche che si vanno creando il vero elemento di rottura rispetto alla tradizione. Ed è ciò che oggi permette alla saga di risuonare come contemporanea e viva.

Infine, un elemento che il grande critico Vittorio Spinazzola definì extraletterario, ma non per questo meno importante per determinare il successo di un prodotto editoriale: la copertina. O, in questo caso, le copertine. Sono state commissionate all'artista Pedro Oyarbide e realizzate con un particolare effetto laminato che non solo le rende particolarmente riconoscibili, ma esteticamente accattivanti. Il classico oggetto-libro che si tiene in bella vista in una libreria o su un coffee table in casa.

Insomma, se *Blackwater* non è stata la vostra ossessione estiva, c'è tutto l'autunno davanti. Un'ottima stagione da passare a Perdido. Ma non dimenticatevi l'ombrello!

«Le vicende hanno echi che parlano ai nostri tempi, soprattutto su due fronti: quello dei diritti e quello ambientale.»

Maurizio Crosetti

Tutti i segreti di Cesare Pavese

«la Repubblica», 27 agosto 2023

Manoscritti, traduzioni dall'inglese, note a margine. La fondazione dedicata a Pavese si arricchisce di nuovi inediti, tra cui l'ultima lettera da suicida

«Ho l'anima rigata per ragioni mie, sono a pezzi [...] pagherei a peso d'oro un assassino che mi accoltellasse nel sonno [...] tiro avanti per conto mio, sperando che sia presto tutto finito.»

Trentasei ore prima di uccidersi, Cesare Pavese scriveva queste drammatiche parole in una lettera all'amico di una vita, Giuseppe Vaudagna, compagno al liceo classico D'Azeglio di Torino e poi a lui vicino negli anni. Era venerdì 25 agosto 1950. Lo scrittore sarebbe stato trovato morto la domenica mattina, in una stanza dell'hotel Roma dove si era avvelenato. Questo foglio ingiallito, solcato da parole di una grafia elegante e spigolosa, è venuto ora alla luce e fa parte della donazione della famiglia Vaudagna alla Fondazione Cesare Pavese di Santo Stefano Belbo, paese natale dell'autore di alcuni tra i maggiori capolavori della letteratura italiana del Novecento, ma anche sommo traduttore dall'inglese.

Un fragile rettangolo di carta, il concentrato di uno spaventoso dolore. Ci viene concesso di sfogliare anche la celebre copia dei *Dialoghi con Leucò* che Pavese pose sul comodino, prima di suicidarsi, quella con l'ultimo messaggio a matita: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi». Lo scrittore aveva trascritto in basso i numeri di pagina, calcandoli, e ogni tanto compaiono a margine brevi tratti diagonali: appunti a sé stesso, nella

sua opera forse più densa e profonda. L'alluvione del 1994 minacciò seriamente questo cimelio, poi restaurato e protetto con la massima cura.

Una straordinaria massa di materiale inedito pavese, insieme alla lettera d'addio, è confluita alla Fondazione Pavese nel corso nell'ultimo anno, frutto di tre donazioni: la Vaudagna, appunto, oltre alla biblioteca con i seimila volumi di Lorenzo Mondo e al fondo Oreste Molina, capo dell'ufficio tecnico della casa editrice Einaudi a cui Pavese a volte consegnava i libri che aveva usato per le traduzioni. «Un tesoro inaspettato, un privilegio, e il tassello che mancava» ci spiega il direttore Pierluigi Vaccaneo. «Noi in realtà cercavamo la bobina con l'incisione della voce di Pavese, registrata in un'intervista radiofonica a Leone Piccioni il 12 giugno 1950, per il programma *Scrittori al microfono*. Una voce che non è conservata da nessuna parte, così come di Pavese non esistono filmati, solo poche fotografie. Fernanda Pivano, quella voce la raccontava profonda come di un attore, a lei ricordava l'intonazione vocale di Hemingway. La bobina purtroppo non c'è, ma in compenso abbiamo trovato quelli che possiamo definire i ferri del mestiere del Pavese traduttore, la testimonianza del suo metodo». Si tratta, tra gli altri, dei tre volumi del *Dedalus* di Joyce, dell'*Autobiografia di Alice B. Tokles* di Gertrude Stein e del *David*

Copperfield di Dickens, che Cesare Pavese tradusse integralmente per Einaudi e Frassinelli negli anni Trenta. Dopo la laurea su Whitman, tradurre era la sua unica fonte di reddito. Fu lui a far conoscere per primo in Italia, insieme a Elio Vittorini e Fernanda Pivano, parte della grande letteratura angloamericana: per il *Moby-Dick* di Melville, a Pavese spettarono mille lire. E poi Steinbeck, Lewis, Anderson, Faulkner, Dos Passos, persino due fumetti di «Topolino». Nei testi del Fondo Molina, però, c'è di più. Lo spiega il professor Iuri Moscardi, della City University di New York [...]. «Pavese annotava meticolosamente i passaggi del suo lavoro nei testi che stava traducendo, in rigorose fasi successive. Dapprima sottolineava a matita, e poi in rosso e blu, i punti nodali, i dubbi e i problemi nelle loro ipotesi di soluzione. Quindi cancellava parte dei segni e scriveva altre annotazioni, anche rivolte a sé stesso, promemoria che legavano coincidenze e discrepanze del testo. Prima che questi volumi venissero alla luce, potevamo solo ipotizzare il “metodo Pavese”: ora ne abbiamo le prove. Lui usò quei libri insieme a dizionari e grammatiche.» Ci è stato permesso di sfogliarli, con enorme emozione. Scorrono tra le dita nella loro preziosa, inestimabile delicatezza. All'interno, qualche foglietto bianco e un quadrifoglio. Non occorre un esperto per comprendere come James Joyce avesse messo a dura prova Pavese, con tutti quei giochi di parole, filastrocche, nonsense e termini inventati di sana pianta. A pagina 100 del *Dedalus* è sottolineato, con uno spesso segno rosso, il vocabolo *Lotts*, nella frase «he saw the word Lotts on the wall»; «...una difficoltà che mi è riuscito impossibile di sormontare» scrive Pavese in una lettera inviata a un destinatario sconosciuto per chiedere aiuto. «Il traduttore non aveva capito, e non poteva sapere, che *Lotts* era il marchio di un grande magazzino inventato da Joyce» spiega Moscardi. «Per questo non lo tradusse.» Nel labirinto di appunti del «codice Pavese» altri nodi balzano agli occhi, così come qualche impaccio mal risolto. Segni rossi sotto i vocaboli *nicens*, *tuckoo*, *platt*, *mallorcan*, oppure la domanda su come rendere

il gioco joyciano tra *cancer* e *Canker*. «Traducendo Dickens, Pavese si confonde di fronte a *the best of my belief*» precisa il professor Moscardi «e traduce “una fede profonda”, anziché “a mio avviso”. Inoltre, non riesce a tradurre *dumb-founded*. Del suo lavoro mi ha colpito ogni cosa, comprese le incertezze». A Iuri Moscardi dobbiamo anche l'importante studio sulla prima traduzione di Fernanda Pivano dell'*Antologia di Spoon River*, di Edgar Lee Masters: «Si è dimostrato quanto fosse stato profondo il contributo di Pavese». La trama delle annotazioni che spicca nel Fondo Molina disvela una poetica, è una sorta di diario del mestiere di traduttore e scrittore. «Sono tre pause oziose, descrittive, che non hanno a che fare colla costruzione» appunta Pavese a margine di *Tess of the D'Ubervilles* di Thomas Hardy. E ancora: «Il parlar bene ha il brutto effetto che impaccia la passione», e questo potrebbe benissimo essere un frammento di *Il mestiere di vivere*. In un altro passaggio, il traduttore si chiede se sia meglio dire «nel caso qualcosa accadesse» oppure «se qualcosa accadrà»: il travaglio senza fine delle revisioni, il crocevia delle scelte che ogni autore ben conosce. Osserviamo, non senza incanto, l'ordito di segni e accenni: «Tagliare ispirazione», «in italiano i nomi delle chiese». Lunghi elenchi di numeri di pagine dove tornare, collegare, rivedere. Punti interrogativi a matita. Il famoso «mito americano» nacque anche così, nel bivio delle possibilità linguistiche. Il Pavese traduttore sapeva destreggiarsi con maestria, come quando chiamò Zanni un personaggio di Shakespeare, collegandolo alla tradizione della commedia dell'arte italiana per renderlo più immediato. Scrisse, in una lettera a Valentino Bompiani: «Per tradurre bene, bisogna innamorarsi del materiale verbale di un'opera, e sentirsela rinascere nella propria lingua con l'urgenza di una seconda creazione. Altrimenti è un lavoro meccanico che chiunque può fare». Per Cesare Pavese era anche un'immersione nella realtà e nella verità degli autori americani e inglesi, un atto di cultura politica nei tempi più cupi del fascismo. Un segno di libertà. «Laggiù noi cercammo e trovammo noi stessi.»

Emma Specter

Lanthimos on Creating a Woman Free of Shame in «Poor Things»

«Vogue», 31 maggio 2023

Intervista al regista Yorgos Lanthimos e all'attrice Emma Stone in attesa dell'anteprima a Venezia di *Poor Things*, tratto dall'omonimo romanzo di Alasdair Gray

When we first meet Bella Baxter, the character that Emma Stone brings to life in the upcoming Yorgos Lanthimos film *Poor Things*, she is a 19th-century European woman with the brain of an infant. The subject of a strange experiment by her guardian, Dr Godwin Baxter (Willem Dafoe), with assistance from his associate, Max McCandless (Ramy Youssef), Bella is grasping at sentience, throwing dishes to the floor and stomping around in voluminous, puffy-sleeved frocks as she ages and matures at hyper-speed.

Watching Bella's mental age catch up to her physical development is eerie, to be sure – for an explanation of how all of this works, see Scottish writer Alasdair Gray's 1992 novel of the same name, adapted for this film by Tony McNamara – but it's also strangely empowering. Of all the pleasures that the world has in store, sex is perhaps her most important discovery, and as Bella pursues it with verve, she emerges as a rare female protagonist who simply has no regard for societal judgment. When a former lover, played by Mark Ruffalo, tries to shame her for working at a brothel in Paris, she shoots back: «We are our own means of production». (As it happens, she and a colleague are on their way to a meeting for young socialists.) There are shades of Lanthimos and Stone's darkly

comic previous collaboration, *The Favourite*, in *Poor Things*, as well as (dare I say it?) a splash of the frank sexual economics that made Stone's 2010 rom-com *Easy A* such a fun watch, but the new film is entirely its own, and the sex isn't its only fulcrum. Bella's delight in travel, custard-filled tarts, dancing, disobeying orders, and – eventually – academic study feels like an exhortation to embrace the sensory joys that exist at the edge of our consciousness. Without the gendered cultural context that might otherwise render her abilities and her preoccupations as less-than, Bella is utterly free – even amid the everyday brutality and patriarchal ugliness that also exists in *Poor Things*.

«Vogue» recently spoke to Lanthimos and Stone about their long journey to making *Poor Things* (Stone was also a producer on the film), telling a new story about women's sexuality and liberation, dressing Bella through her many evolutions of self, and more.

How was the idea to adapt this project sparked?

LANTHIMOS I'd read the book many years ago, and I went and met the author, Alistair Gray, up in Scotland, to convince him to give me the rights to option it. And he did. He was a very lovely man. Unfortunately, he died just a couple of years before

body that's already formed, and see everything for the first time and try to understand the nature of sexuality, or power, or money or choice, the ability to make choices and live by your own rules and not society's – I thought that was a really fascinating world to go into. Yorgos is European, so he has a little bit more freedom around these things, but I'm from Arizona, and I had my own version of growing up as a girl in American society. Watching Bella mark that journey of going from such a self-focused kind of pleasure-seeking – whether it was, you know, eating way too many tarts in Lisbon or wanting to experience pleasure in all these different capacities that she learns about while being possessed by men – to wanting to become a doctor and help people in a different way, these lessons that we go through in our lives over a long period of time are happening very quickly for her, and it was such a great opportunity to live an entire life that wasn't marked at all by shame or trauma. Even though Bella has obviously been through trauma in her life, it just isn't there for her now. She was the most joyous character in the world to play, because she has no shame about anything. She's new, you know? I've never had to build a character before that didn't have things that had happened to them or had been put on them by society throughout their lives. It was an extremely freeing experience to be her.

And what was it like to portray Bella in her almost-feral «early» stage?

STONE I thought I would love that. We shot pretty chronologically, so it began with that, but then we also shot the end scene soon after, so I had to go from the beginning of Bella to the end of Bella without having shot any of the in-between. We rehearsed so much and talked about it for such a long time, but Bella was just growing so rapidly. There's no world where I would have done this project with anybody else. I think you could probably feel it when you watch the film that I trust Yorgos implicitly. We had

three weeks of rehearsal process where everybody was together, but I knew the actual shooting experience itself was going to be when I needed to let go of shame or fear of my own self-judgment. In a way, I kind of did have to alter my mind for the beginning of shooting. Speaking of the infant part of Bella's development, I think I cried every day that first week because I was being so hard on myself, but as time went on, I was sort of able to shed that a little bit, although maybe not completely.

LANTHIMOS Emma really found that complexity of not just playing Bella as a child or a baby in a cute way; it was quite tricky, and the way we approached it in the end was to really work with the physicality of the character without trying to analyze it or understand it.

There's such a range of masculinity presented within the film, from Mark Ruffalo's character to Willem Dafoe's to Ramy Youssef's; what was it like to assemble this cast of men who all seemed to represent such different desires and wishes for Bella?

LANTHIMOS There are variations, I guess, but in this film, there's a general tendency to try to control [Bella] – even if it's done in a caring or subtle way, in the way that a parent might or that [Dafoe's character] Baxter does, or just being infatuated in the way that Ramy is. You know, being a nice man deep down, but still having the characteristics of a man of that era. You take a wife and place all these kinds of conventions and a quite narrow understanding of how life works and how people should work onto her, and people then want to take advantage of her and ultimately fall in love with her because none of them has ever come across a human like that – let alone a woman in that period – who is so free from convention and has no guilt, no shame, no judgment about herself or other people. There's this array of different men trying to have impact on her life, and that's what makes her grow.

STONE I remember when you first talked to me about the book, there was something that you brought

up in describing the character where you were saying that the more agency Bella gets, the more she learns and grows, the more it drives these men insane. The more she has an opinion and her own wants and needs and all of that, it makes them crazy; they want her to stay this sort of pure thing.

This being «Vogue», I have to ask about Bella's style transition from the loose, puffy silhouettes of her childlike era to the almost corseted gown she wears at the film's climax. What was that sartorial conversation like?

LANTHIMOS Holly Waddington, who did the costumes, and I realized early on that costumes and production design would be a very important part of not only telling this story, but creating a world. A character like Bella hasn't been seen before, so you need to start from scratch, because there's not a straightforward way to go; the book takes place in the late-19th century, but at the same time, it's kind of an open, unknown period, because there

are a lot of elements in it – from technology to costumes – that are not loyal to the period, and feel almost futuristic. We looked at materials they used in the '70s and thought about how they would work in a costume, from latex to plastic to all sorts of things.

STONE At the start of the film, Bella is being dressed by a maid and is wearing that white silk house cape a lot of the time; then, once she's set off on her journey, she's dressing herself, so she's wearing bloomers with a jacket and a big hat or whatever, and I loved that element of, *How would Bella put clothing together with the way her mind works at this point?* At the end, there are these very military-looking dresses that look like nothing you've seen Bella wear; things are much more form-fitting and constrained, but that's because she's come to a place where she's grown and decided who she is and what she's going to do. She's not assimilating, necessarily, but there's just more structure there.



Angelo Ferracuti

Il romanzo del lavoro

«la Lettura», 30 luglio 2023

Ci sono biografi della working class, figli e interpreti di quello che una volta era il proletariato, che non è sparito ma si è trasformato in precariato

Rimossa come un anacronistico ferro vecchio del Novecento, torna in Italia – è già successo in Francia e in Inghilterra – una nuova letteratura che racconta il lavoro come autorappresentazione di classe con memoir, poesia, reportage e romanzo dal vero. Quello sporco, corporale, operaio, precario, sfruttato di cui non si sa niente, mentre però si contano oltre mille morti all'anno nonostante la retorica neolibera ripeta da tempo che le classi sociali non esistono più – siamo tutti ceto medio.

Questo immaginario cancellato torna anche grazie a un partecipatissimo festival autogestito alla ex Gkn di Campi Bisenzio, Firenze, presidiata da due anni, la fabbrica che produceva semiassi per la Stellantis. Là dove lavoravano cinquecento operai – licenziati dal fondo speculativo britannico Melrose Industries Plc con un'email per delocalizzare la produzione – la scorsa primavera ho partecipato anch'io al festival leggendo i versi di Luigi Di Ruscio, scrittore autodidatta e operaio emigrato, «poeta di miseria e fame» ha scritto Franco Fortini, «di avvilito e di rivolta». Un risveglio storico e una forma di resistenza culturale operaia di straordinaria forza politica voluta dai delegati di fabbrica, dall'Archi, dalla casa editrice Alegre e coordinata da due scrittori toscani (entrambi figli di lavoratori) che su questi temi hanno costruito una loro originale

poetica, Simona Baldanzi e Alberto Prunetti. La prima in libreria con la storia operaia al femminile di *Se tornano le rane* (Alegre, 2022) e il secondo con la ristampa il 5 settembre del suo libro d'esordio, *Amianto* (Feltrinelli).

Quello di Campi Bisenzio, festival unico in Europa come il Working Class Writers Festival di Bristol, sostenuto da un crowdfunding, è stato un controcanto rispetto alle passerelle degli intellettuali e dell'effimero dei tanti salottini sparsi per l'Italia, un evento di impressionante forza simbolica con picchi di duemila partecipanti in una fabbrica presidiata mentre i liquidatori della proprietà minacciavano l'intervento della polizia e pesanti azioni legali.

Dentro l'ex stabilimento c'erano militanti politici, sindacalisti, cittadini alla ricerca di legame sociale, di vita collettiva e di senso, quel concetto scomparso dalle scene sociali già quando Paolo Volponi dava alle stampe *Le mosche del capitale* – eravamo nel 1989, in pieno «finanzcapitalismo» e ben dentro la società dello spettacolo – e lo scrittore di Urbino si chiedeva angosciato come mai siamo giunti al punto che la sola «materia materiale» sia diventata il denaro, e come si sia annullata la profondità del mondo. Il racconto dei figli è stato prima un lavoro sulla memoria attraverso l'autobiografia, poi un racconto generazionale per ricostruire un immaginario

dell'odierna classe lavoratrice, perché la nuova working class globale non è più quella fordista e delle lotte collettive del movimento operaio dei padri, piuttosto quella atomizzata della precarietà del mondo digitale, degli algoritmi, della logistica e dei rider raccontata nei film di Ken Loach. Anzi, proprio le sconfitte delle lotte operaie dei padri – come quella seguita alla marcia dei quarantamila quadri Fiat del 14 ottobre 1980 a Torino – hanno prodotto le vite precarie dei figli. *Figlia di una vestaglia blu* (Fazi, 2006; Alegre, 2019) di Simona Baldanzi; *La fabbrica del panico* (Feltrinelli, 2013) di Stefano Valentini e *Amianto* di Alberto Prunetti (Alegre, 2014; Feltrinelli, 2023) sono stati l'inizio, come ha scritto quest'ultimo nella sua indagine *Non è un pranzo di gala* (minimum fax, 2022): «Siamo il rimosso che ritorna, la voce dei nostri vecchi che pensavate di aver messo a tacere una volta per tutte». Nel saggio Prunetti insiste molto sul «classismo strutturale del mondo delle lettere», e sui processi di precarizzazione e sfruttamento nell'industria culturale con «le stesse logiche del manifatturiero o della logistica»: partite Iva, minimi contrattuali, esternalizzazioni. Un altro punto nodale del saggio è la diversità degli scrittori working. Siamo sicuri di essere tutti uguali davanti alla pagina bianca? È solo una questione di immaginazione, di creatività? (Chi scrive è nato in una famiglia della classe media bassa dove nessuno leggeva libri e aveva fatto l'università, per sbarcare il lunario ha fatto molti mestieri, tra i quali il portalettere, e sa quali sacrifici immani ha dovuto sopportare per liberare il tempo di scrivere e non perdere la motivazione.)

A questo nucleo di testi aggiungerei *Works* (Einaudi Stile Libero, 2016) di Vitaliano Trevisan; *La straniera* (La nave di Teseo, 2019) di Claudia Durastanti; *Tuttofumo* (Baldini+Castoldi, 2019) di Eugenio Raspi; e gli impeccabili reportage di Angelo Mastrandrea di *L'ultimo miglio* (Manni, 2021) sul mondo dell'e-commerce, di Amazon e della Città del libro di Stradella, Pavia, dove «si producono alienazione e sfruttamento non diversamente che in una miniera

«Siamo il rimosso che ritorna, la voce dei nostri vecchi che pensavate di aver messo a tacere una volta per tutte.»

di carbone degli anni Cinquanta o in uno scantinato della delocalizzazione produttiva nell'Oriente estremo di casa nostra».

Amianto di Alberto Prunetti è l'epica e la biografia operaia di Renato, padre dello scrittore, tuta blu alla Solvay di giorno e cameriere al dancing Cardellino di sera, poi trasfertista «a Novara, Torino, Genova, La Spezia, Mestre, Terni, Taranto. Ovunque, sempre in periferia, senza mai vedere le cattedrali e le strade acciottolate dei centri storici». Luoghi dove «respirerà benzene, il piombo gli entrerà nelle ossa, il titanio gli intaserà i pori e una fibra d'amianto si infilerà nei suoi polmoni» scrive il figlio in un ibrido che mette insieme memoria intima, reportage e reperto storico, con una lingua ruvida, ritmica ed efficace, gergale alla Bianciardi, in quello che è un doppio romanzo di formazione ma anche un'autobiografia di classe e dell'Italia dove Prunetti racconta qual è stato il drammatico costo della vita per i tanti che come suo padre hanno costruito il miracolo del boom.

Ma il maggiore pregio del libro è quello di saldare le storie e i destini delle generazioni, mettere in relazione la working class di ieri e quella frantumata di oggi: «Faccio un lavoro culturale e ho trentanove anni. Alla mia età mio padre operaio metalmeccanico sindacalizzato dalla Fiom si era già comprato la casa. Io, "lavoratore cognitivo precario", arranco per pagare l'affitto» scrive. Una trilogia al presente, la sua, che comincia con questo libro e continua con *108 metri* (Laterza, 2018), storia di un ragazzo italiano emigrato per lavoro a Bristol, e con *Nel girone dei bestemmatori* (Laterza, 2020).

Invece il nuovo romanzo del bernhardiano Stefano Valenti, *Cronache della sesta estinzione* (il Saggiatore)

racconta la storia di un uomo che ha perso il lavoro, senza più reddito, in attesa della liquidazione, che finisce a vivere in strada dentro un furgone acquistato con gli ultimi risparmi, parcheggiato sul via-dotto della tangenziale. Il protagonista del romanzo è nato in una famiglia povera ed è stato «affittato» bambino a una famiglia borghese, ma è riuscito a studiare e laurearsi, ha fatto il traduttore e l'insegnante mentre negli ultimi anni è stato costretto ad accettare da un'agenzia interinale un lavoro da mazziniere della logistica. Adesso vaga in un mondo circostante dove immagina una catastrofe ambientale: «Il solfuro di dimetile (dall'odore di alga) invita gli uccelli marini a nutrirsi delle tonnellate di plastica scaricata in mare. I pesticidi versati nei fiumi indeboliscono i sensori olfattivi dei salmoni che non trovano la via verso i luoghi di nascita». L'eroe di Valenti vive nella solitudine della società atomizzata dove ogni fallimento è una colpa personale, e si sconta con la vergogna e la paura di stare al mondo, e qui anche con un animistico desiderio di rinascita. Scritto per brevi frammenti linguisticamente elaborati ed epifanici, costato all'autore dieci anni di lavoro, qui vita e letteratura si incontrano, esperienza e finzione sperimentano una nuova rappresentazione del mondo.

Ma la letteratura working class torna anche con libri tradotti, come *Alla linea* (Bompiani, 2022) di Joseph Ponthus, straordinario romanzo in versi scritto da un operaio interinale, come quello altrettanto singolare di Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, ripubblicato nel 2019 da Mondadori, o *Cameriera* di Sarah Gainsforth (in ebook nella collana *Quanti* Einaudi, 2022), e poi

ancora il potente *Metodo per diventare un altro* (La nave di Teseo, 2023) di Edouard Louis, lucido e drammatico progetto metamorfico per sfuggire alla subalternità sociale e a una vita di povertà e duro lavoro, che segue *Chi ha ucciso mio padre* (Bompiani, 2019) e *Il caso Eddy Bellegueule* (Bompiani, 2014), e infine il bellissimo saggio narrativo di Cynthia Cruz *Melanconia di classe* (Atlantide, 2022). In questo libro la poetessa americana nata a Berlino alla sua vicenda personale alterna quella di musicisti e cineasti – Amy Winehouse e Barbara Loden tra gli altri – e racconta quella che definisce «la melanconia che nasce quando si abbandonano le proprie origini», lo strappo esistenziale di chi lascia la working class per entrare nel mondo borghese fra smarrimento identitario e coercizioni del pensiero neoliberista. È lo stesso dolore della perdita abilmente raccontato dal Nobel Annie Ernaux in *Il posto* (L'orma, 2014).

A tutto questo si deve aggiungere il prezioso lavoro svolto da Alegre, casa editrice barricadiera che dà alle stampe libri di storie proletarie in una collana unica in Italia, *Working class* per l'appunto, dove pubblica libri come *La porca miseria* di Cash Carraway e *Chav. Solidarietà coatta* di D. Hunter, un classico come *La strada di Wigan Pier* di George Orwell, vibrante e partecipata inchiesta sul proletariato inglese dei distretti minerari degli anni Trenta del secolo scorso, e recupera *Tuta blu* di Tommaso Di Ciaula, uscito nel 1978 nei Franchi narratori Feltrinelli. Il libro di Di Ciaula è composto da blocchi narrativi compatti e cresce per accumulazione di memoria, dentro il ritmo meccanico di un ingranaggio, frammenti di vita lavorativa che incrociano descrizioni di paesaggio della campagna pugliese,

«Se l'hanno costruita vuol dire che dobbiamo comprare più auto, più l'aria si ammorbata, più i nostri compagni impazziscono alle catene di montaggio, più noi dobbiamo fare i salti mortali per mantenere le auto rendendoci più schiavi.»

gli interni cupi della fabbrica con le sue alienazioni e la nostalgia per la vita contadina, due mondi che confliggono in un momento di grande trasformazione e mutazione antropologica alla fine degli anni Settanta del Novecento, quando prende corpo il paese consumistico. Quel consumismo che Di Ciaula intuisce nella sua duplice valenza distruttrice e oppressiva mentre descrive l'autostrada Bari-Taranto: «Se l'hanno costruita vuol dire che dobbiamo comprare più auto, più l'aria si ammorbata, più i nostri compagni impazziscono alle catene di montaggio, più noi dobbiamo fare i salti mortali per mantenere le auto rendendoci più schiavi». Contestualmente, sullo sfondo dei suoi racconti e dei rabbiosi conflitti con i capireparto, le grandi speculazioni edilizie, il cemento che aggredisce costa ed entroterra di un Sud cresciuto disarmonicamente negli anni del «miracolo economico» e in quelli successivi. «La fabbrica si ingrandisce sempre di più, senza sosta. Sempre di più s'allontana la campagna» scrive dando notizia di questa metamorfosi.

Tra i nuovi poeti civili italiani che trattano i temi dell'alienazione e della fabbrica ci sono Fabio Franzin (*'a fabbrica ribandonàdha – La fabbrica abbandonata*, Arcipelago Itaca, 2021); Nadia Agustoni (*Lettere della fine*, Vydia, 2015); il Matteo Rusconi di *Trucioli* (Aut Aut, 2021); il padovano Marco Carretta, classe 1984, *Per far vivere altro cadiamo* (Industria & Letteratura, 2023); e il nostro «Jacopone (da Todì) operaio» Luigi Di Ruscio, ormai diventato di culto e molto amato dai giovani poeti. L'irregolare degli irregolari apprezzato da Quasimodo sbarca in questi giorni negli Stati Uniti da Seagull Books, la casa editrice della Morante e di Fortini, con *Selected Poems* nella traduzione di Cristina Viti dalle *Poesie scelte* curate da Massimo Gezzi per marcos y marcos. Scrittore working class ante litteram, emigrato a Oslo negli anni Cinquanta, lavorò per oltre trent'anni come operaio metallurgico alla fabbrica di chiodi Christiania Spigerverk, rifiutato per decenni da tutte le più grandi case editrici italiane prima di approdare pochi mesi dopo la sua morte

«La fabbrica si ingrandisce sempre di più, senza sosta. Sempre di più s'allontana la campagna.»

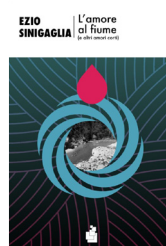
da Feltrinelli con le prose céliniane di *Romanzi*. La sua vita, che è stata anche quella di un migrante del dopoguerra, è un esempio struggente e unico di dedizione alla letteratura e fedeltà alla propria condizione di classe, quella di un figlio ribelle del proletariato marchigiano di Fermo spatriato tra i ghiacci scandinavi. Scriveva nelle ore rubate al lavoro, di ritorno dal turno di notte o prima dell'alba, quando partiva in bicicletta e attraversava al buio le strade ghiacciate per raggiungere la fabbrica alla periferia di Oslo. Perché – come dice Cynthia Cruz – «per definizione la working class deve lavorare, riposare e tornare a lavorare».

«La mia poesia non è un momento privilegiato, è tutto il mio scrivere che è il momento privilegiato. È un privilegio anche nel senso storico, senza la settimana corta, senza la paga oraria che mi fa comperare libri, non avrei potuto scrivere, come se dicessi che senza gli scioperi a oltranza che ha fatto la classe operaia norvegese negli anni Trenta non avrei potuto avere questo privilegio» disse in un colloquio con Giancarlo Majorino che chiude la raccolta *Istruzioni per l'uso della repressione*, la raccolta di versi uscita da Savelli nel 1980. «Senza l'avanzata della classe operaia occidentale non avrei potuto scrivere. Se fossi rimasto in Italia avrei potuto scrivere solo in galera, quando lavoravo in Italia non potevo scrivere, la settimana lavorativa era troppo lunga e spossante, ritornavo a casa solo per dormire.»

Scrisse della sua postura di poeta: «La presenza degli oppressi e stritolati è dietro le mie spalle e quando scrivo le scariche dell'Olivetti studio 46, macchina da scrivere rumorosissima, è come se partissero le scariche di un ammattito kalashnikov», quelle dell'ultimo che scriveva degli ultimi.

Esordio/confirmatio

a cura di Lavinia Bleve



In *L'amore al fiume (e altri amori corti)* e *Cronachetta infame dal Giardino San Leonardo* una voce esterna osserva e racconta sotto forma di cronaca quello che succede in uno spazio delimitato e definito. Trattandosi di cronaca, ci si aspetterebbe l'assenza di ogni tipo di emotività e la separazione netta fra chi osserva e chi agisce, ma nei due libri non è così: pur mantenendo lo stile del resoconto, Sinigaglia e Brugnoli mettono in risalto in modo originale l'aspetto psicologico dei personaggi, i loro fallimenti emotivi e il loro modo logico di stare al mondo.

Non è la sola cosa che i due testi hanno in comune: entrambi rendono il paesaggio parte integrante delle storie e capace di agire e influenzare quello che raccontano; entrambi lavorano costantemente sul linguaggio e sulla sua contaminazione; entrambi assegnano largo spazio al sesso e non sfiorano mai la volgarità nemmeno quando si infrange il tabù democristiano del sesso anale, omo o etero che sia.

I risultati sono la conferma di uno scrittore che, pur sapendo quanto sia più sicuro e facile incamminarsi lungo una strada che si conosce, sceglie di non ripeterla e di continuare a sperimentare e l'esordio di un autore che, al di là della sua non giovane età, ha già una scrittura definita, matura e coraggiosa.

L'amore al fiume (e altri amori corti) descrive le giornate di un gruppo di bersaglieri in un campo estivo fra i boschi: impegnati in marce, turni di guardia e di infermeria, una voce esterna li guarda pensare, agire, cadere in trappole di seduzione a opera di un collega, in alcuni casi innamorarsi e in altri restare soli e abbandonati a riflettere.

In sei racconti Sinigaglia utilizza gli stessi personaggi ottenendo una narrazione in cui ogni parte è legata all'altra e offrendo al lettore una storia unitaria che procede sempre spedita.

In questi sei racconti è presente il contrasto fra la formalità dell'ambiente militare e il desiderio selvaggio della carnalità e della conquista che muove i giovani bersaglieri; l'autore sviluppa questa dicotomia scandendo spesso l'orario degli episodi e la loro durata e utilizza un linguaggio quasi scientifico per descrivere i corpi – anche quando si tratta di parti intime – e gli amplessi; per indicarli passa dal grado

militare al loro nome proprio o al nomignolo, come a rimarcare che questi esistono al di là della divisa, ma in funzione di quella pensano e sono vincolati a una specifica condotta:

«Alle tre e trentasette, quando sospendono i piacevolissimi avvolgimenti linguali e mordicchianti labiodentali per riprendere fiato, i bersaglieri Cecconi e Zanella giacciono distesi rispettivamente sul fianco sinistro e sul destro sopra il greto sabbioso del fiume, nel complice anfiteatro di un gruppo di rocce alte e rossastre. La mano destra di Giancrì è serrata con forza intorno al pene eretto di Mao come intorno alla pertica di un autobus in corsa, mentre il braccio sinistro si trova immobilizzato sotto il suo corpo in una posizione che lo rende inservibile. Al contrario il bersagliere Zanella riesce a far tesoro di entrambi i suoi arti superiori: la mano destra, pur nella ridotta mobilità provocata dalla schiacciamento del braccio e dalla innaturale torsione del gomito, ha raggiunto i genitali di Giancrì e ne sta deliziosamente titillando i testicoli, mentre l'indice della mano sinistra è penetrato fino a metà della seconda falange nel retto del bersagliere Cecconi dove, con piccoli e calcolati movimenti, suscita effetti apprezzabili, che sfociano all'estremità del tubo digerente in soffocati ma nitidi mugolii di consenso».

Nessuno dei protagonisti vive il battesimo omosessuale con disappunto o vergogna e nessuno di loro giudica immorale quello cui gli capita di assistere: in «L'amore al fiume» Giancrì si dichiara propenso a compiere quella che ritiene «un'eccezione» con il bel bersagliere Zanella – ma eccezione che poi è pronto a ripetere: «Alle tre e mezza in punto di sabato pomeriggio, eccezionalmente, i bersaglieri Cecconi e Zanella si baciano in bocca, sulla riva del fiume. Per Giancrì si tratta della prima eccezione di tutta la vita. Per Mao della sessantaquattresima in otto mesi di naia, e della settima in dodici giorni di campo»; in «La pièce» «alle quattro e ventisette o ventotto, nella sua tenda privata, il sottotenente medico Ranieri Raniero viene bruscamente strappato dalle braccia di un bel caporale, che a sua insaputa risponde al nome di Gualtiero Varisco e che da parecchi giorni domina il suo immaginario e, in una diversa regione del mondo, delizia i suoi sogni»: è chiamato dai suoi colleghi a intervenire in infermeria, dove Settimio Barigozzi detto Maciste, dopo aver interpretato i vari ruoli teatrali di pompiere, paziente e dottoressa di un giornalino porno, è vittima di un particolare incidente e tocca al medico estrarli il termometro dal retto – Raniero non si stupisce, ma si limita a spiegargli che «infilarsi un termometro nel sedere è proprio da stupidi. Prima di tutto è di vetro, e se ti si rompe dentro rischi di andare al creatore. E in secondo luogo, è più sottile del dito: non capisco che senso possa avere infilarsi nel sedere un oggetto più sottile del dito»; in «Il regalo» Barigozzi chiede consiglio al bersagliere Bernasconi che, saputo che il collega è innamorato, capisce subito si tratti del medico Ranieri Raniero perché «è l'unico che fuma la pipa».

Per rendere reali i suoi personaggi e per presentare la varietà della loro provenienza geografica dalle varie parti d'Italia, Sinigaglia lavora sul linguaggio usando più di un dialetto e inserendo nella narrazione molti dialoghi:

«A Zzanè!» bisbiglia con voce roca, eccitata, «A Zzanè, fijo de 'na mignotta, la voj sapè 'nna cosa?»

«Che cosa, Giancrì?»

«Pe' quarche giorno, Zanè, pe' quarche giorno, vojo esse froscio pur io!»

«Vieni accà, piccirittu» ripete il bersagliere Iannopulo e, con la schiena, continua a spingere l'ombra come un sipario che, ripiegandosi, man mano li avvolge, «Vieni accà: te vogghiu dari unu vasu».

Sulle guance innocenti e bianchissime del disciplinato Ulderico affiora una vampa di indignato rossore.

«Folefo tirti una cosa, Paltini» sillaba il bersagliere Berger con freddo e contenuto furore.

«Ah sì? Che cosa?»

«Collione si scrive con la Tchi, non con la Acca.»

Grande risalto è dato agli occhi dei bersaglieri, che l'autore fonde col paesaggio e che più di ogni altra parte del loro corpo riesce a raccontare la loro anima e i loro sentimenti: «L'onesto ingegnere Falcucci, che già più di una volta nel corso della sonora batosta si è trovato a disagio sotto il dardeggiare degli occhi nerissimi del suo compagno di gioco, si domanda con quali sofisticazioni di calcolo si possa piegare la legge di Coulomb all'apparente incongruenza della forza di repulsione attrattiva emanata dalla carica elettrica del bersagliere Iannopulo»; ancora «In un brivido di palpitante emozione che sembra attraversa all'improvviso la piazza deserta come una ventata di bora, l'angelico Guido, ruotando di un ottavo di giro sulle tenere natiche, scaraventa le onde agitate dei suoi laghi celesti contro i due cerchietti di sughero del bersagliere Barigozzi, che ne restano immediatamente travolti come due barchette da pesca nella furia dell'uragano» – come a voler tenere i suoi personaggi impegnati a guardare altrove per non pensare alla sola cosa terribile da vedere, quella che l'autore tiene volutamente fuori dalle sei storie, il motivo per cui il gruppo di giovani soldati è stato riunito nel bosco: la guerra.

Ezio Sinigaglia, *L'amore al fiume (e altri amori corti)*, Wojtek

ALTRI PARERI

«In questi racconti tutti corpo e natura, stupisce ancora una volta la penna di Sinigaglia per la sua raffinatezza e la sua scrittura audace, acuta e divertentissima, che si dispiega sulla pagina con grazia restituendo al lettore un'inconfondibile sensazione di libertà.»

Gaetano Moraca, «Style Magazine»

«Ezio Sinigaglia è uno scrittore raro, con una lingua che non si può imitare e, per questo, ha rischiato troppo a lungo di rimanere poco o per nulla letto.»

Pierangelo Consoli, «Satisfaction»



L'esordio di Brugnoli ha come protagonista il quartiere di Bologna dei Giardini San Leonardo: la voce narrante osserva quello che succede ai suoi abitanti e rendiconta con lo stile della cronaca le loro avventure sempre ai limiti della legge e della decenza e la loro lotta per la sopravvivenza.

Lo spazio in cui avviene l'azione è centrale nella storia e l'autore lo utilizza come parametro per giudicare la condotta dei personaggi che lo abitano: «In via San Leonardo, lato portico lungo, vivevano dunque, detto all'uso di Boi cioè all'incontrario, la Fierro Albina, curatrice del Giardino, la Tinari Amelia, operatrice ecologica, la Torresi Zunchiglia proprietaria di mezza San Leonardo, Nedi Nedo, l'handi che tutto vede, e naturalmente la Papi Moana, sua figlia Marion e il Beppo. Dal lato del giardino, invece, al piano terra ad angolo con un'edicola della Madonnina, la Concemi Odilia, vedova e casalinga, e al primo piano del medesimo caseggiato curiale, proprio di fronte alla Papi, i coniugi Burdiga, Gaspare e Ludmilla».

A guardia dei Giardini, «per l'ordine tenere da orbi in droga e conclamati in bottiglia» c'è l'Albina, che ritiene sia suo compito non solo mantenere la pulizia del luogo ma anche allontanare dal quartiere l'immo-ralità e l'indecenza «perché era poi sempre il Giardino a sopportare le conseguenze di quelle maldicenze, fole o anche verità sacrosante che s'andavano intrecciando tra tutti quelli che entravano in partita con proprie opinioni circa la giustezza o meno – facendo metafora – del fuori gioco o della rete anomala».

È un compito duro da quando, dopo aver sedotto «un 'voticchio che in Comune gestiva il foglio», la Papi Moana «ebbe dal Comune l'assegnazione provvisoria per due anni di un alloggio in via San Leonardo, n. 12».

La Papi Moana è il personaggio attorno cui ruota la storia ed è descritta sempre in contrasto al suo compagno il Beppo.

Entrambi provengono da famiglie problematiche, ma hanno una diversa indole: la Papi è «falsa, violenta, fedifraga, psicolabile, delinquente, bocchinara e culinfitta delle più rinomate nel borgo, dedita all'estorsione e al soldo come solo valore della vita»; il Beppo è «nullatenente, senza arte né parte se non per qualche uso agile del coltello», ma alla Papi è devoto e sottomesso.

«La Papi Moana a quindici rendeva già un bel gruzzolo a mamma Tosca, così sua sorella Ignazia, che rimase presto incinta due volte. La Papi però mal sopportava la tutela di mamma e così un bel giorno pensò che valeva oro la sua sorca, tanto più se l'avesse data di prima mano; e non con l'interesse di mamma»; «fare pecunio» è il suo solo interesse: «Questo vezzo del dire “pecunio” storpiando l'originale latino l'aveva appreso da un avvocato anni addietro quando era stata denunciata per atti osceni in luogo pubblico. La parola aulica le aveva accarezzato la vocazione alle incursioni al perbenismo e così lei se ne era appropriata a modo suo, cioè storpiandola».

La donna utilizza a questo scopo il Beppo, succube di questa che «era una forza della natura; era il vento ululante quando si voleva solo brezza; era la pioggia battente quando serviva al più un rinfresco; era il caldo torrido quando si auspicava appena un qualche raggio di sole».

Per lei il Beppo ruba, si fa picchiare da delinquenti suoi pari, diventa autista di prostitute, architetta piani per procurarle denari. Fallisce sempre e come punizione dorme in cantina, fra i suoi amici topi e la sporcizia che gli è familiare dall'infanzia – «Si rialzò tenendosi con la mano la guancia dolorante e, senza che la Papi pronunciasse verbo, scese in cantina a vedere come se la cavavano i suoi topi grigi. Li sentì squittire, ma per poco perché il capo gli doleva e ancor di più la guancia, e così si risolse ad allungarsi sul materasso lercio perdendo presto su quello la nozione del tempo e del luogo».

Per «fare pecunio» la Papi Moana è pronta a sfruttare anche sua figlia Marion, progettando per lei una vita da prostituta o da moglie di un ipotetico bolognese tanto ricco quanto stupido – spesso i ruoli per la Papi coincidono – e la fa assistere agli amplessi sessuali domestici: «Pure quella volta sul letto balzante, presente Marion che guardava tutta insulsa, poi di ratto fuggitiva per non dover imparare nuove versioni del cunnilingua su propria matrice porca e su lei medesima con arringa al Beppo per culinfissa finale».

Il lettore non parteggia per il Beppo, nemmeno quando questo diventa nostalgico e consapevole di essere stato vittima di una donna calcolatrice; non prova felicità quando la Marion riesce a emanciparsi dalla dittatura materna; non concorda con la visione salvifica dell'Albina che trova all'immigrato un lavoro alla nettezza urbana e lo libera dalla clandestinità; giunto alla fine della *Cronachetta*, anche il lettore è caduto nella rete della Papi Moana e sorride a questa donna che, pur avendo visto ogni suo piano sabotato, ancora non accetta la sconfitta perché fallire è la sola cosa che non rientra nella sua indole – si scaglia contro le

benpensanti donne del Giardino e «sproloquiò mefitica “A prenderlo nel culo si gode”. “Ma voi, belle signore”, aggiunse “non lo sapete”. “E non lo saprete mai”».

Conclusa la lettura, il lettore comprende che il messaggio più chiaro del testo è quello che l'autore non dice ma che probabilmente, a differenza di molti esordienti, avrà pensato: «Bene, adesso che ho letto tantissimo e che dalla lettura ho imparato come si scrive, posso permettermi il lusso di esordire anche io» – e vorrebbe aggiungere un suo capitolo ai sessantatré dell'ingegner Brugnoli, che iniziano tutti con «come qualmente» cui segue una breve anticipazione di quello che succederà, e intitolarlo «Come qualmente» si dovrebbe esordire sempre.

Gian Primo Brugnoli, *Cronachetta infame dal Giardino San Leonardo*, Caracò

ALTRI PARERI

«L'insolita e spiazzante maestosità del dettato, la crudezza icastica, il virtuosismo linguistico esagerato ma efficace: il Giardino San Leonardo esibisce una prosa rocambolesca e ribelle, strabordante ed eccessiva, maneggiata con disinvolta duttilità e zeppa di neologismi ed espressioni vernacolari d'altri tempi che si rincorrono costruendo un'architettura narrativa di straordinario impatto. L'esperienza creativistica è bizzarra quanto basta a far girare la testa del lettore disorientato da un vortice trascinante di parole e personaggi, ma semanticamente consapevole e forse memore di qualche racconto degli Accoppiamenti giudiziosi [di Gadda].»

Motivazione della giuria del premio Calvino – menzione Treccani

retabloid

Il numero di dicembre di **retabloid** sarà un **fiction issue**:
conterrà dai tre ai cinque racconti inediti.

Il numero di dicembre esce i primi di gennaio 2024.

Aspettiamo i vostri contributi.

Seguite le seguenti semplici regole:

- Avete massimo **8000 battute** a disposizione;
- Tema libero, ma il racconto deve contenere la parola «oblique»;
- Scadenza per l'invio: **27 novembre 2023**;
- Mail di invio: retabloid@oblique.it;
- Oggetto della mail: **retabloid fiction issue 2023**;
- Il file deve essere di tipo docx.;
- Nome del file: **cognome-nome_retabloid23.docx** (per esempio: **geri-franca_retabloid23.docx**);
- Il file deve essere giustificato, corpo 12, font Times New Roman, interlinea 1,5, spazi di paragrafo a zero, e deve includere il numero di pagina in basso a destra;
- Nome e titolo dovranno campeggiare nelle prime due righe;
- Sia nel corpo della mail sia all'interno del file indicate i vostri dati essenziali, compresi eventuali indirizzi social;
- Includete pure una vostra biografia in terza persona di massimo 500 battute;
- I racconti devono essere inediti sia su carta sia sul web.
- Si può mandare un solo contributo. Sono ammessi invii simultanei ad altre riviste a patto di ritirare immediatamente il racconto se accettato altrove;
- I diritti tornano agli autori subito dopo la pubblicazione.