

retabloid

aprile 2023

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
aprile 2023
«Mi piace trovarmi al confine delle cose.»
Audrey Magee

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

La foto di copertina, le illustrazioni degli Atomi e
quella di p. 35 sono di Matilde Cenci.

Le interviste a Giorgio Vasta e a Giovanna Silva
sono a cura di Francesco Rizzato, nell'ambito del
festival Testo di Firenze.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

Gli Atomi della call #13 – Gli stati soprannaturali e sublimi

Marco Biacchessi, <i>Rumore</i>	5
Chiara Guerri, <i>Perché è un bravo ragazzo</i>	7
Carlo Maria Masselli, <i>Addio al legno</i>	9
Giulia Zoratti, <i>Molare</i>	11

Le interviste

Intervista a Giorgio Vasta	13
Intervista a Giovanna Silva (Humboldt Books)	16

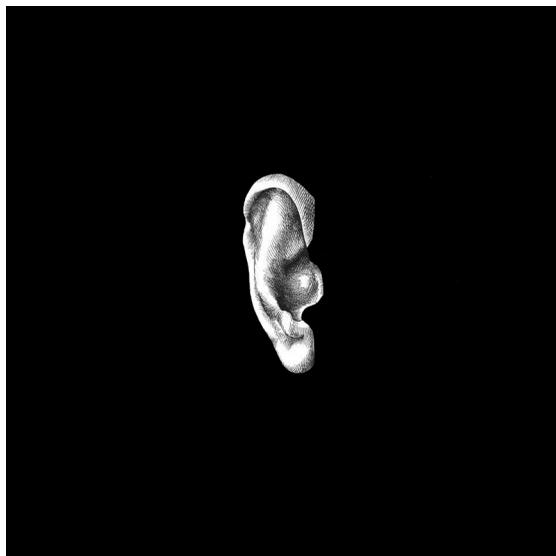
Gli articoli

# <i>Radici verdi. Il pantheon dell'ecolettore</i> Serenella Iovino, «Robinson», primo aprile 2023	19
# <i>«L'unificazione arriverà: siamo europei.»</i> Luigi Ippolito, «la Lettura», 2 aprile 2023	21
# <i>La formula della curiosità</i> Margherita Marvasi, «L'Espresso», 2 aprile 2023	24
# <i>Spokesperson, Intellectual, and... More?</i> Lawrence Venuti, «Literary Hub», 5 aprile 2023	26
# <i>«Lascio. Oggi il mercato editoriale è dominato da fenomeni incomprensibili.»</i> Cinzia Bigliosi, «Pangea», 6 aprile 2023	31

# <i>Borges e Mr Hyde</i>	
Luciano Funetta, «Robinson», 8 aprile 2023	34
# <i>La nostra vita è poesia</i>	
Antonio Spadaro, «Robinson», 8 aprile 2023	36
# <i>Il pedigree del pollo</i>	
Marina Viola, «The Italian Review», aprile 2023	38
# <i>«I miei sogni italiani: Malaparte e Gadda.»</i>	
Nuccio Ordine, «la Lettura», domenica 16 aprile 2023	41
# <i>Allegoria e paradosso</i>	
Maria Giardina, «Il Tascabile», 21 aprile 2023	44
# <i>Lettera a Giorgia Meloni</i>	
Antonio Moresco, «The Italian Review», aprile 2023	51
# <i>Lo spazio dello studio profondo</i>	
Redazione, «Il Tascabile», 26 aprile 2023	58
# <i>La letteratura assoluta di Kafka nell'ultimo libro di Calasso</i>	
Elena Sbrojavacca, «Domani», 26 aprile 2023	66
# <i>Un'altra nuova letteratura</i>	
Giorgiomaria Cornelio, «Il Tascabile», 28 aprile 2023	69
Lo sfuggito	
# <i>La letteratura dei «casi miei»</i>	
Gilda Policastro, «Snaporaz», 29 marzo 2023	76
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	79

Marco Biacchessi

Rumore



Il corpo sta marcendo ma si muove ancora, il sangue è gelido ma scorre, l'attività cerebrale è minima. Non ho fame, non ho sete, non ho caldo, non ho freddo; solo sonno. Non provo dolore, non cerco piacere. Emozioni immobili, stati d'animo inerti. Mi sveglio per dormire e dormo pregando di non svegliarmi. Giorno squallido dopo giorno squallido. I miei sogni sono scomodi momenti di lucidità in cui mi faccio a pezzi, mi cavo fuori gli organi e tu me li mangi. Tra questi sogni, ce n'è uno che emana un po' più di tepore degli altri, un sogno dove mi è concesso di accarezzarti la faccia, nascondere la mia lungo il tuo collo e sparirci e nient'altro. Dico «nient'altro» perché non provo desiderio sessuale, non più, è solo che mi piacerebbe condividere con te la mia noia.

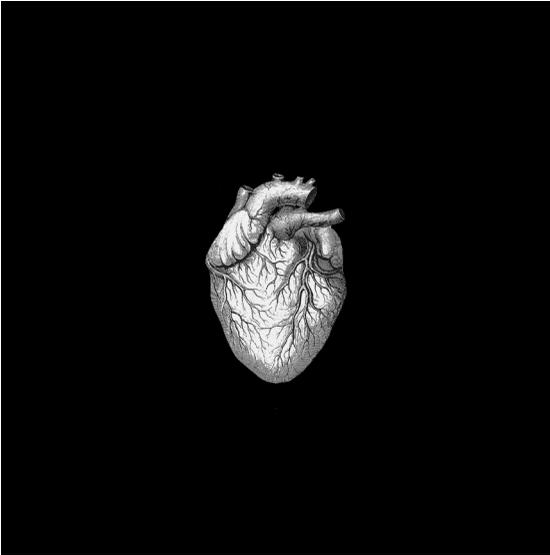
Il Comitato mi ha spedito da un dottore che si occupa esclusivamente di casi come il mio. Spetterà a lui sostituirmi le membra quando andranno in cancrena. Per ora mi ha segato e ricucito un braccio e un piede, mi ha estirpato e rinnestato un occhio. Mi suggerisce di riempire la vasca di cubetti di ghiaccio e restare a mollo due ore prima di andare a dormire. Questo mi riesce bene. Ho chiesto al dottore quanto andrà avanti questa storia e lui mi ha detto che non c'è limite ai trapianti. Ho chiesto se posso essere cremato, o anche solo lasciato a marcire, ma lui dice che il Comitato non lo permetterebbe. Hanno carne in abbondanza,

e finché ci sarà carne non mi lasceranno andare. Non mi è neanche consentito di divulgare la notizia della mia morte. Vorrei poterlo dire a te, perché per qualche ragione renderti partecipe del mio lutto credo mi farebbe sentire un po' più vivo. Stamani mentre mi lavavo la faccia mi si è strappato un orecchio e ho paura che mi trapiantino il tuo.

Marco nasce nel 1997 e legge tanto, vorrebbe poter leggere di più, fine.

Chiara Guerri

Perché è un bravo ragazzo



L'ultima volta che ho traslocato è stata anche l'ultima volta che ho visto mio padre; di lui resta un rigurgito cronico nel cervello ancora oggi che compio trent'anni.

Seduto sul pavimento di graniglia, circondato da un fortino di scatole, reggo una Red Velvet vegana sulle ginocchia. Conficco una candelina nel cuore incavato, do fuoco allo stoppino, e soffio prima di esprimere un desiderio; nessuno mi ricorda che devo smettere di essere impulsivo.

«Auguri feccia, non sarai mai un uomo.»

«Certo, come se te ne fregasse qualcosa.»

Taglio una fetta, chiudo gli occhi, la spingo in gola per arginare il pianto. Li riapro sullo sciame di briciole lungo la canottiera; continuo a piangere fino al suono del campanello, quando è solo la curiosità a sollevarmi da terra.

Manuel entra, non fa più caso al mio lerciume; dietro alla schiena trattiene i festeggiamenti con cui iniziare il suo ometto, poi prende un vassoio e prepara una striscia: «Auguri, amore».

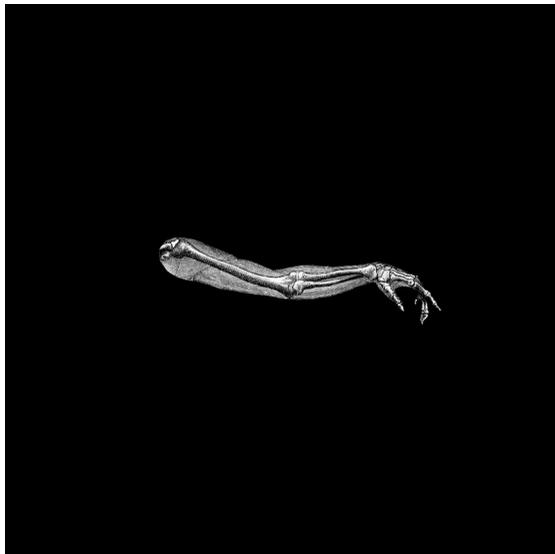
«Potevi anche evitare: che è 'sta roba marrone?», mi fido dell'unica persona che continua a guardare oltre la mia porta; inalo, agito le braccia e inizio a frinire facendo il verso a mio padre. Manuel mi sventola le bustine in faccia, ridendo mi cosparge i capelli con le briciole

rimaste. «Onora il padre! Voli con 'sta farina di grillo, eh, feccia?», strappa le ali degli scatoloni, saltella oltre la soglia; resto tra brandelli di cartone, assorto in uno stridio che sovrasta il rigurgito: «Feccia sarai tu».

Chiara Guerri nasce a Modena, la patria del maiale, dove studia Lingue. Convinta vegetariana, viene ostracizzata a Torino e si diploma alla Scuola Holden. Ha da poco concluso la trentesima edizione del Corso principe per redattori editoriali di Oblique. La sua massima aspirazione quotidiana è la serenità.

Carlo Maria Masselli

Addio al legno



Sono un re Mida che muta i corpi in legno. Come ogni re obbedisco al tempo, e so che il legno diverrà fumo in una giornata fredda, il fumo cenere in un'urna, l'urna presenza da evitare in un angolo della casa. Ma nel ricordo sfiderò il mio padrone, o lo servirò al rovescio: la cenere tornerà fumo, il fumo carbone e poi legno, poi pelle macchiata che a fatica vela le ossa; e poi, e prima, pelle di nuovo tesa e adulta, di padre a cui si aggrappa un bimbo con un destino da sovrano, seppure del legno funebre.

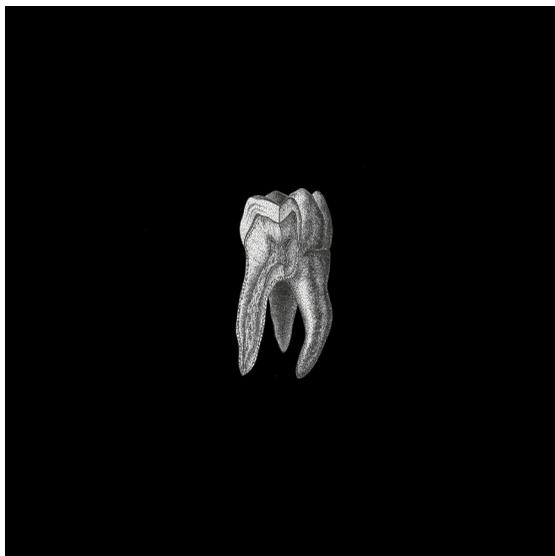
In questa stanza i gesti automatici del futuro, i gesti inevitabili del passato, sbocciano dal frassino della bara attorno a cui siamo raccolti, rimpiazzando il bouquet di rose e gerbere. Il tempo genera sé stesso. Feconda l'adeguata contrizione dei volti – quanto somiglia a un ventre umido, un volto che soffre –, crescendo nel marito, nel fratello; nel cugino e nel collega; negli auguri su un biglietto a cui si dava voce e nella voce dalla cornetta alle feste comandate. In mio padre, ma non nell'uomo che mi sollevava sulle spalle a cinque anni, e io guardavo il sentiero che ci avrebbe portati a un lago verde, i miei sandali. Il mondo era sconfinato e familiare. Dal mio volto asciutto ha preso forma una creatura atrofizzata, che sibila su un letto da degenza. Tocco il suo braccio sgonfio di carne. Chiudo la sua mano tra le mie. Impongo un commiato. Ma sento il legno, questa pelle macchiata di lividi è legno

sotto i polpastrelli, e io sfioro la bara che due cappotti neri scorteranno al forno crematorio.
Dico addio al reame. Prima che sia fumo, cenere, urna – presenza evitata.

Carlo Maria Masselli (1989) vive a Torino. Dopo aver frequentato la Scuola Holden, ha lavorato come copywriter, correttore di bozze e lettore editoriale. Collabora con «Vitamine» e Emergenze Publishing. I suoi racconti sono stati pubblicati su «Neutopia», «Narrandom» e «Micorrize».

Giulia Maria Zoratti

Molare



Ti stappi una birra con i denti. Penso ai soldi spesi in apparecchi quando eri piccolo e ai tuoi incisivi che crescevano a destra e a sinistra.

Andiamo a vedere il tramonto, ti dico.

Usciamo di casa, le ombre ti scivolano dentro. Dobbiamo arrivare in cima alla collina prima che il sole sparisca.

Mi piaci quando viene la notte: spesso prendi tutti i nostri vestiti e li appendi ai fili della biancheria, a prendere la luna. Dici che sono sporchi ma tu li vuoi del bianco più bianco. Me lo dici e ridi, soddisfatto delle nostre lenzuola candide.

Corriamo su, tu hai il fiatone, più di me. Saranno i medicinali, la tua personalità al contagocce o la giornata passata a bere, oggi che tuo padre non è in casa e io posso andare a prenderti l'alcol ogni volta che vuoi. Se bevi non gridi. Mentre saliamo noto che un pezzo di molare ti si è rotto ma non dico niente. Mi prendi per mano mentre saliamo.

Siamo arrivati. Il sole brucia sulla linea dell'orizzonte e rotola giù. Ti guardo. Da quando hai

lasciato l'università non sei lo stesso. Mi hanno detto che hai preso pasticche a una festa, dopo la tua voce non è stata più come prima.

Il giorno stai con me, la sera prendi la macchina. Ti chiedo dove vai, tu stai zitto.

Quando eri piccolo ti facevo domande troppo difficili per la tua età solo per vedere la tua arroganza sostituita da uno sguardo insicuro. Ora quando non sai cosa dire vai in terrazza e ti accendi una canna, indossi camicie di lino che laverò fino a togliere ogni traccia di fumo.

Andiamo a casa, dici che la luce della luna ti sta scottando la pelle. A casa ti distendi sul prato. Ti lascio lì. Vuoi essere perfetto, immacolato come le tue camicie, al costo di bruciarti fino a svanire.

Quando torno riconosco il tuo molare spezzato in mezzo alle tue ossa bianchissime. Le tocco e sono fredde.

Giulia Zoratti, originaria del Friuli, è una specializzanda in psicoterapia. Cade spesso nell'esistenzialismo, specialmente quando si tratta di scrivere la sua biografia. I suoi racconti sono stati pubblicati su «Verde», «Rivista Blam», «Quaerere» e «Inutile».

Intervista a Giorgio Vasta



La lingua come abbaglio: esattezza ed equivoco

a cura di Francesco Rizzato, con la collaborazione di Federico Pinelli

Durante l'incontro «Palermo come miraggio. Un'auto-biografia nella luce» (Testo, Firenze, 25 febbraio 2023) hai parlato della dualità tra equivoco ed esattezza. Sembra quasi che nella tua scrittura l'ossessiva ricerca di esattezza si muova proprio a partire dagli equivoci, come se l'esattezza stesse nelle oscillazioni della lingua.

Per me l'esattezza nella scrittura è uno strano animale molto sfuggente. Puoi avere l'impressione che si produca attraverso un repertorio di scelte sintattiche o lessicali il più possibile puntuali, esatte, quasi addirittura tecniche. Questa è una prospettiva che rassicura, ti fa credere di riuscire ad afferrare gli elementi. In realtà però nel linguaggio non avviene così. Più spesso l'eccesso di esattezza si risolve in una pedanteria fine a sé stessa. Se non c'è una scelta dei termini che si muova tra squilibri, tra improvvisi décalage e dislivelli, la lingua non esiste davvero. La lingua non ha come fine prendere o impossessarsi di qualcosa. Un'espressione come «prendere un abbaglio» secondo me è perfetta per parlare del linguaggio. Nel verbo «prendere» è espresso un movimento quasi predatorio, il sostantivo invece indica un fenomeno imprevedibile, intangibile. Per me la lingua funziona in questo modo.

Qual è la tua intenzione quando scrivi?

Non credo ci sia un'intenzione vera e propria, se con intenzione intendi qualcosa che proviene da un progetto o cerca di organizzarsi progettualmente. Ho l'impressione piuttosto che la scrittura sia una di quelle tre parti del corpo che si manifestano nelle forme che stanno al di fuori di esso, come anche lo

sguardo e la voce. Noi guardiamo, e guardando entriamo in relazione con le cose, ma il nostro sguardo non è neutro e oggettivo, è connotato, modificato dalle nostre esperienze, col passare del tempo si fa più preciso o più offuscato, gli accadono tante cose. Anche la voce è una parte del corpo che non può essere presa, ma ci sta davanti, ci annuncia, organizza un racconto; e lo stesso vale per la scrittura.

Quindi non credo si tratti di avere delle intenzioni, ma di verificare cosa sei in quel momento e non *chi*; *chi* accentua troppo un'idea di identità che non è così centrale, anzi, più passa il tempo più aumenta in me il desiderio di ridimensionarla, se non di eliminarla completamente. Mi sono reso conto che l'unica parola in cui *io* è accettabile è la parola «oblio».

È come se scrivendo, provando a descrivere qualcosa, io entrassi ogni volta in una specie di spazio buio dove la lingua svolge una funzione simile a quella delle nostre mani quando andiamo a tentoni e brancoliamo nell'oscurità. La scrittura è un pezzetto di corpo che viene collaudato, sapendo che al suo interno ci sono il tempo trascorso, la forma che hai in quel momento e – riferendomi a me – i tuoi pochi pregi e i grandissimi limiti.

Mi affascina tutte quelle scritture dove ci si confronta con fenomeni così strutturali, così impliciti da non poter essere contenuto. È un po' come avviene con la luce: c'è sempre, e in genere si pensa che non possa essere tema, perché la luce non è ciò che guardiamo ma ciò attraverso cui guardiamo. A questa prospettiva sfugge però che la luce è un fatto, un fatto in sé. Quando la lingua prova a nominarla può

avere un momento in cui si ritrae ed esita perché non sa che dire, ma poi è come entrare in un luna-park e ti accorgi dell'enorme quantità di possibilità espressive che ci sono quando stabilisci un contatto tra il linguaggio e un fenomeno privo di materia.

Che relazione c'è nella tua scrittura, almeno da «Spaesamento» in poi, tra la simultaneità del tempo e l'attenzione ai luoghi?

Parto da *Absolutely Nothing* perché ci sono cose che sono diventate più importanti per me a partire da quel viaggio in America che abbiamo fatto mentre scrivevo il libro. Entrando in uno spazio abbandonato, un intero villaggio o una singola casa, capita a volte di attraversare ambienti nei quali sono fortissime le tracce di chi li ha abitati prima nel tempo. Vedi luoghi che sono stati depredati, spogliati, e questo ti porta a pensare che sia passato davvero tanto tempo; in altri invece trovi ancora sul mobile d'ingresso le bollette lasciate accanto al telefono, il libro aperto sul tavolo con la matita nel mezzo, ti sembra di riconoscere l'impronta dei corpi ancora impressa sulle poltrone (le grandi poltrone da tv così diffuse nel Nord America): lì ti sembra che qualcuno sia appena andato via, e c'è stato per me, scrivendo di uno di questi luoghi, un momento in cui la scrittura ha provato – partendo dalle tracce, dai fantasmi – a ripristinare lo stato anteriore nel quale c'erano i corpi, quando quello spazio non aveva la forza né quel misto di tenerezza e minaccia propri dei luoghi abbandonati: perché era uno spazio ancora abitato, che stava là, era un luogo dove prendevano forma i legami familiari. Quando ti accorgi di questo è come se ci fosse il desiderio di far affiorare la simultaneità dei tempi diversi dentro la traccia. Nel fantasma c'è il presente, ma nel presente affiora il presentimento di ciò che c'è stato prima.

Credo che in tutto questo mi abbia influenzato *Qui* di Richard McGuire, edito da Rizzoli, un *silent book* fatto unicamente di disegni, di tavole bellissime dal punto di vista grafico. McGuire ha preso i frammenti di un soggiorno (le pareti, una finestra, il camino, un quadro, uno specchio) e ha raccontato

queste porzioni di spazio diacronicamente, andando indietro di qualche anno, poi avanti di qualche secolo e poi di nuovo indietro di secoli o anche di millenni; il tutto a partire da un presupposto: che le uniche due cose che ci sono sempre sono il tempo e lo spazio. Il tempo si imprime sullo spazio e lo rende in qualche modo leggibile. Quando McGuire disegna lo spazio che fino a prima avevamo visto come dato dalle due pareti del soggiorno, e poi torna indietro e mostra il momento in cui sono state tirate le mura, poi va più indietro ancora a quando sono state costruite le fondamenta della casa, e poi mostra anche ciò che c'era prima che ci fosse l'intento di costruire, quando il luogo era una palude con gli animali che si muovevano tutt'intorno: ecco, l'esperienza diventa vertiginosa. L'aspetto grandioso di McGuire è che tiene insieme più tempi dentro la stessa immagine. Mostra il pezzo di soggiorno

Giorgio Vasta
Ramak Fazel

*Absolutely
Nothing*

Storie e sparizioni
nei deserti americani

Quodlibet Humboldt

nel 1986 e simultaneamente vedi anche com'era nel 5000 a.C., com'era negli anni Quaranta e come sarà tra duecento anni. Io ho l'impulso di far accadere nella scrittura queste simultaneità temporali.

Cosa consente di fare l'affiancamento di scrittura e fotografia in una ricerca come quella di cui stai parlando?

Circoscrivo la risposta all'esperienza specifica del mio lavoro con Ramak. Le foto di Ramak non intendono essere oggettive, dichiarative, esclamative: non denunciano, non indicano, non mostrano: hanno sempre al loro interno una zona di penombra, ti fanno vedere qualcosa e creano la possibilità di un fraintendimento. Nelle foto di Ramak vedi a un certo punto comparire (perché il tuo sguardo desidera far comparire) delle possibilità ulteriori di racconto. A me è capitato più volte, partendo dalle sue fotografie, di teatralizzarle: di costruire dialoghi tra

PALERMO

Un'autobiografia nella luce

Giorgio Vasta
Ramak Fazel



un personaggio riconoscibile e uno eventuale, che non c'era nell'immagine ma avrebbe potuto essere lì da qualche parte nella fotografia. In questo senso è come se le fotografie di Ramak fossero sempre aperte, fertillissime di spunti narrativi. Raccontando le sue immagini diviene istintivo provare a muoversi nel tempo e ragionare sulla temporalità dei luoghi. C'è certamente una ragione se per me la foto più centrale del libro *Palermo* è la stessa che è poi stata scelta per la copertina, cioè il dinosauro. È perché quel dinosauro o, meglio, quei dinosauri (visto che ce ne sono più di uno negli scatti di Ramak) stanno lì su un grande prato fatto in realtà soprattutto di sterpaglie, e sullo sfondo ci sono le palazzine palermitane degli anni Cinquanta-Sessanta. Io questo luogo di Palermo – come tanti altri di quelli che Ramak ha fotografato – non lo conoscevo. Lui mi manda le fotografie che lo ritraggono, le vedo e gli domando non tanto: Dove sei stato? Ma soprattutto: Come hai fatto con delle fotografie a rendere chiara questa cosa che io penso da anni ma in modo vago: ossia che dentro Palermo coesistono, combinate male, la preistoria e il secondo Novecento, quasi a dichiarare tutti gli enormi problemi dei processi di modernizzazione? Quell'immagine del dinosauro mi arrivò nell'estate del 2017 e mi influenzò tantissimo. Stavo scrivendo con Emma Dante e Elena Stancanelli la sceneggiatura di un film; e dopo aver condiviso con loro questa foto abbiamo scritto una scena che fino a quel momento non c'era, dove le ragazzine protagoniste, in un percorso dalla città al mare, scendono dall'autobus e a un certo punto attraversano questa sterpaglia con i dinosauri. In seguito questa scena è stata girata. Io invece, quando ho provato ad andare in questo posto, non ci sono riuscito perché nel frattempo lo avevano smantellato. Insomma, questa cosa del dinosauro nel prato a Palermo l'ho vista solo nelle foto di Ramak e nelle riprese del film, ma quando poi ci sono andato mi hanno detto che i dinosauri erano stati portati via e non c'erano più. Quella volta ho vissuto in prima persona *l'estinzione dei dinosauri*.

Intervista a Giovanna Silva



Humboldt Books

a cura di Francesco Rizzato

Ci parli di quello che è forse il tratto distintivo di Humboldt: la programmatica scelta di affiancare testo e immagine? Che significato ha nella vostra ricerca?

Io sono fotografa, anche se nasco come architetto. Sono stata foto editor per otto anni, quindi essere attenta alle immagini e capirle fa parte del mio lavoro e della mia formazione. Però devo dire che in generale sono più interessata al testo scritto che all'immagine. Abbiamo iniziato con Humboldt dando vita a una collana specifica che affiancava uno scrittore a un fotografo, dove tra testo e immagine ad avere più peso erano le parole. Ora stiamo riprendendo a pubblicare questa collana, che tra l'altro è in collaborazione con Quodlibet, mantenendo le stesse coppie scrittore-fotografo di quando abbiamo iniziato. Abbiamo da poco pubblicato *Togliatti* con Claudio Giunta e me e *Palermo* di Giorgio Vasta e Ramak Fazel. Però, dal momento che negli anni ci siamo specializzati sull'illustrato, adesso c'è un maggiore equilibrio tra testo e immagini. Il nostro pubblico cerca più le immagini che il testo, anche se a me in realtà interessa più lavorare con gli scrittori che con i fotografi.

Ci racconti di «Sogni», il libro di Mari che avete pubblicato con Humboldt?

Mari non ama viaggiare, quindi con lui non abbiamo fatto un libro di viaggio ma uno sui sogni. Nel 2017 abbiamo pubblicato un suo racconto affiancato dalle illustrazioni di Gianfranco Baruchello, un artista morto di recente, che negli anni Sessanta aveva fatto una serie di lavori sui sogni. Mari ha scritto un

racconto sul sogno, o meglio, sull'idea di sogno, che tra l'altro è stato poi incluso anche nella raccolta *Le maestose rovine di Sferopoli*, uscita l'anno scorso per Einaudi.

La prossima primavera con Humboldt pubblicheremo un altro testo di Mari, ripreso da *Tu, sanguinosa infanzia*, dove c'è un racconto sulle copertine di Urania, la collana di fantascienza, di cui lui è sempre stato collezionista. Abbiamo chiesto i diritti per pubblicare questo racconto e con Stefano Graziani, che è un fotografo con cui già abbiamo collaborato, siamo andati a casa di Mari e abbiamo fotografato parte della sua collezione di Urania.

Osservando Humboldt dalla prospettiva di chi si occupa più di testi che di immagini il lavoro della vostra casa editrice è stato pionieristico di una tendenza oggi diffusa, quella del fototesto.

Sì, conta però che sono anche libri costosi da produrre. E poi non abbiamo inventato nulla. Pensa ad esempio agli anni Sessanta, al viaggio in Danimarca di Giorgio Zampa e Ugo Mulas, poi diventato un libro che abbiamo anche ripubblicato, *Danimarca 1961*. L'accostamento di uno scrittore e un fotografo è una cosa che già si faceva, noi abbiamo ripreso il modello. Un altro esempio è *La lunga strada di sabbia* di Pasolini, con le fotografie di Philippe Séclier. Il grande problema è che per le case editrici è difficile trovare i fondi per queste operazioni.

Osservare i luoghi accostando scrittura e fotografia offre la possibilità di una visione duplice, al contempo complementare e straniante. Lavorando

«Osservare i luoghi accostando scrittura e fotografia offre la possibilità di una visione duplice, al contempo **complementare** e **straniante**.»

come fotografa in viaggio insieme ad autori ho toccato da vicino il rapporto complesso e mediato che esiste tra realtà e scrittura, tra realtà e fotografia. Ho sempre pensato che la fotografia sia in qualche modo più oggettiva della scrittura. In realtà mi sono resa conto che in nessuna delle due esiste un confine netto tra oggettivo e soggettivo.

Per me una delle cose più interessanti è vedere come gli scrittori reagiscono al tema del viaggio. Vincenzo Latronico per esempio ha fatto con noi un viaggio in Etiopia. Ha scelto questo paese perché, essendo stato una colonia italiana, sua madre era nata lì. Poi, quando nel 1974 c'è stata la rivoluzione del Derg, è tornata in Italia. Lui era cresciuto con un'idea dell'Etiopia che gli veniva da sua madre ma non ci era mai stato. Quando siamo andati lì, per lui il significato del viaggio riguardava la ricerca del legame tra quei luoghi e i racconti che gli venivano dalla madre. Il libro è strutturato come un diario di viaggio, ha una cronologia scandita dalle date anche se le date non sono in ordine cronologico.

Un altro libro di viaggio che abbiamo pubblicato è quello di Dino Baldi, che non è uno scrittore vero e proprio ma un grecista e, tra le altre cose, ha tradotto *l'Anabasi di Ciro* di Senofonte. Lui, rispetto a Latronico, ha mantenuto un approccio molto più scientifico. L'idea che avevamo era di andare nei siti archeologici, luoghi che al tempo dell'Antica Grecia erano pieni di vita e umanità, per tentare di capire come sono cambiati quegli spazi da allora e cogliere inoltre lo scarto tra la realtà e i manuali di archeologia.

Il lavoro di Giorgio Vasta sull'America invece, *Absolutely Nothing*, per me è un capolavoro. Grazie a Ramak, durante quel viaggio ci sono successe delle

avventure incredibili, che a leggerle quasi non sembrano vere. E quello che più mi ha colpito è stato che Giorgio ha trasformato un racconto di viaggio in un romanzo. A leggerlo potresti pensare che sia tutta finzione, tutta fantasia. Invece è tutto vero, l'unica scena che non è vera è quella di me mentre canto. Nel libro c'è questa scena dove entriamo in un bar e io inizio a cantare, però in realtà non è mai successo. Ho un grande amore per il karaoke, solo che Giorgio non lo sapeva. Mentre il libro era in preparazione e stavamo facendo l'editing su Skype, abbiamo letto questo passaggio e in redazione ci siamo messi tutti a ridere. Giorgio mi ha chiesto perché stessimo ridendo e allora gli ho detto: Giorgio, devo confessarti che io amo cantare (da sola ovviamente, non con gli scrittori!). Insomma, lui non lo sapeva che per conto mio amo cantare, ma ha aggiunto questa cosa di me che canto in un bar in America, che non è mai successa ma sarebbe potuta accadere. Mi interessa questa porosità tra fiction e non fiction, questa osmosi inconscia che coglie l'esistente al di là del visibile.

La scrittura di Giorgio si basa sulla sperimentazione. Il libro su Palermo che abbiamo pubblicato con Humboldt è difficile. È quasi un'unica frase e l'interesse del testo si tiene a partire dalla luce e dal fatto che lui è palermitano. Il libro è su Palermo, ma potrebbe essere anche un'altra città. Il suo modo di scrivere fa sì che dalla prima pagina arrivi all'ultima nell'arco della stessa giornata, perché il racconto è un flusso unico da cui non riesci a staccarti. Ha una capacità di scrittura rara, e questo vale anche a livello orale perché quando lo senti parlare sembra di leggere un libro. A mio avviso Vasta, insieme a Trevi e a Mari, è tra i più grandi scrittori che abbiamo in Italia.

Serenella Iovino

Radici verdi. Il pantheon dell'ecolettore

«Robinson», primo aprile 2023



Da Talete a Rachel Carson, passando per Thoreau, la biblioteca essenziale dell'ambientalismo non è solo filosofia ma anche grande letteratura

L'acqua, diceva Talete, è piena di dèi. E viene da invocarli, gli dèi, a vedere la siccità dei nostri fiumi. Anassimene invece pensava che l'essere di ogni cosa dipendesse dall'aria. Come dargli torto, se è la composizione dell'atmosfera a determinare il clima globale e la vita sul pianeta? Certo, non erano ambientalisti, i presocratici – almeno non nel senso che intendiamo oggi. Per loro la natura non era da proteggere o da salvare: c'era e basta, e la natura eravamo noi, insieme agli animali, agli alberi, ai fiumi, al mare, alle vette, agli atomi, alle stelle, all'acqua aria terra fuoco e le divinità, maiuscole e minuscole, che abitano il reale. Anche l'amore e la guerra per loro erano natura. E non è un caso che ogni volta che quei sapienti volevano parlare un po' di tutto scrivessero poemi intitolati semplicemente *Peri phýseōs*, *Sulla natura*. Da allora la natura delle cose non è cambiata tanto. Sono cambiate però le cose che chiamiamo «natura», e sono diventate sempre più fragili e minacciate. La natura oggi la chiamiamo «ambiente». Sentiamo che è importante, ma è difficile farcene un'idea. «Ambiente» infatti evoca tante cose: dai rifiuti agli ecosistemi, dai ghiacciai al cemento, dall'atomica (e altre bombe) al nucleare (e altre fonti di energia). È una selva intricata, ma ci sono autori e autrici che per primi vi si sono avventurati e che ci guidano quando proviamo ad

attraversarla. In quest'articolo li organizziamo in un piccolo pantheon: una biblioteca essenziale da cui ognuno potrà proseguire per i sentieri che vorrà. Cominciamo con le radici. Saltate quelle profonde (dai presocratici ai romantici, passando per il mondo animato dai rinascimentali), partiamo da Darwin. È lui che ci mostra che l'ambiente e la vita sono una cosa sola, e che alla lunga siamo tutti imparentati. Le sue opere sull'evoluzione sono fondamentali, ma il libro consigliato è *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, che racconta l'avventura sul *Beagle* alla volta del Pacifico e di una teoria rivoluzionaria. Se le radici sono europee, è in America che fioriscono i classici. È lì infatti che si afferma il culto (e la fissazione) della wilderness, la natura selvaggia. Uno dei primi a farsene profeta è Henry David Thoreau, filosofo e scrittore, agrimensore, cercatore di mirtilli, pacifista e vagabondo. *Walden ovvero Vita nei boschi*, diario di due anni in una capanna sulle sponde di un laghetto del New England, è la bibbia degli ambientalisti. Il secondo classico è John Muir. Come Thoreau vagabondo (ma anche ingegnere, inventore, mistico e compagno di scalate di Theodore Roosevelt), a lui che era scozzese l'America deve la sua ricchezza più iconica: i grandi parchi nazionali. Di Muir consigliamo *Le montagne mi chiamano. Meditazioni sulla natura selvaggia* (Piano B) e *La mia*

prima estate sulla Sierra (Keller), che ci fa immergere nella scoperta di una natura avvolgente, potente e severa, eppure già ferita. Altro protagonista è Aldo Leopold. Ecologo, forestale, professore e cacciatore, fu pioniere dell'etica della terra e grande osservatore. Il suo «almanacco di una contea di sabbia» (*Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Piano B) segue le stagioni dalle terre asciutte del Wisconsin in un rincorrersi di tracce di animali, pensieri intorno al fuoco, neve, sole, storie inscritte negli anelli degli alberi e negli anellini che identificano gli uccelli. Pieno di nature (sì, plurale) e umanità, è un libro leggendario. Per finire, l'immensa Rachel Carson. Delicata, geniale biologa marina, denunciò le multinazionali della chimica e fu ostracizzata fino all'ultimo in quanto donna, non madre, single, e scienziata. La sua *Primavera silenziosa* – una primavera senza uccelli, avvelenati dai pesticidi – è un canto d'amore verso la scienza e la natura. A patto che non si facciano la guerra.

L'America, si sa, è sempre avanti (e per capirlo c'è *Americana Verde*, curata da Anna Re, Edizioni Ambiente). Ma anche noi abbiamo i nostri classici. Sono Antonio Cederna, archeologo e giornalista che denunciò speculazioni e scempi, di cui vanno letti *I vandali in casa* (Laterza) e *La distruzione della natura in Italia* (Castelvecchi). E poi Giorgio Nebbia, chimico e studioso di merci e risorse. La sua raccolta *La terra brucia. Per una critica ecologica al capitalismo* (Jaca Book) dovrebbe essere una lettura obbligatoria. Per tutti. Anche da noi però immensa fu una donna (non madre, single e scienziata): Laura Conti. Staffetta partigiana, medico, parlamentare, educatrice, attivista, fu testimone del disastro di Seveso, cui dedicò un romanzo, *Una lepre con la faccia di bambina* (Editori Riuniti) e un reportage, *Visto da Seveso* (Feltrinelli): libri che parlano di aborto, marginalità, insabbiamenti, sono pietre miliari di un'ecologia politica, narrata e vissuta – più che mai dal corpo delle donne. Per finire, un amico fragile, classico involontario e indimenticabile: Alexander Langer. Altoatesino, fu pacifista, ambientalista,

attivista per i diritti umani, le convivenze, le differenze. Più che un'opera, dovremmo conoscerne le idee e sapere chi è stato. Perciò raccomandiamo Alexander Langer. *Una buona politica per riparare il mondo* (Internò4).

Questi i nostri classici. Per gli altri ci limitiamo a qualche suggerimento. Ad esempio, per chi vuole sapere come nascono e si ramificano le ingiustizie ambientali, Eduardo Galeano, *Le vene aperte dell'America Latina* (Sur) e, dall'Africa, la voce di un martire della lotta contro le multinazionali del petrolio: Ken Saro-Wiwa, *Un mese e un giorno. Storia del mio assassinio* (Dalai), da leggere insieme a *Cuore di tenebra* di Conrad. Per chi ama storie di boschi, animali, api, montagne c'è Rigoni Stern, praticamente tutto. Per chi vuole una speranza possibile, *L'uomo che piantava gli alberi* di Jean Giono. Per chi cerca l'anima del mondo, squarciata e luminosa, Anna Maria Ortese, *Corpo celeste* (Adelphi). Per chi desidera il brivido dell'apocalissi (e non si accontenta dei report dell'Ipcc), tre titoli: *La strada* di Cormac McCarthy, un padre e un figlio in un mondo devastato; Bruno Arpaia, *Qualcosa, là fuori* (Guanda), storia di uno scienziato che finisce profugo climatico in Scandinavia; e *L'isola dei fucili* di Amitav Ghosh, in cui una Venezia multietnica, battuta da uragani e divorata dalle teredini (molluschi xilofagi, annientatori di flotte), dialoga con un'altra laguna, quella delle Sundarbans in India.

Per Spinoza dio è la natura. Con sfumature diverse, concordano Francesco, che nella *Laudato si'* invoca la cura del creato in nome di un'ecologia integrale fatta di ambiente, società ed economia; il Dalai Lama, per cui il buddhismo è ambientalismo e la compassione verso ogni creatura è la chiave di volta della realtà (*Amiamo il pianeta*, Giunti); e Seyyed Hossein Nasr, che legge nel Corano il rispetto del pianeta (*La crisi spirituale dell'uomo moderno*, Medusa). Si ferma qui la nostra passeggiata nel bosco sacro dei libri verdi. E a proposito, «bosco» non era una metafora. Che cos'è infatti una biblioteca se non una selva di alberi «diversamente verdi»?

Luigi Ippolito

«L'unificazione arriverà: siamo europei.»

«la Lettura», 2 aprile 2023



Intervista alla scrittrice Audrey Magee a pochi giorni dal venticinquesimo anniversario degli accordi che misero fine alla guerra civile nota come i Troubles

Non poteva essere più tempestiva l'uscita in Italia di *La colonia*, il romanzo di Audrey Magee inciso nella carne e nel sangue dell'Irlanda: perché il 10 aprile cade il venticinquesimo anniversario degli accordi del Venerdì Santo, che misero fine a decenni di guerra civile nella provincia nordirlandese. Quella pace oggi appare più fragile che mai. La Brexit ha destabilizzato un compromesso che si reggeva su una voluta ambiguità: il rimando all'infinito di scelte impossibili.

L'Irlanda del Nord venne creata centouno anni fa per garantire una maggioranza permanente alla comunità protestante dell'isola: era in un certo senso l'ultima colonia dell'Impero britannico, un luogo in cui i cattolici avrebbero dovuto restare per sempre cittadini di seconda classe. Ma la spinta demografica portò alla crescita del sentimento cattoliconazionalista, che guardava alla Repubblica d'Irlanda a sud, e lo scontro fra le due comunità divenne inevitabile: è quello che in Gran Bretagna chiamano con eufemismo i Troubles, i «disordini», nella realtà una guerra civile, scandita dagli attentati dei terroristi repubblicani dell'Ira e dalle ritorsioni dei paramilitari lealisti, che fece 3500 morti, in maggioranza civili.

Fu il governo di Tony Blair, nel 1998, che riuscì a trovare una soluzione: l'Irlanda del Nord diventava una sorta di terra di nessuno condivisa tra Londra e

Dublino, dove si poteva essere cittadini britannici o irlandesi o tutt'e due le cose, mentre le comunità protestante e cattolica accettavano di spartire il potere su un piano di parità. Un espediente, uno stratagemma che rinviava a un futuro remoto una scelta definitiva, ma che aveva senso nel momento in cui sia la Gran Bretagna sia l'Irlanda appartenevano all'Unione Europea e dunque ci si poteva sciogliere in un'identità sovranazionale. L'uscita di Londra dall'Ue ha fatto crollare il castello di carte. S'imponneva una decisione, di qua o di là: proprio quanto gli accordi del Venerdì Santo volevano evitare. Il confine fra le due Irlande, di fatto sparito, diventava l'unica frontiera fisica tra Regno Unito e Unione Europea: per evitare di riaprire la ferita, la cui ricomposizione era alla base degli accordi di pace, si è lasciata l'Irlanda del Nord nel mercato unico. Ma questo ha scatenato l'ira della comunità protestante, che si è vista staccata da Londra e abbandonata al destino di una riunificazione con la Repubblica cattolica di Dublino.

È per capire il retroterra di questo grumo di passioni che *La colonia* ci riporta all'estate del 1979, quella dell'assassinio di Lord Mountbatten per mano dell'Ira: la scrittrice immagina una piccola isola remota di fronte alla costa nordirlandese, sulla quale arrivano un pittore inglese e un linguista francese,

entrambi alla ricerca di una sorta di purezza identitaria. Attraverso l'interazione tra i due visitatori e la popolazione locale, Audrey Magee ci parla di colonialismo e di identità culturale.

Partiamo dal titolo, «La colonia» è una metafora dell'Irlanda?

Ho creato quella minuscola isola per esplorare cosa significhi essere colonizzati e cosa colonizzare. Ovviamente deriva dall'esperienza irlandese, che nel mio caso è fondamentalmente quella del Sud dell'Irlanda, dove sappiamo che eravamo colonizzati, ma non ci pensiamo come colonizzati allo stesso modo della Nigeria o dell'India: volevo esplorare la colonizzazione, non solo i comportamenti che ereditiamo quando siamo colonizzati, ma anche le attitudini latenti quando sei il colonizzatore. Dunque sì, è una metafora dell'Irlanda.

Un dato colpisce: nel libro la narrazione è scandita, a ogni capitolo, da un breve bollettino di attentati.

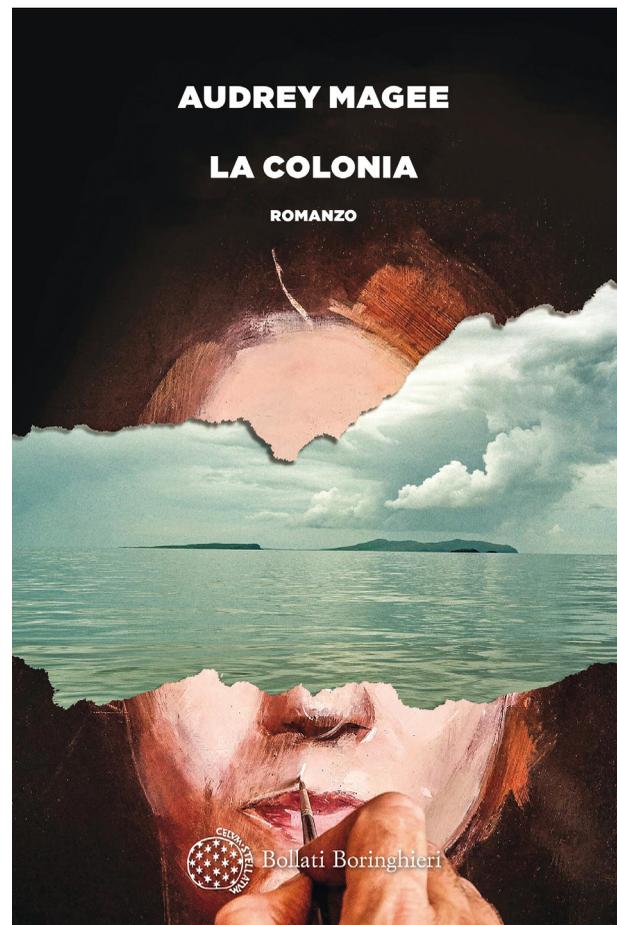
La violenza è al cuore del libro. Sono cresciuta con quel tipo di violenza: certo, ero al sicuro nel Sud dell'Irlanda ma ho cercato di ricreare l'atmosfera di violenza costante attraverso la vita, attraverso la società. È una pulsazione che attraversa il quotidiano, finché della violenza non ti rendi più neppure conto. Sembra disconnessa dalla vita quotidiana che scorre in parallelo ma quell'estate sull'isola ha un impatto sulla vita delle persone: così ricordo l'estate del 1979, avevo tredici anni.

Quanto è stato importante per lei e per tutta l'Irlanda quell'anno, quando Lord Mountbatten - zio del principe Filippo e ultimo viceré d'India - venne ucciso in un attentato dell'Ira?

È stato importante per me, ma è stata una svolta anche per l'Irlanda. Sono cresciuta in una comunità

«La **violenza** è al cuore del libro.»

chiusa, ma volevo di più: quindi a tredici anni sono saltata su una barca verso la Francia e sono andata a stare come ospite da una famiglia francese. Quelle persone lavoravano in un villaggio-vacanze per bambini, quindi ogni mattina andavo lì e nel pomeriggio andavo in spiaggia, in un ambiente libero e bellissimo che ha avuto un grande impatto su di me. Poi sono tornata in Irlanda: e la violenza è esplosa in quel giorno d'agosto, quando venne ucciso Lord Mountbatten assieme a quei due ragazzi [morirono sul colpo anche il nipote quattordicenne di Mountbatten e il mozzo quindicenne della barca su cui si trovavano, il giorno dopo morì per le ferite la consocera dell'aristocratico inglese, Ndr]. Mi sembra incredibile che due persone della mia stessa età,



«Quando ero ragazza il confine significava attraversare uno spazio di violenza, con tutte quelle armi, le ispezioni alle macchine: ma i miei figli non ne sapevano nulla.»

che stavano dandosi da fare su una barca, in Irlanda fossero vulnerabili e finissero vittime della violenza. L'esperienza della Francia e quella dell'assassinio di Mountbatten si fusero insieme. Ma questo accadeva nel Sud dell'Irlanda, non nell'Irlanda del Nord: la violenza aveva varcato il confine. Il 1979 divenne un anno di svolta: per me personalmente, perché mi suscitò le domande esistenziali su cosa significhi essere una ragazza, cosa significhi essere irlandese, mentre a livello nazionale avevamo a che fare con il lascito della violenza che attraversava il confine. Per questo sono stata riportata all'estate del 1979: volevo capire cos'ha significato per la mia generazione.

Fra pochi giorni ricorre il venticinquesimo anniversario degli accordi di pace in Irlanda del Nord: come ci si sente oggi?

Quell'accordo è una cosa meravigliosa e resta tale, è stato un risultato formidabile. Ma è stato molto interessante scrivere il libro con la Brexit sullo sfondo: perché molte di quelle questioni sono riemerse. La Brexit è stata un momento esistenziale, perché pensavamo che tutto fosse stato risolto ed ecco invece che parliamo di nuovo di confini e dobbiamo spiegare di nuovo ai nostri figli cos'è un confine. Quando ero ragazza il confine significava attraversare uno spazio di violenza, con tutte quelle armi, le ispezioni alle macchine: ma i miei figli non ne sapevano nulla. E però quando è accaduta la Brexit, mi chiedevano che cosa fosse un confine: erano cresciuti con quelle questioni risolte e la Brexit le ha riportate tutte indietro.

La Brexit ha dunque segnato il fallimento del processo di pace in Irlanda?

Non è che gli accordi di pace stiano fallendo: ma la Brexit ha aperto un nuovo capitolo. Gli accordi di

pace sono un accordo europeo, ma ora si trovano in uno spazio precario. L'Europa è al cuore degli accordi di pace: questo concetto di non avere confini, che non importa quale passaporto hai, non importa quale lingua parli. Ma la Brexit ha fatto saltare tutto in aria. E certe persone usano la Brexit per creare altre divisioni, nel timore di un'ulteriore separazione dal Regno Unito: questa è la vera difficoltà, il terrore degli unionisti di venire separati da Londra e avviati verso una lenta marcia di riunificazione con il resto dell'Irlanda. La cosa più importante ora è riconoscere quelle paure e cercare di affrontarle in maniera costruttiva. È richiesto un nuovo linguaggio all'interno degli accordi del Venerdì Santo.

Lei pensa che vedrà la riunificazione dell'isola?

Sì, mi piacerebbe vedere un'Irlanda unita, è una cosa romantica e istintiva. Ma il paese è stato diviso: doveva essere una situazione temporanea ed è diventata permanente, non penso che beneficî nessuno, ma il problema è che dopo cent'anni si sono create talmente tante differenze fra le due parti dell'isola... La riunificazione stava avvenendo quietamente, all'interno del contesto europeo, ma ora a causa della Brexit stiamo messi di fronte a scelte obbligate. Per questo ora l'Irlanda unita è divenuta una scelta, mentre prima stava avvenendo organicamente. Dunque sì, vorrei vedere un'Irlanda unita: ma non con l'aggressione, non con violenza e tensioni.

«Ora l'Irlanda unita è divenuta una scelta, mentre prima stava avvenendo organicamente.»

Margherita Marvasi

La formula della curiosità

«L'Espresso», 2 aprile 2023

Ritratto della nuova direttrice editoriale di Guanda, Federica Manzon: «Ho intenzione di pubblicare libri che raccontino di pezzi di mondo lontani da noi».

Donna, in un universo editoriale dove i vertici sono ancora, perlopiù, uomini. Outsider. E ancora decisa a esplorare territori nuovi della narrativa.

Federica Manzon è appena stata nominata direttrice editoriale della casa editrice Guanda, Gruppo Mauri Spagnol. «Una bella novità, lo dico da sola, visto il lato conservatore di questo mondo che è solito privilegiare uomini tra i cinquanta e i sessant'anni» scherza lei, senza nascondere un certo orgoglio.

Nata nel 1981 a Pordenone, Manzon oggi vive tra Milano e Trieste, presso la cui università si è laureata in Filosofia. Ha iniziato a lavorare nell'editoria nel 2007 come editor della narrativa italiana in Mondadori, dopo un'esperienza agli Oscar, per passare poi alla narrativa straniera e rimanendovi fino al 2018, quando è entrata nella direzione didattica della Scuola Holden di Torino. Dal 2021 ha curato per l'editore Crocetti la collana di narrativa Mediterranea e collaborato con riviste e quotidiani occupandosi prevalentemente di letteratura balcanica ed est-europea. Ha pubblicato romanzi e racconti per diversi editori (*La nostalgia degli altri*, Feltrinelli; *Il bosco del confine*, Aboca, solo per citare gli ultimi).

Il suo obiettivo, a Guanda, è di arricchire il catalogo con nuove voci e direzioni della letteratura internazionale, tenendo uno sguardo particolare agli autori europei. «Ma l'ambizione è soprattutto quella

di diventare un punto di riferimento per gli autori italiani, fare in modo che possano trovare un editore con cui immaginare nuovi progetti letterari. Ho intenzione di pubblicare libri che raccontino di pezzi di mondo lontani da noi e interessanti e che lo facciano con una lingua nuova» sottolinea.

È la convivenza con culture diverse, la contaminazione, con tutte le sue contraddizioni, ad affascinare di più Manzon. Non a caso le piace vivere a Milano, ma continua a tenere un piede a Trieste.

«Milano è l'unica realtà italiana veramente internazionale, dove passano o si stabiliscono persone da ogni parte del mondo, creando una mescolanza molto interessante. Trieste è un mondo tutto suo, storicamente ultimo baluardo di Occidente dietro la cortina di ferro, ospita una mescolanza di gente che non si fonde, ma mantiene la propria identità, litigando in continuazione. Questa realtà mi ricorda che viviamo in un mondo ricco di possibilità dove le diversità sono ricchezza. Ed è proprio il compito dei libri allargare i nostri confini».

Per approdare ai mondi narrativi più interessanti del momento. Per Manzon quelli che arrivano da luoghi di confine: «Mi incuriosiscono le voci ibride. Penso allo scrittore Ocean Vuong, di origine vietnamita, trapiantato negli Stati Uniti, che ha un linguaggio interessante, un mix di poesia e prosa.

Il suo primo romanzo, *Brevemente risplendiamo sulla terra*, è un connubio tra romanzo di formazione, memoir e autofiction. Mentre *Il tempo* è una madre, la nuova raccolta di poesie, è un viaggio doloroso e intimo nei ricordi del passato. Oltre a Vuong trovo interessanti autrici che scrivono in italiano pur non essendo la loro lingua madre: Jhumpa Lahiri e Elvira Mujčić, per citarne solo un paio». E sullo stato dell'editoria è ottimista: «È un momento interessante, di grande vitalità e con tanti elementi nuovi. Se da una parte il mercato continua a premiare nomi noti e giallisti, dall'altra emergono autori poco conosciuti che ci fanno scoprire pezzi di mondi lontani. Fino al 2000 abbiamo vissuto una sudditanza dal mondo anglosassone, ora c'è un allargamento geografico, basti pensare al premio Nobel assegnato a Olga Tokarczuk, o al premio Strega europeo vinto da Mikhail Šiškin. Ma il dato che più mi entusiasma è quello che vede i giovani lettori sempre più appassionati sia di letteratura fantasy che di titoli classici. L'influenza dei social nel promuovere la letteratura è una grande opportunità di apertura».

E quali caratteristiche deve avere un inedito per catturare la sua attenzione?

«Originalità e autenticità» risponde: «Devo sentire che l'autore ha raccontato la storia che gli preme di più con un linguaggio personale. La sicurezza della scrittura, la voce e lo stile sono altrettanto importanti della storia. E le storie più difficili da raccontare, in questo momento, mi paiono quelle che si concentrano sulle relazioni personali».

«Devo sentire che l'autore ha raccontato la storia che gli preme di più con un **linguaggio personale**.»

Federica Manzon non è solo una editor. Prima di tutto è una scrittrice. Le chiedo come convivono le due anime: «A compartimenti stagni» dice: «Quando penso alla scrittura dei miei libri cerco di dimenticare gli aspetti editoriali. Ma conoscere sulla mia pelle le ansie degli autori mi aiuta a rispettarli. Per esempio, cercando di leggere i loro lavori nel più breve tempo possibile oppure nel farli sentire accolti, ascoltandoli, dialogandoci. Vorrei pubblicare meno titoli per dare più tempo e cura a ciascuno». I libri sono gli «amici capaci di farmi sentire meno sola e di regalarmi momenti di pura felicità. E in generale come strumenti in grado di cambiare la vita alle persone. Leggo moltissimi autori italiani, spagnoli e sudamericani» racconta. Con un certo distacco verso i classici: «Non ho il culto dei morti, preferisco alimentare la mia curiosità e guardare a nuovi mondi. Ma ogni tanto rileggo *Il Maestro e Margherita* e considero *Matilde* di Roald Dahl il libro che mi ha fatto diventare una lettrice». Manzon, secondo lei perché l'hanno scelta per questo ruolo? «Sicuramente ha contato la mia conoscenza dei nuovi talenti italiani data anche dal mio lavoro alla Holden, il mio sguardo sul mondo sempre curioso e su nuove scoperte e la tendenza a lavorare tanto: non sopporto non avere tempo».

«Fino al 2000 abbiamo vissuto una sudditanza dal mondo anglosassone, **ora c'è un allargamento geografico**, basti pensare al premio Nobel assegnato a Olga Tokarczuk, o al premio Strega europeo vinto da Mikhail Šiškin.»

Lawrence Venuti

Spokesperson, Intellectual and... More?

«Literary Hub», 5 aprile 2023



La «nuova visibilità» della traduzione letteraria

Recent controversies have brought an unusual amount of light – as well as heat – to the obscure field of literary translation. The most contentious episode occurred in 2021, when Amanda Gorman’s poem for the presidential inauguration, *The Hill We Climb*, set off a search for translators whose race and gender were thought to match the identity of the Black Us poet.

Translators in the Netherlands and Catalonia withdrew under criticism or were rejected, while those hired in other European countries involved unexpected changes in publishing practices, including a multiethnic team for the German translation and hip hop artists for the French and Swedish versions. The dearth of black women translators was revealed, suddenly and starkly, provoking charges of systemic racism and measures to increase institutional diversity. The result was a rancorous division of opinion: on the one hand, the commissioning was attacked for excluding translators on the basis of race when their work, by definition, aims to be inclusive of different cultures; on the other hand, the process was celebrated for giving access to translators who have long been denied work because of their race.

Remarkably, the controversy did nothing to illuminate what translators do or how they do it. On the contrary, the nature of their work was conceived along fairly old-school lines: publishers, agents, translators were collectively trying to insure that the author of

the source text was transferred in the translation or, more precisely, that her racial and gender identity was preserved in a different language and culture. And what about the translators’ role in all this? They were expected to match the poet in an acceptable way in order to... disappear, leaving no trace of their decisive intervention or of the linguistic and cultural differences they had to manage to translate the poem. If any such trace were detected, it would mean the translation was bad, not just an unconvincing stand-in for Gorman, but not Gorman herself. Here the translator’s invisibility turns, at least partly, on finding a translating language that does not offend. According to the Dutch publisher of Gorman’s poem, Meulenhoff, agents who sold the translation rights required foreign publishers to vet their translations for insulting stereotypes and misrepresentations. The translator becomes unseen when a translation is free of awkward or taboo language, anything off-key enough to make readers conscious of reading a translation instead of the original. Readers want a translation to read as if it were a text written originally in the translating language – i.e., not translated.

This desire fetishizes originality and stigmatizes translation. A bumpy locution, especially with a canonical text, can provoke the fear that a translator has miscommunicated or contaminated it, gotten it wrong somehow, maybe deliberately, according to

some hidden agenda or ideological slant. Treason, after all, is the hackneyed homonym for translation: *traduttore traditore*. A betrayal of the hallowed original – a translation, say, that travesties a national literary monument – coincides with treachery against the translating language, such as stylistic infelicity or so-called translationese.

The most important thing is to avoid any linguistic slip that would interrupt a vicarious reading experience, not just absorbed but unconscious, so that the reader succumbs to the illusion of transparent translation, direct access to the original. Every reader of a translation experiences this transparency for long stretches (even if some other kind of reading is also done—analytical, technical, comparative).

FLIGHTS

OLGA TOKARCZUK

Fitzcarraldo Editions

Translators themselves are complicit in creating the illusion, adept at writing with such fluency and familiarity as to efface their presence everywhere in the translation and make the original seem present. The original, however, is always elsewhere. And whatever the translator has done in its place remains undetectable.

Perversely resisting this status quo, I tend to be on the look-out for places where the translator is materializing, taking on a form or identity, visible but not imaginary, open to interpretive possibility. In the anglophone world, the start of the new millennium brought changes in publishing and award-giving that moved literary translation from the shadows, closer to the center of cultural and political debates. As a result, a more public role has been created for translators.

The most visible changes are trends in the publishing industry. During the past twenty-five years, the Us and Uk have witnessed a groundswell of small to midrange presses that devote a significant part of their lists to translations of foreign literatures. Over twenty new presses have been launched, vastly different in size, scope, and resources, some non-profit, others trade. Among the more familiar names: *And Other Stories*, *Archipelago*, *Fitzcarraldo Editions*, *New York Review Books*, *Open Letter*, *Pushkin Press*, *Tilted Axis*. They join small literary presses that have been publishing translations from earlier in the previous century, like *New Directions* (founded in 1936), *Carcanet* (1969), and *Dalkey Archive* (1984).

A number of new awards have been instituted as if in recognition of this expansion in publishing activity. They include the *Oxford-Weidenfeld Prize* (1999), the *International Booker* (2005), the *Warwick Prize for Women in Translation* (2017), and the *Gregg Barrios Prize* at the *National Book Critics Circle* (2022). The *National Book Award*, which added a category in translation during an earlier period of expansion (1967-1983), re-established it in 2018 as «translated literature» (a misnomer insofar as

eligibility is limited to «fiction or nonfiction» and living foreign authors).

Long-standing awards that carry the most prestige also figure in the changes, signaling critical and commercial success. Fitzcarraldo Editions, which issues roughly twenty books a year, publishes four Nobel Laureates in English: Elfriede Jelinek, Svetlana Alexievich, Olga Tokarczuk, and Annie Ernaux. The wave of new publishers doesn't seem to have boosted the total volume of literary translations published each year. The Translation Database on «Publishers Weekly» lists fiction, poetry, children's literature, and an uneven *mélange* of nonfiction (biography, memoir, history, theory). It indicates that since 2015 the average annual total for new translated titles has floated around 650.

In the Us alone, however, several million books are published each year, including self-published material. Literary translations constitute a trickle in the ocean of print, despite the outsize attention they receive from reviews, awards, interviews, and social media.

Apart from the rare best seller, sales of translations have never been especially robust either. In 2004 Christopher MacLehose, who directed Harvill Press from 1978 to 1999, observed that «the majority of even the finest books that are translated find their way to sales between 1,500 and 6,000».

In 2021 Adam Levy, codirector of Transit Books, which publishes six to eight books a year, said that «a more realistic sales range for a given title might be between 1,500 and 3,000, though we've had books that have sold well above and below». When such statements are juxtaposed to figures for Us best sellers, the whole question of marketability turns surreal: Stephen King's latest novel, *Fairy Tale* (2022), sold over 600,000 within four months of publication.

Occasionally translations hit the midlist in sales and a few even become best sellers, sometimes propelled by film and video adaptations. New Directions has built readerships for distinguished

contemporary fiction writers like Jenny Erpenbeck and Yoko Tawada, so that a translation of a new book by them might sell 15,000 soon after publication. Elena Ferrante's Neapolitan quartet of novels, translated between 2012 and 2014, have sold over three million copies for Europa Editions, according to editor-in-chief Michael Reynolds, who calls the figure «an anomaly». Seventy percent of Europa's translations fall beneath MacLehose's upper limit of 6,000.

Literary translation remains an elite niche in anglophone publishing, relying sometimes on government funding agencies, both domestic and foreign, and supported by academic institutions, whether directly through textbook adoptions or more subtly by educating future readers of foreign literatures in translation. This situation raises the question of whether reading translations can be more than leisure time activity for the professional-managerial class, can actually intervene into current cultural and political debates.

Intriguing new publishing strategies are being developed, changing the ways that foreign literatures are read. Since translation removes a source text not only from its linguistic and cultural community but from its literature, from other texts in its language, a publisher can supply contexts to support the appreciation of new foreign writers, publishing more widely in a particular language than just a one-off work. Chad Post, the director of Open Letter, invites translators to curate and then translate a selection of three texts from a foreign literature. The «trptych» offers a glimpse into a contemporary literary scene, increasing the impact of each work in translation. It also highlights the translator's role (and responsibility) in creating a multi-dimensional image – of source texts, their authors, their cultures.

Katie Whittemore chose novels by three Spanish women to recreate their cultural network. «The writers and stories I was able to champion» she explains «were in conversation with each other and with other texts from other languages». She sees the

project as «shaping a book's reception, how it reads alongside or in contrast to».

In the new visibility, the literary translator possesses a different sort of identity: still the articulate spokesperson for another language and culture, but self-conscious as an interpreter, at once scholarly and creative. The translator as writerly intellectual.

Translators have been authoring essays about their work, giving interviews, speaking in podcasts. The material has been printed in many different venues, academic and popular, print and electronic, including some heavily trafficked sites like «Lit Hub», «Electric Literature», «Los Angeles Review of Books», «Public Books», «Words without Borders», and «The Drift». There are even websites specific to translation in some way: translators write the reviews posted on «Reading in Translation» and engage in shoptalk on «Hopscotch Translation».

Striking contemporary novels have fed this energy, for the most part, spotlighting translators' work and at times redefining their reputations. Fernanda Melchor's acclaimed Mexican noir about a transgender murder, *Hurricane Season* (2017), brought attention to the British-American slang and obscenity in Sophie Hughes's translation. The celebrity of translating a best seller like Elena Ferrante has turned Ann Goldstein into the leading interpreter of Italian prose in English, the go-to translator for women writers. Her recent work includes the post-WWII feminist avant la lettre, Alba de Céspedes, and the Italo-Latvian memoirist Marina Jarre.

There is also a new generation of classical scholars who translate and write about their translations for general readers. The notable successes – Emily Wilson's *Odyssey* (2017) and Stephanie McCarter's *Metamorphoses* by Ovid (2022) – combine academic research with an attentiveness to poetic style, interpreting canonical texts so as to foreground gender politics. Wilson's Homer, now the authoritative version adopted in university-level Great Books courses, avoids «contemporary types of sexism» as

manifested in «derogatory language» like «sluts» and «whores» (although put in the mouth of macho Telemachus they carry a certain truth to character). McCarter's essay *Rape, Lost in Translation* (2018) links Ovidian sexual violence to the #MeToo movement. Her blistering critique of earlier English versions – Rolfe Humphries (1955), Mary Innes (1955), Horace Gregory (1958) – shows how they variously tone down or «euphemize» rape.

The most startling of the new developments may be the mushrooming of book-length commentaries on translation by professional translators, many with substantial lists of translations to their credit, working in various other capacities as academics, poets, fiction writers, editors. The books, at least ten over the past decade, all from trade presses, are quite different in form and theme. They range from David Bellos's divertingly detailed *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything* (2011) to Kate Briggs's Barthesian meditation, *This Little Art* (2017) to Polly Barton's memoir of turning Japanese, *Fifty Sounds* (2021).

Translators have of course written about their work before. But it wasn't till the 1950s that comparable books started to appear, usually edited volumes that gathered statements by writer-translators with academic papers. Reuben Brower's *On Translation* (1959) proved to be a watershed collection where translation theorists (Roman Jakobson, Eugene Nida) rubbed shoulders with Kafka translators Willa and Edwin Muir and the Greek scholar Richmond Lattimore, whose 1951 *Iliad* had quickly become canonical. This sort of collection appeared periodically in the following decades, reflecting changes in the discourse on translation but limited in impact to academia.

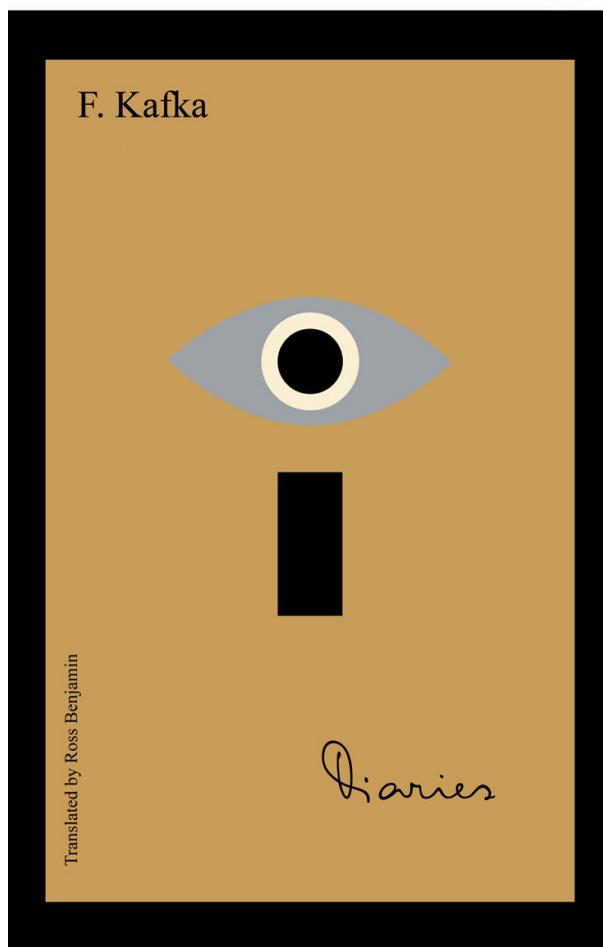
Against this sparse backdrop, the recent outpouring of books by translators seems unprecedented, particularly in their diversity of style, genre, and argument. The new books are all monographs, with translators stepping into the role of author to talk about what they do.

In the discourse about translation that currently streams through the internet, the translator's task divides uneasily into two parts: an acute awareness that a translation must resemble the source text in meaning and style and at the same time an increasing insistence that a translation should offer a distinctive interpretation which is intelligible and interesting in the receiving culture. These attitudes look in opposite directions, potentially creating a conflict that is usually resolved by translating more freely. The freedoms, however, are not much discussed. McCarter views her version of Ovid as scholarship, poetry, and political activism all at once. A similar sort of approach is driving the translation of modern works. In a «Slate» interview occasioned by his version of Kafka's *Diaries* (2023), Ross Benjamin explains: «What I seek to bring out in any translation is what most strikes me in the original work as singular, important, appealing, exciting, or even strange and mystifying». For Benjamin, what is «singular» about Kafka's *Diaries* hinges on the image of the Czech writer created by Max Brod's edition, which bowdlerized and planished the German text before it was translated into English in 1948 (by Joseph Kresh and Martin Greenberg with Hannah Arendt). Benjamin's retranslation contests Brod's edition by following the precise transcription of Kafka's German that appeared in 1990 (eds Hans-Gerd Koch, Michael Müller, and Malcolm Pasley).

This edition, Benjamin notes, «leaves untouched the rough edges and idiosyncrasies of the writing—misspellings, sparse and unorthodox punctuation, slips of the pen, and occasionally muddled syntax». A new Kafka emerges through a conflict of interpretations that had Benjamin «putting aside my demands for clarity and coherence» as an anglophone translator.

We have come full circle, returning to the point where I began, namely, that the translator becomes visible only in «slips of the pen». In this instance, however, reviewers are not impugning the quality of

the translator's work but praising him for communicating the real Kafka, not only gloomy and tormented but prone to outbursts of laughter as well as visits to brothels, a compulsive diarist given to careless scribbling. In an op-ed for the «New York Times», Benjamin thought his translation was «letting Kafka's writing speak for itself». But is that what happened? What every linguistic peculiarity in Benjamin's English shows us can't be the real Kafka: we encounter them in English, after all. If we see Kafka, then it's the translator too, his decision to recreate a later German edition. In Benjamin's version, both translator and author are visible – and forever indistinguishable.



Cinzia Bigliosi

«Lascio. Oggi il mercato editoriale è dominato da fenomeni incomprensibili.»

«Pangea», 6 aprile 2023

Dialogo con Monica Randi, editrice di astoria (nata nel 2010) e dal gennaio 2020 vicedirettrice di Guanda

La storia dell'editoria italiana è stata attraversata da importanti figure femminili, grandi personalità a dirigere case editrici, altre a capo di fondamentali progetti editoriali, ricordiamo – dimenticando tante altre – Laura Lepetit, Elvira Sellerio, Inge Feltrinelli, Ginevra Bompiani, Roberta Einaudi, Teresa Cremisi, Sylvia Beach. Monica Randi è tutto questo: fondatrice e direttrice di astoria, casa editrice nata nel 2010, dal gennaio 2020 vicedirettrice di Guanda. A fine gennaio, con un messaggio succinto che recita «lascio, come diceva qualcuno di amato, il lavoro più bello del mondo», Monica Randi ha salutato amici e collaboratori: perché lascia? E poi: è un addio alla vita editoriale o un arrivederci?

Chi lo sa. Per il momento non ho progetti, devo ancora metabolizzare la decisione presa. Quando fondai astoria, avevo un'idea precisa di cosa pubblicare, di cosa potesse essere interessante per un certo tipo di lettori. Oggi il mercato editoriale è dominato da fenomeni che faccio fatica a capire, il che mi rende difficile comprendere cosa potrebbe essere interessante (e vendibile). È poi vero che la vita, anche lavorativa, è fatta di occasioni, di incontri casuali, quindi chissà...

Nel suo lavoro Monica Randi ha dimostrato un'elegante maestria nel tessere rapporti con gli autori, con i quali

nel tempo è nato un rapporto non solo professionale ma anche di amicizia, penso ad esempio a Daniel Pennac e a Jonathan Coe. Ce ne può parlare?

Il lavoro editoriale è costituito da molti fattori, e quelli che più mi hanno appassionato negli anni sono l'amore per la scoperta di voci nuove e la possibilità di conoscere quelle voci, soprattutto se le si sente consonanti con sé stessi.

Gli autori sono individui e, come tali, con alcuni ci si trova meglio che con altri. Un fattore credo rilevante è che a me piace molto ascoltare: gli autori sono portatori di storie, quindi è un binomio perfetto. Pennac è un uomo straordinario, generoso di sé e delle proprie riflessioni, non è difficile stabilire un rapporto con lui. Con Jonathan Coe, più chiuso, ci è voluto tempo. Se si è attratti da un libro, si è attratti anche dalla mente di chi lo ha scritto...

In anni più recenti, un incontro altrettanto stimolante è stato quello con Amanda Craig, scrittrice inglese capace di coniugare, lei sì con grande maestria, letteratura di denuncia sociale e di intrattenimento; con Marina Morpurgo, che racconta il mondo con la sua ironia; con Domenico Wanderlingh, che venendo da tutt'altro mondo, si appassiona a raccontare storie di morti e assassini; con Giulia Baldelli, che sa dar voce all'amore assoluto. Ne dimentico molti, lo so, e chiedo scusa agli interessati.

Facendo un passo indietro, ci sono stati dei maestri o delle maestre? Come si diventa editrice? Quali i passaggi nel suo caso? Quale è stata la sua storia prima di diventare la fondatrice di Astoria?

Molti maestri, a cominciare da Mario Spagnol, dal quale imparai un metodo; Inge Feltrinelli, dalla quale imparai la serietà di un impegno continuativo e l'importanza delle relazioni; Sandro d'Alessandro, che mi insegnò che per pubblicare un libro, mestiere difficile e dall'esito incerto, devi in primo luogo amarlo moltissimo e crederci. Poi molti altri, soprattutto stranieri, colleghi dai quali ho imparato approcci diversi alla pubblicazione dei libri.

Come si diventa editrice? Non ho una risposta precisa. Bisogna innanzi tutto avere il gusto della scoperta, la pazienza di cercare e, probabilmente, un certo grado di egocentrismo che ti fa pensare che

ciò che tu ritieni interessante, lo possa essere anche per il tuo pubblico. E poi, come sempre, c'è il caso. Prima di fondare Astoria, dopo aver lavorato in Longanesi poi in Feltrinelli e infine al Saggiatore, non avevo mai pensato di creare una casa editrice: mi pareva che ce ne fossero già troppe. Ma poi, appunto, il caso...

Che pubblico di lettori ha avuto Astoria?

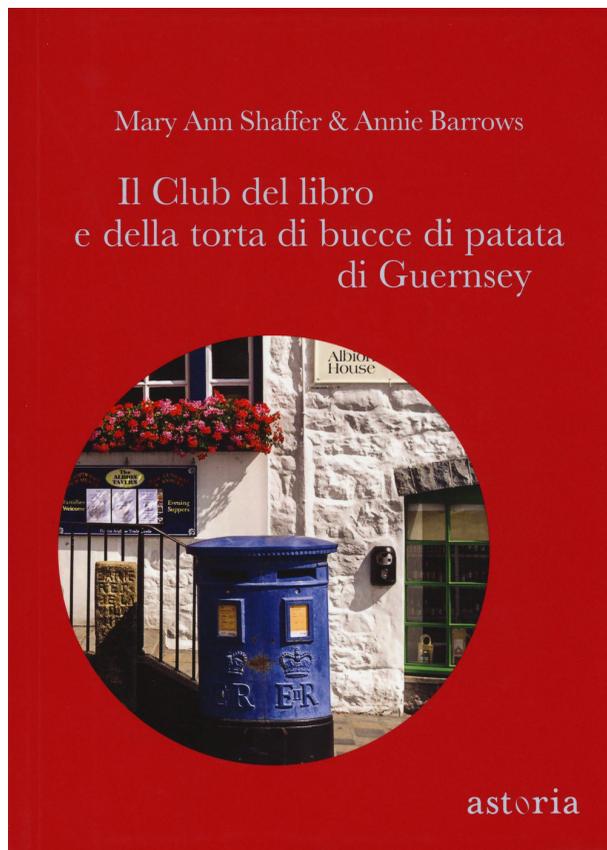
Questa è una domanda! Se noi editori conoscessimo il nostro pubblico, avremmo una vita più facile. Direi che era un pubblico variegato, uomini e donne, cultura alta e bassa, di sicuro – tranne rare eccezioni – non giovanissimi.

Astoria, tassativamente con la a minuscola, perché? E poi da dove nasce questo nome così originale nell'editoria, altrettanto diffuso nel mondo, con hotel, vini, città dell'Oregon che si chiamano Astoria?

Il tasso di egocentrismo nel mondo editoriale è altissimo: caratterizzare la propria casa editrice con la minuscola era un buon segno. Volevo indicare che per una casa editrice è più importante essere un luogo dove si incontrano autori e libri più che un luogo che da lustro a un editore.

L'ispirazione è nata effettivamente da un albergo, modesto, di Francoforte nella cui saletta un gruppo di editrici si è trovato per anni, a fine fiera, per scambiarsi opinioni sui libri che avevamo visto o che ci erano stati proposti. Era un modo per aiutarsi reciprocamente e, nel giro di poco tempo, il gruppo nato per ragioni professionali, divenne un gruppo di amiche. Quando dovetti dare un nome all'iniziativa che avevo in mente, Astoria sembrò il più appropriato.

Astoria nacque per dare voce a scrittori, soprattutto scrittrici che non avevano ancora ricevuto l'attenzione che meritavano. Nel catalogo, grandi scoperte e riscoperte, penso soprattutto a Bernice Rubens, ripescaggi che gridavano vendetta, come quello di Dorothy Parker, e che hanno incontrato il favore del pubblico. Tra tutti quali sono stati le pubblicazioni più soddisfacenti per la



casa editrice e quali che sono, se esistono, rimasti incompresi e la cui ricezione l'hanno in qualche modo delusa? Le soddisfazioni di un editore sono collegate al numero di copie vendute... In questo senso, *Il club del libro e della torta di bucce di patate di Guernsey* di Mary Ann Shaffer e Annie Barrows è stato uno dei più soddisfacenti, grazie anche al film che ne hanno tratto. Era un libro che avevo tentato di comprare al Saggiatore, e quando si presentò l'occasione, dieci anni dopo, di ricomprarlo, lo feci con gioia. Dorothy Parker, con la sua ironia tagliente, ha dato soddisfazioni, anche se meno di quanto avrei sperato. Bernice Rubens, che con *L'eredità di Jakob Bindel* ha a mio parere scritto uno dei migliori romanzi sull'ebraismo, non ha ricevuto il riconoscimento che meritava, così come lo straordinario memoir sulla depressione di Daphne Merkin, *A un passo dalla felicità*.

Ripensando ai primi titoli pubblicati da astoria e agli ultimi da lei decisi che percorso si delinea?

Mi sembra di poter dire che ci siano stati due grandi filoni: uno relativo ai legami familiari e uno attento alla figura della donna. Da *Un matrimonio inglese* di Frances H. Burnett, forse il romanzo più romantico che abbia mai pubblicato, a *Breve storia dei trattori in Ucraina* di Marina Lewicka, passando per *Le sorelle Field* di Dorothy Whipple, *Le buone maniere* di Molly Keane e *Le bugie degli adulti* di Mary Lawson, per nominarne solo alcuni, si delinea un'attenzione per l'influenza che i legami e le storie familiari hanno sull'individuo.

Se penso invece a libri come *La governante* di Perkins Gilman, *L'ostacolo di Rosamund* di Margaret Drabble per arrivare a Catherine Cusset con *La definizione della felicità*, a *La fattoria delle Magre Consolazioni* di Stella Gibbons, *La lepre e la tartaruga* di Elizabeth Jenkins, *Cluny Brown* di Margery Sharp o a *Per favore, cercate di capire* di May Sarton, sono tutti libri che, con registri diversi – dall'ironia al dramma – hanno delineato i difficili percorsi delle donne verso l'affrancamento dai ruoli tradizionali nei quali le si è volute ingabbiare.

Lasciare una casa editrice nata da una propria idea anche di condivisione del lavoro, del proprio tempo, delle proprie idee che cosa lascia dentro di sé? E cosa resta al mondo del progetto originale?

Sentimenti diversi. Da un lato la soddisfazione di averci provato, di aver tentato di imporre una lista di qualità in un mercato editoriale sempre più orientato a libri facili con un gruppo di lavoro molto piccolo e molto coeso. Dall'altro, inutile nasconderselo, dell'amarezza e una sensazione di fallimento, perché evidentemente non sono stata in grado di imporlo, quel progetto editoriale. Spero rimanga l'idea che le scrittrici vanno prese molto seriamente, che non devono essere confinate al genere «letteratura per donne» con tutta l'implicita *diminutio* che questa definizione comporta, e che guardare anche alla produzione del passato può essere fonte di interessanti riscoperte.

Frances Hodgson Burnett La vita inusuale di T. Tembarom



astoria

Luciano Funetta

Borges e Mr Hyde

«Robinson», 8 aprile 2023

L'argentino Alberto Laiseca è stato definito un alter ego del grande autore. Esce ora in Italia per Wojtek il suo saggio sul plagio

Appurato che ogni grande scrittore crea i suoi precursori, come chiariva una volta per tutte Borges in un celebre saggio che è anche una storia di fantasmi, forse sarebbe opportuno avanzare l'ipotesi che ogni grande scrittore produce il suo Mr Hyde. Non parliamo di un doppio propriamente borgesiano, ma di una sorta di negativo bruciato, un altro scrittore del tutto autonomo che si propone, tra le altre cose, di ridiscutere, sovvertire e annientare la misura letteraria dello scrittore, chiamiamolo così, Dr Jekyll. Non si tratta di una teoria originale. È stata rubata a un libraio di Buenos Aires che, su richiesta di una coppia di stranieri, tirando fuori dagli scaffali i libri di Alberto Laiseca, aveva pronunciato questa frase: «Laiseca è il Mr Hyde di Borges».

Non possiamo sapere se questa definizione avrebbe incontrato il gradimento di Laiseca, né se il libraio e lo scrittore si siano mai incontrati per discuterne. Quello che possiamo fare, finalmente, è leggere *Per favore, plagiatemi!*, uscito in Argentina nel 1991, cinque anni dopo la morte di Borges, e di recente pubblicato per la collana Ostranenie di Wojtek nella traduzione di Loris Tassi.

Nel libro, ordito nella forma di una sorta di saggio-frankenstein, un «poema epico dell'intertestualità» in cui argomentazione e finzione si sovrappongono, Laiseca si propone di analizzare quello che,

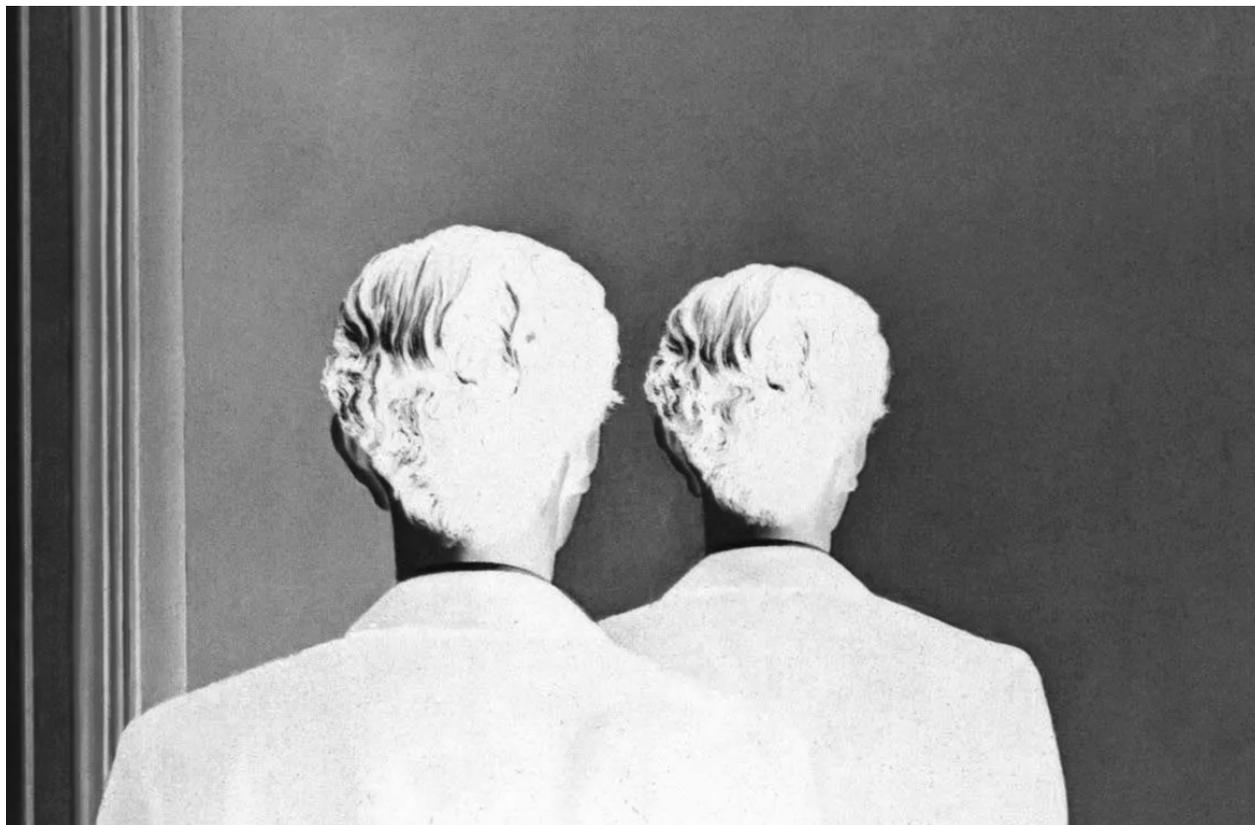
insieme (e in opposizione) alla spinta creatrice, è la forza primordiale di ogni esito o desiderio letterario: il plagio. In ambienti letterari parlare di plagio è sconveniente. Non si parla di plagio «così come le persone sane non parlano di cancro: non perché si sentano particolarmente forti, ma perché non ignorano che l'essere umano è predisposto a morire». Il plagio, dunque, è un mostro, uno spauracchio, il terrore infantile di coloro che sperano di poter ambire a un'originalità incorruttibile. Plagiando apertamente la scrittrice francese Marie Darrieussecq e senza temere di azzardare una similitudine iperbolica, dal momento che la Storia è quella che è, si potrebbe accostare il sospetto e l'accusa di plagio al lavoro di una polizia segreta in un regime totalitario, il cui operato ha l'unico obiettivo di insinuare una colpa sottile e latente nelle menti di coloro che subiscono il suo capillare sistema di sorveglianza. Basti pensare a Celan, a Mandel'stam, a Kiš, gli esempi sono innumerevoli: nessuno, nemmeno il genio, è al riparo dalla tetra imminenza dell'infamia.

Ma cosa accadrebbe, si domanda Laiseca, se il plagio venisse elevato a pratica virtuosa, al pari di quella puramente creatrice? Cosa succede quando il plagio si converte in «forza motrice totale»? In *Per favore, plagiatemi!* l'universo tecnocratico, enciclopedico e delirante dello scrittore argentino si popola di

un'orda di individui religiosamente devoti all'imitazione come pratica di accoppiamento su scala neuronale, plagiari convinti che l'imitazione di un altro artista sia il piacere di saper «captare la corrente elettrica che passa per il suo sistema centrale e trasmette all'anima plagiatrice infinite vibrazioni che non le appartengono». Alla stolidità e alla miseria che per tradizione vengono attribuite all'anima del plagiario Laiseca oppone una nuova natura, che risponde a una disciplina ferrea e a una sensibilità innaturale. Il vero plagiario, infatti, non è un copista, ma uno scrittore raffinato, consapevole, ad esempio, del fatto che «quando un movimento si ripete, non è un buon movimento. Per questo nessun plagio deve ripetersi». La casistica del plagio, ci informa Laiseca, va oltre il rintracciabile poliziesco. Esistono plagi inavvicinabili, come quei due scrittori che pur ignorando l'esistenza l'uno dell'altro si

plagiano a vicenda scrivendo nello stesso momento la stessa frase; oppure plagi che affondano le radici in ossessioni abissali. Come i libri custoditi nella biblioteca di Babele, dunque, le possibilità a disposizione dell'immaginazione plagiaria sono infinite, per questo, come annotato da Arnoldi, Mignola e Zucchi, curatori del volume, «il lettore di questo libro diventa, di diritto, studente di plagio. Laiseca gli affida il compito, impossibile e necessario, di ridefinire continuamente la figura dell'origine, di abbattere l'autorità a forza di manipolazioni e intrusioni, di furti e ribaltamenti, di insensati atti di fede e di tradimenti abietti».

L'impressione, come ogni volta che si mette piede in un'opera di Laiseca, è sempre la stessa: di essere finiti in un parco divertimenti costruito sul ciglio di un crepaccio; un luna park che irradia bagliori fluorescenti della notte unanime.



Antonio Spadaro

La nostra vita è poesia

«Robinson», 8 aprile 2023

Tutto il «rigore della bellezza» nella raccolta di versi di William Carlos Williams, l'autore morto negli Stati Uniti nel 1963

«No ideas but in things»: niente idee se non nelle cose. È il ritornello che ricorre spesso nelle pagine di *Paterson*, il grande poema di William Carlos Williams (1883-1963). Non è una affermazione: è un grido, un appello, un avvertimento. Che risuona oggi anche grazie a una nuova antologia delle sue poesie dal titolo *A un discepolo solitario* (Bompiani) a cura di Luigi Sampietro e con le traduzioni di Damiano Abeni.

E ha ragione Williams, e noi dobbiamo ascoltarlo se vogliamo salvare il nostro rapporto con il mondo, con la realtà, con il nostro quotidiano: «Ne abbiamo fin sopra i capelli della cantilena secondo cui l'artista è un debosciato nato, le sue opere sono provocate dalla nevrosi, dalla sublimazione, dalle fughe dal brutale contatto con la vita che egli, povero cristo, paventa terribilmente». Basta!

Per pensare dobbiamo tornare alle cose, fino a scrivere: «Tanto dipende / da / una carriola / rossa / smaltata di / pioggia / presso bianche / galline».

Le «cose» qui sono la carriola e le galline. La pioggia rende luminoso il rosso della carriola, dal quale sembrano dipendere misticamente i destini del mondo. Williams in tal modo postula un rinnovamento dell'oggettività umana, cioè un ritorno alle cose, nella loro democratica immediatezza. L'arte, come la vita del resto, dipende dalla combinazione

degli oggetti semplici. La poesia non ha altro luogo di abitazione che questo mondo: «La provincia della poesia è il mondo / Quando il sole sorge, sorge nella poesia / e quando il buio scende al tramonto / la poesia è buia».

Williams faceva il medico, anzi il pediatra, e si dedicava soprattutto alla classe operaia della zona di Paterson (New Jersey), la città che darà il titolo alla sua opera principale, appunto. Un puntino periferico del continente americano dal quale conobbe i maggiori artisti della sua generazione.

Williams amava guardare e scoprire i contorni precisi degli oggetti e aveva l'abilità di tradurli in un linguaggio asciutto e teso. Qui sta tutto il «rigore della bellezza». Ma non si fermò a una poesia di immagini: unì uno sguardo pionieristico, che desidera raggiungere le cose stesse che stanno «outside myself», fuori dell'Io: un'avventura che cede al desiderio di cadere (*fall*), affondare (*sink*) nelle cose che vede.

La parola letteraria diviene *splurging*, «sperperante», «traboccante» per la sua densità. La parola è «creata» dalla visione delle cose: «La luna che fa sembrare una stella la girandola in cima al campanile crea anche una parola». Nell'espressione letteraria le forme e i colori delle cose sono capaci di liberare la propria intensa vitalità, fino ad assumere anche una potenza

La provincia della poesia è il mondo.

Quando il sole sorge, sorge nella poesia
e quando il buio scende al tramonto
la poesia è buia.

simbolica. È ciò che Williams scorge nel realismo di poeti dalla grande e ampia visione quali Dante, Blake e Whitman. Visione chiara dell'oggetto e scrittura poetica giungono a identificarsi: «Una rosa è una rosa / e una poesia la eguaglia / se è ben fatta».

Cristina Campo in una lettera al poeta, scritta dopo aver tradotto alcune sue poesie, confessava: «Prima di cominciare avevo un profondo disgusto delle parole. Ero rimasta per mesi lontana da ogni cosa scritta. Lei mi ha restituito le parole al momento in cui ho riaperto il suo libro».

Lo stupore della visione può avere anche un valore «salvifico». Contemplando un fiore giallo da una finestra mentre fuori il freddo ne contorce i petali, Williams scrive in *The Yellow Flower*: «Non ho trovato nessuna cura / per i malati / ma solo questo fiore malformato / che solo a guardarlo / tutti gli uomini / ne sono curati». Gli occhi del poeta vedono un potere di resistenza e rinascita che egli assimila a quello comunicato dai *Prigioni* di Michelangelo, che fece «fiorire il marmo».

Ma attenzione: in Williams non c'è mai puro lirismo. La sua ispirazione vive nell'inquietudine e nel dinamismo della concreta vita di una città americana. E il suo linguaggio è plasmato dal melting

pot delle sue origini: il padre era di origine inglese, e la madre portoricana era figlia di madre di origini basche nata in Martinica e di padre dalle discendenze ebrae, spagnole e olandesi. A casa sua si parlavano l'inglese, il francese e lo spagnolo. Questo lo porta ad amare il live speech dell'American idiom, cioè dal linguaggio effettivamente parlato dalla gente. Così entrano nel testo scritto le esclamazioni del parlato (Wow!, Oh, yes!, Waaa!, Bah...), le onomatopee (Bing! Glang!) fino ai rumorismi futuristici come CRRRRRASH. La sintassi è spezzata: «Le parole rotolano, vorticano, esplodono, rombano, stillano, spumeggiano». Ma non mancano citazioni coltissime. Non è facile da tradurre. Abeni nel tradurre inciampa proprio su una citazione dalla Bibbia di King James (1611), stravolgendone il senso: «Il Signore è il mio pastore, non manco di nulla» diventa «il Signore è il mio pastore / che non vorrò».

Nella tensione visiva e linguistica Williams in realtà compie un atto di amore per la vita, che mai può definirsi «terra desolata», come avviene in Eliot invece. Non è un caso che uno dei simboli più presenti nella sua opera sia quello del fiore, che sbocciando «spacca / le rocce».

Non ho trovato nessuna cura
per i malati
ma solo questo fiore malformato
che solo a guardarlo
tutti gli uomini
ne sono curati.

Marina Viola

Il pedigree del pollo

«The Italian Review», aprile 2023



«È pronto!» urlo dalla sala. Dopo poco sento una porta aprirsi. È quella di Vera. «Puoi aiutare Andrea a scendere?» le chiedo quasi subito. Vera apre la porta della camera di suo fratello. La sento parlare. «Andrea, dà, vieni che è pronto. Stasera ci sono le bistecche impanate, quelle che tu chiami MAYO perché le mangi affogando ogni pezzo nella maionese. Dà, ti aiuto io. Andiamo ché poi la mamma si arrabbia...»

Con l'estrema e snervante lentezza che lo caratterizza, Andrea scende le scale tenendo in mano il suo iPad, che da tre mesi gli suona la stessa canzone: *Enough To Be On Your Way*, di James Taylor. Vera è già a tavola, si riempie il piatto con una bistecca impanata e degli spinaci. Ryan intanto sta tagliando la carne per Andrea. Io sono ancora in piedi: mi accorgo che chi ha apparecchiato ha dimenticato pane, acqua, maionese e il mio solito bicchiere di vino.

«Stasera si mangia tutto quello che vi mettete nel piatto, perché questa cena mi è costata come un viaggio a Parigi in business class. Buon appetito a tutti.» Sono ancora sotto shock per la mia esperienza pomeridiana a Whole Foods, il supermercato dietro l'angolo che per correttezza nei confronti dei clienti si dovrebbe chiamare Gioielleria Commestibile. Quasi ogni prodotto è biologico. Se ne compri uno, come dire, normale, le cassiere ti guardano malissimo, e ti insultano con lo sguardo: «Se sei povera, vai a fare la spesa da un'altra parte, stronza!».

Per arrivare al supermercato, dopo aver varcato la soglia, ho preso le scale mobili che portano alla sezione che vende fiori, piantine grasse e bigliettini per i compleanni. Davanti alle scale, sfoggiata come un quadro di Monet, l'ortofrutta, tutta bella in ordine. Ogni mela o arancia viene accarezzata con tenerezza, a volte spolverata bene e delicatamente appoggiata sulle altre per formare una specie di piramide; le verdure sorridono e invitano i clienti a posarle sui loro carrelli verdi, anche loro biologici. Ho comprato degli spinaci che mi hanno ringraziato per mezz'ora. Ho anche preso due limoni e tre mele. Il totale aveva già superato di gran lunga i quindici dollari. D'altronde, ai ragazzi piacciono le bistecche impanate e gli spinaci... Dopo la frutta e la verdura, ci si trova davanti alla pescheria, dove i pesci vengono ammazzati a botte di complimenti: «Vedrai che sarai buonissimo! Ti cucineranno con spezie fenomenali! Se fossi nato salmone, vorrei essere venduto qui anch'io, mangiato da tutta questa bella gente, che rispetta l'ambiente e che ha delle pentole da mille dollari l'una». Un po' più in là, la macelleria. Mi sono avvicinata per chiedere un petto di pollo, e il macellaio mi ha raccontato con entusiasmo della stirpe di provenienza del povero pennuto: famiglia onesta, nata e cresciuta in campagna, libera di svolazzare nell'aia, libera di avere le proprie idee politiche

e i propri sentimenti. Una stirpe nobile, insomma. Un chilo di pollo figo mi è costato ventun dollari. Con la voce un po' tremolante da magone, il macellaio ha aggiunto che le uova, della stessa aia, erano dietro di me. «Costano un po', ma la qualità è irraggiungibile.» In effetti, otto dollari per una dozzina di uova possono essere giustificati solo se ci trovi dentro un tuorlo d'argento.

Mi ritrovo di fianco alla corsia delle creme di bellezza, dei saponi e delle vitamine. Lì non mi fermo dal 2004, e cioè da quando compri uno shampoo senza guardare il prezzo e mi venne un mancamento. Finalmente sono di fronte al pane: metto due francesini in un sacchetto di carta. Dài, cosa vuoi che siano quattro dollari. Vado a cercare il pangrattato, e sono costretta a fare delle scelte importanti: biologico? Normale? Aromatizzato al rosmarino? E le briciole: piccole, un po' più grandi, soffici o dure? Per paura degli sguardi violenti delle commesse, prendo quello biologico, briciole piccole, non aromatizzato. Costa tre dollari di più, ma almeno non vengo umiliata davanti a tutti. Mi serve anche il burro (otto dollari e cinquanta), l'olio (diciassette dollari e quarantanove centesimi) e una bottiglia di vino scarso, al modico prezzo di ventun dollari.

Quando la ricevuta della spesa viene sparata violentemente fuori dalla cassa, tutti noi veniamo colpiti da tremori incontrollabili, dalla mancanza di salivazione e dal dubbio di essere stati presi per il culo. Si prendono le scale mobili per scendere, si va in macchina e si piange. Neanche questa volta avremo i soldi per il cinema: andati tutti in spinaci e petti di pollo. Per cui, quando un po' più poveri ma felici, ci ritroviamo attorno al tavolo, se qualcuno si permette di dire frasi del tipo: non ho fame; do gli avanzi ai cani, non mi piacciono gli spinaci, io mi trasformo in Goldrake e spacco tutto.

Sono appena tornata da Milano, dove sono stata a casa di mia madre. Di fronte al palazzo c'è un supermercato, molto più piccolo di Whole Foods, anche perché si trova in Italia, dove le dimensioni sono a portata d'uomo. Sono andata a fare la spesa anche lì: uova, formaggio, yogurt, pasta, cioccolato Novi con nocciole (due tavolette), vino (Pecorino buono), due etti di salame Milano. Alla cassa, mentre aspetto, tiro fuori dal portafoglio la carta di credito. La cassiera, di marcato accento milanese, fa un po' di battute sulle tavolette di cioccolato che mi fanno ridere. «Sono venticinque euro» mi dice dopo avermi dato un sacchetto. «No, scusi, è impossibile!» a cui lei risponde: «Eh sì, ha comprato il vino più caro...», come a dire che costa tanto per quello.

Capisco che gli stipendi italiani e quelli statunitensi sono molto diversi, e che il costo della vita è direttamente proporzionato a questo fattore. Capisco poi che Whole Foods non è il tipico supermercato, ma quello dei fighetti o delle persone pigre come me, che non hanno voglia di prendere la macchina per andare a fare la spesa da un'altra parte. È ovvio che le aie americane hanno l'aria condizionata e i polli fanno massaggi e pedicure almeno due volte la settimana, mentre i poveri cristi italiani sono cresciuti in fattorie e vivono in modo semplice e onesto. Capisco tutto, ma mi sembra che il confronto fra il supermarket americano e quello italiano mostri senza ombra di dubbio che i prezzi di Whole Foods siano talmente esagerati da trasformarsi addirittura in un'ingiustizia etica e sociale.

Ogni quotidiano, italiano o americano, parla ogni giorno di salute: come invecchiare bene, come avere rapporti sessuali dopo la menopausa, come fare esercizio fisico una volta al

me. Ma il tema più importante è l'alimentazione. Spiegano che bisogna mangiare molta frutta, verdura e legumi, e meno carne o pane. Aggiungono che l'olio d'oliva, il latte magro, il pesce appena pescato e la dieta mediterranea siano necessari per una vita lunga e gioiosa. Negli ultimi anni, poi, si è aggiunta l'importanza di mangiare cibi biologici, non trattati con pesticidi.

Ma tutto ciò richiede un certo agio sociale: se il pesce fresco costa troppo, può essere acquistato soltanto da un ristretto gruppo di persone. Stessa cosa per quanto riguarda una mela, un grappolo d'uva, un'insalata, un petto di pollo biologici. Sono più sani, ma costano il doppio. Un cheeseburger da McDonald's costa due dollari e cinquanta; una mela biologica anche. Solo che il primo ammazza il fegato, ma sazia; la seconda fa bene, ma sazia per venti minuti. Nel 2013, in una zona povera di Detroit, è stato aperto Whole Foods, che notoriamente ha prezzi molto alti. Fortunatamente, i manager del nuovo supermercato hanno capito che nessuno avrebbe fatto la spesa lì e dunque hanno abbassato considerevolmente i prezzi. Una storia a buon fine, ma talmente rara che attira l'attenzione dei mass media. Ci sono principi che dovrebbero essere uguali per tutti, senza distinzione di genere, etnia o età. Mangiare sano è uno di questi. Negli Stati Uniti, le persone con la pelle di colore scuro sono discriminate anche per quanto riguarda l'alimentazione. La popolazione economicamente svantaggiata mangia cibo preconfezionato, frutta e verdura in lattina invece che fresca, cibi pieni di zuccheri e carboidrati perché ha poche scelte. Infatti sono loro che sviluppano diabete, obesità, ipertensione, e che hanno il colesterolo alle stelle. Noi, con i nostri bei branzini al forno e con la nostra verdurina, cresciuta solo per noi, siamo più sani perché possiamo permettercelo.

Questo fenomeno di discriminazione alimentare è molto studiato dai sociologi americani che lo chiamano *food desert*, «il deserto del cibo». Il termine viene usato per descrivere zone perlopiù rurali o ai margini delle città abitate da persone a basso reddito (perlopiù minoranze) che non hanno accesso a supermercati perché sono a chilometri di distanza oppure vivono in zone in cui i prezzi sono troppo alti per le loro tasche. Di conseguenza, sono costretti a comprare il cibo nei negozietti che non vendono nulla di fresco, ma *junk food* («cibo spazzatura»). Fortunatamente, ci sono sempre più iniziative volte a diminuire il più possibile il disagio che questo fenomeno causa. È strano pensare che fare la spesa possa diventare un atto discriminatorio, che spendere così tanto per beni di prima necessità significhi entrare in una macchina del male, che ripudiamo con forza. L'immagine che mi balza agli occhi è quella di un serpente che silenzioso si intrufola nella nostra vita e contribuisce ad aumentare ulteriormente il gap tra chi può e chi no. È facile dimenticare la realtà di persone che non conosciamo, perché nel nostro quotidiano non sono che numeri in uno studio statistico. Fa un po' impressione, pensavo pulendo la cucina, che anche quando si fa la spesa ci si trovi coinvolti, anche inconsapevolmente, in una macchina sociale iniqua e terribile. Aveva ragione mia madre quando ci diceva che tutto quello che facciamo anche senza accorgercene deve essere considerato un atto politico.

Nuccio Ordine

«I miei sogni italiani: Malaparte e Gadda.»

«la Lettura», 16 aprile 2023

Intervista a Hugues Pradier, direttore editoriale dal 1996 della Bibliothèque, la collana di classici più prestigiosa di Francia e tra le più note al mondo

«Alcuni classici si avvicinano a noi, altri si allontanano. La nostra politica editoriale è quella di pubblicare classici vivi, che hanno ancora un pubblico di amatori e non solo di specialisti. Opere, insomma, che si leggono soprattutto per piacere (anche se è una nozione insufficiente) oltre che per bisogno»: Hugues Pradier, direttore editoriale dal 1996 della prestigiosa Bibliothèque de la Pléiade, parla con entusiasmo del suo lavoro nell'ufficio della casa editrice Gallimard, attorniato da un migliaio di eleganti volumi pubblicati nel corso di quasi un secolo.

In occasione del Salone del libro di Parigi che accoglie quest'anno l'Italia come paese ospite, Pradier racconta a «la Lettura» la sua lunga esperienza di timoniere della collana e il rapporto con la cultura italiana.

I classici occupano un posto sempre più marginale nei programmi delle scuole e delle università. Manuali e strumenti didattici hanno quasi sostituito la lettura delle opere. Lei ha notato una diminuzione o una trasformazione del pubblico della Pléiade?

Alla questione relativa alla trasformazione del pubblico aggiungerei quella, forse ancora più determinante, della distanza variabile che noi abbiamo con i classici che pubblichiamo. Gli autori che non sono riusciti a mantenere un rapporto *vivo* con i lettori

sono destinati a perdere visibilità. Mi pare evidente che alcuni autori del catalogo della Pléiade continuano a essere letti nelle università, ma non nelle biblioteche private. François de Malherbe [1555-1628, Ndr], ad esempio, non ha più lettori. Ciò non toglie nulla alla sua importanza nella storia letteraria, ma l'assenza di un pubblico ci impedisce di ristamparlo. La Pléiade ha degli obblighi: una ristampa deve prevedere almeno tremila esemplari. Come si fa a riproporre Malherbe, che ne vende a malapena ottanta-novanta all'anno?

Il catalogo, insomma, è frutto di una sintesi di ragioni culturali ed esigenze commerciali...

Gli autori esclusi dal catalogo della Pléiade perché non hanno più lettori non escono però dalla storia della letteratura. Quest'ultima è, senza dubbio, la nostra base; ma non è sufficiente: la biblioteca dell'ammirazione va molto oltre ciò che i nostri torchi possono stampare. Per essere positivo, il nostro conto economico prevede una prima tiratura di diecimila esemplari e, come ho detto, una ristampa di tremila. Perciò constatiamo tristemente che molte scelte valide per chi si occupava della Pléiade cinquanta o sessanta anni fa, oggi non lo sono più. Non c'è più posto per una lunga serie di libri che hanno un modesto pubblico di lettori-amatori.

Proviamo a fare qualche esempio...

Prendiamo il Seicento teatrale: Corneille e Racine perdono lettori, Molière ne acquisisce di nuovi. E questo si spiega soprattutto per una questione linguistica: la lingua delle commedie di Corneille non fa più ridere, perché è più ricca e difficile da capire per un francese di oggi. E anche se le battute di Molière sono percepite dal pubblico, la sua lingua pone comunque problemi: spesso lo spettatore ride in ritardo alle sue rappresentazioni. Chi ascolta in teatro la frase «bisogna partire en diligence» si stupisce quando vede il personaggio muoversi a piedi, perché non sa che *en diligence* non vuol dire «con una diligenza», ma «di fretta»...

Il problema linguistico si pone per tutti i classici.

È vero. Ma i francesi, per esempio, hanno difficoltà maggiori, rispetto agli italiani, a comprendere la lingua del Due o Trecento: per questi testi, infatti, proponiamo anche la traduzione in francese moderno. In letteratura la lingua incide molto. In filosofia, dove i testi sono in traduzione, le cose vanno diversamente: Spinoza resta una delle migliori vendite assieme ai filosofi greci.

Ma la missione di una grande casa editrice è anche quella di orientare e formare un pubblico. E quindi di riproporre autori che scompaiono e, soprattutto, di pubblicare autori sconosciuti. Gallimard si assume questo «glorioso rischio»?

Certo, ogni anno sfidiamo le incertezze del mercato. L'*Historia Augusta*, per esempio, che abbiamo pubblicato a novembre, non ci è stata richiesta dai lettori. Tra gli storici antichi in Francia sono apprezzati, da sempre, autori come Tacito, Livio, Svetonio...

«Non c'è più posto per una lunga serie di libri che hanno un **modesto** pubblico di lettori-amatori.»

Così, approfittando di una buona traduzione, abbiamo deciso di correre il rischio. Lo stesso discorso vale per la scelta di pubblicare in due volumi Charles-Ferdinand Ramuz, uno dei più importanti scrittori della prima metà del Novecento. Sono rischi che ci assumiamo con la coscienza di «barare»: perché, è inutile ignorarlo, un autore pubblicato nella Pléiade si avvale anche della fama acquisita nel tempo dalla collana. Così abbiamo più possibilità di vincere le scommesse.

La Pléiade viene fondata da Jacques Schiffrin nel 1931, Gallimard la rileva nel 1933, novant'anni fa...

Proprio così. Nel 1923 Schiffrin dà vita a una piccola casa editrice, Les éditions de la Pléiade: è un colto russofono, originario dell'Azerbaigian, che all'inizio propone belle edizioni di autori tradotti soprattutto dal russo (Puškin e altri grandi) e coltiva amicizie con scrittori della «Nouvelle Revue française», tra cui André Gide (che spesso accompagna Madame Schiffrin al pianoforte). Nel 1931 crea la Bibliothèque reliée de la Pléiade, in cui i preziosi volumi rilegati (una sorta di piccolo breviario, la cui rilegatura e la carta fine richiamano il libro religioso) si sposano con una formula editoriale precisa: un'edizione seria, destinata non agli specialisti ma a un vasto pubblico...

Il primo volume fu dedicato al poeta «maledetto» Charles Baudelaire.

Un inizio iconoclasta: infatti Baudelaire fu seguito da Edgar Allan Poe. L'opzione più ovvia sarebbe stata quella di rientrare nei canoni accademici o universitari: Hugo e Lamartine, o Shakespeare e Cervantes per le lingue straniere. Baudelaire, in quegli anni, veniva ancora percepito come un poeta sulfureo, anche se nei programmi scolastici e universitari si iniziava già a considerarlo un classico. C'è la volontà di non iscriversi in nessun canone esistente e di crearne uno proprio. Per Baudelaire, Schiffrin si rivolge a Yves-Gérard Le Dantec (editore delle opere complete del poeta in un'edizione estremamente dotta, pubblicata da Gallimard) chiedendogli

di alleggerire l'apparato critico. L'edizione ebbe un grande successo e lo stesso Gide dichiarò il suo amore per questi piccoli libri. La collana continuò con altri classici, forse più legati al canone consolidato, e la sua affermazione si configurò paradossalmente come una minaccia: problemi di organizzazione ed economici spinsero Schiffrin, attraverso la mediazione di Gide, a rivolgersi a Gaston Gallimard. Così la collana, sempre con la direzione del fondatore, passò alla nostra casa editrice nel 1933. Con l'arrivo di un altro direttore negli anni Settanta, Pierre Buge, i volumi acquisirono nuovi apparati con varianti e introduzioni e note più ricche.

Le traduzioni e le stesse edizioni dei testi non resistono però a lungo. Alcuni autori sono stati riproposti recentemente in nuove edizioni.

Uno dei nostri criteri, quando lanciamo un classico, è la durata: è raro che un'edizione duri meno di quarant'anni o, in alcuni casi, sessanta. Siamo molto coscienti che dobbiamo, per i grandi autori, riproporre nuove edizioni. Per le traduzioni è evidente perché invecchiano rapidamente. Ci siamo chiesti: bisogna tradurre Shakespeare per la scena o per il pubblico? E poi, come nei casi di Ronsard o di Montaigne, era necessario dare conto di nuove acquisizioni filologiche ed esegetiche.

La scelta diventa più difficile quando si tratta di selezionare contemporanei o addirittura viventi. Le pressioni, anche degli autori, diventano forti. Sono note le minacce di Céline per un posto nella Pléiade.

Al successo del *Viaggio al termine della notte* segue nel dopoguerra un momento difficile a causa delle sue posizioni politiche, in cui Céline perde il ruolo di primo piano. Così negli anni Cinquanta dà vita a una campagna, attraverso il coinvolgimento del

«Ci siamo chiesti: bisogna tradurre Shakespeare per la **scena** o per il **pubblico**?»

noto scrittore e medico Henri Mondor, per essere pubblicato nella Pléiade, dove la sua opera troverà posto solo nel 1962, a un anno dalla scomparsa. La sua maniera di fare era aggressiva: poco prima di morire invia una lettera a Gallimard dove minaccia di affittare una ruspa per radere al suolo la casa editrice se non avrà un contratto favorevole per il nuovo romanzo. Scegliere un autore vivente pone diversi problemi, tra cui quello di avere un'opera che dovrebbe considerarsi, più o meno, «conclusa».

Non mancano autori italiani nella Pléiade: Dante, Machiavelli, Pirandello... Ci sono però evidenti lacune. Quali sono i futuri progetti?

Probabilmente i lettori italiani non hanno la stessa percezione che noi possiamo avere dei vostri classici: ciò che appare importante per noi può esserlo meno per voi. Tra i desideri futuri, e vorrei ricordare che nella collana l'ultima parola spetta sempre a Antoine Gallimard, mi piacerebbe almeno segnalare due scrittori: Malaparte (considerato controverso in Francia e in Italia) e Gadda (molto difficile). E poi un grande classico come Petrarca: ma questa scelta deve fare sempre i conti con la possibilità di trovare buoni traduttori, studiosi competenti e un pubblico interessato.

Volumi in cantiere?

Le opere di Italo Calvino che pubblicheremo nel 2024. Il volume, a partire da alcune traduzioni dovute soprattutto a Martin Rueff, sarà curato da Yves Hersant, ottimo traduttore e studioso di Calvino.

«Scegliere un autore vivente pone diversi problemi, tra cui quello di avere un'opera che dovrebbe considerarsi, più o meno, **conclusa**.»

Maria Giardina

Allegoria e paradosso

«Il Tascabile», 21 aprile 2023

Parallelismi tra *Perturbamento* di Thomas Bernhard e il film *I'm Thinking of Ending Things* di Charlie Kaufman. Razionalità scalzata in nome della alogicità

La figura retorica dell'allegoria deve la sua etimologia al greco antico: «altro dico», dire qualcosa per qualcos'altro; è un simulacro, una sorta di magia della parola che consiste nell'affiancare un concetto astratto a un'immagine concreta per celare un simbolo (non è un caso se in molte culture, una per tutte quella indù, il processo di creazione del mondo avvenga tramite nominazione). L'allegoria è classificata una figura retorica di pensiero – seguendo la suddivisione in figure di parola e di pensiero tramandata nell'ambito della retorica classica – che si basa sul contenuto. È la mente, ovvero il pensiero stesso, di chi scrive, che istituisce l'associazione fra concetto astratto e contenente concreto. Se Dante non avesse pensato a una «selva oscura» per nascondervi dentro le insidie della sua umana tempra avremmo perso l'incipit di una delle grandi opere fondative del canone occidentale.

Così, dicendo qualcosa in luogo di qualcos'altro, è possibile arrivare al tema centrale di questa riflessione. *Perturbamento* è un romanzo di Thomas Bernhard, uscito per la prima volta in Germania nel 1967 e pubblicato in Italia da Adelphi. Il romanzo racconta la storia del giro di visite che un medico di provincia tedesco compie, spostandosi in macchina accompagnato dal figlio, attraverso un paese della Stiria. Si passa dalla moglie dell'oste, rimasta uccisa

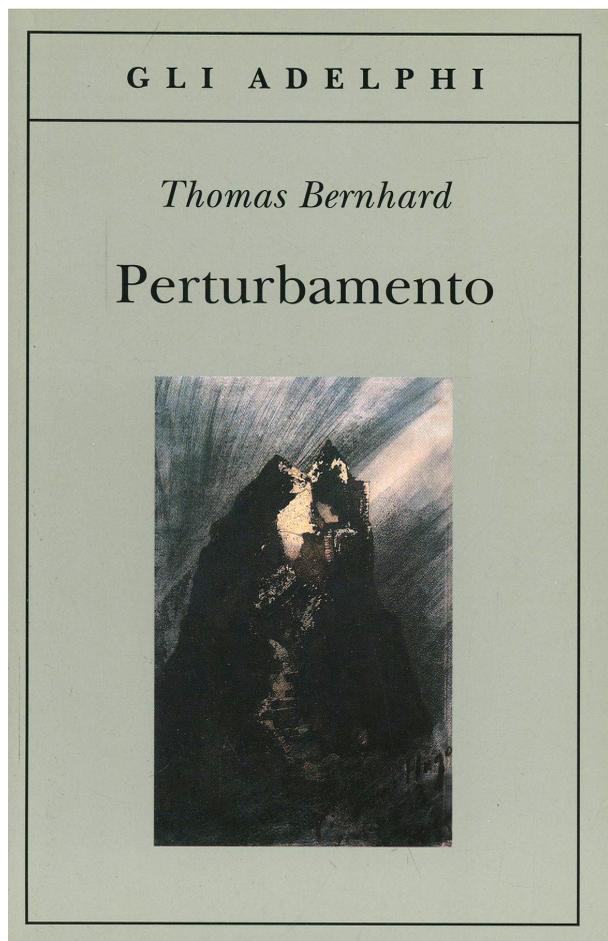
da un colpo datole da un operaio ubriaco nel mezzo di una rissa, a un maestro di scuola moribondo, fino ad arrivare all'industriale che isola sé stesso e le sue sorelle da ogni possibile influenza esterna nel tentativo di completare un'opera scritta, capolavoro della sua vita. Da qui in poi il libro diventa sempre più paradossale; il giovane figlio del medico condotto assiste all'uccisione di una quantità folle di uccelli, eliminati perché dopo la morte del loro proprietario nessuno se ne prende cura e il loro stridio causa troppo disturbo.

Le tappe effettuate presso i pazienti sono tutte contraddistinte da una forte carica perturbante, in una doppia declinazione fisica e spirituale, così come è duplice anche il perturbamento che caratterizza il romanzo, in un'unità che accomuna paesaggio esteriore e interiore. L'opacità delle dimensioni paesaggistiche è resa possibile dall'atmosfera che permea il romanzo ed è, per l'appunto, perturbante, ma non (sol)tanto in un'accezione freudiana – l'*unheimlich*, «l'in-familiare» che spiazzata nel familiare –, quanto in un'interpretazione letterale del termine. «Tutto è sempre interpretazione letterale» è il principio – pronunciato dal personaggio più interessante del libro, il principe di Saurau – che spiega le ragioni del perturbamento generale il quale, tuttavia, è in tutto e per tutto allegorico.

Ma com'è possibile allora interpretare alla lettera una categoria – quella dell'allegorico – che per definizione è in conflitto con il concetto di «letterale»? È qui che entra in gioco il *paradosso*, parola che, frammentata nella sua apparenza *letterale*, diventa «contro/oltre l'opinione comune»; contro i criteri razionali e oltre l'apparente logicità delle formulazioni comunemente accettate: e qui, ancora una volta, un paradosso; la pietra d'inciampo che ci invita ad andare *oltre* la parola, in un angolo recondito della quale si cela qualche residua particella di meraviglia del pensiero, che a tutto risponde fuorché ai puliti canoni della razionalità occidentale. Per dirla con le parole di Paola D'Alessandro, è necessario stare «al di dentro del gioco testuale, nell'infrastruttura del

voler dire che costituisce l'inespresso-invisibile». Tornando al romanzo, è possibile notare che l'eziologia delle malattie manifestate dagli ultimi e specialissimi pazienti, visitati dopo la svolta paradossale rappresentata dal genocidio pennuto, è via via più ascrivibile a cause «spirituali» o perlomeno le cause fisiche sono solitamente taciute. I due viaggiatori, in un percorso ascendente e insieme spiraleico, arrivano in cima al paese, luogo in cui svetta il castello del principe Saurau, posto accanto a una profondissima gola, pericolosamente costeggiata in macchina da medico e figlio nella loro discesa/ascesa – la salita effettiva è complementare e *correlativa* alla discesa simbolica – verso il castello. La gola, che verrà nominata numerose volte dal principe nel suo folle e disconnesso soliloquio, sembra quasi rappresentare il luogo d'origine del perturbamento generale (fa pensare un po' alla caverna della serie tv tedesca *Dark*, da cui ha origine il perturbamento temporale alla base di tutta l'intricatissima vicenda).

Il soliloquio in cui si lancia il principe è connotato da un'alta carica metafisica, costellato di richiami ricorrenti e ossessivi, frammentario e del tutto incompatibile con criteri di analisi logica e razionale. Il percorso ascendente di padre e figlio, che culmina proprio con l'arrivo al castello, va di pari passo con la progressiva rarefazione metafisica del romanzo: le venature oniriche e di riflessione sono presenti già in nuce dall'inizio, ma via via permeano completamente l'atmosfera. Ma bisogna tornare ancora indietro per poter andare avanti, perché la letteratura è fatta di *corsi* e di *ricorsi*, è un fiume carsico che scorre e talvolta incorre nella superficie visibile dei fenomeni leggibili. Già nelle parole del giovane figlio del medico, nelle prime pagine del romanzo, si intravede un'eco anticipatoria della estrema quanto deleteria mindfulness, come oggi forse verrebbe definita, del principe. Ci si potrebbe azzardare a dire che le riflessioni iniziali del figlio del medico preannunciano, in una chiave di lettura «figurale», quanto avverrà dopo. Se le parole rimangono elementi in collisione esiziale



nella testa di Saurau, il figlio del medico sembra affrancarsi da un destino simile al suo, spostando – un po' come nella teoria degli atomi democritea – la direzione dei pensieri; questi si separano per formare aggregati di molecole e spezzano il corso prestabilito degli eventi con una massima che viene pensata – perché in *Perturbamento* la parola è fondamentale pensante e pensata, raramente agita – «bello è ciò che non si è previsto».

Le tensioni figurali che si delineano tra i personaggi del romanzo seguono una linea che attraversa, in uno schema di richiami ricorrenti, la figura/personaggio del figlio del medico, simile ma differente rispetto al figlio del principe, da quest'ultimo spesso nominato, e passa per la figura dell'industriale, preannunciando quella del principe, con un progressivo accrescersi degli elementi deliranti. Il figlio del medico spezza però la linea di successione allegorica e, perpendicolare alla sua traiettoria, passa quella del padre-medico, elemento di raccordo raziocinante della vicenda. In ogni caso, tutte le linee tracciate puntano verso una direzione: il castello del principe. Mentre lui parla ci sentiamo come dentro a un acquario, sommersi dalla facondia opprimente di questo genio della riflessione. Chi legge abbandona l'ormeggio della realtà e viene tradotto in una dimensione altra per più di cento pagine, costretto a lasciar andare anche i consueti criteri temporali, perché il soliloquio di Saurau è qualcosa che elude tempo e spazio, nella sua matta e vitale produzione di senso. La letteratura è sempre ricca di parallelismi e di richiami ipertestuali, intertestuali e così via. Ma spesso, fra due eco parallele, il cui punto di incontro è l'inarrivabile, la cosa più interessante non è la somiglianza quanto la differenza nella somiglianza. Parliamo dei rapporti *differenziali*, su cui si sofferma Giovanni Bottiroli quando, nel suo *Che cos'è la teoria della letteratura: fondamenti e problemi*, cita Hjelmslev sulla necessità di trovare «dei frammenti mobili, la cui situazione differenziale genera senso». Nel 2020 è uscito l'ultimo film di Kaufman, *I'm Thinking of Ending Things*, la cui materia – parafrasando

«Tutto è sempre nelle teste delle persone.»

molto alla lontana una frase di Mengaldo secondo cui la comparazione aiuta nella comprensione delle cose – si presta a un'interpretazione bernhardiana. Una giovane coppia viaggia in macchina verso la casa dei genitori di lui: tutto intorno soltanto neve e desolazione. Come *Perturbamento*, anche la surreale pellicola di Kaufman si apre con un viaggio in macchina e, fin dal suo inizio, si intuisce la predominanza che la parola assume nello svolgimento della vicenda. Il termine «vicenda» non riassume però, proprio a causa della sua totale abdicazione al concetto di linearità, gli avvenimenti del film; così come il termine «avvenimento» non va considerato nella sua accezione evenemenziale, ma allargato al massimo della sua portata, perché possa contenere qualcosa che, parafrasando Dante, la memoria umana non può trattenere.

Il film di Kaufman condivide con il romanzo di Bernhard anche l'opprimente perturbazione complessiva, evidente innanzitutto nella sua visibile manifestazione meteorologica: le condizioni climatiche passano dalla nevicata alla tempesta di neve; i colori di interni ed esterni sono tutti accomunati da un generale grigiore, fatte salve delle rare occasioni, e non compaiono mai atmosfere «calde». Dopo una lunga conversazione in macchina durante la quale la protagonista femminile recita una sua poesia, leitmotiv in filigrana dell'intero film, i due protagonisti arrivano a casa dei genitori di lui. Prima dell'ingresso nella casa e della cena con i genitori di Jake – che si rivelerà una sorta di buco nero o di canto di Natale sui generis all'insegna della violazione dei confini spaziotemporali – la fidanzata viene portata a fare un inquietante tour della stalla, in un angolo della quale si trova un quadrato nero di terra bruciata. Qui le verrà raccontata la storia di due maiali divorati dai vermi, allegoria della vanità della sostanza umana, destinata a una fine analoga a quella dei due

animali. Questa scena rappresenta un'iniziale incursione in un territorio simbolico e allegorico; gli elementi surreali permeano l'atmosfera generale e l'intera narrazione in uno schema di ripresa ricorsiva, proprio come accade in *Perturbamento* via via che il viaggio procede.

Il primo aspetto che accomuna il film di Kaufman e il romanzo di Bernhard è proprio la difficoltà di fornire una «trama»: sfuggono entrambi alla linearità narrativa e, di conseguenza, alle categorie razionali che siamo abituati a usare per formulare categorie e classificazioni. L'opera di Kaufman, nella quale il protagonista maschile sembra poter leggere i pensieri della sua camaleontica fidanzata proprio perché frutto della sua ideazione, e il romanzo di Bernhard spingono i nostri pensieri verso il calderone del nonsense; ci fanno attraversare lo specchio come Alice, mostrandoci la facoltà pensante in una caleidoscopica e ossessiva distorsione ricorsiva. La scena della stalla nel film e quella dei pavoni uccisi nel romanzo possono essere considerate parallelamente

– tornando ai rapporti paralleli *e/ma* (*contro/oltre*) differenziali –, i momenti di svolta metafisica a partire dai quali la linearità narrativa viene abbandonata e il testo, inteso come tessuto di significati in potenza e in movimento, si inoltra nel territorio dell'allegorico e dell'ineffabile. L'uso della parola diventa non funzionale alle finalità comunicative consuete – rivelando la sua natura allegorica – e si fa tramite di concetti e di dimensioni spaziotemporali e metafisiche difficilmente riferibili. La razionalità è scalzata in nome di una alogicità non comune nel mondo filosofico occidentale, privilegiando le coppie degli opposti correlativi (nelle quali credeva anche Derrida) in base a cui, parafrasando una frase di Bottirotti che cita una celebre poesia di Emily Dickinson, uno più uno può fare uno in ambito letterario. «La logica flessibile, che evita la paralisi» fa sì che anche laddove scorgiamo contraddizione rimanga viva la «fabbricazione del testo»; «i correlativi sono opposti interdipendenti, che si negano nella stessa misura in cui si implicano e si



presuppongono. Relazione paradossale, ma non contraddittoria».

È l'ipertrofia della facoltà pensante che permette di paragonare i due personaggi principali, la loro capacità di originare oltremondi metafisici. La follia è una folla di pensieri nella testa del principe di Saurau; le elucubrazioni e proiezioni mentali sono all'origine del corto circuito spaziotemporale con cui Kaufman mette in scena l'allucinazione esistenziale di Jake e dell'inserviente suo alter ego, con il suo disperato quanto irrealizzabile desiderio di amore. Le parole pronunciate dal personaggio di Bernhard forniscono le coordinate per un confronto con l'antieroe della trasposizione cinematografica di Kaufman anche se, paradossalmente, i due personaggi non potrebbero essere più differenti. Jake è l'inetto, l'uomo senza qualità, assillato dai suoi complessi di inferiorità, come sottolinea il qui pro quo fra i termini «genus» e «genius» scambiati dalla mamma nel raccontare di una partita a Trivial. L'ologramma del maiale, che l'inserviente segue a fine film, è un chiaro richiamo al racconto iniziale sulla fattoria. Jake rimane al punto zero delle sue elucubrazioni; non scegliendo sceglie di rimanere un maiale, nell'allegoria introdotta dal film, sulla cui sostanza effimera banchetteranno i vermi. Saurau è anch'egli un inetto, ma in questo caso la sua attività intellettuale è quella del genio; è l'Amleto, incapace di azione a causa della paralisi che il suo troppo pensare comporta. I due sembrano tuttavia – *oltre e contro* il tempo e lo spazio di genesi della trama testuale che abitano – perfettamente adatti e adattabili ai pensieri di Saurau al cui soliloquio, proprio per ragioni di preminenza intellettuale, spetta di dettare i termini del confronto.

«Tutto è sempre nelle teste delle persone. Esclusivamente nelle teste di tutti. Fuori dalle teste non esiste nulla [...] ognuno discute ininterrottamente con sé stesso e dice: il me non esiste. Ogni concetto implica in sé un numero infinito di altri concetti. Fin dai tempi della mia infanzia ho sempre sentito il bisogno di addentrarmi nelle mie fantasie, e ci sono sempre

«Tutto è malato e triste.»

entrato nelle mie fantasie, sono andato molto lontano in esse, più lontano, sempre, di coloro che ho portato con me nelle mie fantasie.» La propensione alle fantasie spinge il principe a un blocco totale, alla paranoia e al pensiero costante della morte: «Tutto è malato e triste [...] effettivamente malato e triste». Il principe è la causa allegorica del malessere fisico e spirituale di tutto il paese, nella sua declinazione degenerativa in duplice accezione di morte per malattia o volontaria. La gola, nominata ossessivamente dal principe e pericolosamente costeggiata in macchina dal medico accompagnato da suo figlio, sembra il luogo dove ha origine «l'aria metafisica». Il senso delle cose è in fuga verso qualcosa che lo attira a sé, come una forza centrifuga che lo spinge dal paese verso il castello e sprofonda poi nella gola, in un ciclo che si rinnova in un loop infinito ed è la causa del patologico overthinking del principe.

Il baratro è in cima e coinvolge tutto; ogni cosa avvizzisce e il senso è prosciugato: «Non mi sono mai divertito» dice il principe ai due spettatori del suo lunghissimo soliloquio. *La myse en abyme* generazionale che assume i connotati della rinuncia alla vita passa attraverso i discorsi sul figlio – che come il figlio del medico è uno studente «fuorisede» – in volontario esilio a Londra e che Saurau predice farà marciare l'intera tenuta di famiglia, e sul padre, morto per suicidio nella sua stanza – destino che attende forse anche il principe. Il cerchio è chiuso e il movimento non si apre mai verso una spirale redenzione. L'intera dinastia di Saurau abdica alla vita, al compito di far prosperare i frutti della terra, sempre leggendo *alla lettera* tutto il *paradossale* discorso del principe. La rarefazione del discorso logico sposta la narrazione su concetti che hanno la qualità linguistica del Paradiso dantesco ma senza redenzione né beatitudine; come si sale verso il castello del principe l'aria si fa densa di pensieri, «si respira un'aria metafisica quasi». Lo stesso percorso si può notare con l'avanzare

della pellicola di Kaufman, dove la tormenta di neve si intensifica in maniera direttamente proporzionale all'accrescersi della confusione delirante di Jake. «Le supposizioni sono vere. Sento la paura crescere. Ora è il tempo per le risposte. Una domanda a cui rispondere, una domanda.»

Tutto il mondo è anche nella testa dell'inserviente Jake; l'atrofia del senso delle cose è il risultato del suo perdersi nelle sue ideazioni che, come il titolo del film suggerisce, sono anche in questo caso, forse, suicidarie. La cantina proibita in casa dei genitori è la cantina buia dell'inconscio, che nasconde un'inquietante coazione a ripetere (la scena in cui la ragazza tira fuori dalla lavatrice una serie di magliette da inserviente tutte identiche). A questo punto si può scorgere un parallelo fra l'immagine della cantina e l'immagine della gola, luoghi fatati o meglio, maledetti, in cui si annida l'asfittico afflato della perturbazione. Volendo tentare un salto mortale tra i due «testi» – osservando i *frammenti di senso* nel loro dialogo «funzionale e relazionale» – la ragazza di Jake è paragonabile al figlio del medico perché, agendo anche lei in conformità con una massima, stavolta urlata in modo inquietante dalla metamorfica nuora, *live dangerously*, osa discendere nell'inconscio del suo ragazzo e questo, in modo del tutto paradossale e contro ogni logica temporale, è quello che la salva dalla relazione sentimentale in maniera ante litteram, prima che essa stessa possa accadere.

Nel film di Kaufman, durante il viaggio di ritorno dalla casa dei genitori, vengono pronunciate due frasi significative che sembrano riecheggiare, anche se in maniera *differenziale*, le parole scritte da Bernhard.

«A volte il pensiero è più vicino alla verità, alla realtà, di un'azione. Puoi dire qualsiasi cosa, fare qualsiasi cosa, ma **non puoi fingere il pensiero.**»

La prima, «a volte il pensiero è più vicino alla verità, alla realtà, di un'azione. Puoi dire qualsiasi cosa, fare qualsiasi cosa, ma non puoi fingere il pensiero», rimanda ancora una volta al potere demiurgico del pensiero e della parola, con la sua facoltà di creare mondi altri. La seconda, «il mondo è più grande dell'interno della tua testa», è pronunciata come un memento e proprio per questo motivo si contraddistingue per la sua ironia tragica. Jake vive a tutti gli effetti nella sua testa; il momento voyeur in cui l'inserviente sbircia il bacio con la ragazza è la prova del cortocircuito mentale cui è relegato. La seconda parte della poesia citata a inizio film, «che tu abbia una moglie o una solitudine travestita da moglie», rispecchia perfettamente la sua vita.

Saurau e Jake sono intrappolati nel loro delirante soliloquio, cadenzato da richiami ricorrenti, e in entrambi i casi la loro tracotante facoltà pensante è all'origine del perturbamento. Li accomuna una dolorosa solitudine e incomprendimento insieme alla mancanza di punteggiatura dei loro pensieri e all'assenza di confini fra il mondo degli enti reali e il mondo nelle loro teste. Una volta attraversata la strettoia del pensiero non sembra esserci ritorno, «la gola diventa ancora più stretta». I due «riescono a trovarsi in un momento in cui la vita è sopportabile» sia nel film che nel romanzo soltanto in occasione di uno spettacolo. Nella tenuta di Saurau si tratta di uno spettacolo teatrale che viene allestito ogni estate nelle mura esterne del castello. «Non so se fu per la stanchezza *dopo* lo spettacolo o per la follia *prima* del crepuscolo o per la follia e la stanchezza *dopo* lo spettacolo e *prima* del crepuscolo, comunque in quella notte gli elementi dissolutori e distruttori provenienti dalla nostra famiglia sembravano tenuti a freno [...] un gruppo di persone [...] vedeva trasformarsi una giornata *filosofica* e *insopportabile* in una giornata *non filosofica* e *sopportabile*.»

Nel caso di Jake lo spettacolo è una rivisitazione del musical Oklahoma, visibilmente fittizia per via del posticcio trucco invecchiante indossato da lui e dagli spettatori in platea, che simboleggia un momento di

tregua dal pungolo dell'angoscia, di rivalsa e riscatto personale; esso rappresenta l'idea di un mondo in cui i suoi meriti intellettuali siano riconosciuti pubblicamente e diventi degno di amore. «Ecco cos'è per me il mio pensiero: delle velocità che non riesco a vedere» dice il principe di Saurau nel suo personale *spettacolo interiore* cui assistono padre e figlio. Travolti dalla velocità dei loro stessi pensieri, Jake e il principe sono due personaggi relegati «allo spettacolo interiore»; la loro «componente mistica li porta direttamente alle allegorie dell'intelletto: una cosa disperante». Il senso rimane costretto nelle teste di questi surreali personaggi, generati da un bug metafisico che replicano all'infinito e, fondamentalmente, non sanno vivere, *pericolosamente* e pericolosamente, all'insegna della massima: «Bello è ciò che non si è previsto».

Se la paralisi del senso è la sostanza dei soliloqui del principe e di Jake, sia *Perturbamento* che la trasposizione di Kaufman rimangono, a tutti gli effetti e

paradossalmente, due opere sul senso delle cose, in cui i procedimenti di significazione sono vivi in virtù dello slittamento del senso delle parole/pensieri. Le parole si muovono nel testo, fatto di maglie larghe e strette, simile a una tela in cui gli stessi punti vengono intessuti più volte, per andare *oltre*. Come dice Ferraris a proposito di Derrida, è necessario attraversare «l'abisso» – la gola di *Perturbamento* – per «preservare il testo dalla sua morte». Questa magia del senso, che è anche magia della parola allegorica, spiazza la linearità logiconarrativa, opera soprattutto nelle parole del principe di Saurau e risiede nei meccanismi descritti da Derrida nella *Farmacia di Platone*, per mezzo dei quali vengono mantenuti tutti i significati e «gli slittamenti dei significati sui significanti» operanti in un testo – *textum* –, tenendo in vita le «possibilità» e sbaragliando «un'ermeneutica esiziale» che sopprimerebbe le «alterità», «contro una critica che creda di dominare il senso».



Antonio Moresco

Lettera a Giorgia Meloni

«The Italian Review», aprile 2023



Cosa si può scrivere oggi sul 25 aprile che non sia la solita riaffermazione impettita e retorica dei valori della Resistenza, che non incide più, non è più proporzionale al nostro inquietante presente, dentro il quale ci sarebbe invece bisogno di scaraventare, nuda e cruda, questa ferita che ancora sanguina e che chiama a una resistenza ancora più tridimensionale e più grande? Rimuginavo dentro di me questi pensieri, in vari momenti della mia giornata, anche mentre camminavo di notte e persino mentre ero a letto sveglio, e mi venivano in mente mille diverse idee e ispirazioni, perché all'inizio avrei voluto parlare del 25 aprile in modo sghembo, diagonale. Ad esempio, mi era venuto in mente di far dialogare tra di loro due cani che avevano seguito scodinzolando eccitati la fiamana dei liberatori nelle vie di Milano, oppure che si erano trovati sotto i cadaveri a testa in giù a Piazzale Loreto. O addirittura di far parlare i cadaveri a testa in giù, tra di loro o magari con un animale, un cane, un uccellino, far parlare un uccellino con il testone capovolto di Mussolini. Oppure di mettere in relazione narrativa il 25 aprile con qualche avatar da me particolarmente amato: Don Chisciotte, Pinocchio, la piccola fiammiferiaia, lo scarafaggio di Kafka...

Queste e altre cose mi passavano per la mente. E forse ne sarebbe venuta fuori una cosa bella e originale. Però c'era qualcosa dentro di me che desiderava parlare del 25 aprile in modo più implicato, magari scomodo, rischioso, ma personale, diretto, senza abbellimenti. Così mi è venuto in mente di scrivere una lettera scorticata e aperta, e all'improvviso, d'istinto, ho pensato di indirizzare questa lettera a Giorgia Meloni.

Cara Giorgia Meloni,

ho passato la mia infanzia e la mia adolescenza in mezzo a fascisti. Mio padre era un militare fascista, che è stato fatto prigioniero in Libia e ha passato sei anni in campi di prigionia in India. È tornato a casa con forti problemi psichici e di alcolismo ed è stato internato in due diversi manicomi militari. Ho passato la mia infanzia a vedergli massacrare mia madre e ho ancora negli occhi l'immagine del suo corpo trascinato per terra e nelle orecchie le sue grida da animale scannato. Ogni tanto usciva dal suo mutismo e raccontava del suo trasferimento con gli altri prigionieri dalla Libia all'India, di quando, ammassati su un camion scoperto, passavano sotto un ponte del Cairo e gli arabi gridavano dall'alto «fascisti» e «Mussolini» e poi «si tiravano su quei loro sottanoni e ci pisciavano addosso». Tutto questo per dire che sono stato attraversato da parte a parte, non in modo astratto ma viscerale, da questa

spaventosa tragedia e che riesco persino a comprendere tutta la disperazione e il blocco emotivo e mentale dei vinti.

Il fratello di mio padre, mio zio Demostene, era comunista. Era sotto sorveglianza dell'Ovra, era stato arrestato più di una volta ed era infine emigrato in Brasile, dopo essere stato minatore in Belgio e in Istria, da dove, pur essendosi dichiarato comunista internazionalista, era dovuto fuggire per non venire gettato nelle foibe. Però era stato lui che, quando mio padre fu dichiarato disperso, aveva fatto ricerche attraverso la Croce Rossa e aveva scoperto alla fine che era vivo e prigioniero in India. È stato il fratello più amato da mio padre, e viceversa, forse perché tutti e due, ciascuno a suo modo, avevano sperimentato una leopardiana «strage delle illusioni»... Tutte cose che ho raccontato in un libro sulla storia della mia famiglia, intitolato **I randagi**.

Vivevo in una casa di nobili, perché mia madre, poco più che bambina, spinta come gli altri suoi fratelli alla diaspora dalla miseria della propria famiglia contadina, era andata a bussare alla porta di una grande villa di nobili che c'era nelle vicinanze (quella di San Prospero che si vede in *Novecento* di Bertolucci) ed era rimasta per tutta la vita con loro, come domestica e poi quasi-figlia. Mio nonno (lo chiamavo così anche se non era veramente mio nonno) votava per il Partito monarchico (che alle elezioni si alleava con l'Msi). Però non perdonava a Mussolini di avere istituito la tassa sul celibato, che lui – non sposato e senza figli – era costretto a pagare. Il mio amico di infanzia e di adolescenza era uno dei figli di un'altra famiglia di nobili che abitavano nel nostro stesso cortile. Era fascista anche lui e una volta, per cercare di convertirmi, mi aveva portato nella sede mantovana del Msi (il Mis, come veniva chiamato allora) dove, a un certo punto, un vecchio laido aveva aperto un baule e tirato fuori il suo antico manganello, tra le risa compiaciute degli altri.

Alcuni anni dopo, quando ormai avevo preso la strada di mio zio Demostene invece che quella di mio padre e prima di sperimentare anch'io la mia «strage delle illusioni», in una piccola prigione di transito dell'Oltrepò pavese, prima di entrare nella mia cella e di buttarmi sopra il paglione, un ragazzo della cella vicina mi aveva rivolto la parola con gentilezza. Mi aveva detto di essere fascista ma di sapere chi ero e di essere stato a lungo indeciso se andare dalla mia parte politica oppure dall'altra, perché poteva succedere che, nei ragazzi, queste scelte fossero dettate non da convinzioni lungamente maturate ma anche da suggestioni momentanee, superficiali, comportamentali, emotive, a fare la differenza bastava magari un incontro casuale, un amico ammirato, un ragazzo o una ragazza che affascinavano. E poi questo ragazzo mi aveva allungato un romanzo da leggere, perché potessi distrarmi un po' nelle mie prime ore da prigioniero. E io allora avevo pensato: «Ma guarda, se noi due ci fossimo incrociati in una manifestazione ci saremmo avventati l'uno contro l'altro, mentre adesso che siamo tutti e due nella stessa condizione...».

E adesso, molti anni dopo, mi dico che forse faceva gioco a qualcuno mettere una parte della mia generazione contro l'altra, che mentre si mandavano avanti dei ragazzi fanatici quelli che, dietro, comandavano veramente erano sempre gli stessi, come forse sta succedendo anche adesso, in un momento in cui siamo di fronte a emergenze mai viste prima, addirittura di specie. E invece siamo continuamente rigettati all'indietro mentre dovremmo fare un inconcepibile passo in avanti e inventare e reinventare le nostre vite. Siamo riportati alla paura

dell'ignoto e dell'aperto, all'illusione di poter fermare, esorcizzare e pietrificare il mutamento con degli editti, all'irresistibile inclinazione per ciò che vi è di più autoritario e retrivo, veniamo riportati a Dio Patria e Famiglia, a una idealizzata famiglia tradizionale, al bambino che deve avere il suo bravo papà e la sua brava mamma, come se questo fosse il paradiso, e io l'ho sperimentato questo paradiso! Mentre avvengono continue stragi nelle famiglie, mentre si sa che le famiglie sono piene di dolore, come d'altronde possono esserlo anche altre forme di aggregazione umana, nessuna esclusa. Dobbiamo assistere alle parole ipocrite di persone che vivono in tutt'altro modo ma che recitano queste giaculatorie perbeniste alle confuse e spaventate moltitudini trattate come nuove plebi da abbindolare con delle semplificazioni, dei simulacri. E poi... un Dio a cui non credono ma di cui ostentano in modo grottesco i simboli religiosi, l'esasperazione delle identità, la patria e i suoi presunti custodi, che già tanti disastri ha provocato nel nostro recente passato e che nulla ha a che vedere con il vero amore per il proprio paese, la propria cultura e la propria lingua, che anch'io, come uomo e come scrittore, sento profondamente. L'idea, l'illusione di potersi rinchiudere in un rassicurante orticello nazionale, in un mondo sovrappopolato e interconnesso e di fronte a una sfida di specie che dovrebbe unire piuttosto che dividere gli umani e chiamarli a una grande invenzione. E gli uni abbaiano, e gli altri abbaiano, e così tutti sono costretti ad abbaiano, mentre ci sarebbe invece bisogno di silenzio, di silenzio e ardimento. Durante uno dei miei cammini, in Sicilia, un branco di cani randagi ci aveva affrontato, e i cani che stavano davanti, in prima linea, erano quelli che abbaiano più forte, fin quasi a strozzarsi, e sembravano sempre sul punto di avventarsi contro di noi per sbranarci. E allora un altro camminatore che se ne intendeva di cani mi aveva detto: «Lo vedi, uno può pensare che il capo sia uno di quelli che stanno davanti e che abbaia di più, ma il capo del branco è quello là dietro, che se ne sta zitto, immobile». E infatti, a un certo punto, quello zitto e immobile si è girato e se ne è andato in silenzio, e allora gli altri cani hanno smesso improvvisamente di abbaiano e l'hanno seguito a loro volta in silenzio. E così arrivo alla seconda parte di questa lettera.

Cara Giorgia Meloni,

lei si trova a capo del governo del nostro paese, proiettata e legittimata da elezioni che ha stravinto. Ha la responsabilità e l'onore di dirigere questo paese fratricida e perennemente incompiuto, però capace a volte di invenzione, di fervore, di scatto. Un paese che si trova a condividere con altri paesi europei un sogno continentale di cui è stato uno degli ispiratori, il sogno di un continente boreale composto di nazioni che si sono combattute per migliaia di anni e che adesso, dopo le tragedie causate nel Novecento dai nazionalismi esasperati, dalle tirannidi e da due guerre mondiali nate sul suo territorio, pur con tutti gli egoismi, ritardi e zavorre, ha imboccato una via controcorrente, trascendente, esemplare a livello mondiale, prefigurativa. Tutto questo in un momento in cui sempre nuove tirannidi piccole e grandi stanno crescendo come tumori in ogni parte del mondo, con il loro consueto portato di guerre, deliri nazionali e imperiali che ci riportano continuamente indietro e che non possiamo più permetterci, come specie che si è autoproclamata la più intelligente e che invece si sta dimostrando la più stupida, cieca, folle e suicida, che sta distruggendo le condizioni

stesse della propria vita. Com'è possibile che in un momento simile, tra le mille identità su cui i potenti o presunti tali fondano il loro breve potere e il loro divide et impera, non se ne cominci ad affermare anche una nuova, di specie, di una specie che si trova a vivere nello stesso irripetibile habitat, sulla stessa zattera planetaria sperduta tra le galassie, insieme ad altre specie viventi interconnesse, vegetali, animali?

Come si può, in un simile contesto e passaggio d'era, non avere coscienza che, senza liberarsi del retaggio di radici come quelle di cui la sua parte politica è ancora emanazione, non ci sarà futuro? Lei mi dirà che c'erano al mondo altre tirannidi oltre a quella nazista e fascista, come quella dell'Unione Sovietica di Stalin che, essendo stata invasa dalle orde naziste e avendo pagato per questo un prezzo altissimo, ha potuto mettersi nella schiera dei liberatori e dei «buoni». Sì, però l'altra parte politica da molto tempo si è liberata di questi retaggi, ha strappato queste radici. Ha visto quale catastrofe, dietro la maschera delle palingenesi ideologiche, è avvenuta nell'Urss, ne ha tratto le conseguenze e fatto tesoro. Noi abbiamo ascoltato e accolto le terribili verità che ci hanno raccontato i testimoni di quella spaventosa servitù volontaria, quello che ci hanno raccontato Šalamov, Vasilij Grossman, Solženicyn, Bulgakov, Nadežda Maldeľštam... E voi, che pure dovrete sapere cosa hanno combinato Hitler e Mussolini? Non sembra proprio, ad ascoltare le dichiarazioni di uomini della sua parte politica. Quanti ripostigli segreti, quante ambiguità, quanti doppi fondi, quante «sgrammaticature», ma tutte sempre in un'unica direzione! Era sembrato, con la svolta di Fiuggi, di cui anche lei ha fatto parte, che foste capaci di una ripulsa netta e senza ambiguità del fascismo, ma poi avete intorbidito le acque, dando l'impressione di avere fatto marcia indietro. E anche lei... quanta ambiguità, elusività, reticenza, quanti opportunistici arrampicamenti sugli specchi, quanti italici contorcimenti! Lo so, lei deve tenere insieme i pezzi del suo mondo arrivato al potere, compreso il suo zoccolo duro elettorale, perché anche lei, nella migliore delle ipotesi, è imprigionata dentro la stessa ragnatela che ha contribuito a tessere e non può e non ha il coraggio di lacerarla, di liberarsi e di nascere. Anche se avete giurato sulla costituzione – antifascista e repubblicana – e quindi qualcuno potrebbe persino dire che siete, tecnicamente, degli spergiuri.

Lei mi dirà: «Povero idiota, e chi me lo fa fare di recidere nettamente queste radici, di non riproporre la paccottiglia nazionalista e clericofascista visto che elettoralmente sta funzionando, che il vento sta girando da questa parte, e non solo in Italia? E poi, cosa credi, nessuno sega il ramo su cui è seduto!». E io le risponderai: «Certo, ma quel ramo è marcio! Sì, certo, lo so, il potere ha un orizzonte breve, non gli interessa il domani, non vede una spanna al di là del proprio naso. E per un po' vi andrà bene così, ma verrà il momento in cui questa illusione regressiva e questa sproporzione tra i bisogni e desideri umani in questo passaggio d'era e le vostre depistanti, ottundenti ricette diventerà insostenibile, e allora anche voi verrete travolti».

Credete di rifarvi una verginità dicendo che siete dalla parte degli ebrei sterminati e che le leggi razziali sono state una vergogna, credete di poter separare questo indicibile orrore da tutto il resto e dall'humus politico e ideologico da cui è sorto. Ma non si può separare questo immane crimine dalla complicità attiva di Mussolini e del fascismo, dalla collaborazione nei rastrellamenti, nelle delazioni, nelle deportazioni, nelle stragi. Io ho camminato lungo un

sentiero impervio che va da Pietrasanta a Sant'Anna di Stazzema, e c'era con me anche un uomo la cui nonna era stata assassinata. Ho camminato passo dopo passo sullo stesso identico sentiero che avevano percorso i soldati delle Ss saliti a compiere quella terribile strage, mentre era ancora buio, prima dell'alba, con le armi leggere e anche quelle più pesanti che non so come abbiano fatto a trascinare là sopra, e c'erano con loro anche dei fascisti della Rsi che facevano da informatori e da guide ai nazisti. Salivano tutti in silenzio, prima di arrivare in cima, di irrompere in quel piccolo paese con le sue case disseminate e di sterminare la sua popolazione, tutti, 560 persone, di cui 65 bambini, persino una neonata di venti giorni. E così in diversi paesi poco distanti, come Vinca e altri, centinaia di persone sterminate, mitragliate, impiccate, bruciate con i lanciafiamme... Non c'è niente da fare, il pacchetto è lo stesso, non si possono separare fascismo e nazismo, non si può prenderne una parte e pretendere di scartare l'altra, non si possono prendere per buone le mistificazioni ideologiche e le chiacchiere e pretendere di separarle dagli orrori, perché le due cose sono strettamente connesse, sono una cosa sola.

E allora, a questo punto, domando, a lei ma anche e soprattutto ai più catafratti della sua parte politica: che cosa c'è nel fascismo che a molti di voi sembra ancora da ammirare e salvare, tanto da non riuscire a liberarvene? Che i treni arrivavano in orario? Le bonifiche? L'edilizia popolare? Ma anche Hitler poneva molta attenzione all'aspetto sociale, e infatti il suo partito si chiamava nazionalsocialista. E lo scrive ripetutamente nel *Mein Kampf*, che il suo partito non doveva mai perdere di vista questo aspetto, che doveva presentarsi come il paladino degli interessi popolari, legando a sé il popolo per dominarlo, fidelizzarlo e trascinarlo poi verso le sue deliranti e criminali imprese. Ma cosa c'era sull'altro piatto della bilancia? Il nazionalismo esasperato, il delirio razziale, le guerre di aggressione, il rogo dei libri, l'arte degenerata, la disumanità, l'antisemitismo, l'orrore assoluto e la profanazione dei Lager...

E in Mussolini cosa mai vi può ancora piacere e affascinare? continuo a chiedermi. Che cosa, che cosa? Non so a lei ma di sicuro a molti di voi. Il trasformismo? La prepotenza? Il bullismo? Ma non vi viene da ridere quando vedete la sua grottesca figura con i pugni sui fianchi, che digrigna i denti? Ci vuole così poco per abbindolarvi? Oppure vi affascina la cancellazione delle libertà politiche, le stesse di cui avete usufruito voi dal dopoguerra a oggi, oppure il suo conigliesco usa e getta delle donne, o forse gli assassini degli avversari politici, lo spaccare la testa a bastonate agli oppositori, l'umiliarli dando loro da bere dell'olio di ricino, il suo cinico «ci servono qualche migliaia di morti per sederci da vincitori al tavolo della pace», il patto con il massacratore industriale del popolo ebraico? Come fate a convivere, anche solo in minima parte, con un simile orrore? Cosa può esserci di questo schifo che ancora vi piace e vi affascina? Siete così bloccati, così non cresciuti da non riuscire a liberarvi di questo schifo e ci avete costruito sopra la vostra identità? Siete mentalmente così servi che avete bisogno di un padre cattivo da idolatrare perché possa dare anche a voi il permesso di essere dei padri cattivi? Siete così spaventati e frustrati che avete bisogno di identificarvi a tal punto con l'aggressore?

«Povero idiota,» lei potrebbe rispondermi ancora «io sto facendo un gioco politico grosso, e per fare un simile gioco c'è bisogno di attrarre non solo pezzi di mondo politico precedente

sempre in cerca di un nuovo padrone ma anche masse di scontenti, incattiviti, frustrati, che hanno sempre bisogno di dare le colpe a qualcun altro, e allora c'è bisogno di un collante ideologico per poter attirare e galvanizzare queste variegata masse di elettori, c'è bisogno di agitare soluzioni semplici, non importa se strumentali, ma che le possa capire anche un bambino». D'altronde lo avevano detto chiaro e tondo Berlusconi e anche Trump, che bisogna parlare agli elettori come si parla a un bambino di sette anni, mostrando così tutto il loro disprezzo per le loro stesse moltitudini elettorali blandite.

Ce lo aveva spiegato bene Dostoevskij, come anche altri, che gli uomini hanno paura della libertà, che hanno bisogno di sbarazzarsi del fardello della libertà, che sono portati al servilismo e all'idolatria, a vendere l'anima a chi permette loro di sbarazzarsi del pesante fardello della libertà, che hanno bisogno del miracolo, dell'autorità. Perché si paga sempre un prezzo, un prezzo molto alto, per la propria libertà. È più facile, è più «naturale» essere servi che liberi, tanto più quando si spera di ricevere una ricompensa per il proprio servaggio. Meccanica che funziona non solo nel suo campo ma in ogni campo, compreso quello culturale, e io lo so bene per averlo sperimentato di persona. E lei, in questi primi mesi in cui detiene il potere starà assistendo sicuramente allo strisciare servile o infido di chi ha imbarcato o che potrà in futuro imbarcare, perché le persone, si sa, hanno la tendenza a saltare sul carro del vincitore. Spettacolo che forse, spero, la disgusterà.

E ce lo aveva spiegato bene anche Tolkien come funzionano il potere e lo stregamento del potere. Voi dite di amare *Il Signore degli Anelli*, ma cosa avete capito del *Signore degli Anelli*? Del suo fiabesco e implacabile svelamento dei meccanismi del potere e della fascinazione del potere, del bisogno di resistere e di combattere per la libertà dal dominio e dalla fascinazione della tirannide del potere volto al Male? Una battaglia incerta fino all'ultimo istante e in cui non si sa mai se si vincerà o se si perderà, però non si combattono solo le battaglie che si è sicuri di vincere. Cosa c'entrate con la lotta per liberarsi dal potere malefico dell'anello, voi che avete appena afferrato l'anello e ve lo tenete ben stretto, non vi passa neanche per la testa di gettarlo dentro il vulcano? Cosa c'entrate con Gandalf, con gli alberi che si sradicano, con gli hobbit, gli elfi, i nani?

Che grande leader lei potrebbe essere se trovasse dentro di sé l'indipendenza e l'ardimento per sradicarsi, come gli alberi del Signore degli Anelli! Per compiere uno scarto improvviso, da cavallo di razza, per liberarsi della rete di inganni che la proiettano ma la imprigionano! Per traghettare verso un inaspettato e creativo futuro anche il migliore bagaglio della cultura «di destra», ammesso che si possano operare separazioni di superficie per scrittori, pensatori e poeti che hanno raccontato, indagato e cantato con intensità e radicalità le nostre irripetibili vite e il nostro irripetibile mondo, e che anch'io ho letto, assimilato e amato. E per traghettare anche, attraverso la forza libera dell'esempio, il retaggio di irriducibilità che hanno contrassegnato le vite di interi popoli e di singole e verticali figure: i nativi americani, i sognatori e visionari come Garibaldi, il colonnello Lawrence, Che Guevara...: il coraggio, la sfida, la lotta per la libertà o per quella che ci può apparire o balenare come libertà. Che segno profondo, che ricordo, che eredità indelebile potrebbe lasciare! Lei, come ogni altra persona e vita, se ne andrà, ma potrebbe lasciare dietro di sé, come un interminabile mantello regale, questo segno del suo passaggio nel mondo.

Ma lo so che questo non succederà, che queste sono solo mie illusioni infantili, fantasticherie. Che lei è dentro una macchina, che è trascinata dall'ansia ma anche dall'ebbrezza ascensionale di questa macchina, e che questo taciterà ogni altra voce che può, forse, di tanto in tanto, salirle da dentro, perché lei è nello stesso tempo ammaliatrice e ammaliata, giocatrice e giocata.

E allora...

VIVA IL 25 APRILE
VIVA LA RESISTENZA

Redazione

Lo spazio dello studio profondo

«Il Tascabile», 26 aprile 2023

Panorama editoriale e posizionamento politico: una conversazione con Corrado Melluso, fondatore della casa editrice Timeo

Composta a vario titolo da Federico Antonini, Federico Campagna, Assunta Martinese e Corrado Melluso, **Timeo** vuole ispirare un dibattito che restituisca un nuovo senso alle pratiche utopiche e diventi così sempre più ampio, fino a stravolgere «il modo in cui pensiamo al mondo». Già nelle parole che Timeo ha scelto per presentarsi ai lettori, si intuiscono le ambizioni di Melluso e soci. Mossi dalla curiosità intorno ai primi titoli dell'editore (l'utopia di Moro, la Bibbia delle criptovalute, la pratica sonora di Pauline Oliveros, un pamphlet di Bifo) abbiamo chiesto di raccontarci la casa editrice, e siamo finiti – molto presto – a parlare di dinamiche editoriali e strategie culturali e politiche molto più ampie.

Nicolò Porcelluzzi: Dopo esperienze editoriali molto diverse tra loro, come sei arrivato all'idea di Timeo?

All'inizio mi è stato utile affrontare il mainstream, quello vero, con una casa editrice generalista e commerciale come Baldini+Castoldi, che fa una grande quantità di libri l'anno – ai tempi miei erano settanta – divisi più o meno per ogni genere: dalla narrativa letteraria, ai gialli, ai romanzi storici, a quelli sentimentali, a vari tipi di saggistica (che andava da quella sportiva a quella televisiva: abbiamo fatto libri di *Masterchef*, di Mara Maionchi e così via, fino alla saggistica più politica, accademica e radicale). Quel

catalogo che vedeva dentro Faletti, Belinelli, appunto *Masterchef*, e in cui poi si riuscivano a inserire cose migliori: penso agli annuari di *L'Ultimo uomo*, *Heroes*, *Omicidi e suicidi di massa* e *Gerontomachia* di Franco Berardi, *Superonda* di Valerio Mattioli, poi penso anche a libri come *Shadow Works*, che abbiamo fatto all'epoca, un tipo di saggistica che cercavamo di collegare alla narrativa commerciale, come ad esempio l'esordio di Stefania Auci.

Elisa Cuter: Dentro a Baldini+Castoldi avevi la tua specialità o dovevi occuparti di tutto?

A Baldini+Castoldi arrivai a trent'anni, prima avevo fatto uno stage da minimum fax, lavorato freelance per varie case editrici e aperto un'agenzia letteraria. Tutte queste posizioni comportano delle decisioni di secondo livello. Quando hai un'agenzia letteraria devi pensare a trovare il titolo nella maniera più nobile possibile, però, se non hai enorme potere politico dentro i cataloghi nelle singole case editrici, i tuoi margini decisionali sono scarsi. Quando fai l'editor freelance o il ghost writer si tratta di libri che ti vengono consegnati e magari tu non li avresti pubblicati, o magari lavori per una casa editrice che non ha alcuna affinità con la tua sensibilità. Poi capita spesso che i libri migliori se li lavora l'editor principale. Quando hai la possibilità effettiva di

decidere cosa pubblicare? Quando assumi il potere politico nel catalogo per farlo? Le case editrici hanno un'anima profonda, difficilmente modificabile, difficilmente sostituibile e in una struttura come Baldini+Castoldi sarebbe stato impossibile in soli tre anni e mezzo cambiare radicalmente il piano editoriale, così come cambiare la produzione. Era una casa editrice che per sua storia aveva fatto da un lato Murakami, Tom Robbins, Burroughs, *Paura e delirio a Las Vegas*, e dall'altro aveva fatto *Va' dove ti porta il cuore* oppure *Anche le formiche nel loro piccolo si incazzano* e *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, i libri di gran cassetta, ai quali era difficile rinunciare in quell'ottica specifica di mercato.

Quello che mi ha spinto a fare altro è che innanzitutto la maggior parte dell'intrattenimento puro si è spostato su altri media, e bisogna capire quale sia lo spazio specifico di pertinenza culturale dei libri. Sono dell'idea che l'unico spazio che hanno è l'approfondimento serio, lo spazio dello studio profondo, cosa che non condividono con nessun altro medium.

Quando affronti il puro mainstream e il puro intrattenimento devi avere una grandissima penetrazione di mercato: il mercato attuale dell'economia libraria e la questione della gestione della distribuzione, delle copie, delle prenotazioni e della gestione dei rapporti con le librerie è un settore che si possono permettere solo le major che hanno poi degli interessi specifici anche nella distribuzione e nella promozione, senza considerare che hanno delle proprie catene di librerie, e possono imporre l'attenzione su determinate narrazioni che sono di loro natura blockbuster, mainstream, ecumeniche: insomma, funzionano su grandissima scala. O riesci a fare tutto questo, oppure è inutile metterci mano.

Se si vanno ad analizzare scientificamente i dati (cosa che purtroppo non sembrano fare i direttori di marketing delle grandi case editrici), la crisi dell'editoria italiana non avviene su titoli di pertinenza specificamente libraria, quello spazio di approfondimento di cui dicevo prima, ma riguarda i primi posti

delle classifiche settimanali. *Io uccido* di Faletti vendeva tre milioni di copie, ora quello spazio lo occupa *I Leoni di Sicilia* di Stefania Auci, un titolo che vende tantissimo ma si assesta sulle ottocentomila copie vendute. Questa flessione sul primo in classifica – viene più che dimezzata la vendita netta, e il primo posto di oggi equivale al terzo posto di qualche anno fa – determina una flessione complessiva sulle case editrici più grandi, che mantengono la loro quota di mercato solo acquisendo altri marchi e diminuendo la quota. Come è successo con Mondadori e Rizzoli. È un caso curioso in cui la concentrazione editoriale mantiene la stessa quota acquisendo dei marchi: una situazione da cui emergono dettagli importanti e interessanti.

NP *Per esempio?*

La cosa più interessante dell'editoria italiana degli ultimi decenni è il fatto che ciclicamente ci sono state delle fondazioni di case editrici che nel tempo si sono ritagliate una propria identità e attenzione secondo un principio non di marketing largo ma di complicità, di progetto culturale che c'è in atto. Penso a minimum fax, a Isbn (che poi è andata come è andata), ultimamente pure case editrici come L'orma, di cui non si può non dire che le persone che ci lavorino siano le persone più competenti nella narrativa francese in Italia. Anche Atlantide, Nn o Effequ e altre, sono queste le cose più interessanti accadute, sono gli esempi che rendono il comparto editoriale italiano vitale. Avendo un diverso approccio rispetto a quello classico, si scopre guardando i numeri che si possono fare delle strutture sostenibili con la possibilità inoltre di intervenire sul dibattito pubblico. A questo proposito volevo citare, come caso di studio, due cose che sono successe più o meno contemporaneamente e che mi hanno riguardato.

Da un lato come ha funzionato il romanzo di Stefania Auci: quella dei Florio era una storia che il pubblico aspettava, una perfetta storia di capitalismo etico, adattissima a quel tipo di mainstream,

una storia che riusciva a dare un senso nostalgico, parlandoci di un'età dell'oro naufragata per tutta una serie di questioni intricate. Un what if? che permetteva di realizzare la possibilità di una forma di capitalismo etico e umano. A quel punto è successo però che si è smesso di poter parlare dei Florio senza citare Stefania: i Florio sono diventati Stefania Auci, attraverso un processo di personalizzazione tipico del mainstream.

Nel frattempo, dall'altro lato, si afferma la locuzione «realismo capitalista», che oggi puoi usare sui giornali, in articoli, in una discussione, senza neanche spiegare la sua provenienza, il suo significato, perché è diventato un concetto entrato nel lessico collettivo, però spersonalizzandolo dal suo autore iniziale. Questo doppio processo di personalizzazione e spersonalizzazione è un caso di studio secondo me molto interessante: penso innanzitutto che sia più incisivo il secondo processo, quello di spersonalizzazione. È un discorso che si può fare soltanto a partire da una posizione di svantaggio, come se giocassi sempre a carambola, ma la saggistica in questo momento credo stia offrendo la maggiore vitalità in termini di linguaggio collettivo, per quanto riguarda la sperimentazione tematica, linguistica, compositiva. Siamo arrivati a considerare la «theory fiction» un genere a sé stante, quando in realtà sotto questa definizione dovrebbero rientrare *Le confessioni di Sant'Agostino* e milioni di cose nella letteratura di ogni tempo. Noi stiamo incasellando sotto questa definizione tutte le cose più interessanti nella produzione culturale, proprio perché quella parte di intrattenimento di chi avrebbe fatto narrativa romanzesca è passata altrove, e chi avrebbe scritto dieci anni fa queste cose oggi sta scrivendo sicuramente un podcast, o una serie televisiva, o un programma televisivo.

NP *Intendevi questo, all'inizio, quando parlavi di «narrativa letteraria» come genere?*

Appunto: è diventato un genere a sé, del tutto astratto e che definisci di per sé secondo canoni frasali e

«L'editoria non è letteratura.»

mode specifiche, dei canoni di bellezza astratti per cui si stacca dalla narrativa di genere. Questo canone astratto è implicitamente aristocratico e implicitamente di destra.

EC *Ed è molto legato al discorso di personalizzazione dove tutto è basato sul brand dell'autore stesso...*

Si, anche se poi se vai a guardare bene la lingua letteraria media si è nettamente appiattita, quando si dice che qualcuno scrive particolarmente bene ed è «letterario», è perché sta complicando un periodo che potrebbe risolversi molto più semplicemente.

NP *Non sono d'accordo. Restano ancora aperti nel romanzo, a mio avviso, spazi poetici che non sono mai stati premiati dal mercato, e forse non si premieranno mai. E va bene così.*

A proposito di poesia, ritengo che la poesia avrà uno spazio sostanziale nei prossimi dieci anni. Sarà un settore che recupererà molto spazio. Lo dico osservando i paesi stranieri e considerando che noi funzioniamo sempre con un delay rispetto all'estero.

NP *Su questo invece sono d'accordo. Quindi Timeo non si occuperà di narrativa?*

No, Timeo si occuperà anche di narrativa. Però il punto è sfuggire alle tassonomie semplificatorie del mercato librario. Nelle case editrici generaliste ci sono delle strettissime competenze. Un editor di narrativa italiana, di una grande casa editrice, deve fare sette romanzi l'anno e magari sono sette romanzi storici. Una casa editrice, per esempio, anche se si dedicherà esclusivamente alla narrativa sportiva dovrà sempre fare un tot di numeri.

NP *Puoi spiegare meglio questo aspetto, la necessità dei numeri?*

L'editoria non è letteratura. Quello che fai è connotato a quello che sei. Se io domani volessi iniziare

a stampare e distribuire delle cose lo potrei fare da solo con una fotocopiatrice. Nel momento in cui decido che dobbiamo essere più persone e determinare una struttura professionale in cui c'è un editor, un direttore commerciale, un ufficio stampa, tutto ciò determina dei costi, costi che vanno tradotti in un numero di copie che devo vendere per un prezzo medio che devo impostare. L'editoria ti impone di entrare in determinate dinamiche, quindi se gestisco una casa editrice che ha determinate dimensioni, o faccio un tot di titoli di venduto alto che mi coprono tutte le spese oppure devo allargare il numero di titoli per potermi abbassare il venduto medio. Questa è una cosa un po' trita, ma è risaputo che il sistema delle rese spinge le case editrici alla sovrapproduzione. D'altro canto le stesse librerie sono divise per tassonomie specifiche in cui c'è marketing, economia, storia, filosofia, musica, come se fossero degli ambiti di pertinenza diversissimi e come se esistessero lettori che leggono solo romanzi inglesi, libri di economia ecc. Si tende quindi, assecondando la posizione in libreria, a fare dei piani editoriali molto stretti che stiano insieme e finisci per avere case editrici il cui carattere è determinato da quel che si trovano a pubblicare, mentre invece con Timeo vorremmo fare la cosa opposta, pubblicare secondo le nostre convinzioni politiche, secondo nostre convinzioni di rappresentazione; abbiamo deciso quindi di avere un solo formato che guida l'intera casa editrice, ma di cambiare ogni volta radicalmente le modalità di rilegatura, le quarte di copertina e la stampa, così da considerare pienamente la grafica, la merceologia di un oggetto, come una pratica significativa. Ad esempio, un libro come *Deep Listening* che è un preziosissimo eserciziario deve essere un cartonato di quel tipo. Mentre invece su Tommaso Moro abbiamo fatto una copertina fantascientifica, usando uno specchio che «parla» di Le Guin e Mieville in contrapposizione a un lettering «medievale», dopodiché abbiamo recuperato l'isola centrale da un videogioco, e l'abbiamo seppiata come se fosse stata incisa su una pergamena. Mentre il *White Paper* di

Satoshi Nakamoto invece lo abbiamo fatto come se fosse una Bibbia, perché è la Bibbia dei Cripto Bros, il testo fondativo di ogni cosa.

EC *In questo momento il vostro piano è quello di sfuggire alle necessità tassonomiche anche grazie ai finanziamenti pubblici?*

I finanziamenti pubblici sono stati al massimo una facilitazione per l'accesso al credito, ma bisogna comunque restituirli. In una normale economia di mercato questa cosa l'avrebbe fatta una banca senza essere parata dall'Unione Europea. Non avere però fondi privati ci costringe a entrare a regime in un tempo molto più breve: mentre stando al manuale del buon editore uno può sperare che le cose inizino a trovare un punto armonico a tre anni, per noi questo tempo sarà molto più ridotto.

EC *Quindi diresti che si tratta di un «sacrificio» per motivi politici? Speravo aveste trovato un sistema per sfuggire a certe logiche, invece mi pare di capire che non sia così...*

Si tratta più che altro di evitare certe logiche all'interno di determinate strutture. Il contesto di produzione determina il cosa fai e il come lo fai: non è detto che se stiamo facendo la stessa cosa per motivi diversi allora non possiamo arrivare a comporla ugualmente. Secondo me una casa editrice di saggistica deve avere una presenza nel dibattito e questo significa una quantità di cose fatte, di libri pubblicati. Con Not riuscivamo a farne cinque, sei l'anno, perché c'era Nero accanto che seguiva le sue dinamiche. Noi vogliamo fare esclusivamente questo, pubblicare libri, quindi amplieremo il piano editoriale a quindici libri l'anno già dal 2023, sperando di riuscire ad avere sempre più presenza; non strettamente editoriale ma culturale, la possibilità di un discorso culturale più articolato, con la libertà che può nascere da un collettivo orizzontale, libertà di discussione immediata e risoluzione di problemi comuni. Questa cosa ideologica la vogliamo un po' dimostrare su più piani: una cosa è la struttura che

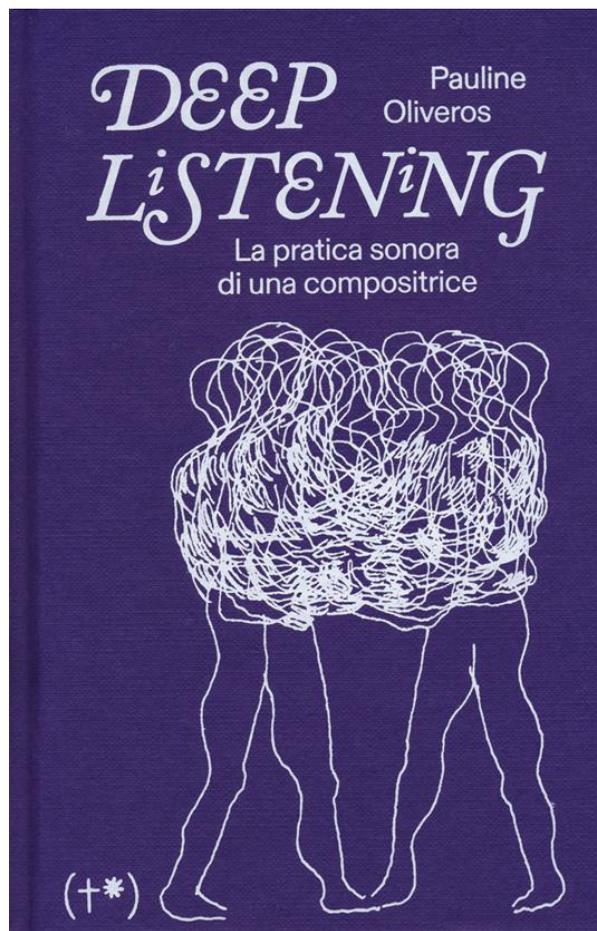
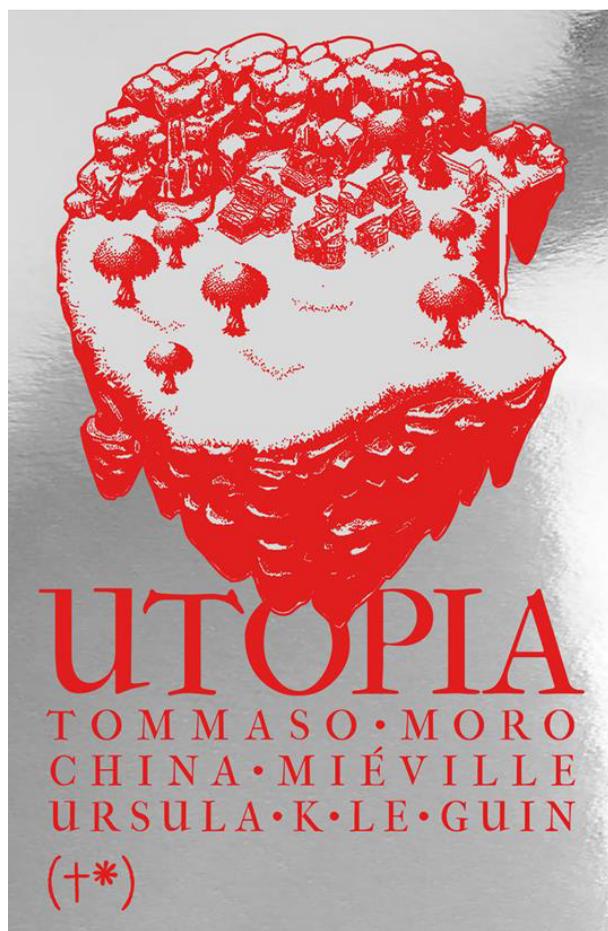
stiamo tentando di costruire, ridisegnandoci da capo le pratiche lavorative, i posti di lavoro. Per esempio: non mi stanno simpatici i direttori commerciali, e infatti non li abbiamo, perché quel lavoro si può dividere altrimenti. Era una sperimentazione che avevo già fatto in Not e che sto portando avanti in maniera più radicale. O di dividerci completamente l'ufficio stampa, perché avendoli decisi tutti insieme i titoli, tanto vale andare a parlarne noi. Nelle case editrici che hanno la proprietà classica gli obiettivi sono diversi. Prendi Mondadori: anno record ma hanno licenziato tantissime persone, abbassato i compensi per i redattori esterni, e nel frattempo chiedono agli operativi interni di aumentare il carico di lavoro del 10-15%. Qual è l'obiettivo? Diventare il più grande

hub di creazione di contenuti al mondo, sostituire Netflix, Google e conquistare l'universo?

Il nostro obiettivo è lavorare tanto per assumere un'altra persona, e non fare più libri del necessario. Farci dei contratti migliori e assumere una persona alle stesse condizioni... abbiamo prospettive diverse, cerchiamo di creare una struttura sostenibile all'interno del mercato editoriale.

NP *Parliamo allora delle persone che fanno Timeo.*

C'è Federico Campagna, scrittore, filosofo, ha pubblicato in Italia con Tlon e in Inghilterra con Bloomsbury e lavora come rights manager per Verso Books, invece per noi fa l'acquisition editor. Poi c'è Federico Antonini come art director, che ha curato



molti cataloghi e mostre, pubblicato con Corraini, e insieme al quale avevo già lavorato per fare Not. C'è Assunta Martinese, che lavora come redattrice per minimum fax, e per noi fa la revisione delle traduzioni, perché è anche una traduttrice straordinaria, come si può vedere nel lavoro fatto con l'opera di Sadie Plant per Luiss University Press.

E poi c'è time0.zone che è anche la trasposizione di questa forma dialogica: una risposta provvisoria all'interrogativo sulla presenza in rete ideale di una struttura culturale come la nostra, che per via verticale ha detto ciò che deve attraverso i libri che ha fatto.

EC Parliamo di time0.zone, infatti. Quando ad esempio su Facebook si cerca di fare riflessioni critiche o per intenderci anticapitaliste, arriva sempre chi dice: «Però queste cose le scrivi su Facebook?!». Obiezione ingenua e spesso in malafede, ma che riassume i limiti dell'utilizzo critico di piattaforme in mano a privati. time0.zone ha anche l'ambizione di offrire una piattaforma alternativa ai social media per come li conosciamo adesso? E a che pubblico vi rivolgete, chi sperate arrivi ad animarla?

Nel momento in cui siamo una nazione di circa sessanta milioni di abitanti e un libro che diciamo che è andato bene ha venduto al massimo diecimila copie: quello è il pubblico. Ed è il motivo per cui vi dicevo che tramite questo tipo di saggistica le cose riusciamo a farle arrivare di rimbalzo al grande pubblico, in maniera quasi anonima se ci riusciamo, perché vengono fagocitate da un cognitariato più o meno produttivo che poi le rimette in circolo sotto altre forme: penso a Donna Haraway, ad esempio, e alle mostre che ha generato. Mi ha molto stupito essermi ritrovato al centro sociale La Strada, con tutti i circoli accelerazionisti che si sono formati in giro per l'Italia, da Bari, dalla Sardegna, a Roma per incontrarsi, sulla base di alcuni libri che avevamo pubblicato. Poi non ero d'accordo su nulla di quello che dicevano quei ragazzi lì, ma è stata per me una cosa molto bella, mi ha fatto riflettere perché ho girato

l'Italia presentando questi libri, in situazioni scollegate tra loro, in una forma di autismo in cui ognuno fa il proprio; e ora hanno trovato, secondo alcune perverse pieghe, un legame in certi libri. A questo punto perché non tentare di usare questi libri come un collante di un discorso collettivo che possiamo definire nostro?

EC A proposito di Donna Haraway: un sacco di temi e discorsi di «theory» sono confluiti abbastanza facilmente nel mondo dell'arte. E tanti che si occupano di queste cose si rivolgono a fondazioni e gallerie per poter transitare in quell'ambito lì, dove ci sono evidentemente più soldi. Viceversa il mondo eterogeneo dei centri sociali sembra essere molto lontano da quell'ambiente, che invece assume parte dei loro discorsi rivolgendosi però a tutt'altro pubblico e circuito. Puntate alla convergenza fra questi due mondi? O vi interessa di più la costellazione «dal basso» di cui parlati?

Parlerei più a quella costellazione ma non soltanto, quelle sono solo le parti più evidenti e organizzate. Poi ci sono collettivi artistici che fanno pratiche diverse da quelle strettamente museali, fanno qualcosa più strettamente inerente alla politica e non al mercato. Per questo dico che il contesto in cui produci certe cose determina anche cosa stai producendo. Se il tuo punto è convincere anche un singolo gallerista, sfugge la funzione culturale di quello che stai facendo. Dall'altro lato se è vero che non c'è un Indymedia, è anche vero che non c'è più – a causa di un processo di specializzazione iniziato negli anni Settanta e Ottanta nelle grandi case editrici – una struttura editoriale aperta come Einaudi (penso ai mercoledì in cui potevi andare e visitare la redazione), non c'è più una casa editrice aperta come Feltrinelli, non ci sono più case editrici di bandiera. Le riviste culturali, e ancora di più le newsletter, sono monodirezionali. Addirittura si sono tolti i commenti perché era una cosa che non si voleva gestire e si rimanda tutto il dibattito a Facebook. Oppure, parlare con le case editrici è una cosa misteriosa in Italia: trovare un referente o una mail che ti risponda davvero. Il

lavoro culturale a mio avviso dovrebbe essere completamente l'opposto, oggi è un lavoro elitario, verticale e antidialettico. L'obiettivo invece dovrebbe essere riuscire a passare dal consenso alla complicità, dal like al dialogo, dovrebbe essere questo il compito centrale del lavoro delle strutture di produzione culturale.

NP *Quello che dici mi sembra agganciarsi ai tempi in arrivo, stiamo vivendo la fase terminale del mondo social nato dieci-quindici anni fa. Facebook è un vespaio mezzo morto, Twitter si sta sfasciando, mentre i social che hanno un futuro sembrano quelli che non sono agganciati alla produzione di testi ma a quella di estetiche. È come se fossimo alla fine di un episodio di delirio, anche se non escludo che ne siano in arrivo di nuovi. È finita però l'età dell'ingenuità nell'utilizzo dei social, non si può più fingere di ignorarne i meccanismi...*

Però a volte si continua a ignorarne i meccanismi. A me fanno impazzire cose tipo la retorica della «Repubblica», «i giovani non leggono abbastanza, non capiscono un testo complicato», e poi il fenomeno più rilevante degli ultimi anni sono i booktoker, che hanno portato case editrici serie come Sellerio e Laterza ad aprirsi un account TikTok, senza rendersi conto di non avere gli strumenti per dominare quello spazio e producendo una posizione grottesca. Non tutto può essere traslato in ogni dove. È il problema dei programmi culturali sui libri in televisione: su RaiPlay ci sono cose dignitose, ma perché le fanno con un altro piglio, ma *Splendida cornice* con Geppi Gucciari, che dovrebbe essere lo spazio dei libri, poi finisce per invitare Ermal Meta e usare quello spazio per spostare le cose su un binario diverso. Credo sia più utile rinunciare a questo piano e riportare le cose

«L'obiettivo dovrebbe essere riuscire a passare dal consenso alla **complicità**, dal like al **dialogo**.»

«Oggi è un lavoro **elitario**, verticale e antidialettico.»

a un livello di complicità e di dialogo. Adesso abbiamo fatto un calendario con gli eventi da mettere su time0.zone perché mi interesserebbe molto avere Marta di Bologna che mi scrive per chiedermi che concerti ci sono.

EC *Oltre agli eventi, time0.zone lo userete anche come rivista? C'è anche una specie di blog, giusto?*

La parte blog la dovremo sbloccare ai singoli utenti che ce ne fanno richiesta. Non intendo che ci sarà una selezione dei contenuti stringente, non controlleremo nessuna delle cose che verranno pubblicate. In quella sezione stiamo anche tentando di affrontare la questione termini di servizio delle piattaforme: secondo la quale se Facebook volesse fare un libro con le foto delle vacanze potrebbe farlo, o se Medium volesse pubblicare un libro con le cose scritte da te in teoria potrebbe farlo, senza chiederti nulla. Dentro time0.zone c'è la possibilità di timestampare l'articolo e di fare afferire la proprietà intellettuale a chi lo ha postato, anche per rivendicare la proprietà intellettuale di un contenuto postato da un account fake. Infatti non chiediamo email definitive, nomi e cognomi, per evitare la customizzazione social che porta alle classiche minacce «dimmi come ti chiami che ti denuncio».

NP *Qual è stata la prima reazione del pubblico di lettori? Cosa sta succedendo in queste settimane?*

C'è grande affetto da parte dei librai, dei lettori e delle lettrici. Le nostre presentazioni sono state molto partecipate e si stanno creando delle belle discussioni. Forse anche la formula con cui abbiamo presentato *Utopia* ha funzionato. Praticamente ho considerato che la cosa più noiosa che possa esistere al mondo sono io che parlo per un'ora e mezza di Tommaso Moro. E in considerazione del fatto che il libro lo abbiamo pubblicato dicendo che l'utopia non è vero

che è una cosa che non si realizza, e basta vedere ciò che accaduto con il colonialismo inglese, andiamo a vedere quali sono le pratiche iperstoriche e utopiche che già mettiamo in atto tra di noi, nel nostro privato, sotto forma associativa, artistica. Quindi arrivo in una città e faccio venti inviti ad associazioni, artisti e militanti e dico che è un invito aperto e se dunque vogliono portare altre persone è bene che lo facciano e che non ci sarà una lista di interventi e che sostanzialmente ci sarà un microfono aperto. Tentando quindi di non fare polemica politica ma dire semplicemente quello che si sta facendo. A Palermo è venuta Mediterranea a parlare del soccorso in mare, è venuta TerraTerra a parlare di agricoltura biologica e sono venute le Ragazze del Mercoledì del Piacere. A Milano si è parlato più di transizione e di senso utopico, è stata una discussione molto diversa. L'idea era quella di presentazioni molto partecipate e molto sentite.

NP *Interessante che a Palermo si parlasse di piacere mentre a Milano, nonostante il rispetto profondo e l'ascolto di cui abbiamo goduto, ci fosse invece un'atmosfera più grave e pensierosa, da cui si può intuire lo stato di salute di un pezzo di città. Immagino che grazie a «Utopia» tu abbia visitato realtà che danno risposte molto diverse.*

A Palermo c'era quella sensazione di fare la cosa per qualcun altro, a Milano invece un vorrei ma non posso. A Palermo la cosa è stata fatta da BK, una biblioteca di quartiere autogestita a La Kalsa, pieno di bambini che vanno lì a fare doposcuola. A Milano invece la presentazione è avvenuta da KINLab, che è un posto avanzatissimo a livello di teoria, in cui tutte persone di collettivi queer hanno trovato il modo di riunirsi ma in uno spazio di coworking, e questo già è significativo: quello che un tempo sarebbe stato un gruppo di affinità politica e di produzione culturale

complessiva, si riunisce per fare ognuno la propria commessa. Ed è amaro.

EC *Per concludere, vuoi raccontarci brevemente i titoli e le prossime uscite?*

Il prossimo titolo sarà *Disertate* di Bifo, che poi per noi è anche uno dei migliori libri scritti da Bifo negli ultimi anni, per quel mix di speculazione filosofica, esortazione politica, pagine di preoccupazione civile, pagine di autobiografia e di riattualizzazione della sua stessa filosofia in virtù del suo vissuto. Poi faremo *Filosofia della cura* di Boris Groys che ragiona su cosa sia il corpo fisico e il corpo simbolico, nostro, comune e collettivo e di come vengono governato l'uno e l'altro dalle strutture di potere che abbiamo intorno. Poi Jane Bennett, penso la cosa di filosofia femminista più avanzata che c'è in questo momento – assurdo non sia stato ancora pubblicato in Italia, poi *Cruel Optimism* di Lauren Berlant che uscirà a giugno a due anni dalla scomparsa dell'autrice, un libro fondamentale soprattutto per la discussione che era venuta fuori a Milano. Faremo Andrea Bellini, il direttore di arte contemporanea del centro di Ginevra, che ha già scritto un libro che si intitola *Storie di arte contemporanea*: è un libro di racconto a là Flaiano, di vigliaccherie e miserie dell'arte contemporanea facendole coincidere con la storia dell'arte contemporanea in sé. Sempre per quanto riguarda gli italiani, nel 2024 pubblicheremo un libro di Claudio Kulesko intitolato *Il pensiero suicida*. Poi avremo *Isole*, un libro di racconti di Nicolás Jaar davvero sorprendenti, e poi abbiamo preso *Undrowned* di Alexis Pauline Gumbs, una meditazione poetica sulla relazione tra i mammiferi marini e il femminismo nero che uscirà a luglio. Stiamo tentando, insomma, di impostare un piano editoriale che sappia costringerci a rincorrere continuamente noi stessi.

«Il **contesto** in cui produci certe cose determina anche cosa stai producendo.»

Elena Sbrojavacca

La letteratura assoluta di Kafka nell'ultimo libro di Calasso

«Domani», 26 aprile 2023

I racconti più oscuri dello scrittore boemo. Viaggio in un territorio che non ha nome, dove gli animali sanno raccontare le nostre passioni

L'animale della foresta, ultima pubblicazione della piccola biblioteca adelphiana, fa parte di un gruppo di scritti completati e revisionati da Roberto Calasso poco prima della sua scomparsa, come *Ciò che si trova solo in Baudelaire* (2021) e *Sotto gli occhi dell'Agnello* (2022), e dialoga in modo particolare con il primo dei due. Se quello si concentrava sulle caratteristiche che distinguevano nettamente Baudelaire dalla temperie culturale che aveva attraversato, cui era dedicato *La Folie Baudelaire* (2008), *L'animale della foresta* indaga l'irriducibile singolarità dell'opera di Kafka già al centro di *K.* (2002).

IL KAFKA PIÙ OSCURO

Il volumetto colpisce di primo acchito per il verde intenso della sua copertina: più che alludere al mistero della selva, questo colore dovrebbe risvegliare nel lettore l'immagine di un «muschio oscuro» che, come scoprirà attraverso le acute riflessioni di Calasso, è l'ambiente elettivo della letteratura, o perlomeno di ciò che questa parola ha significato per Franz Kafka.

Calasso si sofferma in modo particolare su tre racconti – «Ricerche di un cane», «Josefine la cantante o il popolo dei topi», e «La tana» – scritti da Kafka alla fine della sua vita e accomunati dall'aver per protagonisti degli animali.

Sono racconti di oscurità estrema, resi ancora più misteriosi proprio dalla scelta del punto di vista da cui sono narrati: già Walter Benjamin aveva lodato la capacità di Kafka di dare voce ad animali non umani in modo da suscitare fino all'ultimo qualche perplessità sul tipo di creature che parlano nella storia. Calasso viviseziona questi testi per individuare alcuni tratti tipici dell'esperienza letteraria di Kafka: l'isolamento; la presa diretta sull'enigmaticità dell'esistenza; la capacità di descrivere lo spazio mentale con precisione. Con queste tre storie, scrive Calasso, Kafka in un certo senso si cala «in uno strato più largo di ciò che è, là dove gli uomini possono anche essere una presenza superflua». È in quello spazio, come vedremo, che va ricercato l'ideale letterario di Roberto Calasso.

TITOLINO

Il cane delle *Ricerche* appare subito come un alter ego finzionale di Kafka: secondo Calasso non vi è niente di più autobiografico, nella sua opera, di quelle riflessioni di «un cane fra i cani».

Si tratta di un essere che si distacca completamente dalla propria specie per osservarla, avendovi scorto qualcosa che al contempo lo getta nella disperazione e gli impone di studiarla più da vicino. Quello dedicato a Josefine è un racconto più disperato ancora,

perché mette al centro il complesso rapporto fra artista e popolo. Josefina è in grado di produrre una musica che non è facile percepire come canto, perché somiglia – e, sospetto terribile che pervade tutto il racconto, forse è davvero identica – al fischio, cioè al normale sistema di comunicazione dei topi. Per questo motivo, alcuni dubitano dell'eccezionalità delle sue doti artistiche.

A un certo punto Josefina, che non ottiene da parte del pubblico la devozione a cui aspira sopra ogni cosa, scompare, e il popolo dei topi prosegue la sua vita come nulla fosse.

IL SENSO DEL FISCHIO

Così, Kafka «racconta l'insufficienza non del canto, non della musica, ma dell'arte, di qualsiasi arte. Anche dello scrivere. Racconta la loro inadeguatezza insanabile. Di conseguenza, la loro fondamentale inutilità».

Sarebbe facile liquidare la storia di Josefina come un'allegoria del rapporto fra l'artista e il proprio tempo, una celebrazione accorata dell'inutilità come valore, un canto da contrapporre alla «scaltrezza pratica» del popolo dei topi, che – Calasso scriveva in *K*. – «sarebbe rimasto per Kafka l'immagine ultima della comunità».

Nel canto di Josefina, che non si distingue dal fischio della vita quotidiana, Calasso intravede invece un segreto che prelude all'ingresso di Kafka nella letteratura».

IL PERICOLO DELLA TANA

Un segreto che viene illuminato a tratti dalla rilettura di «La tana», racconto con cui forse Kafka raggiunge il fondo dell'inquietudine. Vi si narrano le fatiche di un indefinito protagonista dedito all'allestimento di un luogo che lo metta al riparo dal mondo esterno, e vi si descrive il suo terrore di essere attaccato da un nemico perennemente in agguato.

Il fatto che Calasso sottolinei che gli sforzi di questo animale sono rivolti all'allestimento e non alla costruzione di tale spazio («si allestisce qualcosa che

già esiste. È questa l'insinuazione con cui si avvia il racconto») deve metterci in allerta.

Con tutti i suoi scritti, ma soprattutto con la sua poderosa *Opera senza nome*, Calasso ci ha insegnato a riconoscere nella mente la dimensione preesistente a qualunque altra.

Agli aspetti più insidiosi e affascinanti di quella vastità racchiusa nella nostra scatola cranica ha dedicato moltissime pagine dell'impresa letteraria avviata con *La rovina di Kasch* (1983) e conclusasi dieci volumi dopo con *La Tavola dei Destini* (2020).

La tana di Kafka assume allora le sembianze di una mente, e deve essere intesa – Calasso lo aveva già



sottolineato in *K.* – non come un rifugio, ma come un luogo che è impossibile mettere al riparo da ingerenze esterne.

Sebbene il suo abitante possa utilizzarla come via di fuga, la tana rimane intrinsecamente pericolosa perché, proprio come la mente umana nella concezione di Calasso, è abitata da presenze misteriose. In effetti, i pericoli per l'abitante della tana sono soprattutto interni, poiché dentro quella labirintica costruzione aleggia «un'entità multipla, onniavvolgente, che vuole soltanto distruggere chiunque non le corrisponda».

Così, lo sforzo ingegneristico dell'animale trova una connessione con un tema importante nell'opera di Calasso, ovvero l'autoriflessività dell'indagine conoscitiva. Mentre scava nella propria mente, l'osservatore si sdoppia e in qualche modo avverte uno sguardo che lo scruta: appartiene all'estraneo, al nemico appostato; perciò «l'autoriflessione, senza di cui non si vive» assume in Kafka un aspetto «diabolico o demoniaco, o comunque inumano».

LETTERATURA ASSOLUTA

La singolarità dell'animale e, fuor di allegoria, di Franz Kafka, consiste proprio, in un mondo che vive in uno stato di perenne ottenebramento, nella capacità di accorgersi di questa presenza, di avere cioè il privilegio «di vedere i fantasmi della notte [...] incontrandoli nella realtà».

L'abitante della tana vive sulla spinta di esigenze diverse e contraddittorie: al bisogno di separazione dal resto del mondo si accompagna la necessità di uscire e andare a caccia per procurarsi riserve di cibo da stipare nella sua piazzaforte sotterranea; alla speranza che ciò costituisca una strategia di sopravvivenza si unisce la consapevolezza di non poter evitare gli agguati. Calasso ci invita a scorgere nell'oscillazione fra questi estremi il movimento incessante che alimenta l'attività compositiva di Kafka: l'apertura della tana, coperta da una coltre di muschio e dunque brulicante di vita, è il confine su cui si deve posizionare lo scrittore, «l'unico posto che partecipa dei due mondi

«L'autoriflessione, senza di cui non si vive» assume in Kafka un aspetto «diabolico o demoniaco, o comunque inumano.»

e permette di misurare la loro distanza»; nella tana del proprio universo mentale Kafka ricerca l'allontanamento dal mondo esterno – la vita associata, le istituzioni del mondo borghese, la famiglia, ma anche la letteratura del proprio tempo – che pure è il terreno di caccia di cui la sua arte si nutre.

Come afferma nei *Diari*, «soltanto così si può scrivere, soltanto con questa continuità, con questa completa apertura dell'anima e del corpo».

In quel muschio, dunque, Franz Kafka scopre la letteratura, diventa lo scrittore capace di far parlare gli archetipi: al sentimento acutissimo della propria attività psichica e alla capacità di descriverla nelle sue specificità, l'estraneo toglie ogni declinazione personale, al punto tale che il racconto può spogliarsi di ogni spiegazione logica, nonché di ogni connotazione umana.

Così, pur nutrendoci dei suoi diari, della sua corrispondenza privata e financo dei suoi disegni (di recente pubblicazione sempre presso Adelphi), quando leggiamo Kafka prescindiamo totalmente dalla sua esperienza biografica e ci avventuriamo in un territorio senza nome, dove a contare sono soprattutto alcune passioni irriducibili e prive di confini.

A contatto col muschio, Kafka è riuscito a scarnificare la vita fino al punto da farla coincidere con l'arte; come il canto-fischio di Josefina, la letteratura di Kafka annulla i contorni delle nostre esperienze comunicative: azzerati gli orpelli, parla a quella e con quella parte della vita che non ha specificazioni ed è eterna: «Non era più qualcosa dai confini tracciabili. Era ciò che Kafka continuò a scrivere fino all'ultimo». Altrove Calasso l'avrebbe definita «letteratura assoluta».

Giorgiomaria Cornelio

Un'altra nuova letteratura

«Il Tascabile», 28 aprile 2023

Dialogo con Edoardo Rialti e Dario Valentini, curatori dell'antologia letteraria del «novo sconcertante italico» edita da Bompiani

È in uscita per Bompiani *L'anno del Fuoco Segreto*. Un libro, curato da Edoardo Rialti e Dario Valentini, chiamato a raccogliere i racconti di venti autori e autrici italiani contemporanei radunati attorno al *Novo Sconcertante Italico*. Definizione che non è tanto un'ingenua risposta italica al new weird, quanto piuttosto un modo per raccogliere insieme scritture difformi e traboccanti, l'esigenza di ribadire una volta ancora l'essenza radicalmente «sconcertante» di ogni vera letteratura. Pensiamo ai «predecessori eretici» di questo sconcerto: al gesto letterario di Landolfi in *Cancroregina*; alla patria di Anna Maria Ortese, fatta di «folletti, spiriti di Padri morti, di Bambini perduti, di piante che sognano». Pensiamo ai libri, sempre «paralleli», tracciati da Manganelli; all'invito a guardare al «retro» del foglio o del nastro del poeta Corrado Costa; alla divinazione elettronica dei «madrigali escatologici» di Emilio Villa, catturati da un imprevedibile «sweetromatic cybernetogamig vampire»; e poi, continuando a inseguire questo tortuoso sentiero, pensiamo anche a quella che Cristina Campo chiamava «la lunga fedeltà dei folli», citata dai curatori nell'introduzione al libro. «*L'Anno del Fuoco Segreto*» scrivono Rialti e Valentini sempre nell'introduzione «non vuole solo additare le strade di una possibile fase nuova dell'orizzonte immaginativo condiviso, ma anche ribadire che in fondo la

grande autentica letteratura è sempre sconcertante, e allo stesso tempo è tutta finzione, persino la narrativa più radicalmente realista, persino la cosiddetta «autofiction», se è arte grande e compiuta, resta artificio supremo». Sconcertante è dunque il processo con cui la scrittura disorienta sé stessa, fa balbettare la banalità dell'esprimibile, non classifica ma «sclassifica», come nell'invito all'arte posto da Marcel Schwob in apertura al suo *Vite immaginarie*, avventura della finzione che più di molte altre ha insegnato a «tarlare» con dubbi, ambiguità e stranezze i grandi capitoli chiusi della storia universale.

Da cosa nasce il titolo della raccolta?

Edoardo Rialti: La definizione che noi abbiamo scelto, col suo ammiccamento allo Stilnovo e alle origini della letteratura nazionale, è volutamente ironica per due motivi: prende in giro la traducibilità di certi concetti culturali passati nell'uso comune e dall'altro ha pure una ragione amorosamente storica e locale, dal momento che questi interrogativi e questo lavoro per noi sono nati in un luogo, uno spazio e un tempo ben precisi, quello della comunità di scrittori fiorentini che si è sviluppata attorno a riviste come «Mostro» e alle sue sperimentazioni, per poi arrivare al dibattito sul *Novo Sconcertante Italico* uscito per «L'Indiscreto». Il punto di partenza è la

nostra scrittura specifica, ciò che io e Dario Valentini abbiamo sempre avvertito, da percorsi diversi, come importante. Abbiamo voluto scrivere storie come piacevano a noi, suonare una nota o intonare un canto, chiedendo ad altri di aggiungere le loro, di voci.

Dario Valentini: *L'Anno del Fuoco Segreto* è già di per sé un *portmanteau* sconfinante, che fonde *L'anno del pensiero magico* di Didion e il «Fuoco Segreto» di Tolkien. Testi e autori con intuizioni narrative profondamente diverse ma a nostro avviso non mutualmente esclusive. L'idea che ci ha guidato, come rimarcato nella prefazione al volume, è quella della fuga da categorie e definizioni previe. Volevamo essere una anomalia pulsante rispetto a ogni ortodossia, qualcosa che appena si crede di nominare è già perduto, già altrove, ha già cambiato nome.

Come definire allora il Novo Sconcertante Italico senza riportarlo nella norma sin dal principio?

ER La definizione di weird è un «tappeto di misteriosa complicazione», come direbbe Cristina Campo (una delle nostre fate-madrine). Il dibattito oggi comprende chi si richiama alla storia specifica del termine, da *Weird Tales* fino a VanderMeer et alia, e chi invece sostiene che pure questa linea si sia ormai mescolata con altri stimoli e fonti, così come le obiezioni di chi – non senza ragioni – diffida di quello che può tradursi nell'ennesimo brand commerciale per occupare più spazi di visibilità possibile. Resta sempre valido che i generi sono porte e soglie, non gabbie, e in arte chiunque tracci un confine dovrebbe farlo solo per suscitare il desiderio di varcarlo, anzitutto in sé stesso. Come notava Chesterton «l'idea di mettere un folletto in laboratorio ha qualcosa di

sinistro. L'unica consolazione è che sicuramente non collaborerà». Le definizioni sono utili nel momento in cui aprono porte e non diventano ghetti, nessuna definizione e nessun incasellamento di genere rende pienamente ragione di un'esperienza data da una grande opera narrativa, questo è vero al fondo per tutti i grandi libri. Aggiungo: il weird per certi aspetti pare conoscere lo stesso destino di traboccamento dell'aggettivo «queer», che da insulto a bandiera orgogliosamente impugnata sembra oggi una cupola celeste sotto cui ascrivere ogni opposizione al binarismo, con tutti i rischi possibili delle parole-valigia in cui ficcare ogni cosa. Citando Wu Ming 4, possiamo dire che il crossover, la fusione esiste da quando esiste la narrativa perché i generi non (si) bastano mai. Lo «sconcertante» attesta il fermento – più o meno consapevole e maturo – di qualcosa in più del semplice perenne sovrapporsi, e indica semmai il collasso delle distinzioni medesime.

DV In quanto al Novo Sconcertante Italico – seppure io non senta necessariamente il bisogno di una categorizzazione – trovo molto interessante la posizione di chi come Vanni Santoni postula una mancanza di corrispondenza precisa tra il new weird anglosassone e lo «strano continentale», e parla di «nuovi metafisici» o «post kafkiani» orientando gli sguardi ad est, a Cărtărescu, Gospodinov e Tokarczuk, tra gli altri; a me sono molto care le dimensioni allucinatorie e oniriche e mi sento di guardare ancora più ad est, per esempio a Bulgakov o addirittura a Murakami. Autori che mi hanno insegnato l'ibridazione, la fusione e la rarefazione.

L'annuncio di questo libro è stato accolto con altrettanto «sconcerto» e dibattito, a partire dall'accusa di riappropriazione di temi e immaginari che

«I generi sono porte e soglie, non gabbie, e in arte chiunque tracci un confine dovrebbe farlo solo per suscitare il desiderio di varcarlo, anzitutto in sé stesso.»

altre esperienze editoriali coltivano invece da decenni. Mi sembra però che Francesca Matteoni abbia colto un punto cruciale quando ha scritto in un suo intervento: «La cosa che più conta sono le storie, e la possibilità di portare avanti certe narrazioni». Immagino che questa antologia voglia essere un congegno immaginativo fatto piombare nel grande mercato editoriale più che un progetto esaustivo ed esclusivo...

DV Assolutamente, un'operazione come questa è per definizione particolare e non ha nessuna pretesa di esaustività: sono molti quelli che scrivono di strano o in modo strano, e lo fanno bene e da tempo, specialmente nel sottobosco di riviste e piccoli editori ma anche a livello più mainstream. Vorrei però ricordare che prima di diventare un'antologia Bompiani questo ciclo è nato su «Nazione Indiana» (grazie al maternage proprio di Francesca Matteoni) e si è nutrito per mesi di contributi di autori che partecipavano a titolo assolutamente gratuito e senza nessuna garanzia di sfociare in una pubblicazione – in maniera quindi strutturalmente «indipendente» o «underground». Questo progetto è nato come cantiere aperto e continua a esserlo sia a contaminazioni letterarie che extraletterarie. È inoltre un tributo alla storia dell'editoria italiana degli ultimi anni; noi siamo molto fieri del fatto che ci siano sia autori affermati dell'editoria mainstream sia autori della piccola e media editoria che sono stati pionieristici nel loro campo. È infine anche un'operazione transgenerazionale, ne contiene ben tre, con le loro differenze, analogie, ossessioni e idiosincrasie. L'inclusività è una condizione che è stata presente dal giorno zero di questo progetto, noi non siamo padroni di niente se non della nostra fame di scrivere e leggere. Abbiamo accolto scritture molto diverse dalle nostre – che pure sono divergenti tra di loro – e lo abbiamo fatto con gioia, nell'ottica di creare un caleidoscopio più sfaccettato che ci portasse a guardare dove da soli non avremmo guardato. Nel bene e nel male non vogliamo essere alfieri di nulla, ma solo tra i testimoni che la guerra tra realistico

e fantastico è forse già conclusa. E in tal caso non potremmo che esserne felici.

ER Non avevamo né abbiamo la pretesa di definire o appropriarci di alcunché, ma di intercettare a modo nostro e valorizzare un campo di energia, un fermento e delle tensioni che sentiamo per primi stimolanti. Il nostro libro prende il suo titolo anche dalle parole del mago Gandalf sul ponte di Moria: «Io sono il servitore del Fuoco Segreto». Crediamo che sia una definizione in cui si possa e debba riconoscere chiunque provi a fare narrativa e cultura, il servizio a una vastità che ci supera sempre. Anche per questo il nostro libro vuole essere una soglia dalla quale noi per primi desideriamo muoverci per intercettare e dialogare con altri tentativi e operazioni, altre prospettive sul medesimo nodo. E in Italia ce ne sono tante, talvolta eccellenti, più o meno note, talvolta troppo poco valorizzate.

Vanni Santoni, uno degli autori presenti nel libro, sostiene che lo «strano» attraversa la nostra letteratura da sempre. Prima accennavo ai predecessori eretici dello sconcerto, a quelli che, circondati dall'apparente dominio del realismo o della cronaca, hanno scelto comunque di fare, citando nuovamente Cristina Campo, «una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile». Chi sono, per voi, le antenate e i custodi di questo vostro lavoro?

ER La questione è difficile, i fenomeni anche letterari spesso si possono più cogliere come sintomi, risalendo con parzialità alle cause, e la «tradizione», come insegna Mircea Eliade, è sempre inventata a posteriori. La letteratura italiana è certamente nata con un'esperienza sconcertante, un monstrum ammirabile e spiazzante come la Commedia di Dante, di cui non si ricorda mai abbastanza l'audacia. Un esperimento che fonde con sperimentalismo inconcepibile prima stili e generi, dall'incipit fiabesco e iniziatico alle questioni scientifiche, dalla mistica alla ricostruzione proustiana del tempo e degli affetti, dal Minotauro alle visionarietà psichedeliche, diceva già Zanzotto, della Candida Rosa. A questa

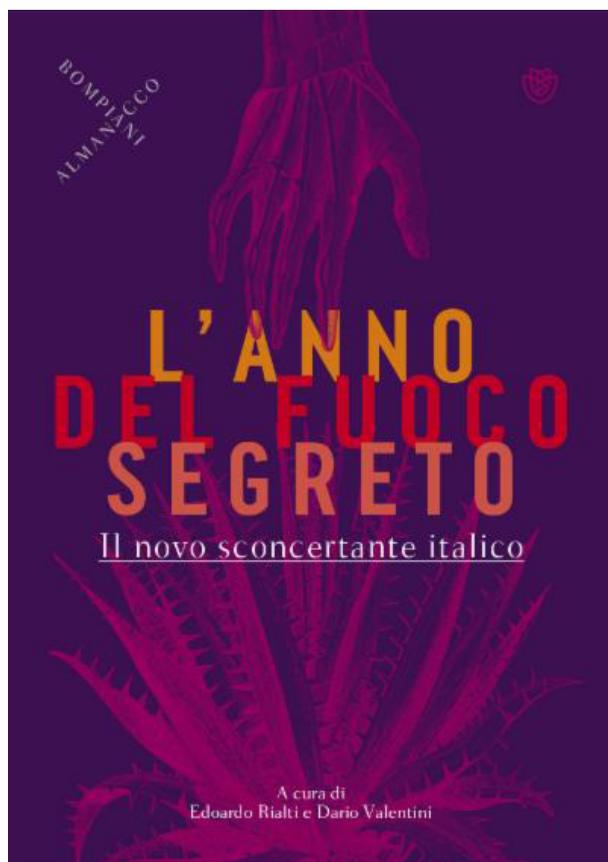
impressionante commistione di generi e linguaggi seguirà l'opzione petrarchesca, canonizzata poi da Bembo. Un simile primato della lirica e della perfezione stilistica, per quanto rilevante, è stato spesso troppo enfatizzato, giacché la letteratura italiana ha sempre compreso il fantastico e il bizzarro, spesso con opere e addirittura stagioni di assoluta preminenza, basti pensare alla lunga «primavera arturiana» dei poemi cavallereschi che comprendono le farse di Pulci e la drammatica serietà di Tasso, ma resta valida la vulgata per cui le due grandi opzioni, realistico e fantastico, sono rimaste per molti aspetti due tondelliane camere separate. Già nell'Ottocento, mentre il «nostro» romantico Manzoni si opponeva decisamente al «guazzabuglio» delle fascinazioni per il mostruoso e «l'abiura in termini del senso comune», Baudelaire fiutava però che

il grottesco e la contaminazione sarebbero stati il marchio di quanto sarebbe seguito nell'arte e nel pensiero. Il Novecento ha progressivamente messo in discussione tante vecchie contrapposizioni, anche per la progressiva influenza di diverse correnti: la mitopoiesi – ancora platonica, cristiana e tardo-romantica – di scrittori e teorici come Tolkien e Lewis, il weird orrorifico di matrice marcatamente lovecraftiana (ateo e materialista) che arriva fino a Ligotti o Vandermeer o pensatori come Fisher e, in Europa, i grandi padri della contemporaneità come Kafka e Freud. Il Novecento si apre con gli occhi sbarrati dello stesso Kafka, con la sua vibrazione che – come diceva Calasso – ricorda quella di chi soffre di deprivazione del sonno, e non distingue più tra realtà concreta e simbolo soggiacente.

DV Molti sono già stati citati e ce ne sarebbero innumerevoli altri, a livello di ossatura base però forse sarebbero sufficienti Dante, Omero e Shakespeare a contenere tutto il catalogo dei destini possibili e impossibili. Invece tre nomi recenti di una costellazione molto vasta per me sono: Campo, Ishiguro e Houellebecq.

È ancora così opprimente il dominio della cronaca nell'attuale panorama editoriale?

ER Negli ultimi venti-trenta anni, per una serie di motivi, alcuni dei quali difficili da indagare perché stanno tuttora accadendo e sono legati a una vasta rivoluzione antropologica, ci si trova esposti alla sensazione che la realtà sia diventata completamente pazza, o saggia d'una saggezza per cui gli strumenti e l'opposizione di due modelli narrativi come realistico e fantastico perdono la loro ragione d'essere, anche nella fecondità della loro antica dialettica. Non bisogna poi dimenticare che tanti scrittori di nuove generazioni sono letteralmente cresciuti nutrendosi con una multiformità di fonti e suggestioni e riferimenti, dovute anche alla rete come quarta dimensione dell'esistente. La rivoluzione digitale della rete ha ulteriormente fatto collassare le distinzioni tra ambienti e linguaggi, tra «alto» e



«basso», qualunque cosa vogliano dire. È interessante notare, così di sfuggita, che persino il processo di passaggio dal mito alla linearità romanzesca e dal politeismo al monoteismo (all'ateismo) vengono oggi rimessi in discussione, quasi di pari passo: l'emergere delle varianti rispetto al processo di razionalizzazione d'una singola vicenda, da A a B, le tempeste di possibilità alternative dei destini, i multiversi, gli stati di coscienza ampliati dagli esperimenti lisergici, le intelligenze artificiali sono tutte esperienze e soglie che per essere raccontate in forma narrativa richiedono un'ibridazione e una contaminazione per cui le vecchie contrapposizioni hanno bisogno di collassare.

Prendersi cura di una storia implica anche saperne vegliare il destino, intrecciarla con altre in un canto plurale capace di non unificare le diverse voci. Qual è il principio che ha mosso la vostra curatela?

DV Senza dubbio si tratta di una curatela non tradizionale, anzi direi «invertita» perché non è partita dall'alto con il potere intrinseco di evocare altre voci ma è emersa dal basso, da un crepaccio in cui le note di due scritture singole hanno stabilito la tonalità e iniziato a suonare un accordo preliminare a cui poi si sono armonizzati gli altri autori dandoci fiducia. Come dicevamo, questo progetto è cresciuto per un anno sulle pagine di «Nazione Indiana» ben prima di avere il supporto di Bompiani, che alla conclusione del ciclo ha sposato la causa – comprendente tutti gli autori già pubblicati – e ci ha permesso di espanderla a cerchi concentrici, richiamando alcuni altri autori che ci interessavano o incuriosivano. Il disegno complessivo delle storie è volutamente disarmonico, non abbiamo voluto carteggiare i vari testi perché si inserissero in un nostro schematismo previo, ma semplicemente dare il proverbiale «la» e osservare come a partire dal bicordo dissonante delle nostre due scritture ogni autore chiudesse la progressione armonica in maniera personalissima, di cui non ci riteniamo direttamente responsabili ma che abbiamo deciso di impugnarne – parafrasando

Shakespeare – come un sortilegio del mare che trasformi in qualcosa di ricco e strano.

ER Ci siamo mossi in modo assolutamente e deliberatamente centrifugo. Come già accennavo, siamo partiti dalla nostra, di scrittura, dai nostri scambi, interessi condivisi, dagli orizzonti immaginativi messi in comune, dalle nostre urgenze, dalle sfide e contaminazioni che ci interessavano e interessano. Non siamo andati previamente in cerca delle firme migliori del weird, ma abbiamo voluto coinvolgere nomi e personalità in una provocazione che per prima cosa e anzitutto interroga noi stessi. Ci incuriosiva come sullo «sconcertante» avrebbero risposto non solo Vanni Santoni e Loredana Lipperini – che sulle sfide dell'immaginario scrivono da tempo con contributi importanti – ma anche una studiosa delle questioni di genere come Carla Fronteddu, o un narratore ironico e minimalista come Gabriele Merlini. Proprio per questo sarebbe ridicolo e presuntuoso accampare qualsivoglia pretesa canonizzatrice o delimitatrice. Abbiamo voluto gettarci in acque ben più vaste di noi, contribuire a smuoverle, ma non a circoscrivere un lago che finirebbe così solo per stagnare. Siamo molto fieri del prisma complessivo, delle sfaccettature che offre e delle gemme che comprende, come il racconto di Andrea Zandomegghi che significativamente apre la raccolta, subito dopo alcuni versi di Nina Cassian posti in esergo, e anche questo è significativo.

Un'altra domanda che ritengo importante porvi, perché permette di raccontare i processi di contaminazione dall'interno, è proprio quella che vi chiama in causa come scrittori: dal momento che anche voi siete presenti nel libro, cosa ha innescato i vostri racconti, come avete lavorato per primi sullo sconfinamento?

DV Per quanto mi riguarda non c'è cosa più sconcertante della musica. Per parafrasare Thomas Mann, sconcertante è la violenta dissonanza, sonorità aspra, simile a un sigillo magico, che crea relazioni tra suoni e tonalità lontanissimi. Sconcertante e impossibile è il diritto di disporre di tutte le combinazioni

tonali che siano mai state usate. Impossibile è l'accordo di settima diminuita, impossibili certi passaggi cromatici. Così nasce quel «canone delle cose proibite» che anche in letteratura è la cosa che mi interessa di più. Rovesciando quello che dice Adrian Leverkühn: «Non ho voluto scrivere una sonata, ma un romanzo». Anche io – a un certo livello – ho tentato di scrivere non un racconto ma una canzone. E per la mia scrittura ambisco (spesso fallendo) ad una specie di «prosa musicale» – stilisticamente ancor prima che contenutisticamente – che sia calcolo elevato a mistero.

ER Per quanto riguarda la specificità della mia scrittura, e dello sguardo sotteso, ci tengo sempre a dire che lo sconfinamento è una sfida che è sempre stata inevitabilmente presente e attiva anche in altri linguaggi espressivi, come la critica e soprattutto la traduzione. Come potrebbe essere altrimenti? Ogni traduzione è anzitutto un tradimento, nel senso originario di consegna, trasferimento. In tutto questo la fusione e sovrapposizione e la contaminazione sono essenziali. Lovecraft mi è servito per tradurre Martin al pari di Dino Compagni, e per tradurre R.K. Morgan ho avuto bisogno di Ellroy, Plath, i Counterparts. Questo si è declinato anche nella mia narrativa, come un tentativo sempre più manifesto, con tributi che vanno da Bernanos a Siti a Marlon James.

A proposito di poesia: proprio in questi giorni è in uscita per il Saggiatore «Poesie dell'Italia contemporanea», a cura di Tommaso di Dio. Un'opera che, esattamente come la vostra, farà certamente discutere, poiché è concepita, più che come un'antologia, come un'epica dell'immaginazione poetica, una grande narrazione che, partendo soprattutto dai testi, raccoglie cinquant'anni di scritture senza pacificarle, senza dettare uno stile comune (nemmeno nella rivolta), facendo incontrare poetiche sino a questo momento raramente avvicinate. Questa uscita parallela alla vostra mi sembra il segnale di un comune fermento. Mi viene però da ribadire che, prima ancora del weird come categoria, la poesia è sempre stata

consapevole che lo sconcerto, l'invenzione ambigua, la costruzione di parentele tra lontananze apparentemente inavvicinabili non sono soltanto temi, ma proprio i meccanismi essenziali dell'intero processo poetico. Quanto la poesia è ancora di riferimento per voi, e per le voci raccolte in questo libro?

DV La poesia è bussola indispensabile per ogni mio tentativo narrativo e mi trasporta a un livello della nostra esistenza dove certe contrapposizioni e domande nemmeno si pongono. In poesia non è più immaginifico Federico García Lorca di John Ashbery (poeti diversissimi ma che mi commuovono con uguale intensità e che ho esplicitamente citato in una nota alla fine del mio racconto), così come non sono più fantastici gli «occhiali bicicletta» di Majakovskij rispetto alle «statue sordomute» di Kavafis, i «volti silvani» di D'Annunzio rispetto alle «note inspiegabili» di Ritsos, le «prigioni di pioggia» di Baudelaire rispetto alle «mani unite che diventano archi gotici» di Cristina Campo o ai «mesi crudeli» di Eliot. L'augurio è che per chiunque scriva, la tensione espressiva possa essere libera e imprevedibile come quella della poesia, che non deleghi mai la meraviglia alla trama ma sempre e anzitutto al bagliore dello stile, esposto ai venti dentro e fuori di noi che premono sull'esperienza da ogni direzione.

ER Sono profondamente d'accordo con Valentini. La poesia è sempre stata e resta per me il luogo primario e fondamentale di ogni sconfinamento e ibridazione, un punto di partenza e approdo per altri linguaggi, dalla critica alla narrativa. Anche certe pagine di George Steiner o Littell o Pasternak o Cortázar conducono nello stesso spazio che si apre in noi leggendo Logue, Rilke o Sexton, solo per citare alcuni dei nomi che amo di più. Siamo condotti a quella voce che, nelle parole di Mario Luzi, dà sempre l'impressione di riprendere a parlare esattamente «in quel punto». Qual è questo punto? Provare a nominarlo è sempre un errore. Il Dio che si cerca di scorgere al lume di lampada se ne vola subito via, mentre al buio possiamo abbracciarlo.

Nel 1991, Bruno Latour scriveva, in alcune righe fondamentali di Non siamo mai stati moderni: «Quante lacrime si sono versate sul disincanto del mondo! [...] Eppure non abbiamo mai smesso di costruire i nostri collettivi con i materiali frammisti di poveri umani e di umili nonumani. Come potremmo essere capaci di disincantare il mondo mentre i nostri laboratori e le nostre fabbriche lo riempiono ogni giorno di centinaia di ibridi più bizzarri di quelli del giorno prima? Come potremmo essere congelati dal freddo respiro delle scienze, quando queste invece sono calde e fragili, umane e controverse, piene di reti pensanti e di soggetti anche loro popolati da cose?». Giocando con Latour, potremmo dire allora che non abbiamo mai smesso di essere sconcertanti, di attraversare il weird non soltanto come categoria letteraria, ma come processo del vivere, universo di incastri e di mescolamenti, da comprendere e rilanciare verso il futuro?»

ER Per rispondere dall'unica prospettiva che sento aderente e che non scada nel tentativo di proiettare alcuna geometria sull'universo (parlando dello sconcertante e del weird, poi, c'è chi è stato mutato in albero per molto meno), sono anzitutto propenso a citare l'autorità del Professor Tolkien che, chiamato a «spiegare» il suo immaginario, dichiarava: «Io non predico né insegno nulla». Mantra salutare, del quale è bene ricordarsi sempre. La letteratura è un metodo di conoscenza proprio perché non è ridicibile a qualsivoglia manuale d'istruzione o a una diagnosi, resta sempre una dinamica che si vive e non si spiega. Uno specchio, o meglio ancora una finestra, nella quale i tratti del nostro volto si confondono «come per vetri trasparenti e tersi» col paesaggio più innanzi. In questa accezione sì, constatava Verga, «il semplice fatto umano farà pensare sempre» chi cerca di misurarsi con l'arte e in questo senso è vero che oggi le rivoluzioni antropologiche, scientifiche, sociali del nostro tempo palesano spesso con deragliamenti e scossoni interrogativi che mettono in crisi profonda categorie e opposizioni, dentro e fuori di noi, spesso date o imposte come scontate. Tutto questo «fa pensare», appunto, e pone degli interrogativi per raccontare i nostri passi nel mondo che sono stati ben sintetizzati

a mio giudizio da Calasso proprio in *L'innominabile attuale*: «La disponibilità e l'accessibilità di tutte le credenze del passato è appunto uno dei caratteri dell'era che una volta chiamavo post storica. Ma, se si esclude quella via inevitabilmente parodistica, quale altra possibilità rimane? Dovrà il soggetto secolare appagarsi della cancellazione dell'invisibile, che ormai è diventata il presupposto della vita comune? È questo lo spartiacque. Se l'essenziale non è il credere ma il conoscere, come presuppone ogni gnosi, si tratterà di aprirsi una via nell'oscurità, usando ogni mezzo, in una sorta di incessante bricolage della conoscenza, senza avere alcuna certezza su un punto d'inizio e senza neppure figurarsi un punto d'arrivo». Anche per questo, credo, molti pure nelle arti avvertono la necessità di risalire non solo alla cecità visionaria di Omero, padre di ogni tragedia e commedia, epica e avventura fantastica, ma anche alla veggenza di Tiresia, conquistata essendo uomo e donna. Che è una immagine sempre efficace di ogni autentica esperienza artistica, dei suoi tentativi, e dei nostri passi incerti nel buio.

DV: È certo che la realtà – come diceva David Foster Wallace – non è più quella di Tolstoj; e forse non lo è mai stata, come ci insegnano i ragni enormi appostati nelle stanze degli amanti di Dostoevskij e che noi abbiamo apposto significativamente in conclusione al nostro libro. In più, oggi la realtà è sottoposta a un tal numero di innesti, sedimentazioni, iniezioni, centrifughe e bombardamenti, che probabilmente non solo non abbiamo mai smesso di essere sconcertanti (per noi stessi e per gli altri) ma forse nel futuro lo saremo sempre di più.

«Abbiamo voluto gettarci in acque ben più vaste di noi, contribuire a **smuoverle**, ma non a circoscrivere un lago che finirebbe così solo per stagnare.»

Gilda Policastro

La letteratura dei «casi miei»

«Snaporaz», 29 marzo 2023



Mi è capitato di essere sollecitata più volte nell'ultimo periodo sul tema BookTok, «in qualità di critica»: così scrivono, alla lettera, quando chiedono un'opinione su quello che all'interno del social attualmente più in voga tra gli under 30 è lo spazio dedicato ai libri (in realtà apprendo proprio da una BookToker che si tratterebbe di un'etichetta lasca, un escamotage con cui TikTok prova a sopravvivere in Europa). Ma come funziona un video di BookTok? Esempio: «Questo è il libro a cui hai dato 5 stelle, *Cose che non abbiamo mai superato* di Lucy Score», «questo è il libro che consigli sempre a chi ha il blocco del lettore, *Dammi mille baci* di Tillie Cole», «questo è il libro che hai fatto comprare a tutti quelli che conosci, *Due cuori in affitto* di Felicia Kingsley». Ecc. Dura lo spazio di uno o più slogan, esprime un gradimento sintetico e formulare, rigorosamente col *tu* che lo Sloterdijk di alcuni anni fa definiva «motivazionale» (il singolare di chi in realtà si sta rivolgendo a un gruppo, vedi istruttore di fitness). La mia reazione alla disputa tra BookTok e critica (intesa in questo caso non come disciplina, ma come il soggetto che la esercita) è la seguente: non ho niente a che fare con BookTok, non conosco i libri di cui vi si parla, non leggo fantasy, horror, thriller, noir, rosa. La domanda successiva, a questo punto, è di solito: la critica è morta da quando ci sono i social? No, la critica resiste, per quel che riesce, la sua funzione si misura sulla lunga durata, la critica ha il compito di salvaguardare i valori e blablabla. In verità io non credo in BookTok ma forse più nemmeno nella critica, lo ammetto. Perché la critica non

è la benvenuta da nessuna parte, non serve a nessuno, è molesta come Lotta comunista, il Folletto o i testimoni di Geova. Se per caso citofona un critico, diciamo: «Scìò». Preferiamo leggere un supplemento culturale e trovarci una recensione che si nega come tale, a partire dall'incipit: «Recensire mi è sembrato non solo un esercizio inopportuno ma anche un adomesticamento, come se imponessi a un animale sconosciuto e sicuramente infuriato di porgermi la zampa». Questo perché quello di cui parla, qui, il non-recensore, è un libro «sincero», parole sue, che non prevede «infiorettamenti». Definire infiorettamenti, prego: la scrittura? La mediazione letteraria? Intanto s'impone un inciso. Esistono due tipi di libri, sul mercato: quelli normali, che possono solo sperare e aspettare che qualche critico li legga, che abbia «lo sbatti» di dirne qualcosa, che voglia perdere tempo a telefonare, proporre al direttore del supplemento, sentirsi dire sì, no, forse, e dopo molto contrattare, magari, un trafiletto. Poi ci sono i libri con le corazzate. Che arrivano, le corazzate, soltanto quando l'editore, come si è soliti ripetere, ci investe. Si dirà: è la vexata questione del grosso editore contro i piccoli? Non proprio. Ci sono modi e modi di investire in un prodotto culturale, facendo anche del marketing spinto. È il caso fortunato di Giulio Mozzi con il romanzo miracoloso del 2022, *Ferrovie del Messico*: editore indipendente, dieci ristampe, totmila copie, autore d'improvviso da ignoto (con diversi romanzi all'attivo) a pluripremiato. La prima tiratura era da «libro di poesia» (come si dice spregiativamente): cinquecento copie o giù di lì. E

che fa, con quella tiratura, Giulio Mozzi? Bussa alle porte dei librai, convoca pressoché quotidianamente la sua bolla, interpella chi ha letto il libro, ringrazia tutti, anche quelli che ne dicono male. Di post in post il romanzo diventa un caso, tutti ne parlano, più d'uno effettivamente lo legge (me compresa, devo dire molto prima del battage tonitruante). La mia riflessione, però, non riguarda qui il miracolo di un piccolo libro diventato caso editoriale, se mai *il modo* in cui si è prodotto tale miracolo: come si è comportato, nel percorso di lancio, il suo editor o scout Giulio Mozzi? Come una persona che voglia trattare il libro alla stregua di un prodotto commerciale, segnalandone dunque la presenza nelle vetrine, città per città, invitando gli aspiranti lettori a segnalarne viceversa l'assenza nelle librerie di riferimento, e insieme come un bene culturale, ovvero diffondendo il discorso critico attorno al libro con gli immediati repost delle recensioni che uscivano man mano. L'autore si chiama Gian Marco Griffi: avrà anche lui una vita di sofferenze grandi e piccole come tutti, avrà un vissuto che lo ha portato a raccontare questa storia e non un'altra, dei problemi da essere umano, creatura «che sente e pena», per dirla con Giacomo. Ma nessuno dei post di Mozzi, né tantomeno dei recensori, fa riferimento a questo tipo di contesto, nessuno sa praticamente niente dell'autore, il discorso resta tutto sul libro. C'è finanche una polemica come non ne capitavano più, da quando non esistono le stroncature, sulla definizione ormai corrente di Griffi come nuovo Bolaño. Un giovane critico, Antonio Galetta, spiega sull'«Indice dei libri del mese» perché non lo è. Motivazioni? Tutte rigorosamente letterarie, nessuna mozione degli affetti. La non-recensione a cui facevo riferimento prima, firmata per il «Corriere della Sera» da Domenico Starnone, così come altri pezzi usciti nel frattempo sullo stesso libro (quello di Raffaella Silvestri su «Domani», ad esempio, che convoca direttamente l'empatia femminile, sgombrando il campo da qualsiasi equivoco recensorio: «Il dolore era sempre anche il mio»), si sottomette volontariamente al ricatto

«Un critico, se prende la parola, qualcosa deve dire, nel bene e nel male. Non può affidarsi alla mozione degli affetti, infantilizzando il lettore.»

emotivo implicato nella famigerata «storia vera»: è del libro di Antonella Lattanzi, *Cose che non si raccontano*, che il recensore non vuole parlare. Questo libro l'ho letto anche io, che a mia volta non lo recensirò (ma non è una preterizione, nel mio caso) perché il focus, qui, riguarda il modo in cui oggi si è finiti a parlare di libri. Con un'affettazione di condisione e compartecipazione che diventa negazione patente della funzione critica. Sarebbe? Prendo in prestito una definizione da Chiara De Caprio, studiosa, tra le altre cose, di Calvino, poesia sperimentale e letteratura del disastro: «Mi assumo da lettore responsabile la fatica e la gioia di scrivere una umile e provvisoria ipotesi di lettura. Un'ipotesi che è la proposta di interpretazione dei testi più stimolanti e anche, altrettanto utile, la proposta di lettura di perché un testo non è affatto stimolante e sarebbe forse meglio, per un lettore responsabile, non farne gli elogi». Questo commento, lasciato cadere in una discussione social fra tante, è di estrema importanza. Perché dice due cose essenziali: la critica è al servizio di un testo, e questo servizio è responsabile, dunque umile sì, ma propositivo. Un critico, se prende la parola, qualcosa deve dire, nel bene e nel male. Non può affidarsi alla mozione degli affetti, infantilizzando il lettore: qui si piange duro, e quanto al senso, arrangiati come puoi. Perché questo è un ricatto, ed è sleale, non è più un servizio, appunto, ma una rinuncia al compito che la presa di parola, in qualsiasi contesto, impone. «Ogni ipotesi è nel tempo,» prosegue De Caprio «con quel movimento ad arco che consente a Dante di leggere "I Siciliani", a Calvino di recuperare la fiaba [...], a Natalia

Ginzburg di scrivere in privato a Calvino per dirgli perché, a suo avviso, *Le città invisibili* non funziona, e spiegarlo poi addirittura nel testo scritto a caldo e con lucidità umana e critica, subito dopo la morte di Calvino, da gentile amica della sua intelligenza, capace di usare la sua, Ginzburg, per dissentire con garbo». Addirittura! Si poteva scriver male di un amico, per giunta morto? Che brutta persona, si direbbe oggi. Perché l'obiettivo non è più parlare dei libri, svelandone il rapporto col tempo, stando a De Caprio, e con la storia di tutti, ma ricondurli, quei libri, siamesemente (passatemela) al loro autore, come una parte da cui non sono staccati con la pubblicazione e dunque con la maturazione, ossia il passaggio da pezzo di carne e sangue ad azione letteraria, perciò collettiva. Restano un arto, un'appendice o un'ecografia (gastroscopia, se del caso) del loro autore, non un prodotto dell'ingegno, o (vuoi mai) un oggetto di discussione (e valutazione) critica. Non letteratura, perciò: nella migliore delle ipotesi testimonianza, tranche de vie, segreto esibito (ossimoro alert). In questo, sì, i social hanno probabilmente una responsabilità e un ruolo attivo. Le biografie sono così sovraesposte che la fiction non può più tener dietro al romanzo borghese pulviscolarmente raccontato dai nostri profili Facebook o Instagram, dai cui aggiornamenti sappiamo di fidanzamenti, figli, perdite, abbandoni, ritorni, lutti. Se la letteratura vuole stare al passo deve scavare nei segreti, parlare dei «casi suoi» (dell'autore), e di casi estremi. E no, non è autofiction, perché quella, da Carrère a Siti, ha dentro un'idea di mondo, Siti si crede l'Occidente, Carrère Cristo (o Buddha): almeno ci fanno, a guardare più su dell'onfalo. Nei libri «casi miei» c'è evisceramento del sé al grado zero, senza mediazione. Un aspetto che colpisce del libro di Lattanzi, ad esempio, è la pressoché totale assenza di figure di

parallelismo, similitudini e metafore (se non quella, ripetuta più volte, della diga dei pensieri). La scrittura non è un ambito dove s'imbellezza la realtà, e certo da critica con smaccate inclinazioni sperimentali non sono alla ricerca dell'estenuazione metaforica. Ma un'idea di messa in forma, uno scarto tra vissuto e raccontato, un effetto di realtà, come si crea? Non sarà l'assenza di metafore spia di un'ancora immatura elaborazione della materia, troppo vicina per essere riconvertita in letteratura (penso a un caso analogo nelle premesse e opposto negli esiti come la narrazione dell'aborto che Ernaux affronta a cinquant'anni di distanza dall'«evento» eponimo)? Potrebbe (suggerisco) ragionare su questo aspetto il recensore, che invece preferisce abdicare alla funzione critica, assecondando la scarica psicoanalitica e chiamando il lettore alla mera (inevitabile) adesione al contenuto: ma siamo di nuovo all'assunzione dell'identità tra nome scritto in copertina e autore empirico? E il personaggio che dice *io* è di nuovo quello segnato all'anagrafe con le stesse iniziali? Se l'autore ha fatto uno sforzo di spersonalizzazione, di fuoriuscita da sé, di condivisione, tanto più rispetto a un tema doloroso, atroce, alla lettera «sanguigno», è proprio questo sforzo che la recensione deve sentirsi all'altezza di restituire: il significato *per noi*, diceva la critica, quando aveva, magari, già rinunciato a essere Dio o Buddha e a pronunciare il Verbo, ma non avrebbe mai e poi mai pensato di mettersi in competizione sloganistica con BookTok o con la lettrice che scrive (sempre col tu, stavolta però dritta all'autrice): «Avrei voluto esserti accanto, rassicurarti, abbracciarti, sono cose che succedono, non hai colpa». Mi sono ricordata, in ultimo, della canzone di quand'eravamo bambini: «Chi asciugava i pianti miei?». La risposta non era «la critica», ma la mamma. Anzi, la mamma *buona*.

«Le biografie sono così sovraesposte che la fiction non può più tener dietro al romanzo borghese pulviscolarmente raccontato dai nostri profili Facebook o Instagram.»

Esordio/ri/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Gli esordi di Beatrice Salvioni e Monica Acito sembrano il risultato di un esperimento di laboratorio: «Prendiamo due autori giovani – meglio due autrici, di maschi che scrivono ce ne sono già troppi; che siano diplomate presso una famosa scuola di scrittura – come dite? Anche vincitrici di pregiati concorsi di racconti? Ancora meglio! Protagonisti qui una femmina – meglio due, così raccontiamo l’amicizia – e lì un femminiello; qui inseriamo uno sfondo storico, vada per il fascismo, sì, ma alleggeriamolo, ultimamente se ne parla un po’ troppo; che ci sia anche denuncia del potere. Come ambientazione qui puntiamo sul Nord – sono stati pubblicati libri ambientati a Monza di recente? Pare di no; lì Sud, scegliamo Napoli, ma rendiamolo cliché più che possiamo; insistiamo sui rapporti familiari e che siano complicati – qui figlia unica, là che ci sia una sorella cattiva, per entrambi i libri padri e madri problematici».

Ed ecco creati *La Malnata* e *Uvaspina* – successo di pubblico assicurato.

Uscito in contemporanea italiana in Francia, Spagna, Grecia, Repubblica ceca, Turchia e Bulgaria e presto negli Stati Uniti e Germania, e in corso di traduzione in un’altra ventina di paesi, pronto a diventare una serie televisiva, *La Malnata* presenta un grosso difetto: sa di non avere una storia originale.

Per convincerti di averla, però, si impegna molto e alla prima pagina sappiamo già dell’omicidio che determinerà le sorti delle protagoniste: due ragazze adolescenti, Francesca e Maddalena, sulle rive del Lambro devono nascondere un cadavere. Maddalena – la Malnata del titolo – ha ucciso un uomo per impedirgli di stuprare l’amica. «– Volevo solo che la smettesse, – disse Maddalena. Si toccava la testa lì dove il sangue e il fango si erano rappresi in un grumo di capelli aggrovigliati. – L’ho dovuto fare per forza.»

La narrazione degli avvenimenti che hanno portato a questa morte procede a ritroso, annoiando il lettore con un elenco di episodi lento e superficiale, sempre prevedibile negli sviluppi, con una scrittura così colloquiale e farcita di così tanti discorsi diretti da far supporre che l’intento del libro fosse quello di convertirsi in sceneggiatura.

- La Malnata sollevò il mento: – Ci vengo io con te.
– Ma non hai paura?
– E di che cosa?
– Del signor Tresoldi. Se lo ricorda, che gli avete rubato le ciliegie. Lo sa che siete stati voi.
– Non c'ho paura di niente, io.

Il libro si fonda su un continuo confronto fra le due protagoniste, diverse fra loro per ceti sociale e indole caratteriale – Francesca è l'insicura figlia di una famiglia medioborghese, mentre Maddalena «la chiamavano Malnata e non piaceva a nessuno.

Dire il suo nome portava sfortuna. Era una strega, una di quelle che ti appiccicano addosso il respiro della morte», accomunate solo dal sentimento di attrazione che sentono l'una verso l'altra: Francesca subisce il fascino del proibito, sua madre ostacola questa amicizia perché riprovevole agli occhi della società; la Malnata sottopone la ragazza a prove di coraggio e, una volta superate, la ammette alla sua corte.

In sottofondo ogni tanto compare il fascismo, ma l'autrice lo utilizza solo per ricordare a chi legge che certe esagerazioni di morale e difesa della reputazione donnesca siano dettate dall'epoca storia e non dallo stereotipo noioso che è sempre presente nel libro fino alla conclusione.

Stereotipate sono anche le famiglie di cui si racconta: la madre di Francesca è la rispettabile donna che difende la reputazione e che però ha l'amante, il padre è troppo occupato ad arricchirsi per interessarsi delle frequentazioni della figlia; la mamma della Malnata non parla a sua figlia perché la ritiene maledetta, la sua famiglia è povera di denari ma ricca di buoni sentimenti: il fratello Ernesto crede nelle potenzialità di sua sorella e vuole regalarle un futuro migliore permettendole di studiare – questo sposerà per procura la fidanzata un giorno prima di morire in guerra per garantirle, se non l'amore eterno, almeno la pensione da vedova; la sorella Donatella è ingenua e da nubile rimane incinta di un fascista che non vuole sposarla, addirittura la rinnega e lei tenterà il suicidio per essere stata disonorata.

Nell'ultima puntata, Francesca e la Malnata vogliono vendicarsi del fascista – eccoci riportati al primo episodio; gli tendono un tranello – suspense perché forse lo uccidono o forse è il cuore di lui che cede ancor prima –, la società dà la colpa alla sorella della Malnata, quest'ultima vuole dirsi colpevole, ma interviene la spavalda Francesca che dichiara che colpevoli sono tutti: il luogo in cui si cresce, la povertà, il forte che vince sul debole, la società patriarcale, il maschilismo. «Dite che non è successo perché non credete possibile che un uomo come lui possa fare quelle cose schifose a ragazze come noi. E invece è ciò che ha fatto. E non possiamo più stare zitte.»

Insomma, questo è *La Malnata*: un libro di luoghi comuni, un libro senza la storia, un libro da guardare in televisione – adatto per essere mandato in onda l'8 marzo dopo esserci detti «viva le donne, le donne sono forti, le donne vanno festeggiate ogni giorno».

Io non lo guarderei.

Beatrice Salvioni, *La Malnata*, Einaudi, Stile Libero Big

ALTRI PARERI

«La prosa di Beatrice è strana e diseguale, benché comunque notevole. Per un verso è tipica dei vent'anni in certi compiacimenti stilistici fin troppo accesi. Pare che tra i capitoli faccia capolino a volte la romanziera

che ci incalza gridando: guardate che cosa sono già capace di fare! Sì, proprio col punto esclamativo. Per un altro verso Salvioni scrive in modo maturo e non si capisce come, considerando la sua età.» Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica»

«Una scrittura fluida e matura, fatta di trama e di immagini veloci, scardinate dal senso comune ma fortemente legate a un periodo storico, quello del Ventennio [...]. Di fronte a tanta matura capacità manca l'asprezza degli esordi.»
Valentina Barengo, «Il Foglio»



Uvaspina ha più di un buon proposito: raccontare Napoli, l'amore – fraterno, materno, eterosessuale, omosessuale – e i rapporti all'interno di un nucleo familiare complicato e privo di dialogo.

La sensazione, però, è quella di un libro caricato di molte aspettative e che non sa bene quale strada percorrere: Acito prende in mano un personaggio, inizia a scriverne, poi sembra cambiare idea e passa velocemente a quello successivo, con il risultato che spesso i protagonisti, per quanto incastonati bene, restano isolati.

Racconta di un fratello e una sorella, Uvaspina e Minuccia: il primo, chiamato così a causa di una voglia sotto l'occhio, è omosessuale e dai tratti femminili, apostrofato «femminiello» da sua sorella e dai compagni di scuola; la seconda è una giovane sadica, aggressiva e al limite della follia patologica. Intorno, la madre Graziella, la Spaiata, «una chiagnazzara nata, e per anni l'avevano pure pagata per farlo», una dei quartieri popolari che «chiagnenno e alluccanno» era riuscita non solo a comprarsi «i primi profumi Scianèl numerocinque e i rossetti Cristiàn Diòr», ma anche a farsi sposare dal ricco e sprovveduto figlio di un notaio; il padre, Pasquale Riccio, uomo immaturo che smette di amare la moglie e ha come amante la consorte di uno dei soci del circolo nautico, ha paura dell'omosessualità del primogenito e solo alla fine comprenderà che la sola cosa da temere è la cattiveria della figlia – Riccio sperpera il patrimonio e, per salvarsi, organizza a tavolino il matrimonio di Minuccia con quello che gli sembra un bravo ragazzo; Antonio, povero pescatore che studia e vuole imparare dai libri per amore di sua madre, l'Acquajola, si innamora di Uvaspina ma sposa Minuccia per garantirsi un futuro migliore nel quale posizione sociale e omosessualità non viaggiano di pari passo.

Protagonista di *Uvaspina* è Minuccia, che è sempre al centro della narrazione e oscura suo fratello, nonostante l'autrice voglia comunicarci già dal titolo che sia lui la colonna portante della storia; resta il dubbio sul perché Acito, ideato un personaggio così forte e analizzatolo con tanta precisione, abbia poi deciso di immolarlo a Uvaspina, che invece è sempre raccontato con poca forza.

Dai pensieri di Minuccia dipendono, mutano e crescono le vicende; paragonata a uno «strummolo», come una trottola agisce: «Quando Minuccia si inceppava non bastava tirare lo spago o la cordicella perché, proprio come lo strummolo, lei iniziava a girare all'impazzata, e nella sua traiettoria diventava un asso pigliatutto, faceva il gioco della scopa d'assi e della smorfia. Tutto si pigliava, Minuccia bella, quando si incantava: si prendeva i quadri e i cuori, le coppe e i bastoni, si prendeva le ciglia nere di Uvaspina e poi andava a sbattere sul doppiamento della Spaiata, non ci lasciava niente, manco a Gesù Cristo».

Questa è il solo personaggio in costante movimento in tutta la storia, descritto sempre con precisione nei tratti fisici e in quelli psicologici: Minuccia non è bella come suo fratello, non è aggraziata come suo fratello, non è brava a scuola come suo fratello e verso di lui prova odio al punto che «voleva prenderlo e vederlo camminare a quattro zampe come i cani randagi, voleva vederlo schiumare saliva, saltargli sopra, spingerlo coi talloni, fargli male» – lo sfregerà incidendogli una vela sulla coscia, lo umilierà facendolo vestire da donna, proverà a ucciderlo annegandolo – non si accorgerà di avergli rubato anche Antonio e impazzirà quando il giovane marito continuerà a fare sesso e ad amare Uvaspina; finirà rinchiusa in un ospedale psichiatrico.

Il libro è poco coraggioso in più di un aspetto: pur utilizzando il dialetto, la scrittura non è spavalda o sfacciata – se questo era il risultato che Acito voleva ottenere.

Poco coraggiosa è l'omosessualità di Uvaspina e l'appellativo di femminiello non è sufficiente a caratterizzarla; la narrazione lambisce spesso il luogo comune dell'omosessuale sensibile – Uvaspina, escludendo un episodio, è sdolcinato in tutto il romanzo e proprio nell'ultima pagina è talmente smielato da risultare irritante e poco plausibile.

Poco coraggiosa è la descrizione del sesso omosessuale – mentre l'autrice non ha paura di raccontare quello eterosessuale, che sa rendere vero e misurato anche quando racconta un tentativo di violenza sessuale ai danni di Minuccia.

Il sesso fra Antonio e Uvaspina invece è troppo pudico, come se fosse sottoposto a una censura che lo spoglia di passione anche alla loro prima volta, quando sembra l'autrice abbia paura di scrivere sperma: «Uvaspina non voleva fargli capire che gli piaceva, e però quando alla fine si arrendeva tra le mani di Antonio, aveva l'impressione che dal suo corpo non uscisse quella sostanza bianca e appiccicosa che gli aveva sempre inchievato le lenzuola, ma l'acqua salmastra che Antonio aveva estratto direttamente dagli abissi del golfo».

Poco coraggioso è il personaggio di Antonio, che non viene presentato nella sua veste di omosessuale non dichiarato: sarebbe stato interessante scavare nella sua mente e sapere come vive questa doppia dimensione sessuale, ma Acito non se ne occupa – né se ne preoccupa – e si limita a relegarlo al ruolo di semi-freddo calcolatore di opportunità economiche.

Poco coraggiosa è la Napoli di Uvaspina, elogio dello stereotipo: le prefiche, lo strutto buttato per strada, le sigarette di contrabbando, le comari invidiose che ti ricordano che la ricchezza non può cancellare il quartiere da cui provieni, il rito del «chiummo» per conoscere la professione del tuo futuro marito e quello del malocchio che «Nunzia Culo Stuorto» ti toglierà – bello il folklore, ma qui è troppo e produce l'effetto di una Napoli adatta a diventare calamita da attaccare al frigo al ritorno dalla vacanza.

Si possono perdonare tante cose a un libro, ma non la mancanza di coraggio.

Monica Acito, *Uvaspina*, Bompiani

ALTRI PARERI

«I personaggi di Monica Acito sono descritti con un linguaggio crudo, senza fronzoli, che con l'aiuto di inserti dialettali diventa dolorosamente reale.»

«Maremosso»

«Lo scrivo senza retorica: io non voglio più separarmi da questo romanzo, a dir poco travolgente ed emozionante per trama (ad alto tasso di coinvolgimento emotivo) e stile (di indiscutibile forza e valore). Provo a raccontarvi, in questa recensione, il motivo del mio profondo affezionamento alla vita del mitico Uvaspina, protagonista di una incredibile e avvincente storia ambientata a Napoli, storia che ho divorato, senza riuscire mai a interrompere la lettura, nel giro di pochi giorni.»

Mario Schiavone, «Satisfaction»

