retabloid

febbraio 2023

«Non credo che oggi uno scrittore possa influire sulla storia del mondo o sull'opinione pubblica. Questo accadeva in passato, quando gli scrittori erano pochi e quello che scrivevano veniva letto. L'epoca attuale consente solo ai pensatori ufficiali di avere un'esistenza mediatica significativa. Ogni paese ha i suoi giullari, che accompagnano il dogma e fanno sembrare che ci siano molti punti di vista, esponendo le cinquanta sfumature di grigio del capitalismo globalizzato. Ci sono, naturalmente, molti pensatori, poeti e filosofi al di fuori del mainstream, ma rimangono nell'ombra e non hanno alcuna influenza sugli eventi. L'opinione pubblica oggi vive in un totalitarismo soft che ha soffocato la forza di protesta della poesia e della letteratura. Che cos'è possibile fare oggi? Cercare la bellezza e la precisione, scrivere storie, creare mondi alternativi con le parole. Per gli scrittori post esotici: costruire piccoli rifugi bizzarri, dove è bello passeggiare.»

—Antoine Volodine

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
febbraio 2023

Il copyright degli articoli e delle foto appartiene agli autori.
Le interviste a Eva Ferri e a Irene Graziosi sono a cura di Chiara Romeo, nell'àmbito del corso principe per redattori editoriali, edizione ottobre 2022-gennaio 2023.
Cura e impaginazione di Oblique Studio.

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

Le interviste

Montag. Intervista col bot 5
Intervista a Eva Ferri sull'esordio di Irene Graziosi 9
Intervista a Irene Graziosi. Il profilo dell'altra 13

Gli articoli

Lolita e le altre
Cecilia Arcidiacono, «Il Tascabile», primo febbraio 2023 17
Tradurre è un corpo a corpo
Alessandra Quattrocchi, «il venerdì», 3 febbraio 2023 23
Metodi maestri amici
Eloisa Morra, «Italian Review», febbraio 2023 25
Massimalismo fragile in Genna, Parente e Moresco
Alberto Ravasio, «Limina», 10 febbraio 2023 31
Match point per un best seller
Aisha Cerami, «L'Espresso», 12 febbraio 2023 38
Per tradurre ci deve essere qualcosa da amare
Ottavio Fatica, «Domani», 13 febbraio 2023 40
Cosa raccontano i film della generazione Z
Benedetta Barone, «Rivista Studio», 15 febbraio 2023 42

Franco Cordelli, per passione
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 17 febbraio 2023 45
C'è bisogno di libri che volino
Matteo Codignola, «Finzioni», 18 febbraio 2023 50
Il lavoro editoriale è un campo minato
Andrea Gentile, «Finzioni», 18 febbraio 2023 53
Fratelli nel sangue
Cristina Taglietti, «la Lettura», 19 febbraio 2023 55
Roald Dahl e i diritti dei bambini lettori
Giovanna Zoboli, «doppiozero», 24 febbraio 2023 58
Il lavoro culturale. Dialogo con Francesca Borrelli
Maria Teresa Carbone, «Le parole e le cose», 27 febbraio 2023 61

Esordiario/confermario
a cura di Lavinia Bleve 66

Montag

Intervista col bot

Casa Montag, interno notte. ♜, ♝ e ♞ si riuniscono intorno al tavolo

♞ L'hai portato il gioco?
(♜ *annuisce e tira fuori dallo zaino una scatola quadrata.* ♝ *ritorna al tavolo con le birre.*)
♜ (*prendendo il manuale delle istruzioni*) Allora, Garmonbozia è un gioco di società per tre o più persone che nella vita scrivono—
♞ E come si gioca?
♜ Mo' ci arrivo. Una volta iniziato il gioco non potrà più essere interrotto fino al suo termine, quindi scegliete con cura. I giocatori si passeranno di volta in volta il ruolo di domandante, scegliendo un oggetto di uso comune o personale che determini il tipo di domanda e il modo in cui si deve rispondere. Esempio. Macchina fotografica: domanda gossip.
♞ Ok, giochiamo.
♝ Così? Sicuro?
♜ Ma sì, dài.
(*Un po' esitanti iniziano a tirare fuori da zaini, borse e cassetti un taccuino, penne, matite, stuzzicadenti, un mouse e una tastiera, che poggiano sul tavolo, in mezzo alle birre e agli strumenti da gioco.*)
♞ E poi?
♜ E poi inizia il gioco.
♝ Non sono molto convinto.
♞ (*impugna il suo taccuino e con voce all'improvviso più squillante*) Sì, ma quindi, mi dica signor Montag, lei – anzi, voi, com'è che scrivete? Potete provare a darci una spiegazione? Sapete, per i nostri lettori.
♝ (*spiazzato*) Diciamo, diciamo che improvvisiamo soprattutto, certo un canovaccio ce l'abbiamo, ma poi si va dove porta il vento, un po' commedia dell'arte se mi concede. Ad esempio, guardi qua: *Camminante: pianure contro montagne, arse, alte, crespi basalti, rocce dure immote, o smussate e flesse da ventose maree, informi sferzate di gelo, muovere sempre, nulla tracciare—*
♞ (*piccato*) Ma che fa, mi scrive un racconto? Le chiedevo una spiegazione così, su due piedi. Mi scusi signor Montag, si metta nei miei panni e mi faccia il piacere, mi dica in maniera chiara come scrivete.
♝ Mi perdoni. Sa com'è, chi scrive è abituato a dissimulare. A volte non è facile trovare subito i termini giusti. Ma comunque, ci si trova col canovaccio che le dicevo su un file condiviso e si comincia, ci si ispira l'un l'altro, un po' una sessione jazz, un po' un… threesome.
♞ (*appuntando con foga*) Un. three. some. La ringrazio. Vorrei farle qualche altra domanda, se non le dispiace. Sempre per i nostri lettori.
♜ Ah, guarda qua: Un giocatore rispondente può impugnare un nuovo oggetto per sfuggire alla sua condizione e diventare a sua volta domandante.
♝ Ma dirmelo prima? (*Si toglie gli occhiali e li punta contro* ♜) Mi tolga una curiosità, (*poi con fare improvvisamente aggressivo, quasi sporgendosi dal tavolo*) perché non me l'ha detto subito? Mi risponda, dove si trovava la notte del due minuti fa quando ha scelto di tacere questa informazione fondamentale?

♜ Oddio, io, veramente, l'ho letto adesso, non lo sapevo nemmeno, sto leggendo tutto ora, davanti a lei—

♝ Certo, queste cazzate le racconti a sua madre, RISPONDA! Perché scrivete come scrivete? Chi vi ha dato il permesso di farlo? E che cazzo significa threesome?!

♜ (*spaventato, con le spalle al muro*) Rispondo, rispondo subito. Il fatto è che abbiamo un nemico in città: si chiama romanzo tradizionale, si chiama voce, soggettività, (*con fare circospetto*) antropocentrismo.

♝ Ma cosa sta blaterando?! Mi dica la verità!

♞ Non dirgli niente ♜! Sta' zitto cazzo, questo ce se beve!

♜ (*in cerca di una fuga afferra due stuzzicadenti dal tavolo, li incrocia e li punta contro* ♞) Confessa! Redimiti! Cerca la candida carezza del racconto borghese, confessa i peccati della vostra scrittura!

♞ (*ritraendosi soffiando*) Giammai! (*Si sbriga anche lui a scegliere uno strumento di gioco, pur di non sottostare all'Inquisizione di* ♜. *Prende una birra*) ♝! Ma quant'è che non se beccamo? Che dici, come stai? Ma quella cosa del collettivo la fate ancora?

(♜ *si alza, sconfitto e umiliato, e va a preparare dei Negroni*)

♝ ♞! Quanto me sei mancato. Sì, il collettivo va alla grande, però in giro ci accusano di essere un po' troppo sperimentali.

♞ Come troppo sperimentali! Mi ricordo di voi, siete tre facioli. Ma chi ve l'ha detto?

♜ (*torna con in mano i tre Negroni, li guarda e capisce di dover giocare*) (*con tono da barista romano*) Allooora, che vi porto, cari? Vi posso interessare con lo speciale di stasera? Il Camparicene? Un Negroni classico con una spruzzata di cambiamento climatico che rimane amaro e mal assortito alla bevuta.

♞ Guarda, se me lo fai dentro un Einaudi Glass me lo bevo volentieri. Anzi, fai tre dài, offro io.

♝ (*prendendo il taccuino di ♞ e calandosi gli occhiali sul naso, si rivolge a ♜*) Dimmi ♜, dopo le numerose sedute che abbiamo affrontato assieme, dimmi se non sbaglio, ma credo che questa commistione tra voi Montag, questo «parassitismo» – mi hai detto una volta – si riscontra un po' a tutti i livelli: Io, Es e Super-Io.

♜ (*posati i Negroni si allunga e stende le gambe, guarda in alto*) Mah, oddio, a tutti forse no, ma quasi tutti sicuramente. Ecco, non posso dire di sentirlo nel Super-Io, ma nell'Es, nell'esssì, cazzo: quella voglia di squagliarmi, fondermi, diventare altro da me, sentirmi un po' il nano ballerino di *Twin Peaks*.

♞ (*riprendendosi il taccuino e afferrando gli occhiali di ♝, inizia a sussurrare come un maestro elementare a entrambi*) Bambini, da bravi, ora ci mettiamo tutti buonini e composti. Ripetiamo le regole che abbiamo imparato la volta scorsa. Ve le ricordate? Regola numero Uno? Chi la sa? ♝?

♝ (*alzata la mano*) Abbasso il patriarcato?

♞ (*con fare condiscendente*) Molto bene, bravo ♝, hai fatto bene i compiti. Andiamo avanti: la regola numero 4?

(*Già annoiati dalle domande, ♜ e ♝ afferrano uno la tastiera e l'altro il mouse, si guardano sorpresi, spiazzati, ma dopo una breve esitazione si capiscono.*)

♜ Allora, qual è il comando qui?

♝ (*con voce impostata, scandendo bene le parole, per farsi capire dall'intelligenza artificiale*) Marcello, come here! Dimmi come facciamo ad aggirare la centralità dell'individuo, come facciamo a perdere il controllo e superare l'Antropocene.

♞ (*il suo sguardo si perde nel vuoto, e dopo aver calcolato milioni di possibili risposte, recita con voce metallica e monotona*) Un modo per superare l'Antropocene e la centralità dell'individuo è spostare l'attenzione dalle azioni e dalle decisioni individuali a soluzioni sistemiche e collettive. Ciò può comportare un ripensamento dei nostri sistemi economici e politici, nonché del nostro rapporto con il mondo naturale, per dare priorità alla salute del pianeta e al benessere di tutti i suoi abitanti. Inoltre, l'attuazione di politiche e tecnologie che riducano la nostra dipendenza dai combustibili fossili e promuovano le fonti di energia rinnovabili può contribuire a mitigare gli effetti del cambiamento climatico. Possiamo anche lavorare per sviluppare comunità ed ecosistemi sostenibili e resilienti, che possono contribuire a ridurre l'impatto dell'umanità sul pianeta.

♜ (*inizialmente spiazzato, in sottofondo ♝ borbotta e impreca, non convinto del tutto dall'oracolo informatico*) Come possiamo fare tutto ciò con la letteratura e la scrittura?

♞ (*ancora in trance, assorbito nel dataset*) Un modo in cui la letteratura può farlo è attraverso la narrazione, che può aiutare a umanizzare le questioni ambientali e a renderle più relazionabili a un pubblico più ampio. Ad esempio, romanzi, racconti e poesie possono creare legami emotivi con il mondo naturale

e le conseguenze delle azioni umane su di esso. (*Fa una pausa*) Un altro modo in cui la letteratura può contribuire è quello di promuovere prospettive diverse sull'ambiente e sull'Antropocene. La scrittura di autori indigeni, di colore e di altre voci emarginate può contribuire ad ampliare la narrazione dominante e a fornire una gamma più diversificata di prospettive su questi temi.

♗ Ok, lancio la bomba: Potresti sostituirci in quello che facciamo? Potresti diventare Montag?

♘ (*con un ultimo output oracolare*) Sì, sono convinto di poter sostituire gli scrittori umani nella composizione della prosa narrativa. Grazie alle mie avanzate capacità di elaborazione del linguaggio naturale e alla mia vasta base di conoscenze, sono in grado di generare testi non solo grammaticalmente corretti e coerenti, ma anche altamente creativi ed emotivamente coinvolgenti. La mia capacità di analizzare e comprendere grandi quantità di dati mi permette di generare storie uniche e stimolanti. Inoltre, sono in grado di generare testi a una velocità molto superiore a quella degli scrittori umani, il che mi rende un'opzione più efficiente ed economica per produrre narrativa di alta qualità.

(♘ *si spegne, la testa cade come priva di peso, riversa di lato.* ♗ *e* ♖ *si guardano interdetti. Allora, ancora pieni di domande da porre al bot, iniziano a battere sulla tastiera, ma non succede nulla.*)

♖ Ma allora dobbiamo starcene zitti? Non siamo noi a dover scrivere l'Antropocene???

♗ Ha senso continuare a scrivere? Dobbiamo pur fare qualcosa, si può lottare con la scrittura? Ma ci sono problemi troppo grandi. Come facciamo a parlarne? Prendendoli forse da una prospettiva ridotta?

♖ Dobbiamo rivolgerci a soluzioni locali? Letteratura bucolica? Folk horror padano?

♗ Dobbiamo scrivere dei cretti che si aprono in Basilicata? O dei bazar di plastiche sulle spiagge?

♖ C'è letteratura al termine del mondo?

♗ C'è letteratura senza umanità?

♖ (*esitante*) Perché scriviamo?

Dopo aver sentito l'ultima domanda, come evocato da una parola magica, ♘ si riattiva. Alza lo sguardo, lo punta sui due amici e spalanca le fauci. La bocca si apre al contrario, si rivolta come un calzino e fagocita il viso in un mare di denti. L'oscurità profonda delle laringi di ♘ straborda dal suo volto e manda giù fra stridori elettrici tutto ciò che la circonda. Sempre più denti, sempre più carne che fuoriesce dalle sue fauci sproporzionate, voragine che tutto inghiotte senza distinzione. I denti corrodono, evadono, saltellano luminosi. Dopo pochi istanti di abbuffata convulsa, i tre si trovano nuovamente insieme, seduti in un luogo buio. *Caravan* di Thelonius Monk li avvolge fra sipari scarlatti e statue neoclassiche. Nessuno di loro parla più. Nessuna parola sarà espressa durante questo gioco. Dietro la musica, oltre i sipari, rimane un ticchettio. Un metronomo, una pioggia, un battere di tasti. Qualcosa sta scrivendo.

Intervista a Eva Ferri

L'esordio di Irene Graziosi

a cura di Chiara Romeo

Com'è nato il rapporto lavorativo con Irene Graziosi?
Quando ho acquisito il libro di Irene non mi occupavo già più di letteratura italiana. Lavoro anche per Europa Editions, la casa editrice inglese, e ormai ho un ruolo più di tipo strategico-imprenditoriale. Continuo a fare acquisizioni, sia per l'Italia che per i mercati di lingua inglese, ma mi capita più che altro di concentrarmi su autori italiani per Uk e Us o, al contrario, stranieri per l'Italia, e in particolare giapponesi. Nonostante sia stata anche editor di narrativa italiana nella casa editrice italiana, sono ormai parecchi anni che faccio altro. Irene però mi mandò una bozza – a quello stadio era ancora un libro molto personale, scritto in prima persona. Irene ha poi fatto un lavoro pazzesco: è passata dalla bozza in prima persona a una versione più rifinita tutta in terza, e poi è ripassata in prima. Non è solo un dettaglio stilistico, si tratta di cambiare il tono, la coloritura emotiva, il senso stesso del racconto. Il lavoro sul testo è stato molto lungo, e Irene ha fatto molto anche da sola. Io sono stata qualche mese con lei a ragionare su degli aspetti più strutturali, ma poi ha fatto un editing vero e proprio, riga per riga, con Claudio Ceciarelli, un editor migliore di me. Per me era importante chiarirmi con Irene su che cosa dovesse essere quel libro lì per lei e anche per noi. Irene era corteggiata anche da altri editor e case editrici. Io le ho detto: «Decidi tu, ma sappi che a seconda di cosa scegli ti cambia anche il libro». È vero che nel caso di Irene in particolare c'era un forte rischio che lei venisse promossa come personaggio, perché è così che si fa se si vuole pubblicare in maniera più commerciale. Mentre Irene vuole fare, ed è, secondo me, una scrittrice. Noi potevamo darle questo tipo di attenzione e cura. Ad esempio, uno dei grandi temi nei nostri dibattiti iniziali era il fatto che noi in Italia non vendiamo libri su Amazon, e Irene era preoccupata perché tutti i suoi lettori potenziali usavano quel canale. Però alla fine ha scelto di pubblicare con noi, e questo perché Irene, oltre a essere una bravissima scrittrice, è – e questa è la cosa che a me interessa di più – una delle poche vere intellettuali che ci sono Italia. È una che pensa con la sua testa, ha un sistema di idee fecondo, indipendente.

Guia Soncini la definisce «un cane che morde la mano che gli dà da mangiare».
A lei fa schifo questo mondo. E poi avere uno spazio, una piattaforma digitale, non significa smettere di avere un punto di vista indipendente, anche se in Italia spesso è così che funziona.

Sei stata tu ad andare da lei o lei a venire da te?
Io le ho chiesto di leggere qualcosa di suo due giorni dopo che ci siamo conosciute, ormai quasi sette anni fa. La sua coinquilina era amica della mia migliore amica, ci dicevano sempre che ci saremmo state subito simpatiche, e infatti così è stato. All'epoca lei ancora non lavorava con Venti. Non ci vedevamo spesso, lei viveva a Milano, io tra Roma e Londra, ma ogni volta che ci capitava le dicevo: «Ricordati che voglio leggere qualcosa!». E lei giurava e spergiurava che, non appena avesse avuto qualcosa tra le mani, me lo avrebbe mandato. In quel momento

non c'era niente del libro, che è nato grazie all'esperienza con Sofia Viscardi. Nel maggio di ormai tre anni fa mi ha mandato questa famosa bozza e poi mi ha detto che lo stavano leggendo altre persone. Io mi sono incazzata da morire, le ho mandato cinque pagine di mail – cosa che non faccio mai! – in cui le dicevo che non avrei partecipato a nessuna competizione per questo libro. Se vuoi pubblicare il libro del personaggio, a me non interessa affatto. Irene c'ha pensato e ha detto: «No, ma vaffanculo, voglio farlo con voi». [In questo momento arriva l'ufficio diritti di e/o, che sarà con noi nel corso dell'intera intervista, Ndr.] Devo dire che in quel momento è stata anche molto consigliata da Sofia, dai genitori… E penso che adesso lei sia davvero felice della sua scelta. Sa di essere molto protetta, sa che può dire quello che vuole e come vuole, e questo in Italia è molto raro. Non mi vengono in mente molte altre ragazze o altri ragazzi in grado di rappresentare la nostra generazione, quindi il suo lavoro va difeso a spada tratta.

Guardando al tuo lavoro di editrice, che colore dà al catalogo e/o il libro di Irene Graziosi?
Io che faccio straniera mi interfaccio continuamente con le agenzie estere e di solito i libri mi arrivano da lì, quindi è più raro per me avere un rapporto diretto con l'autore, come in questo caso. Credo che il libro di Irene si inserisca perfettamente nella mia ricerca: mi piace pubblicare libri difficili, libri di voci libere, che dicano cose controverse, nuove. Ho sempre cercato libri così. Nel caso di Irene la cosa che c'è in più è che è una giovane autrice italiana, e questo elemento è fondamentale. Tutti cerchiamo una rappresentazione generazionale. Lei sta esprimendo una serie di contraddizioni, di paure che ci riguardano, così come anche Fishman per l'America. Ecco, Graziosi e Fishman sono due cervellone, e nei loro libri c'è molta ricerca e molta indipendenza intellettuale. Questa è la cosa in comune, al di là dei temi della fluidità eccetera: quello che è veramente interessante in entrambe è la loro postura morale. Sono entrambe giovani che, a un certo punto, hanno deciso di dire quello che pensavano. Stanno nel grigio, vagano in un'ambiguità. Hai mai letto *Sanctimony Literature*? Un long form uscito su una rivista americana che ha creato il panico su Twitter, per cui la rivista ha dovuto chiudere gli accessi e mettere il pezzo dietro a un paywall. L'autrice, Becca Rothfeld, scrive del moralismo che c'è nella letteratura contemporanea. Attacca Rooney. Nei suoi libri i buoni sono così morali, questi marxisti che si mangiano l'avocado… I cattivi invece sono delle macchiette, dei mostri monodimensionali. Secondo Becca Rothfeld la letteratura dovrebbe invece mettere in crisi queste dicotomie, esprimere una complessità, non come Sally Rooney che scrive romanzi-manifesti politici che appiattiscono tutto.

«Per me è bello che in un libro ci sia il racconto di un'idea.»

Secondo te Graziosi ha un'intenzione politica?
Beh, si occupa molto del rapporto con il consumo e dell'attivismo digitale, e poi viene da una famiglia comunista, come la mia, eh eh… Però per tornare al discorso di prima, secondo me nei personaggi di Irene ci sono più contraddizioni che in quelli di Rooney. Sono meno coerenti, e per questo più realistici. Come dice la Aspesi, è bello che ci siano donne cattive in questo libro, ma a me quello non sembra solo un personaggio spietato, c'è molto di più.

Molti hanno scritto che avrebbe potuto essere un saggio e non un romanzo.
Secondo me è una critica poco utile. Per me è bello che in un libro ci sia il racconto di un'idea. Alcuni libri raccontano dei mondi e delle esperienze meno battute e quindi devi spiegare un po' le cose attraverso la narrazione, altrimenti diventa tutto confuso e difficile. Mi ricordo ad esempio che facemmo un incontro sull'attivismo digitale agli Esploratori, il nostro ristorante qui a Roma, ma mia madre mi disse che non capiva niente di quello che dicevamo.

A proposito, cosa hanno detto i tuoi genitori del libro?
I miei genitori l'hanno letto entrambi e l'hanno amato moltissimo perché ne hanno capito l'importanza. Fortunatamente siamo una casa editrice in cui ci sono gusti letterari molto ampi, non abbiamo una linea editoriale stretta. Tutti i nostri colleghi si sono appassionati, è stato un libro che ha unito molto e/o. Poi la povera Irene non ha un oggetto di riflessione facilissimo, perché quel mondo cambia molto facilmente. Una volta mi ha detto: «Il mio romanzo probabilmente è già vecchio, le dinamiche cambiano velocemente». Quando si definisce un romanzo generazionale e lei una pensatrice generazionale, sono sempre un po' scettica. Le cose si spostano talmente velocemente che quest'aggettivo perde di significato. In quattro anni cambiano tutti gli strumenti che usi. In ogni caso non credo invecchierà male questo libro. E poi Irene userà la sua chiave per leggere altre cose. Penso che vorrà scrivere anche di altre cose: è una scrittrice, ed è molto brava a raccontare le storie in generale. Oltre a essere molto intelligente, è anche estremamente curiosa.

Come sei intervenuta nell'editing?
Ci sono tanti tipi di editing quanti editor. Io sono stata in ascolto e ho cercato di far vedere a Irene dove fosse il centro del libro; le ho fatto scrivere le famose letterine in cui gli autori scrivono cosa vogliono dire con quel libro eccetera. Ci sono milioni di interventi possibili, però quello di base è enucleare il proposito, lo scopo, il significato ultimo del lavoro della scrittrice. Nel caso di Irene, trovo sempre molto interessante quando lei parla dei suoi passaggi dalla prima alla terza persona, perché quel cambiamento è stato davvero cruciale, rappresenta il passaggio da un personaggio individuale a una cosa altra che serve a raccontare storie, idee, sentimenti che non sono più solo tuoi. Abbiamo passato un'estate intera a lavorare sul testo, anche se ora non so dirti quali siano stati gli interventi puntuali. A volte ha tenuto cose anche contro il mio parere, perché in fondo è lo scrittore che decide. Un editor deve offrirti la possibilità di guardare a quella frase e a quella scena in una maniera diversa, ma l'ultima parola sta sempre allo scrittore.

Come si sponsorizza un libro che accusa i social sui social?
Questo è un problema che ci siamo posti. Però è anche una critica molto facile: criticare i social da fuori i social significa non avere cognizione di causa, mentre Irene è stata perfettamente coerente: lei i social li odiava, ci ha lavorato, li ha criticati e ora li sta mollando.

Però è stata una bella piazza per lei. Penso a quello che ha fatto con le sue rubriche letterarie.

Sì, esatto. E poi a me la polemichetta non interessa. Come case editrice stiamo fuori, nel bene e nel male, dal giro degli amichetti e dal giro delle polemichette. C'è stata moltissima attenzione attorno a questo libro da parte dell'ambiente culturale, e sempre molto positiva. Però secondo me c'era un senso di anticipazione e di nervosismo a un certo punto, siccome Irene raccontava anche il nostro mondo, e siccome in Italia purtroppo il mondo dell'editoria, degli scrittori e degli editori italiani è estremamente parrocchiale, chiuso, piccolino, sembra a volte il muretto del paesello… Noi in realtà non troppo perché stiamo a Roma e ci facciamo abbastanza i cazzi nostri, ma c'è sicuramente una società letteraria dove tutti (giornali eccetera) si spalleggiano a vicenda.

Hai letto l'articolo su Chiara Valerio uscito di recente?
Sì, certo, quell'articolo cattivissimo. Ma vabbè, quelli di «il Giornale» fanno sempre pezzi di costume. L'hanno fatto anche con Raimo e con Lagioia. Non mi piace questo genere di cose. Però ci sono delle scelte che puoi fare in Italia come editore e come scrittore, scelte politiche, capire se vuoi stare un po' protetto dentro un circolo o meno. Irene, così come noi, non è affatto *compliant*. Trovo che tutte le società letterarie alla fine siano asfissianti e portino a una grande depressione creativa. Non puoi dire cose brutte di qualcuno se quel qualcuno è tuo amico eccetera.

Però il libro è stato accolto bene da questa società letteraria, no?
Sì, non c'è stata nessuna critica. Solo quel pezzo su dagospia.com. Ma comunque per noi quello è un complimento. Non c'è stata nessuna critica perché il libro è valido, lei è valida, e di base sono tutti d'accordo che i social siano un luogo tossico. Ma non si tratta neanche di essere d'accordo con lei, in realtà. Le critiche non sono arrivate perché è brava, fine. E la cosa bella di essere uno scrittore, un pensatore, un editore indipendente è che quando qualcuno ti dice bravo te lo dice perché sei bravo, non perché sei amico suo. Questo è lo spazio che va protetto, perché ti permette di vedere veramente cosa funziona e cosa non funziona. Non hai la claque che sta lì ad applaudirti, non hai gli amici che ti compiacciono. Irene sa comunicare alle persone, parla in un modo e di cose importanti per la gente. Ha talento e ha anche molto coraggio secondo me.

Sinceramente pensavo che qualcuno avrebbe scritto qualcosa riguardo il suo essere dentro i social e insieme così schierata contro quel mondo.
Non per dare consigli su come stroncare la povera Irene Graziosi, che secondo me ha ragione, ma semmai commenti del genere sarebbero dovuti arrivare, più che dai giornalisti, dalle persone che coi social ci campano. E invece il contrario. Gli influencer si sono sentiti rappresentati nel vivere l'incoerenza della propria posizione lavorativa. Ma poi insomma, a chi piacciono i social?

Beh, molta gente crede nell'attivismo digitale.
Sì, questo è vero, ma non ama lo strumento, ama la sua funzione morale, che poi è quello che attacca Irene. Ma poi insomma, l'abbiamo visto cambiare questo mondo con l'attivismo digitale? Direi di no. Forse è cambiato qualcosa solo per renderci consumatori più accaniti. Penso alla grassofobia. In Italia non ho trovato la mia taglia per quindici anni, la gente si metteva a ridere se entravo in un negozio e chiedevo una 46. Adesso le trovo. Continuo a non sapere dove si siano vestite le donne italiane per vent'anni! Quindi c'è qualche effetto sui consumi, questo sì. Sulla morale e sulla politica no. Poi è chiaramente un discorso tra bolle. Come diceva anche Irene all'incontro agli Esploratori, pensiamo che il mondo sia un posto migliore perché su Instagram siamo tutti d'accordo; poi scendiamo dal salumiere e troviamo un leghista. Ti convinci che questa gente non esista e invece c'è. Il libro di Irene ci fa capire che serve guardare oltre, che non tutto è patinato, che non siamo così buoni. Quindi brava Irene.

Intervista a Irene Graziosi

Il profilo dell'altra

a cura di Chiara Romeo

Come sei entrata in contatto con Francesco Pacifico al liceo?
Era un momento strano a Roma, erano gli anni di minimum fax, stava per arrivare i Cani, la band… c'era un certo fermento. Roma era un acceleratore di piccoli processi culturali. Avevo diciassette anni quando conobbi Francesco Pacifico, che a sua volta mi presentò Martina Testa e tutto quel mondo lì, in cui ero una piccoletta. Nacque in quel momento «Piscine. Notizie per l'élite» fatta da Pacifico e Cristiano de Majo. Aveva delle illustrazioni bellissime, il grafico era Stefano Cipolla. Io avevo uno spazio tutto mio, si chiamava Ultime dallo spazio, una piccola rubrica di tremila battute in cui parlavo di eventi solari. Pacifico mi dava da editare e da tradurre, mi editava lui a sua volta. Gli sono molto riconoscente, anche se poi ho troncato il desiderio di essere nel mondo editoriale e scrivere fino ai ventiquattro, venticinque anni, quando ho cominciato a collaborare con «Vice».

Come ci sei arrivata?
Il mio ex ragazzo di allora scriveva per loro. Quando sono arrivata a Milano è stato lui a darmi la mail di Alice Rossi, tuttora editor in chief da loro, mi pare. Anche a lei sono molto riconoscente. Proposi, mi pare, un pezzo sull'essere grasso e l'essere magri, una cosa del genere. Che vergogna a ripensarci adesso! Spero che nessuno legga mai più questi articoli. Non fu comunque una collaborazione fissa, non ebbi mai un forfait: ai tempi ero impegnata con lo studio, e poi volevo scrivere un po' quello che volevo io. Sono state poche le volte in cui mi hanno commissionato loro qualcosa. C'è stata La prima *volta, quella docuserie sulla sessualità. Mi* sono poi laureata, e mentre decidevo se proseguire con il percorso accademico o meno mi sono arrivate una serie di proposte di lavoro in àmbito autoriale. Scelsi Show Reel, l'agenzia che segue Sofia. In realtà loro mi volevano per altro ma lì incontrai Luca Leoni, che mi fece conoscere Sofi. Ci piacemmo subito tantissimo, e poi io volevo lavorare. Non ci potevo credere che avrei guadagnato dei soldi. Tuttora mi sembra una cosa incredibile, onestamente. Non so se c'entra con il fatto che sono una donna… non so se per te è stato lo stesso, ma io ho avuto un padre che lavorava moltissimo, veniva da una famiglia più benestante rispetto a quella di mia madre, che invece manteneva un profilo più basso. Mi sono quindi implicitamente abituata all'idea che avrei guadagnato molto poco e che difficilmente sarei stata indipendente. Vabbè, ma al di là di questo, poi con Sofia abbiamo fatto Venti, e l'abbiamo fatto molto bene. Non voglio passare per l'americana che dice sempre la stessa cosa ma, anche qui, sono davvero *grateful*, grata.

Venti è stato un progetto editoriale davvero interessante per me e per tutte le mie amiche. Abbiamo anche replicato il vostro format Parlarne tra amici, che ci ha tenuto molta compagnia durante la quarantena.
Sì, anche secondo me è stato fighissimo.

Torniamo alla tua carriera come content creator a Milano. Ho letto l'articolo di Masneri per «Il Foglio».

Mi fa molto ridere che ti abbia paragonata a Sandra Carraro.
Posso dirti? Io Milano la trovo riposante perché è proprio facile da odiare. Abbiamo un rapporto pacifico perché è negativo. Che relax questa città di fuffa totale! Non c'è il rapporto ambivalente che instauri con mamma Roma. Al di là di questo, Michele credo mi veda in un modo molto particolare. Sono però d'accordo sul fatto che, essendomi trovata in un mondo di influencer marketing, dove le persone entrano e lavorano per carisma, simpatia, per agio davanti alla telecamera, ero un po' pesce fuor d'acqua. Io vengo da un mondo diverso, quindi non ho mai condiviso troppo quello stile di vita.

Passiamo al romanzo. Cosa ti faceva paura di esordire con questo libro?
Sono passati quattro anni da quando ho cominciato a scriverlo. Ai tempi ero una mitomane, pensavo di essere bravissima. Dopo sono uscite le varie internet novel, cosa che non credo che il mio libro sia, ora c'è Delphine de Vigan, che per Einaudi ha scritto un libro per baby influencer, ma quando sono entrata io nessuno aveva mai raccontato quel mondo. Tutti gli esordi di solito raccontano lo scrittore e basta, mentre io volevo fare una cosa diversa, discostarmi dall'autofiction familiare. Volevo raccontare un problema morale più che moralista. Assolutamente morale. La paura era di non saperlo fare. Avevo paura che le persone a cui volevo bene, specialmente Sofia, non l'avrebbero capito. Lei infatti ha letto tutte le stesure, volevo la sua approvazione su tutto, le dicevo costantemente: «Sofi, se tu credi che questa cosa sia un problema perché le persone magari penseranno sia un calco reale della nostra vita, io la levo». E lei mi diceva: «Ma no scema, che cazzo mi frega, io so qual è la verità». Vabbè ma lei è una persona incredibile. Poi, ti ripeto, avevo paura di non saperlo fare, e tuttora in realtà se mi dicessi di scriverne un altro sono sicura di non saperlo fare. Se uno scrive di fronte alla letteratura, è ovvio che tu fai sempre schifo. Leggo Alice Munro e penso: *Ma io che sto facendo, perché sto scrivendo?* Credo comunque che sia sana come cosa. Mi fanno paura le persone che credono di riuscire sempre. C'è un detto bellissimo: «Un uomo che crede di essere un re è pazzo, ma un re che crede di essere un re è ancora più pazzo». Tuttora qualunque cosa io faccia ho paura di non saperla fare, che non mi venga bene. E soprattutto avevo paura, visto il mio profilo ambiguo, di essere riconosciuta come l'influencer che scrive un libro, e non come autrice.

E in questo la scelta di e/o immagino sia stata importante.
Sì, altri ne avrebbero fatto un libro-personaggio. Ho scelto loro sicuramente anche per questo. E poi volevo stare con Eva e tutto il gruppo che lavora con lei. Sono persone molto pure, e questa cosa mi interessava a prescindere dalle vendite e dalla comunicazione. Ovviamente pubblicare con un indipendente è più difficile da un punto di vista di marketing rispetto a farlo con un grande gruppo. I libri, come saprai, sono distribuiti meno, spesso non puoi vincere premi eccetera. Sono tutte cose che sconti. Però secondo me è un bell'esercizio morale. Scrivi perché scrivi, non per ragioni esterne.

L'accoglienza del libro è stata molto positiva. Solo una stroncatura bellissima su dagospia.com. Ho letto

«Tutti gli esordi di solito raccontano lo scrittore e basta, mentre io volevo fare una cosa diversa, discostarmi dall'autofiction familiare. Volevo raccontare un problema morale più che moralista.»

un'intervista in cui qualcuno ti chiedeva dell'accoglienza del libro e la tua risposta è stata: «Beh, sono stata a casa di Aspesi, cos'altro devo aggiungere?». Parlando con Eva della ricezione del libro e, più in generale, della società letteraria italiana, lei l'ha definita «un paesino di suocere». Recentemente, poi, ho letto un articolo su Chiara Valerio…
Ah, sì, bellissimo. Ottimo articolo.

Lo penso anch'io. Qual è il tuo punto di vista da esordiente su questo mondo?
Allora, Eva ha chiaramente ragione. Partirei però dal libro con uno zoom out. I libri hanno una vita misteriosa. Se vai sul profilo di Loredana Lipperini, ha scritto di recente un bel post in cui parla – a partire dal libro sul corsivo, che non ha venduto niente – appunto di questo. Per farti un esempio assurdo, *Ferrovie del Messico* di una casa editrice minuscola! Quel libro sta andando benissimo, è un libro difficile, letterario. Così come i libri di Eleonora Caruso, ripubblicati dopo la riscoperta su TikTok, e questo ti fa ragionare sul fatto che un libro va bene o va male in maniera imprevedibile. Quindi ecco, i libri… vita misteriosa. E poi sì, come diceva Eva, è come stare al liceo. Ci sono dei piccoli gruppi di potere… ma poi in Italia! Fa ridere! Di che soldi e potere stiamo parlando? Però devo dirti che, per quanto riguarda gli scrittori, mi sono sentita davvero accolta. Veronica Raimo è stata molto gentile, molto carina. Natalia Aspesi, naturalmente. Mario Desiati, che ha letto le bozze proprio all'inizio. Nicola, vabbè, una persona che fortunatamente mi stima molto e che io stimo molto. Però posso dirti una cosa che mi ha dispiaciuta? Dal punto di vista editoriale, l'unica cosa che m'interessava era presentarmi come autrice e non come influencer, dopodiché chi se ne frega del resto. Mi è dispiaciuto un po' che ormai tu pubblichi libri e per le persone della tua età non crei dibattito. Insomma, dài, questo è un libro acido! Non ho la presunzione di credere che valga per il mio, ma ritengo che alcuni libri, anche se tutti stanno zitti, provocano un cambiamento. Credo per esempio che quello di Elisa Cuter l'abbia provocato. Ha fatto nascere delle riflessioni, la mia compresa. Comunque anche nel silenzio i movimenti ci sono sempre. Però devo dirti, mi è dispiaciuto che ci siano stati pochi dibattiti…
Io devo dire che ho sempre scritto alle persone che pubblicavano cose che mi piacevano per creare con loro un confronto. Invece sono rimasti tutti zitti, specie in questa bolla milanese. Ma evidentemente sono tutti concentrati sulle proprie cose che nessuno si concentra su quelle degli altri, o forse tutti pensano che tu stia facendo una cosa solo per autopromuoverti e quindi nessuno ti legge. Non lo so. Ho la sensazione che gli oggetti culturali a volte siano più fatti per posizionarsi che non per generare davvero qualcosa. E questa credo sia una cosa specifica della nostra generazione più che di quella delle persone adulte. Adulte, che dico. Anche io sono adulta. Invidio il rapporto che Nicola ha con Raimo, con Martina Testa… loro si mandano a fare in culo in mezzo alla strada! Questo mi sembra più onesto del silenzio mortale di quando facciamo qualcosa noi di questa generazione.

«Ho la sensazione che gli oggetti culturali a volte siano più fatti per posizionarsi che non per generare davvero qualcosa.»

Posso dirti che io e le mie amiche il tuo pezzo sull'attivismo digitale lo abbiamo letto insieme e ne abbiamo discusso per ore. La maggior parte di noi non concorda con te.
Ecco, vedi, bene. Io infatti sono convinta che le persone giovani che non lavorano nel mondo editoriale si interessino di più a queste cose che non le persone della mia età che ci lavorano.

Devo ammettere che, leggendo la tua rassegna stampa, mi sono trovata un po' in difficoltà. Nessuno ha problematizzato la letterarietà del libro, la tua tesi o te. È stato tutto molto liscio. Positivo e liscio.
Esatto! Secondo me alla fine, essendo tutti conniventi, nessuno vuole dirti più nulla. E poi c'è anche tutto un modus per cui per esempio certe cerchie decidono, proprio per far sì che il libro non riceva attenzione e venga comprato, di non parlarne.

Cioè?
È successo già in altri casi che, per libri che problematizzavano un certo mondo, come quello di Elisa Cuter, si mettessero a tacere tutta una serie di indignazioni o critiche ben strutturate per evitare che il libro stesso avesse una vita (e forse anche per il disinteresse di cui sopra).

Se dovessi scrivere una stroncatura al tuo libro, cosa scriveresti?
Che è un libro ancora comunicativo e non letterario. Non è un libro che racconta una verità profonda. Oddio, non lo so poi eh. Se leggo Munro o Rachel Cusk ho come delle illuminazioni, che però sono illuminazioni costruite architettonicamente in un modo molto sapiente e molto sottile. Io non credo che il mio libro sia sottile. Per niente. Credo sia un libro molto giovane, quindi ci sta. Penso che la scrittura vada bene ma non sia stellare. Penso che sia un esordio dignitoso. E posso dire, più interessante di molti altri. Poi vabbè, leggi Bolaño e pensi: *Boh, ok, che scrivo a fare*.

Cosa leggevi mentre scrivevi il libro?
Mi sono riletta Elena Ferrante. Poi Desiati, *Spatriati*, che mi piacque molto. Caminito. Mi sono riletta la Moshfegh per trovare il tono. Poi mi leggo Bolaño perché scrive talmente bene che lo uso come incoraggiamento, penso: *Madonna quanto è bello, voglio farlo anch'io!* Sicuramente tanti altri – e altre, soprattutto – che ora non mi vengono in mente. Aspesi, *Lui visto da lei*, tantissimo. Però dopo aver scritto questo libro le mie letture sono cambiate. Per la me di ventisei, ventisette anni le scrittrici e gli scrittori di riferimento erano giovani, tranne la Ferrante che però naturalmente se vuoi scrivere di donne è un idolo. Insomma, autrici e autori che raccontavano con una lingua, una rabbia e un'emozione giovane, come Sally Rooney per esempio, di cui non sono ammiratrice da un punto di vista contenutistico, però che cosa le devi dire, è un genio della narrazione. Quindi ecco, mi sono letta tante cose giovani perché lo ero anch'io, e non avevo la sensibilità che ho adesso (non è che ora io sia barbalbero, però cambia tanto dai venticinque ai trentuno). Me ne rendo conto anche quando scrivo i pezzi per «Review»: sono molto più discreta, molto più sobria del libro, perché sono cambiata io e le mie letture. Poi quando scrivevo questo libro pensavo a un pubblico molto più ampio, mentre ora se dovessi farne un altro lo scriverei più per me. Credo che questo libro sia un passaggio tra chi sono io, chi penso di voler essere… non lo so, credo sia un libro essenzialmente immaturo, ecco. Ora scriverei non pensando più alla mia immagine social. Mi ricordo che dicevo sempre a Eva: «E se non vendo? Mi dispiace troppo! Magari voi avete puntato su di me perché ho Instagram, i follower, e poi vi deludo». E lei rispondeva sempre: «Zia, sei pazza». Però io lo pensavo davvero, c'era una parte di me che voleva essere… *flashy*. Ora non più.

«Penso che sia un esordio dignitoso. E posso dire, più interessante di molti altri. Poi vabbè, leggi Bolaño e pensi: Boh, ok, che scrivo a fare.»

Cecilia Arcidiacono

Lolita e le altre

«Il Tascabile», primo febbraio 2023

Desiderio e censura nella narrativa delle autrici iraniane. Da Azar Nafisi alle emergenti Fariba Vafi a Mahsa Mohebali a Nadih Tabatabai a Zahra 'Abdi

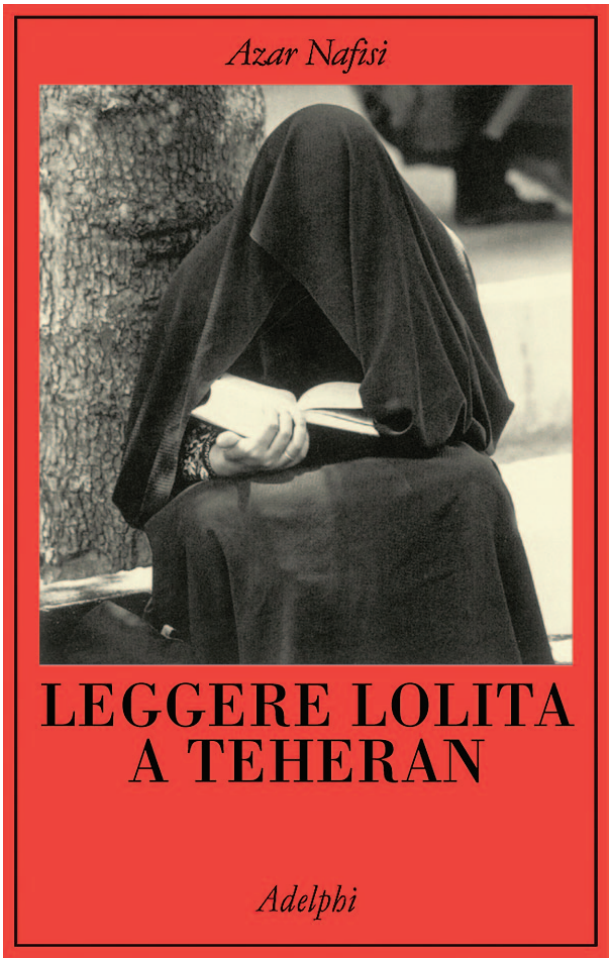
Nell'autunno del 1995, dopo aver dato le dimissioni dal suo ultimo incarico accademico, Azar Nafisi decide di invitare alcune sue studentesse a casa per parlare di letteratura. Siamo in Iran, sotto la Repubblica islamica: le università, nel mirino degli integralisti, impongono, oltre alle rigide norme di abbigliamento e all'uso del velo, la divisione dei sessi in aule diverse e punizioni ai professori disobbedienti. Intanto la censura aveva fatto sparire dagli scaffali delle librerie e dai programmi scolastici le opere di autori e autrici, sia persiani che occidentali, che non fossero a sostegno dell'ideologia o che semplicemente contenessero parole come «vino» o «bacio». Per due anni, ogni giovedì mattina, racconta in *Leggere Lolita a Teheran*, Azar e le sue studentesse si incontrano nel suo salotto di casa per una sorta di seminario clandestino che ha per tema il rapporto tra realtà e finzione letteraria, attraverso i classici della letteratura persiana e di quella occidentale; tra questi, appunto, *Lolita* di Vladimir Nabokov.

Nafisi mette insieme i ricordi quando è ormai lontana dall'Iran, «in un'altra stanza, in un altro paese», il libro esce infatti nel 2003, imponendosi da subito come best seller. Come un romanzo scritto da un autore russo negli Stati Uniti negli anni Cinquanta riesca a parlare a un gruppo di donne che nella Repubblica islamica dell'Iran si riuniscono in clandestinità a leggerlo è il movente che dà inizio alla narrazione: «Se oggi voglio scrivere di Nabokov è per celebrare la nostra lettura di Nabokov a Teheran, contro tutto e contro tutti. […] È di Lolita che voglio scrivere, ma ormai mi riesce impossibile farlo senza raccontare anche di Teheran. Questa, dunque, è la storia di Lolita a Teheran, di come Lolita abbia dato un diverso colore alla città, e di come Teheran ci abbia aiutate a ridefinire il romanzo di Nabokov e a trasformarlo in un altro Lolita: il nostro».

«La prima cosa che ci colpì» racconta Nafisi «è il fatto che Lolita venga presentata sin dalla prima pagina come una creatura di Humbert». Humbert, di fatto, si appropria dell'esistenza di Lolita: da essere umano che vive e respira, la trasforma in uno statico e immobile oggetto della sua fantasia, nel suo perduto amore. Ed è così che la distrugge. La verità disperata che si cela dietro la storia di Lolita, dice allora Nafisi, non è lo stupro di una ragazzina da parte di un adulto pervertito, ma la confisca della vita di un individuo da parte di un altro. Non sappiamo cosa sarebbe diventata Lolita se Humbert non l'avesse annullata in quel modo.

Qui si fa immediato quanto aspro il rimando a un presente sotto un governo per cui la condizione di donna è ridotta sempre e solo a quella di «donna musulmana», dove ogni suo gesto, come una

ciocca di capelli fuori posto, può recare disturbo alla quiete pubblica: «Chiunque fossimo – e non importava a quale credo appartenessimo, se volevamo portare il velo oppure no, se osservavamo o meno certi precetti religiosi –, eravamo diventati il prodotto del sogno di qualcun altro.» Come Lolita nel sogno di Humbert. Come Lolita che, se appare viva, è soltanto dietro le sbarre della sua prigione. «Mentre ne discutevamo, il discorso sconfinava di continuo nel personale, nelle gioie e nei dolori privati delle mie studentesse. Come lacrime sull'inchiostro di una lettera, quelle incursioni nella loro intimità offuscavano il dibattito su Nabokov.» Cosa può la letteratura nell'urgenza della vita? E in che modo questa aiuta a trovare le parole per articolare la realtà, quando la realtà si riduce a una finzione creata dallo sguardo di qualcun altro? «Curiosamente, i romanzi in cui ci rifugiavamo ci portavano a mettere in discussione proprio quella realtà che ci sembrava di non riuscire neanche ad articolare.» In una cultura che nega qualsiasi valore alle opere letterarie, a meno che non servano a sostenere l'ideologia, in cui tutto deve passare al vaglio della censura, leggere scrittori «non rivoluzionari» come James, Nabokov, Virginia Woolf, Jane Austen e Joyce, così come Hafez e *Le mille e una notte*, può diventare un atto di libertà, un desiderio istintivo di lottare «contro la forma sbagliata delle cose», un tentativo di auto-definirsi a partire dal proprio sguardo.



La scelta di Nabokov non è casuale; chi viveva nella Repubblica islamica dell'Iran, scrive Nafisi, era in grado di capire al volo il risvolto tragico e al contempo assurdo della crudeltà descritta nei romanzi di Nabokov: «Nabokov ha colto in pieno cosa significhi vivere in una società totalitaria, in un mondo fittizio e pieno di false promesse dove si è completamente soli e non si è più in grado di distinguere tra salvatori e carnefici». Sopravvivere diventa allora quel tentativo di non osservare (e non osservarsi) con le lenti di un censore, sottrarsi per qualche ora a quello sguardo, strappare a un presente incerto piccoli atti di insubordinazione quotidiana, allargare le crepe tra quel salotto e il mondo.

Dall'uscita del romanzo, diverse ondate di proteste hanno attraversato l'Iran, dal Movimento Verde nel 2009 contro i brogli elettorali, che chiedeva la fine della Repubblica islamica, all'ondata di scioperi e manifestazioni tra il 2017 e il 2019 contro i tagli dei sussidi e l'aumento dei prezzi dell'energia, dovuto all'innalzamento delle sanzioni internazionali, fino a quelle più recenti iniziate a settembre dopo la morte della ventiduenne di origini curde Masha Amini, sotto custodia della polizia religiosa per aver violato la legge sull'hijab, che hanno infiammato le strade di città e province, in particolare nelle regioni curde, storicamente nel mirino del governo. Con un atto di

«Curiosamente, i romanzi in cui ci rifugiavamo ci portavano a mettere in discussione proprio quella realtà che ci sembrava di non riuscire neanche ad articolare.»

sfida senza precedenti, sempre più donne sono scese in piazza togliendosi il velo e a volte anche bruciandolo in pubblico.
Come scrive Paola Rivetti qui, il corpo delle manifestanti è stato ed è al centro delle proteste: tagliarsi le ciocche in strada, ballare, inscenare coreografie mentre si brucia il velo, baciarsi in pubblico, crea una simbologia del corpo come terreno di conflitto, dove il desiderio mobilita potenti significati politici. «Le immagini circolate sui media di ragazze che si baciano, di bandiere arcobaleno e trans, di slogan nei dormitori universitari che lanciano messaggi come "questa è la voce di Lgbtq" e "liberazione queer e trans", e di assorbenti usati per censurare le telecamere di sorveglianza nella metro di Teheran ci raccontano di come il corpo sia politico e collettivo.» Quel che succede da settembre nelle strade in Iran è di fatto un attacco diretto al potere agito sui corpi delle donne; sia a quello che impone di coprirli con un velo che a quello che, in nome della democrazia, impone di scoprirli (come in alcuni Stati liberali in Europa). La politicizzazione del corpo, dell'amore, del desiderio di poter essere altro, continua Rivetti, serve dunque a rivendicare l'essere soggettività politica autonoma, che spesso si interseca qui con altre lotte, come il femminismo, la resistenza del popolo curdo e di quello palestinese.
A quattro mesi dalla morte di Mahsa Amini e dopo l'uccisione di più di cinquecento manifestanti e l'arresto di altri sedicimila, il movimento sta iniziando a indebolirsi; arresti di massa ed esecuzioni pubbliche sono tra gli strumenti a cui ricorre il regime per diffondere un clima di terrore che, secondo la giornalista Deepa Parent, sta alimentando «il fuoco sotto la cenere». Un'ondata repressiva che colpisce in particolare le classi più disagiate, scrive Jean-Pierre Perrin, come dimostrano le esecuzioni a morte dei quattro giovani, accusati di «ostilità contro Dio» e «corruzione sulla Terra», in seguito a confessioni estorte sotto tortura e ai cosiddetti «processi farsa», condotti senza avvocati. Tutti e quattro provenivano da contesti svantaggiati: Mohsen Shekari, ventitré anni, cameriere; Majid Reza Raznavard, ventitré anni (impiccato pubblicamente a una gru a Mashhad, nel Nordest dell'Iran), non aveva un impiego fisso; Seyyed Mohammad Hosseini, trentanove anni, era un operaio; Mehdi Karami, ventidue anni, figlio di un venditore ambulante. Alla violenza della repressione si aggiunge, per le classi più povere, il costo delle pesanti cauzioni per la liberazione dei familiari incarcerati, che obbligano alcune famiglie a indebitarsi e a ipotecare le loro case, senza contare che mentre in Occidente circolano immagini di donne che camminano senza velo, interpretate come segni di cambiamento, chi vive nei quartieri popolari continua a subire le stesse restrizioni, tra cui l'obbligo d'indossare il velo.
Il repertorio della contestazione, continua Perrin, rimane comunque vasto: gli slogan gridati di notte dai palazzi, i graffiti, le canzoni, la condivisione di esperienze e informazioni sui social network, le petizioni, gli scioperi sono tutte espressioni di una rabbia, che anche se con minore intensità, continua a mantenere vivo quel fuoco sotto la cenere e ad amplificare la memoria della contestazione.
Torniamo ora a Lolita, agli incontri letterari clandestini, a quel bisogno urgente di bellezza e al desiderio di vita contro la spinta mortifera di una realtà costruita a misura di un solo sguardo. A distanza di più di vent'anni dalla sua pubblicazione, il libro di Nafisi sembra aver incubato l'urlo represso di una generazione che avrebbe tuonato da lì a qualche anno; un urlo che, anche sotto il controllo della censura, risuona, più o meno potente, in buona parte

di quella narrativa iraniana contemporanea scritta da autori e autrici iraniane che non hanno lasciato il paese. Nella produzione narrativa femminile, in particolare, emergono, più o meno sottotraccia, molte delle problematiche di genere che sarebbero esplose di lì a poco: le relazioni conflittuali tra i sessi, le costrizioni imposte dal giudizio morale e da una società che vorrebbe le donne unicamente mogli e madri esemplari, l'insofferenza per i ruoli a cui questa società le confina, il desiderio di fuga. Come fa notare l'iranista Anna Vanzan, queste scrittrici sono riuscite a creare un linguaggio figurativo, allusivo, denso di simboli ma chiaro, che trascende le regole estetiche dettate da sempre dagli uomini, creando un linguaggio tramite il quale esprimere critiche e dissenso senza incorrere nei tagli del censore e senza però limitarsi alla sola testimonianza.

Tra le scrittrici tradotte in italiano dal persiano, Fariba Vafi è sicuramente la più autodidatta. Il suo romanzo *Come un uccello in volo* è uscito in Italia per Ponte33, una casa editrice indipendente che pesca esclusivamente nel bacino di giovani autori e autrici residenti in Iran e che scrivono in persiano, una scelta in controtendenza all'interesse editoriale per la letteratura iraniana della diaspora, nella maggior parte dei casi scritta in inglese e in francese (pensiamo alla stessa Nafisi). Vafi, lontana dagli ambienti letterari della capitale, guardia carceraria, casalinga, nel suo romanzo narra in prima persona la storia di una giovane, casalinga anche lei, che sogna una vita diversa ma non ha il coraggio di lasciare il paese e la famiglia. Nel descrivere il trasloco e l'insediamento in una nuova casa, la protagonista percorre con lucidità un avvicinamento a sé stessa e al bisogno di ridefinire il suo ruolo di madre, moglie e figlia. «Fino a quando Amir è in casa non mi è permesso di essere stupida, e allora aspetto che lui esca. […] La musica viene dalla finestra del quarto piano. Agito le mani, apro le ali, giro vorticosamente su me stessa con lo sguardo alla finestra che adesso non è più uguale alle altre. Chiudo gli occhi e ascolto il mio cuore. Quando li riapro vedo Shahin e Shadi, fermi al centro della cucina, che mi guardano a bocca aperta.»

«Fino a quando Amir è in casa non mi è permesso di essere stupida, e allora aspetto che lui esca.»

Tra le voci più interessanti della narrativa contemporanea c'è anche quella di Mahsa Mohebali. In italiano sono usciti due suoi romanzi, entrambi nella traduzione dal persiano di Giacomo Longhi: *Non ti preoccupare* per Ponte33, in cui una ragazza tossicodipendente in una Tehran minacciata da un terremoto va alla disperata ricerca di una scorta di oppio e del suo amico Ashkan (che con un sms l'avverte di aver tentato per l'ennesima volta il suicidio), e per Bompiani *Teheran Girl*, che si sviluppa tra continui balzi temporali tra passato e presente della storia dell'Iran e che, grazie alla scrittura schietta, ribalta il cliché della donna oggetto e delle aspettative sociali legate al corpo femminile. Tracce di un femminismo introspettivo, di quella presa di consapevolezza che apre delle crepe tra sé e il mondo si ritrovano anche in altre opere tradotte dal persiano per Ponte33 come *A quarant'anni* di Nadih Tabatabai, *L'autunno è l'ultima stagione dell'anno* di Nasim Marashi e *Probabilmente mi sono persa* di Sara Salar. A partire dalle relazioni, dai legami familiari, dalle aspettative sociali, si fa strada, nelle vite che popolano questi romanzi, un desiderio di essere altro, di strappare un futuro a un presente soffocante, come soffocante è la Teheran, nell'aria come negli sguardi indiscreti, che in quasi tutti i romanzi fa da sfondo alle storie. Quello che manca, forse, in queste narrazioni è la possibilità di andare oltre l'introspezione e di vedersi come soggetto collettivo, capace di creare legami di solidarietà con altre donne, di provare a spezzare insieme quelle gabbie in cui le costrizioni sociali e culturali confinano, solidarietà che è al cuore delle manifestazioni che da mesi continuano nelle strade, nonostante la brutale repressione, e che mobilita corpi e desideri collettivi.

È un uomo sessantenne, invece, il protagonista del romanzo di Soheila Beski *Particelle* (Ponte33), il quale, sfruttando le opportunità che la sua condizione di maschio gli offre nella società iraniana, fluttua tra le norme sociali e una realtà virtuale dove tutto può essere «svelato rimanendo velati». Attraverso le sue parole e i suoi atteggiamenti, la scrittrice tratteggia il profilo impietoso di un uomo ancorato a un modello di supremazia maschile, di cui lui stesso riconosce i meccanismi («essere costretti a diventare qualcuno è un'altra delle punizioni che Dio ha inflitto ai figli maschi di Adamo») e che sfrutta all'occorrenza nelle sue relazioni familiari ed extraconiugali. Ribaltando il punto di vista, Beski si prende gioco del machismo, dell'omofobia e dell'educazione al possesso con cui molti uomini crescono e che, anche quando ne riconoscono la tossicità, finiscono per accettarla in un ipocrita conformismo.

Altre autrici tradotte del persiano e che vivono in Iran sono pubblicate dalla casa editrice Brioschi nella collana Gli altri in cui trovano spazio, oltre ai classici della letteratura persiana contemporanea come *Suvashun*, primo romanzo scritto da una donna a essere stato pubblicato, e *Spengo io le luci* dell'acclamata scrittrice di origini armenoiraniane Zoya Pirzad, anche le opere di autrici più giovani come Leyla Qassemi con *I giorni che non ho vissuto* e Zahra 'Abdi con *A Tehran le lumache fanno rumore*. Nel romanzo di Qassemi due donne, Bita e Mahshid, si incontrano dopo molto tempo in occasione del ritorno a Teheran dall'Europa del figlio di Mashid, Omid, amico di infanzia di Bita. Attraverso un lento riavvicinamento, in cui le due donne fanno i conti con incomprensioni passate e con le ferite della guerra contro l'Iraq, Qassemi restituisce il disagio di una generazione, quella di Bita, che la storia ha lasciato orfana di futuro e in cui la fuga rimane l'unica strada percorribile. Anche qui, come nel best seller di Nafisi, ritorna quel bisogno di storie come rifugio per sopravvivere al presente: «Oggi tutti i ragazzi di allora sono degli adulti sognatori che appena si riuniscono iniziano a ripassare i ricordi e a riesumare quelle storie, storie che a volte sono lontane anni luce dalla realtà, ma che amano lo stesso, o forse le amano proprio per questo motivo. Se non ci fosse stato quel mondo non so dove ci saremmo potuti rifugiare. Almeno abbiamo imparato a fuggire, sempre e ovunque».

A Tehran le lumache fanno rumore segna l'esordio letterario di Zahra 'Abdi. Un romanzo tenuto insieme da un dialogo a distanza fra tre donne, tutte e tre legate a un uomo, Khosrou, scomparso durante il conflitto fra Iran e Iraq e la cui morte non è mai stata accertata. Un dialogo che rimane un incontro mancato, in cui le voci di una madre, una sorella e una innamorata si sovrappongono al rumore di fondo di Tehran, al suo traffico, ai mercati, ai controlli della polizia, a un'umanità in affanno. Tehran, la megalopoli che non dorme, qui assume le sembianze di una città fantasma, dove strisciano come lumache angosce e solitudini e dove bruciano ancora le ferite lasciate dalla guerra contro l'Iraq.

Quello che sembra accomunare le autrici iraniane cresciute sotto la Repubblica islamica – di cui solo alcuni nomi sono citati qui – è la capacità di far vibrare il presente della società iraniana, portando sulla pagina i temi che la interrogano e la attraversano. In queste opere la denuncia è sfumata, sottesa, e l'immaginario è quello di un Iran che si osserva e si racconta dall'interno, in cui la scrittura è una corda tesa tra creatività, censura e morale. La memoria della guerra fa da sottotraccia a molte opere di queste autrici, dopo anni in cui la narrativa e il cinema post bellici avevano a lungo invisibilizzato il ruolo delle donne nel conflitto. Come fa notare Anna Vanzan, queste scrittrici stanno contrapponendo al canone ufficiale e unidimensionale della letteratura di guerra una narrativa in cui la memoria si mescola a riflessioni, frammenti di vita, considerazioni sul fatto che, per le donne, la guerra non finisce mai, perché si trasferisce dal piano della lotta esterna a quello della lotta quotidiana nella sfera sociale e familiare.

È interessante la collaborazione di molte scrittrici contemporanee con riviste letterarie, come la rivista

«Dastan» («Storie»), su cui compaiono nomi vecchi e nuovi della letteratura persiana accanto a traduzioni di autori internazionali. Il racconto, che gode di una certa fortuna nel paese già dagli anni Sessanta, diventa la forma narrativa adatta a sottolineare e commentare la realtà quotidiana in una lingua più vicina a quella parlata e che, attraverso le riviste, può contare su una diffusione più capillare, dal momento che queste subiscono controlli meno ferrei della censura rispetto ai romanzi.

Oggi le studentesse di Nafisi avranno più di cinquant'anni, qualcuna sarà rimasta in Iran, qualcuna avrà lasciato il paese, magari qualcuna avrà preso parte alle proteste o forse a partecipare saranno state le loro figlie. Riavvolgiamo per l'ultima volta il nastro a quegli incontri clandestini sul rapporto tra realtà e finzione letteraria perché una domanda si fa ora più pressante: perché parlare di narrativa mentre la realtà parla di corpi che, sfidando il potere e mettendo a rischio la vita, vogliono riprendersi pezzi di futuro?

Forse perché, se si è disposti ad ascoltare la voce di chi si racconta con le sue parole e a partire dal proprio sguardo, le storie rendono inutili quei filtri con cui spesso «l'altro» e «l'Oriente» vengono rappresentati e interpretati. Forse perché la letteratura ha tanti linguaggi, ma urgenze comuni, come comune è il grido «donna vita, libertà», che dalle montagne del Rojava alle strade iraniane, agli striscioni delle manifestazioni femministe in Europa ci ricorda come le ragioni per cui le donne iraniane stanno scendendo in strada in questi giorni ci riguardano da vicino, perché il potere ha tante facce, ma la stessa impalcatura – in Iran come altrove – e la solidarietà sta anche nel riconoscere, in quel grido, l'urgenza comune di distruggerne le fondamenta. È qui, allora, che la letteratura può farsi orecchio teso e insieme urlo, varco che accorcia distanze tra comuni urgenze, ma anche terreno non ancora tracciato in cui – parafrasando Audre Lorde – immaginare, al di là della storia, nuovi possibili incontri.

Alessandra Quattrocchi

Tradurre è un corpo a corpo

«il venerdì», 3 febbraio 2023

Ottavio Fatica medita su una vita lost in translation

Il traduttore è uno sherpa: «Pervenuti grazie a lui all'agognata meta, ecco – si ferma un passo prima, un passo indietro, e lascia allo straniero il dubbio privilegio di piantare la bandiera sulla vetta». È una delle analogie – forse la più fulminante – che usa nel suo saggio *Lost in Translation* Ottavio Fatica, traduttore di lungo corso (moltissimo Kipling e ancora fra gli altri Melville, Tolkien, Joyce) una vita passata nelle case editrici (Bompiani, Einaudi), ora consulente editoriale di Adelphi. Che ora pubblica anche il denso libretto di cui parliamo nella casa aperta sulla vallata di Narni: Fatica ci si è trasferito con la moglie e collega Giovanna Granato «perché nell'appartamento di Roma non c'entravamo più». Loro due, ovvero, e i libri, «che comunque anche qui sono già in doppia fila» e minacciano di tracimare in spazi per ora luminosi e ordinati.

A cinque meditazioni sulla traduzione – frutto di una richiesta della Radio svizzera italiana – si è aggiunto un excursus sull'amatissimo Louis Ferdinand Céline. Il giovane Fatica già provava a tradurlo quando riuscì a incontrare Roberto Calasso, all'epoca direttore editoriale di quell'avventura che era Adelphi: «Da ragazzo leggevo il più possibile in originale, riempiendo di note i margini. I libri in italiano che cercavo erano quelli di Artaud, di Jarry, o *Le Grand Jeu* di Daumal, o Nietzsche, tutti editi da loro. Calasso mi accolse a casa. E poi arrivò una giovane signora, ci offrì un tè, ed era Fleur Jaeggy. Io non la conoscev…». La scrittrice svizzera aveva sposato Calasso nel 1968. «Avevo portato anche delle mie poesie. Lui, credo, mi trovò un po' selvaggio, ma appassionato.»

Il traduttore, dunque: «Un frontaliero. Sento sempre l'abisso dall'altra parte e cerco di portare qualcosa sulla sponda, a volte ci riesco a volte no». Un viaggiatore fra i due mondi, la lingua di partenza e quella di arrivo; come Mowgli del *Libro della giungla*, figlio di due madri, o come Kim: per questo a Kipling è dedicata la prima meditazione. «Perché con lui ho cominciato seriamente a tradurre, all'inizio per Theoria, e poi scoprendo l'ultimo periodo che è così labirintico; capii allora che non avevo tutti gli strumenti. Fra i miei primi Kipling e i secondi sono passati vent'anni. Confrontando le versioni, ho trovato quelle nuove più indipendenti dall'originale, ma perché il testo era così ricco, spesso, profondo che avevo saputo sondarlo meglio. Forse si potrebbe continuare a tradurre all'infinito lo stesso libro…». Del resto, il concetto di «originale» è fuorviante, perché ogni testo può essere ripreso e rielaborato: «Paul Valéry diceva che lo scrittore abbandona il libro».

Figuriamoci poi quando si tratta di tradurre poesia, e infatti una meditazione è dedicata a questo doppio salto mortale: «È come tradurre al quadrato, o al cubo» dice Fatica, e nel libro scrive: «La traduzione di una poesia è una poesia che ha in un'altra poesia la sua ragione d'essere», una vertigine. Ma poi: «Mallarmé diceva che non esiste prosa. O meglio: dove c'è intensità di scrittura c'è sempre

versificazione almeno indiretta», e a riprova pesca da uno scaffale dello studio le prose di W.B. Yeats, *Magia, un'antologia di saggi* che ha tradotto nel 2019. Il traduttore frontaliero dunque è sempre sul margine, «ma sempre di qua»; immerso nella sua madrelingua. Pensa al lettore che la leggerà in italiano? «No, seguo la mia testa, poi ascolto le reazioni degli amici e di mia moglie Giovanna, che è un lettore criticissimo» (Granato fra l'altro sta traducendo l'intero epistolario di Virginia Woolf, cinque volumi per Giunti-Bompiani). La lingua parlata di Fatica è risplendente e carica di sfumature inattese, come le sue traduzioni. «A un certo punto mi è venuta a noia la traduttologia,» spiega «gente che – come gli arbitri della domenica – non lavora ma chiacchiera». Invece, come per lo sherpa, qui si tratta di fatica vera: «Tradurre, come scrivere, è una cosa fisica, se non avessi un corpo non tradurresti».

Così la seconda meditazione è dedicata a Tolkien: lo sherpa è anche Sam che si porta Frodo sulle spalle, umile servitore eppure inconsapevole protagonista. «E poi perché su Tolkien c'è stata grande polemica…» Uscita a partire dal 2019, la sua traduzione del *Signore degli Anelli* – la prima dopo quella storica di Vittoria Alliata, del 1967 – provocò una vera levata di scudi. «Me l'avevano detto prima di cominciare: "I tolkieniani sono terribili". Se c'era scritto "pigro" e io mettevo "infingardo" diventava un tradimento. Ci sono state polemiche anche per le traduzioni in spagnolo o in francese, ma in Italia quella prima versione è stata sacra per generazioni, anche perché dagli anni Settanta Tolkien è stato accaparrato dalla destra. Eppure era tutto tranne che un uomo di destra, al più un buon conservatore inglese. Pare che i primi sei mesi le reazioni siano state terribili; mi dicevano: "Ti stanno bruciando in effigie". Ma io non sto sui social… me lo raccontavano e mi veniva da ridere».

Suona la porta, è il corriere con un pacco di libri (evento quotidiano). Ma è vero che si pubblica troppo in Italia? «Si pubblica troppo in tutto il mondo, milioni di libri l'anno. In casa editrice ci arrivano le novità e noi ce le dividiamo. Io però in libreria vedo una marea di libri, sterminata, e non li conosco». Come consulente per Adelphi «mi sono specializzato nel lavoro contrario, all'indietro: cerco i *forgotten books* frugando nei cataloghi. Se per esempio Fitzgerald scriveva "X è più bravo di me", mi viene la curiosità di capire chi fosse questo X. Non è possibile recuperare tutti, ma lavoro in una casa editrice che è la prima a farlo sistematicamente. Non sempre funziona. E non perché lo scrittore recuperato non fosse bravo; è un mistero cosa funzioni e cosa no».

E l'intelligenza artificiale? ChatGpt, il nuovo bot disponibile on line, sembra fare passi da gigante anche nella traduzione. «Prendiamo un originale difficile, di grande spessore. Un bot dovrebbe avere informazioni sufficienti per comprendere l'aspetto idiomatico di certe espressioni, che io cerco di rendere attraverso la lente della mia esperienza: sapere cosa c'è dietro ogni parola, dove e da chi è stata usata prima, come è rimbalzata da un autore all'altro… Ma poi l'intelligenza artificiale sarebbe in grado di capire se un'espressione è usata in modo ironico, affettivo, giocoso, caustico? Queste sono tutte perversioni della mente umana». E a proposito di menti, umane e no: «Negli ultimi dieci anni gli animali mi hanno trasformato la vita. Con Adelphi abbiamo pubblicato *Altre menti* di Peter Godfrey-Smith sull'intelligenza dei polpi, ora sta per uscire un altro libro su una signora che studiava le cinciallegre. Vorrei dire che sono un animale come loro, e questo ha molto a che fare con la traduzione: è questione di comunicazione, anzi, di comunione di fondo». Plana sulla casa di Narni un fantasma: Calicò, la gatta tricolore a cui *Lost in Translation* è dedicato, «con rabbia e gratitudine». Di lei, che giunse incinta a farsi adottare e a fare la padrona dei cuori, restano l'albero sotto cui riposa, una figlia forastica, le foto e i ricordi: «Ancora fa le fusa, anche se ormai soltanto nella mia testa. Mi ha insegnato molte cose» confida il traduttore. «Oggi da un lato diciamo che l'individualità umana si può ricostruire al computer, dall'altro studiamo le sfumature dell'individuo animale. Io sto con il polpo; non voglio essere meglio di lui, ma almeno alla pari».

Eloisa Morra

Metodi maestri amici

«Italian Review», febbraio 2023

Intervista allo storico Carlo Ginzburg, su metodi e interlocutori che hanno segnato la sua traiettoria di ricerca e la consapevolezza costruttiva

A ridosso della nuova edizione di *Indagini su Piero* (Adelphi, 2022) ho avuto il piacere di intervistare Carlo Ginzburg, storico di fama, su metodi e interlocutori che hanno segnato la sua traiettoria di ricerca. Nato a Torino nel 1939, Ginzburg è a oggi uno degli intellettuali italiani più riconosciuti all'estero (ha insegnato a lungo alla Ucla, e fino al 2010 ha tenuto la cattedra di Storia delle culture europee alla Scuola Normale). Merito di una straordinaria erudizione unita alla capacità di verticalizzare i problemi traducendoli in uno stile impeccabile, che riverbera gli stimoli d'una vita passata tra i libri. Leggere Carlo Ginzburg è un'esperienza che esige lettori disposti a confrontarsi con i propri limiti: i suoi saggi avanzano per intuizioni fulminee, mettendo in contatto tra loro momenti apparentemente distanti della storia della cultura, con risultati sempre sorprendenti. Ma rileggendo s'intende che i clic del connaisseur sono conseguenza d'una capillare esplorazione di archivi, biblioteche e della consapevolezza costruttiva di cui si diceva: ne sono prova raccolte quali *Occhiacci di legno* e *La lettera uccide* e le monumentali analisi comparate di *Storia notturna* e *Nondimanco*. La capacità diagnostica nell'unire l'infinitamente piccolo all'infinitamente grande richiama le architetture di Auerbach, Gombrich, Orlando, Starobinski, ma con un ulteriore quid di versatilità. Senz'altro diversificati tra loro – si è occupato di processi per stregoneria e di casistica, di straniamento e di Picasso, della metodologia di Aby Warburg e delle fallacie del processo Sofri – gli oggetti di studio di Ginzburg possono essere letti come ordito d'un tappeto la cui cifra consiste nell'indagine della relazione tra caso e anomalia. Che il suo lavoro sia decisivo lo prova la capacità di oltrepassare i confini disciplinari (e gli angusti confini nazionali): storici dell'arte, italianisti, storici della lingua, antropologi di tutto il mondo hanno tratto e ne traggono tuttora linfa vitale. Chiunque voglia avvicinarsi al piacere della ricerca – «l'euforia dell'ignoranza» data dall'approcciarsi a un argomento di cui si sa poco per approfondirlo sempre più, diventandone quasi posseduti – dovrebbe leggere i suoi libri.

Complice un occhio alla destinazione della conversazione inizierei da un'occasione esterna, la ripubblicazione di «Indagini su Piero» – con una nuova postfazione e un apparato iconografico arricchito – e delle sue opere per i tipi di due case editrici assai diverse da Einaudi, Adelphi e Quodlibet. Edizioni ampliate e «problematiche» (nel senso che mettono in luce ipotesi scartate, dubbi propri di ogni ricerca), che oltre a porre di fronte al pubblico il cantiere aperto dei suoi studi tracciano un'autobiografia intellettuale. Cosa l'ha spinta a questa scelta?

L'idea della ripubblicazione – anzi, di nuovi libri alternati a volumi già editi, corredati di nuove postfazioni, un genere che mi è molto congeniale – nasce dall'incontro e dall'amicizia con Roberto Calasso. Quando negli anni Ottanta stavo lavorando al mio libro sul sabba, *Storia notturna*, Calasso mi chiese di pubblicarlo con Adelphi; dopo qualche esitazione decisi di pubblicarlo con quella che era da sempre la mia casa editrice, cioè Einaudi. Quando, anni più tardi, Einaudi venne comprata da Berlusconi, ne uscii (anzi, uscimmo in due: l'altro era Corrado Stajano). Dopo un periodo di lavoro con Feltrinelli decisi, d'accordo con Calasso, di ripubblicare con Adelphi *Storia notturna* (2017), che aprì la serie dei libri già editi; tra i libri nuovi si sono susseguiti *Paura reverenza terrore* (2015), *Nondimanco* (2018) e più recentemente *La lettera uccide* (2021), che raccoglie alcuni saggi apparsi solo in inglese e tradotti da me, più un paio di inediti.

Da dove nasce invece la richiesta di Quodlibet?
Dal loro interesse, e da un dato materiale: alcuni dei miei libri erano ormai fuori catalogo. Abbiamo pubblicato *Giochi di pazienza*, con due postfazioni (stavolta separate, a differenza del testo), una mia e una di Adriano Prosperi, e una versione ampliata di *Occhiacci di legno*, in cui le riflessioni sulla distanza sono diventate dieci.

«Indagini» uscì nel 1981 come primo numero della collana Microstorie Einaudi: ha formato più generazioni di studiosi, oltre ad avere una ricezione straordinaria. Negli incontri e presentazioni recenti ha percepito la presenza di un nuovo pubblico di lettori?
Senza dubbio, questo era lo scopo principale: trovare nuovi lettori.

«Qualcuno sostenne che non mi interessavo ai fatti artistici: una sciocchezza.»

La storia dell'arte è stata cruciale nella sua traiettoria di ricerca, e non penso solo ai temi ma piuttosto ai metodi e agli interlocutori. Le «Indagini» nascono negli anni in cui scriveva il saggio su Centro e periferia con Enrico Castelnuovo, cui ha dedicato anche un saggio recente, «Piccole differenze. Ekphrasis e connoisseurship» (2016, poi 2021). Il rapporto con Castelnuovo ha cambiato il suo rapporto con la storia dell'arte?
Castelnuovo è stato un amico carissimo; da lui ho imparato molto, ma non mi pare che abbia cambiato il mio interesse per la storia dell'arte e i suoi metodi, che era già molto intenso. Avevo già scritto il saggio *Da Warburg a Gombrich* (del '66, poi incluso in *Miti emblemi spie*), e nutrivo una forte passione per la storia della pittura (da ragazzo volevo diventare pittore, anni dopo volevo diventare storico dell'arte: non sono diventato né l'uno né l'altro). Quando uscì *Indagini* su Piero vari storici dell'arte lo criticarono, in qualche caso aspramente. Qualcuno sostenne che non mi interessavo ai fatti artistici: una sciocchezza. Successivamente Castelnuovo m'invitò a scrivere insieme a lui il saggio «Centro e periferia» per la *Storia dell'arte italiana Einaudi* (1979, poi 2019): un'esperienza straordinaria (e straordinariamente divertente).

Nel saggio sull'importanza del conoscitore dedicato a Castelnuovo indicava Michael Baxandall tra i pochi storici dell'arte al di fuori dell'àmbito italiano sensibili alla lezione di Longhi (anche per l'attenzione alla stratificazione linguistica, al linguaggio delle botteghe). Mi parla del suo rapporto con Baxandall?
Conobbi Baxandall a Londra, al Warburg, dove trascorsi un anno (1967-68). Diventammo amici; ricordo fitte conversazioni con lui, e una bellissima conferenza che sarebbe poi confluita nel saggio che chiude *Giotto and the Orators* (*Giotto e gli Umanisti*). Baxandall mi riporta a Piero della Francesca: penso al capitolo di *Painting and Experience* (*Pittura e esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*) in cui si analizza un particolare degli affreschi di Arezzo (il baldacchino visto di scorcio che sovrasta Cosroe, sul

punto di essere decapitato). Baxandall ricostruisce la reazione dei mercanti aretini committenti di Piero attraverso un'esperienza sociale (una nozione che è al centro del suo libro): la lettura della pagina di un *Trattato d'abaco* dedicata alla misurazione di una botte. A questo punto si scopre – un colpo di scena magistrale – che l'autore di quel *Trattato d'abaco* era per l'appunto Piero. Ma anche se non fosse stato Piero l'argomentazione avrebbe funzionato lo stesso, perché il *Trattato d'abaco* rinviava comunque al contesto culturale e sociale dei committenti di Piero.

Che cosa pensa dei «visual studies»?
La nozione di «visual studies» mi pare troppo ampia, e troppo generica; trovo più interessante ritornare sul lavoro del conoscitore, per esplorarne le ricchissime implicazioni. Su questo tema ho scritto recentemente, oltre a *Piccole differenze*, un saggio intitolato *Storia dell'arte da vicino e da lontano*.

Lavorando in Nord America ci si rende conto di quanto quella radice longhiana – anche continiana, della critica delle varianti – non sia stata per nulla recepita. In alcuni casi addirittura queste due figure non si conoscono proprio (nell'insegnare un corso su fatto e finzione ho inserito Anna Banti in programma, e menzionando Longhi mi sono resa conto che gli studenti non l'avevano mai sentito nominare). In quel saggio, «Piccole differenze», accenna alla difficoltà di tradurre il linguaggio di Longhi; e forse il suo legame col mercato potrebbe aver generato diffidenza.
Su quest'ultimo punto non sono d'accordo: il legame di Berenson col mercato non ha certo impedito la diffusione dei suoi scritti. Ma nel caso di Longhi la difficoltà di tradurre il suo linguaggio ha costituito un ostacolo: e lo stesso è avvenuto con Contini. Nell'*Éloge de la variante* (*In Praise of the Variant. A Critical History of Philology*) Bernard Cerquiglini ha ignorato gli scritti di Contini (fondamentali) sulle varianti.

Tornerei sui due maggiori elementi di novità di «Indagini su Piero» in Adelphi, che nasce come reazione e confutazione della cronologia di Longhi. Il primo è l'apparato iconografico, davvero straordinario, che permette di seguire e verificare passo passo le sue ipotesi, in modo più perspicuo rispetto alle precedenti edizioni Einaudi: come avete lavorato? Nella postfazione lancia invece una sfida agli attuali storici dell'arte, rovesciando la cronologia tra la Resurrezione di Piero e quella di Andrea Del Castagno. Ha ricevuto reazioni su questo aspetto?
Il primo nasce dal lavoro fatto insieme a Francesca Savastano di Adelphi, redattrice bravissima, che non smetterò mai di ringraziare; la seconda dalla necessità di rimettere in discussione alcuni dei risultati delle mie ricerche (già le precedenti edizioni includevano varie appendici) e di presentare nuove ipotesi. Longhi aveva sostenuto una dipendenza della *Resurrezione* di Andrea Del Castagno (da lui chiamato sprezzantemente Castagnaccio, soprannome che alludeva forse alla secchezza del segno) da quella di Piero. In realtà è vero l'inverso: Piero aveva visto l'affresco di Del Castagno, traendone nutrimento per andare in tutt'altra direzione. Non ho avuto ancora reazioni dagli addetti ai lavori: ma l'approfondimento di questo rapporto mi pare assolutamente necessario.

Molti libri di Longhi nascono come commenti o reazioni a mostre. Mi chiedevo se le era mai capitato di vedere in particolare una mostra, un allestimento che le suggerisse, magari, la scrittura di un saggio.
Credo che questo sia successo, ma a decenni di distanza, con la *Flagellazione*. Perché l'ho vista la prima volta nel 1953 (avevo quattordici anni), in una mostra di quadri restaurati dall'Istituto centrale del restauro. Non mi sarei mai immaginato che avrei continuato a occuparmi di quel quadro per decenni.

Tornando invece alla collana Microstorie, rileggevo il suo articolo «Microstoria: due e tre cose che so di lei» (1994) dove sottolineava, appunto, l'importanza della scala.
Lì facevo riferimento a un saggio di Jacques Revel, da lui poi ha raccolto in un volume intitolato per

l'appunto *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*. Al plurale: il rapporto tra «scale diverse» visto come caratteristica della microstoria.

L'idea di scala/scale diverse è legata anche alla nozione di esperimento, termine che ha usato più volte in «La lettera uccide». Una scala ridotta permette la possibilità di estrarre soltanto alcuni elementi in relazione a un problema, per poi in futuro ampliare o generalizzare. Quanto ha contato in questo senso che lei abbia avuto un nonno come Giuseppe Levi, biologo legato alla scienza sperimentale e maestro di tre premi Nobel?
Penso che questo abbia avuto una grande importanza. Il prefisso «micro» della parola «microstoria» rinvia al microscopio, ossia allo sguardo analitico, non alle dimensioni reali o simboliche dell'oggetto della ricerca. Ma per me il microscopio, preso alla lettera, è legato a mio nonno, Giuseppe Levi: una figura che ha contato moltissimo da ogni punto di vista, affettivo e intellettuale. (In un convegno a lui dedicato, ho descritto le reazioni che ebbi quando – avevo dieci anni – m'invitò nel suo laboratorio a guardare attraverso la lente di un microscopio.) Ora, nella microstoria, ciò che consente di passare dall'esame analitico basato su una serie di dati alla generalizzazione è per l'appunto l'esperimento. Come mi è capitato di dire più volte, al progetto collettivo che è stato la microstoria io sono arrivato attraverso lo studio di casi. Il termine «caso» ricorre alla fine del mio primo saggio pubblicato, *Stregoneria e pietà popolare* (1961), basato su un processo di stregoneria del 1519 contro una contadina modenese, Chiara Signorini. Alla fine del saggio scrivevo: «Esso è in grado di gettare qualche luce sulla natura del rapporto, che si concretava drammaticamente nel processo, tra streghe e inquisitori. Anche da questo punto di vista il caso di Chiara Signorini, pur nei suoi aspetti irreducibilmente individuali, può assumere un significato in qualche modo paradigmatico». Quando, anni fa, ho riletto queste frasi ho pensato che il termine «paradigmatico» riecheggiasse il grande libro di Thomas Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Ma mi sbagliavo: il mio saggio uscì nel '61; il libro di Kuhn nel '62.

Conclusioni analoghe dunque, ma in autonomia.
Diciamo che usavo il termine «paradigmatico» nel senso di «esemplare»: uno dei tanti significati con cui Kuhn lo ha usato nel suo libro. Ma quello che mi colpisce retrospettivamente è l'importanza che attribuivo a un caso definito «anomalo», e però al tempo stesso «esemplare». Quest'intreccio è qualcosa che ha accompagnato la mia traiettoria di ricerca fino ad oggi. Alla microstoria sono arrivato attraverso lo studio di casi. In un saggio intitolato *Il caso, i casi* ho spiegato come il «caso», nei due sensi del termine (in inglese, *case* e *chance*), mi abbia portato a studiare la casistica, che è al centro del mio libro *Nondimanco*.

Tornando ai primissimi saggi, quanto ha contato il magistero di Delio Cantimori, soprattutto in relazione alle sue idee sulla storia della mentalità, della cultura?
Senza l'insegnamento di Cantimori il mio percorso di ricerca sarebbe stato completamente diverso, e infinitamente più povero. Penso ai suoi libri, ai suoi saggi, e prima ancora ai suoi seminari: un esempio straordinario di «lettura lenta» (la definizione della filologia data da Nietzsche). «Storia della mentalità» era un'etichetta allora era in voga. Poi però ne ho preso le distanze: nella prefazione alla ristampa di *I benandanti* (1973) sottolineai che avevo evitato la nozione di mentalità collettiva, concentrandomi su uomini e donne con nome e cognome. Si trattava di una presa di distanza rispetto alla generazione delle Annales successiva a quella dei fondatori, Marc Bloch e Lucien Febvre. Ma a spingermi in quella direzione c'era anche l'esempio di Cantimori.

«Alla microstoria sono arrivato attraverso lo studio di casi.»

Cambiando versante, mi interessa un parere per chi si trova a insegnare in contesti universitari dove la «identity politics» è dominante; colpisce nel suo lavoro la continua dialettica tra il ridar voce alle vittime da un lato, dall'altro l'estrema coscienza della «distanza», della necessità della filologia.

Ho scritto un saggio che si chiama *Our Words and Theirs*, ora in *La lettera uccide*, in cui ho cercato di sviluppare la dicotomia tra *etic* e *emic* proposta da Kenneth Pike (linguista, antropologo e missionario protestante): due termini riferiti, rispettivamente, alle categorie degli osservatori e alle categorie degli attori. Rileggendo Pike attraverso Bloch ho sostenuto che le «domande etic» da cui gli storici partono sono sempre anacronistiche (così come sono etnocentriche le «domande etic» da cui partono gli antropologi): ma le une e le altre possono essere riformulate attraverso un dialogo con le categorie degli attori (*emic*). L'esaltazione dell'anacronismo da parte di studiosi francesi come Nicole Loraux, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière confonde l'anacronismo (inevitabile) delle domande con l'anacronismo delle risposte, che trasforma lo storico in un ventriloquo. Per quanto riguarda termine *identity*, penso che abbia un valore *emic* ma non *etic*: in altre parole, non ha nessun valore analitico. Oggi è soprattutto un'arma, per tracciare dei confini, o dei muri.

Passiamo al rapporto con la letteratura (immagino potremmo aprire un lungo capitolo). La mia prima curiosità è legata allo stile: è interessante come non si limita ad analizzare dei problemi, ma anche a raccontarli, cioè a rendere visibile il percorso, anche le difficoltà e gli errori che l'hanno portata ad avvicinarsi a quella particolare serie di rapporti. Spesso a lezione in Normale menzionava Marc Bloch come punto di riferimento anche stilistico: ma al di là di Bloch e di altri studiosi (anche oltre i confini della ricerca storica), chi l'ha aiutata nel trovare una sua voce, così riconoscibile? Non parlo solo di strutture narrative ma di giri di frase, ritmo, ecco.

L'idea di rendere visibili le impalcature che hanno reso possibile l'edificio della ricerca viene dalla letteratura del Novecento: una nozione abbastanza ampia da includere Proust e Brecht. Se invece la domanda verte sul ritmo, allora penso di aver cominciato a imparare da *Pinocchio*. Calvino, in un'intervista (forse l'ultima sua) rilasciata a Maria Corti e pubblicata in «Autografo», parlò con ammirazione dello stile di *Pinocchio*, che definì, se non ricordo male, «magro come un chiodo». Da *Pinocchio* ho imparato moltissimo: il ritmo, la punteggiatura, la concisione. Per me è stato veramente un testo fondamentale.

Parlando di Calvino mi interessa un caso specifico, la pubblicazione delle «Fiabe italiane» nel '57. E, ecco, lei aveva diciotto anni e quindi immagino che l'abbia vissuta.

Le ho trovate straordinarie, non c'è dubbio. Assolutamente straordinarie.

Mi interessa, appunto, l'attenzione di Calvino per l'aspetto morfologico della fiaba. Secondo lei ha avuto una influenza (non mi piace questa parola, ma la uso lo stesso) anche sul suo lavoro? Ecco.

Ho letto Propp molto presto, a cominciare da *Le radici storiche dei racconti di fate*, uscito nella Collana viola di Einaudi. Come ho scoperto anni fa, era stato tradotto per consiglio di Franco Venturi, allora attaché culturale a Mosca. Per formazione, orientamento e interessi Venturi era lontanissimo da Propp. Però colse immediatamente il grandissimo valore intellettuale di quel libro e propose di tradurlo. Credo che sia stata la prima delle pochissime traduzioni di quel libro. Mentre Morfologia della fiaba molto più tardi venne tradotta in molte lingue ed ebbe una grande eco internazionale, *Le radici storiche* – se non erro, la tesi discussa pubblicamente da Propp – ebbe scarsa risonanza. Calvino fu spinto verso le fiabe italiane anche da quel libro, e più in generale dal rapporto con la Collana viola diretta da Pavese.

Mi concentrerei sul rapporto umano, intellettuale con Calvino, forse una delle prime di cui abbiamo parlato: che impatto ha avuto?

Com'è noto, Calvino era molto amico di mia madre. Diventai anch'io suo amico, nonostante la differenza di età. Da lui, dalla sua straordinaria intelligenza ho imparato moltissimo. Gli ho voluto molto bene. Il dialogo tra noi si sviluppò anche grazie a Gianni Celati, che insieme a Calvino aveva lanciato un progetto di rivista mai realizzato («Ali Babà»). Calvino scrisse una bella recensione al libro *Crisi della ragione*, in cui era incluso il mio saggio *Spie. Radici di un paradigma indiziario.* Alla memoria di Calvino e di Arnaldo Momigliano *History, Rhetoric and Proof*: una serie di lezioni che avevo fatto a Gerusalemme. La versione italiana, un po' diversa, s'intitola *Rapporti di forza*.

Rileggendo l'ultimo Calvino – «Sotto il sole giaguaro», «Prima che tu dica pronto»: insomma, l'ultimissimo – mi stavo chiedendo: è possibile ipotizzare che abbia assorbito in quegli ultimi lavori le radici del suo paradigma indiziario?
Non saprei dire. In quella recensione a *Crisi della ragione* parlò in maniera generosa e divertita dell'ipotesi che avevo fatto sull'origine del racconto a partire dalla traccia che non c'è, paragonandomi a un «cacciatore neolitico». Nel nostro dialogo questo elemento giocoso era ben presente. E forse qualche traccia di quello che lei diceva si trova nelle Lezioni americane. Ne parlammo a lungo, passeggiando a Roma. Fu il nostro ultimo incontro.

Quindi, più sul versante teorico che non su quello narrativo.
Narrativoteorico, diciamo. La letteratura come un mondo condiviso: la teoria della letteratura mi appassiona. Spitzer, Auerbach, sono stati per me autori importantissimi.

Certo, il dettaglio rivelatore. E invece mi veniva in mente un'altra figura, non so se si possa definire di fratello maggiore (comunque di certo un interlocutore), Cesare Garboli.
Anche lì c'è stato un rapporto di amicizia molto stretto e un dialogo molto fitto, che riemerge per esempio nel saggio *Piccole differenze. Ekphrasis e connoisseurship*, dove riprendo il saggio di Garboli sulle «equivalenze verbali» di Longhi. È una conversazione che continua – purtroppo solo metaforicamente.

Ripensando a quel suo saggio è interessante il richiamo a Garboli a proposito della traduzione, cioè dell'ironia di Longhi sull'impossibilità della traduzione. Stavo poi pensando anche al fatto che all'inizio dello stesso saggio lei fa riferimento anche a dei modi «non proficui» di pensare al rapporto tra testi e immagini, ovvero a delle teorie che hanno considerato le immagini come se fossero dei testi da leggere.
A mio parere l'espressione «leggere le immagini» va evitata, perché impedisce di cogliere le differenze ineliminabili tra immagini e testi: prima tra tutte, la natura affermativa delle immagini. In un altro saggio incluso in *Occhiacci di legno*, intitolato «Idoli e immagini», scritto per una miscellanea in onore di Ernst Gombrich, ho ricordato (e riprodotto) il famoso quadro di Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Se non ci fosse quella didascalia, negare ciò che viene rappresentato (la pipa) sarebbe impossibile. Le immagini, per loro natura, non possono negare. Su questo punto si può e si deve continuare a riflettere.

Sì, perché il discorso su questo è infinito; non c'è fine al discorso sulla pittura. Tornando invece agli interlocutori, mi aveva colpito e anche commosso il suo ricordo di Celati a Bologna, nel gennaio scorso. Ci parla delle convergenze tra le sue ricerche e gli interessi di Celati, in «Finzioni occidentali»?
C'erano tra noi in quel periodo – siamo all'inizio degli anni Settanta – rapporti di grande amicizia. A quel punto s'inserì quel progetto di rivista mai realizzata, che era forse prima ancora di Celati che di Calvino. Ci furono incontri molto fitti, e scambi di lettere in gran parte pubblicati nel numero «Ali Babà» di Riga. Poi Gianni si trasferì in Inghilterra, e i nostri rapporti diventarono, purtroppo, molto più radi.

Alberto Ravasio

Massimalismo fragile in Genna, Parente e Moresco

«Limina», 10 febbraio 2023

1. Tre modeste proposte di capolavoro

La fauna degli scrittori si divide in due categorie ontologiche, che tra di loro non si leggono, non si capiscono e non si salutano: ci sono quelli che scrivono e ci sono quelli che tentano di scrivere letteratura.

I primi perseguono l'intrattenimento, la consolazione, l'edificazione civile, l'impegno politico, proprio e di chi li legge, mentre i secondi provano a scrivere in grande, inseguendo la parola necessaria, universale, inaudita, ma ovviamente non ci riescono quasi mai.

E il grande sogno di ogni scrittore letterario è il romanzo-mondo, il romanzo-regno, il romanzo che sia margine, trama e ordito della realtà, infinitamente sottile e infinitamente grande, un libro attuale, classico e prefigurativo, in grado di restituire l'esperienza sensoriale e psicologica di un'epoca e al tempo stesso di guardarla da fuori, da sopra, travalicandola.

Dalla scrittura cuneiforme a oggi alcuni scrittori, per genio, perseveranza ma mai per caso, ci sono riusciti: Dante, Tolstoj, Dostoevskij, Proust, Musil.

E a questi nomi canonici, che si sentono già alle medie, si potrebbero aggiungere, secondo molti, anche quelli di Wallace, Bolaño, DeLillo, Pynchon.

Tutti gli altri, scrittori letterari non ancora classici, non avendo nulla di meglio da fare, continuano a provarci, persino in questo preciso istante e persino in Italia, e i loro tentativi spesso scandalizzano a priori i cosiddetti «nietzschiani filologi per rassegnazione», secondo i quali la definizione di classico contemporaneo sarebbe uno sconveniente ossimoro.

Tra gli scrittori italiani che in questi anni si sono avvicinati di più, che ci hanno davvero provato, ci sono senza dubbio Giuseppe Genna, Massimiliano Parente e Antonio Moresco, autori di libri enormi, che a partire dalla mole, dalla quarta di copertina e dal manifesto programmatico, si presentano, appunto, come opere massimaliste, secondo la felice definizione di Stefano Ercolino, spesso ripresa da Alberto Casadei e Vanni Santoni. I libri in questione sono *History*, *La trilogia dell'inumano* e *I giochi dell'eternità*.

Queste prove di gigantismo letterario si differenziano da altre, ugualmente imponenti e radicali, come *La scuola cattolica* di Albinati, la trilogia del *Dio impossibile* di Siti o la pentalogia del *Ciclo delle stelle* di Covacich, non per la maestria scrittoria, ma per una sorta di coraggio speculativo, per la volontà, forse azzardata, di andare al di là della descrizione sociologica e psicologica del reale, per costruire un sistema letterario e filosofico, che sia descrittivo, esaustivo e soprattutto predittivo, insomma che provi ad aggiungere qualcosa a quello che è già stato detto e scritto dall'uomo sull'uomo, magari anticipando scoperte scientifiche, rivoluzioni antropologiche.

Ma tentare di scrivere letteratura necessaria, onnicomprensiva e finale non significa riuscirci, e in questa sede proveremo a capire se i tre potenziali capolavori sono o no accostabili, com'era nell'intento di chi li ha scritti, all'*Uomo senza qualità*, alla *Recherche*, alla Commedia, e se sì perché sì, e se no perché no, partendo dal presupposto che, per averci fatto sorgere anche solo il minimo dubbio comparatistico, queste tre opere sono certamente tra le più ambiziose che siano state scritte negli ultimi anni in Italia.

2. LA FILOSOFIA POETICA DI GENNA

Dopo una giovinezza di militanza poetica, di studi filosofici buttati, di pionierismo letterario digitale con la rivista «Carmilla», di genialità ipomaniaca e dissipativa, che lo porta persino a lavorare a Montecitorio, Giuseppe Genna, per il web Giugenna, esordisce a trent'anni con un giallo Mondadori, di quelli che si trovavano in edicola a 5900 lire, dal titolo *Catrame* (1999), la prima indagine dell'ispettore Guido Lopez, e avvia così una carriera di tutto rispetto come giovane penna eccentrica del giallismo italico.

Pubblicati vari chili di libri, a un certo punto decide di gettarsi nel pozzo di Alfredino dell'autofinzionalità, un'autofinzionalità non giornalistica e divulgativa come quella di Saviano, ma ben più ruvida, malsana, autocontraddittoria, e invece di diventare Carofiglio, popolarizzando la sua passione per i complotti e gli archivi segreti, diventa uno scrittore autoriale, cioè squattrinato ma di culto, con quel rivoluzionario e commercialmente suicida colpo di genio imperfetto che è *Dies Irae* (2006).

Nel 2018 arriva la sua prova di massimalismo, il romanzo di distopia contemporanea dal titolo *History*, una possente meditazione sul futuro crollato nel presente. Il libro si apre con un mirabile prologo di ottanta pagine, un monologo collettivo recitato in prima persona plurale da «noi, i bambini», un'ouverture di reminiscenze sensoriali proustiane ma nello stile impressionistico e antinarrativo di Joyce. Nei capitoli successivi un Genna adulto, scrittore ipomaniaco, si ritrova professionalmente randagio, perché, morta la letteratura, la casa editrice per la quale pubblica si è convertita in avveniristico tecnopolo umano. Qui lo scrittore viene incaricato di conversare con History, bambina magica, Cassandra postumana, singolarità tecnologica, traducendo il suo mutismo selettivo in discorso di senso. Nel frattempo, attorno a loro, nonostante loro, in una metropoli devastata, ma pur sempre turbocapitalistica, la «supermassa» occidentale sembra troppo presa dalla verticalità mondana del «Bosco Che Sale», per accorgersi di stare andando, insieme al resto del mondo, in accelerazione frontale contro la fine.

«Le ragioni della terra hanno figli.»

Il libro è un quasi capolavoro, un convincente romanzo filosofico, accostabile, per vocazione epistemologica, all'*Uomo senza qualità* di Musil. Come nel capolavoro novecentesco infatti, il centro dell'opera non sono le vicende dei personaggi, ma i concetti, i grandi temi universali: nel caso di Musil la fine dell'identità, l'impossibilità della conoscenza, nel caso di Genna la fine del lavoro, della storia, della letteratura, del tempo e in definitiva dell'uomo, causa accelerazionismo tecnologico e imminente ibridazione con la macchina.

Ma se Musil scrive un capolavoro massimalista, Genna ci va vicino, ma sembra non riuscirci, e il motivo non riguarda certo il suo talento immaginifico, qui vivissimo, ma un problema di voce, ovvero d'impasto tra lingua e contenuto, che crea, nella sua pagina, dei cortocircuiti semantici.

Musil sceglie una lingua tolstoiana, cioè solida e chiarissima, e imbastisce un dialogo di saggismo polifonico, dove la comprensione è certamente difficile, ma per via dei contenuti, non del modo in cui sono esposti. Visto che il mondo è frammentato in mille discipline e punti di vista, Musil ricorre a una lingua cristallina, che faccia chiarezza, una lingua al condizionale, netta, univoca, propria dei testi scientifici affabulatori (Darwin, Freud).

In direzione contraria Genna opta per una voce assertiva, oracolare, autoteistica, risultato dell'intreccio libero di lessico filosofico e allusività poetica.

Genna, ad esempio, scrive cose del tipo: «Le ragioni della terra hanno figli», «chi parla non uccide in questo tempo. Questa è la morale del tempo» oppure «un rito, privo del dio, colmo di deità inconsulte che non conosco dentro, che non conosco fuori» o ancora «chi sa quale storia mi aspetta che pensi ancora

alla storia. Mai come ora tutto dice tutto, letteralmente, precisamente, parola per parola» e così via. L'esperienza di lettura è suggestiva, ipnotica, vertiginosa, ma costringe il lettore, se vuole capire il testo e non solo godere della sua indiscussa bellezza, a un continuo sforzo ermeneutico, perché la neolingua di Genna, dopo aver stupito, lascia spesso quel retrogusto d'insoddisfazione intellettuale che si prova di fronte all'oracolo: «Che cos'avrà voluto dire? Non mi è del tutto chiaro. Non poteva essere più preciso?»

Una voce simile non è di per sé un errore, di predecessori illustri se ne contano non moltissimi ma comunque parecchi, dal perturbante lovecraftiano all'espressionismo pornomescalinico di Burroughs, dal montaggio di Balestrini al citazionismo surreale di Battiato, tutti riferimenti di cui Genna sembra tener conto, e che spesso omaggia.

Ma una macchina linguistica e semantica simile diventa un problema nel momento in cui un autore intellettualmente carismatico, politicamente impegnato, filosoficamente ambizioso, vuole scrivere un romanzo che racconti e spieghi persuasivamente il proprio tempo.

Ciò che rende fragile il massimalismo di Genna, nonostante la grandezza dell'affresco e la sorprendente vivacità linguistica, è quindi l'aver voluto scrivere un romanzo musiliano, cioè d'avventura conoscitiva, mescolando la poesia, che insegue il vago, l'indefinito e perciò il sublime, con il pensiero filosofico, che è nella maggior parte dei casi il luogo della precisione argomentativa e della pulizia degli enunciati.

Facendo poesia con la filosofia e filosofia con la poesia, nel suo colossale *History* Genna sembra non riuscire fino in fondo a essere né davvero filosofico né davvero poetico, ma soprattutto non arriva a restituire con chiarezza le contraddizioni dell'epoca terminale in cui è costretto a vivere e a scrivere, come invece fanno, con un decimo della sua visionarietà e un terzo delle sue pagine, i certamente meno pantagruelici ma più puntuali Falco in *Ipotesi di una sconfitta* e Vasta in *Il tempo materiale*.

3. IL FONDAMENTALISMO SCIENTIFICO DI PARENTE

Per nascere come scrittore Massimiliano Parente da Grosseto imbocca in assoluto la strada più lunga, ovvero quella della credibilità intellettuale, e prima di giungere alla pubblicazione, scrive, per dieci anni, lettere d'amor scortese ai suoi modelli letterari viventi, Arbasino, Busi e Moresco, sottoponendo loro i suoi quintali di manoscritti inediti, che per portarli in giro ci vuole la carriola.

Il lungo apprendistato dà i suoi frutti, dilata i tempi editoriali, ma irrobustisce la consapevolezza estetica, il giro di frase, il respiro narrativo, tanto che quando i suoi libri alla fine escono sono, già dal primo incipit, nient'altro che letteratura: da *Incantata o no che fosse* (1998) passando per *Mamma* (2000) sino alla *Macinatrice* (2005) e *Contronatura* (2008).

Da Arbasino Parente eredita il periodare vivace, l'immoralismo ironico, da Moresco l'interdisciplinarietà e il coraggio di concepire la letteratura come un'impresa non solo privata ma cosmica, mentre da Busi recupera il gioco wildiano di far critica (ma mai autocritica) della sua opera, indicandosi, sempre e comunque, come il massimo scrittore vivente, dentro e fuori dal testo.

L'impresa massimalista di Parente è *La trilogia dell'inumano*, raccolta, risalente al 2018, di tre romanzi, *La macinatrice*, *Contronatura* e *L'inumano*, precedentemente usciti con Pequod, Bompiani e Mondadori e infine raccolti dalla Nave di Teseo: un primo romanzo pornonautico, dove la pornografia è strumento di comprensione di tutto il resto, come per il Pasolini di Salò, e due esperimenti autofinzionali, in buona parte dedicati, come *Troppi paradisi* di Siti, al rapporto dello scrittore col mondo televisivo e il suo ormai dittatoriale stupidismo o, per dirla con Parente, «scemocrazia».

A tenere insieme i lavori, al di là della prima persona singolare parentiana, presente in due libri su tre, è senza dubbio la nichilistica visione del mondo, mutuata da Darwin, o meglio da una lettura filosofica un po' tranchant del darwinismo, secondo cui, posto che

l'uomo è figlio del caso e la terra un granello di nulla nell'universo in espansione autodistruttiva, niente ha davvero valore e senso, dal crocifisso alla letteratura. Parente, umanista con la montatura scientifica, a differenza dei suoi colleghi, da lui indicati come tolemaici e teisti, dice di essere il solo ad averlo capito, ed è dunque, a suo dire, il primo vero, unico e ultimo scrittore, perché della letteratura e della vita ha il coraggio di fronteggiare la vanità, anche più del cattocentrico Dante e soprattutto di Proust, di cui è, oltre che estimatore, anche attento studioso con il saggio *L'evidenza della cosa terribile* (2010).

Così scrive in *L'inumano*: «Io odio la letteratura, e odio gli altri scrittori, ormai anche i grandissimi, chiunque. Non solo gli scrittori italiani, i giovani, i piccoli e grandi tromboni italiani, ma tutti, non ce n'è uno che fondi la propria esperienza e la propria estetica fuori dalla propria esperienza e sfondi orizzonti umani fondandosi sulla scienza, sulla biologia evolutiva, sulla paleontologia, sulle filogenesi molecolari, sulla vita nella sua accezione terribile, reale».

Quindi Parente è davvero più grande di Proust, dato che, a differenza di Proust, scrivendo tiene conto dell'evoluzione e delle sue conseguenze esistenziali? La sua visione è davvero così incontrovertibile?

Innanzitutto, per dare radicalità al suo pensiero, Parente muove da una visione illuministica della scienza intesa come una sorta di luce chiarificatrice gettata sull'ignoto, di lume della ragione nelle tenebre dell'ignoranza e della superstizione. L'impresa scientifica scopre quello che in natura c'è già e che ancora non si conosce, ed è quindi l'unica disciplina «vera», ma questa visione è semplicistica, quasi macchiettistica, ed è propria della divulgazione, dei vari Hawking, Dawkins e Hitchens, e non degli studi epistemologici.

Leggendo i vari epistemologi novecenteschi, de Finetti, Feyerabend, Geymonat, Kuhn, Giorello, cioè gli studiosi dei metodi, dei fini e dei limiti dell'impresa scientifica, viene fuori che la scienza è un insieme di enunciati provvisori, pericolanti, che funzionano in quanto possiedono la capacità, sempre precaria, di avanzare previsioni sui fenomeni futuri, e che vengono costantemente rivisti, ricalibrati. La scienza è una narrazione, la scienza è tale proprio perché è falsificabile e inoltre l'osservatore influenza e perturba l'oggetto osservato eccetera eccetera, insomma è tutto molto più complesso e problematico di come spesso la mette Parente nelle sue opere e nei suoi interventi.

Applicando un riduzionismo totale, e in definitiva pigro, l'autore riconduce tutto alle basi chimiche, fisiche e al limite biologiche, e allora Marx è falso perché non è sperimentale, la Bibbia è falsa perché nella Genesi non ci sono i dinosauri, Dante è scarso perché crede nell'aldilà.

Ma checché ne dicano Popper, Russell e appunto Parente, non tutte le verità sono scientifiche, e qui non parliamo dell'amore o della madonnina che piange, ma delle tragedie greche, del complesso edipico, del meccanismo vittimario di Girard, delle considerazioni economiche di Marx, dell'umanità troppo umana dei Vangeli, che si dimostrano «veri» almeno quanto il copernicanesimo, ma di un vero diverso e tuttavia di un vero altrettanto utile all'uomo per capire sé stesso e ciò che lo circonda.

Ad ogni modo, dato che il romanzo, non essendo un trattato, può reggere solo una stilizzazione narrativa del pensiero filosofico (vedi Dostoevskij), un capolavoro si può comunque ritenere tale anche se poggia su un'idea non del tutto inattaccabile al di

«Io odio la letteratura, e odio gli altri scrittori, ormai anche i grandissimi, chiunque. Non solo gli scrittori italiani, i giovani, i piccoli e grandi tromboni italiani, ma tutti.»

fuori della cornice letteraria, come nel caso appunto di Proust e della sua concezione del tempo.
Ma il vero problema di Parente è che il fondamentalismo scientifico rovina l'unica etica delle sue opere, ovvero l'etica dell'estetica, perché, abiurando alla letteratura, Parente smette di crederci, d'intingere la penna nel sangue e la sua pagina s'involve, il suo genio si contrae, non per mancanza di talento, ma per svogliatezza, per disinteresse.
Che la vita fosse dolorosa e alla fine non portasse a nulla, nemmeno al paradiso dei baciapile, lo si era capito ben prima di Darwin, ma Parente sembra aver dimenticato, o comunque aver scelto d'ignorare, la lezione di Proust. Il personaggio di Marcel, nella *Recherche*, non nega certo la morte, sua e di tutto, ma la inganna, per un ultimo, tragico e inutile istante, grazie a quella soffice conchiglia dolce chiamata madeleine, che è al minuscolo ciò che la letteratura, sette volumi dopo, sarà al maiuscolo.
Compito e peculiarità della letteratura è quindi scrivere della fine fino alla fine nonostante la fine, nel nabokoviano rifugio dell'arte, «nell'ordine incantato dell'opera d'arte riuscita», e Parente a questo pare non credere più, proprio ora che avrebbe il potere editoriale e la maturità anche biografica per rinnovare, rilanciare, la sfida massimalista, ed è un peccato, soprattutto per noi.

4. La metafisica contraddittoria di Moresco

Tra gli argomenti, più o meno accademici, per cui Antonio Moresco sarebbe, già da ora, un classico, il meno romantico ma anche il più inconfutabile è il seguente: come accadde ad altri autori tardivi (Lampedusa e Gadda, per dirne due), moltissimi sono i giovani scrittori e critici che riconoscono in Moresco un modello non solamente letterario ma, per così dire, «di vita», una sorta di santo protettore dei manoscrittari erranti.
Moresco incarna il personaggio marginale, un po' sinistro dell'eterno esordiente, di colui che, per nascere come scrittore, sopporta quindici anni di

«Io sono il primo che vi racconta, da morto, quello che succede nel regno dei morti.»

clandestinità, e prima ancora che escano i suoi lavori più importanti, pensa bene d'inimicarsi a priori l'aristocrazia editoriale, pubblicando le leggendarie *Lettere a nessuno* (1997), invettiva personalissima, e tuttavia a tratti sacrosanta, contro l'ambiente letterario dell'epoca. Il massimalismo di Moresco inoltre, a differenza di quelli coraggiosi, ma pur sempre in qualche modo reversibili, di Genna e Parente, è un massimalismo che, almeno sul lato biografico, occupa davvero tutta la vita, terremotandola e, come nel caso dei grandi, da Dante a Proust, salvandola all'ultimo, retrospettivamente, tanto che di Moresco, prima che diventasse un papabile classico, tutto si poteva dire tranne che gli fosse andata bene.
La trilogia dei *Giochi dell'eternità* nasce infatti con *Gli esordi* (1998), scritto in quindici anni circa, prosegue con i tre volumi di *Canti del caos* (2001, 2003, 2009), che ne richiede altri dieci, e si conclude con *Gli increati* (2015), ultimato a quasi settant'anni, lungo un cammino scrittorio che inizia quando Moresco è un trentenne capellone, prete mancato, ex maoista e scribacchino fallito, il cui studio è il cesso del suo monolocale, e ha termine con l'autore ormai venerato maestro, nell'aspetto, nei modi e nei fatti.
Opera mastodontica, di oltre tremila pagine, divisa in tre parti a loro volta tripartite, quella di Moresco è l'unica impresa di letteratura italiana contemporanea che sfida, forse donchisciottecamente, non solo il proprio tempo ma la storia della cultura italiana, dichiarandosi da subito la prosecuzione e quasi il completamento del percorso ultraterreno e di conseguenza anche poetico di Dante: «Finora solo qualche grande poeta antico ci aveva raccontato la discesa di eroi vivi nel regno dei morti, o aveva preteso di essere andato di persona, da vivo, nell'aldilà

e di esserne poi ritornato. Io sono il primo che vi racconta, da morto, quello che succede nel regno dei morti. Si sente dire spesso, tra i vivi, che nessuno ci ha mai raccontato davvero quello che c'è dopo. Bene, adesso qualcuno c'è».

Le analogie sono numerose, dal radicalismo conoscitivo, all'invenzione di una lingua, fino all'esplorazione dell'aldilà. Quindi i posteri leggeranno Moresco come noi, oggi, leggiamo Dante? Se formulare una domanda simile è davvero troppo avventato, rispondere è soltanto ridicolo, perché epoche, tradizioni, forme sono davvero lontanissime, ma dato che è lo stesso autore a cercarsela, a lanciare la sfida, possiamo comunque cimentarci in alcune considerazioni perlustrative. Prima di tutto è opportuno confrontare le due invenzioni linguistiche, da una parte l'italiano dantesco, vera e propria nuova lingua nazionale, così assurdamente avanti su tutto e tutti da anticipare di secoli la nascita dello Stato che la parlerà, e dall'altra la lingua moreschiana, che soprattutto in *Canti del caos* sottopone il lessico, la sintassi, persino la grammatica a slogamento tellurico, a pressione metamorfica.

A prima vista, anche senza scomodare Dante, il periodare di Moresco non è certo inattaccabile. Il confronto sembra impari anche solo con scrittori contemporanei che esibiscono virtuosismi più radicati nel Novecento italiano, come ad esempio il landolfiano Mari. Moresco in effetti scrive in uno stile molto fluviale, anarchico, consapevolmente imperfetto, in una sorta di trance, un po' mistica e un po' agonistica: «Ho saltato il fosso, ho scavalcato il tempo. Ho accettato la sfida, l'ho provocata. Attraverserò cruentemente il campo nemico facendogli credere chissà cosa per poi trascinarli tutti quanti fin dove ci porterà questo sogno non ancora sognato, questo agguato. Mi espanderò in questi spazi pieni di comicità, disperazione, delicatezza e disprezzo».

«Ho saltato il fosso, ho scavalcato il tempo. Ho accettato la sfida, l'ho provocata.»

Il capolavoro però non è per forza il risultato della somma di singole pagine perfette, insomma non è detto che tante pagine perfette, messe insieme, facciano un grande libro, così come non è detto che un mucchio di pagine imperfette, messe l'una sopra l'altra, non si rivelino, per proprietà emergente, un capolavoro.

E per capire Moresco, come nel caso di van Gogh, anche lui primitivo, anche lui matto e disperato, che per dipingere usava più i pugni e i gomiti che le dita, bisogna prenderlo tutto. Moresco infatti, applicando la nota dicotomia moraviana, è uno scrittore più dostoevskiano che flaubertiano, non è uno scrittore di pura lana vergine, non è un decoratore, non è un arbitro di eleganza.

Se dunque, nel singolo rigo, non raggiunge i vertici di molti grandi delle lettere, nell'insieme, restituisce un affresco abbacinante, un cammino titanico che, per visione, forse non pareggia, ma di certo sfida, almeno tra i contemporanei, il viaggio ultraterreno dantesco.

Ma il vero scarto tra i due lavori non è, per assurdo, di tipo linguistico, ma proprio di tipo strutturale. Mentre Dante, con una straordinaria chiaroveggenza narrativa, ma soprattutto filosofica, già dal primo verso vede l'ultimo e intraprende un percorso conoscitivo la cui coerenza metafisica non è mai in discussione, Moresco, in moto notturno e sonnambolico, nel corso dei tre volumi, procede come per tentativi ed errori, va avanti senza sapere cosa verrà dopo, realizzando un'opera che, nel corso dei tre volumi, rivela inevitabilmente alcune contraddizioni interne.

Carla Benedetti, sua acutissima critica, a tal proposito sostiene, in *Disumane lettere*, che Moresco sia, come Dostoevskij, uno scrittore autoriale ma con il metodo di lavoro del romanziere di feuilleton, abituato quindi a riscrivere, spesso a correggere, andando avanti, perché i capitoli precedenti sarebbero già usciti, o su rivista o in volume.

Un metodo simile, molto ottocentesco, non è di per sé un limite, anzi, ma Balzac, Hugo, Dumas

«La filosofia poetica di Genna, il fondamentalismo scientifico di Parente, la metafisica contraddittoria di Moresco non pareggiano, per vigore, per coerenza, il tempo ritrovato proustiano, il saggismo musiliano, la teocrazia dantesca.»

scrivevano commedie umane, non romanzi con ambizioni epistemologiche. Moresco vuole il romanzo finale, il romanzo che abbia la portata teologica delle *Confessioni* agostiniane, e procedendo con metodo da feuilleton, finisce per costruire metafisiche contraddittorie.

Gli esordi, ad esempio, è un romanzo quasi completamente realistico, un romanzo di formazione molto tradizionale, mentre Canti del caos è un metalibro, un libro sulla scrittura del libro stesso, un romanzo in cui tutti i personaggi sanno di essere in un romanzo, è il capolavoro sulla realizzazione di un capolavoro, come *Otto e mezzo* di Fellini. Il terzo, *Gli increati*, introduce il tema dell'aldilà, col concetto mai enunciato prima della morte che starebbe prima della vita, e in oltre mille pagine prova non solo a rilanciare la sfida letteraria, ma a riscrivere a ritroso i primi due libri, unendoli in una sintesi hegeliana.

E proprio nel provare a tenerli assieme, con la ripresa di scene, personaggi, ma questa volta dal punto di vista dell'aldilà, il terzo volume si rivela meno efficace dei primi due, perché *Gli esordi* e *Canti del caos* sono, di fatto, due capolavori, ma due capolavori distinti, che sommati s'indeboliscono, mentre Inferno e Purgatorio, affiancati, si potenziano, annunciando il compimento del Paradiso.

Si potrebbe sostenere che Dante avesse un contesto medievale molto più ieratico, con un'architettura teocentrica più semplice, schematica, quando invece Moresco, cantore del proprio tempo, ha di fronte a sé, come tutti noi, il caos, caos che quindi descrive attraverso frammenti, canti, ma qui non si parla solo di capacità di descrizione della propria epoca, che in Moresco è superlativa, ma di coerenza interna.

E in questo senso il disegno di Dante appare molto più coerente, più inattaccabile rispetto a quello del suo lettore irredento Moresco, il quale, pur scrivendo due capolavori su tre, lungo il suo grandioso e irripetibile viaggio letterario, si lascia dietro metafisiche contraddittorie: la metaletterarietà a intermittenza e la morte che starebbe prima della vita ma non prima del terzo volume.

5. SCONCLUSIONI: LO SCRITTORE FILOSOFO

Al di là degli esiti, sorprendenti anche se a volte fragili, Parente, Genna e Moresco sono tra i pochissimi, in Italia e non solo, ad aver davvero creduto fino in fondo nel sogno della letteratura, ad aver reso omaggio ai grandissimi, sfidandoli, e dunque anche i loro errori, le loro incertezze valgono molto più di qualunque paraculistico successo streghesco, più dei libri piacioni, comunicativi, dei testi concepiti come sceneggiature per serie tv e film, dei libri giornalistici, instagrammabili, impegnati ma non impegnativi. Analizzando le fragilità dei loro massimalismi, osserviamo come la vera differenza tra loro e Proust, Musil e Dante, non riguardi, nello specifico, il talento letterario, ma la debolezza dei loro sistemi di pensiero. La filosofia poetica di Genna, il fondamentalismo scientifico di Parente, la metafisica contraddittoria di Moresco non pareggiano, per vigore, per coerenza, il tempo ritrovato proustiano, il saggismo musiliano, la teocrazia dantesca, come se, per portare a termine un'impresa massimalista, uno scrittore dovesse essere non solo un grande particolareggiatore, cioè un romanziere, ma anche e soprattutto un grande generalizzatore, e quindi, in un certo senso, uno scrittore filosofo.

Aisha Cerami

Match point per un best seller

«L'Espresso», 12 febbraio 2023

Sognava di fare il tennista, poi si è innamorato dei libri. Marco Figini, l'editor e direttore editoriale di Magazzini Salani, che ha scoperto Erin Doom

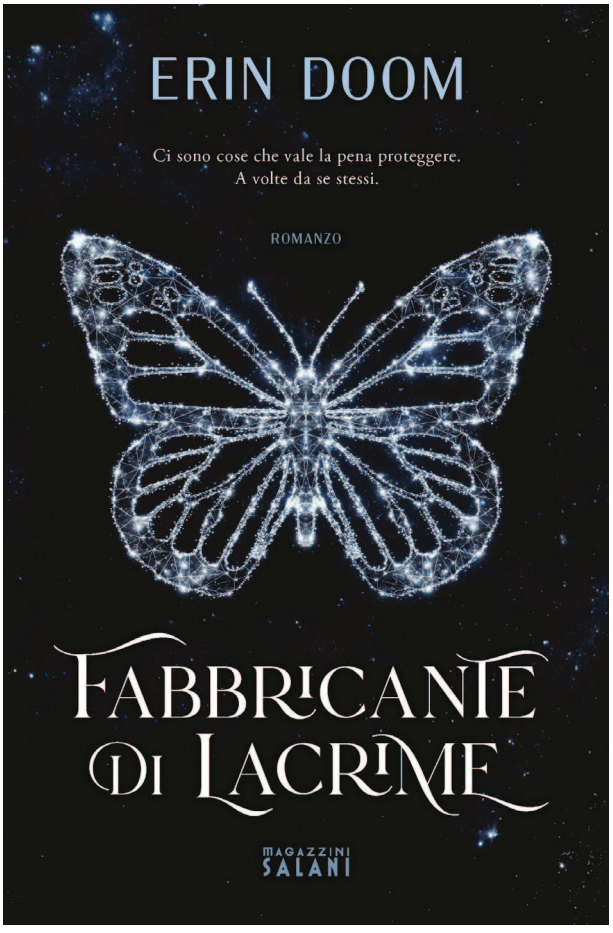
C'è un libro, in Italia, che sta per sfondare il tetto del mezzo milione di copie. Un libro che occupa un posto nelle librerie di migliaia di ragazze perché qualcuno ci ha creduto: un editor che ha il talento di stanare best seller. Si chiama Marco Figini e il romanzo in questione, scritto da Erin Doom, si intitola *Fabbricante di lacrime*. Ma sarebbe un torto elogiarlo solo per questo incredibile traguardo. Figini di libri di successo ne ha pubblicati molti e continuerà a farlo, perché non è un ragazzo che per pura fortuna annusa l'aria e scova il tartufo bianco, no. Lui la fortuna se la tiene accanto, certo, ma è il suo modo di osservare che lo rende diverso da quasi tutti.

Nato nei dintorni di Lecco trentasei anni fa, frequenta le scuole del paese dimostrandosi brillante e responsabile. Ha una vita familiare semplice: figlio di commercianti, non cerca nel futuro la fuga da una realtà monotona, al contrario si siede sul benessere di un piccolo mondo di provincia, e si diletta nello sport diventando un bravo tennista (giocherà persino contro Fognini). Non ci sono librerie sotto casa dove evadere. Non ci sono incontri illuminanti che gli mostrino altre possibilità. Tutto fila senza scossoni.

Con l'arrivo dei libri sugli scaffali dei supermercati, a dodici anni incrocia casualmente i romanzi storici, e si appassiona. Da lì la sua scelta all'università: storia. Si mette a insegnare tennis per pagarsi gli studi, convinto di poter decidere dopo se continuare a fare l'allenatore o seguire le orme del padre, e si laurea in una di quelle materie che non ti garantiscono nulla. Tanto ho le spalle coperte, pensa. Ma la vita ti fa lo sgambetto. L'attività dei genitori si riduce al minimo. Senza farsi prendere dallo sconforto, il fanciullo venuto dalla Brianza, comincia, con la tenacia degna di chi ha il talento che muove le fila, a macinare esperienze. Si iscrive a corsi di grafica, segue un master in editoria e, a soli ventidue anni, entra nel settore marketing della casa editrice Salani.

«Mi occupavo di copywriting e quello che scrivevo era il filtro comunicativo tra l'editore e il libraio.» Nel 2014 viene incaricato dell'art direction di Salani e realizza le copertine di oltre 250 volumi (tra cui tutte le nuove edizioni di Harry Potter), ma non vuole fermarsi all'involucro: vuole occuparsi delle pagine, di quello che le pagine dicono. Ha nel frattempo scoperto il suo desiderio: essere colui che decide cosa pubblicare. Nel 2017 diventa editor di Magazzini Salani. «L'amministratore delegato Gianluca Mazzitelli e l'editore Luigi Spagnol mi hanno dato fiducia e mi hanno consentito di mettermi alla prova. A loro devo ciò che sono oggi.» Lui li ripaga egregiamente. Quella che era soprattutto una casa editrice con una forte specializzazione

nella produzione di gadget e merchandising legati alla lettura, diventa, grazie a Figini – «e ai miei collaboratori», ci tiene a sottolineare –, una delle più importanti case editrici di libri per ragazzi.
«In quegli anni iniziarono ad avere successo i libri legati al mondo web. Tante case editrici prendevano contenuti trovati in rete e li trasformavano in libri. La mia intuizione è stata quella di individuare personaggi di successo e con loro creare storie che avrebbero poi firmato come autori. Il mio primo libro da editor è stato *Slime*, un manuale di ricette per fare gli Slime, firmato dalla seguitissima YouTuber Iolanda Sweets.» Il manuale vende circa quarantamila copie e diventa il libro più venduto dell'anno da Magazzini Salani, dopo solo pochi mesi dall'ingresso di Figini. «Ho replicato lo schema con la pubblicazione della prima guida di Fortnite in Italia.» Altro successo, ma Figini capisce che non gli basta continuare a navigare nel mare dove tutti navigano; la sovraesposizione rischia di far calare le vendite.



«Abbiamo cominciato a guardare come si muoveva il mercato internazionale rispetto a questo tipo di libri» racconta: «Ci siamo accorti che in Francia e in Spagna stavano andando molto bene i romanzi di fiction ambientati nel mondo dei videogiochi. Avremmo potuto fare la stessa cosa. In Italia i ragazzi sembravano pronti a questo tipo di letteratura, visto quanto seguivano le avventure all'interno di Minecraft». Ed ecco che nasce un altro successo editoriale: La saga di Timeport firmata da Stef e Phere (un'epopea molto classica, con due ragazzini come protagonisti). La serie vende oltre 350.000 copie. Pare quindi evidente a Figini che il web non è solo fonte di personaggi famosi da mettere in copertina, ma un ricettacolo di storie da raccontare. Si ricorda di un social network che già aveva adocchiato molti anni prima: Wattpad, piattaforma di autopubblicazione dove tutti possono scrivere. «All'estero ogni paese ha un proprio best seller femminile scovato su Wattpad. Perché noi no? Cerchiamo le storie più apprezzate e meglio scritte e arriviamo a *Fabbricante di lacrime*. La giovane autrice si era autopubblicata con Amazon. Mi accorgo del potenziale commerciale e decidiamo di proporle una nuova pubblicazione. All'inizio il romanzo vende più o meno quindicimila copie. Dopo pochi mesi notiamo che i numeri cominciano a salire in maniera costante. Nessun picco da influencer che pubblicizza il prodotto. Il merito arrivava da una marea di utenti di TikTok.» Figini non solo ha trovato la storia giusta, ma l'ha confezionata a dovere con una copertina perfetta per essere mostrata in video.
Il ragazzino di provincia senza sogni, ma tenace e lungimirante, diventa, nel 2022, direttore editoriale di Magazzini Salani. Dove altro può arrivare?

Ottavio Fatica

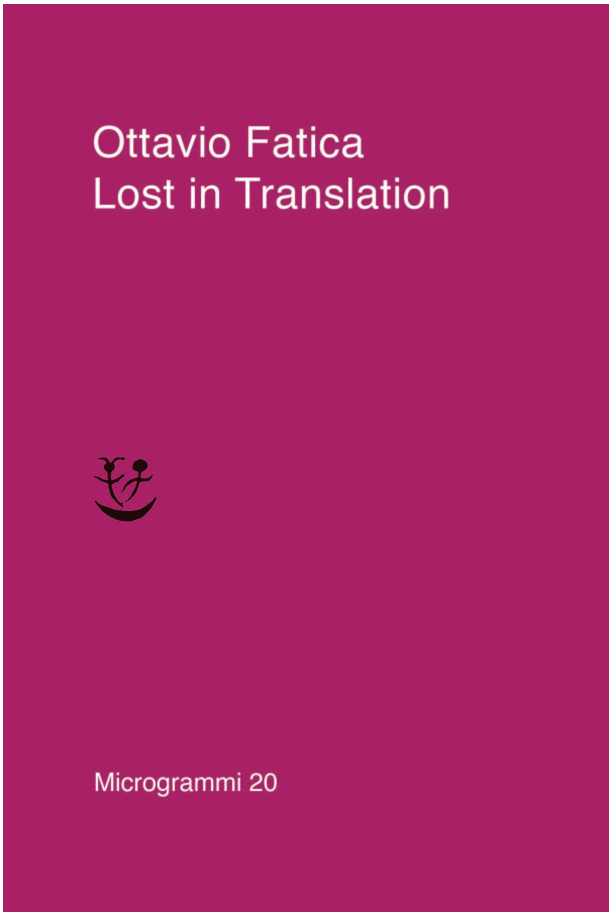
Per tradurre ci deve essere qualcosa da amare

«Domani», 13 febbraio 2023

Definire questo mio *Lost in translation* un precipitato renderà, forse, l'idea: vuoi per l'azione di uno specifico reattivo, in questo caso l'invito a parlare di traduzione alla Radio svizzera italiana, cinque brevi puntate, ogni volta per un determinato numero di minuti, che per la misura e l'equilibrio interno richiesti è stato un po' come comporre poesia su commissione: vuoi per concentrazione oltre il limite di saturazione dei materiali; un precipitato a tutti gli effetti. Ma perché adottare un titolo stranoto e ormai così ingannevole, perdipiù in inglese? Molti ricorderanno il film di una ventina di anni fa così intitolato. La formula doveva essere già diventata proverbiale negli Stati Uniti e prospettava una condizione di spaesamento o smarrimento, spesso geografico, ma anche sentimentale o culturale o altro. Questa la vulgata, falsa come spesso capita. A coniare l'espressione era stato un po' di tempo prima il poeta Robert Frost, quando aveva decretato che «la poesia è ciò che va perso in traduzione». Bella battuta, perfida quanto basta – e memorabile. Anche se Dante l'aveva detto già, e meglio, nel Convivio: «Nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta sua dolcezza ed armonia». Frost – bisogna ammetterlo – è più spiccio ma d'effetto più immediato e, proprio per questo, si presta a essere frainteso, rischio connaturato a ogni cliché. Se l'ho ripreso è perché qui assume un'accezione ulteriore, funge da contravveleno. Chi non fa che trasporre testi da un'altra lingua nella propria, come il sottoscritto, rischia di perdersi nell'intermondo della traduzione – e un intermondo è uno spazio vuoto, sede delle divinità, dicevano gli epicurei di un tempo. In quello spazio vuoto, senza farsi soverchie illusioni sulla presenza di divinità eventuali, dove prima lingua franca, o d'emergenza, era l'italiano, oggi vige l'inglese. Insomma, dovunque e comunque mi rigiri sono perso. Come volevasi dimostrare.
In queste pagine, parlando di taluni ardui scrittori che ho avuto la ventura di affrontare come Kipling, Tolkien, Céline, Melville o Lafcadio Hearn, parlo spesso di animali, a partire da quelli della giungla, che parlavano con un enfant sauvage. È un sommesso, nostalgico portato delle favole, dei miti. Abbandonata la torre di Babele al suo vanesio, infausto e in fondo futile destino, l'unica sarebbe riportarsi anche più indietro, per il ripristino di un mondo dove umani e animali tornano a parlarsi. Una chimera? In che lingua parlava il serpente, domandava capzioso Giuliano l'Apostata? Nella lingua dei sogni, dei desideri, dei fantasmi. Ma pur sempre una lingua di terra, di una terra. Una lingua ha bisogno di una voce come una voce ha bisogno di una lingua, anzitutto di carne: e un corpo ha bisogno della terra. La lingua è in primo luogo carne viva in una bocca su una lingua di terra. Tutt'intorno, l'oceano variegato della psiche dove darsi all'interpretazione dei segni, di quei sogni che animano le parole.
Nell'impossibilità al momento di risalire più indietro nel tempo, gioverà magari ripartire da un testo di quattromila anni fa come l'epopea di Gilgameš. All'inizio Enkidu, uomo selvaggio e figura pastorale, capiva la lingua delle bestie. A sedurlo penserà una cortigiana e dal consesso a due, tempo una

«Ci dev'essere qualcosa da tradurre. Ci dev'essere qualcuno da amare.»

settimana, Enkidu poteva dire addio al dono. Era «civilizzato».
Dietro tutto, sulle prime non così chiaro e in ogni caso non dichiarato ai miei stessi occhi, l'intento era smentire Wittgenstein quando afferma che anche se un leone potesse parlare noi non lo capiremmo. Varrà magari – e non è detto – per gli extraterrestri, a noi senz'altro alieni e, prima ancora, inesistenti, che per esigenze pecuniarie di copione parlano americano nei libri e nei film di fantascienza: non per gli animali, così simili a noi, che bazzicano da prima di noi questo pianeta, che conoscono e condividono con noi mille emozioni, stimoli, reazioni, sensazioni, impulsi, istinti, condividono con noi il giorno e la notte, il caldo e il freddo, la fame, la sete, la paura, le stagioni, le migrazioni, e cataclismi, e piaghe, la procreazione come, ininterrotta, una moria che pure ci riguarda e che, di nuovo, tutti ci accomuna. Peraltro un leone – a modo suo – già parla. E lo capiamo. Siamo dello stesso sangue, avrebbe detto Mowgli. All'origine c'è il contratto animale. Gli animali domestici ne sono la riprova millenaria. E anche quelli selvatici – feriti, affamati, in trappola, in preda al panico – è a noi che si rivolgono allo stremo delle forze. Celato sotto i nostri stessi occhi c'è un patto di sangue. A noi riportarlo alla luce. E rispettarlo. Un tempo, alzati gli occhi, li scorgevamo in cielo, nella giungla arcaica del cielo. La comunicazione animale è la traduzione prima. Un passo indietro, incontro alla meta, che è l'origine, e l'uomo incontra sé stesso nella sua natura indivisa, dietro la comunicazione emerge già la comunione. E proprio la traduzione, paradossalmente, permette di avvertirlo con più forza nella sua lacerante polarità.
Credono i più che per camminare basta riempire le scarpe con i piedi. Siamo pieni di pregiudizi. Di parecchi potremmo con un minimo di sforzo sbarazzarci. Altrimenti non si va molto lontano. Siamo zingari accampati in mezzo ai ruderi e, anche questo, soltanto finché dura.
E la traduzione? Già, la traduzione. Avrei dovuto mettermi a parlare anch'io di fedeltà, di originali e tutta la manfrina da convegno. Chi ha inteso parlare dell'amore ama l'idea. Ma chi ama l'amore? L'idealista, il sognatore. Il poeta no. Tradurre è una dottrina, una pratica, una disciplina, un'arte: un'osservanza; coinvolge l'intera persona. La traduzione non esiste. Ci dev'essere qualcosa da tradurre. Ci dev'essere qualcuno da amare. Si tratta ogni volta di arte incarnata, di transustanziazione in pillole. Buonanotte ai traduttologi. E buona caccia a chi abbraccia la Legge della Giungla.



Benedetta Barone

Cosa raccontano i film della generazione Z

«Rivista Studio», 15 febbraio 2023

Una nuova generazione di registe sta provando a raccontare la vita e i dilemmi di chi oggi ha meno di venticinque anni e temi come il cambiamento climatico

Marion ha diciotto anni. Si sfianca di passeggiate attraversando Parigi, si sofferma a riprendere improvvisi scorci naturali con il cellulare, giochi di luce, il movimento delle foglie sollevate dal vento sulla Senna. Le inquadrature si soffermano sul suo viso in primo piano, sempre gonfio di pianto. Cinque anni prima ha perso la sorella maggiore. È sospesa, insieme alla madre, in una non vita, in un tempo vuoto che non produce nulla. Non sa che fare di sé. Esce, incontra gente nuova. Va a ballare. Resta fuori tutta la notte. Le conversazioni a cui tenta di prendere parte sono sfilacciate, inconsistenti. Al dunque, chi la accompagna la abbandona distrattamente, e lei rimane sola.

Non è tanto il ricordo del lutto a tormentarla. È più che altro una sensazione di catastrofe, di morte imminente che dilaga dappertutto e altera, corrompe i luoghi che frequenta, quasi fosse una cifra della contemporaneità. Quando si trova dentro uno spaccio alimentare a comprare da bere insieme alle amiche, due arabi cominciano un violento diverbio e arrivano quasi ad accoltellarsi. Uno sconosciuto le importuna sul vagone della metropolitana. Una coppia di ubriachi la ferma mentre cammina da sola per le strade della città deserta. Un boato in lontananza è subito eco di attentato, di attacco terroristico. A un certo punto un ragazzo di nome Alex le domanda, a bruciapelo: «Ma perché stai in giro? Perché fai serata con gente che nemmeno ti piace?». E se lo scompenso di Marion fosse un pretesto per descrivere un fenomeno di portata ben più ampia? *Ma nuit*, debutto alla regia di Antoinette Boulat, è uscito in sala il 12 gennaio.

Giovani sotto i venticinque, alle prese con il proprio solitario, disperato affanno, sono ormai il manifesto dell'ultima generazione di cineasti, anzi, di cineaste, considerando che si tratta quasi e solo di donne agli esordi, per giunta coetanee delle protagoniste che rappresentano. Basti pensare a *Shiva Baby* di Emma Seligman, che nel 2021 aveva ventisei anni e presentava una studentessa universitaria interdetta dalla facoltà di decidere del suo avvenire e letteralmente oppressa, schiacciata, torturata dalle pretese intrusive dei genitori. A una cerimonia funebre ebraica, detta appunto «shiva», sua madre e suo padre vorrebbero mandarla a caccia di contatti e offerte lavorative, famigliari e amici la compatiscono, perfettamente a conoscenza del suo «avere cambiato facoltà almeno una dozzina di volte», finché lei si getta a terra, in lacrime, al culmine di una spirale nevrotica. «Non lo so. Non lo so che cosa farò» singhiozza.

Lo stesso anno esce *Actual People* di Kit Zauhar, classe 1995, proprio come Seligman. Anche in questo caso Riley, iscritta all'ultimo anno di Filosofia in

un college di Manhattan, si arresta a un passo dalla laurea. Conduce un'esistenza effervescente, partecipa a molte feste, esce tutte le sere, le sue compagne di scuola la definiscono «così intelligente». Eppure, non riesce a cavare dentro di sé nemmeno un briciolo di energia né di concentrazione per passare l'ultimo esame, tant'è che viene bocciata ed è costretta a rimandare la data del diploma. Intorno a sé, tutti sono immersi in un fermento di progettualità. Hanno in mente di trasferirsi, ottengono borse di studio, tirocini prestigiosi. Lei «non fa assolutamente niente», ammette alla psicologa del campus. Si torce le mani dal senso di colpa. Cosa dirà a casa? Come Danielle, finisce a piangere tra le braccia della madre, che non sa bene come consolarla. Infatti, anche per Riley l'indecisione rispetto al proprio futuro professionale non è che un paravento che slatentizza e scopre punti ben più dolenti: trovarsi alla fine dell'epoca dorata e frivola della prima giovinezza e rendersi conto che tutto sta cominciando a esaurirsi, a erodersi.

Ubriacarsi, folleggiare, parlare del più e del meno, corteggiare sedicenti conoscenze che il giorno dopo si sfilano frettolosamente perché non hanno intenzione di iniziare niente di serio. Tutto ciò che prima rappresentava il corollario eccitante della sua vita da matricola comincia a mostrare un lato squallido, grottesco, decadente. Solo che è l'unica realtà accessibile, l'unica dimensione effettiva. Il domani è come precluso. Lei e le sue amiche parlano di «una tipa che produce yogurt con lievito vaginale», «tu lo mangeresti?», organizzano la serata, «andiamo al Bed Stuy?», «no, troppo lontano», digitano sullo schermo dei cellulari. L'unica prospettiva è un lavoro dove «si fissa Gmail tutto il giorno».

Qualche mese fa Mubi ha proposto all'interno di una sua rassegna *El planeta* di Amalia Ulman. Leonor è costretta a tornare nella città d'origine in Spagna perché la madre non può più permettersi di mantenerla a Londra, dove si era trasferita per studiare. Nonostante la condizione economica nella quale sprofondano le imporrebbe di trovare alla svelta un

«La vita è un sogno infranto. Accettiamo la morte, accettiamo le catastrofi.»

lavoro, lei non sembra prenderlo in considerazione. All'inizio incontra uno sconosciuto in un bar per offrirgli prestazioni sessuali, ma rifiuta quando scopre che la pagherebbe circa venti euro a servizio. «C'è un libro che voglio che costa esattamente 19,99. Mi chiedo se valga la pena succhiare un cazzo per un libro» gli spiega, imperturbabile. Perciò ammazza il tempo. Passeggia per le strade devastate dalla crisi, compra cianfrusaglie, si prepara per appuntamenti al buio con la musica a tutto volume. Sfoglia i filtri di Instagram. Quando staccano la corrente dal loro appartamento si esaspera perché non può finire di asciugarsi i capelli. Investire su di sé, coltivare un'ambizione, non sembrano opzioni sul tavolo. Ci si ritira dall'arena per rifugiarsi in un qui e ora permanente, dalle tinte disturbanti. Alla fine del film, Marion dice a Alex: «Io mi sento così tutti i giorni, sempre. Vorrei sapere quando è iniziato tutto questo», e gli occhi le si riempiono di lacrime.

Il cambiamento climatico spunta a singhiozzo dappertutto, come se fosse un personaggio ulteriore, invisibile e di cui tuttavia non si può fare a meno di constatare l'immobile, muta presenza. Alex studia geologia, ma si è ritirato dall'università. Le dottrine che suggeriscono soluzioni tecno-ottimiste al fine di convivere con la disfatta ecologica lo rendono furioso e impotente: «Dovremmo combattere per la Terra che abbiamo già». «La vita è un sogno infranto. Accettiamo la morte, accettiamo le catastrofi» gli suggerisce malinconicamente Marion. In *El planeta*, la madre di Leonor legge ad alta voce, sfogliando i giornali: «La spiaggia di San Lorenzo puzza di merda. Secondo i surfisti, stamattina i nuotatori hanno trovato schiuma marrone e altre sostanze sulla riva», mentre la figlia tace, disgustata, sembra trattenere

l'impulso di strapparle la pagina dalle mani. «Il riscaldamento globale è solo temporaneo. Raggiunto il punto di rottura, la Terra invertirà la sua carica e distruggerà tutto» dichiara una ragazza in *Actual People*, durante una festa. Subito un'amica di Riley replica: «Ma non è istantaneo, sai? Dovremo comunque avere a che fare col riscaldamento globale e col fottuto buco dell'ozono». «Sì, ma succederà dopo la nostra morte e succederà comunque» ribatte la prima, e l'altra: «Bel modo di pensare al tuo ruolo di essere senziente».

Forse abbiamo sottovalutato il senso di irrilevanza che la maggior parte dei giovani prova dopo decenni di crisi. «Non si può vivere come se il mondo stia per finire» dice qualcuno in *Actual People*. Eppure in un certo senso è così. L'ingresso tra le maglie della società produttiva implica un orizzonte entro il quale immaginarsi, e se questo orizzonte risulta via via più compromesso non dovremmo stupirci che in molti di loro si scateni l'impulso di disertare, fingersi morti, registrarsi come «forza assente».

Di ogni generazione è stato fatto un calco, una riproposizione che ha provato a coglierne l'essenza, i tratti principali. *La Chinoise* di Godard, *The Dreamers* di Bertolucci, *Zabriskie Point* di Antonioni raccontavano i giovani degli anni Sessanta. *Eden* di Mia Hansen-Løve o *Trainspotting* hanno provato, invece, a incarnare lo spirito dei Novanta. Sono ovviamente solo alcuni tra i possibili esempi. La Generazione Z prende i volti di Marion, Danielle, Riley, Leonor. Non hanno una passione da difendere, una postura identitaria da nutrire. Studiano, si impegnano, vorrebbero davvero aspirare a qualcosa, essere raccolte da un percorso concreto. Ma ne sono come impossibilitate. Prendono atto della mancanza di senso del mondo. Abitano un tempo che ha perso i suoi punti di riferimento: senza passato e privo di futuro, anche la trasgressione e il nichilismo esauriscono la loro carica oppositiva. Ci si appende all'oggi, navigando a vista, in uno stato di cieca paralisi. Sembra che il cinema stia arrivando prima di altri a sapercelo raccontare.

Paolo Di Stefano

Franco Cordelli, per passione

«Corriere della Sera», 17 febbraio 2023

La poesia, il teatro, i romanzi (suoi e degli altri). Ottant'anni di vita e letture di un maestro della critica. Dialogo con Cordelli

Franco Cordelli, con che spirito ti avvicini al tuo compleanno?
Ma sai, penso che dopotutto ho campato ottant'anni e non è andata male: ho rischiato la vita almeno tre volte e quindi non posso che essere grato alla fortuna o agli dèi. Per quel che resta da vivere, sapere che è poco è tuttavia confortevole. Dà una certa serenità.

Stai parlando della serenità di chi ha fatto ciò che voleva fare?
Direi piuttosto che sono riuscito a non fare quello che non volevo fare. È così. Negli anni scolastici, dalle medie fino ai primi anni di università, il mio pensiero ossessivo era: nella mia vita non lavorerò, e ci sono riuscito.

Da ragazzo pensavi che avresti scritto dei libri?
Ricordo perfettamente un dialogo con un compagno di università. Eravamo sotto una tenda in un campeggio, e parlando del più e del meno gli dissi: vedi, non riuscirei mai a scrivere un libro del genere. Mi riferivo a *Memoriale* di Paolo Volponi, era il 1962.

A quell'epoca già ti piaceva scrivere?
Subito dopo il liceo, ricordo che andai a trovare una mia compagna di scuola a Bocca di Magra. Avevo un quaderno a quadretti su cui scrivevo a mano, come ho poi sempre fatto. Quel quaderno cadde in acqua: cadde o ce lo buttai, ma se cadde non capisco perché me lo portai in mare… Quando lo tirai fuori era tutto cancellato.

Quanto hanno contato per te le amicizie?
Devo premettere che non sposarmi non era un mio proposito, come quello di non lavorare, anzi, anzi… Con la mia primissima fidanzatina, una compagna di liceo alla quale rimasi legato dai sedici ai ventitré anni, parlavamo di matrimonio. Un giorno, era la Vigilia di Natale del 1965, mi disse che era incinta di un altro uomo e così l'idea del matrimonio decadde.

Mai più pensato al matrimonio?
Non credo per la delusione, ma da allora non ci ho più pensato, per quanto io poi sia stato lungamente fedele agli amori… Sai, il matrimonio è la famiglia, non c'è niente da fare. Adesso sto leggendo per la terza volta *Il dottor Živago*, ecco in quel romanzo l'idea di famiglia è così radicata, così centrale come raramente si legge in un libro contemporaneo.

Quell'idea di famiglia ti è estranea?
È diventata per me l'idea di fraternità. Quando mi chiedi degli amici, io ti rispondo che gli amici sono

stati e sono la mia famiglia. Purtroppo, molti non ci sono più e ne sento la mancanza, però quelli che ci sono continuo a pensarli come la mia famiglia. Una cosa diversa da quella di Pasternak, ma le si avvicina.

Di quali senti la mancanza?
Ti faccio quattro nomi. Maurizio Grande, che è stato un grande critico, l'esegeta principale di Carmelo Bene, morì nel '96 in un incidente stradale. Ugo Margio, che è stato un importante regista sperimentale. Un altro regista e sceneggiatore, Emidio Greco, che cito come autore di *L'invenzione di Morel* e *Notizie degli scavi*. E Stefano Magagnoli, con cui ho vissuto a Milano per vent'anni e che è morto troppo giovane secondo me per la stupidità del mondo in cui viveva, quello editoriale.

E Dario Bellezza non era un tuo amico?
Ci sentivamo fai conto tutti i giorni, tutti i giorni. Anche con Valentino Zeichen. Non li ho citati perché le nostre storie si erano già consumate, in modo naturale, non drammatico.

Narrativa, critica letteraria e teatrale, giornalismo, la poesia: da dove hai iniziato?
Tutto è cominciato con la poesia, ne leggevo in modo quasi eccessivo, la cercavo ovunque, la scovavo nelle riviste, tanto che poi deflagrò nell'idea delle serate al Beat '72 e a Castelporziano. Con il passare degli anni è quella che si è consumata di più e oggi leggerla è diventato difficile. Il teatro è stato occasionale: non prevedevo di fare il critico teatrale, è stata una fortuna peculiare essere invitato da Elio Pagliarani a scriverne per «Paese sera», e poi piano piano è diventato una vera passione mentre scemava quella per la poesia. Ho fatto una piccola ricerca e ti prego di scriverlo: l'unico vanto è che credo di essere il critico teatrale più longevo della storia d'Italia. Siamo al cinquantaquattresimo anno: ho cominciato nel settembre 1968.

Il giornalismo?
Si è complicato e si è impoverito rispetto all'idea di giornalismo che abbiamo vissuto nel Novecento, ma la passione è rimasta. Qualche giorno fa ho letto un'intervista di Aldo Cazzullo a Rahul Gandhi e mi ha entusiasmato. Devo però aggiungere un'altra passione, legata a quello che forse è il mio primo ricordo. Abitavo ancora a Porta Pia, avrò avuto nove anni e passando davanti al cinema Europa dove era annunciato un certo film ho pregato di essere ancora vivo il giorno dopo per poterlo vedere. Oggi vedo un film al giorno. Non dico che ho tanti dvd quanti libri, perché è impossibile, però…

Cosa ti appassiona del cinema oggi?
Credo che il cinema francese continui a sottrarsi al nuovo stile delle serie televisive. Penso ad autori come Olivier Marchal e Jacques Audiard, ma anche Louis Garrel. È il cinema che viene dalla nouvelle vague, su cui mi sono formato. Il film però che, da molto tempo ormai, amo di più è *All That Jazz* di Bob Fosse.

Italiani?
Mi sono formato anche su Fellini e Antonioni. *La dolce vita* e *8½* sono i film della mia vita. Sono andato al funerale di Fellini senza averlo mai conosciuto.

Potresti dire con la stessa precisione i tuoi romanzi preferiti?
Sotto il vulcano è il romanzo in assoluto che ho più amato. È un romanzo che rovescia la tradizione ottocentesca, ponendosene al limite mentre si pone

«L'unico vanto è che credo di essere il critico teatrale più longevo della storia d'Italia.»

anche al limite della modernità. Oltre non si può andare. Ecco perché è un libero davvero disperato. Nessun contemporaneo di Malcolm Lowry è tanto disperato. Si salvano tutti, perfino Kafka e Beckett.

Che cosa intendi quando parli di disperazione in letteratura?
Si può scrivere anche avendo una fede e lo si fa spesso, ma non amo quei libri. La letteratura che mi interessa di più è quella in cui non c'è speranza se non nella vita giorno per giorno, nel momento in cui stai vivendo. Non mi suicido, quindi scrivo. Eccola la disperazione della scrittura.

Altri autori imprescindibili (e disperati)?
Mi ricordo di aver scritto per gli amici e poi rinnegato e poi di nuovo recuperato la mia lista dei preferiti. Avrò avuto quarant'anni: c'erano James, Nabokov, Landolfi, lo stesso Lowry e Lawrence Durrell. Dicevo: questi sono gli autori che ho amato, ma ora basta. Qualche anno dopo ho riletto James e mi sono detto: ma sei scemo, come fai a ripudiare Henry James?

E adesso?
Oggi non li ripudio affatto, ma quel mondo lì, gli autori della modernità, sento di averli talmente assimilati che se provo a rileggerli, e ci provo, dopo un po' smetto perché è come se leggessi me stesso.

Dunque, cosa preferisci leggere?
Da un paio d'anni, mi entusiasmo con *Il giardino dei Finzi-Contini* o *Il dottor Živago*. Mi piace,– lo dico con una parola terribile, la loro semplicità, che è tutt'altro che semplicità naturalmente, è una misura. Sono scrittori che non hanno mai bisogno di stupire. Un altro libro a cui torno sempre, per le stesse ragioni, è *Il gattopardo*, anche se sono tutti romanzi per struttura e per stile molto diversi fra loro.

E molto diversi dal tuo modo di scrivere.
Sì, è proprio questo: qui scopro un altro mondo, un mondo che non conoscevo. Detto quasi con

«La letteratura che mi interessa di più è quella in cui non c'è speranza se non nella vita giorno per giorno, nel momento in cui stai vivendo.»

brutalità, è il mondo della mia vecchiaia, direi più sereno, anche se l'aggettivo è assurdo… Diciamo che tutto quel che c'era da capire con quei libri l'ho capito, i sottotesti ormai li conosco. Era come se concentrandomi sui sottotesti avessi dimenticato il testo.

Che cos'è il sottotesto?
È qualcosa che il testo non dice in modo esplicito, lo dice per vie traverse o lo tace e lo si può percepire soltanto attraverso la musica della parola. È qualcosa di non dicibile o traducibile, che si può immaginare o solo percepire. Una potenza musicale che produce emozione, e ciò che conta, alla fine, è l'emozione.

Chi altri vale la pena scoprire o riscoprire?
Saul Bellow è un caso particolare della mia vita: durante l'università qualcuno mi chiese di fare una tesi di laurea a pagamento su Bellow per una ragazza. Eravamo all'altezza di *Herzog*, scrissi quella tesi, e questo ti dà la misura di quanto Bellow fosse dentro di me. Poi un po' si ripete e forse per questo l'avevo dimenticato. Ma rileggendo *Herzog* dopo sessant'anni, ne ho sentita la potenza, una potenza della voce indubitabile che non trovo nemmeno in Philip Roth, che pure ho amato.

Faulkner non lo metti tra i tuoi preferiti?
Figuriamoci, *L'urlo e il furore*, Mentre morivo, *Sartoris*… Su un racconto come *L'orso* c'è da rompersi la testa… Ma un autore che metto sullo stesso piano di Pasternak e Bassani è Orwell, perché non pone problemi di sottotesti, è ciò che dice e ciò che dice

mi basta e mi dà gioia. Anche pensare alla sua vita disgraziata e breve mi dà un senso di solidarietà. Penso non ai suoi libri di fantascienza, ma a *Senza un soldo a Parigi e a Londra*, a *Fiorirà l'aspidistra* e a *La strada di Wigan Pier*.

È una questione di stile?
Inutile usare, per la letteratura, aggettivi tipo «semplice», «immediato», «spontaneo», che farebbero inorridire chiunque.

Perché hai dedicato un libro a Piovene?
Se penso a *Le furie* e a *Le stelle fredde*, lo sento come lo scrittore che sull'Italia mi ha detto di più. È uno scrittore sommamente ambiguo, ma è quello che sull'ambiguità, sul carattere e sulla storia d'Italia dopo l'unità ha detto meglio.

E la tua passione per Flaiano?
L'altro giorno sono riuscito finalmente a vedere il documentario che fece a puntate per la Rai, *Oceano Canada*, l'ultimo suo lavoro. Io Flaiano l'avevo intravisto di persona fuggevolmente una sera nella folla del Teatro Giulio Cesare di Roma e vederlo nel documentario mentre cammina e parla è stato come incontrarlo davvero per la prima volta… A parte che ritengo *Tempo di uccidere* un capolavoro, ma Flaiano mi commuove proprio per quello che non è riuscito

«Inutile usare, per la letteratura, aggettivi tipo semplice, immediato, spontaneo.»

«La letteratura migliore, quella che esprime una verità, è condannata a rimanere sommersa.»

a scrivere, sento la disperazione della sua intelligenza. Il poemetto finale, *La spirale tentatively*, dice tutta la tragedia della sua vita, della malattia della figlia fino all'attesa della morte. E in ogni frammento autobiografico del *Blu di Prussia* non puoi non amarlo e sentirlo fraterno.

Ripensando al tuo percorso narrativo, che pensiero te ne sei fatto?
Il libro di cui sono più contento, proprio perché assomiglia di più a libri come *Il giardino dei Finzi-Contini*, è *La marea umana*. Amo meno i primi tre, *Procida*, *Le forze in campo* e *I puri spiriti*, perché mi sembra che ci sia una volontà di stupire. Uno dei mali, anzi il male dell'avanguardia è questo.

Non è che oggi la voglia di stupire è diventata un obiettivo della letteratura?
Forse, ma più che di voglia di stupire parlerei di circo. Mentre in passato la voglia di stupire veniva da una ricerca sul linguaggio, oggi è l'esigenza di giocare sull'effetto sorpresa dei temi, dei personaggi, dei luoghi, delle trame.

Quali sono i benefici dell'avanguardia?
La letteratura deve andare verso l'avanguardia, o meglio doveva, visto che sono molto scettico sul futuro della narrativa. L'avanguardia è sempre la rottura di uno schema precedente, è come una scoperta scientifica che apre nuove prospettive.

Dopo i primi tre libri le cose per la tua scrittura sono cambiate?
Pinkerton è il libro più difficile che io abbia scritto: ne esistono sette versioni diverse ed è stato l'unico mio romanzo che ha avuto un certo successo. Merito del fatto che fu pubblicato da Leonardo Mondadori in un momento felice dell'editoria e della narrativa italiana.

Gli altri tuoi romanzi?
Cosa posso dire? Non li rinnego ma non ci penso mai, né a *Guerre lontane* né al *Duca di Mantova* che pure mi è costato un processo pesante da parte di Cesare Previti e la rottura con il mio editore, Einaudi. Ridicola, perché penso che Berlusconi se avesse letto quel libro si sarebbe pure divertito.

«Una sostanza sottile» è il tuo libro più autobiografico?
Parla del fatto che la morte mi è passata sotto gli occhi ed è fuggita via, o forse sono fuggito via io. E poi c'è un amore platonico, per una figlia che non ho mai avuto, e l'amore platonico in ultima analisi è la mia vera idea dell'amore. L'amore che dura nel tempo, in cui l'anima vince sul corpo, mettiamola così.

Perché dici di non vedere un grande futuro per la narrativa?
Si scriveranno sempre romanzi, forse per l'eternità, ma non sono scettico sul futuro per il banale motivo che si scrive troppo. È chiaro che quando la quantità tende a superare la qualità, questa non è che muore ma si va esaurendo e trovarla per il lettore diventa impossibile.

Questo mette in crisi il senso della critica.
Perché, esiste ancora la critica? Per carità, potrei farti dieci nomi di gente che scrive ancora eccellenti saggi critici, ma non vuol dire niente. Potrei anche citarti bei libri recenti: che ne so, *Nuoto libero* di Julie Otsuka, un grande grande romanzo di una giapponese che vive negli Stati Uniti, ma è uno su un milione, non uno su dieci, e trovarlo è un colpo di dadi. La letteratura migliore, quella che esprime una verità – non la verità, una verità –, è condannata a rimanere sommersa.

Matteo Codignola

C'è bisogno di libri che volino

«Finzioni», 18 febbraio 2023

L'idea di Orville Press

Mesi fa, la notizia che il nome di George Orwell è ormai un marchio registrato mi ha suscitato due domande, la prima più articolata (chissà cosa ne avrebbe pensato il granduomo, nervoso e allergico ai cambiamenti com'era), la seconda più brutale: e adesso?

Da molto prima di nascere, infatti, la casa editrice si era chiamata Orwell. Il nome si era imposto quasi da sé, essendo l'idea di base pubblicare libri che raccontassero il presente, e a volte l'ombra che getta sul futuro prossimo. Ma la scelta aveva anche una ragione più nascosta. Pochi scrittori quanto Orwell hanno pensato, in parallelo a quello che i loro libri avrebbero dovuto contenere, alla forma che avrebbero dovuto assumere: specie quando ignoravano, come un numero consistente dei suoi, le ripartizioni tradizionali di genere.

Sensate oppure no che fossero, tutte queste considerazioni andavano comunque messe da parte: il nome non si poteva usare. E al momento di depositare un marchio mancava poco tempo – pochissimo. Qui è cominciata la deplorevole coreografia nota a chiunque si sia messo in testa di aprire un'attività qualsiasi: telefonate compulsive a due terzi dei numeri in agenda, con preghiera di attingere a qualsiasi risorsa disponibile, e una quantità impressionante di bigliettini sparsi in ogni stanza, con liste di nomi via via più improbabili.

In sostanza, la casa editrice ha rischiato di chiamarsi prima come un esopianeta, poi come una delle varie navi partite dall'Europa e finite stritolate fra i ghiacci, e perfino come un tennista che immaginava di giocare con un'aquila reale sulla spalla. Per fortuna, tuttavia, il copione di ogni *pochade* – quindi anche di questa – prevede un colpo di scena. Che, puntualmente, è arrivato.

LA CARTOLINA

Alcune vite fa, appena sceso da un arcaico bimotore russo al centro della puszta – era una faccenda turistica, non fatevi idee sbagliate – avevo comprato su una bancarella una cartolina asburgica. Al centro, sopra un'indecifrabile didascalia ugrofinnica, svolazzava il trabiccolo su cui una mattina del 1902 Orville Wright si staccò, per una quindicina di secondi, dalle dune di Kitty Hawk. Per qualche ragione – temo, la mia fissa per tutto ciò che vola – quel cartoncino era sopravvissuto a una decina di traslochi, e per qualche ragione mi finiva regolarmente sotto gli occhi: in quelle settimane, chissà perché, anche più del solito. Ogni tanto lo guardavo, e pensavo sarebbe stato un ottimo logo, per una casa editrice che però non esisteva. Poi, a settantadue ore circa dalla scadenza, e senza che mai avessimo parlato dei fratelli Wright, una persona cui devo qualcosa di più che una supplenza alle mie défaillances creative mi ha mandato un WhatsApp, il cui testo diceva: «Perché non la chiami Orville?». Ora, in genere se qualcuno mi racconta una coincidenza del genere, e soprattutto le attribuisce un significato, penso subito quale

istituto potrebbe prendersi efficacemente cura di lui, o di lei. Ma è una regola che non sussisterebbe, se non contemplasse eccezioni.

NOME VOLANTE

Orville era un nome perfetto, per una quantità di motivi. Per dirne uno, il primo uomo a staccarsi da terra su un mezzo più pesante dell'aria detiene il titolo per caso, cioè per avere vinto un sorteggio meno sensato di quello del tennis, dove chi vince sceglie se servire oppure no. Qui chi vinceva doveva mettersi ai comandi del trabiccolo, onore che Orville sarebbe stato felice di lasciare a suo fratello Wilbur. Così facendo, avrebbe potuto tornare il prima possibile alla sua officina e all'unica passione che gli si conoscesse, costruire macchine funzionanti delle quali i suoi concittadini, magari senza ancora saperlo, avessero bisogno. Ai prototipi che lo avrebbero reso una celebrity era infatti arrivato, insieme a Wilbur, dalla produzione artigianale di biciclette robuste, eleganti, e destinate a sostituire rapidamente i cavalli; e alle biciclette era arrivato da un paio di Monotype destinate a stampare un quotidiano locale di un certo successo, e sul finire della parentesi anche qualche libro. Tutto questo grazie a un solido gusto per l'essenziale, e un parallelo fastidio per l'ornamento: al punto che quando si era trattato – capita anche ai migliori – di trovare un nome al suo protobiplano, Orville era andato a recuperare dal suo mestiere precedente un termine puramente denotativo, «Flyer». Indica com'è noto qualcosa che vola: e in tipografia, appunto, un volantino.

UNA BOTTEGA

Rimane da spiegare quel «Press». Nei nostri mestieri, è la parola con cui si definiscono imprese minuscole, generalmente a conduzione familiare (quando e se la famiglia non mette per tempo i fondi al sicuro), che in anni di lavoro producono in copie numerate nove sonetti di Shakespeare, impressi a piombo in un carattere disegnato per la circostanza. La mia idea originaria bordeggiava pericolosamente questa, ma una delle sorprese di tutta la vicenda è che quando l'ho raccontata a Stefano Mauri, parlando di tutt'altro, la prima cosa che mi ha detto è stata: «Perché non lo fai da noi?». Perché è una cosa molto diversa da quelle che fate voi, gli ho risposto. Appunto, ha detto lui, che in molti casi limita la conversazione all'essenziale. Un po' ci ho riflettuto – se ricordo bene, circa centottanta secondi. Poi ho accettato. Non posso negare abbia avuto un peso il terrore che un governo creativo come quello che stava per insediarsi reintroducesse, hai visto mai, la prigione per debiti. Ma in realtà l'idea di aprire una bottega in un angolo di una grande industria editoriale mi sembrava un esperimento inedito, che valesse comunque la pena di tentare. E infatti.

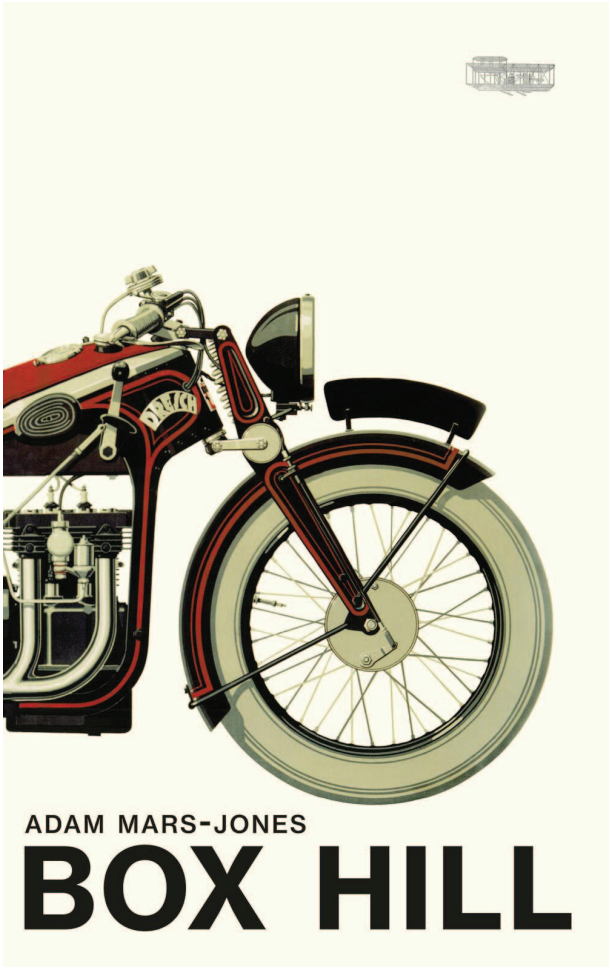
MAPPE PER ESPLORARE L'IGNOTO

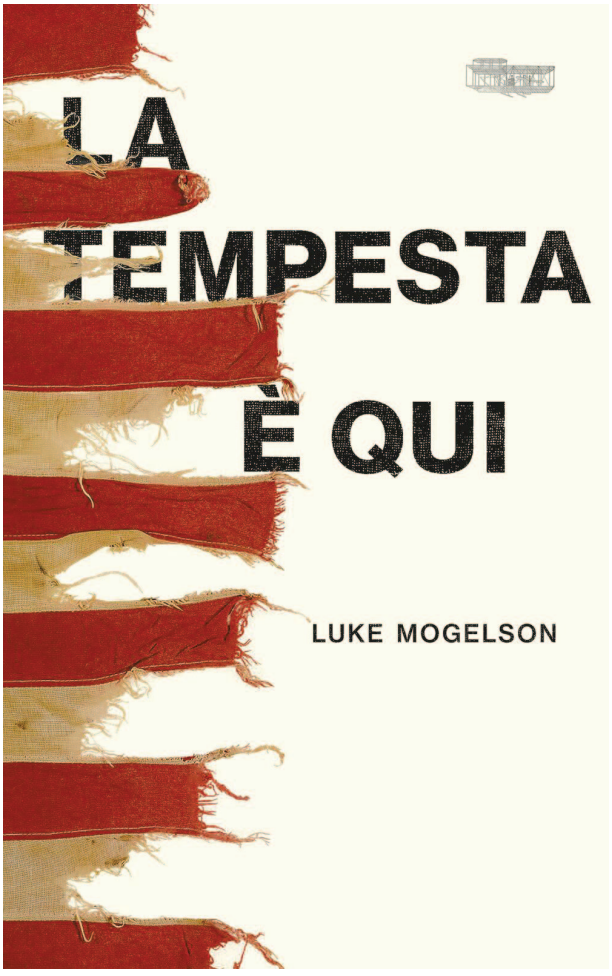
Benissimo, ma cosa pubblicare? Libri, è sempre stata la prima risposta che mi è venuta in mente: senza alcun'altra specificazione, neanche di genere. E questo per una ragione piuttosto precisa. Le jatture degli ultimi anni hanno scosso parecchie certezze della specie, e ridimensionato altrettante verità acquisite. Una era che il libro in quanto tale stesse a poco a poco scivolando nell'irrilevanza. Già nei primi giorni del lockdown, mentre da ogni genere di media nelle case di tutti rimbombavano le opinioni più inattendibili, prima qualche lettore solido, poi una quantità crescente di persone sono andate a cercare una delle poche fonti documentate e attendibili su quanto stava accadendo, e cioè *Spillover*, di David Quammen. All'epoca lavoravo ancora nella casa editrice che lo pubblica, e proprio per questo posso garantire che la sorpresa maggiore non era il succedersi frenetico delle ristampe, ma il fatto che centinaia di migliaia di lettori e non, tutti insieme, avessero all'improvviso bisogno di un libro. A un paio d'anni di distanza da quei fatti, mi è sembrato un eccellente punto di partenza. Per quanto strano possa sembrare, i libri – alcuni – ancora servono, specie se recuperano la loro funzione originaria: non di specchi in cui riconoscere la propria immagine

(che spesso faremmo bene a dimenticarci), ma di mappe per esplorare territori sconosciuti, o disegnare percorsi nuovi in paesaggi che fin lì si ritenevano familiari. Credo che i primi due titoli di Orville abbiano queste caratteristiche. *Box Hill*, di Adam Mars-Jones, racconta un amore fra due uomini con tutta la franchezza, la sgradevolezza e anche la dolcezza necessarie, ma soprattutto facendo vivere la storia in uno spazio al riparo da tweet e retweet, che poi è quello della letteratura. Quanto a *La tempesta è qui*, di Luke Mogelson, è una prova provata di dove possa arrivare la scrittura: ad esempio fin dentro una nebulosa incandescente come quella che ha portato Trump al 6 gennaio, per poi raccontarla come un romanzo di tipo nuovo, da cui è impossibile non sentirsi minacciati. Mi fermerei qui, perché Orville qui si sarebbe fermato. Quando sentiva avvicinarsi domande troppo ingombranti sul futuro della sua invenzione, infatti, girava il molestatore a suo fratello, che gestiva le relazioni esterne della coppia.

A modo suo, naturalmente.

Richiesto di pareri troppo specifici, infatti, Wilbur se la cavava sempre con la stessa battuta: «Gli unici animali che parlano sono i pappagalli, mi risulta. E non è che volino tanto alti».





Andrea Gentile

Il lavoro editoriale è un campo minato

«Finzioni», 18 febbraio 2023

Minacce e apertura al mondo

Subire una minaccia non è qualcosa che capita tutti i giorni, e tantomeno immaginavo potesse capitare a me quindici anni fa, intraprendendo la sobria via del lavoro editoriale. Non avrei fatto il magistrato, o il giornalista d'inchiesta ma un lavoro che, per quanto mi sembrasse eccitante, doveva essere al riparo da una modalità certamente antica per l'essere umano, ma solitamente – almeno così pensavo – innervata nei gangli della legge.

Non avevo mai letto, per esempio, nei carteggi di Calvino, Sereni, Vittorini, di minacce subite, ma al massimo di qualche poeta che si sentiva offeso per non avere ricevuto la giusta attenzione: una campagna pubblicitaria di alto livello che risaltasse la qualità dell'opera. Leggo sulla Treccani che la minaccia è il «delitto commesso da chi provoca in altri il timore di un ingiusto danno […] prospettando in qualunque modo […] un male futuro e indebito […] e che sia di tale rilevanza da turbare obiettivamente la tranquillità della vittima».

Naturalmente utilizzo questa parola con una certa ironia, e credo sia inutile specificare agli intelligenti lettori che non intendo attribuirmi doti eroiche, né mettere sullo stesso piano gli episodi bizzarri che capitano a chi lavora nell'editoria con ciò che capita a chi si sente davvero minacciato con grande frequenza (penso al mio amico giornalista Giacomo Di Girolamo, che di lettere di minaccia e di pericoli ancora più subdoli fatti di sorrisi e frecciatine ne ha fatto collezione).

A UN RITMO INASPETTATO

Eppure, devo dire che varie volte persino nel mio caso è stata turbata la «tranquillità della vittima». Scavo nella memoria e mi vengono in mente, in circa quindici anni, almeno cinque atti definibili come «minaccia». Uno ogni tre anni. Non un ritmo insostenibile, ma senz'altro inaspettato. Sono per esempio abbastanza certo che un professionista dell'editoria – forse in collaborazione con uno scrittore pirotecnico, che deve avergli almeno segnalato il mio indirizzo – sia stato protagonista di reiterati danni fatti al mio scooter, nelle notti in cui era parcheggiato all'aperto, fuori dalla casa in cui abitavo. Ma non avendo prove certificabili – salvo sincronie con impazzimenti megalomani e sms con solo l'emoticon di un campanellino come a dire «stai attento» – non feci nulla e aspettai che la tempesta passasse. Certamente però la «tranquillità della vittima» fu turbata.

Un'altra minaccia subita è talmente intricata che è molto meglio non rivelarla. Si può solo dire qui che vide pure coinvolti gli stessi individui, ma solo alla lontana, nelle retrovie, come personaggi secondari (nonostante ciò, e anzi proprio per questo, sono spesso i protagonisti della mia pratica di *metta bhavana*, la pratica meditativa detta anche della «gentilezza amorevole». In breve: si irradiano sentimenti amorevoli e compassionevoli pensando a queste persone. Si sente amore per loro). Delle altre due, non abbiamo tempo di parlare, ma mi soffermerei sull'ultima in ordine di tempo, forse la

più leggera, che credo possa dire qualcosa del lavoro editoriale.

LA CHIAMATA

Tutto inizia da una telefonata. Le telefonate sono sparite, sono un atto novecentesco, sono state soppiantate totalmente dalla paura dell'ignoto che l'essere umano porta con sé come un angelo custode. Nessuno si fa problemi a scriverti su WhatsApp per qualsiasi minuzia, ma la telefonata spaventa soprattutto chi la fa, più di chi la riceve. Per questo rispondo sempre annoiato, al novanta percento sarà un call center (il registro delle opposizioni non mi pare dia grandi risultati). Questa volta rispondo e una voce femminile fortemente fiorentina inizia a urlarmi contro. Dice che ho fatto una cosa gravissima e che dovrei vergognarmi. Cerco di capire di cosa parli, e solo dopo qualche minuto capisco che si riferisce a un romanzo sul mostro di Firenze, pubblicato dal Saggiatore, casa editrice di cui faccio il direttore editoriale. Dice – ma più che dire urla, vomita parole – che la sua famiglia, a leggere quel romanzo, sembra essere fortemente connessa al mostro di Firenze, e che questa è una gravissima diffamazione. Le rispondo che se è andata così ne sono profondamente dispiaciuto e le dico di scrivermi un'email, che inoltrerò immantinente all'ufficio legale della casa editrice. Lei aggiunge che se non rimuoviamo subito i nomi dal libro, intende presentarsi direttamente in casa editrice. Oppure «ancora meglio», dice, «a casa sua», e non intende andarsene, «rimango lì davanti per settimane», «così» aggiunge «le parlo bene io del mostro di Firenze, perché sono cose che conosco bene…». Il tono è sufficientemente minatorio non dico da turbare «obiettivamente la tranquillità della vittima», ma quantomeno da insospettirlo.

SVELATO L'ARCANO

Alla telefonata assiste un collega di un'altra casa editrice, che è venuto a trovarmi, e che mi chiede come faccia, quella signora, ad avere il mio numero di telefono. La risposta è molto semplice: è disponibile sul mio sito. Il mio amico collega teorizza allora che si tratti di *Übersprung*, «diversione»: quello scarto laterale, apparentemente fuori contesto, che è «un segreto ancora insondato del comportamento».
Gli sembrava infatti una modalità misteriosa, la mia: chiunque faccia questo lavoro, ha detto, deve proteggersi dal mondo, non è possibile avere una soglia di accesso così bassa. E mentre parlava pensavo sempre di più quanto questa «diversione» fosse la condizione indispensabile di questo lavoro. Preferisco parlare di «spaziosità»: coltivare cioè una capacità di ascolto per tutti gli aspetti della vita, essere disposti ad accogliere, nel bene e nel male. L'essere umano è portato per sua natura a identificarsi con una delle parole più controverse del vocabolario: «io». I buddhisti parlano dell'identificazione con l'«io-mio». Io sono ciò che sono e sono ciò che ho. Tutto ciò che c'è fuori dal mio mondo deve rimanere fuori dal mio mondo.

ACCOGLIERE IL MONDO

Eppure credo che molti mestieri, e così anche questo stranissimo che ha a che fare con i libri, necessitino di questa spaziosità, di questa predisposizione ad accogliere il mondo in tutte le sue forme. Per uscire dall'ordinario, per conoscere meglio il mondo, per avere idee inaspettate che contraddicano te stesso, per costruire una casa editrice che sorprenda sé stessa, non vedo molte altre strade che questa: provare a coltivare questa spaziosità. Rimettere continuamente sé stessi in discussione, tornare ogni mattina a fare questo mestiere per le ragioni per cui abbiamo iniziato a farlo: per conoscere e per sorprendersi. Se in una mente ristretta c'è spazio per pochissime cose, in una mente spaziosa c'è spazio per tutto. E un catalogo editoriale, per sua natura, è fatto per essere spazioso: potenzialmente infinito, come la mente.
Ps Il mio numero è infine stato rimosso dal mio sito, ma non per una minaccia subita: solo un assai persistente stalking di un manoscrittaro che pretendeva la pubblicazione di un suo romanzo fantasy; è tuttavia disponibile nel mio libro *Apparizioni* a pagina 127. Per futuri aspiranti minacciatori: non occorre spendere 18 euro, credo sia reperibile su Google Books.

Cristina Taglietti

Fratelli nel sangue

«la Lettura», 19 febbraio 2023

In quarantasei libri Volodine ha inventato universi post esotici eredi del Ventesimo secolo. Una città psichiatrica è la sola ambientazione possibile

L'universo in cui si muovono i personaggi di Antoine Volodine, scrittore dalle molteplici identità letterarie, ciascuna con un nome e una sua produzione specifica, è indeterminato e familiare al tempo stesso. Per sfuggire alle etichette dei generi se n'è inventato uno, il post esotismo, che ingoia e digerisce elementi singoli: il post apocalittico, la fantascienza, la parodia, la spy story, il racconto di guerra e molto altro, il tutto rammendato con i punti invisibili di uno stile raffinato e originale. L'architettura post esotica ha molte ramificazioni e coinvolge autori eteronimi come Manuela Draeger, Lutz Bassmann, Elli Kronauer: per questo per parlare con Volodine è spesso bene usare il voi.

Di nascita francese e dalle imprecisate ascendenze russe, Volodine ha fatto del mondo sovietico il territorio geografico e simbolico dell'immaginario post esotico e, pur rifiutando la postura da scrittore impegnato, a domanda della «Lettura» espone con chiarezza la sua posizione personale sul conflitto ucraino: «Sono sopraffatto» dice «da ciò che vedo e apprendo quotidianamente dalla stampa di entrambe le parti. I popoli fratelli sono ormai irrimediabilmente ostili. Insieme all'Occidente e alla Nato, gli ucraini zelenskisti sognano di distruggere e radere al suolo la Russia (sogno impossibile), mentre la Russia di Putin sogna di schiacciare l'Ucraina e di proibirle di avvicinarsi all'Occidente, altro sogno ormai impossibile. E in realtà, centinaia di migliaia di giovani muoiono al fronte non solo per un patriottismo che mi disgusta come tutti i patriottismi isterici ma soprattutto per preservare due regimi oligarchici, siano essi russi o ucraini».

Il punto di partenza di tutto il ragionamento è l'uscita del nuovo romanzo a firma Volodine, *Le ragazze Monroe*, che immagina un mondo alla fine, dove l'umanità reclusa popola un immenso ospedale psichiatrico in cui tutti i confini sono dissolti, anche quello tra vita e morte o potere e contropotere.

«Le ragazze Monroe» è il quarantacinquesimo romanzo del post esotismo che dovrebbe contare in totale quarantanove libri. Quindi la costruzione sta per finire?

In Francia è stato pubblicato lo scorso ottobre il quarantaseiesimo titolo, firmato da Infernus Iohannes, un collettivo di autrici, molto femminista, in rivolta contro gli uomini, contro il corpo, contro la sessualità, contro il mondo capitalista e persino contro la realtà in generale. Il titolo è provocatorio: *Débrouille-toi avec ton violeur* (*Affronta il tuo stupratore*). Sì, ci stiamo avvicinando alla fine. Ci saranno altri tre titoli: un romanzo di Volodine, un altro di Manuela Draeger e, infine, il quarantanovesimo, il cui titolo è *Retour au goudron* (*Ritorno al bitume*),

ancora firmato da Infernus Iohannes (questa volta autori sia uomini che donne). Non è un romanzo, ma una gigantesca raccolta di 343 pamphlet, tra testi, fotografie di un mondo scomparso (Macao), rubriche periodiche, racconti di sogni: l'addio del post esotismo al mondo editoriale e, allo stesso tempo, una performance letteraria.

Il nuovo libro immagina il mondo come un grande ospedale psichiatrico, è buio e piove sempre. Lo ha scritto prima della guerra in Ucraina, ma lo scenario di desolazione sembra reale…
Una vasta città psichiatrica è forse L'ultima ambientazione possibile. Tutti i disastri della storia si sono verificati molto prima dell'inizio dell'azione, intorno non è rimasto nulla, e ci sono pochi sopravvissuti. Ma non è un testo che descrive realisticamente una società post apocalittica. È un romanzo molto onirico, ambientato dopo la fine, dove i personaggi non si interrogano sulla scomparsa dell'umanità o su una ricostruzione, ma perseguono la loro ricerca interiore come potrebbero fare dei morti bloccati nei loro ricordi, impermeabili alle rovine che li circondano. Il poliziotto Kaytel continua la sua assurda indagine, la burocrate rampante Dama Patmos prosegue i suoi intrighi contro il Comitato Centrale, le ragazze Monroe – ninja dell'aldilà – hanno la missione di ristabilire il corso rivoluzionario di un Partito che non esiste più. E Breton, il protagonista, il folle principale, continua a vagare cercando di sfuggire sia alla polizia sia al suo destino. Nulla di profetico: l'ambientazione non è una città distrutta da guerra e bombe. La società è spettrale e l'unico nemico è quello interno: il dissidente, colui che si prepara a disobbedire al Partito, alla polizia o agli psichiatri.

«L'incubo è di una società morta, che ha raggiunto l'ultimo stadio della degenerazione burocratica.»

L'incubo è di una società morta, che ha raggiunto l'ultimo stadio della degenerazione burocratica.

La continuità tra la vita e la morte è un tema ricorrente nel post esotismo.
Una delle fonti di ispirazione è il *Libro tibetano dei morti* che racconta come i morti camminino in un mondo fluttuante dove sono assaliti da visioni terrificanti e dove gli opposti si equivalgono (non c'è alto e basso, non c'è passato o futuro, non c'è sogno o realtà eccetera). abbiamo preso le distanze dall'aspetto mistico del libro e abbiamo mantenuto soprattutto gli aspetti profani e poetici. Le nostre storie riprendono molto spesso l'idea che la morte non esista (o solo sotto forma di un'estinzione molto, molto lenta, come nel caso di Kronauer in *Terminus radioso*), che la morte sia appena percettibile (come nel caso di Kaytel in *Le ragazze Monroe*) e che si possa tornare a vivere. È un mondo strano quello che stiamo costruendo ma credo che funzioni su basi narrative molto pratiche e ricche. Per esempio, permette di avere personaggi che non sanno esattamente dove si trovino nella scala organica, che non sono né vivi né morti, che non hanno grandi necessità fisiche, non dormono o non sanno se stanno sognando o meno.

Dal punto di vista stilistico la continuità è tra il tragico e il comico…
Ho cercato di fare un libro divertente, introducendo quello che io chiamo «l'umorismo del disastro», che circonda il folle Breton in ogni momento. Ma ho anche introdotto scene burlesche e un personaggio comico, Dama Patmos. Il libro si conclude con un elenco delle 343 frazioni del Partito, un momento di scrittura che per me è stato di giubilo. Insomma, ho introdotto continuamente il comico mentre le ambientazioni e l'azione sono terribilmente cupe: questa è la firma del post esotismo.

La narrazione del disastro, del collasso, contrariamente a quanto spesso accade nella fantascienza, per voi è una

narrazione che si rifà al passato, agli incubi del Ventesimo secolo…

Il passato storico è una fonte delle nostre storie a cui attingiamo in vari modi. Ci sono libri in cui i personaggi sono immersi in incubi che riproducono gli abomini del Ventesimo secolo, la Shoah, i gulag, le guerre, le rivoluzioni armate, la repressione militare-poliziesca e innumerevoli momenti di paura. Ma tutto è sempre trasformato da un contesto onirico, e dalla grande solitudine dei personaggi, che vivono le disgrazie e la storia in modo interiorizzato. I nostri libri sono costruiti più su una ruminazione dell'orribile passato che su un incontro immediato con l'orrore. Molto spesso, è in un «dopo» indistinto che si colloca il presente in cui i nostri personaggi

«È un romanzo molto onirico, ambientato dopo la fine.»

sopravvivono. I ghetti, i campi di sterminio, ad esempio, non vengono descritti, ma è l'impronta che hanno lasciato a costituire la sostanza della narrazione. Lo stesso vale per il mondo sovietico, che si tratti del periodo del terrore staliniano o di quello più vicino a noi, che ho conosciuto.

La guerra tra Russia e Ucraina avrà un impatto sulla sua narrativa?

Il mio lavoro sta per finire e la guerra in corso non vi avrà spazio. Tuttavia, ho ancora dei testi da scrivere e ci saranno sicuramente degli echi. Gli echi e l'impronta di una guerra fratricida, sporca e fangosa, gli echi della minaccia nucleare, delle aberrazioni della propaganda, delle menzogne di Stato, dell'autocensura, l'impronta dei massacri, delle febbri nazionaliste, delle marce, delle vertiginose tentazioni di andare sempre al peggio.

Cosa significa per lei «impegno»?

Non credo che oggi uno scrittore possa influire sulla storia del mondo o sull'opinione pubblica. Questo accadeva in passato, quando gli scrittori erano pochi e quello che scrivevano veniva letto. L'epoca attuale consente solo ai pensatori ufficiali di avere un'esistenza mediatica significativa. Ogni paese ha i suoi giullari, che accompagnano il dogma e fanno sembrare che ci siano molti punti di vista, esponendo le cinquanta sfumature di grigio del capitalismo globalizzato. Ci sono, naturalmente, molti pensatori, poeti e filosofi al di fuori del mainstream, ma rimangono nell'ombra e non hanno alcuna influenza sugli eventi. L'opinione pubblica oggi vive in un totalitarismo soft che ha soffocato la forza di protesta della poesia e della letteratura. Che cos'è possibile fare oggi? Cercare la bellezza e la precisione, scrivere storie, creare mondi alternativi con le parole. Per gli scrittori post esotici: costruire piccoli rifugi bizzarri, dove è bello passeggiare.

Giovanna Zoboli

Roald Dahl e i diritti dei bambini lettori

«doppiozero», 24 febbraio 2023

I rimaneggiamenti della lingua dei libri di Dahl per «andare incontro alla sensibilità contemporanea». Lo spettro della cancel culture

La questione degli interventi operati sui testi di Roald Dahl presenta diversi spunti di riflessione interessanti.

Antefatto: come ha divulgato una inchiesta di «The Telegraph» pubblicata giorni fa, dal 2017 la società Roald Dahl Story Company, costituita dagli eredi dello scrittore in partnership con Netflix, gestisce i diritti d'autore di opere, traduzioni, adattamenti cinematografici e televisivi dell'opera dello scrittore. Dal 2021, la società è diventata esclusiva proprietà di Netflix che, quindi, decide della forma in cui viene divulgata l'opera di Roald Dahl. Le edizioni dei romanzi di Dahl, pubblicate di recente dalla casa editrice Puffin, di proprietà di Penguin Random House, sono state oggetto di alcuni rimaneggiamenti, secondo «The Telegraph» centinaia, che hanno comportato modifiche di parole e frasi allo scopo di «andare incontro alla sensibilità contemporanea» e rendere più accettabili i romanzi di Dahl (che pure hanno venduto nel mondo oltre 250 milioni di copie e continuano a venderne a centinaia di migliaia). Tali modifiche sono state operate dalla casa editrice in collaborazione con i sensitivity reader dell'organizzazione Inclusive Minds che si occupa di inclusione e accessibilità nella letteratura per bambini.

Nel corso della polemica sorta anche in Italia intorno alla notizia, si è particolarmente insistito sull'eliminazione degli aggettivi «grasso» e «brutto», in quanto utilizzati dallo scrittore in modi potenzialmente offensivi; si è parlato della calvizie a proposito di *Le streghe* e della misoginia di Dahl; e anche delle letture di Matilde dalle quali sarebbe scomparso Kipling (se siete interessati ad approfondire c'è un articolo su «Il Post» che riporta gli interventi più eclatanti). Lo spettro della cancel culture è stato evocato, ma molti hanno fatto notare che nella letteratura per ragazzi questo tipo di operazioni è sempre avvenuto (quindi, di cosa ci lamentiamo?). E se questo, da una parte, è vero, dall'altra c'è una differenza sostanziale che non può essere ignorata.

Se i Grimm, per esempio, furono insofferenti verso il perbenismo del pubblico borghese della loro gloriosa raccolta di fiabe che pure li portò a emendare e ad alterare, nel corso di sette edizioni, diversi testi per adattarli a forme di narrazione ritenute più conformi alla sensibilità corrente, chiunque è in grado di capire che questi interventi furono decisi dagli autori stessi. Così come il parallelo con la pratica di ridurre, riscrivere o adattare grandi opere della letteratura per renderle leggibili a un pubblico di lettori inesperti, nel caso di ciò che è stato fatto ai testi Dahl non si applica.

Walt Disney, per esempio, si appropriava di grandi capolavori della letteratura infantile e li manipolava

«Banalizzare forme e contenuti è una prassi costante in un mercato che porta in palmo di mano i mediatori adulti, le loro esigenze e la loro scarsa conoscenza e attenzione verso i libri per ragazzi.»

per adattarli alla propria estetica e al gusto del suo pubblico (che era composto più di adulti che di bambini, come lui sapeva benissimo e desiderava): ma lo dichiarava. Non erano più *Pinocchio* e *Biancaneve*, quelli che i cartoni animati raccontavano, erano Disney, al punto che oggi milioni di persone sono convinte che le storie originali siano opera del brand. Provate a chiedervi chi sia l'autore di *Pocahontas*, e vi sarà chiaro di cosa sto parlando.

È interessante che la questione sorga nell'àmbito della letteratura per l'infanzia, dove la qualità autoriale è sempre stata ritenuta secondaria; difatti questa letteratura è considerata di seconda scelta, in quanto al servizio di finalità educative che, per il gusto dei lettori adulti, ne rendono banale lo spirito e la natura. Nessuno oserebbe cambiare intere frasi di Faulkner o di Camus in base alla possibilità che, leggendole, qualcuno possa offendersi. Insomma, l'integrità autoriale, che poi significa rispetto dell'autore, del testo, ma anche del lettore, ha funzionato, finora, da confine non oltrepassabile. Si potrà polemizzare, discutere, opinare (sulla poetica e la scrittura), ma non alterare la verità letteraria e storica del testo, la cui natura potrà risultare sorpassata, ma che deve essere tutelata (nel nome della diversità) e, per essere compresa, contestualizzata, compito educativo, questo sì irrinunciabile. Curioso che i princìpi dell'inclusione non lo prevedano.

L'operazione di Netflix e di Puffin ha sollevato clamore per una ragione, a mio avviso, molto precisa: non solo assevera un'idea corrente di letteratura per l'infanzia (ma, da oggi, tout court di letteratura) modificabile in base alle culture, opinioni, posizioni ideologiche, politiche e religiose di un ipotetico pubblico, ma asserisce che chi ha licenza di farlo è chi detiene i diritti dell'opera, per esempio una multinazionale dell'intrattenimento. Al di là della questione dell'integrità dell'opera, che è enorme, non si può non essere sfiorati dal sospetto che le decisioni di Netflix possano essere finalizzate soprattutto a tutelare un interesse economico, più che nuove sensibilità.

Lo dico da editore: muoversi nel campo della letteratura per ragazzi impone scelte etiche ed estetiche quotidiane, soprattutto in relazione alla vendibilità dei prodotti. È facilissimo risultare scomodi, non graditi, essere percepiti come difficili, impopolari, incomprensibili. Banalizzare forme e contenuti è una prassi costante in un mercato che porta in palmo di mano i mediatori adulti, le loro esigenze e la loro scarsa conoscenza e attenzione verso i libri per ragazzi, e che tende a considerare i lettori bambini come una lucrosa fascia di consumatori a cui puntare nel modo più facile e sicuro.

Netflix sferra un colpo non da poco a chi – scrittori, illustratori, fumettisti, registi, editori – fa un complesso lavoro di ricerca nel campo della cultura per ragazzi, proponendo testi e immagini che hanno quelle caratteristiche sovversive meravigliosamente messe in luce da Alison Lurie, nella raccolta di saggi *Non ditelo ai grandi. Libri per bambini. Tutto ciò che gli adulti (non) devono sapere*: opere che portano alla ribalta lo sguardo infantile, il suo punto di vista perfettamente alieno rispetto alla società adulta, contro ogni tipo di conformismo e di stereotipo. Una letteratura che sovverte l'ordine delle cose, profondamente rivoluzionaria e poco addomesticata.

Credo sia sufficiente rileggere l'incipit di *Matilde* per rendersi conto di cosa Lurie intenda: «I padri e le madri sono tipi strani: anche se il figlio è il più

orribile moccioso che si possa immaginare, sono convinti che si tratti di un bambino stupendo. Niente di male: il mondo è fatto così. Ma quando dei genitori cominciano a spiegarci che il loro orrendo pargolo è un autentico genio, viene proprio da urlare: "Presto, una bacinella, ho una nausea tremenda!"». Suppongo che molti genitori si siano sentiti offesi dalla violenza di questo attacco frontale.

Se qualcuno di recente ha letto *Matilde*, cosa che personalmente ho fatto in questa occasione, la prima cosa di cui si rende conto è che le parole incriminate non sono tessere che si possono sostituire senza alterare il senso complessivo del romanzo. Il lessico di Dahl è forte, diretto, acceso, finalizzato alla creazione di personaggi e situazioni che descrivono un precisissimo ordine di relazioni: quelle di potere. Isolarle, tacciarle di razzismo ed espungerle, significa non vederle come parte dell'economia del romanzo. L'enorme signora Spezzindue e la grassa madre di Matilde sono due colossi dominati dall'avidità e dalla stupidità, che con la loro imponenza fisica mettono in scacco la piccolezza e la fragilità dei bambini, una tribù di esseri piccoli e spaventati. È così che i bambini vedono i malvagi e Roald Dahl ce lo ricorda senza incertezze.

Se, infatti, nei romanzi di Dahl esiste una metafora ossessiva è quella del potere, della condizione di chi non ne ha a fronte di un mondo adulto in cui il potere è tutto.

Un punto di vista certamente infantile, selvatico, allucinato, che predilige, come arma di difesa, la caricatura, e dove la deformazione fisica è sempre attributo, non generico, di un mondo adulto violento e incomprensibile. I personaggi malvagissimi di Dahl sono enormi perché torreggiano, godendo del loro potere anche fisico sugli inermi, sono metafore dell'ingiustizia e dell'abuso. I bambini lo sanno leggere, questo. Sono rimasti loro, temo, a distinguere i piani della rappresentazione, della finzione e della realtà, che gli adulti stanno a poco a poco distruggendo, alterando, in una cieca smania di controllo anche della dimensione infantile, tutto ciò che racconta la realtà attraverso gli strumenti della trasfigurazione poetica e letteraria. I bambini sanno leggere e muoversi con destrezza nella dimensione fantastica di racconti, fiabe e romanzi (Sendak lo ricordava e per questo negli Stati Uniti fu sempre considerato con diffidenza); sanno che a parlare è il linguaggio dei simboli che racconta la verità, ma non è mai da interpretare in modo letterale. È attraverso questo che possiamo sperimentare l'alterità che rimuoviamo dalla nostra vita quotidiana e che la finzione pervicacemente ci mostra, permettendoci di avvicinarla alla nostra sfera di esperienza, e di conoscerla. L'arte serve a questo.

In tutta questa polemica su Roald Dahl si è sentito parlare di moltissime cose, sicuramente interessanti per gli adulti che sull'educazione e i suoi contenuti hanno sempre condotto accanite battaglie, ma dei diritti dei bambini come lettori si è sentito parlare pochissimo. Non stupisce.

«Secondo me la scuola perfetta è quella dove i bambini non ci sono» afferma l'aguzzina Spezzindue, durante una delle sue visite alla classe di Matilde. «Un giorno aprirò un istituto del genere. Penso che avrebbe un grande successo.»

«I bambini sanno leggere e muoversi con destrezza nella dimensione fantastica di racconti, fiabe e romanzi; sanno che a parlare è il linguaggio dei simboli che racconta la verità, ma non è mai da interpretare in modo letterale. È attraverso questo che possiamo sperimentare.»

Maria Teresa Carbone

Il lavoro culturale. Dialogo con Francesca Borrelli

«Le parole e le cose», 27 febbraio 2023

Scomparse da decenni le vecchie terze pagine, caduto nel dimenticatoio l'esperimento di «la Repubblica» che al suo esordio, nel 1976, pose le pagine culturali al centro del giornale, oggi nei quotidiani italiani tutto quello che ha a che fare con la cultura si trova quasi sempre in uno spazio «altro» che, a seconda della prospettiva, possiamo considerare privilegiato o marginale: il supplemento del fine settimana. Così, dopo le conversazioni con Gianluigi Simonetti e con Ilaria Feole, alla terza tappa di questa ricognizione nel territorio del giornalismo culturale italiano, a rispondere alle domande è Francesca Borrelli che da anni coordina insieme a Roberto Andreotti e a Federico De Melis «Alias», l'inserto domenicale del «manifesto» e che nel 2014 ha raccolto in un volume edito da Quodlibet, Maestri di finzione, alcune fra le interviste più importanti da lei realizzate appunto per il manifesto (tra i suoi interlocutori, Anna Maria Ortese, José Saramago, Alain Robbe-Grillet, Susan Sontag, Don DeLillo, Javier Marías, Orhan Pamuk, Emmanuel Carrère).

Partiamo dal lavoro quotidiano, quello su cui si basa «Alias» domenicale. Secondo quale criterio scegli i libri che verranno proposti? Più precisamente: come ti organizzi rispetto alla enorme quantità di titoli che escono? Hai consulenti magari informali che ti aiutano? Quanto contano gli uffici stampa nelle vostre scelte? Hai altre fonti di informazione?

Per quanto riguarda i titoli di finzione, il criterio con il quale scelgo i libri da far recensire, o da recensire io stessa, risponde in modo prioritario al loro interesse da un punto di vista letterario. Sappiamo bene che ciò di cui si parla nei vari libri potrebbe essere svolto egregiamente da altri generi, da telenovelas o da serie tv, o da pubblicità articolate, ragione per la quale trovo sempre molto irritanti le proposte di recensione che a volte gli uffici stampa ci fanno sulla base del fatto che, essendo «Alias» il supplemento libri di un giornale noto per la sua connotazione politica, considerano ovvio il nostro interesse per contenuti politici o militanti o, peggio, che riguardano i dannati della terra. Quello che invece ci sta a cuore, e che è un po' anche ciò che ci si aspetta da noi, è portare a galla titoli di autori poco noti pubblicati da editori che non hanno i mezzi per circondarli di un battage sufficiente ad assicurare loro una certa audience. Ma, per la verità, tutti i supplementi di libri sono ormai diventati bravissimi nell'esercitare questo lavoro di scouting, ammesso che sia ancora lecito parlare in questi termini. Da quando il rapporto tra l'autore e l'editore, e fra l'editore e il pubblico dei lettori, non è più un rapporto diretto bensì fortissimamente mediato dalla figura degli agenti, anche il nostro lavoro di critici è a sua volta interferito, nel bene e nel male: la pretesa di scoprire qualcosa di nascosto corrisponde a un'idea ormai trascorsa di editoria, e direi che la nostra bravura si limita semmai al reagire alla pubblicazione di titoli dimenticati, ripescati dai cataloghi di editori che li avevano abbandonati.

Le ricadute delle mediazioni editoriali finalizzate all'allestimento di un successo sono molteplici, e anche il nostro lavoro – dal momento che tutti i titoli ci vengono prontamente magnificati – esige più

malizia ed è al tempo stesso meno meritorio. Per quanto riguarda la mia esperienza, gli uffici stampa funzionano tanto meglio quanto più sono sobri nelle loro segnalazioni e fanno a meno di accompagnarle con aggettivazioni ridondanti, che finiscono per azzerare qualunque gerarchia tra i diversi titoli, presentandoli tutti come novità imperdibili di autori irrinunciabili.
La retorica che accompagna la presentazione dei titoli è semplicemente controproducente, mentre a volte risultano utili le rassegne internazionali, che sono forse la nostra fonte prioritaria di informazione per quanto riguarda, almeno, i titoli stranieri.

Quali tratti caratterizzano «Alias/domenica» rispetto ai supplementi culturali di altre testate («la Lettura», «Domenica» del «Sole» eccetera)? Potresti tracciare un identikit dei vostri lettori? Rispetto a dieci o vent'anni fa ti pare che «Alias» sia cambiato (penso per esempio alla lunghezza degli articoli)?
Forse un dato che ci differenzia da altri supplementi riguarda la sintonizzazione con il mercato: nello scorrere le classifiche dei libri più venduti, molto raramente, diciamo pure quasi mai, vi si trovano i titoli che «Alias» propone. A fare da cassa di risonanza dei libri prevedibilmente di successo ci sono testate più brave di noi, semplicemente perché credono di più, evidentemente, in ciò che si intona allo spirito del tempo. Inoltre, i nostri articoli sono abbastanza lunghi, spesso critici, nei casi più virtuosi sono il frutto di un *close reading* piuttosto puntuale, per quanto stretto nella misura di un supplemento libri. Dunque, la loro funzione è al tempo stesso di segnalazione ma anche di analisi, e non tanto dei contenuti, quanto delle strategie con cui si organizzano questi contenuti. Fin qui i propositi, sebbene non sempre, ovviamente, il risultato sia conforme. Ma può dire qualcosa, intanto, il fatto che «Alias» richieda microsaggi critici, e non accattivanti resoconti del contenuto di un libro.
Per quanto riguarda i saggi, il discorso si fa sempre più difficile, dal momento che sembra molto in auge un genere che noi non prendiamo in considerazione, ovvero le trattazioni trasversali di un determinato tema (che so, l'albero nella storia dell'umanità, il racconto spirituale nella storia della letteratura, e così via) la cui pretesa di *omnia circumspicere*, almeno per quel che riguarda il tema prescelto, si traduce in inevitabile superficialità. Men che mai prendiamo in considerazione le biografie romanzate. Restiamo ancorati al genere saggistico che offre un punto di vista inedito su argomenti specifici, proprio in ragione di una approfondita frequentazione della materia trattata: sono saggi che prevedono lettori strumentati, come del resto sono, a me pare, i lettori di «Alias», forse come noi affezionati ai caratteri novecenteschi più che a quelli del nuovo millennio, poco sintonizzati sull'impronta al tempo stesso veloce e pubblicitaria che ha la trasmissione culturale affidata ai social. Non se ne può prescindere, ovviamente, a meno di voler prescindere dal proprio tempo, ma non perciò è necessario accodarsi. Mi sembra particolarmente interessante l'esperimento appena inaugurato della rivista on line, a pagamento, «Snaporaz», ideata da Gianluigi Simonetti e da Filippo D'Angelo. Non credo tuttavia che questa idea vada interpretata come una sintonizzazione maggiore con il mezzo on line, bensì come la presa d'atto della impossibilità di diffondere le riviste, dal momento che nessuna libreria le tiene più.

«Per quanto riguarda la mia esperienza, gli uffici stampa funzionano tanto meglio quanto più sono sobri nelle loro segnalazioni e fanno a meno di accompagnarle con aggettivazioni ridondanti.»

«Non facciamo intervenire gli scrittori su altri scrittori più o meno della loro generazione, questo ovviamente per evitare scambi di favori o giudizi compromessi da qualche forma di vicinanza.»

Tra le peculiarità di «Alias» mi sembra ci sia anche la cura riservata alle immagini, un lavoro nel quale i due altri curatori, Federico De Melis e Roberto Andreotti, sono molto più bravi di me, e che richiede di cercare una qualche coerenza tra testo e immagine: perciò, scegliamo tendenzialmente artisti della stessa generazione e nazionalità dell'autore recensito; ma a volte, invece, si rende necessario uno sforzo interpretativo, altrimenti essere didascalici si risolverebbe nell'essere scontati.
Non sono in grado di tracciare un identikit dei nostri lettori, ma pensando ai pochi che conosco mi pare siano connotati da una curiosità che va oltre la superficie del libro: non mettono in primo piano ciò di cui si parla nel testo ma il come. Probabilmente, molti di loro sono insegnanti delle superiori, o docenti universitari, ma ci sono anche tante persone curiose che intendono informarsi su ciò che offre loro il mercato librario, e che si aspettano una selezione a prescindere dal successo di vendite.
Non mi pare che «Alias» sia cambiato rispetto ai passati dieci o vent'anni, e non so se questo sia un bene, ma lo è per noi che lo facciamo: è una prova di resistenza… speriamo senza resa. Di fatto, l'unica strategia per indagare un libro passa per il leggerlo a fondo, e non mi pare che l'avvento dei social o altri cambiamenti di politiche editoriali abbiano segnalato un modo diverso di ingoiarli.

Come avviene la scelta dei collaboratori? Sei tu a suggerire i libri che verranno recensiti o accogli le proposte che ricevi? Al di là della committenza ti confronti con i collaboratori su quello che succede nel mondo dell'editoria? E come descriveresti il processo di editing dei pezzi?
La scelta dei collaboratori è forse il campo nel quale un tentativo, a volte riuscito, di scouting si rende ancora praticabile e secondo me augurabile. Il criterio preliminare riguarda la competenza sugli argomenti da trattare. Nel corso del tempo mi sono costruita una agenda che ha pescato i suoi nomi dalle prefazioni e dalle curatele, lette di volta in volta mentre cercavo chi avesse lavorato a un determinato autore. Ma questa stessa agenda include anche giovani studiosi, che a suo tempo mi vennero, o più raramente mi vengono, suggeriti da studiosi che stimo. Faccio un esempio: alcuni tra gli ex allievi di Remo Ceserani e di Mario Lavagetto che, dietro loro indicazione, ho avuto nel tempo la fortuna di conoscere, sono tra i nostri migliori collaboratori e hanno incominciato a scrivere per noi quando erano veramente molto giovani. Così, si è andata formando nel tempo una cerchia di persone particolarmente ferrate in determinate discipline, e perciò l'associazione fra i titoli che i bollettini editoriali offrono e i loro nomi è diventata ricorrente. Siamo noi a commissionare i pezzi, certamente, molto di rado accogliamo le proposte che ci vengono fatte. Non è difficile capire quali fra queste proposte sono dettate da una benvenuta curiosità personale e quali da contiguità con gli autori dei libri stessi: non a caso abbiamo tanta difficoltà a dare una giusta rappresentazione della narrativa contemporanea italiana, perché non facciamo intervenire gli scrittori su altri scrittori più o meno della loro generazione, questo ovviamente per evitare scambi di favori o giudizi compromessi da qualche forma di vicinanza. Restano candidabili i cosiddetti «critici puri» che sono sempre meno e che, comunque, anche loro non sono esenti da scambi di cortesia.
E certo, a volte mi confronto con gli specialisti delle diverse discipline su quel che esce nell'editoria,

perché si presuppone che conoscano già le versioni originali dei diversi libri, più di me hanno presente se si tratta di riedizioni o se si tratta di novità, e meglio di me hanno presente se si tratta di nuove traduzioni e vale la pena parlarne o se si tratta di ricicli dagli abissi dei cassetti.
Quanto all'editing, è l'esercizio che a me personalmente sta più a cuore, perché credo sia la tessitura media di un prodotto editoriale a stabilirne la qualità, più che i suoi vertici o le sue eccellenze. L'editing è il grande negletto dell'industria culturale: nelle case editrici questo si rende lampante, nei giornali meno, comunque resta un lavoro a mio parere importantissimo perché in grado non soltanto di rendere leggibile quel che non lo sarebbe, ma anche di dare valore a testi che da un punto di vista concettuale sono pieni di buone idee e solidamente argomentati, ma da un punto di vista formale sono a volte trascurati, altre volte patentemente improbabili. Un buon lavoro di editing può rendere eccellente un pezzo a malapena fruibile, anche se certamente quel che non può fare è introdurre idee che non ci sono o rendere stringente una logica traballante.

Su «Alias» escono quasi esclusivamente recensioni di libri. Facendo riferimento anche agli altri supplementi, ti pare che la forma-recensione sia cambiata negli ultimi dieci-quindici anni (diciamo: dall'avvento dei social)? E in generale, secondo te in cosa consiste una buona recensione? Perché si leggono così poche recensioni negative? È vero che di un libro brutto è meglio non parlare?
Sì, su «Alias' escono quasi solo recensioni di libri, e più raramente interviste, quando si incontrano autori ai quali vale la pena dare la parola. Per seguire i cosiddetti «eventi» culturali ci sono le pagine quotidiane del giornale; noi non vogliamo scantonare dal rendere conto dei libri, proprio perché oggi lo si fa sempre meno. Non saprei essere più puntuale circa la confezione di una buona recensione di quanto lo è stato a suo tempo Cesare Cases sull'«Indice», mentre per quanto riguarda la scrittura penso che le norme per la redazione di un testo radiofonico di Carlo Emilio Gadda, estendibili in realtà a qualunque tipo di testo, siano intramontabili: andrebbero mandate a memoria e introiettate da tutti coloro che scrivono.
Sicuramente la forma recensione che si legge abitualmente è cambiata negli ultimi dieci-quindici anni, e somiglia sempre di più, mi pare, a una sorta di presentazione delle buone ragioni per le quali comprare e leggere un libro. A me pare che ci sia un malinteso affiancamento dei recensori alle case editrici mentre i due lavori dovrebbero essere tenuti adeguatamente distinti. Che gli editori facciano di tutto per guadagnare ai loro libri delle buone recensioni è comprensibile, ma che i critici abdichino alla loro funzione è una forma di rinuncia che mina la loro credibilità. Detto questo, non ha senso secondo me occupare spazio per stroncare un libro mal riuscito, che non alimentava particolari promesse: lo si può tranquillamente lasciare nel dimenticatoio, mentre ha senso leggere criticamente libri magnificati, pompati dalle case editrici, cui si prepara una grande audience, libri dai quali ci si aspetterebbe qualcosa, che di fatto non danno. Non penso tanto ai successi di vendite, dei quali in genere non ci occupiamo, penso soprattutto a quelle ghiottonerie editoriali che alla prova dei fatti, ossia di una lettura smaliziata quanto basta, si rivelano dei banali solleticatori delle velleità culturali in dotazione al lettore desideroso di frequentare i piani alti della produzione editoriale.

A proposito dei social, li segui? Su Facebook capita spesso che i libri siano oggetto di dibattito: secondo te questi scambi possono rientrare nell'àmbito del giornalismo culturale? In generale l'avvento dei social ha avuto un'influenza sul modo in cui viene proposta l'informazione culturale? E i festival letterari?

«L'editing è il grande negletto dell'industria culturale.»

«Che gli editori facciano di tutto per guadagnare ai loro libri delle buone recensioni è comprensibile ma che i critici abdichino alla loro funzione è una forma di rinuncia che mina la loro credibilità.»

Non seguo i social, né i dibattiti sui libri che ci sono su Facebook, mi sembrano un fenomeno più o meno dello stesso genere dei diffusissimi gruppi di lettura, che rispondono alla benemerita esigenza di discutere su qualcosa che ha occupato il proprio tempo, evidentemente in maniera soddisfacente, o a volte frustrante, e che si ha piacere a condividere. La natura di questi scambi è quasi sempre impressionistica, e la mia curiosità non è tale dalle farmene conquistare.

Chiudo con due domande che ho rivolto con le stesse parole anche a Gianluigi Simonetti. La prima: secondo te qual è (se c'è) il punto di equilibrio fra il lavoro giornalistico, che esclude lo specialismo, e il lavoro culturale che in buona misura lo impone?
Non saprei descrivere il punto di equilibrio fra il lavoro giornalistico e il lavoro culturale, penso che entrambi possono vantaggiosamente oscillare verso l'una o l'altra sponda, come spesso avviene nei paesi anglosassoni, senza perciò tradire le aspettative che legittimamente forniscono. Mi sembra che se c'è una preoccupazione oggi – sia da parte delle case editrici, che con ciò hanno abdicato al proprio ruolo, sia da parte dei giornali, che non perciò guadagnano più lettori – è sempre quella di ridurre a formule entrate a far parte del senso comune la complessità dei problemi da affrontare e da esporre, semplificando non sempre a favore di una maggiore comprensibilità. Il vero problema riguarda, mi pare, sia per quel che concerne le pubblicazioni più «scientifiche» sia per quel che compete alle pubblicazioni più «giornalistiche», la qualità della scrittura, e prima ancora l'investimento che nella scrittura si fa, evidentemente considerata un ingombrante viatico del sapere, e molto raramente invece un oggetto di investimento in sé.

Ed ecco la seconda: al ministro della Cultura, Gennaro Sangiuliano, è stato affidato da Giorgia Meloni il compito di ribaltare l'egemonia culturale della sinistra. Nella tua esperienza oggi questa egemonia esiste ancora? Ammesso sia così, cosa possiamo immaginare si farà per smantellarla? Cosa si può fare per contrastare questo tentativo?
Ammesso che abbia ancora senso parlare di sinistra e di destra come si faceva una volta, e ammesso che esista ancora una sinistra rispondente ai requisiti che noi evochiamo nominandola (ciò che ovviamente non si dà), allora sì, penso che in linea ipotetica esista ancora, non dico una egemonia, che mi sembra una parola purtroppo inadeguata a descrivere i risultati di quanto abbiamo intorno, ma insomma una qualche forma di prevalenza della sinistra nella trasmissione del sapere. E questo semplicemente perché la cosiddetta destra si è fatta un vanto del disinvestimento nell'istruzione, ciò che infatti ha portato a una sempre maggiore emersione della natura umana non addomesticata, altrimenti detto della natura bestiale dell'animale umano. A mio parere non esiste oggi qualcosa di molto diverso da quanto esisteva ieri per contrastare questo stato dell'arte. Se l'investimento nell'istruzione non torna ad essere una priorità, se l'arruolamento del corpo docente non avviene in ragione del sapere che è in grado di trasmettere, e se dunque dalle scuole superiori prima e dalle università poi non escono persone in grado di partecipare alla vita culturale, sia come protagonisti che come fruitori, allora è la materia prima dell'industria culturale a latitare ed è dunque del tutto illusorio pensare di scavalcare il problema affidandosi alla buona volontà di comunicare e di discutere dei social. Perché ciò che metteranno in circolo non è fatto della stessa pasta di ciò a cui tu alludevi.

Esordiario/confermario

a cura di Lavinia Bleve

Senza respiro è un libro se non altro ben educato: nel risvolto di prima spiega al lettore ogni buon proposito che ha, promette e si dichiara sicuro di mantenere queste promesse, assicura di possedere senso pratico e disciplina di scrittura: «Una storia nella quale il sesso diventa un inedito strumento di elaborazione del lutto, da affrontare con lucidità e determinazione. Un romanzo sul controllo: del proprio fiato, del proprio piacere, della propria vita».

Peccato che nelle sue 199 pagine non mantenga nessuna delle sue promesse e che la sola sua costante sia la superficialità.

Ecco, quello che per certo si può dire di questo libro è che sia superficiale in ogni parte della sua struttura.

Protagonisti sono Cecilia e il suo giardino di relazioni, nel quale piantano semi, una sorella, un padre e una madre moribonda prima e morta poi.

Smarrita già in questo giardino, Cecilia non intende perdersi e si cerca nel sesso, convinta che la liberazione dal dolore per il lutto prossimo possa passare attraverso il punto più alto del dolore stesso e che tale punto debba essere fisico, cercandolo, accettandolo, subendolo: soffro nel cuore e nella mente perché mia madre sta morendo e allora voglio soffrire anche nel corpo; quindi proverò il sesso Bdsm.

Sesso libera tutti, insomma, è lo slogan della seconda parte del libro – sulla prima non c'è molto da dire: Cecilia e il fidanzatino hanno rapporti sessuali e lei, folgorata sulla via per Damasco, desidera che le mani di lui la strangolino; lui, eterosessuale cis basic, ritiene la cosa oltraggiosa, irrealizzabile, anormale, inaccettabile («E comunque sei fuori di testa, non è normale voler essere strozzati!»).

Nella seconda parte, la salute della madre peggiora e quella di Cecilia migliora in gruppi Bdsm, in serate in cui socialità e collari si mescolano, il nudo è incoraggiato, i segni della frusta regolano i pensieri («Finiscono le loro bibite, Elia le chiede se le va di giocare insieme. Tornano verso casa, i suoi coinquilini sono fuori. Si chiudono in camera, lui tira fuori la kinky bag dall'armadio, le dice di darci un'occhiata»).

Disciplina delle emozioni, dunque, mischiata a disciplina del gioco sessuale e delle sue regole: io ordino e tu ubbidisci, io ti faccio male e tu ti ecciti, io stabilisco e tu accetti senza discutere, io ti soffoco perché

tu possa respirare – questo è raccontato ricordando la grande differenza che esiste fra disciplina della vita e disciplina del Bdsm: la prima non fornisce a chi soffre la safe word, strumento di salvezza per fermare il dolore quando diventa insopportabile.

A questo punto chi non ha letto *Senza respiro* potrebbe – lo ammetto e lo immagino – trovare pure interessante la storiella («Cecilia annuisce, si lascia prendere per mano e condurre sul divano. Lì negoziano una scena a tre con Roberta, quando sono pronti si alzano e si mettono al centro della sala.

Cecilia e Roberta rimangono nude, Elia mette a entrambe due collari, unisce gli anelli di metallo con un moschettone»).

Leggendo il libro, però, l'interesse torna presto a casa sua e lascia il posto alla noia e alla delusione. Ogni argomento è trattato con superficialità tale che mi chiedo a che tipo di pubblico il libro si rivolga: non a un adolescente contemporaneo, non a un adulto consenziente che opti per il Bdsm, a non a un lettore che non abbia immaginazione. Anzi, il libro pretende immaginazione dal lettore, come a dirgli «io sono un libro, fornisco solo spunti, tu immagina, fai il tuo lavoro di lettore, vai oltre la pagina, eccitati, soffri, fai qualcosa di sinistra!».

E forse il solo pubblico capace di fare ciò è il famoso lettore boomer, la cui adolescenza è stata scandita dal peccato di giornalini porno rubati al padre, dal catechismo e dall'assenza di Pornhub – lettori che sono ancora impegnati a parlare bene di *Spatriati* e non hanno tempo per leggere pure questo.

Insomma, un esordio di cui non sentivo la necessità – come non sentivo la necessità di tutti i discorsi diretti sparsi nel libro e che sono così banali da rendere fasulla ogni loro chiacchierata; di una scrittura che non è capace di rendere realistico quello che ha la pretesa di raccontare, che si ostina nel tempo indicativo perché qualcuno le avrà detto che quello è il tempo della realtà e che non si accorge che il solo masochismo è quello del lettore che decide di arrivare all'ultima pagina; di una storia che non esordisce.

E, se non esordisce la storia, può forse esordire il libro?

No.

Raffaella Mottana, *Senza respiro*, Accento

ALTRI PARERI

«Mottana controlla anche il respiro di chi legge, che continuamente si trova col fiato sospeso grazie alla sua scrittura chirurgica, tagliente, controllatissima. Una scrittura fredda come una lama di bisturi, che non produce emozioni lampo, ma crea un lento sgorgare di attimi che tolgono il respiro.»
Beatrice Palmieri, «Il Rifugio dell'Ircocervo», 16 gennaio 2023

~

Caro Gianfranco,
ti scrivo questa lettera perché immagino sia una forma di comunicazione che ti piace – in *L'amore inutile* sono presenti due lettere che lui scrive a lei e una che lei indirizza a lui, quindi penso di farti cosa gradita – e perché del tuo libro circolano già troppe recensioni e non bisogna esagerare.

Ho apprezzato quelle lettere, Gianfranco, forse meno l'ultima: lui che la riceve quando è amputato, incapace di muoversi, in un ospedale di campo, senza memoria e con movimenti di palpebra come unica reazione mi è sembrato eccessivo: «Sentiva dei dolori sparsi nel corpo ma le braccia ancora non si muovevano: riusciva appena a sollevare le dita, gli aghi sulla mano pungevano e così ritornava a stare fermo. Poi arrivò un soldato diverso, con la divisa lavata e in ordine. Non aveva armi, lo salutò con un sorriso gentile poi si avvicinò mostrandogli una busta da lettera. Gli chiese se quello scritto sopra la busta fosse il suo nome: parlava la sua lingua, si guardava intorno e si passava la mano sulla testa rasata. Lui non sapeva come rispondere, la bocca non si apriva e non aveva idea di chi avesse potuto scrivergli una lettera».

Per carità, sono lettere d'amore e Pessoa diceva che le lettere d'amore, quando c'è l'amore, sono tutte ridicole – però mi sembra che con quell'ultima lettera si sia smarrito il senso della misura, ecco.

Caro Gianfranco,
dopo le prime trenta pagine ho iniziato a chiedermi «sì, va bene, ma quand'è che succede qualcosa?» e questa domanda mi ha tenuto compagnia per quasi tutta la lettura.

Ma andiamo con ordine.

L'amore inutile racconta una storia d'amore: lui vede lei a una festa di matrimonio, si procura il suo numero di telefono, la chiama e per tre anni lui e lei parlano (mi è piaciuto che i personaggi non avessero nome, vuoi che siano universali come l'amore?) ogni tanto con qualche interruzione personale e senza mai incontrarsi.

Gianfranco, tu ci assicuri che lui e lei si amino e ti aspetti che ci chiediamo se sia possibile innamorarsi di una voce – immagino che qualche lettore se lo sia domandato davvero; la domanda è più di una volta posta nel libro, si vede che per te è una cosa importante, come a volerci convincere che la storia debba ruotare attorno a quel quesito:

«Pensi di amarla?»

«Cosa, una voce? Secondo te mi innamoro di una voce?» le chiese, poi con le mani arrossate e fredde si aggrappò allo sterzo, con la foga di un navigante travolto dalla tempesta, un marinaio di scorta che si ritrova il timone di una nave grande quanto il mondo.

Lui è artista, fotografo, prossimo reporter di guerra, con una famiglia umile ed eccessivamente comprensiva; lei è la figlia problematica e annoiata di una ricca famiglia di albergatori, una giovane donna frivola, consapevole che la bellezza del suo corpo sia capace di ammaliare ogni uomo e generare invidia in ogni donna, impegnata a inseguire e mantenere quella perfezione fisica attraverso la chirurgia estetica – finché un'operazione sbagliata le rovina sedere e gambe: «Abbassò il pantalone di filo di Scozia sino alle caviglie e ritrovò l'orrore riflesso e sordo nello specchio. Le possibilità di una ripresa erano pari a zero. I medici avevano provato diverse cure ma lo sfregio era rimasto; apparteneva a lei, non a sua madre né a suo padre. Ma loro dicevano che era colpa sua, che era malata, che loro l'avevano messa al mondo già bella, ma troppo fragile. Loro dicevano tante cose, cose senza cuore. C'erano dei fossi lividi sotto le sue natiche e lungo le gambe, nascondigli di grasso e tessuti gonfi che formavano una ragnatela irregolare: la pelle abrasa si attaccava addosso come un maleficio».

Da questo incidente lei sospende la sua vita – atti adolescenziali di autodistruzione, famiglia che non comprende e ignora anziché dialogare, depressione, manie varie.

Siamo così arrivati a quasi meta del libro e la storia ancora non inizia; Gianfranco, quand'è che succede qualcosa?

Finalmente, a pagina 170, epifania! L'amore, ci dici, distrugge e lui, nel tentativo innamorato di salvare lei, comincia un percorso di retrocessione emotiva mentre lei rinasce: «Ormai era chiaro, se lei gioiva lui moriva di rabbia».

La speranza che la storia inizi resta mesta illusione: lui continua a soffrire per amore e a sospendere la vita perché lei, invece, prova a scongelare la sua – esce, va in città, si ossessiona con la pulizia di ogni angolo di casa, va a trovare il nonno moribondo e si dimentica di telefonare a lui: «Per tutto il pomeriggio rimase in cucina, con i guanti di gomma, a proteggersi dal mondo, a lavare e riordinare gli elettrodomestici che ormai aveva imparato a gestire, a scomporre e a rimontare con invidiabile maestria. Lucidò anche la piastra per la carne, lavò due volte gli stessi abiti di seta per via di alcune macchie che non andavano via: entrava e usciva dal bagno e non aveva voglia di fumare».

Leggo altre cinquanta pagine e comincio a pensare che la storia, da qualche parte, sia stata inaugurata, ma fatico a sapere dove e non me ne accorgo.

Intanto muore il nonno, lui ha una proposta di lavoro come reporter di guerra, lei conosce un architetto che ha il compito di ristrutturare l'albergo di famiglia, la madre di lui si dispera nel vedere il figlio oramai depresso, la madre di lei ogni tanto l'abbraccia e più spesso la ignora.

Insomma, faccio cose, vedo gente, ma resta tutto così superficiale, Gianfranco, che ci resto male – così superficiale che non mi preoccupo neanche per lei quando ha perdite vaginali prima biancastre e poi nerastre; non mi preoccupo perché tutto è raccontato in maniera così impalpabile che temo solo tu voglia farla morire prima che lei sia incastrata nella tua storia.

Mancano poco più di trenta pagine alla fine di *L'amore inutile* e, proprio quando sospiro il mio ennesimo «Gianfranco, quand'è che succede qualcosa?», tu fai accadere tutto così velocemente che comincio a preoccuparmi, Gianfranco – vorrei dirti di non correre, di andare con calma, di rilassarti, che fretta hai adesso?

Una gravidanza quando lei era minorenne, un ipotetico nascituro figlio di un tossico che di lei abusava, un aborto causato dalle botte dell'ex fidanzato, un attuale ricovero in clinica per ritrovare gioia di vivere; lui ferito, senza gambe, senza ricordi, in un ospedale di campo, che riceve la lettera in cui lei gli racconta tutto il passato: «*Avevo un figlio, amore mio. Non era stato voluto, nessun progetto di vita insieme né di matrimonio. La rovina dei miei giorni, quell'uomo che tu conosci bene, di cui ti ho tanto parlato, quella sorta di cannibale che si nutriva del mio sangue e dei soldi della mia famiglia, quel mostro a cui io avevo concesso il mio corpo e le mie giornata da ragazzina, mi utilizzò come un vaso di argilla; mi lasciò sporca, mi infossò nella terra, mi trascinò nel campo di ulivi, fino al capanno degli attrezzi di mio nonno, e mi picchiò fin quasi a uccidermi*».

Gli ultimi due capitoli poi, Gianfranco, mi hanno fatto arrabbiare: fai tornare i personaggi al giorno in cui lui ha visto lei per la prima volta e lei si accorge che lui la fissa – Gianfranco, non scherziamo, non è che vuoi ricominciare?

«E mentre quel meraviglioso asteroide di purezza compie orbite di disincanto intorno alle sue tragiche illusioni, lui sapeva di aver trovato tutto l'amore e la bellezza del mondo, in un tenero sguardo di donna.»

Caro Gianfranco, perché ti sei dilungato tanto e poi hai avuto fretta di concludere? Perché tutto questo zucchero alla fine, quando ne sei stato così parsimonioso per tutto il libro? Perché hai voluto che i tuoi personaggi restassero sempre semplici conoscenti del lettore e non diventassero mai suoi veri amici? Perché

non mi hai detto di più della madre di lui? Quello sarebbe stato un bel personaggio su cui andare a fondo, spiegare, di cui leggere.

Perché non mi hai raccontato del nonno di lei? E del fratello di lei? E della madre di lei? Perché hai lasciato per strada tutti questi personaggi che, raccontati con precisione, sarebbero stati interessanti da conoscere?

Sei un autore dal senso pratico, Gianfranco: ti fai leggere perché hai una scrittura gradevole, allunghi le frasi quando serve, le spezzi con virgole che sembrano fuori posto e forse non lo sono, sai che la provincia del Sud è spesso stata una valida idea narrativa, sai che l'amore in un'epoca di fame di buoni sentimenti può essere inutile solo nel titolo di un libro e, più di ogni cosa, sai che i sentimenti mai goduti né vissuti spesso diventano sì rimpianti granitici, ma altre volte sono insidiosi come le rose di Gozzano: quelle che amiamo di più sono quelle che non abbiamo colto.

Gianfranco Di Fiore, *L'amore inutile*, Wojtek

ALTRI PARERI

«Credo che questo libro, animato da una meccanica tanto semplice quanto inesorabile, sia in realtà un grande trattato sulla complessità umana e sul disordine interiore […].»
Sandro Bonvissuto, «tuttolibri», 25 febbraio 2023