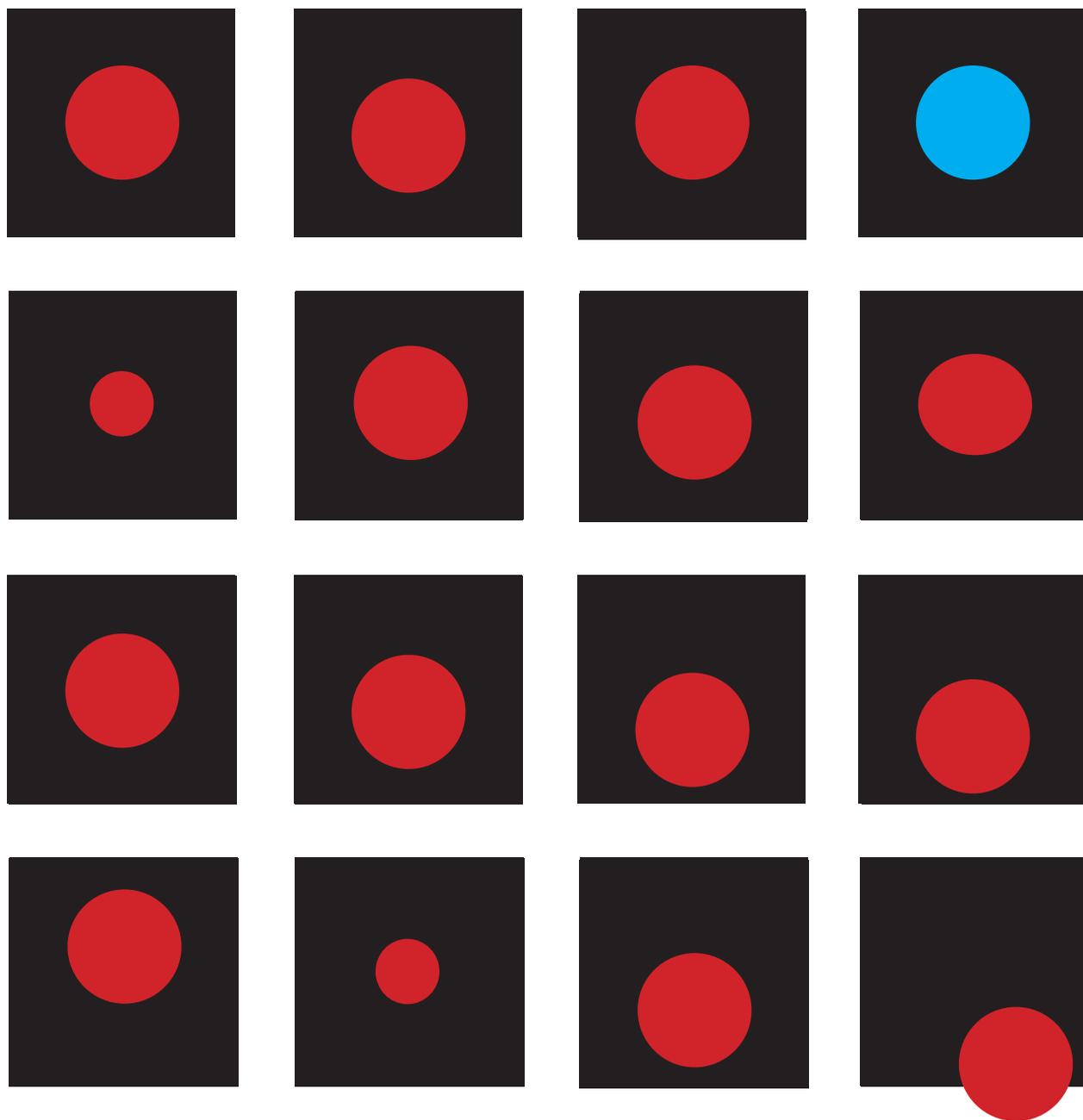


retabloid

FICTION ISSUE • DICEMBRE 2023



VANESSA CASAGRANDE • CHIARA CERRI • ARBEN DEDJA
MATTIA FIORILLO • ANNALISA GRULLI • GIULIO MOZZI • SIMONE SAUZA

retabloid

fiction issue • dicembre 2023

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

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,
illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono
sfuggiti.

redazione@oblique.it

I racconti

Vanessa Casagrande, <i>1981</i>	7
Chiara Cerri, <i>Corteccia</i>	10
Arben Dedja, <i>I denti del Nonno</i>	13
Mattia Fiorillo, <i>Sosta volante</i>	16
Annalisa Grulli, <i>Quella brava</i>	19
Giulio Mozzi, <i>Stesso, uguale, identico, medesimo</i>	22
Simone Sauza, <i>L'azienda delle parole ultime</i>	25

Gli articoli

# <i>«Alla fine disegno e di questo sono certo.»</i> Gianni Mascolo, «il venerdì», 8 dicembre 2023	29
# <i>L'eleganza di un vaffa</i> Michele Masneri, «Il Foglio», 9-10 dicembre 2023	31
# <i>L'uomo che inventò il Caimano</i> Bruno Quaranta, «Robinson», 10 dicembre 2023	36
# <i>Il romanzo è in forma</i> Vanni Santoni, «la Lettura», 10 dicembre 2023	38
# <i>«Il peso della pelle»: l'arte del racconto secondo Margo Rejmer</i> Irene Salvatori, «Snaporaz», 15 dicembre 2023	41
# <i>Charlotte Brontë, delicati equilibri di una prosa radicata nella middle class</i> Elena Spandri, «Alias», 17 dicembre 2023	44

# <i>«Ho fatto lo storione nel Danubio (risalendolo al contrario).»</i>	
Monica Perosino, «tuttolibri», 23 dicembre 2023	46
# <i>Disfare Beckett. E capirlo</i>	
Andrea Cortellessa, «Corriere della Sera», 23 dicembre 2023	49
# <i>L'arte di essere nati</i>	
Conversazione tra Marco Marino e Antonio Moresco, «The Italian Review», dicembre 2023	51
# <i>Il gotico mediterraneo abita qui</i>	
Chiara Valerio, «Robinson», 24 dicembre 2023	54
# <i>Le «storie» con il foglio censurato</i>	
Giacomo Cardinali, «Domenica», 24 dicembre 2023	56
# <i>«Così ho conquistato la copertina del "New Yorker".»</i>	
Simone Mosca, «la Repubblica», 29 dicembre 2023	58
# <i>Nicolas de Staël, immagine come colpo e memoria</i>	
Claudio Zambianchi, «Alias», 31 dicembre 2023	60
# <i>Non ci resta che immergerci</i>	
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 31 dicembre 2023	63
Gli sfuggiti	
# <i>Susan Sontag e la malinconia come metodo</i>	
Emanuele Trevi, «la Lettura», 29 ottobre 2023	65

# <i>Days of The Jackal: how Andrew Wylie turned serious literature into big business</i> Alex Blasdel, «The Guardian», 9 novembre 2023	67
Esordiaro/confermaro a cura di Lavinia Bleve	80
Giusto qualche parola a cura di Oblique Studio	85

Vanessa Casagrande

1981

Vittoria vuole andare dalla nonna per vedere i gattini. Elettra, di solito diffidente e imprevedibile, la scorsa settimana era distesa sotto il banco da lavoro nella capanna, in una cassetta di legno dietro la vite della morsa. Con la testa abbandonata e gli occhi chiusi, mostrava la gola vulnerabile mentre cedeva tutto il suo corpo a cinque neonati insaziabili.

Avvicinandosi a casa della nonna, i marciapiedi larghi bordati di bianco del quartiere nuovo cedono il passo a quelli strettissimi squarciati dalle radici dei pini. Vittoria sa di essere quasi arrivata quando al centro dell'incrocio emerge dall'asfalto l'agave preistorica, cicatrici come cartone strappato segnano le foglie blu-verdi orlate di giallo, enormi. Qui le case hanno portoncini di legno con oblò di vetro marrone che si scorgono a volte al termine del vialetto di ghiaia. A cintare i piccoli cortili, tozzi colonnati di cemento poroso con chiazze ocra di licheni. I cancelli si spellano al sole, le finestre si indovinano dietro agli oleandri. Le scappa tantissimo la pipì.

Il bagno è il territorio più ostile in casa della nonna. Un difetto dello smalto nella vasca forma un'ostia oblunga, nera. Vittoria si paralizza al pensiero di toccarla: quella superficie ruvida è accesso a un altrove, al luogo delle streghe di cui sente la costante presenza quando è sola, dove è buio, se c'è silenzio. Il water ha un fondo, anche quello, nero, ma non il nero screpolato dell'ostia, un nero, questo, pastoso e fertile. Sedersi sulla tazza significa esporsi all'inimmaginabile senza forma che potrebbe risucchiarla, ma finché lei lo guarda, non si azzarderà ad affiorare. Resta a gambe divaricate con lo sguardo fisso sulla minaccia. Poi si tira su veloce le mutandine e corre nella stanza del cucito con la gola stretta e un fastidio umido tra le cosce.

La nonna porta la merenda, fette di pane intrise di vino bianco e zucchero, poi mette mano a una stoffa beige con un motivo di rose. Mentre aggiusta con le dita le pieghe da fermare, stringe due spilli tra le labbra. Vittoria conosce i suoi denti, così affilati e bruni che nei sogni si rivela spesso anche lei una strega domestica a lungo mimetizzata che fa odore di lacca e di insetticida.

Quando arriva la signora Puccini per la prova, Vittoria esce in giardino, entra nella capanna e trova la cassetta sotto il bancone vuota. Fa il giro della casa finché vede Elettra dormire annodata su sé stessa nell'intercapedine della doppia finestra in cucina. Va a bussarle vicino al muso, ottiene solo un tremolio dell'orecchio. Torna nella stanza del cucito chiedendo: «Nonna, i gattini?», ma la nonna non sente, la cliente sta parlando mentre prova la blusa beige.

«Le avevano messo dentro acqua e giornalini, e fatto i buchi per l'aria sul coperchio. Ma non hanno funzionato. Qua sotto me la stringa un po', via, non vede che ci ballo?»

«Signora, mi scuserà, ma qui deve restare ampia, scendere morbida.»

«Mia cognata vive a Monaco, si ricorda? Me lo ha raccontato meglio lei, perché il telegiornale qui ha dato sì e no la notizia.»

«Vede, la pieghetta scende dall'altezza del petto e vuole l'ampiezza sullo schianto.»

«Una storia veramente terribile, e io dico che bisogna saperla. Certo che vedo, ma mi dia retta, è troppo larga, potrò poi decidere io! E chissà quante ne capitano, di queste cose, che non si conoscono. Non crede?»

«Allora le tolgo un centimetro.»

«Morire così, e aveva dieci anni! Come la sua nipotina.»

Entrambe alzano lo sguardo su Vittoria che interviene pronta: «Dove sono i gattini?».

«Li abbiamo regalati, lo sai che non li possiamo tenere.»

La signora Puccini si spoglia, la sua sottoveste è un'ampia onda di bronzo, la scollatura bianca una discesa vastissima e le sue braccia hanno la consistenza dell'impasto per la sfoglia. Sfilandosi la blusa le si sciogliono i capelli. Per un momento a Vittoria sembra irriconoscibile, così tornita e fresca. Poi con un gesto svelto si stringe la chioma dorata in una coda spessa, la fa sparire con dita esperte dentro uno chignon e si infila una giacchetta con le spalline appuntite che le tira sui fianchi. Esce senza salutare.

La nonna imbastisce mentre Vittoria si lecca dalle dita lo zucchero annerito. Sedute alla finestra sorvegliano il cancello e intravedono la strada tra il fitto del pitosforo. Intanto cantano. La nonna prende un'aria divertita e colpevole: «Io, queste ho imparato, da bambina...», fa cenno a Vittoria di abbassare la voce, lei allora stona su una specie di melodia quasi parlata che conosce solo dalla riproduzione incerta della nonna: «All'armi... All'armi siam fascisti, terror dei comunisti...».

Si zittiscono complici quando sentono il diesel di Carlo e lo vedono apparire dietro il cancello.

«Vitto', amore di zio, mi sembra un anno che non ti vedevo.» Le sposta la frangetta per darle un bacio sulla fronte e si ferma un momento a guardarla mentre dice: «Fatto».

La nonna alza gli occhi su Vittoria per poi riabbassarli sul suo lavoro: «Porta un bicchiere di vino allo zio».

Lei esce e si ferma subito dietro la porta appoggiata alla parete, valutando la distanza e i pericoli fino alla cucina.

Carlo dice: «Li ho buttati nel fiume, in un sacco, con una pietra dentro» e la nonna: «Shhh!».

«Mamma! Che shhh e shhh, me l'hai chiesto tu. Abbiamo sempre fatto così.»

«Ma non si dice. Non sta bene.»

«Che stronzata. Non ne posso più delle tue stronzate. Ammazza quella gatta isterica e puttana, che te ne fai.»

La nonna risponde tra sé: «Sentilo come parla, a sua madre. Chissà con sua moglie.»

«Mia moglie non dice stronzate.»

«Ah certo, sarà tanto intelligente, perché ha studiato, lei! Io poi non lo so, non si fa mica vedere tanto. E non apre quasi bocca.»

«Ma di cosa ti deve parlare, mamma? Se tu non stai zitta un momento.»

«Da piccolo li capivi, gli animali. Tuo padre diceva sempre: “Chi non vuol bene alle bestie non vuol bene ai cristiani”.»

«Lascia stare babbo, dàì, che si è lasciato crepare piuttosto che sopportarti.»

«Sei cattivo, indelicato e cattivo.»

«See, io. Almeno falla sterilizzare. Pare che ci prendi gusto.»

Vittoria si stacca dalla parete mantenendo il contatto con la punta delle dita, fa qualche passo verso la cucina e nota nel corridoio ombre oblique, ma non fa in tempo a mettersi in salvo. Sul divano nell'ingresso siede all'improvviso una signora spigolosa vestita con eleganza antiquata, e già si stanno guardando. Vittoria capisce subito che non è di qui, sa che è lì per lei e sa anche che non c'è assolutamente nulla che possa fare, se non prendere atto dell'orrore completo che le si rivela. L'ignoto, che sempre la segue appiccicoso tra le stanze come una scia turbolenta nel flusso laminare della realtà, in quel momento prende forma e le siede davanti. Ha un volto severo e un collo ornato di perle. Potrebbe essere questo l'incontro che le taglierà il respiro per sempre. Senza smettere di guardarla e camminando all'indietro, Vittoria raggiunge la porta e si precipita fuori, accecata dal barbaglio di quell'intollerabile perturbazione.

Vanessa Casagrande vive a Berlino, dove insegna matematica e fisica in un liceo. Nata e cresciuta sulla costiera marchigiana, ha trascorso gli anni dell'università a Bologna. Nel tempo libero legge, cammina e cucina.

Chiara Cerri

Corteccia

«Chissà se c'è un occhio dall'altra parte» dice Anja, con il viso a pochi centimetri dalla parete.

Osserva il piccolo arcipelago forato di fronte a lei, infila il dito indice nel buco più grande, lo muove; ispeziona la cavità col polpastrello, fino farlo scomparire. Quando lo tira fuori cade un po' di polvere bianca per terra.

Maria è seduta sulla poltrona con il libro di botanica tra le mani, si è messa lo smalto rosso sulle unghie dei piedi; li sventola dall'alto in basso.

«Vieni a vedere» dice Anja alla sorella.

Maria si alza, cammina verso la parete in fondo alla stanza, senza accorgersene spalma lo smalto dei piedi sul pavimento, lasciandosi indietro due lunghe strisce rosse; accosta l'occhio al buco, per entrare con lo sguardo dove il dito della sorella non è arrivato, sbatte la palpebra come fosse il clic di una macchina fotografica.

«Di sicuro c'è» dice Maria, mentre stacca in fretta il viso dall'intonaco e torna a raggomitarsi sulla poltrona con il libro sulle gambe.

«E di chi sono gli occhi secondo te?»

«Predatori o nemici.»

«O forse di due come noi.»

Due come noi, risponde Maria sottovoce.

Anja e Maria si capiscono senza parlare. Avrebbero potuto essere identiche a tutti gli altri, invece qualcosa è andato storto.

Maria ha il libro aperto sulle gambe, pagina 76, capitolo 8. Legge a voce alta: «La corteccia è importantissima per le piante perché le protegge dagli sbalzi di temperatura e umidità, dal vento e dai raggi del sole, che farebbero seccare i tessuti sottostanti. Impedisce inoltre l'ingresso di insetti e funghi dannosi».

Anja sorride e va verso la poltrona, appoggia la mano sul polpaccio della sorella, fa come una benedizione, passa le dita sulla pelle, sotto i polpastrelli sente ruvido, come la buccia di una pera vecchia. Maria chiude gli occhi, si abbandona al tocco e continua a leggere.

«La corteccia ci protegge.»

«Dal vento e dai raggi del sole.»

«E dagli sguardi.»

Quando erano bambine la madre le trovò abbracciate al tronco di un albero. Erano in piedi a gambe leggermente aperte e stavano facendo la pipì. Quando le vide così, nel giardino di casa, accostò le mani e cominciò a pregare. Non parlarono mai di quell'episodio. Avranno avuto otto anni.

Il mondo visto dalla natura pareva meno spaventoso. La prima volta che avevano sentito quella sensazione stavano camminando in un bosco nei pressi di casa: i tronchi degli alberi da vicino somigliavano alla pelle avvizzita dei vecchi, la segatura per terra, accanto ai tronchi mozzati, era la cenere dei corpi andati; i fruscii dei rami, erano le carezze della madre.

Durante quelle passeggiate nel bosco ad attrarle furono le fessure sulle cortecce. Parevano bocche di vecchi senza denti, aperte, in attesa di un cucchiaino di cibo. Abbastanza grandi da poterci infilare le dita dentro.

A scuola la maestra gli insegnò a tagliare i cartoncini con il trincetto. Se la cavavano bene con le lame. Erano bravissime con i mammiferi marini, le balene, i delfini, le foche, forse perché a nessuno dovevano ritagliare dei contorni netti, sembrava che gli piacesse il movimento ondulato che dovevano compiere con la mano per creare delle figure rotonde dalle pance gonfie.

Tutto iniziò con dei piccoli trattini a pennarello, due rotaie perpendicolari che dalla fine del polpaccio arrivavano fino alla caviglia. Fu Anja a farlo sulla gamba di Maria, perché nonostante fossero identiche, avevano dei caratteri molto diversi: Anja era la più coraggiosa e diretta, mentre Maria era riflessiva e sensibile, a lei sarebbe servito più tempo.

Per prima cosa le uscì della lava densa, quasi fluorescente che colava fino al piede, ma nessun dolore, si sentiva bene, come quando abbracciava gli alberi.

Maria e Anja ora siedono a terra sul vecchio tappeto del salotto. In casa c'è un silenzio sospetto, si sente solo il ronzio del frigorifero, e il ticchettio dell'orologio.

Quando erano bambine tutti le guardavano. Gli occhi rimbalzavano dall'una all'altra, la bocca piegata in giù. Loro si dispiacevano, erano tristi per quella madre che non aveva nessuno, nessuno a parte due figlie dai corpi storti.

Da quando sono cresciute gli sguardi sono cambiati: ora che cominciano a intravedersi i seni sotto le magliette, ora che sono più alte e le schiene non hanno più speranza di raddrizzarsi; ora che non fanno più pena, ma spaventano, quegli sguardi hanno preso direzioni oblique.

Anja trascina lo specchio in salotto, lo appoggia al mobile, davanti alla sorella.

Maria si toglie la maglia, si gira di lato. Appena sotto la nuca, la curva della schiena invece che scendere giù si estende in orizzontale come se ci fosse un piccolo vulcano sospeso tra le scapole. Anche Anja si toglie la maglia e resta a petto nudo davanti allo specchio. Due vulcani appesi alle scapole.

Ora, riflessi nello specchio sembra ci siano altri due esseri, due animali accucciati.

«Sei bella» dice Maria alla sorella, facendo finta di soffiare il fumo di una sigaretta dalla bocca, «bellissima» ripete.

«Anche tu» dice Anja imitando il gesto della sorella, l'indice e il medio a V sospesi in aria. A scuola quasi tutti i loro compagni fumano già, le ragazze a ricreazione sbuffano fumo dalla bocca lasciando andare la testa indietro, i ragazzi le osservano ipnotizzati. Loro non possono, la nicotina ucciderebbe i polmoni già atrofizzati.

Maria si toglie anche i pantaloni, le gambe sono due rami secchi, e la pelle è fatta della stessa corteccia di cui sono fatti i pini secolari del bosco. Gli intagli hanno lunghezze diverse, percorrono le gambe in verticale, alcuni sono superficiali, altri profondi, tanto che la pelle dentro e intorno è diventata marrone e in certi punti ha delle croste spesse e penzoloni dalle quali esce una bava schiumosa.

Anja osserva le gambe della sorella come fossero una scultura, è quasi perfetta, ma manca qualcosa. Va a rovistare tra i cassetti della cucina, le serve il coltello per la carne, o un cacciavite; qualsiasi cosa. Prende un piccolo attrezzo per pelare le patate. Se lo rigira tra le mani, va a infilare la punta sottile e zigrinata in uno dei buchi della parete. Si incastra alla perfezione. Poi prende la mano della sorella, le accarezza l'avambraccio: la pelle è levigata, si sgretolerebbe facilmente come l'intonaco di un muro vecchio.

Anja e Maria ora hanno smesso di parlare. Maria vorrebbe dire grazie alla sorella, per esserci, per capirla, per riempire il suo tempo, per starle accanto in tutti quei luoghi ostili dove è costretta ad andare. Anja vorrebbe dire grazie alla sorella, per esserci, per capirla, per riempire il suo tempo, per starle accanto in tutti quei luoghi ostili dove è costretta ad andare.

Anja preme la punta della lama sulla pelle bianca di Maria, spinge e la carne si apre. Maria socchiude la bocca. Anja inclina la lama e sale, disegna una linea lungo tutto l'avambraccio, il braccio si macchia di lunghe righe rosse.

Maria stringe i denti: il momento più bello è quando sgorga fuori tutto, e insieme al tutto, anche il resto esce, se ne va; scivola via, insieme all'acqua della cascata che scende fino a valle, nel fiume.

Lentamente cominciano a spuntarle dalle braccia tanti piccoli rami dorati, sui quali sbocciano fiori di ciliegio, rosa pallido, come il colore di un'alba immacolata; la pelle del tronco si è ispessita, è finalmente grezza, e nulla può più entrarci dentro, né vento, né sole, né sguardi.

In casa ora c'è un silenzio che non fa paura, si stupiscono di sentirsi potenti e radicate al suolo, come due tronchi di corteccia secolare, unite dalle radici fino alla chioma.

Per sempre protette dal bosco.

Chiara Cerri è nata a Viareggio, ha una laurea in arti visive e comunicazione, dieci traslochi alle spalle. Da piccola voleva avere una fattoria, ora lavora come insegnante di italiano per stranieri e chiama casa Torino. Le piacciono le piante, la fotografia, e le mucche. Ha pubblicato racconti su «Pastrengo», «Inutile» e «Carie».

Arben Dedja

I denti del Nonno

È stata la telefonata dello zio a farmi ricordare i denti del Nonno. Mi toccava quindi partire – entro una settimana, massimo dieci giorni – per l’Albania. Mi sono ribellato, ho delineato senza troppa convinzione ostacoli maggiori, impegni di lavoro, ma sentivo che era inutile. Una delle ultime frasi della telefonata: «[...] per te non sarà un problema; tanto sei medico...», minacciava un turbamento che avevo cominciato a dimenticare.

Andato in pensione, il Nonno fa la vita di Partito (come si suol dire) nel suo quartiere. Oziosi pensionati, incalliti giocatori di dama o backgammon, si riuniscono ogni due settimane in un ufficio vicino al teatro di varietà: fanno il sunto dei materiali programmatici e dei discorsi del Grande Timoniere o dibattono sui problemi del paese. Discutono anche su come alzare a un livello ancora più alto il legame tra il popolo e il Partito. E qui entrano in gioco i denti del Nonno.

Ho un rapporto splendido con il Nonno. Ex generale (poi i gradi nell’esercito furono aboliti), dicono, si ritirò saggiamente a vita privata proprio al momento giusto: appena prima che il «gruppo nemico» dell’esercito venisse scoperto e sgominato. L’annientamento del gruppo decima i vertici dell’Esercito d’Albania, anche perché quasi tutti i capi vengono fucilati. Il Nonno forse non avrebbe meritato la fucilazione, ma avrebbe difficilmente evitato la galera. Ma ecco che lo considerano devoto al Partito e ce la fa a mantenere la tessera (del Partito), il nome immacolato e, soprattutto, la casa nel centro della capitale, viale Giuseppe Stalin, sopra il Caffè Tirana. In pratica, la casa del Nonno è il secondo piano dello storico caffè: cinque stanze, due bagni con vasca e bidet, come dice la Nonna, «un lusso per l’Albania del tempo». Mi piace la casa del Nonno e spesso insisto per restare a dormire lì. Il letto è grande, profondo, le lenzuola bianchissime, con un profumo di muschio e petali. Nei pomeriggi mi nascondo nello scantinato, gioco con i gatti (gli stuzzico i baffi – la Nonna non vuole) e d’inverno, nel salone con il camino acceso, guardo favole russe con un proiettore che il Nonno ha portato dall’Unione Sovietica.

Il Nonno ha due denti d’oro: i due incisivi superiori. Si vedono quando sorride. Sono belli questi due denti del Nonno. D’estate brillano al sole. A Tirana non ho visto nessuno con denti così. Di sicuro anche gli altri non ne hanno visti, se quel giorno, nella riunione della cellula del

Partito, si occupano proprio dei denti d'oro del Nonno, dell'oro dei denti del Nonno. Uno, di nome Pietro, affronta la questione. «Spia e provocatore» l'ha poi definito il Nonno.

«Compagno Ibrahim, abbiamo notato da tempo che voi siete in possesso di denti d'oro. Nel quadro della lotta per costruire il socialismo e quando, per sconfiggere l'assedio del capitalismo mondiale, dobbiamo risparmiare... ecc., ecc.»

«Non vi sembra questo... ecc., ecc.»

«I denti d'oro... ecc., ecc.»

È una bomba per il Nonno. Come? E allora?

Tutti appoggiano Pietro. Comportamento borghese. Denti borghesi.

Subito il Nonno dice di essere pronto a strapparsi quei denti. L'odontoiatria albanese ha un tale sviluppo oramai che può sostituire con porcellana l'oro dei denti che lui, come ha fatto con tutte le sue ricchezze, è pronto a donare allo Stato della dittatura del proletariato.

Vabbè, il Nonno ha sempre dichiarato di provenire da una classe ricca.

Vabbè, lo sanno tutti che lui si è laureato in Italia, a Padova. Pochi sanno (io sì) che il Nonno si è rotto quei denti proprio a Padova, giocando a rugby. Più di preciso, sono rimasti conficcati nel teschio di un italiano di nome Mario.

Vabbè, il Nonno è costretto a raccontare agli altri pensionati com'è successa la storia dei denti. Ha dovuto, inoltre, spiegare cos'è il rugby, uno sport borghese, comunque, viste le regole. Anzi, ha dovuto precisare che il club di rugby con il quale giocava a Padova si chiamava Petrarca. Alla riunione partecipa anche un professore di letteratura (in pensione). Spiega che Petrarca è un poeta italiano non fascista. Di più il professore di letteratura non è in grado di dire, gettando ulteriori ombre oblique in tutta la storia. Il Nonno, però, prima di procedere con l'estrazione dei suoi due denti d'oro chiede di sentire un dentista, per un parere professionale. Ma nessun dentista, contemporaneamente in pensione e membro del Partito, pare si riesca a trovare in tutto il quartiere. Cercano di ricordare i dentisti che ciascuno conosce: non risultano membri del Partito. A questo punto la riunione si incasina e la questione dei denti slitta. Decidono, però, di chiedere al Comitato del Partito della capitale una più grande inclusione dei dentisti nel Partito.

È passato del tempo. Sono andato alle medie, il Partito ha sgominato tre gruppi nemici nel suo seno, sono andato al liceo, il Partito ha sgominato altri tre gruppi nemici, il Nonno è morto, sono andato all'università, il primo ministro si è suicidato, il Partito ha subito sgominato il suo supergruppo (nemico), con mille legami con i precedenti, il Grande Timoniere è morto, il Regime si è trascinato ancora per poco, ma senza nuovi gruppi nemici nel suo seno, il Regime è caduto, mi sono sposato, sono diventato padre, sono emigrato (in Italia, ovvio, a Padova), mio figlio ha cominciato il rugby in un club di nome Petrarca, sono diventato di nuovo padre, i figli sono cresciuti, ormai ci siamo stabilizzati in Italia, quando ecco che ti arriva questa telefonata dallo zio, che t'invita ad andare a Tirana già la settimana seguente.

Ed era così che stavo, insieme allo zio, sotto lo stesso ombrello (al posto di mia madre, per risparmiargli la fatica e l'emozione), con la pioggia che s'infittiva, mentre i becchini bonificavano la tomba del Nonno, morto trent'anni prima, e quando giunse il momento di sfilare le lastre di cemento fui come sospinto in modo incontenibile dal bisogno di girarmi, non perché non riuscissi

a sopportare la vista delle ossa («non sarà un problema; tanto sei medico...»), ma per un profondo senso di vergogna. Dovevamo stare attenti, che diamine, tra le altre cose dovevamo stare molto attenti che non succedesse, in un momento di debolezza, quando le lacrime offuscano la vista, che uno dei becchini, quello impegnato dentro la tomba, mentre il suo collega ci distraeva chiedendoci i fiammiferi per accendere la sigaretta, carpisce i denti d'oro del Nonno, l'oro dei denti del Nonno e, con un'azione lampo, degna di Houdini (non aveva né il tempo né la possibilità in quell'attimo di metterli in tasca), come ci avevano avvisato... inghiottisse i denti d'oro del Nonno, per gingillarsi poi nel suo cesso, il giorno seguente, tranquillo, beato.

Arben Dedja (Tirana, 1964) non è arrivato in Italia con i barconi. Lavora all'Università degli Studi di Padova, dove ha conseguito un dottorato di ricerca con una tesi sperimentale in neonatologia. In Italia ha pubblicato due libri di poesie e due di racconti; in Albania il doppio. Tra i libri che ha tradotto: *Vita nuova* (Dante); *Tutto Cavalcanti*; *Poesie scelte* di Saba; *Poesie scelte* di Attilio Bertolucci; *La sinagoga degli iconoclasti* di J. Rodolfo Wilcock.

Mattia Fiorillo

Sosta volante

Un carro rimorchio viaggia davanti alla loro macchina da un'ora ma L. non ha voluto superarlo. Quando l'hanno raggiunto lungo la provinciale sono stati in silenzio entrambi in attesa del sorpasso, che poi è sfumato: la carreggiata si è ristretta e non si è più allargata, L. ha decelerato fino ai cinquanta chilometri orari e ha mantenuto la velocità fino ad ora.

Aveva concluso, disse ad A., che il rimorchiatore tornava a casa come loro dopo un lungo viaggio in autostrada e presto avrebbe preso una qualche stradina laterale per tornare al suo deposito, in uno dei capannoni che si vedevano tra i pini, soprattutto alla loro sinistra, verso la campagna. La rampa del piccolo rimorchiatore era abbassata quasi a toccare la strada e il pianale era vuoto. Tirava un'aria di smobilitazione, cui partecipavano l'andatura lenta della coppia di mezzi e i colori tenui della sera.

Dopo trenta minuti A. sospira, come ripescando dalla memoria la frustrazione per il sorpasso mancato, e L. si sente tradita: le sembrava avessero sincronizzato felicemente il passo con il rimorchiatore e ora A. dimostra di non pensarla e di non averla mai pensata così. Non poteva che essere condivisa, credeva L., l'attesa per una svolta del carro – accostare o svoltare, ad accelerare c'era da temere si sarebbe smontato. Attendevano, ma L. ancora vacanziera – guardava il carro come avevano guardato un ranocchietto al lago (mangerà l'insetto? salterà? e a destra o a sinistra? rimarrà fermo finché non ne faranno un portachiavi?) – A. invece ferialmente, urbano, suggerendo in silenzio piccole anse d'asfalto all'autista dove accostare, premendogli lo sguardo sulla nuca. Se A. era meno sereno, però, era proprio perché sopportava meno che la vacanza fosse finita e quasi rimproverava a L. di confinare la festa ai giorni passati, di farne un deposito sufficiente per il loro autunno-inverno lavorativo. Infantile come spesso era, A. sapeva che stavano tornando, non voleva tornare, credeva che tornare fosse un'ingiustizia di cui non si voleva far carico. Perché prendersela con il rimorchiatore o con L.? Perché se la doveva prendere con qualcuno. L. si ritrova a cercarlo nello specchietto per verificare che ci sia ancora, perché sente di essere rimasta sola, e ha una sorpresa: trova A. ombroso ma molto bello, e le viene voglia di fare sesso e non di litigare né di spiegarsi o chiarirsi. La bellezza immediata di A. le rende visibile il futuro che

scarterà, i vari passaggi laterali e gradi verticali di una discussione inutile, ne vede in un attimo la progressione e il finale stanco e in minore, quando ci si trova d'accordo non si sa più su cosa. Si potrebbe, pensa L., evitare tutte le subordinate e levarsi i vestiti prima che diventi una specie di incomprensibile sesso riparatore. L. ha l'impressione di controllare le linee temporali e le possibilità divergenti delle loro interazioni, e può trascurare il sospiro o sbuffo di A. – anche l'isolamento fittizio che cerca nell'abitacolo, spostandosi un po' più a destra sul sedile, con le gambe oblique orientate verso la portiera, a guardare il paesaggio e la propria mano nell'aria fuori – e decidere in solitaria che accadrà quello che ha deciso: faranno l'amore. Il suo cervello è in un dito, quello che mette sull'incavo del gomito del braccio sinistro di A.

Davanti, il carro rimorchio è ormai più che altro un carretto, l'andatura scodinzolante, i giunti di metallo che scrocchiano, il fondo della rampa che balbetta sull'asfalto e la testa del guidatore che com'è normale non ha mai smesso di guardare la strada vuota davanti a sé, una nuca a suo modo simpatica, pensa A. mentre pensa anche alla nuca di L., che ha potuto osservare per bene solo alla sosta in autogrill di un paio d'ore fa. Nei piazzali delle aree di servizio gli viene naturale camminarle alle spalle senza seguire una linea retta: recupera la tridimensionalità di L. e il suo profilo nascosto, cambia le posizioni che non si possono cambiare nell'abitacolo e se deve prenderle la mano le prende la sinistra. Proprio un bacio in autogrill era bastato a farglielo venire duro (gli basta poco), un'eccitazione però molto simile alla prospettiva di una piccola vita borghese, insieme, come se le patatine da prendere e le merendine da «tentare» fossero i mobili che dovevano scegliere per la loro nuova casa. Quel bacio, il buffetto che L. gli aveva dato sulla chiappa per distrarlo dai modellini di camion nell'ultima corsia prima dell'uscita e ora quel dito sulla pelle più bianca del braccio facevano parte della stessa linea, l'unica che entrambi, pare, volessero seguire.

Nella metà posteriore della macchina ci sono bottiglie d'acqua vuote e lo zaino di L. – A. tiene il suo sotto i piedi. Dietro L. solitamente c'è C. (trovato su una strada simile a questa qualche anno fa), ma non nei viaggi lunghi, li soffre. Quando c'è anche C. con loro, si accuccia sotto il sedile e più volte durante il viaggio L. chiede di controllare che ci sia ancora, lo stesso assurdo dubbio che l'ha presa oggi e che l'ha portata a cercare A. nello specchietto retrovisore. Che ci sia o non ci sia il cane con loro, vista l'abitudine di C. a tenere il muso basso e a fissare solo i talloni di L., A. è l'unico che in viaggio guarda a destra e a sinistra, come fa ora prima che i dettagli non luminosi spariscono con la notte. Nella mezz'ora di sottile tensione dopo il mancato sorpasso del rimorchio, lo sguardo di A. aveva vagato quasi con rancore, rubando dettagli inutili che L. era costretta a perdersi: si attardava nella lettura delle insegne dei magazzini, delle offerte dei cocomerari, nella conta dei tavolini all'aperto di un bar tabacchi e quasi nello studio di cosa le persone mangiavano o potessero mangiare. Ora A. era tornato a guardare anche per lei e in due, attraverso gli occhi di lui, vedevano i pini e il carro, ma anche i magazzini dove speravano il rimorchiatore rientrasse a breve, e il mare abbastanza viola. Quando A. finisce di dirle «abbastanza viola» L. rallenta, aumenta la distanza dal carro che li precede, accelera improvvisamente e monta con un piccolo sbalzo sulla rampa e poi sul pianale vuoto del rimorchiatore, tira il freno a mano e spegne il motore. Non sembra che la macchina si sia rotta, ora possono ridere. L. si mette in ginocchio sul proprio sedile e una gamba alla volta passa nei posti di dietro seguita da A. Posa il suo zaino

nel posto dove è solito accucciarsi C., appoggia la schiena al finestrino, spalle alla campagna e fronte al mare, e si toglie le mutande. Non è comoda ma va bene, anche A. mentre gliela lecca è tutto piegato, con il pisello a mezz'aria che punta verso i sedili, verso l'aggeggio arancione dove si blocca la cintura. Viene lei e poi viene lui, nell'ordine fisso che forse prima o poi li stuferà, lei gli chiede di venirle in bocca per non dover stare lì a pulire, si accendono due sigarette. A. dice che è la prima volta che chiude gli occhi quando viene e, riaprendoli, trova un paesaggio diverso.

Spengono le sigarette, L. passa al posto di guida e si siede sul finestrino, il busto fuori e i gomiti sul tettuccio, A. fa lo stesso sul finestrino accanto, e ora guardano davvero le stesse cose, il mare che si distingue dalla terra solo per una certa irrequietezza, i soliti tronchi di pini, scuri e velocissimi, piccole cesure verticali, l'effetto di fotogrammi che si susseguono in un rullo.

Stanno lì seduti finché L. non dice: «Fa fresco, è ora di rientrare», A. recupera il sedile del passeggero, L. rimette in moto, abbassa il freno a mano, con un accenno di retromarcia si lascia scivolare giù dalla rampa e ritrova la strada e la distanza di sicurezza che ha tenuto per l'ora passata.

Qualche minuto dopo, nel buio, il carro svolta e li saluta con una mano fuori dal finestrino. A. ricambia il saluto dal suo finestrino e L. comincia a accelerare verso casa loro.

Mattia Fiorillo (1995) fa il libraio a Roma. Con due amici cura Ragù, un podcast di interviste lunghe a scrittrici e scrittori.

Annalisa Grulli

Quella brava

La bambina che ero voleva piacere a tutti. Alle persone in effetti piacevo tanto, ero abituata a sentirmi dire quanto ero carina, educata, seria, ero una bimba grande. Alle medie il professore di ginnastica ci faceva fare le cose che piacevano a me: scegli tu, diceva, pallavolo o palla avvelenata? Io guardavo le facce delle mie compagne poi dicevo pallavolo, così erano felici e per me andava bene. Una volta abbiamo fatto una prova di elasticità; in pratica dovevamo stare in piedi sulla panca e piegarci per toccare le punte delle scarpe: quando è stato il mio turno sono arrivata ai piedi, alla panca e ancora più sotto. Il professore mi ha detto brava e mi ha dato una pacca sul culo, io ero una ballerina, avevo già fatto saggi in diversi teatri di Bologna, sapevo che lo aveva fatto per darmi un bel voto e ho pensato che la pacca sul culo fosse normale, insomma brava non si dice mai senza avere qualcosa in cambio.

Quella sculacciata me la sono sentita addosso per anni, ogni volta che mi dicevano brava io pensavo di aver dato cose in giro senza accorgermene, così ho smesso di fare la brava ma ho comunque continuato a piacere.

La bambina che ero e piaceva alla gente ha sofferto un casino quella sera in cui ho aspettato due ore quel tizio al bar; non avevo capito che era un pacco grosso come una carrozza. La tizia dietro al banco continuava a guardarmi mentre si smangiucchiava il semipermanente, appena finivo un bicchiere di vino me ne riempiva un altro, anche lei era brava in effetti.

Avevo una voglia matta di vederlo, anche se lo avevo conosciuto su Tinder mi sembrava l'uomo della mia vita, invece l'orologio a forma di susina sulla parete continuava a sforbiciare i minuti e io a ubriacarmi da sola. Quando me ne sono andata avrei voluto dire alla barista che non era stata molto carina a sputacchiare smalto sulla mia carrozza tutto il tempo ma ero troppo triste, quindi sono tornata nella mia stanzetta in zona Termini e mi sono buttata sul letto. Ricordo ancora che quella notte, appoggiata al cuscino più gonfio e maleodorante della storia, avevo deciso che il giorno dopo sarei andata a gettarmi dalla balconata dei Fori Imperiali; ci pensavo e ridevo tra le lacrime che scendevano oblique fin sotto alle orecchie. Era bello perché piangevo e ridevo, piangevo e ridevo ancora e la saliva si era mischiata alle lacrime. Avevo pensato pure di scendere, per chiamare in camera lo studente che faceva la notte alla reception ma

poi non me la sono sentita di farmi scopare in quelle condizioni; avevo capito che non piacevo più a tutti quindi, fai la brava mi ero ripetuta, non serve.

Dopo quell'episodio mi pareva di camminare sulle uova; non era una questione di orgoglio, potevo superare il rifiuto di qualcuno che sul suo profilo diceva di amare i gatti, intuivo solo che se con lui mi ero così illusa allora dovevo stare attenta, in giro è pieno di gente coi gatti.

Non lo avevo mai detto, neanche dopo, ma essere una bambina compiacente mi aveva tenuta alla larga da alcune situazioni in cui si ficcano le donne, quando piangono perché non riescono a ottenere le cose in nessun altro modo.

Da allora ogni volta che mi invaghivo di qualcuno andavo in tilt. Iniziamo ad arrabattarmi per non sentirmi fasulla; sapevo che non sarei mai tornata indietro, nel senso che brava e inespressa non facevano più per me, ma avevo una stramaledetta voglia di essere importante per qualcuno.

Quando ho incontrato mio marito eravamo a una di quelle cene aziendali che si fanno ogni anno, dove si annuncia la location con l'entusiasmo di Pippo Baudo per il vincitore di Sanremo; era benvestito e sorridente, faceva l'insegnante precario e arrotondava con qualche lavoretto nei catering. Mi annoiavo. Fissavo il mio bicchiere accanto a quello della mia capa e trovavo strano che ci fosse una come lei alla guida della nostra casa editrice; aveva alle spalle un divorzio, tre o quattro diete fallite, un figlio tossico, ma la sorpresa della serata è stata quando ci ha informati che il suo primo e unico romanzo era appena finito fuori catalogo, temo che per dire ad alta voce la parola macero non fosse ancora pronta.

Il mio quasi marito aveva aspettato che mi allontanassi per fumare e si era avvicinato per chiedermi un appuntamento, ero così stufa dell'evento che senza pensarci troppo ho detto sì, sabato va bene, però non in un bar, meglio sotto le torri. Mi ero detta che sarei andata e avrei aspettato pochi minuti, quindici al massimo, invece al mio arrivo lui era lì, con uno spaventoso sorriso, e non c'erano gatti nella sua vita.

In pochi anni abbiamo fatto così tante cose insieme che mi pareva di stare dentro a un frullatore, ma non appena mi sono assestata ecco, ci risiamo, la bambina. Non quella brava però, quella nuova.

Quando l'ho scoperto ero seduta sul tappetino del bagno con indosso un paio di mutandine di Victoria's Secret, avevo paura, temevo che dentro una come me le cose potessero solo marcire invece che crescere. Sapevo che sarei dovuta sopravvivere anche a quella volta a modo mio e l'ho fatto, senza pensare a ciò che sarebbe stato dopo.

Il suo arrivo è stato una scomposizione in fattori primi di tutta la mia esistenza, farfugliavo a malapena il suo nome e dovevo accettare che tutto fosse normale, così diceva la gente: tranquilla, è normale. Volevo dire loro che con me non c'è mai stato nulla di normale, anzi, dovevano prepararsi perché presto avrei infestato anche ciò che avevo intorno. Il mio corpo era tanti piccoli organi in pena, non sapevo più niente solo che ero fatta per amare un tormento.

Sono sempre stata quella brava, anche nel dire le cose, ma non conta niente se non è lei che te lo dice perché ora ho quattro mani, due masse cerebrali, una decina di occhi, metà cuore nel petto e metà fuori.

Lo faremo insieme, mi dice mio marito. È convinto di potermi aiutare perché lo abbiamo deciso insieme.

Guardo la mia bambina e penso che lei brava lo sembra davvero, e che aspetterò che cresca. Poi, magari prima che inizi ad andare alle medie, le prenderò un gatto.

Annalisa Grulli nasce a Carpi nel 1987, dopo una breve militanza nell'arte e nel teatro si laurea a Bologna in Lettere moderne. Lavora come libera professionista nel commercio e nell'editoria. Ha pubblicato «L'estate interrotta» nell'antologia *I racconti della sesta luna*, All Around (2021), *Il conforto* su «retabloid», e curato la performance *Racconti tridimensionali* alla FdR di Carpi (2022). Conduce il gruppo di lettura Aida.

Giulio Mozzi

Stesso, uguale, identico, medesimo

La ripetizione è un modo della variazione, o la variazione è un modo della ripetizione? Ripetere tutti i giorni la medesima serie di azioni – svegliarsi alle sette con la sveglia, spegnere la sveglia, alzarsi, andare in bagno, pisciare, lavare le mani, lavare i denti, andare in cucina, mettere su il caffè, tirare fuori lo yogurt, tagliare una fetta dalla pagnotta, pescare dal cassetto un cucchiaino, aprire lo yogurt (sempre lo stesso yogurt, della stessa marca, bianco, non zuccherato, con meno dell'un percento di grassi; sempre lo stesso tipo di pagnotta fatta col lievito madre, prenotata ogni venerdì e ritirata ogni sabato sempre presso lo stesso fornaio), mangiare lo yogurt spezzettando la fetta di pagnotta e intingendola, ripulire il vasetto di yogurt con il cucchiaino, sciacquare bene il vasetto sotto l'acqua corrente prima di buttarlo nel sacco della plastica, lasciare il cucchiaino nel lavello, tornare in bagno, fare la doccia (prima i capelli con lo shampoo + balsamo in confezione unica, sempre lo stesso, rinforzante, in flacone verde, con un vago odore di limone; poi col sapone liquido antibatterico, sempre lo stesso, flacone verde chiaro, le braccia e le ascelle, poi il collo e le spalle, il petto, l'inguine, le natiche, la fessura tra le natiche, la parte bassa della schiena, le gambe e i piedi; infine asciugare, prima la testa la faccia e le braccia con l'asciugamano piccolo, poi con l'asciugamano grande l'inguine e le gambe, il petto, la schiena, i piedi solo prima di uscire e riappoggiarli nelle ciabatte) –, ripetere tutti i giorni la medesima serie di azioni è un modo della variazione o della ripetizione? La domanda arriva sempre nello stesso momento: quando, nudo, al lavandino del bagno, dopo essersi rilavato i denti si pettina sgravigliando i capelli. La ripetizione non è esattamente identica tutti i giorni: è la descrizione a farla identica, perché come tutte le descrizioni è sommaria, non è precisa; dice – come si usa dire – la sostanza della cosa, ma in realtà ne omette proprio la sostanza e ne conserva solo la forma: la forma è comune a tutte le azioni di tagliare una fetta dalla pagnotta, ma poiché non si può tagliare due volte la medesima fetta è la sostanza, ogni volta, a essere diversa. Non è tanto il fatto che le fette vengano tagliate certe volte belle dritte, certe altre un po' oblique, certe volte del medesimo spessore in tutta la loro superficie, certe volte più spesse in un punto e meno altrove; è che proprio non si tratta mai della medesima fetta. Queste due fette sono identiche, mettiamo, ma proprio identiche; eppure questa è una fetta, la fetta A, e quest'altra è un'altra fetta, la fetta B. Può dire che A è uguale a B? Può dirlo, pensa, solo sottraendo dall'idea

di uguaglianza l'idea di medesimità: solo la fetta A è davvero uguale alla fetta A, perché la fetta B, anche se fosse uguale uguale, sarebbe comunque la fetta B e non la fetta A. Non le medesime molecole. E, per esempio, la fetta A indubbiamente occupa lo stesso posto nel mondo della fetta A, mentre la fetta B, per quanto uguale uguale alla fetta A, non può occupare lo stesso posto nel mondo. Anche se, per un evento improbabilissimo ma non impossibile, le fibre e le bolle interne eccetera della pasta della pagnotta risultassero avere, nella fetta A e nella fetta B, la stessa identica disposizione, ecco: sarebbe una somiglianza, una uguaglianza formale ma non sostanziale. Con questi pensieri, gli stessi tutti i giorni, finisce di sgrovigliarsi i capelli: sono gli stessi pensieri, pensa, ma non sono proprio gli stessi pensieri, perché i pensieri di ieri, benché uguali a quelli di oggi, non sono i pensieri di oggi: se non altro perché li ho fatti ieri, e non oggi; e quindi, forse, i pensieri di oggi non sono altro che un ripresentarsi del ricordo dei pensieri di ieri, come quelli di ieri erano il ripresentarsi del ricordo di quelli dell'altro ieri, e via via, fino all'origine, fino alla prima volta in cui quei pensieri sono comparsi nella sua mente. Anche i capelli sono sempre gli stessi capelli, sono i suoi capelli, ma sono ogni giorno un poco – un poco non percettibile da un giorno all'altro, ma percettibile a distanza di giorni – più lunghi, tranne quando trimestralmente se li fa tagliare; ed è assai improbabile, possibile ma quasi impossibile, che i grovigli che ogni giorno si formano siano – a parte l'impossibilità per il groviglio di oggi di essere il medesimo groviglio di ieri: perché il groviglio di ieri è stato sciolto, e non ha più esistenza – esattamente identici ai grovigli del giorno prima. Una cosa è identica a un'altra proprio perché non è la stessa cosa, ecco la conclusione che si impone alla sua mente, tutti i giorni, mentre si veste – i vestiti sono talvolta gli stessi vestiti del giorno prima, proprio gli stessi (non la biancheria, che va cambiata per igiene, ma magari la camicia, se non ha sudato o non l'ha macchiata, il maglione, spesso i pantaloni se non si sono impolverati), e in realtà non sono identici: le braghette sono tutte della stessa marca, della stessa taglia e dello stesso tipo, ma non hanno tutte lo stesso colore – alcune nere, alcune grigie, alcune azzurre: le compera in confezioni da sei, due per colore –; le magliette sono perlopiù della stessa marca, ma non tutte, molte sono nere, altre sono verde scuro, ma ci sono altri colori, e per di più sono di taglie diverse, perché il suo corpo negli anni si è prima ingrossato e poi smagrito – non casualmente, ma ingrossato a causa della fatica di vivere, della tristezza, dell'ansia e del conseguente abuso di cibi e di bevande alcoliche, poi smagrito in seguito a raccomandazioni e indicazioni dei medici: niente bevande alcoliche, pochi carboidrati, niente carne, molte fibre, uova a volontà: il suo corpo è sempre stato il medesimo corpo, ma non è mai stato identico a sé stesso nel corso del tempo, e non è identico ora, che lui è in camera e si sta vestendo, al corpo che era poco fa in bagno mentre lui si pettinava: il corpo, come tutti i corpi, è ora qua e ora là, e quindi è il medesimo corpo nella continuità del tempo e dello spazio, ma non è identico. O forse il corpo che era in bagno e il corpo che in camera ha finito di vestirsi non sono il medesimo corpo? Nel momento in cui muove un passo – per esempio per andare dal bagno alla camera – il corpo abbandona alle proprie spalle, un passo indietro, il corpo di prima del passo, e ora è un altro corpo, identico ma non il medesimo, appena spostato di un passo. Nel momento in cui muove un passo il corpo abbandona alle proprie spalle il mondo nel quale stava il corpo di prima del passo ed entra in un altro mondo, un mondo identico in tutto e per tutto al precedente se non per la posizione del corpo, e quindi a tutti gli effetti un altro mondo. Ora è sulla porta, con questi pensieri nella testa e le chiavi in mano; sta per aprire la porta e immagina la possibilità che oltre la porta non

ci sia il mondo che conosce – il pianerottolo, le due rampe di scale da scendere, la porta a vetri per passare nel cortile, il cortile, il cancelletto che dà sulla strada, la fermata dell'autobus che è proprio lì – ma un altro mondo, un mondo completamente diverso oppure un mondo quasi perfettamente identico al mondo che conosce, nel quale è sempre vissuto, ma differente per un unico dettaglio, per esempio perché il granulato dell'asfalto che ricopre la strada davanti a casa è di qualche micron più sottile – mediamente più sottile – o perché la bottega del fornaio non è a ottantasette passi dal cancelletto che dà sulla strada ma a ottantasei; questo mondo quasi identico ma non identico sarebbe a tutti gli effetti un altro mondo, un mondo nel quale potrebbe condurre una vita nuova, forse entusiasmante, non sottomessa alla ripetizione. In quel momento una voce mai udita lo chiama dalla camera da letto, dolcissima, chiedendo un bacio prima della separazione.

Giulio Mozzi è nato nel 1960. Vive tra Alessandria e Padova. Ha pubblicato sette libri di racconti, un romanzo, tre libri in versi, e una dozzina di lavori sulla didattica della scrittura. È stato una volta candidato e una volta finalista al premio Strega. Ha lavorato in un ufficio stampa sindacale e in una libreria scientifico-universitaria. Dal 1993 insegna scrittura creativa; nel 2011 ha fondato la Bottega di narrazione. Ha lavorato come consulente editoriale per Theoria, Sironi, Einaudi, Marsilio, Laurana.

Simone Sauza

L'azienda delle parole ultime

Per il mio lavoro non ci sono ferie e non ci sono colleghi. C'è solo una grande stanza buia senza finestre, una scrivania in mogano, una macchina da scrivere e una lampada da tavolo accesa. La luce illumina il mio volto e una porzione del collo, così che se qualcuno entrasse nella stanza vedrebbe una testa mozzata sospesa a mezz'aria. Qui ho passato le ultime tremilaseicentocinquanta notti della mia vita ad ascoltare i sussurri che provengono dagli angoli dell'ufficio e tramutarli in parole sulla carta.

Nella stanza dei biglietti posso entrare soltanto io, Augusto Bellisario, impiegato del mese per la centoventesima volta consecutiva. Nemmeno l'Amministratore si è mai azzardato a mettere piede nella stanza. Lui rispetta il mio lavoro e io rispetto il suo. Qualcuno potrà obiettare che, in un'azienda composta da due sole unità, cioè io, Augusto Bellisario, e l'Amministratore, il record di impiegato del mese per dieci anni consecutivi sia cosa da poco. Eppure, non sta a me giudicare se per scarso ingegno o poca applicazione, alcuni dei miei predecessori hanno terminato la loro carriera, invero breve, senza riconoscimenti.

Nel nostro mestiere bisogna avere la mente allenata. Il lavoro si accumula. I morituri non aspettano.

Questo l'ho finito da poco. Massimo seicento battute spazi inclusi. A.S., ventiquattro anni. Si toglierà la vita domani pomeriggio. Fenobarbital. Una morte novecentesca. C'è una frase, suggerita dai sussurri, che mi è rimasta impressa: «Tu, padre mio, ora stai dormendo sul divano al piano di sotto. So che anche tu dormi per imparare a morire».

Anche tu dormi per imparare a morire. Quando l'ho battuta a macchina per la prima volta mi ha fatto riflettere, e ho avvertito un senso di inquietudine. Ci sono molti motivi per dormire e di certo nessuno di questi riguarda il riposo. C'è chi dorme per fare i conti della giornata o di una vita intera, chi dorme per dimenticare e chi per ricordare, e anzi questo – imparare a morire – è forse il più comune.

Quella di A.S. è una richiesta difficile. Attraverso parole d'affetto vuole che il padre provi un senso di colpa. Non sono tenuto a rendere pubblici i motivi. Tuttavia posso dire che per un

lavoro del genere bisogna padroneggiare le sfumature delle parole. Avere confidenza con i coni d'ombra della mente e con il sentimento della fine.

E.G., cinquantuno anni. Nel biglietto faceva riferimento al suo cane, con cui viveva da solo in una di quelle stamberghie di periferia che sanno di panni umidi e grasso bruciato. Terminava così: «Mio amico fedele, ora mi addormenterò un po' più a lungo del solito. Su un letto in cui non puoi salire, un letto che non puoi impelare e sbavare. Ma sappi che su questo letto presto ci sarà posto anche per te».

E.G. è morto. Del suo cane non ho notizie; nei giorni scorsi sono stato molto in pensiero. Cerco di non pormi troppe domande. Interrogarmi sulle intenzioni dei morituri interferisce con i sussurri; li sento più tenui, confusi.

Quando esco dall'azienda, le prime luci dell'alba hanno cominciato a pungere gli occhi dei pendolari assonnati e a dare un po' di sollievo ai disperati che dalla notte, con i polmoni intrisi dell'urina evaporata dai vicoli del quartiere, si stanno ancora trascinando sui marciapiedi ghiacciati.

Ieri sera è successo un fatto strano. Poco prima di arrivare a lavoro mi sono fermato nella biblioteca di quartiere. Poiché era in chiusura, quando sono entrato l'impiegata mi ha guardato male. Ha uno degli incisivi inferiori sporgente. Quando sorride la bocca è tutta aperta e quel dente sembra un dito che ti invita ad avvicinarti; quando è arrabbiata, invece, tiene le labbra serrate, e il dente spunta fuori in modo minaccioso. In quel momento non stava sorridendo. Così mi sono avviato velocemente verso l'emeroteca.

Da tempo ho preso l'abitudine di cercare i miei clienti nelle pagine di cronaca; alcuni giornalisti apprezzano il mio lavoro e ci tengono a riportare le frasi più belle. A un certo punto, mentre sfregavo sul muro i polpastrelli anneriti dal piombo, mi è sembrato di sentirli. Assomigliano più a un miscuglio di suoni che vogliono farsi linguaggio. Voci spezzate di scheletri febbricitanti. Balbettii elettrici. Nenie dalle melodie oblique. Ci vuole un orecchio interiore ben allenato per decifrarne il significato. Non mi era mai capitato di sentirli all'infuori dell'ufficio. Avrei voluto confrontarmi con i miei predecessori, ma l'azienda ci proibisce di conoscerli.

A ogni modo a breve sarebbe cominciato il turno e mi era rimasto poco tempo: ho letto qualche trafiletto di giornale e sono uscito dalla biblioteca. Mentre camminavo verso l'azienda, l'episodio dell'emeroteca mi faceva ripensare alla frase suggerita per A.S.: «Ci sono individui che dormono per imparare a morire». Mi sono chiesto se il destinatario non fosse sbagliato; oppure, data l'intimità che sento in questa frase, se in alcuni casi le loro parole possano riferirsi a più persone. Povera A.S., comunque. Probabilmente nichilisti e bigotti hanno entrambi ragione. Al vivere pertiene sia la sacralità sia il nulla. Esistono modi di inabissarsi nella propria vita che hanno qualcosa di solenne.

Ci sono poi i biglietti lunghi – di chi deve ripercorrere una vita intera, riscriverla, dare la propria versione dei fatti prima che il tempo abbia la meglio. Si potrebbe dire che sono l'ultima autobiografia possibile. Roba da falsari terminali. Riflettendoci si potrà constatare che ogni ricordo è contaminato dai riverberi del presente, dagli specchi delle aspettative future, dalla

pulsione narrativa che imbroglia la lingua quando si trova a giocare con l'io. Ricordare, dico sempre, è una danza al cui termine si rimane più estranei a sé stessi tanto più grande è l'ossessione di trovarsi.

Ora stanno in un silenzio da patibolo, aspettando che il punto cada sull'ultima frase di questo biglietto. L'Amministratore lo riceverà all'alba e vedendo il mio nome nell'intestazione, Augusto Bellisario, scritto in stampatello come si conviene al cliente, capirà che ho adempiuto alla clausola più importante del nostro contratto: quella che regola le dimissioni.

Questa è la mia autobiografia. Ho dormito abbastanza, ho imparato abbastanza.

L'ultimo turno è finito.

Spero che il mio successore sia all'altezza.

Simone Sauza (Roma, 1989) è scrittore e giornalista. È l'autore di *Tutto era cenere. Sull'uccidere seriale* (nottetempo, 2022). Ha collaborato con «Esquire», «Il Tascabile» e Sky. Suoi racconti sono apparsi su «Altri Animali», «Frankenstein Magazine» e altre riviste.

Gianni Mascolo

«*Alla fine disegno e di questo sono certo.*»

«il venerdì», 8 dicembre 2023



Intervista a Guido Scarabottolo, artista eclettico:
illustratore, grafico, designer che ha portato ovunque
il suo tratto inconfondibile

Lo stile è cercare di non averne uno senza riuscirci. Questo presunto fallimento teorizzato da Jean Cocteau è una delle stelle polari di Guido Scarabottolo, classe '47, uno dei più grandi ed eclettici illustratori italiani. Basta sfogliare uno dei suoi libri per capire il perché: dinosauri che leggono il giornale, montagne stilizzate, sedie di tutte le fogge, macchine da scrivere, nasi e volti colorati, sovrapposti, ritagliati, accennati. Un universo così vario che alla fine, come per magia, si riconosce il suo stile delicato, poetico, elegante. Puntualizza: «A proposito, le macchine da scrivere non le disegno più: mi sta scomparendo un mondo sotto la matita».

Le hai sostituite con dei computer: che rapporto hai con il digitale?

Per istinto, e anche per velocizzare il lavoro, ho sempre amato usare pezzi dei miei lavori e riassembrarli, trasformarli, dargli nuova vita. Negli anni Ottanta sono stato tra i primi illustratori a utilizzare il Mac, allora piccolissimo e con 128k di memoria, e a sfruttarne le prime elementari potenzialità.

E ora come procedi?

Non ho una regola fissa: vedi questa tavola? Il palazzo è un vecchio disegno realizzato in digitale e riadattato, mentre l'albero è fatto a inchiostro nero

successivamente colorato al computer. Poi uso gli strumenti più disparati, tipo un pennello di piume di pollo comperato a Seul o i colori Giotto che usano i bambini a scuola.

Domanda d'obbligo: cosa pensi dell'intelligenza artificiale applicata all'illustrazione?

Non so, non ho mai frequentato la materia. Un mio studente però ha impostato un lavoro chiedendo di simulare il mio stile. Risposta? «Non conosco Scarabottolo.» Battute a parte, anche l'essere umano studia una vita per rielaborare il proprio sapere. Il problema dell'algoritmo è che è talmente veloce e impersonale che dubito possa produrre quegli scatti in avanti che l'umanità a volte compie. Piuttosto sono più preoccupato per l'uso che se ne può fare in campo economico o politico: pensa far gestire un conflitto all'intelligenza artificiale...

Non credi ci possa essere la possibilità che, come Second Life, Meta o gli Nft anche l'Ia possa ridimensionarsi o subire una trasformazione?

Anche qui sono meno preoccupato della sorte di un disegno che delle implicazioni pratiche che strumenti del genere hanno. Io ad esempio mi sono rifiutato di realizzare un'opera come Nft: hai idea di quanta energia serve e della follia di tutto questo?

Torniamo a noi. Come convivono in te il mestiere dell'illustratore e quello del grafico? Sei stato per più di dieci anni l'art director della casa editrice Guanda.

Le contaminazioni di ruoli sono il frutto dell'esperienza dello studio Arcoquattro, che è sempre stato una sorta di collettivo che ha lavorato nel campo dell'architettura e della comunicazione visiva attraversando diverse stagioni. All'inizio, tra le altre cose, ci occupavamo del Salone di Lucca che anche allora ospitava i migliori autori come Crumb, Quino, Muñoz, Pazienza, Mattotti, Pratt. Era un'esperienza esaltante e faticosissima. Da una parte facevamo di tutto per non dipendere dai fornitori, dall'altra vivevamo a contatto con dei geni dal talento e dalle vite insuperabili. Pensa che una volta ho assistito a una gara di veglia tra Oreste del Buono e Hugo Pratt...

Una gara di veglia?

Sì, vinceva chi resisteva sveglio di più: finì in pareggio e dopo due notti di veglia partirono insieme per Venezia.

Non ti ha mai creato problemi questa sorta di sdoppiamento?

No, al contrario: a quei tempi facevo il pendolare tra Milano e Sesto San Giovanni e ho sfruttato al massimo questo dualismo logistico e professionale. Preferivo evitare un lavoro? Scusate ma sono a Milano e sono un illustratore. Ovviamente funzionava anche al contrario.

D'altro canto quando dopo l'illustrazione per il libro di Foer, «Ogni cosa è illuminata», l'editore di Guanda Luigi Brioschi ti ha chiesto se eri anche grafico, tu hai risposto...

«Non lo so», ed era la verità. Ho sempre lavorato molto anche in termini di tempo, e un impegno così costante mi spaventava un po'.

Per il tuo calendario, giunto alla sua venticinquesima edizione, però non hai problemi di ruoli. Come è nata l'idea?

All'inizio è stata una proposta della galleria l'Affiche con la quale collaboro da sempre. Credo fosse novembre e come spesso capita in questo mestiere il poco tempo stimola la fantasia. Quella che vedi, tranne piccoli aggiustamenti degli anni successivi, è la formula originale. Non mi piaceva l'idea di separare il disegno dai testi e la scelta del formato è quella che ottimizza di più costi e spazi. Le illustrazioni sono una scelta degli ultimi lavori a volte riadattati, a volte reinventati. Non è però una sorta di best of o riassunto dell'anno, piuttosto seleziono i disegni per indirizzare i committenti verso le cose che a me piacciono di più.

A giudicare dalle figure in ferro sparse nel tuo studio direi che anche la scultura si è aggiunta al tuo linguaggio.

Anche queste produzioni sono frutto della vita e dell'energia dello studio. Per un periodo ha collaborato con noi un ingegnere, Marco Imperadori, professore ordinario al Politecnico di Milano, originario della Val Camonica, uno dei distretti più famosi al mondo per la lavorazione del ferro. Lì si lavora ancora con dei magli azionati ad acqua insieme a tecnologie avanzate come il laser. Mi ha chiesto: «Perché non provi a fare qualcosa?». Così è nato il mio primo pezzo: una mano alta due metri! E poi, a seguire, altre contaminazioni come quella con Luigi Belli, un ceramista etrusco, e la creazione di una sorta di ex voto in ferro e ceramica.

A proposito di sculture, ho visto su un tuo catalogo delle foto che hai fatto ai volti incisi sulle lapidi romane levigate dal passaggio del tempo e degli uomini.

Sì, quando sono a Roma a volte mi imbatto in queste lapidi pavimentali e ne resto affascinato. Sembrano un monito per questi tempi: dopo tanta protervia un poco di umiltà.

«Ho sempre amato usare pezzi dei miei lavori e riassemblarli, trasformarli, dargli nuova vita.»

Michele Masneri

L'eleganza di un vaffa

«Il Foglio», 9-10 dicembre 2023

A Arbasino serviva per schermarsi dagli scocciatori. E poi c'erano le cartoline, la segreteria telefonica e i rap. Un libro ricostruisce il suo mondo a più voci

Nel format «enciclopedia» dell'editrice Electa già sperimentato per Italo Calvino, Alberto Savinio, Gianni Rodari, Saul Steinberg, Virginia Woolf, adesso spunta anche Alberto Arbasino. E qui si va dalla A di «America» alla Z di «Zombi», e sarà un modo anche per avvicinarsi al Sommo di Voghera mancato tre anni fa senza il timore di buttarsi sulle mostruose 1400 pagine dei *Fratelli d'Italia* dell'ultima edizione Adelphi. Anche se il Sommo ha sempre precisato che il suo è un romanzo-conversazione, dove uscire e entrare senza troppe ansie, senza la pretesa di leggerlo dall'inizio alla fine (ma muovendosi invece come a un party, e, in caso di incontri molesti, magari fare come insegnava lui ai pranzi, dire «vado a prendere le posate», anche avendole già in mano, disorientando l'interlocutore. Altra tecnica che suggeriva, quando siete in trappola, fingere una serie di tic facciali devastanti, per mettere in fuga l'invitato ansioso di conversazione).

A cura di Andrea Cortellessa, l'abecedario arbasiniano ha contributi di scrittori come Walter Siti e Gianluigi Ricuperati, poi saggisti come Marco Belpoliti e Luca Scarlini, musicologi come Jacopo Pellegrini e divine arbasiniane come Anna Ottani Cavina e Clelia Martignoni e poi Raffaele Manica già curatore del doppio Meridiano Arbasino, e ancora giovani italianisti come Pier Giovanni Adamo

e Emiliano Ceresi e perfino chi scrive – perdonate l'autorecensione – che si è occupato di tre voci, «Vaffanculo», «Gotha» e «Petrolio», per non farsi mancare niente. Dunque nell'ordine partiamo proprio dal vaffa, che era la «safe word» di Arbasino per salvarsi dalle scocciature professionali (non solo teorico ma anche pratico, lo si ripete ancora una volta: a Fabriano, a un festival letterario, a un fotografo di scrittori che lo tormentava – «le dispiace alzare il mento?»; «le dispiace mettersi accanto alla porta?» – al terzo «le dispiace» il Sommo rispose: le dispiace andare un po' *affanculo?*). Il vaffa, parola amuleto che ricorre ventuno volte nel suo *Fratelli*, era uno dei modi che aveva di sfuggire; un altro era chiudersi nell'attico di via Gianturco 4, dietro piazza del Popolo, alla sua Olivetti elettrica, schermato dalla leggendaria segreteria telefonica che recitava messaggi sempre nuovi. E alla voce «Lettere», ecco un «gobbo» per gli audio contro gli scocciatori: «Gentili e Pregiati Utenti e Corrispondenti, a causa dell'eccessivo traffico urbano di richieste e domande nelle abitazioni private, in mancanza di enti o uffici per smistarle si prega di rivolgere ogni questione unicamente attraverso il fax dell'Agenzia Ali. Grazie, con vivi apprezzamenti»; o ancora: «Gentili Amici, Amiche, Istituzioni, Associazioni, Fondazioni, Iniziative, Enti ed Eventi, ecc. a causa dell'accresciuto

flusso quotidiano di innumerevoli richieste di varie incombenze e prestazioni per chicchessia, ciascuna con incessanti seguiti di corrispondenze loquaci, si fa ben educatamente presente che non è umanamente possibile dar corso o via libera a ulteriori verbosi scambi di cortesi telefonate e lettere. Naturalmente, nothing personal, e tutto garbatamente “erga omnes”, con Mille + Mille Auguri a Tutti!». In altre istruzioni, a causa dell'eccessivo traffico nei messaggi vocali, si pregano le Amiche e gli Amici, «per poter tirare avanti», di «aver la compiacenza di sintetizzarli in brevi fax e flash».

Al Gabinetto Vieusseux (vedi voce) di Firenze, peculiare museo che ricostruisce le stanze di illustri personaggi delle Lettere, troneggia sopra la scrivania e accanto alla Lounge Chair di Charles e Ray Eames (con cuscino) su cui lavorava, questo leggendario fax-segreteria con cui Arbasino parlava al mondo. Al Vieusseux Arbasino lasciò in eredità i suoi arredi e le sue carte e quando si andò all'inaugurazione si temeva l'effetto madame Tussauds, invece tutto filava, e commuoveva pure il pensare che sopra di lui ci fossero due vecchi amici come Pasolini e Gadda in una specie di collegio di vecchi ragazzi (e di notte, magari, saltassero fuori dalle rispettive stanze per delle gran chiacchiere in pigiama).

Sono andati perduti i vocali con cui intimidiva i chiamanti (anche: «Il dottore è in riunione. Tutto l'ufficio è in agitazione. Per proposte economiche mandate cifre in dollari e ecu» – non esisteva ancora l'euro). Bisognerebbe ricrearli oggi forse con le intelligenze artificiali come nei diari di Andy Warhol (e al Vieusseux, ecco una foto sua con Warhol e Marta Marzotto). Gli amici sapevano che bisognava aspettare la fine del nastro registrato e poi lui avrebbe finalmente tirato su. Intanto, scriveva; è stato uno dei più grandi lavoratori mai visti, ovviamente senza

darlo a intendere, perché era ancora la generazione che aborrisce il lamento (ma già aveva visto arrivare invece le successive coi mali di vivere e le infanzie problematiche tematizzate).

Poco tempo, anche, per partecipare a scalatine e gruppetti di potere, e per fare «l'attivista». Oggi ti chiedono di schierarti geopoliticamente su Instagram e TikTok ma già allora si volevano soprattutto «firme. Due, tre, dieci al giorno, su tutti gli argomenti e tutti i paesi: Grecia, Bolivia, Malesia, Messico, Cecoslovacchia, Costa Rica, India, Persia, Brasile, Filippine, Guatemala, Nicaragua, Cuba, Haiti, Libia, Paraguay, i due Vietnam, le due Irlanda, le due Germania, le due Corea, venti o trenta nuovi Stati africani oppressi o iniqui, la crisi del cinema, le nuove tendenze del teatro, le nuove forme del romanzo, gli spazi verdi, i movimenti dell'avanguardia, gli aiuti per le rivoluzioni, i sussidi per le ribellioni, le sovvenzioni per le insurrezioni, i versamenti anticipati per le rivolte, le biennali, triennali, e quadriennali, i festival, i convegni, le iniziative, le manifestazioni, le partecipazioni, i coinvolgimenti, i dibattiti, e tutti i problemi dei giovani. Moravia ha sempre già firmato».

Invece lui se poteva fuggiva (A di «America», altrimenti stava a via Gianturco a leggere e scrivere senza rotture, e poi ne nascevano i romanzi e i saggi, e gli articoli che consegnava a «la Repubblica» e «Corriere» e prima al «Giorno» e prima ancora al «Mondo». Con una tecnica di economia circolare imparata da Edmund Wilson: visto che si deve studiare, per fare un pezzo, farlo in modo che poi possa finire in un saggio, e poi ancora in un romanzo (ad esempio, i reportage dall'Inghilterra poi finiti in *Lettere da Londra* e in parte in *Fratelli d'Italia*). Per fare questo serviva, oggi come allora, difendersi dalle perdite di tempo, dalle scocciature, e uno dei lasciti più attuali del metodo Arbasino è proprio la difesa del

«È stato uno dei più grandi lavoratori mai visti, ovviamente senza darlo a intendere, perché era ancora la generazione che aborrisce il lamento.»

tuo lavoro di intellettuale dalle mille richieste che ti vengono da fuori. A leggere oggi quello che scriveva negli anni Sessanta si capisce che non è cambiato niente. Richieste di articoli e introduzioni e presentazioni, cotte e mangiate, pagate pochissimo (altro che salario minimo). Solo i supporti son cambiati: allora ti chiedevano il pezzo scritto a macchina, oggi lo vogliono «per il web», dunque pagandolo meno del già proletarizzato articolo normale, e dandoti meno tempo, come se un pezzo on line che non debba essere stampato richieda meno fatica, oltre a rimanere per sempre in rete a bella mostra di quanto sei stato minchione ad accettare.

Ma vuoi mettere «a visibilità». Ecco come andava: «In fine di mattinata incominciano le richieste guitte e si riconoscono perché dopo una risatina meccanica di complimenti e “bellissimo!” per qualche cosa attaccano con un “se la diverte” che suscita gelo e sospetto immediato, e provoca la replica automatica “se sapesse cosa mi divertirebbe fare in questo momento!”... Infatti, quel “se la diverte” è un segnale preciso di richiesta d’una cosettina già svaloriata con l’aggiunta d’altre formulette tipo “non ci vuol niente!”, e con caratteristiche fisse: la cosettina è una stronzata; non riguarda mai la capacità professionale e le competenze specifiche; deve impegnare l’attenzione e il giudizio su temi balordi per destinatari mortificanti; non viene compensata per nessuna ragione; c’è sempre una grandissima fretta: “per stasera, allora, grazie”».

«Servirebbe subito, stiamo andando in stampa» intimo anche oggi quelli che ti scrivono (su Instagram alle otto di sera) chiedendoti una bella introduzione gratis al loro volume sul brutalismo brianzolo (ma invece che in stampa, andatevene a... Però noi oggi non si ha il coraggio del vaffa, son cambiati i tempi). Una volta che il prodotto è pubblicato, poi, l’utenza lo pretende gratis. On e off line. In questo c’è stato un piccolo cambiamento (in peggio). All’epoca, col quotidiano non si scampava all’edicola. Oggi, chissà cosa avrebbe detto lui di fronte alla festiva richiesta del «pidieffino». Che ti arriva puntuale, motivata col «sai, non ho trovato un’edicola» (grazie tante, non

«All’epoca, col quotidiano non si scampava all’edicola. Oggi, chissà cosa avrebbe detto lui di fronte alla festiva richiesta del pidieffino.»

esistono più, al limite vendono magliette e limoncelli, lo sanno tutti, tutti noi spendiamo centinaia di euro negli abbonamenti on line, ma loro no, non c’è niente da fare, «non riesco» digitano, dal loro iPhone158 e dalla loro Audi ultimo modello tecnologicissima di cui hanno impiegato mesi a studiare le funzioni). Consola insomma che non è cambiato nulla. In uno spettacolino che si è fatto a Capri qualche mese fa, per celebrare i sessant’anni di *Fratelli d’Italia*, e tratto da un mio librino, Iaia Forte recitava un altro pezzo dell’autodifesa intellettuale di Arbasino. Le interviste cretine, da subire. «Sono Bambolina Marabù del settimanale “Allora”!!! Nel quadro di una serie di iniziative per la megadecade manzoniana del costume stiamo preparando una maxi-inchiesta circa l’impatto della prima comunione sulla cultura italiana da Agnelli e Amendola a Zavattini e Zolla... Cuccù!...» Mentre Tommaso Ragno scandiva uno dei «rap» civili del Sommo (anche lì, non cambia nulla, la proliferazione di eventi a cui sei invitato, sempre fondamentali, sempre esperenziali, micidiali, «con preghiera», scrivono così, «di diffusione» dei contenuti, tipo candela profumata per ambiente). Due o tre per sera, tutti i giorni, in tutte le città, ci vogliono anche stomaci forti per i prosciocchi scadenti e le tartine rancide, sempre nella «splendida cornice». Ma lui rispondeva così: «Grazie per il cortese invito / al Vs programma, “Roba di pochi minuti” / per il servizio “Non remunerati”. Rispondendo solo a una impegnativa / di una V/s amministrazione competente / o controllata / anch’io Vi invito a un Evento / ancora più esclusivo e intrigante / nel mio appartamento. L’allestimento / consiste nel pulire il

pavimento / lavare le tende degli anni Trenta / rivisitare le molle dei letti / degli anni Quaranta / e riparare tutti i rubinetti / degli anni Cinquanta. Al Vs intervento / ci tiene specialmente / la Sora Cecilia, vecchia lavorante come quella serva / della Vs mamma». Dal laborioso fortino di via Gianturco il Sommo mandava missive, piccoli fax ai giornali di commento alla quotidiana *bêtise* (vedi voce) e soprattutto cartoline ad amici e conoscenti per ringraziamenti, commenti, messaggi vari, possibilmente nonsense («schiocca la frusta», per una da Cortina d'Ampezzo con slitta, e Duomo di Milano, in quella a me indirizzata, per un romanzo che gli si mandò, «Auguri! Auguri!»). «Io sono un po' cartolaro» dice qui alla voce «Lettere». «Nello spazio di una cartolina si possono dire diverse cose, e nello stesso tempo la riproduzione di un quadro o di un paesaggio mi sembra molto più interessante.» Lo spazio della cartolina

era il suo, perché sdrammatizzava qualsiasi missiva; ma per le comunicazioni più serie, passava ai biglietti bianchi, intestati. Se ne trovò uno, a Testori («io vorrei vederti, e tu?»), che per i suoi standard molto *stiff* era quasi a rischio «invadenza», parola che manca nell'enciclopedia ma che per lui costituiva il punto di non ritorno della mala educazione. Poi ci sono le lettere e i biglietti di Kissinger ma anche di Gadda, Muriel Spark, Ivy Compton-Burnett, Angus Wilson, Gianni Agnelli. E chi volesse davvero la «Arbasino full experience» potrebbe affittarsi un Airbnb a Firenze e mettersi lì a studiare tutte le carte (non male come idea per scamparsi il Natale e i parenti). Del resto epistolare è *L'anonimo lombardo*, il suo romanzo del 1959, un tête à tête tra due giovani ragazzi fuorisede inurbati a Milano tra amiche che potrebbero essere contemporanee («la Poppy») e una delle prime comparse sulle patrie lettere di un amore gay non problematico, cioè problematico come ogni altra storia d'amore ma senza accettazioni, vessazioni, malattie veneree che invece tutti vogliono ancora molto quando scrivi un romanzo con due «lui» anche oggi. Sullo sfondo, la Milano anni Cinquanta e la Scala. E lei, la Callas (vedi alla voce): folgorazione con la Medea del '53, diretta da un giovane Leonard Bernstein (dunque siamo in piena biopic e revival). Poi ci sarà la leggendaria Norma del '60 (vista in Grecia, mentre tutti saranno a Roma per le Olimpiadi). Ma già Alvar González-Palacios mi diceva: «Qualunque opera che tu nominavi lui l'aveva già vista, mettiamo, a New York nel '63, a Milano nel '71, a Parigi nell'82. Lo chiamavamo Sisal». Invece a Roma, alcune delle pagine più divertenti in assoluto dei *Fratelli d'Italia*, sul teatro dell'Opera molto vicino alla stazione, con gli spettatori coatti che paiono viaggiatori («Die Hauptbahnhof Oper»), e signore in pellicce finte e gioielli finti, e migliaia di caramelle mangiate e scartate facendo rumore. Al Vieusseux tra le cartoline anche gli inviti ai «piccoli pranzi», queste invece distrazioni gradite, dunque giù contesse e principesse, da Marella Agnelli a Marilù Gaetani. E naturalmente la sua aristomusa, Domietta del Drago, quella

GLI ADELPHI

Alberto Arbasino

Fratelli d'Italia



famosa che «signora sarà lei». Qui si sconfinava nella voce «Gotha», come senso delle genealogie che lo appassionavano, con le frequentazioni di marchesi e duchi ma anche col tic italiano della parola straniera molto usata (e scritta sempre sbagliata) nel paese che non ha mai imparato la grafia di «sauté di cozze»; dunque magari «gohta» e quindi il «gohta» dei parrucchieri, degli influencer, dei podcast...

E poi «Petrolio», col rapporto intenso e complicato con Pasolini, che prima lo fa esordire in versi sulla rivista «Officina», però cazziandolo e dandogli del provinciale, poi condividono la Roma anni Cinquanta e Sessanta, Hollywood sul Tevere ma anche capitale gay con tutto un mondo indoor e outdoor oggi scomparso, tra club ipogei come l'Easy Going e il Monte Caprino e la Villa Borghese. Era una Roma in cui, raccontava Arbasino, le signore dicevano «stasera ceniamo presto che Pier Paolo deve andare dai suoi ragazzini», cosa che oggi produrrebbe giustamente rivolte. Arbasino e Pasolini condividevano anche l'amore per le belle macchine, l'Alfa fatale per PPP e la Porsche quasi fatale per AA (con cui fece un brutto incidente). Però, refrattario alle etichette, sosteneva che «se proprio devo definirmi, voglio essere porschista», e perché tengo molto più spesso in mano il cambio della mia 911 che un attrezzo maschile». Quando Pasolini fu ucciso, Arbasino ebbe un brutto esaurimento, se ne andava l'amico, il rivale, ma ci fu poi anche l'ansia per un romanzo che stava scrivendo e che non si è mai più trovato, a tema anche lui Eni e idrocarburi. Al Vieusseux, sempre, ecco il ritratto che gli fece Pasolini, con le loro due facce sovrapposte.

Bonus track tre interviste a Antonio Gnoli su «la Repubblica» di anni diversi, che raccontano di uno scrittore amato ma anche detestato da tanti colleghi (fuori dalle cricche, e senza risparmiarsi nulla sui «mostri sacri» del momento, cosa oggi forse impensabile). A caso: Fellini e Visconti? «Con i collaboratori si comportavano come dei padroni. Amavano circondarsi di una piccola corte della quale assorbire spunti, idee, senza riconoscere i meriti o il talento di

nessuno. Fellini era una piovra. Mentre Visconti faceva il signorotto con la sua corte di nani, buffoni e sarte. Testori è stato sfruttato tantissimo da Visconti per *Rocco e i suoi fratelli* senza che gli fosse riconosciuto niente del lavoro svolto.» Arbasino non fa molto per farsi amare. Su Visconti scrive un pezzo che si intitola: «Da Marx alle opaline», «credo non me lo abbia mai perdonato». Su Strehler: «Da Galilei a Giovannini». Sul '68 e la partecipazione degli intellettuali ai «moti»: «Quelle cose le avevo già viste a San Francisco qualche anno prima. Avevo quasi quarant'anni, mica facevo come Pasolini e Moravia che andavano a manifestare all'università per dire «anche noi siamo giovani!»». Di Pasolini apprezza «i suoi primi film». Salò? «Un almanacco della disperazione. Ma di cattivo gusto. Poteva dare anche una certa angoscia pensando allo stato mentale di chi lo aveva concepito.» La cacciata di Pasolini dal Pci? «Fu un fatto di puritanesimo piccoloborghese. Neppure nella Dc sarebbe potuto accadere.» Nella Dc c'era «una tolleranza da parrocchia veneta, che accettava i gusti del campanaro o del sagrestano». La poesia friulana di Pasolini? «Tanto vale parlare dei poeti di Voghera.» Come si dice: nel libro c'è anche tanto altro.



Bruno Quaranta

L'uomo che inventò il Caimano

«Robinson», 10 dicembre 2023

Franco Cordero, maestro di procedura penale, erudito e scrittore, ha avuto come faro Kafka. Rimarrà nella memoria anche per l'epiteto assegnato a Berlusconi

Il suo autore era Kafka. Come Kafka ponendosi «davanti alla legge» in veste sia di dottore in Giurisprudenza sia di scrittore, nelle sue pagine scrutando «l'uomo tessitore di norme che impone a sé, agli altri, agli dèi, a Dio». Ecco Franco Cordero, maestro di Procedura penale, nonché uomo di lettere, dall'esordio nel 1967 con *Genus*, premio Viareggio opera prima, all'estrema architettura (perché le sue erano costruzioni piranesiane), *La tredicesima cattedra*.

Editore di *Genus*, De Donato. Lo stesso che nel 1970 pubblicherà di Cordero *Risposta monsignore*. Era l'affilatissima anatomia della lettera con cui un eminente prelado allontanava il professore dall'università Cattolica. Così fuori ordinanza il suo testo di Filosofia del diritto, *Gli osservanti*: «...gli assetati di giustizia, quelli che parlano chiaro e non sopportano il bisbiglio, i ragionatori inflessibili, i giudici severi, i moralmente vertebrati ai quali il cattolico di successo dà il voltastomaco, gli insofferenti del compromesso? Pensa, Monsignore, al bene di costoro?».

A scortare (a illuminare) Franco Cordero nella stesura della implacabile lettera, il secentesco filosofo francese Pierre Bayle, tra i suoi «maggiori»: «Aveva ragione chi disse che i libri dei casisti contengono l'arte di cavillare con Dio; questi avvocati del tribunale della coscienza escogitano un laboratorio di morale, nel

quale le verità più solide se ne vanno in fumo, sali volatili, vapori».

Nato a Cuneo nel 1928, Franco Cordero discendeva per li rami degli eretici di scuola piemontese e cinquecentesca. Da lui stesso rivelati, «tre colpevoli d'avere una testa»: il giurista Matteo Grimaldi e i medici Giovanni Paolo Alciati della Motta e Giovanni Giorgio Biandrata: «Ovvio che patiscano l'aria cattolico-tridentina. In qualche misura inclini alla Riforma, rifiutano i dogmatismi dei riformatori: l'aria ginevrina è irrespirabile; Calvino più feroce del Sant'Uffizio...».

Sono gli antenati di un anti-italiano (come un'ulteriore tempra cuneese, Giorgio Bocca), che identificò l'arci-italiano nel signor B., battezzandolo mitologicamente sulle colonne della «Repubblica»: «L'uomo d'Arcore non irradia flusso magnetico. L'unico rango che gli competa, antropologicamente, è quello da principe dei "bagalun d'luster", gl'imbonitori che incantavano i contadini nelle fiere: loquela fluviale, sorrisi da caimano...». A rappresentare, Franco Cordero, crocianamente, l'unità dello scrittore e del cittadino: «l'unità dell'uomo morale e dello scrittore, l'unità dalla quale lo scrittore stesso trae forza». Cuneo, la giolittiana capitale della Provincia Granda, ancorché innominata, nel romanzo *Le masche*, per Rizzoli (1973), è il teatro di un'aguzza "école

du regard”, dissolvendo spettri, superstizioni, *idées recus*, riassaporando – ma salvato da ogni giulebbe – questo o quell’istante aureo... Via via, a delinearsi, è un quadro fiammingo, mistico-borghigiano, riecheggianti Hieronymus Bosch, non a caso scelto per illustrare *Gli osservanti*.

Seguirà la trilogia einaudiana, *Opus, Pavana, Passi d'arme*. Dove, soprattutto nell’ultima anta, individuare un filo landolfiano (Landolfi che pure chiamerà Maestro Kafka): atmosfere sospese, sentore di agguati, presenze fantasmatiche, sortilegi, squarci surreali, impavidi “rien va”, dissertazioni teologiche, raffinate flânerie nel labirinto dell’Assurdo toccatoci in sorte.

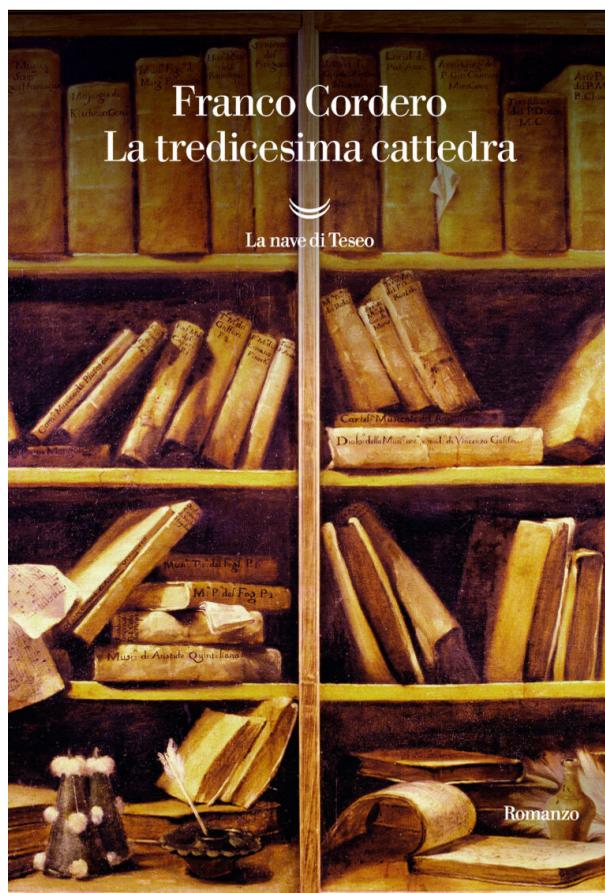
Alla narrativa, così “satura di pensiero” come l’intera sua opera secondo il «Times Literary Supplement», Cordero tornerà dopo una lunga parentesi impiegata a svelare i trucchi berlusconiani (*Le strane regole del signor B*, Garzanti, premio Bagutta). Era il 2007, quando, sempre per i tipi di Garzanti, varò *L’armatura*, kafkiana la sua architrate, un castello, dove il giovane Fert, come l’agrimensore, giunge nella neve che «allunga le distanze dal mondo». La sua ambizione: laurearsi in Filosofia e conquistare una sedia dottorale. Una diabolica traversata: da compiere interloquendo, mai ossequioso, mai succube, con Pascal e Agostino, Spinoza e Mastro Eckhart, Leibniz e Tommaso, e sfidando le trappole delle eterne congreghe accademiche.

Il commiato letterario di Cordero, quasi un post scriptum dell’*Armatura*, con *La tredicesima cattedra* (*La nave di Teseo*) nel 2020, anno della scomparsa. Di scena un docente di filosofia. Il suo contratto sta per scadere, quando si profila l’occasione di salire in cattedra (posto vacante) nel collegio di Monteferro. La otterrà – se la otterrà – officinando sette eliocodali lezioni e frangendo le manovre ostili di una misteriosa società.

«Ho combattuto la buona battaglia.»

Lo scrittore e il giurista, Franco Cordero, contro la peste del linguaggio. In difesa del Lógos che è stato svilito travestendolo da Dio. Tendendo infine, kafkianamente, verso la Legge, «la parola redentrice – come riassumerà un lettore esimio della voce praghese, Giuliano Baioni – che liberi dall’inganno e dalla prigione del mondo».

Morirà a Roma, Cordero. Potendo recitare, almeno in parte, san Paolo, di cui commentò *L’Epistola ai Romani*: «Ho combattuto la buona battaglia», ma conservando una fede eterodossa, lui «anacoreta senza confessione». Coerente fino all’ultimo: «Anziché cercare disperatamente compagnia, proviamo a decidere da soli: del resto, anche nella vita più comunitaria c’è qualche situazione irrimediabilmente privata come ad esempio nascere, morire, giocare l’anima».



Vanni Santoni

Il romanzo è in forma

«la Lettura», 10 dicembre 2023

Con il suo dittico-testamento Cormac McCarthy è al primo e al terzo posto della classifica di qualità dell'inserito culturale. Ian McEwan al secondo posto

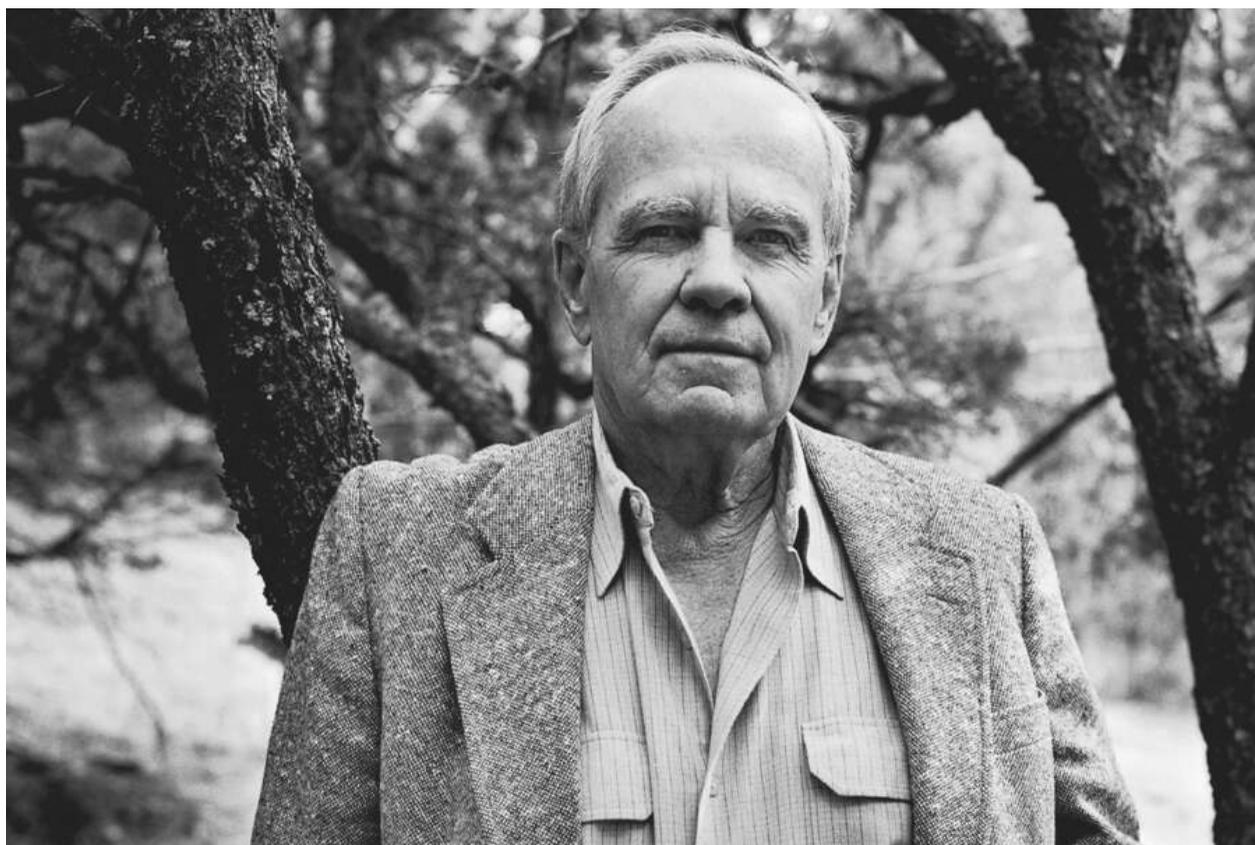
Cormac McCarthy chiude il sipario, ci lascia a ponderare sulla sua eredità, e si permette pure il lusso del trionfo. Anzi, di far trionfare il romanzo. Lo scrittore americano scomparso lo scorso giugno ha fatto in tempo a lasciarci un dittico di cui si parlerà ancora a lungo e che nel frattempo ha sbancato la dodicesima classifica di qualità di «la Lettura», accaparrandosi il primo posto con *Il passeggero*, uscito in Italia un mese prima della morte dell'autore avvenuta il 13 giugno, e il terzo col romanzo-satellite *Stella Maris*, pubblicato a settembre e tradotto come il precedente da Maurizia Balmelli, peraltro votata come la migliore traduttrice.

Se non stupisce che McCarthy trionfi – era pur sempre uno dei massimi scrittori viventi – può stupire che lo faccia con questi libri, che si allontanano così tanto dal suo ambito usuale. Niente praterie o deserti, in *Il passeggero* e in *Stella Maris*; nessuna reinvenzione del western o del southern gothic; pochissima violenza e molta filosofia, oltre a un tentativo perentorio di esplorare nuovi territori.

Se McCarthy aveva cominciato a lavorare alle idee alla base del suo dittico-testamento già da trent'anni, è dal 2014 che prende a bazzicare regolarmente il Santa Fe Institute, centro di ricerca teorica in sistemi fisici, computazionali e biologici, e il risultato della lunga frequentazione di gruppi di scienziati è

ben visibile in *Il passeggero*. Non inganni l'inizio da thriller: la storia di Bobby Western è altamente concettuale (ce lo dice il nome stesso del protagonista, in parte ironia sui classici temi old West dell'autore, in parte riferimento all'Occidente in quanto entità storica), e il suo obiettivo è il più alto che si possa immaginare: riflettere sul senso della storia, sui limiti dell'epistemologia e sulla natura della realtà. Anche i riferimenti cambiano di conseguenza: se la stella polare di McCarthy era sempre stato William Faulkner, adesso, nel rapporto semi-incestuoso tra Bobby Western e la sorella Alicia, come nel carattere fortemente speculativo dei testi che animano, è facile vedere gli Ulrich e Agathe dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil.

Alicia Western, matematica geniale afflitta da gravi disturbi psichici, ha già un ruolo in *Il passeggero*, ma diventa protagonista con *Stella Maris*, che corrisponde alla trascrizione di sette suoi dialoghi con lo psichiatra dell'istituto in cui è rinchiusa. E *Stella Maris* risulta essere, più che un seguito, un compendio di *Il passeggero*: si apprezza anche da solo, ma acquista senso ulteriore se letto dopo il prequel, sul quale getta a sua volta un barbaglio nuovo, come la luce di una luna – e ancor più di *Il passeggero* ci fa scoprire un Cormac McCarthy che di sensibilità sottile era dotato, ma aveva sempre scelto di nascondersela.



Se McCarthy ha fatto aspettare i suoi affezionati lettori ben sedici anni, molto hanno atteso anche i fan di un altro autore che aveva dato il meglio di sé negli Eighties, e che si prende il quinto posto della nostra classifica: Bret Easton Ellis, tornato al romanzo con *Le schegge*, di anni ce ne ha fatti attendere tredici (l'ultimo romanzo era *Imperial Bedrooms*, del 2010) ed eravamo molto più preoccupati rispetto a Cormac McCarthy, il cui ultimo libro prima del dittico era pur sempre *La strada*, non il suo migliore ma comunque un testo strepitoso.

L'*Imperial Bedrooms* di Ellis era invece un mezzo passo falso; il romanzo subito precedente, *Lunar Park*, gli era superiore ma restava sottotono rispetto ai picchi dell'autore; e c'era stato, nel 2019, l'incretinoso saggio *Bianco*, che arrivando dopo un'attesa già lunga aveva portato alcuni a dare Ellis addirittura per finito. Bene, quest'anno BEE ha messo tutti

a tacere con *Le schegge*, romanzone ponderoso (752 pagine nella traduzione di Giuseppe Culicchia) ma eccezionalmente appassionante, subito riconosciuto anche dai più diffidenti come una prova maiuscola e una delle sue opere migliori.

Forse, togliendo il dato storico – *Meno di zero*, *Le regole dell'attrazione* e *American Psycho*, i primi tre romanzi di Ellis, sono del 1985, 1987 e 1991, e vantano dunque un carico d'innovazione che *Le schegge* non può avere –, è addirittura il miglior romanzo di Ellis; di certo, è il romanzo di una vita, quello in cui BEE guarda indietro e fa i conti con sé stesso, i propri temi, la propria poetica, il proprio ambiente, la propria vita e la sopraggiunta anzianità.

Un po' quello che ha fatto, con toni del tutto diversi, Ian McEwan con *Lezioni*, secondo classificato nella classifica di «la Lettura». Qui, la vita di un ragazzino prima sedotto dalla sua insegnante di pianoforte e

più tardi abbandonato dalla moglie, è l'occasione per una vasta riflessione sulla storia e sul suo riprendere a marciare dopo che alcuni ne avevano ingenuamente annunciato la fine. Là dove Ellis è incendiario, McEwan è pacato; se Ellis si barcamena tra picchi sublimi e clamorosi passi falsi, McEwan ha sempre tenuto la barra dritta sul molto buono, e anche *Lezioni* è in linea con l'usuale condotta dell'autore, sebbene la mole (576 pagine nella traduzione di Susanna Basso) e il senso, appunto, della storia, che vi si respira, lo indichino come un romanzo cruciale della sua produzione.

Il protagonista Roland non è solo il prototipo del baby boomer, ovvero della generazione di cui fa parte lo stesso McEwan, ma anche del boomer, nel senso denigratorio che ha assunto il termine oggi: in fondo Roland è inerte, un po' spaesato, senz'altro superato (anche se si sente con la coscienza a posto perché ha votato per i buoni) e subisce il passaggio del tempo e della storia senza mai sapere se avrebbe potuto fare qualcosa (e poi, cosa?). Ma mentre questo Ur-boomer se ne va alla deriva, e in qualche modo – certo più goffo rispetto ai personaggi *larger than life* di un McCarthy – si prepara alla morte, ci racconta tutto il tardo Novecento, arrivando fino ai giorni che stiamo vivendo.

Siamo noi a fare la storia, o è la storia a fare noi? McEwan pare non avere dubbi, e anzi spinge ancora più a fondo lo stiletto nella piaga, portando l'ironia fin nel titolo: quali lezioni ha appreso, poi, Roland, dalla sua vita e dalla storia? Forse nessuna. Proprio come tutti noi, almeno a giudicare dallo stato odierno del mondo occidentale.

Uno che non ha mai smesso di chiedersi quale sia lo stato di questo mondo, e quale sia la sua posizione al suo interno, è senz'altro Emmanuel Carrère, al

quarto posto nella nostra classifica con *V13*, pubblicato da Adelphi nella traduzione di Francesco Bergamasco, con un reportage dei processi agli attentatori del Bataclan che si configura come il suo libro finora più saggistico, o almeno quello in cui la sua personalità tende a rubare meno la scena.

Nella sua scintillante qualità di «narrative non fiction» della marca più asciutta (per non dire giornalismo: era del resto uscito a puntate sul settimanale «L'Obs»), sarebbe molto difficile considerare *V13* un romanzo, e il senso di quest'osservazione sarà più chiaro spostandoci alla nona posizione, l'ultima della top ten per ciò che concerne la narrativa straniera, dove troviamo la Nobel polacca Olga Tokarczuk, col suo opus magnum, cioè *I libri di Jakub*, in cui la vera storia di Jakub Frank, capopopolo, truffatore e autoproclamato messia, è il centro di gravità di una miriade di vicende immaginarie che vanno a dipingere un affresco favoloso della Mitteleuropa settecentesca, che ci parla anche dell'Europa di oggi.

Alla luce di quest'ultimo titolo, e del fatto che Carrère si posiziona deliberatamente fuori dal filone della fiction, si può così arrivare a una conclusione che non vale solo per McCarthy: con lui, McEwan, Ellis e Tokarczuk, vince il romanzo. Come dimostrano i libri di Ellis e McEwan, dove l'ombra dell'autore è comunque visibile sopra la sagoma del protagonista, la fiction finisce per mostrarsi più efficace dell'autofiction nello scavare nel vissuto di chi scrive, ma soprattutto – e questo ce lo dicono tutti i dominatori di questa top ten – si configura come lo strumento principe che la letteratura può mettere in campo per venire a capo della realtà, nonché il migliore che abbiamo per continuare a immaginare scenari in momenti di crisi come quello che stiamo vivendo.

«*Il passeggero* ci fa scoprire un Cormac McCarthy che di **sensibilità sottile** era dotato, ma aveva sempre scelto di nascondersela.»

Irene Salvatori

«*Il peso della pelle*»: l'arte del racconto secondo Margo Rejmer

«Snaporaz», 15 dicembre 2023

Dopo i due libri di reportage pubblicati in Italia da Keller (su Romania e Albania), escono in Polonia i racconti della talentuosa scrittrice e giornalista

Il peso della pelle, di Małgorzata (Margo) Rejmer, è un libro di racconti. Cento-ottantuno pagine per dieci racconti.

Prima di questo, l'autrice aveva scritto due libri di reportage dal notevole valore letterario. Libri per me toccanti, che ho letto piano piano, in silenzio, stando dietro di lei, che in punta di piedi mi accompagnava in una terra straniera – straniera per lei e per me –, ma dove lei evidentemente riusciva a scorgere un sacco di storie. Sono stati anche libri molto premiati e, udite udite, persino tradotti in italiano (non chiedetemi come, please).

Sono corsa a leggerli dopo aver finito questo, però, perché chi scrive così bene nella forma breve del racconto scrive sempre bene. Il che naturalmente non è vero, è persino un pensiero idiota, ma perdonatemi, è che quando io leggo un libro che mi piace molto mi appassiono a quella scrittura e sono convinta che tutti gli altri libri dell'autore/autrice, se ci sono, siano d'altrettale valore. Che dire, ci spero sempre.

Questo *Il peso della pelle* è uno di quei volumetti che mi fanno annuire mentre leggo, e poi anche dopo, una volta che l'ho finito, continuo ad annuire, a chiudere gli occhi in approvazione e – immagine che per fortuna vedono soltanto i miei cani – a fare il labbrino di apprezzamento mentre salgo e scendo le scale coi panni in mano.

Nella quarta di copertina Przemysław Czapliński, un critico letterario di quelli che bisognerebbe clonare, polverizzare il clone e poi diffonderlo nelle farine per il bene della letteratura, dice che «dopo la lettura di questo libro, chi la conosceva per i precedenti può arrivare alla conclusione che l'autrice avesse utilizzato fino ad ora soltanto una metà del proprio talento letterario». E se lo dice lui.

Ora, il reportage è indubbiamente un genere complicato, funziona un po' come una gabbia, una griglia, perché si muove nella realtà e in qualche modo è alla realtà che tiene imbrigliato il raccontare, non c'è fiction, non si innerva il testo di alcuna ambizione creativoletteraria, eppure – per quanto messa così sembri roba pallosa – ci sono maestri grandissimi capaci di raccontare di sé (e di me) mentre passeggiano, o vivono, o ricordano luoghi che io non conosco, che non ho mai conosciuto e dove probabilmente non andrò mai, fatto sta che si fanno leggere pagina dopo pagina e hanno la capacità vinavil del migliore giallo. Per rimanere alla lingua polacca vengono in mente grandi nomi: Ryszard Kapuściński, naturalmente, ma anche Anna Bikont, Hanna Krall, Wojciech Jagielski ecc. Insomma, solo per dire che Rejmer viene da una terra ben fertile.

Ma allora questo suo ultimo libro che cosa è? Questi racconti sono «articoli» scritti da una geniale

giornalista o sono piuttosto il frutto letterario di una scrittrice che ha finalmente preso coraggio e si è lanciata dalla finestra della letteratura senza il paracadute della non fiction?

Perché poi ci si potrebbe anche chiedere cosa sia un racconto. Chiedercelo tra di noi lettori, dico, perché se nella conversazione dovesse entrare un qualsiasi editore italiano ecco che sguainerebbe sotto i nostri occhi la spada brillante dell'invendibile/inutile/insignificante, perché i racconti, e questa è una delle loro verità, sono «la cosa che si vende meno». Meno ancora della poesia? verrebbe da chiedere loro, ma inutilmente, perché loro la poesia manco la prendono in considerazione.

Chiediamocelo tra di noi, quindi, noi che si legge, noi che si comprano i libri.

Io butterei là che un racconto è un morso, un boccone di assaggio, o forse anche un panino, fatto quando si ha fame, ma manca il tempo (o la voglia, l'energia) di un pasto completo, uno di quelli fatti da seduti, attorno a tavole apparecchiate, che mica scrittore e lettore si possono sempre organizzare per un pranzo di Natale di quattrocento pagine, a volte si fanno piccoli, manca il fiato.

Ci si allena, si scalda il fiato, o magari si fa come diceva Alice Munro, che lei, con tre figliole quando mai avrebbe avuto il tempo e la concentrazione per scrivere un romanzo intero. Fate santa subito la Signora Munro.

È forse qualcosa di meno impegnativo un racconto? Perché io ho appena finito questo *Il peso della pelle* e mi sento di aver assaggiato dieci nuovi sapori, sono entrata in dieci stanze di vita, dieci luoghi, proprio che ce li ho tutti ancora incastrati tra i denti e quasi vorrei togliermeli, estrarli prima che mi si tuffino in gola, per rimmetterli sulla scrivania. Così, giusto per poterli guardare di nuovo. Per poterci magari giocare come facevo con i Puffi da bambina.

Perché questi racconti sono miniature di storie, sono accenni di sazietà, indicazioni di possibili percorsi e io mi sono abbuffata a leggerli senza riuscire a dare loro tregua, roba che finito l'uno ho cominciato il

successivo e poi ancora e ancora, perché Rejmer è talmente brava a raccontare che io masticavo e godevo, e masticavo ancora.

Perché i racconti, anche i racconti, sono bravi a saziare quando la fame è fame di una buona storia, di una buona scrittura.

Ogni tanto a Rejmer escono di tasca dei personaggi albanesi, perché per anni ha vissuto a Tirana e la città le sta addosso, le sta dentro, che se anche cerca nelle tasche della giacca le chiavi di casa sua, le esce fuori un Enriko, un Dragin, perché quando ti infili dentro un paese poi quello ti risponde e si infila dentro di te. E da eterne straniere quali siamo ci capitano anche memorie comuni: uno dei suoi personaggi, in un bar di un paese vicino al mare, per esempio, mi ricorda di quando all'inizio pure io ho usato una lingua non mia, quando ci provavo e bene, benissimo, ricordo lo sguardo contrariato di chi mi smascherava.

Le scelte di Rejmer di «partire da zero», in Romania prima e in Albania poi, escono fuori nei luoghi, nei personaggi, perché quando uno scrittore è un armadio di talento basta che passino le stagioni e quel talento esce fuori e si rafforza, e quindi qui, che è prosa e fiction e puro gioco di raccontare storie, ecco che è davvero bravissima il doppio, come dice Czapliński.

Non sono vite semplici quelle di cui Rejmer ci racconta: «“Ti picchia spesso?” chiede Taso alzando la testa sopra il disegno. Enriko muove la testa, non dice né sì né no. Spesso, cioè quanto? Ogni giorno? No. A volte basta un primo colpo e Enriko barcolla e cade in terra, allora suo padre smette, poi se ne va, come se si fosse ricordato che ha altre cose, più importanti, da fare. La nonna dice che sotto sotto è una persona buona, ma Enriko pensa che suo padre è pigro. Perde in fretta interesse a picchiare. Non ha voglia di chinarsi, in effetti lo prende a calci di rado, preferisce picchiarlo con la mano, o con la cintura. Lo fa guardandolo in faccia. Come pari tra pari, anche se non sono pari. La nonna gli dice di smetterla, perché uccide il bambino, ma il padre risponde che il bambino ce la fa. Il bambino deve essere forte come lui. Anche lui un giorno picchierà. Deve

«La favola è il primo passo verso la **letteratura**.»

sapere come si fa. Deve conoscerlo sulla sua pelle». Nel successivo finisco seduta dentro una macchina, proprio dentro l'abitacolo che è pieno del silenzio dei pensieri di lui, al volante, e di lei, accanto, che ha appena abortito. Lo avrebbero voluto quel figlio, eccome, ma non si poteva, perché l'ecografia che avrebbe dovuto rassicurarli invece aveva detto che il bambino era malato e non sarebbe arrivato a fine gravidanza. Dentro quei pensieri ci sono ancora tutte le visite e tutte le parole dei medici per arrivare a farle interrompere quella gravidanza. A lei, che adesso, durante il viaggio di ritorno si sente vuota, vuota di fronte al ritorno alla vita di prima, al marito che si innervosisce sempre se lei canticchia mentre lava i piatti e alla suocera, invalida, di cui lei si occupa e alla casa, *quella casa*, e allora quando sono fermi al passaggio a livello vede arrivare il treno e pensa che spingere la macchina là davanti sia la soluzione. Viene in mente l'Europa di cui siamo concittadini, anche se in molti paesi si deve salire in macchina e oltrepassare una frontiera per abortire, perché ad esempio in Polonia non è un diritto della donna. Così come picchiare i bambini: se dessi uno schiaffo a mio figlio per strada qui chiamerebbero la polizia, ma ci sono luoghi dove mi direbbero brava. E ancora, le guerre, e un bambino che scappa con la famiglia il giorno in cui sei camion pieni di uomini vestiti di nero portano la distruzione nel suo paese e allora scappano, e si nascondono, lasciano tutto e nemmeno ci pensano perché sperano solo di non morire, soltanto questo conta, solo la vita, e lui nemmeno spera per sé, ma per il nonno, perché si vede che non ce la fa e quando poi finalmente tornano a casa sono felici. Non trovano nulla, non hanno più neanche la casa, tantomeno ci sono le loro cose, persino la macchina con cui erano andati al mare una volta è uno scheletro, sta lì dov'era, ma bruciata, eppure sono felici perché sono vivi e la vita, quando

c'è ancora, basta a rendere felici. In una recensione ho letto che queste sarebbero «favole per adulti». Mah. E però è anche vero che alle favole ci hanno educato o ci siamo educati da soli. Io, almeno, l'ho fatto poi da grande e da sola, visto che da piccina ero talmente ossessiva da voler sentire solo e soltanto *Cappuccetto rosso*, e in più, volevo solo sentir parlare del lupo, mi si racconta che se qualcuno mi annoiava con la nonna e la bimba io prendevo la parola e la raccontavo io. Che quando qualcuno mi racconta di me piccina mi chiedo come mai non mi abbiano presa a schiaffi, visto che ancora si poteva. Comunque sia la favola è il primo passo verso la letteratura, ma non solo, direi piuttosto al pensiero, al farsi compagnia, al parlarsi di un mondo che non esiste se non dentro le parole e quindi eccome se esiste, perché le parole sono realtà, sono materia.

Con le favole si educano i bambini alla grammatica potenziale della fantasia, nelle favole tutto è possibile, basta raccontarlo, no? Tant'è che quando leggevo le favole di Calvino al mio, all'epoca, adorabile figlioletto piccino, mi stupivo che le parti per me assurde e del tutto folli fossero per lui le più banali, le più ovvie. E allora che siano questo i racconti? Che siano l'occasione per dare una spolverata ai pensieri della narrativa piccola e primordiale, quella prima di tutto, quella che poi uno la storia se la porta avanti come vuole, o forse la lascia lì, bloccata, come la scia dell'impermeabile di quel tipo che ci è stato seduto accanto per un po', sul bus, e quando pensavamo di portarcelo dietro fino a destinazione e magari anche di attaccare bottone, lui invece è sceso e ci ha lasciati lì, accanto a una sedia vuota, pronta per un passeggiere successivo. Chi lo sa.

Comunque sia non vedo l'ora che Małgorzata Rejmer scriva ancora, ecco.

«Con le favole si educano i bambini alla grammatica potenziale della **fantasia**.»

Elena Spandri

Charlotte Brontë, delicati equilibri di una prosa radicata nella middle class

«Alias», 17 dicembre 2023

Una nuova traduzione di *Jane Eyre* fa emergere la doppia voce della protagonista ma introduce colloquialismi assenti nell'originale per attualizzarlo

Publicato nel 1847 a firma di un ignoto Currer Bell – intorno alla cui identità di genere si scatenò presto la curiosità dei recensori – *Jane Eyre* di Charlotte Brontë è senz'altro il classico più conosciuto e acclamato tra quelli che hanno contribuito a seminare un'idea di inglesità spiccatamente territoriale e capace di armonizzare ordine e ribellione. Uno studio condotto dall'Università di Liverpool nel 2021 ha mappato seicentosessantotto traduzioni in sessantadue lingue, delle quali centotrenta soltanto in cinese. A tanta effervescenza traduttiva sembra essersi sottratta l'Africa, dove sono apparse soltanto sei traduzioni in arabo e una in amarico (Etiopia) e dove il romanzo non è entrato nei curricula scolastici per opposti motivi: troppo smaccatamente sentimentale per le autorità coloniali; troppo subdolanamente orientalista per sistemi educativi impegnati a decolonizzare le menti delle nuove generazioni di cittadini africani.

Non stupisce più di tanto che, a differenza di quasi tutti i paesi europei, la prima traduzione italiana arrivi soltanto nel 1904: un ritardo di quasi sessant'anni che sottolinea la lontananza dell'Italia ottocentesca da snodi nevralgici della modernità come la questione femminile e quella razziale. Non soltanto, infatti, *Jane Eyre* rivendicava il diritto all'istruzione, alla libertà e alla felicità, estendendo alle donne

quell'idea illuminista di individuo sovrano che era pienamente maturata soltanto in Francia e in Inghilterra. Il best seller di Charlotte Brontë presentava altresì una struttura narrativa nella quale, come illustra un celebre saggio di Gayatri Spivak, la conquista dello spazio sociale realizzata dalla donna europea si intrecciava alla storia dell'impero, in quanto direttamente e violentemente collegata alla rimozione letterale e simbolica della non europea.

TRA PASSIONE E CONTROLLO

A ogni modo, dagli anni Sessanta *Jane Eyre* è entrato a pieno titolo nei cataloghi dei principali editori italiani e nei programmi universitari, con un'impennata di traduzioni dagli anni Novanta corredate da continue ristampe (1995 Garzanti e Newton&Compton, 2004 Mondadori, 2008 Einaudi, 2011 Dalai Editore, 2014 Feltrinelli e Neri Pozza). L'ultima della serie ha appena visto la luce nella collana Einaudi Le grandi traduzioni – *Jane Eyre* (a cura di Giulia Borringhieri). Originariamente presentato come l'autobiografia di una talentuosa istituttrice che si fa strada nel mondo grazie a doti personali – acume, cultura, resilienza e rigore morale –, l'esordio di Charlotte Brontë è un avvincente Bildungsroman che rielabora materiali autobiografici, mescolando elementi di

realismo sociale a episodi melodrammatici illustrati con accenti gotici e fiabeschi.

Sebbene non sia la prima fanciulla sventurata e risoluta del romanzo inglese a essere ricompensata dalla sorte (le antesignane sono Pamela di Richardson e Fanny Price di Austen), Jane è senz'altro quella il cui tormentato equilibrio tra responsabilità e felicità, controllo e passione, si fa vera e propria dominante del racconto, e il cui destino finale preserva una quota di ambiguità che non viene dissolta dall'happy ending. Brontë mostra come, nella genealogia del soggetto moderno, autorizzare il desiderio sia altrettanto importante del saperlo disciplinare, e orchestra un finale che ricuce patrimonio e matrimonio, convenzione ed emozione, individuo e comunità, al prezzo, nondimeno, di un sostanziale ridimensionamento delle capacità espansive sia dell'eroe sia dell'eroina. Tanto è bastato a rendere *Jane Eyre* un classico della letteratura mondiale.

Comprensibilmente, l'oscillare del testo tra istanze rivoluzionarie e complicità patriarcali non ha mancato di suscitare le perplessità delle prime femministe. Virginia Woolf criticò il romanzo per gli eccessi emotivi e per la ristrettezza del punto di vista di Jane-Charlotte, riconoscendo, tuttavia, proprio in quella limitatezza un dispositivo narrativo profondamente originale, basato su una funzione espressiva assoluta, indipendente cioè dalla finezza psicologica del racconto «al femminile», così come dalla tenue «curiosità speculativa» dell'autrice. Charlotte – scrive Woolf in «*Jane Eyre*» and «*Wuthering Heights*» – «non prova a risolvere i problemi della vita umana; è persino inconsapevole della loro esistenza; tutta la sua forza, una forza ancora più tremenda in quanto repressa, va nell'asserzione, “amo”, “odio”, “soffro”». In effetti, il romanzo sembra minare il proprio stesso radicalismo ogniqualvolta la rivendicazione dell'uguaglianza intellettuale e spirituale di Jane nei confronti di Edward Rochester (suo datore di lavoro) si traduce nell'espressione più o meno sublimata di una passione che rischia di compromettere le istanze di libertà della giovane istitutrice. Più che

non nella leggenda di un'estetica femminista *avant la lettre*, è in questa aporia del desiderio femminile – emendato spostandone gli aspetti perturbanti sull'Altra razziale (Bertha Mason) – che è da rintracciarsi il motivo del successo planetario di *Jane Eyre*.

UN MITO «GLOCAL»

L'altra faccia della medaglia è che il capitale culturale accumulato da un classico popolare (ovvero più accessibile di altri per trame e linguaggio) come *Jane Eyre* rischia di alimentare un mercato editoriale pletorico, che incentiva traduzioni ripetitive o, peggio, la ricerca di una cifra stilistica non alla portata di tutti coloro che traducono. Il lavoro firmato da Giulia Boringhieri risente di entrambe le tendenze: in linea con la narrazione retrospettiva e con l'andamento evolutivo caratteristico del romanzo di formazione, la traduttrice correttamente mira a far emergere la doppia voce della protagonista che matura nel tempo. Tuttavia, quanto a mezzi adottati, in alcuni momenti viene accentuato il tono informale attraverso colloquialismi talvolta poco accurati, che sono assenti dall'originale e puntano ad attualizzarlo («manco a dirlo», «non ci capivo un'acca», «darsela a gambe» anziché «fare i bagagli»). In altri passaggi, invece, viene innalzato il registro con termini desueti che antichizzano lo stile medio del testo («malagrazia», «impudenza», «magione», «monitrici», «ordunque», «orbene», «busbacchi»), alterando il delicato bilanciamento di codice realistico e codice favolistico nel quale risiede la bellezza di questa prosa vivida e intrinsecamente middle class.

Più accurata ed efficace è la resa delle suggestioni atmosferiche che richiamano la pittura di Constable e Turner e che hanno generato il mito romantico delle sorelle Brontë in osmosi con le tempestose brughiere dell'Inghilterra settentrionale. Un mito profondamente «glocal», alimentato dalle morti premature di tutti i membri della famiglia, e oggi più che mai in sintonia con una sensibilità ambientale che riconduce alla natura – né benigna né matrigna, semplicemente vitale – gran parte dei destini umani.

Monica Perosino

«*Ho fatto lo storione nel Danubio (risalendo al contrario).*»

«tuttolibri», 23 dicembre 2023

Dialogo con il giornalista inglese Nick Thorpe che racconta il grande fiume che attraversa l'Europa e le storie della gente muovendosi da est a ovest

Nel 1986 Claudio Magris regalava ai suoi lettori *Danubio*, un viaggio attraverso la Mitteleuropa e il senso della vita di insuperata eleganza. Premiato e amato in patria, all'uscita della traduzione inglese John Banville racchiuse in un epigramma conciso quel che pensava del libro: «Un capolavoro». Lo scrittore triestino aveva percorso il più lungo fiume d'Europa dalla sorgente alla foce, in quei tempi prodromici e rivoluzionari, prima che la cortina di ferro venisse smantellata e i confini tra nazioni e popoli fossero ridisegnati.

Trentasette anni dopo il britannico Nick Thorpe, giornalista del «Guardian» e scrittore, decide di percorrere al contrario il corso del fiume, dalla foce alla sorgente, e raccontare nel suo *Il Danubio* (edito da Keller in traduzione di Roberta Cattano, Giulia Marich e Ivan Pagliaro) la nostra Europa e i suoi popoli come secondo lui andrebbero raccontati, ovvero muovendosi da est a ovest. «Queste sono le storie della gente del Danubio» annuncia Thorpe all'inizio di un libro che trasuda amore per una delle più grandi vie fluviali del mondo e, soprattutto, per una parte d'Europa negletta, nella solida convinzione che il flusso della Storia si sia mosso da oriente a occidente e non il contrario: «Sembra giunto il momento di un viaggio verso ovest, controcorrente, per gettare una nuova luce sul continente con lo sguardo delle genti

che arrivano dall'Est, che si alzano la mattina presto e seguono le loro ombre».

Il Danubio di Thorpe è molto diverso da quello di Magris, tanto diverso e così saldamente ancorato alla realtà che potrebbe essere letto come una dettagliatissima guida di viaggio, se non fosse che i personaggi incontrati lungo i 2860 chilometri del fiume continuano a parlare anche dopo aver chiuso il libro, così come le loro storie. Il suo viaggio «al contrario» pare rispondere a Magris che l'anno scorso, durante una lectio magistralis, è tornato a parlare del suo Danubio: «Il mistero è più nell'origine che nella sua fine. Dove nasce il Danubio? Nella Foresta Nera s'incontrano due fiumiciattoli. Paolo Bozzi [caro amico di Magris. Ndr] ha scoperto che nascono da una grondaia che pende e versa loro acqua. La grondaia la riceve da un rubinetto che perde. Dunque se si chiudesse quel rubinetto, Vienna, Bratislava e Budapest resterebbero in secca». Ed ecco dunque, come un viaggio nel mistero, che Thorpe ha percorso a ritroso un fiume testimone di civiltà e vicende decisive per l'Europa, interrogando ad ogni tappa la memoria dei luoghi mentre componeva un incredibile e dettagliato affresco di nozioni, battaglie, miti, detti popolari, storia antica e conflitti moderni. Pesci, acqua gelida in cui tuffarsi, dighe e biciclette, resti archeologici e vino bianco romeno che riescono

a raccontare la nostra Europa e l'Occidente come un fenomeno che ha le sue radici autentiche in Oriente. Il libro abbonda di digressioni personali, fra storia, antropologia, castelli millenari e disastri ecologici, in una linea narrativa che tappa dopo tappa si anima dalle voci dei veri protagonisti che Thorpe incontra e, puntualmente, interroga: pescatori, ambientalisti, ingegneri, apicoltori, archeologi, contadini, migranti che vivono il fiume che attraversa l'Europa scorrendo in dieci paesi – Romania, Ucraina, Moldavia, Bulgaria, Serbia, Croazia, Ungheria, Slovacchia, Austria e Germania.

Il viaggio inizia a Tulcea, in Romania, dove il Danubio non è blu e nessuno ha mai visto i battelli illuminati delle crociere di «Budapest romantica». È qui che incontreremo il primo dei protagonisti di Thorpe, lo storione, un pesce arcaico, corazzato e forte che, come lui, risale il corso del fiume per deporre le uova.

Perché ha deciso di risalire il fiume, di andare controcorrente?

Me lo sono chiesto spesso, e ogni volta mi sono dato una risposta diversa. Una delle ragioni potrebbe essere la mia naturale inclinazione verso le cose che vanno controcorrente. Per esempio, quando tutti si trasferivano dall'Europa dell'Est all'Europa occidentale io sono venuto a stabilirmi a Budapest, e ci sono stato per più di metà della mia vita. Un'altra ragione potrebbe essere che le persone tendono a viaggiare lungo il corso del Danubio, dalla sorgente alla foce, e quindi fare il percorso opposto sarebbe stato perlomeno originale. Prendiamo ad esempio il meraviglioso *Danubio* di Claudio Magris. Ho pensato sarebbe stato interessante viaggiare nella direzione sbagliata, ma soprattutto, avendo passato così tanto tempo nell'Est Europa, credo di aver iniziato a pensare come loro, e controcorrente è il modo in cui vedono l'Europa le popolazioni dell'Est. Questo è un viaggio verso l'Europa, il viaggio che farebbero romeni, bulgari, ungheresi per vedere da dove viene tutta quest'acqua. Ho notato che gli europei

«Sento che dentro di me
porto tutto il Danubio.»

occidentali tendono a considerare questa metà d'Europa come il selvaggio West, un selvaggio Est. Mi sono sentito responsabile, come europeo occidentale che da anni gode dell'ospitalità e della bellezza di questa metà d'Europa: dovevo raccontarla, mi sono sentito quasi un ambasciatore di questa regione.

Il suo libro è molto diverso da quello di Magris, anche se c'è un senso comune che li lega, la necessità di percorrere strade che non portano in nessun posto. C'è altro?

Magris è stato molto presente durante tutto il mio viaggio. Portavo con me una copia rilegata del suo libro che mi avevano regalato i miei genitori negli anni Ottanta, quando uscì nella traduzione inglese, credo nel 1989. Quello che più ammiro del suo libro è che è molto filosofico. Io, invece, mi sono fissato come obiettivo quello di stare quanto più possibile vicino al fiume, di restare dove lo potevo annusare, immergermi e nuotare nelle sue acque. Leggendo Magris, e rileggendolo, ho sempre percepito una sorta di melanconia che il suo Danubio irradia: certo questa regione comunica un senso di fatiscenza, una decadenza esteuropea che si respirava soprattutto negli anni dopo la caduta del comunismo che in una certa misura c'è ancora, ma prima di mettermi a scrivere mi sono imposto il principio che non avrei mai usato la parola «melanconia». Un'altra differenza dal libro di Magris è che lui si è trattenuto molto tempo nella Foresta Nera, in Germania, come se in qualche modo non volesse andare nell'Est Europa, fosse trattenuto. Io ho avuto il problema opposto, è stato difficile lasciare il delta, le incredibili terre bulgare e romene.

Come giornalista lei ha potuto vivere il prima e il dopo la cortina di ferro. Non vede una nuova cortina di ferro oggi? Penso alla Fortezza Europa, ai migranti, ai muri di frontiera che tagliano le vie naturali del Danubio...

È decisamente così. Oggi, c'è una nuova cortina fatta di barriere, ed è un peccato, perché credo che il grande sogno del 1989 e del 1990 fosse un'Europa senza confini e invece ti trovi davanti, per esempio, a questo orribile muro tra Ungheria e Serbia, sorprendentemente brutto, fatto di barriere e filo spinato che sostanzialmente consegna i migranti tra le braccia dei trafficanti. Ma le barriere fisiche non sono le uniche barriere ad essere diventate più numerose. Ci sono molti altri muri che si stanno innalzando in Europa, ad esempio so quanto siano frustrati i bulgari e i romeni dal fatto che anno dopo anno continuano a non essere accettati nell'area Schengen, con la scusa che arriverebbero molti migranti da questi due paesi. Chiaramente è solo una scusa politica: i romeni e i bulgari che vogliono emigrare lo hanno già fatto, lo stanno facendo comunque, stanno già lavorando in Austria, nei Paesi Bassi... Anche questo è un muro, anche se invisibile.

La natura, gli uccelli, i pesci si muovono incuranti dei confini costruiti dagli uomini. È davvero così?

Il Danubio ha molti problemi ambientali. Uno degli eroi del mio libro è lo storione, che è un pesce migratore eccezionale. Come mi dice il biologo Radu Suciu all'inizio del libro, è un pesce non molto bravo a nuotare ma è un eccezionale scalatore: usa le pinne dorsali per superare le rocce e risalire il fiume... La sua migrazione è stata bloccata nel 1967 dalla costruzione di una diga, e ora vorrebbero costruire una sorta di ascensore per far superare i trenta metri di altezza ai pesci, come hanno fatto in Mississippi per i salmoni. Ma c'è un problema: i salmoni risalgono il fiume e vanno a morire, lo storione vuole tornare indietro! E lo fa più volte nella vita, su e giù. Quindi dovresti fare un ascensore per salire e uno per scendere, e insegnar loro a usarlo, e con le correnti è davvero un problema... Finirà che penseranno di risolvere il problema caricandoli su un autobus...

Lei, come le dice il pescatore Ilie Sidurenko sull'estremità più meridionale del Danubio, ha fatto come lo storione,

ha viaggiato dal delta alla sorgente. In che modo questo viaggio lungo un anno l'ha cambiata?

Se qualche notte non riesco a dormire rievoco delle immagini del Danubio – poche persone hanno avuto l'opportunità di percorrerlo tutto –, chiudo gli occhi, ricordo ogni piccola sezione del fiume, posso vederle nel dettaglio, vedo gli alberi, gli argini, le foreste e riesco a sentire la sua voce. Sento che dentro di me porto tutto il Danubio. Non mi viene in mente nessuno dei paesi che ho attraversato, ma solo il fiume, la voce del fiume. E credo sia importante che portiamo con noi le nostre foreste, le nostre montagne, i nostri fiumi, le nostre praterie che sono così in pericolo, minacciate dalla voracità dell'uomo per queste aree selvagge.

Il libro può essere letto come guida turistica e come trattato naturale e sociale. Ma oltre ai contenuti manifesti, è un inno alla scoperta, al viaggio. Secondo lei, qual è il significato di un viaggio?

Non posso essere molto originale in questo caso, ma immagino sia bene citare la poesia Itaca di Konstantinos Kavafis, il cui senso è che dopo aver passato tutta la vita a viaggiare ti rendi conto che la meta non è che il viaggio in sé, che Itaca è lì solo per spingerti a partire, e che devi augurarti che la strada sia lunga. Credo che il viaggio sia la ragione e il senso di tutto. D'altronde la mia intera vita è stata un viaggio, il motivo principale per cui sono diventato un giornalista è stato proprio per poter continuare a viaggiare. A molte persone manca casa, io ho un profondo senso di casa come tutti, ma ho sempre avuto una passione divorante per il viaggio e questo è diventato il mio destino. Non è quello che tutti sceglierebbero di fare, ed è per questo che ho una grande simpatia per i rifugiati e per i migranti, per chiunque sia costretto a viaggiare, ad abbandonare la propria casa, perché so di essere molto fortunato a poter scegliere di farlo, viaggiare in libertà, e godere così di questo mondo, delle sue bellezze, incontrare persone e culture così diverse e constatare ogni volta che abbiamo così tante cose in comune, un unico genere umano.

Andrea Cortellessa

Disfare Beckett. E capirlo

«Corriere della Sera», 23 dicembre 2023

Romanzi, teatro, televisione. Un Meridiano raccoglie le opere del grande sperimentatore irlandese, premio Nobel, a cura di Gabriele Frasca

Quando Samuel Beckett torna in Francia, la guerra è appena finita. Erano stati anni duri anche per lui. Nel '41 era entrato in una cellula della Resistenza, Gloria Smh, per la quale aveva tradotto documenti microfilmati; catturati i compagni dai tedeschi, Sam e Suzanne fanno in tempo a rifugiarsi in Valchiusa, dove lui alterna la scrittura di *Watt* al lavoro nei campi. Nell'agosto del '45 arriva a Saint-Lô, in Normandia, «la capitale delle rovine» (come intitola un reportage pubblicato solo quarant'anni dopo), dove per mesi lavora come autista d'ambulanza. È lì che incontra un'«umanità in rovina» che deve far «ripen-sare la nostra condizione umana».

Lo stesso paesaggio in cenere contempla Clov dalla feritoia di *Finale di partita*. Alla tragedia del nazionalismo, del totalitarismo e della guerra succede la farsa dello «spopolatoio» massmediatico: tutto rinvia al «residuo» al quale, per dirla con Adorno, s'è ridotta «la Storia» (anche Gadda parlerà del «residuo fecale della storia»). Nel suo primo libro, quello su Proust del '31, aveva usato una parola italiana, «disfazione», presa – ha mostrato Giancarlo Alfano – dagli scritti di Leonardo: alludendo allo sperpero dell'*io profondo* in «un'avidità onnicomprensiva». Se il nostro anelito alla vita *disfa* la nostra essenza più profonda, nostro compito dev'essere *disfare* quel desiderio vano. È la morale di Leopardi e Schopenhauer, due autori

che Beckett conosce bene (e cita nel *Proust*). Se ne ricorderà l'avatar del liutaio Belacqua, nel Purgatorio dantesco seduto a terra con le ginocchia fra le braccia (postura ripresa dall'Estragon di *Aspettando Godot*; ma Belacqua si chiamava già il protagonista di *Più pene che pane*, esordio narrativo del '34).

Quella di Schopenhauer era stata la sua lettura chiave durante il viaggio del '36-37 nella Germania hitleriana. Scrive all'amico Axel Kaun di una «letteratura della non-parola» che nella lingua «scava [...] un buco dopo l'altro finché ciò che vi sta acquattato dietro, che sia qualcosa oppure niente, non comincia a filtrare». C'è questa idea alla base dell'abbandono, doloroso ma necessario, del magistero in progress di Joyce che lo aveva guidato sino a *Murphy*. E sono del '37 le prime poesie in francese: con le quali si comincia ad affrancare da quella «lingua orribile» che è l'inglese, ma pure dalle ambagi di una soggettività che aduggiava ancora i suoi primi versi (quelli per Manganelli afflitti da «qualcosa da dire»).

Non è un caso, credo, che del necessario «taglio» operato da Gabriele Frasca (curatore del Meridiano Mondadori di Samuel Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, che sfiora le duemila pagine) abbiano fatto le spese anzitutto le poesie (da lui stesso curate per Einaudi nel '99) insieme alle più frammentarie prove narrative, teatrali e radiofoniche. Fatti salvi *Murphy*

e *Watt* è il Beckett francese, o meglio postinglese, quello canonizzato dal suo maggiore esperto, a lui dedito ormai da quarant'anni. Insieme all'io (*Not I* s'intitola un microdramma del '72), sostituito da una «parola neutra che si parla da sola» (così Maurice Blanchot definì *L'innominabile*), la *disfazione* del Beckett maturo s'indirizza contro la lingua madre per Frasca non solo portata a perfezione e consunzione da Joyce, ma più alla radice istituto fondativo della «letteratura nazionale»: «atto di Resistenza» che lo accomuna a Gadda e a Nabokov.

Non è un caso che proprio nel '46 Beckett decida una volta per tutte di abbracciare la *stylelessness* resagli accessibile dal francese. Quello che Frasca chiama «equilinguista» è colui che di volta in volta scrive in una lingua per passare all'altra.

Il procedimento si fa ancora più complesso a teatro, dove entra in gioco pure il tedesco nel quale Beckett rivede le traduzioni dei suoi testi: la pratica teatrale gli mostra non l'incompiutezza bensì l'*interminabilità* del processo di scrittura. Scegliere *da quale lingua* tradurre, allora, non comporta solo conseguenze interpretative, ma si fa cruciale sul piano propriamente filologico (Frasca, che deve così ritradurre anche versioni storiche, ne dà conto nelle note sobrie ma puntuali che fanno, di questa, anche la prima edizione commentata del corpus). Nell'ultima parte del libro c'è il Beckett che scopre il medium televisivo ed eccede, anche in senso materiale, il «sistema letteratura». Ma tutta l'ultima parte della sua opera si regge in miracoloso equilibrio sul nulla.

Da giovane, oltre che giocatore di cricket di alto livello, era stato motociclista provetto; e a vent'anni fece un giro della valle della Loira in bicicletta. Di ciclismo si parla in *Mercier e Camier*, ma già il Belacqua di *Più pane che pane* opta per un giro in bici in luogo dell'affair che gli prospetta una certa Winnie (omonima di quella che blatererà in *Giorni felici...*):

quello su due ruote è per Beckett un *falso movimento* da preferire alle seduzioni del mondo. Quando gli venne chiesto chi fosse Godot menzionò un vecchio ciclista (un professionista francese di nome Roger Godeau fu in effetti attivo negli anni Quaranta e Cinquanta; pare che una volta, a un Tour de France, Beckett s'incuriosì perché, passato il gruppo, alcuni spettatori erano rimasti sul ciglio della strada; chiese chi stessero aspettando e loro avevano risposto «Godeau»). Una delle sue ultime, risonanti prose s'intitola *Fremiti fermi*, e in generale la sua scrittura pare dominata dallo stesso «manierismo» che Gilles Deleuze (nelle lezioni dell'81 *Sur la peinture* ora pubblicate da Minuit) attribuiva a Francis Bacon: una «deformazione» sottile della figura (una sua *disfazione*) derivante dall'essere percorsa da un'energia interna che non si traduce mai in un movimento vero e proprio. I suoi personaggi sono come i ciclisti in surplace che nel periodo eroico dei velodromi, per non partire in testa, erano capaci di restare immobili per ore sulle due ruote.

In equilibrio fra morbosa curiosità ed esplicito rifiuto, nei confronti di una lezione così ardua e verticale, è sempre stata a sua volta un po' tutta la nostra cultura letteraria. Una volta Gianni Celati (il più sincero dei suoi discepoli) ha ricordato che la sua prima copia di *Molloy* gli era «caduta in un fosso di Cambridge e dopo s'era disfatta». Ed è vero che forse solo *disfacendolo*, Beckett, lo si può seguire davvero. Mario Lavagetto ha fatto notare il lapsus in cui era incorso il Calvino che riassumendo uno degli ultimi drammi s'era attaccato alla clausola «little is left to tell». Solo che Beckett aveva scritto, invece, «nothing is left to tell». Anche lui, per poter «continuare» a dispetto di tutto, aveva dovuto ritrarsi dal fondo di sé stesso: quel buio conclusivo che è la rovina di tutte le cose. Se lo sentiamo fratello è perché lo stesso, arrivati a un certo punto, sentiamo di dover fare tutti noi.

«Nothing is left to tell.»

Conversazione tra Marco Marino e Antonio Moresco

L'arte di essere nati

«The Italian Review», dicembre 2023



COME ESSERE GRATI

Il racconto di questa conversazione comincia dalla sua fine. Con Antonio Moresco siamo seduti dentro un bar di piazza Oberdan, a Milano, che si chiama 12oz Coffee Joint: lui ha provato un brownie, io sto bevendo una Coca Zero. Fuori ha cominciato a piovere; noi stiamo parlando di gratitudine. «Capitava ogni due mesi,» mi racconta Antonio «la portinaia mi diceva che a portarli era stata una donna. Ogni volta, lasciava un mazzo di fiori e se ne andava. Aveva provato a trattenerla, a dirle che ero appena rincasato, che sarei stato felice di vederla, ma lei correva sempre via. Dalle descrizioni avevo intuito chi era, e mi chiedevo perché facesse così; prendeva un treno da Vicenza, arrivava in stazione, passava a comprare quei fiori, li lasciava in portineria per poi ritornare subito in stazione».

La donna di cui parla è Alessandra Saugo, l'autrice di *Come una santa nuda* (Wojtek Edizioni, 2023), da cui gli ho appena letto ad alta voce un breve brano: «John? E la gratitudine? Basta niente che sento venire su la gratitudine. Succede anche a te? A me ma proprio un fenomeno travolgente, invade tutto, si dilunga, permea». Era stato Antonio ad aiutarla a pubblicare il suo primo romanzo, *Bella pugnolata* (Effigie, 2010), uno dei tanti manoscritti portati dal vento. Lo aveva travolto una scrittura da vera erinni della letteratura, sulla pagina esplodeva di quella «grazia violenta» propria delle figure tragiche di Eschilo: era impossibile restarle indifferenti, ma

soprattutto era ingiusto che la forza della sua nuova lingua continuasse a restare nell'ombra, tristemente sepolta dai rifiuti editoriali. Dopo quella pubblicazione, però, la vita letteraria di Alessandra Saugo non raggiunge il successo sperato, continua il travaglio delle sue pubblicazioni e l'indifferenza dei grandi editori, che la confinano in un angolo sempre più oscuro e silenzioso, di cui adesso si trova traccia solo tra le righe dei suoi diari («John, il rumore del mondo... I soloni concionanti nei festival culturali. Gli scrittori parlanti. I pensatori di grido. John, non ce l'ho fatta. E sai, la vera saggezza è starsene fuori dal mondo senza inacidire»). Muore nel settembre del 2017, all'età di quarantacinque anni, per un tumore incurabile; Antonio non ha mai smesso di occuparsi della sua opera.

COME ELUDERE LA MISTICA DEL FALLIMENTO

D'altronde, nelle *Lettere a nessuno* (Mondadori, 2018), in cui registra in forma epistolare i sentimenti di rabbia, frustrazione e miseria per i suoi quindici anni di rigetto, il vero crimine che l'autore di *Gli esordi* condanna è il crimine dell'indifferenza: è l'indifferenza il peccato originario che ci ostacola dall'accorgerci dell'altro, capirlo, farlo nostro. «Anche io ho avuto una lunga rincorsa... Di quei lunghi quindici anni non voglio farne, però, una mistica del fallimento o un titolo di merito. Non mi piaceva la letteratura a me contemporanea ed essere rifiutato, all'inizio, per me era un dramma. Eppure,

sono sopravvissuto, e sono sopravvissuto pensando che quel rifiuto fosse un dono, perché non essere accettato mi ha permesso di stare ancora più vicino a me stesso, di coincidere totalmente con me stesso e la mia scatola nera. Di fare, di quella buia coincidenza, scrittura.» Ci sono alcune stelle fisse nel suo cammino, una letteratura privata di parole che legge e continuamente si ripete, che gli restituiscono un senso di fratellanza, un'idea di patria in cui essere accolto: Dostoevskij che in *I fratelli Karamazov* dice che negli eccentrici si trova il midollo dell'universo; Cristo che nel Vangelo di Matteo parla della pietra scartata che diventa la pietra angolare «meravigliosa ai nostri occhi»; van Gogh che nelle sue lettere al fratello Theo confessa la sua crescente diversità dal resto del consesso umano. «Non potevo sentirmi solo; avevo dei fratelli e delle sorelle, in tutte le epoche e in tutto il mondo, di cui dividevo la fiamma: in loro stavo e vivevo.»

E infine, dopo il dono della rincorsa, arriva lo slancio e il volo. Nel 1998 Feltrinelli pubblica *Gli esordi*, che comincerà una trilogia completata poi con *Canti del caos* (2009, Mondadori) e *Gli increati* (2015, Mondadori). Già dai titoli è possibile desumere la centralità, per Antonio, del tema della nascita, del cominciamento, del principio. «Il mio lavoro si muove molto attorno al binomio genesi/genetica: due spazi apparentemente diversi, uno spirituale, l'altro biologico, in cui spesso si crede che i giochi siano già stati fatti. A un certo punto veniamo al mondo, accade e basta, e per molti la loro storia finisce nel momento in cui è iniziata. Eppure, il nostro patrimonio di cellule è la prova del contrario, che la vita, nel momento in cui esordisce, è un continuo processo di trasformazioni, la creazione è un'azione in cui non si estingue mai il dinamismo: le nostre cellule mutano

ripetutamente, muoiono e risorgono, ricreano tessuti, ridanno vita. Sono d'accordo con i lettori che hanno usato l'idea di "staminalità" per parlare della mia visione, la forza di queste cellule equipotenziali è la forza della creazione che si dissemina in tutte le espressioni dell'umano.»

COME VINCERE LA MORTE

In che modo, dove prende luogo questa staminalità, sono le domande che gli rivolgo, quasi interrompendolo. «Innanzitutto, bisogna avere coscienza di un fatto imprescindibile: essere vivi. A tutti quelli che mi accusano di essere un vitalista, rispondo sempre di accontentarmi di essere un vivente. Se lo consentono... Se non lo consentono, resto vivo lo stesso.» E poi? «Bisogna riuscire a sbalordirsi. Lo sbalordimento è, più o meno, tutto. Molti si proclamano *disincantati*; ecco, io invece sono *incantato*. Se non sei incantato, non puoi vedere il mondo; se non eserciti l'incanto non sperimenti la vita. Se lo vedi con incanto, tutto ciò che coglie il tuo sguardo ti ritorna con una risoluzione incredibile, e ogni evento assume un senso di novità inaudita. Pensiamo alle migrazioni dei popoli. Bisogna osservarle come qualcosa di epocale, come uno stravolgimento per cui non servirà un muretto qualsiasi né le tecnologie del momento, non servirà qualcosa che separa, schermo e dà l'impressione di proteggerci. Quel movimento di corpi è la vita stessa. Accorgerci della vita significa vincere la morte.» Non mi resta che chiedergli come questo diventa, poi, scrittura. «Me lo sono chiesto a lungo: come hai fatto a stare dentro la trilogia per trentacinque anni? Perché mi ingannavo? Perché avevo quella sapienza?» In che senso, ingannarsi? «Sì, ingannarmi era diventato l'unico metodo possibile per scrivere, se non mi fossi ingannato non ce l'avrei mai fatta a scrivere *Gli esordi*. Come ti dicevo, avevo bisogno

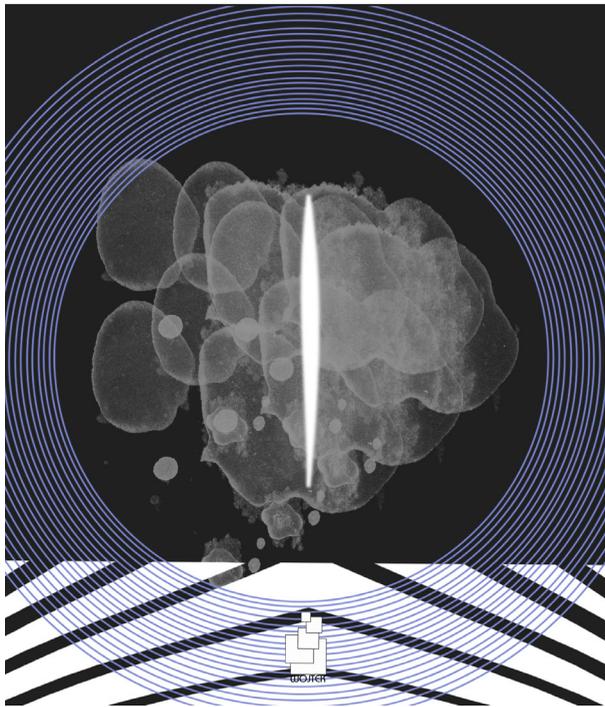
«Bisogna riuscire a sbalordirsi. Lo sbalordimento è, più o meno, tutto. Molti si proclamano disincantati; ecco, io invece sono **incantato**.»

di vedere il mondo, di raccontarlo a modo mio. Ma avevo iniziato ad avere delle forti crisi. Pensavo che non ce l'avrei fatta, spergiuravo, rivolto non so a chi, di farmi finire, che dopo avrei smesso di scrivere. Poi mi sono imbarcato nel secondo libro, e con lui sono sopraggiunti i problemi cardiaci, i medici mi dicevano di smettere. Io, però, ho sempre proseguito.»

COME ROMPERE LO SPECCHIO

Mentre Antonio parla, io sfoglio *Diario del caos* (Wojtek Edizioni, 2022), preziosa raccolta di appunti di lavorazione tra il primo e il secondo libro, tra *Gli esordi* e *Canti del caos*. Tutto sembra chiaro dentro questo vortice di pensieri, tutte le vite e le forme evocate trovano la loro ragione. A proposito

ANTONIO MORESCO | Diario del caos



«Credo che la letteratura sia una cruna, un passaggio, sia quel qualcosa che rompe lo specchio della realtà o presunta tale.»

di vite e di forme, e quindi di nomi e di titoli (anche i libri sono esseri viventi, no?), costante ossessione dell'autore, leggiamo nel *Diario*: «Oppure, per il titolo, un nome che stia a indicare (o possa potenzialmente farlo) una nuova "forma" che non è più né romanzo né poema né raccolta di racconti, ecc... (Ma non potrebbe essere questo, appunto, *Il caos*?)». Una semplice nota come questa può divenire paradigma per una ciclopica idea di letteratura? «Sì, la letteratura sicuramente supera le forme che evocavi. Credo che la letteratura sia una cruna, un passaggio, sia quel qualcosa che rompe lo specchio della realtà o presunta tale. Sono due momenti che provo a chiarire: alla letteratura non interessa farmi perdere tempo; la letteratura mi sposta, mi porta dove prima non ero. Ma perché la letteratura divenga passaggio, deve prima rompere lo specchio, come nell'incipit di *La metamorfosi* di Franz Kafka, devi alzarti come essere mostruoso per accorgerti davvero di chi sei, del tuo corpo e del tuo mondo: quella è la rottura dello specchio, e allora anche il passaggio, il nostro ineludibile spostamento.»

Fuori dal bar la pioggia cade giù sottile; entrambi dobbiamo lasciare il nostro tavolino e ritornare ai rispettivi impegni, la metro ingolfata di gente, Milano che corre, la paura per me di non riuscire a vedere come vede Moresco, di vivere come vive Moresco. Di non riuscire ad assumermi un rischio così sublime.

«La letteratura mi sposta, mi porta dove prima non ero.»

Chiara Valerio

Il gotico mediterraneo abita qui

«Robinson», 24 dicembre 2023



Sono tanti gli enigmi nell'esistenza della scrittrice italiana Dolores Prato, artista inquieta vissuta a cavallo tra due secoli letterari

«Mi sembra male far fermare il pensiero sulla sintassi» è una riga dalle lettere che Natalia Ginzburg scrive a Dolores Prato mentre discutono per il titolo del romanzo *Giù la piazza non c'è nessuno* che, uscito in versione (molto) ridotta nel 1980 per la casa editrice Einaudi, consacrerà nella narrativa italiana il nome di Dolores Prato. È il racconto di una infanzia, che ride più che recriminare, monologa più che discutere. La lingua italiana di Prato ha echi veristi e accelerazioni futuriste, è spesso come una coperta e non sempre scalda. La trama del romanzo sono fogli e brogliacci, l'ordito è una intelligenza narrativa sottile e brada, robusta e rancorosa che mette in corrispondenza di eco episodi che paiono sconnessi e schiodati. Le opere di Dolores Prato, scrittrice italiana nata a Roma alla fine dell'Ottocento e morta a Anzio alla fine del Novecento, collaboratrice di giornali e riviste, sono disponibili nel catalogo della casa editrice Quodlibet (sotto la guida di Elena Frontaloni).

La vicenda editoriale della pubblicazione di *Giù la piazza non c'è nessuno* è lunga e piena di ans(i)e. La corrispondenza tra Prato e Ginzburg, conservata al Gabinetto Vieusseux, è appassionante per almeno due aspetti, partendo dalla constatazione che non esistono scritture più diverse di quelle di Prato e Ginzburg. Il primo aspetto rilevante è la tenacia di Prato nel non cedere a tutte le intenzioni editoriali

di Ginzburg – le è grata, lo dichiara, ma è certa che il romanzo abbia senso nella forma che lei ha scelto e non in quella che Ginzburg propone –, il secondo è la tenacia di Ginzburg nel riconoscere la grandezza del romanzo ma nel volerlo ridurre con una immaginazione di maggiore leggibilità e diffusione.

La vera storia di Dracula, così come la scrive Bram Stoker, negli anni Novanta dell'Ottocento, comincia con una compravendita immobiliare. Jonathan Harker, impiegato nell'agenzia che ha raccolto la richiesta del Conte, viene spedito in Transilvania per definire col ricco e, si scoprirà presto, bizzarro compratore l'acquisto di uno stabile a Londra. È il 3 giugno del 1890, e Jonathan scrive a Mina, sua promessa sposa, del luogo in cui il titolare dell'agenzia lo ha spedito. Un grosso lavoro nelle mani di una persona affidabile. Eppure, il luogo è tetro e notturno, spettrale.

La vera storia del romanzo, negli anni Ottanta del Novecento, *Giù la piazza non c'è nessuno* di Dolores Prato per i tipi della casa editrice Einaudi, comincia, nell'aprile del 1978, per una coincidenza immobiliare. Lina Brusa Arese, amica di Prato, è proprietaria dello stabile di via Biancamano, in cui ha sede l'Einaudi, e così, decisa ad aiutare l'amica scorata per questioni di salute e per l'età avanzata nella ricerca di un editore, comincia proprio da quello «che ha in casa». Il messo che l'Einaudi invia da Dolores

Prato, quasi cieca e ancor più sorda, in via Fracassini a Roma, è Natalia Ginzburg.

«Dunque, entra lei, scusandosi di essere sola che Roscioni l'avrebbe raggiunta poi. Io, oltre a non vedere, non sono affatto fisionomista; sicché le domando per favore il suo nome:

“Natalia Ginzburg, scrittrice”

“Bastava il nome, signora”.»

(Prato a Brusa Arese, 26 ottobre 1978.)

Ginzburg è una scrittrice affermata, ha pubblicato romanzi di grande successo, collabora con quotidiani e mensili, cerca, trova e diffonde voci nuove della narrativa italiana, ha vissuto, ha sofferto, ha ancora vissuto. Natalia Ginzburg è la persona alla quale – si mormora – l'Einaudi assegna i libri per i quali ha maggiore interesse. Un grosso lavoro nelle mani di una persona affidabile. Lunghi dal voler tirare paralleli

tra *Giù la piazza non c'è nessuno*, *Caro Michele*, *Dracula* e la corrispondenza editoriale tra l'Einaudi, Lina Brusa Arese e Dolores Prato, è pure evidente che ciò che viene letto in forma epistolare ha la caratteristica di stare non davanti, ma intorno a chi legge, tant'è che chi legge, dopo qualche scambio, ne sa quanto i mittenti e i destinatari e così prende parte, discute, fa ipotesi o, nel caso di *Dracula*, ha paura. «Il tempo lo sento, ma non lo misuro. Sento benissimo di stare davanti alla porta della morte, invisibile, ma sicuramente c'è, non so a che distanza... non ho mai calcolato il tempo. Tanti miei guai forse provengono da lì.» No, non è *Dracula*, è Dolores Prato a Lina Brusa Arese il 21 aprile 1977. Il sogno è indagare il gotico mediterraneo che spunta di certo in Prato, Deledda, Morante e Carlo Levi, che fa capolino in Mariateresa Di Lascia e Rosa Matteucci, striscia in Simona Vinci e Mario Desiati, occhieggia in Silvana La Spina, Laura Pugno, Michela Murgia e Marcello Fois, si affila in Fleur Jaeggy, e cola fino a Donatella Di Pietrantonio, Giulia Caminito, Gabriele Di Fronzo, Bernardo Zannoni e Ginevra Lamberti. Il gotico mediterraneo ha a che fare con le subordinate e gli incisi, coi tempi verbali alterati, con le iterazioni linguistiche, con la provincia cronica e la periferia qualsiasi ancora prima che con i temi.

Non conviene riassumere o tagliare i romanzi di Dolores Prato – ha fallito Ginzburg, perché dovremmo riuscire noi in tempo più breve e spazio più esiguo – ma, prendendo Roma e non altro, la raccolta degli articoli di Prato per «Paese Sera» (*Roma, non altro*, Quodlibet, a cura di Valentina Polci) si intuisce la caratteristica dello sguardo di Prato. Forse la preminente. Lo sguardo di Prato, e la sua penna per conseguenza, è telescopico. Si posa su una pietra, su un gatto, sul Tevere, su un termine e lo srotola da allora a qui, lo squaderna, lo mette in prospettiva. E come in un'illusione architettonica barocca, leggiamo e ci sentiamo piccoli e leggiamo e ci sentiamo parte. Dal gatto egizio fino a noi, Prato regala lo spessore di quella coperta che non sempre scalda ma che dice che ci siamo stati, e dunque ci saremo. In qualche forma.



Giacomo Cardinali

Le «storie» con il foglio censurato

«Domenica», 24 dicembre 2023

Gialli (e giochi) editoriali. Al libro di Bernardo Segni mancano alcune righe alla pagina 304 in cui si narrano le dissolutezze di Pier Luigi Farnese

Se ne potrebbe fare il tema di un inedito, e curiosissimo, gioco internazionale, coinvolgendo tutte le maggiori biblioteche europee e nordamericane in una ricerca dagli esiti finalmente dirimenti. Tutti a tirar giù, ognuno dal proprio scaffale, l'esemplare delle *Storie fiorentine* di Bernardo Segni (1504-1558) nella prima edizione a stampa. Quella di Augusta 1723, ufficialmente «Appresso David Raimondo Mertz, e Gio. Jacopo Majer», ma è noto che si tratta di un'indicazione falsa. Un bel soffio deciso a liberare dalla polvere il taglio superiore, e poi a colpo sicuro su pagina 304. Quella incriminata.

Esattamente come consigliavano di fare, già due secoli fa, i manuali per bibliofili e collezionisti: «Convien osservare che gli esemplari non abbiano alcuna lacuna alla facciata 304» raccomandava Bartolommeo Gamba, mentre Domenico Moreni aveva già allertato tutti nel 1805: «In questa magnifica edizione evvi una laguna a pag. 304 lasciatavi a bella posta». E, infatti, nella maggior parte degli esemplari che si squadernerebbero in questo caso di cooperazione (erudita) internazionale, si troverebbe, in esatta corrispondenza del luogo indicato, una bizzarra anomalia. Il testo si interrompe bruscamente alla linea diciassette, lasciando a mezzo non solo la riga, ma anche la frase principale: «Pierluigi suo figliuolo, ancorché di alcune buone parti d'ingegno

fosse dotato, pareva, che recasse...». A seguire sedici linee di scrittura vuote, intervallate da qualche punto – con un effetto che non dispiacerebbe a Emilio Isgrò – e poi la narrazione riprende a correre senza intoppi, fatta eccezione per un'altra riga, in cui i caratteri sono stati rimossi dalla forma di stampa, per lasciare un altro vuoto testuale. Molto più breve, ma pur sempre evidentissimo.

Il fatto è che censurare un testo non è operazione così facile come si vorrebbe, soprattutto se ne è in corso la stampa. Eliminarne un passaggio comporta ricominciare daccapo nella disposizione dei singoli caratteri e degli spazi, e non solo della pagina incriminata, ma anche di tutte le successive, che magari erano già state composte e tirate, e attendevano in fascicoli ben ripiegati di essere unite a quelle precedenti. Intervenire previamente è un conto, ma farlo quando già diversi fascicoli sono stampati e le forme delle pagine sono già composte è un'operazione disperante, oltre che costosissima. Meglio prendere di peso le linee problematiche e asportarle dalla forma, mettendo al loro posto dei «vuoti».

Fu esattamente questo che ordinò di fare l'ideatore e il finanziatore della stampa delle *Storie fiorentine* di Segni, il cavalier Francesco Settimanni, esule fiorentino in Germania, amante della propria tradizione letteraria e fautore della pubblicazione e

«E so bene che le cose vituperose raccontate di Pierluigi imbrattano la *Storia*, ma non ho voluto tacerle a confusione de' Grandi, i quali sappiano d'essere sottoposti, se non alle leggi umane, almeno alla fama degli uomini, perché si guardino da' vizzj straordinarj, e che trapassano il segno.»

diffusione delle principali opere storiografiche della sua amata città. Appena un anno prima aveva fatto stampare la *Storia fiorentina* di Messer Benedetto Varchi, ufficialmente «In Colonia, appresso Pietro Martello», in realtà a Augsburg presso Paolo Kuhzio. Quella prima volta, a parte lo stratagemma consolidatissimo di utilizzare un luogo di stampa e il nome di uno stampatore falsi, tutto era andato liscio: questa volta invece era scoppiato il caso diplomatico. A p. 304, infatti, come annunciava già la titolazione a margine (anch'essa eliminata), cadeva la narrazione, fatta da Segni delle «dissolutezze di Pierluigi Farnese». Ossia il racconto dettagliato, nero su bianco, di quello che fu il caso forse più osceno del pontificato di Paolo III, commesso non dal papa in persona, ma da quel figlio scellerato e degenerare, per il quale mise a repentaglio testardissimamente anche l'equilibrio politico della penisola. Mi riferisco alla violenza fisica perpetrata da Pier Luigi e dai suoi scherani contro il giovane, colto e virtuoso vescovo di Fano, Cosimo Gheri, che ne sarebbe morto di inedia qualche giorno più tardi. Fatto inaudito e gravissimo, ma passato da due secoli, se non che a Parma regnavano ancora i Farnese e il duca, informato della pubblicazione delle *Storie fiorentine*, intervenne per bloccarla o farne sparire le copie. Settimanni, preso alle strette, diede allora ordine al proto di eliminare dalla forma di pagina 304 le righe incriminate, e salvare così la pubblicazione dell'opera.

E tuttavia, l'intervento di Francesco Farnese non impedì che qualche esemplare – subito divenuto

raro e ricercatissimo – venisse tirato in maniera completa con la titolazione a margine, il racconto dell'«oltraggio di Fano» e quella riga solitaria giù in fondo alla pagina, che nei volumi a testo pieno recita: «E so bene che le cose vituperose raccontate di Pierluigi imbrattano la *Storia*, ma non ho voluto tacerle a confusione de' Grandi, i quali sappiano d'essere sottoposti, se non alle leggi umane, almeno alla fama degli uomini, perché si guardino da' vizzj straordinarj, e che trapassano il segno». Fiero emulo del suo idolo letterario anche Settimanni non si diede per vinto e, cambiata città, fece tirare un foglietto delle dimensioni esatte delle due lacune di pagina 304, sul quale col medesimo carattere tipografico erano stampati il resoconto del turpe eccesso di Pier Luigi Farnese e la riga del giudizio finale, da acquistare separatamente, ritagliare e applicare con la colla al proprio esemplare. È lui stesso a raccontarlo in una nota inedita, appena rinvenuta, che coincide perfettamente con lo stato attuale delle copie note dell'opera. O almeno di quelle visonate fino ad ora.

A questo punto, infatti, andrebbe lanciato il gioco e chiesto riscontro a biblioteche e collezionisti. In Vaticana, delle otto copie complessive, quattro presentano la lacuna, una è completa, una ha il foglio volante ben incollato, una solo fissato su un lato, e nell'ultima gli ammanchi sono risarciti a mano. Con buona pace di chi pensa che gli esemplari di una stessa edizione siano tutti uguali, che sia sufficiente possederne uno e che ulteriori esemplari possano essere veduti, venduti o barattati.

Simone Mosca

«*Così ho conquistato la copertina del "New Yorker".*»

«la Repubblica», 29 dicembre 2023



Bianca Bagnarelli è l'autrice dell'illustrazione scelta dal settimanale letterario americano come copertina del primo numero del 2024

C'è una donna al computer, è sera tardi, la stanza è illuminata solo dallo schermo del pc, l'unica compagnia è quella di un gatto nero affusolato di fianco al mouse. Il felino e la padrona stakanovista guardano fuori dalla finestra, ci sono i fuochi d'artificio, è con ogni probabilità mezzanotte. Un mesto capodanno al tempo dello smart working. «Sì, ed è una notte che ho trascorso davvero così, lavorando sola, tante volte» conferma Bianca Bagnarelli, autrice dell'illustrazione scelta dal «New Yorker» come copertina del primo numero del 2024 in uscita il primo gennaio. L'artista italiana, nata a Milano trentacinque anni fa, è ormai dal 2016 una delle matite del leggendario settimanale statunitense fondato nel '25 che pubblicava Nabokov e Salinger e dove hanno disegnato da Depero a Steinberg, da Spiegelman a Mattotti. Collaboratrice di testate e editori come «New York Times», «National Geographic», McSweeney's, Penguin Random House, Feltrinelli, Einaudi, Bagnarelli stavolta il 31 non lo passerà col gatto.

«Con gli amici, giuro».

L'immagine si intitola «Deadline», scadenza.

Come dicevo ha carattere autobiografico, non conto le feste comandate che ho finito col trascorrere così in vista di una consegna imminente. Immagino si

tratti di una specie di callo professionale anche se credo che la mia generazione al di là del mestiere abbia confidenza con questa situazione ricorrente.

Ha l'aria di un triste benvenuto al 2024.

Non saprei, da un lato forse sì, rispecchia il mio modo di vedere le cose. Non potrei assolutamente definirmi ottimista ma non sono neppure catastrofista. Si vedrà.

Come si arriva alla copertina del «New Yorker»?

Col lavoro. A quattordici anni sognavo di fare fumetti e così dopo l'artistico Boccioni a Milano mi trasferii a Bologna, dove ancora vivo, per frequentare l'unica accademia che allora prevedesse un corso di genere. Ma dopo due anni mi sembrava di non aver fatto abbastanza e con quasi tutta la classe mollammo gli studi e fondammo nel 2010 «Delebile», fanzine e casa editrice votata alle strisce. La portammo in giro per i maggiori festival italiani e internazionali, da Lucca Comics a Angoulême. Nel frattempo «Fish», un mio fumetto, vinse un premio. Ma mi ero già resa conto che i fumetti, che continuo a realizzare ogni giorno per piacere personale, non erano una strada semplice. E fu da illustratrice che mi imbattei quasi per caso nel «New York Times». Disegnai la prima volta per la pagina della posta. Si parlava di come avviare alla

lettura i più piccoli, realizzai un bimbo in un nido che regge un libro. In bianco e nero.

Quasi subito è passata ai colori.

Sì, alla pagina delle opinion dove ho imparato a estrapolare le immagini dalle parole, a visualizzare le frasi. Infine nel 2026 l'art director del «New York Times» con cui collaboravo più spesso passò al «New Yorker». L'esordio fu un disegno che accompagnava un racconto sulla preparazione dell'aspic di Tatyana Tolstaya. Sette anni dopo ho raggiunto la copertina.

Le sue opere conservano uno stile cartoon.

Sì, capita ritagli la composizione in fotogrammi ricavando storie brevissime. E guardo, se doversi citare dei nomi al volo, soprattutto ai fumetti di Chris Ware e Daniel Kraus. Però a guidarmi nelle scelte è soprattutto la luce. Parto sempre, come nel



«Parto sempre, come nel caso della copertina dove il blu acido proviene dallo schermo del pc, da una certa idea di illuminazione naturale.»

caso della copertina dove il blu acido proviene dallo schermo del pc, da una certa idea di illuminazione naturale. Poi eseguo una serie di veloci schizzi a mano che risulterebbero indecifrabili per chiunque a parte me. Quindi passo alla tavoletta grafica.

Al computer dunque.

Al computer come supporto pratico, non come matrice o peggio come generatore di immagini attraverso l'intelligenza artificiale.

L'ia conquisterà una prossima copertina?

Spero di no, rimane un campo minato per quel che riguarda i diritti. Di fatto è un meccanismo che per funzionare si nutre del lavoro di tutti noi. Non è corretto, serve una regolamentazione. So che l'Unione Europea sta affrontando la questione, ma ho la sensazione che burocrazia e politica e mondo digitale abbiano velocità troppo diverse, le prime non staranno mai dietro al secondo.

Intanto lavora osservando Bologna alla finestra.

A New York sono stata solo quattro volte. Ma è vero che senza gli Stati Uniti non vivrei di quel che faccio. Ho la responsabilità di un privilegio, e direi, tornando alla copertina, che lavorare a capodanno può essere meglio del solito veglione.

«Senza gli Stati Uniti non vivrei di quel che faccio. Ho la responsabilità di un privilegio.»

Claudio Zambianchi

Nicolas de Staël, immagine come colpo e memoria

«Alias», 31 dicembre 2023



Il tono elevato, la potenza di stesura fanno del pittore russofrancese l'ultimo vero interprete di un'arte di antico e nobile lignaggio

Il mio amico Roberto Tassi, il più sensibile interprete italiano di Nicolas de Staël, raccomandava di astenersi, in linea di massima, dal citare nei propri scritti passaggi troppo belli, perché se le parole altrui sono troppo luminose possono fare impallidire il resto. Eppure, anche Tassi non si tratteneva dal riportare uno dei detti celebri di de Staël, che compare in una lettera dell'aprile 1950 al critico Roger van Gindertael: «Non si dipinge mai quel che si vede o si crede di vedere; si dipinge a mille vibrazioni il colpo ricevuto, o ancora da ricevere, simile, diverso».

Sono, in effetti, parole di rara intensità, capaci di dare un'idea delle due temporalità di cui è fatta l'immagine staëliana. Da un lato l'immediatezza del colpo, dall'altro (sottolinea Pierre Wat) la lunga durata del suo riaffiorare e del suo tradursi in una materia potente, che ha pochi uguali nell'arte del Ventesimo secolo. Da una parte l'abbaglio, l'allucinazione improvvisa proveniente dal mondo; dall'altro il lavoro (in senso freudiano) del suo riemergere dal profondo. Chi, come me, ama il genere – pittura-pittura, di materia e memoria, carica di pathos e di dramma – può visitare [...] al Musée d'Art Moderne de Paris una grande, splendida e affollatissima mostra dedicata a de Staël, curata da Charlotte Barat e Pierre Wat, con quadri di bellezza abbagliante, disegni e alcune opere grafiche, un'esposizione che

per quantità e qualità sarà difficilmente ripetibile. In *La morte di Sardanapalo* di *Éugène Delacroix* de Staël trovava un aspetto secondo lui comune a tanti capolavori: «Une mélange de grandiose et de cocasse» (un misto di grandioso e di buffo), parole adatte al dipinto di Delacroix, ma non alla pittura di de Staël, nella quale chi volesse trovare qualcosa di cui ridere cercherebbe invano. L'arte di de Staël ha altre virtù: è intensa e diretta e si stacca da quella di tutti i pittori attivi in Francia in quel momento. Non parla l'esperanto neocubista dei *Jeunes peintres de tradition française*; non ha l'estenuazione quasi decadente di Jean Fautrier, né il brutalismo primitivista di Jean Dubuffet; non cerca, come Wols, profondità insondabili in minuscoli fogli di carta, e non possiede la dimensione scopertamente gestuale di Hans Hartung o di Georges Mathieu...

Difficile trovargli parenti stretti fra i contemporanei, e il catalogo della mostra, così ricco di spunti, novità e inediti (in particolare la preziosa raccolta dei passaggi di diario dedicati a de Staël dall'amico scrittore Pierre Lecuire), solleva di rado lo sguardo ad abbracciare la situazione di contesto in cui de Staël si muove, e preferisce fermarsi, tra i viventi, ai maestri delle generazioni precedenti. Henri Matisse di cui a un certo punto de Staël scopre i *papier découpé*; Giorgio Morandi (nome citato da Laurence

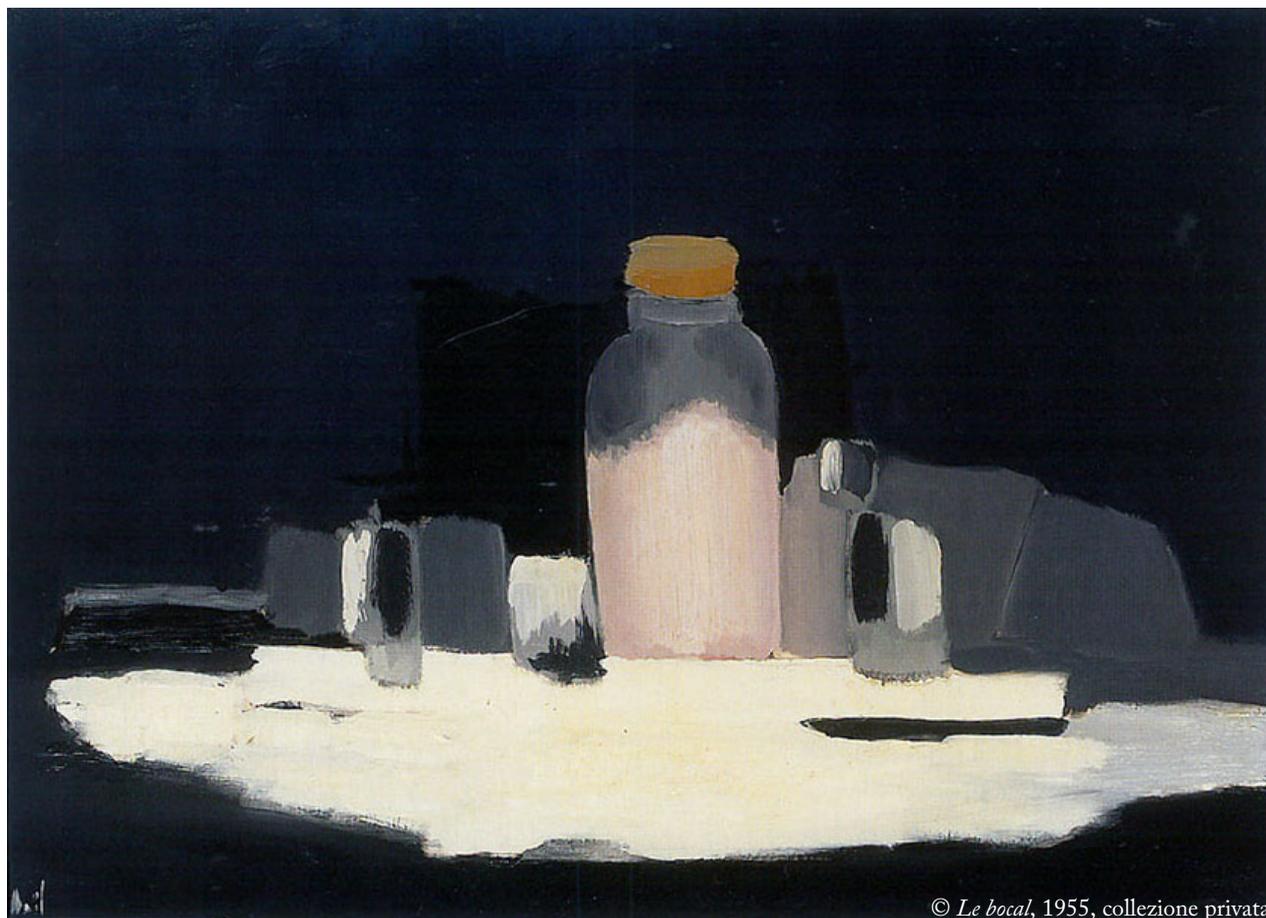
Bertrand Dorléac); Georges Braque, di cui de Staël fu molto amico.

L'unico artista grossomodo contemporaneo paragonabile a de Staël mi sembra l'americano Clyfford Still, di dieci anni maggiore; e non perché ci siano contatti diretti, ma perché il lavoro dei due artisti mostra, oltre a un'identica mancanza d'ironia, alcuni tratti comuni. Non solo il tono elevato e la ricerca di dimensioni eroiche per i dipinti (la natura morta staëliana *Bouteilles dans l'atelier*, del 1953, è grande quanto una parete); ma anche la potenza della stesura pittorica che nelle opere di entrambi crea una superficie la cui vitalità profonda e turbolenta sembra contenuta a fatica dal perimetro del quadro.

In *Composition* (1950), ad esempio, i *passage*, le pennellate che nell'ultimo Cézanne modulavano la

superficie con un ritmo verticale, si sono ingigantiti e trasformati in una caduta di potenti scaglie bianche e grigie, con una forma nera in risalita dal basso, e hanno assunto qualcosa del peso e della lentezza potente e minacciosa di una lingua di ghiacciaio.

L'isolamento di de Staël ha, almeno in parte, a che fare con la sua vicenda biografica: veniva da una famiglia aristocratica di antiche origini svedesi, divisa in due rami, uno francese (a cui apparteneva il marito di Madame de Staël) e uno russo. Nicolas, nato nel 1914, era figlio di un generale zarista, costretto all'esilio dalla rivoluzione. La famiglia fuggì in Polonia, dove morirono prima il padre (1921), poi la madre (1922). Nicolas e le due sorelle vennero allora affidati a Emmanuel Fricero, un controrivoluzionario



© *Le bocal*, 1955, collezione privata

russo trasferitosi in Belgio con la moglie. I Fricero fecero da genitori ai giovani de Staël, ma non condivisero la decisione di Nicolas di dedicarsi alla pittura, i cui rudimenti l'artista apprese a Parigi, dove si era trasferito nel 1938. Della Francia de Staël abbraccerà ben presto, oltre alla lingua, la cultura.

Nella lunga e bella intervista posta in apertura del catalogo, Anne de Staël, figlia di primo letto del pittore, morto quando la bimba aveva undici anni, si dice commossa dall'idea che il padre, dopo pochi anni trascorsi in Russia, fosse dovuto fuggire dal suo paese, fosse stato costretto ad abbandonarne la lingua e poi, ancora ragazzino, fosse rimasto orfano dei genitori. Anche Vladimir Nabokov (nella nota posposta nel 1956 a *Lolita*, scritto in inglese e uscito l'anno prima) definisce l'abbandono del russo a seguito dell'esilio come la sua «tragedia privata». A essa Nabokov reagisce inventando un inglese di inusitata densità, una ricchezza che si nota ancora di più quando, da qualche smagliatura, occhieggia la lingua americana di ogni giorno. De Staël non è uno scrittore, ma anche lui deve inventarsi una lingua nuova e una tradizione artistica in cui riconoscersi, che trova prevalentemente – scrive in catalogo Thomas Schlessler – in quella francese, da Enguerrand Quarton a Claude Lorrain, da Antoine Watteau all'amatissimo Gustave Courbet, a Paul Cézanne, vituperato a parole, ma fondamentale nel suo «pensare pittura».

Come accade a coloro che, in seguito a uno sradicamento, si trovano catapultati in un luogo alieno, della cultura francese de Staël ama alcuni vertici, più che il tessuto connettivo. L'anima russa, in lui come anche in Mark Rothko, persiste sotterraneamente, nell'intensità della luce, memore delle superfici dorate delle icone: de Staël ne dipinge alcune negli anni trenta, secondo le iconografie tradizionali, ma l'interesse per l'arte bizantina si rinvigorisce più tardi, dopo una visita alla mostra sui mosaici ravennati tenutasi al Musée des Monuments français nella

primavera del 1951, e si esprime in dipinti costruiti a tasselli, simili a tessere musive, come ad esempio *Fugue, Paris* (1950-51).

La pittura di de Staël matura nella seconda metà degli anni Quaranta: all'inizio è astratta, gioca sul potere espressivo della materia, che resta, tuttavia, pittura (l'occhio è rivolto a Courbet, non a Dubuffet). Non molto tempo dopo, però – suggerisce Wat, nel quale de Staël ha trovato un interprete fine e originale –, negli interstizi fra le placche di materia di cui sono fatti i dipinti torna a insinuarsi «lo spettacolo del mondo».

Gli ultimi quattro o cinque anni della pittura dell'artista, morto suicida a Antibes per uno *chagrin d'amour* nel 1955 a quarantuno anni, sono infatti figurativi. Dipinge prevalentemente paesaggi e nature morte; e poi qualche figura, le sale da concerto e i *footballeur* della partita Francia-Svezia, cui l'artista assiste, in notturna, nel 1952 al Parco dei principi, una visione di figure colorate in movimento sul verde del campo che lo convincono della bontà della strada intrapresa. Piuttosto che un salto dall'astrazione alla figurazione le parole di Wat suggeriscono un passaggio graduale, dove sovrana è la pittura, più che l'occasione legata alla realtà esterna, con buona pace di chi (ad esempio Renato Guttuso) attorno al 1960, anno di una grande retrospettiva di de Staël alla Galleria d'arte moderna di Torino, vedevano nel lavoro dell'artista l'indicazione di una possibile uscita dalla stagione informale in direzione realista.

Basterebbe la qualità allucinatoria dei paesaggi di Agrigento (1953) o il grande volo di gabbiani grigi dipinto a Antibes nel 1955, poco prima di morire, a dirci che a de Staël non interessava la realtà come tale, ma il potere trasformativo dell'arte.

La disperata dedizione alla pittura ne fa uno degli ultimi grandi interpreti di un modo di esprimersi di antico e nobile lignaggio, che di lì a poco sarebbe apparso, tuttavia, irrimediabilmente desueto.

«Quel che cerco di ottenere è un continuo **rinnovamento**.»

Leonardo G. Luccone

Non ci resta che immergerci

«Robinson», 31 dicembre 2023



I Corvi di Iperborea «mettono al centro la narrazione e aprono una finestra sul mondo, sono libri che ci parlano di noi e ci aiutano a capire il circostante»

I Corvi sono una nuova collana di Iperborea che interseca l'alta qualità letteraria media della casa editrice con lo sguardo insolito della fortunata serie *The Passenger*, che ha obiettivamente mostrato un nuovo modo per raccontare i luoghi – più geografie socioculturali che guide; più per viaggiatori di spazi letterari dell'interiorità che per routard. Me lo conferma Cristina Gerosa, la direttrice editoriale. «Per quasi trentasei anni Iperborea ha sempre pubblicato solo autori nordici, con qualche piccolo detour come la tedesca Esther Kinsky, ma principalmente nordici e scandinavi. Questa collana rappresenta per noi l'apertura al mondo, la possibilità di pubblicare autori senza limiti geografici: anglosassoni ma anche latinoamericani, giapponesi o arabi se capita. Prossimamente avremo un autore brasiliano, uno scozzese, una anglocinese, un'americana, una polacca, una cecena. Quando abbiamo iniziato a immaginare I Corvi volevamo da un lato mantenere l'identità forte e riconoscibile degli Iperborei (la collana madre) che continuerà a contenere i nostri autori storici e libri provenienti dal Nord (di fiction o di narrative non fiction come ha sempre fatto), dall'altro creare una nuova collana legata a un genere, quello della saggistica narrativa o della narrativa saggistica, per l'appunto.» Come saranno questi Corvi? In fondo i libri ibridi già ne facevano, si pensi a *Anime baltiche* di Brokken o all'incatalogabile *Il*

libro del mare di Strøksnes o, naturalmente, ai libri di Cees Noteboom. Ancora Gerosa: «I Corvi mettono al centro la narrazione e aprono una finestra sul mondo, sono libri che attraverso il racconto, l'esplorazione e la scoperta ci parlano di noi e ci aiutano a capire il circostante. Allargano il nostro sguardo, ci fanno ragionare su temi cardine del contemporaneo. Per questo motivo non pensiamo di pubblicare autofiction o memoir intimisti, ma questo non significa che escludiamo i memoir: *Libera* di Lea Ypi o anche *L'educazione* di Tara Westover avrebbero potuto essere Corvi perfetti». *Primavera silenziosa* di Carson, *Danubio* di Magris, *Zona* di Énard?, chiedo. «Probabilmente tutti questi titoli sarebbero potuti diventare Corvi. *Zona* è un po' al limite ma del resto è un capolavoro e certamente gli avremmo trovato un posto. Il discrimine sta più nella lingua e nello stile da una parte e nei temi e nello sguardo dall'altra.»

L'uomo con lo scandaglio di Patrik Svensson (autore dell'appassionante *Nel segno dell'anguilla*, Guanda) apre la collana e racconta dell'istinto umano volto all'esplorazione del mare, all'allargamento del proprio orizzonte verso nuove terre oppure nella profondità degli abissi. Che il mare fosse una grossa ciambella che avvolgeva le terre emerse l'uomo se ne è accorto subito (per sette ottavi della storia la vita è esistita soltanto in acqua), come più tardi si

è reso conto che «tutte le creature viventi sono sincronizzate con il ritmo circadiano, con il percorso del sole nel cielo, con una scansione del tempo che pare essere stata stabilita nell'attimo stesso della creazione». C'è poi l'istinto a spostarsi: il miscuglio inesorabile di curiosità e ignoto, paura e spirito d'avventura che ha spinto quel pessimo navigatore che è l'uomo a interpretare le manifestazioni del creatore – i venti, le nubi, le correnti, le stelle fisse –, con l'orientamento che diventava la suprema sintesi dei sensi. Gli antichi polinesiani furono i precursori di quest'arte e ora ne abbiamo le prove. «Navigare era necessario in quanto insito nella natura umana» dice Svensson, un'esposizione di forza, impresa e vulnerabilità insieme (si pensi a Colombo, a Magellano,

di cui tanto qui si dice), e allora conoscere la propria posizione nel mondo diventò imprescindibile perché c'era un nuovo mondo al di là del mondo, e dal nuovo mondo – che viene abbattuto, sfruttato, trucidato – provengono «patate, pomodori, caffè, limoni, spezie (pepe, noce moscata, zenzero, chiodi di garofano, cannella) –, una ricchezza che lancia la prima idea di commercio capillare globale. Chi ci pensa più che già nel 1494 con il Trattato di Tordesillas il mondo se lo spartirono le due potenze marittime, Spagna e Portogallo? Esplorare voleva dire conquista, imposizione. Da tutt'altra brama sono invece pervase le imprese dei balenieri: sono i cacciatori dei più grossi esseri viventi, non circumnavigatori, cartografi o missionari; certo, per inseguire i capodogli ci si spingeva lontano, per anni. È dal libro di un baleniere che Melville trae «l'aura sublime» che incanta nelle sue pagine. L'altra simbiotica esplorazione che ha sempre attirato l'uomo assomiglia al salto nel vuoto, allo spazio tra le stelle, una profondità a portata di tuffo, ma imprendibile, incompresa. Quanto ci si può spingere nella polpa del pianeta? Negli abissi – si credeva – vivono creature «spaventose e leggendarie», il Leviatano, per esempio, e quando nel 1818 l'esploratore britannico Ross scopre che nelle acque artiche, a duemila metri, ci sono segni di vita, l'uomo scandagliante, colui che tutto deve riportare a misura, vacilla ancora. La profondità è la più impervia delle appropriazioni: lo ha dimostrato Jacques Piccard nel silenzio intatto degli undicimila metri quando da un oblò del *Trieste* vede nuotare «una piccola creatura dalla forma appiattita».

Al lettore rimane addosso la curiosità-scandaglio inestinguibile dell'illetterato panettiere Robert Dick che, armato di scalpello, diede, nella prima metà dell'Ottocento, un decisivo contributo allo sviluppo della geologia; e poi il senso di meraviglia di Rachel Carson, la sublime biografa del mare, quando matura la consapevolezza che «l'essere umano è parte di un ciclo, e tale ciclo è un'interazione incessante e infinita, cui nessuna forma di vita può sottrarsi». Torniamo allora a quella necessità primaria: immergersi.



Emanuele Trevi

Susan Sontag e la malinconia come metodo

«la Lettura», 29 ottobre 2023



Torna una raccolta di scritti dell'autrice americana: tenuti insieme da uno stato d'animo considerato una forma di conoscenza e di lettura del mondo

Un po' dappertutto è caduta molto in discredito l'arte di raccogliere in un libro una serie di scritti originariamente destinati a giornali e riviste. Queste miscellanee ormai sembrano più destinate a soddisfare la vanità dei loro autori che suscitare l'interesse effettivo dei lettori. Eppure, nell'albo d'oro di questo genere minore figurano alcuni capolavori della prosa moderna, come *Musica per camaleonti* di Truman Capote o *Altre inquisizioni* di Jorge Luis Borges (per fare degli esempi italiani, possiamo citare *Pesci rossi* di Emilio Cecchi, o quei delicati e inimitabili miracoli di stile che sono *Fiaba e mistero* e *Il flauto e il tappeto* di Cristina Campo). Forse il segreto dei migliori di questi libri consiste nel fatto che i testi raccolti non sono troppo lontani nel tempo fra loro: in tal modo, privi dell'unità dell'argomento, e sottoposti alla forza centrifuga delle occasioni che li hanno generati, fotografano un'epoca della vita di chi li ha scritti.

È questo il caso del bellissimo *Sotto il segno di Saturno* di Susan Sontag, pubblicato nel 1980 e composto di sei saggi pubblicati sulla «New York Review of Books» tra il 1972 e il 1980, ai quali si aggiunge un lungo ritratto critico di Antonin Artaud uscito sul «New Yorker» nel 1973, quando Susan Sontag aveva raggiunto i quarant'anni: siamo dunque nella piena maturità artistica e intellettuale di questa scrittrice

così originale e sorprendente, irrequieta e profonda figlia del Novecento, che al suo secolo convulso e avventuroso ha fornito sintesi di pensiero e aperture di orizzonti davvero irrinunciabili.

Come denuncia il titolo, al di là della varietà dei soggetti trattati, l'argomento centrale del libro è la malinconia. Il terribile pianeta che governa l'esistenza dei malinconici è presente nei titoli di molti libri importanti del secolo scorso, come *Nati sotto Saturno* di Rudolf e Margot Wittkower (1963), affascinante indagine biografica sui disturbi e le devianze di un grande numero di artisti moderni, *Saturno e la malinconia* di Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl (1964), formidabile ricerca all'incrocio tra arte, filosofia e storia della medicina. Difficile che Susan Sontag non conoscesse questi libri, ma bisogna anche ricordare che a metà degli anni Novanta, quando W.G. Sebald pubblicò *Gli anelli di Saturno*, salutò l'opera con entusiasmo, come un estremo e quasi anacronistico esempio di sublime contemporaneo. Disegnata questa costellazione, devo però aggiungere che Susan Sontag non mi sembra affatto, a differenza di Sebald, un temperamento saturnino, e forse per questo, in *Sotto il segno di Saturno*, è così brava a stanare la malinconia degli altri. Agendo come sa fare una vera, affilata mente critica, vale a dire privilegiando gli individui sulle teorie, e le singole

opere sulle categorie generali. Ne consegue che il concetto astratto viene efficacemente assorbito dalla singolarità presa in esame: ognuno è malinconico a modo suo. E se Susan Sontag non ha difficoltà ad accettare da Sigmund Freud l'idea che la malinconia discenda dall'incapacità di elaborare il lutto, una cosa è l'amabile fantasma di Walter Benjamin, incapace di distaccarsi dal mondo della sua infanzia, un'altra l'odiosa vecchietta di Leni Riefenstahl, così legata alle mitologie naziste della sua giovinezza di regista e apologeta di Hitler da mantenerle intatte anche quando tenta di rifarsi un'improbabile verginità ideologica tra i Nuba del Sudan (in un mondo così popolato di lupi che perdono il pelo ma non il vizio, bisognerebbe raccomandare la lettura del saggio intitolato *Fascino fascista* nelle scuole di ogni ordine e grado). Ma quello che più conta è che la malinconia non è considerata primariamente né una patologia né un destino, ma una forma di conoscenza del mondo, e dunque una specie di metodo, proprio come si può parlare di un metodo scientifico o un metodo storico: «Proprio perché il carattere melanconico è ossessionato dalla morte, i melanconici sono coloro che sanno leggere il mondo». O meglio, aggiunge subito dopo Susan Sontag, correggendo leggermente ma significativamente il tiro, «è il mondo ad arrendersi allo sguardo indagatore dei melanconici, come non fa davanti allo sguardo di nessun altro».

Molto significativa, a questo proposito, l'analisi dell'opera di Elias Canetti che chiude *Sotto il segno di Saturno*, perché in questo grande prosatore e inventore di aforismi memorabili il mondo si rende leggibile proprio a partire da una condizione di guerra perpetua alla morte, di caparbia e quasi irragionevole protesta per la brevità della vita. Già, la vita: non si può scordare che, nel clima culturale degli anni Settanta, dominati da un'ideologia del Testo talmente radicale da considerare quasi un fastidio e un accidente secondario il fatto che qualcuno li avesse pur scritti, questi benedetti testi, l'atteggiamento di Susan Sontag era molto più libero e quasi, direi, eretico di quanto oggi si possa sospettare. Ancora

«Il concetto astratto viene efficacemente assorbito dalla singolarità presa in esame: ognuno è malinconico a modo suo.»

più che una grande interprete dell'arte e dei comportamenti culturali del suo tempo, in *Sotto il segno di Saturno* Susan Sontag si è dimostrata una grande ritrattista, come spesso le accade di essere anche nei suoi preziosi diari. Non che sia interessata ai dettagli biografici nella loro inerte insignificanza: le opere e i processi di conoscenza rimangono sempre al centro del suo racconto, ma non c'è mai stata un'impresa artistica davvero importante che non sia in relazione con l'esistenza da cui emerge. Non si tratta solo dell'evoluzione di un metodo critico, ma del talento di scrittrice della stessa Susan Sontag. E c'è da rimpiangere che abbia sperperato un po' dei suoi doni nella scrittura di romanzi (lo stesso errore lo fece un'altra grande maestra della forma saggistica, Joan Didion): non era quella la sua strada.

Me ne convinco leggendo quello che mi sembra il pezzo più bello tra quelli raccolti in *Sotto il segno di Saturno*: un ricordo semplicemente perfetto di Roland Barthes, scritto nel 1980 a una settimana dalla morte improvvisa del maestro francese, a causa di un incidente stradale. Sono pagine impagabili nel loro mescolare, al rimpianto per la perdita di un amico e all'ammirazione sincera della sua opera, un velo di ironia che, anziché attenuare la commozione, è come il sigillo supremo dell'amicizia: perché ciò che abbiamo davvero amato e apprezzato spesso ci fa anche sorridere. E così, Susan Sontag riesce a schizzare magistralmente i tratti di un vero narcisista, di uno scrittore «vivace, rapido, denso, acuto», talmente immerso in «un'immensa e complessa impresa di autodescrizione» da diventare uno «zelante e ingegnoso studioso di sé stesso». Ed è, anche questa, una forma suprema e geniale di malinconia.

Alex Blasdel

Days of The Jackal: how Andrew Wylie turned serious literature into big business

«The Guardian», 9 novembre 2023



Andrew Wylie, the world's most renowned – and for a long time its most reviled – literary agent, is 76 years old. Over the past four decades, he has reshaped the business of publishing in profound and, some say, insalubrious ways. He has been a champion of highbrow books and unabashed commerce, making many great writers famous and many famous writers rich. In the process, he has helped to define the global literary canon. His critics argue that he has also hastened the demise of the literary culture he claims to defend. Wylie is largely untroubled by such criticisms. What preoccupies him, instead, are the deals to be made in China.

Wylie's fervour for China began in 2008, when a bidding war broke out among Chinese publishers for the collected works of Jorge Luis Borges. Wylie, who represents the Argentine master's estate, received a telephone call from a colleague informing him that the price had climbed above \$100,000, a hitherto inconceivable sum for a foreign literary work in China. Not content to just sit back and watch the price tick up, Wylie decided he would try to dictate the value of other foreign works in the Chinese market. «I thought “we need to roll out the tanks”.» Wylie gleefully recounted in his New York offices earlier this year. «We need a Tiananmen Square!»

Literary agents are the matchmakers and middlemen of the book industry, pairing writers with publishers and negotiating the contracts for books,

from which they take an industry-standard 15%. In this capacity, Wylie and his firm, The Wylie Agency, operate on behalf of an astonishing number of the world's most revered writers, as well as the estates of many late authors who, like Borges, Chinua Achebe and Italo Calvino, have become required reading almost everywhere. The agency's list of more than 1,300 clients includes Saul Bellow, Joseph Brodsky, Albert Camus, Bob Dylan, Louise Glück, Yasunari Kawabata, Czesław Miłosz, V.S. Naipaul, Kenzaburō Ōe, Orhan Pamuk, José Saramago and Mo Yan – and those are just the ones who have won the Nobel prize. It also includes the Royal Shakespeare Company and contemporary luminaries such as Chimamanda Ngozi Adichie, Karl Ove Knausgård, Rachel Cusk, Deborah Levy and Sally Rooney. «When we walk into the room, Borges walks in, and Calvino walks in, and Shakespeare walks in, and it's intimidating» Wylie told me.

When the Borges auction took off in 2008, Wylie began plotting. «How do we establish authority in China?» he asked himself. Authority is one of Wylie's watchwords; it signifies the degree to which his agency can set the terms of book deals for the maximum benefit of its clients. To establish such authority, it is critical, in Wylie's view, to represent authors who command a position of cultural eminence in any given market – Camus in France, Saramago in Portugal and Brazil, Roberto Bolaño in Latin America. «I always look for a calling card»

Wylie told me. «If you want to deal in Russia, for example, you want – dot dot dot – Nabokov.»

Who better to help him take over China, Wylie thought, than Henry Kissinger? In the 1970s, as Us national security adviser and secretary of state under President Nixon, Kissinger had presided over a historic rapprochement between the Us and China. Since then, he had been an important interlocutor between China and the west. Kissinger was not a Wylie client, but that was an easy problem to solve. When Wylie Googled Kissinger's name in 2008, he was confronted with books attacking his humanitarian record. «Kissinger was depicted as a war criminal who enjoyed killing babies – basically a monster» Wylie said. «So I went to him and said “Henry, this is not good legacy management”». Wylie told Kissinger to fire his agent. Then, he added «you need to get all three volumes of your memoirs back in print, and write a new book, a strong book». Kissinger quickly became a client of The Wylie Agency.

The new book would be called *On China*. Wylie's plan was to sell it to the Chinese market first, an unprecedented tactic for a book by a famous American author. In 2009, a Chinese publisher bought the rights to it for more than \$1m, Wylie claimed (although he later said he was not able to confirm this figure). Authority duly established, his agency has gone on to achieve seven-figure deals in China for the works of authors as various as Milan Kundera and Philip K Dick. «That is how you take Tiananmen Square» Wylie crowed, recalling his success. «You put Henry in the first tank, and you fill it with gas!»

The Kissinger operation was vintage Wylie: tempting an author away from a competitor and then leveraging that client's reputation to mutually beneficial ends. «He's playing a multiyear game in which he is constantly trying to consolidate the board» Scott Moyers, the publisher of Penguin Press and a former director of the Wylie Agency, told me. In the 1980s and 90s, so the legend goes, Wylie used his commercial cunning to disrupt the chummy norms that reigned in the publishing industry,

«He uses Colonel Kurtz methods.»

replacing them with what one tabloid newspaper referred to as a «greed storm». When he met Wylie in the late 1980s, the author Hanif Kureishi later wrote, he was reminded of «the bullying, loud-mouthed suburban wide-boys I'd grown up with, selling socks and watches from suitcases on a pub floor». Since the mid-90s, Wylie has been known as The Jackal, and many other agents and small publishers still see him as a predator who seizes literary talents nurtured by others. His agency's approach is «very adversarial», Valerie Merians, the cofounder of the independent publisher Melville House, told me. The head of rights at a London literary agency put it more bluntly: «He uses Colonel Kurtz methods».

But there is more to Wylie's success and his character than mere rapacity. Better than anyone else, Wylie and his agency have figured out how to globalise and monetise literary prestige. «I took him on after my six previous agents did not provide, out of idleness, what I required» Borges's widow, María Kodama, once said of Wylie. The works of Borges and other classics can be found throughout Latin America and Spain, in part because Wylie makes sure that publishers «commit to keeping them alive everywhere» Cristóbal Pera, a veteran Spanish-language publisher and a former director at The Wylie Agency, told me. At the same time, Wylie's international representation of authors like Philip Roth and John Updike has succeeded in «establishing American literature as world literature», the Temple University scholar Laura McGrath has written.

Wylie's literary tastes and international reach helped to create what was for several decades the dominant vision of literary celebrity. In the era in which writers such as Roth and Martin Amis had an almost equal place in the tabloids and in the «New York Review of Books», when they were famous in Milan as well as Manhattan, and might plausibly afford

to keep apartments in both, when they were public intellectuals living semi-public lives, Wylie was the most audacious broker of literary talent in the world, a man who seemed equally intimate with high culture and high finance.

Today, that era of priapic literary celebrity has faded, and some believe that Wylie's stock has gone down with it. «I think the Wylie moment has passed» Andrew Franklin, the former managing director and co-founder of Profile Books, told me. «When he dies, his agency will fall apart.» A crop of younger agents and large talent agencies have attempted to adapt many of Wylie's business strategies to a new reality, in which literary culture is highly fragmented and clients are less likely to be novelists or historians than «multichannel artists» with books, podcasts and Netflix deals.

Wylie thinks that's bunk. Even if the era of high literary fame is dead, he believes great literature continues to represent the best long-term investment. «Shakespeare is more interesting and more valuable than Microsoft and Walt Disney combined» he told me, repeating an argument he has been making in the media for more than 20 years. All the Bard of Avon lacked was a good trademark lawyer, a long-term estate management plan and, of course, the right agent.

If Wylie is the world's most mythologised literary agent, it is partly because the caricature of him as a plunderer of literary talent and pillager of other agencies has been so irresistible to the media, and at times to Wylie himself. «I think Andrew quite likes the whole Jackal thing, because it makes him seem like a kind of hard man» Salman Rushdie,

«I think Andrew quite likes the whole Jackal thing, because it makes him seem like a kind of **hard man**.»

one of Wylie's longest-standing clients and closest friends, told me. Wylie is an ardent burnisher of his own legend, which is not to say that he traffics in falsehoods. He has led a remarkable life, and even when recounting facts that are grubby or mundane, he instinctively elevates them into something more fabulous. A dealmaker, after all, trades primarily in reputation.

Wylie's success is founded, in part, on his gift for proximity to the great and the good. As a young man, he once spent a week in the Pocono mountains interviewing Muhammad Ali for a magazine, and singing him Homeric verses in the original Greek. He visited Ezra Pound in Venice and sang him Homer, too. In New York, he spent a lot of time at Studio 54 and the Factory studying the way Andy Warhol fashioned his public persona. He says Lou Reed introduced him to amphetamines in the 1970s and that he gave the band Television its name. The photographer and film-maker Larry Clark was best man at his second wedding. At the height of the fatwa against Rushdie, when Wylie wasn't meeting with David Rockefeller to strategise a lobbying campaign to lift the supreme leader's death warrant, or trying to self-publish a paperback edition of *The Satanic Verses*, he was sitting on the floor of a New York hotel room with mattresses covering the windows for security, meditating with Rushdie and Allen Ginsberg. At Wylie's homes in New York and the Hamptons in the 90s, party guests might include Rushdie, Amis, Ian McEwan, Christopher Hitchens and Susan Sontag, or Rushdie, Sontag, Norman Mailer, Paul Auster, Siri Hustvedt, Peter Carey, Annie Leibovitz and Don DeLillo. (There was once a minor crisis when Wylie forgot to invite Edward Said.) Wylie was one of the first people to whom Al Gore showed the powerpoint presentation that later became *An Inconvenient Truth*.

In his younger days, Wylie cultivated his reputation through decadence and outrageousness. At a publishing party in the 80s, Tatler reported that he invited a young novelist to «piss with me on New York»,

and then proceeded to urinate out the window on to commuters at Grand Central station. (When asked to confirm or deny this, he said, «pass».) During a hard-drinking evening with Kureishi around the same time, he spat on a copy of Saul Bellow's *More Die of Heartbreak*, called it «utter drivel», then stubbed his filterless cigarette out on it. (Wylie denies this happened, but Kureishi wrote about it in his diary at the time and later confirmed the story to his biographer Ruvani Ranasinha.) Bellow became a Wylie client in 1996, Kureishi in 2016.

The centre of the Wylie myth, however, has long been his ferocious pursuit of business. The author Charles Duhigg, a Wylie client, has proudly said that, in negotiations with publishers, his agent is «a man that can squeeze blood from a rock». Wylie takes pleasure in conflict, and can be joyfully bellicose. Of a former client turned adversary, of which there have been a few, he will merrily remark, «I will refrain from saying “fuck you” to Tibor, because he's already fucked». He is as bald, cigar-puffing and self-assured as a Churchill. At The Wylie Agency, which he launched in 1980, «the keynote is aggression», one of his former employees told me. That is not just the view of his detractors; Rushdie has described Wylie with affection as an «aggressive, bullet-headed American».

The Wylie Agency hunts for undervalued literary talent the way a private equity firm might trawl for underperforming companies that it can turn into major profit centres after firing the current management. When he started out in the early 80s, Wylie saw more clearly than anyone else that literary reputations are commercial assets, and that if you control those assets, you ought to wring as much value from them as possible. Never mind if you have to use tactics that others consider unethical or underhanded. Scott Moyers summed it up this way: «When he came into publishing he said “fuck this. Who gains by this? What am I legally allowed to do? Let's start with that as a basis, and then I'm gonna get to work”».

Wylie's New York offices are on the 22nd floor of a building in Midtown Manhattan. In the small reception area hangs an enormous framed picture of the first-edition cover of *The Information*, Martin Amis's eighth novel, published in 1995. This is the book that caused Wylie to become widely known as The Jackal, after he ravished Amis away from the agent Pat Kavanagh, the godmother of Amis's first child, with a pledge to sell the novel for £500,000. Like Wylie himself, the giant poster is calculated to seem at once high-minded, tongue-in-cheek and larger than life. It is Wylie revelling in his own myth. «I think everyone got everything right» he said slyly, when I asked him if journalists had, over the years, misunderstood him. It was a quintessential Wylie move: never to seem out of control of his own persona, always on guard against the impression that someone has perceived something about him that he has not intended. But as we sat together in his corner office, it became clear he most assiduously fosters the impression that he values great literature. That is, he appreciates it for its own sake, and he also fights to ensure it is assigned what he believes is its proper price.

Wylie was eager to present his viewpoint as being at odds with the rest of the publishing industry, which he portrayed as offering up the fast food of the mind. The attitude of most publishers and agents, he said, is roughly: «Fuck 'em, we'll feed them McDonald's. It may kill them, but they'll buy it». Best sellers are the greasy burgers of this metaphor. If you read the best seller list, Wylie went on: «You will end up fat and stupid and nationalistic». The sentiment is genuine, but it leaves out the fact, as Wylie's critics delight in pointing out, that he has represented such questionable literary lights as his landscape architect and Madonna.

After we had chatted for a while, it was time for lunch. Wylie's favourite spot is the chain restaurant Joe and the Juice, and he relished his own description of the cardboard bread and desiccated tomatoes in its turkey sandwich. «You feel right next door to

extreme poverty when you eat at Joe and the Juice, which is a comfortable place to be» he said. First, though, he wanted to smoke, so we strolled through Midtown as he puffed away on one of the Cuban cigars he buys from a shop on St James's Street in London's Piccadilly. By habit or design, our walk brought us to the sleek glass exterior of the Penguin Random House headquarters, where we stood for a moment in front of a digital display advertising a novel called *Loathe to Love You*, the latest installment of a bestselling series of romances about Silicon Valley types. Wylie was exuberantly disgusted. «I mean, that speaks for itself» he exclaimed. We continued walking. Colleen Hoover, a Simon & Schuster romance author who had five novels on

the «New York Times» best seller list that week, was at that moment the greasiest of all the greasy burgers in his mind. «Put down your Colleen Hoover and begin to live!» he exhorted the culture at large. «Throw away the Big Mac and eat some string beans!» (Stridency and snobbery are a favourite pairing in his humour.) We soon arrived at Joe and the Juice, but the wait for a sandwich was more than a quarter of an hour, so we moved on to a local diner. For lunch, Wylie ordered a cheeseburger, rare.

Wylie often claims that he does not have a personality of his own, and is constantly in search of one. «I have this sort of hollow core» he likes to say. That seems dissembling, perhaps self-protective, but



© Vincent Tullo per «The New Statesman»

more than one observer has noted that Wylie perennially reinvents himself in ways that reflect the spirit of the age: there was the investment banker of books in the 80s, the force for literary globalisation in the 90s, a supporter of American exceptionalism in the 00s and the critic of what he sees as the twin crises of national and literary decline today. («I support, broadly speaking, the endeavour of the United States, which is very troubled at the moment» he told me at one point.) He is a man of multiple incarnations, from which a coherence nonetheless blooms.

Wylie grew up in a moneyed and highly literate Boston family; when Rushdie visited his agent's childhood home in 1993, he found the initials AW still carved into an oak bookcase in the library wing. But Wylie spent a good portion of his teens and 20s in rebellion against his parents' social world. He was kicked out of St Paul's, the ultra-elite New England boarding school where his father went, for peddling booze to fellow students. Soon after, at age 17 or 18, he punched a policeman in the face. Given a choice between reform school and a psychiatric hospital, he chose the latter. He spent about nine months at the Payne Whitney clinic on Manhattan's Upper East Side, not far from where he now lives, pacing the courtyard and memorising *Finnegans Wake*, he told me. «Everyone I admired had been crazy» he said, including Ezra Pound and Robert Lowell. «I'm not, but I can fool everyone that I am.» André Bishop, who was close to Wylie at St Paul's and later at Harvard, used to visit Wylie in hospital on the weekends. «I don't know if I would call him crazy – I think he was disturbed» Bishop told me. «But it was real. I don't think he was putting on an act.» (Bishop is now the head of Lincoln Center Theater in New York and one of Wylie's clients.)

Not long after Wylie was discharged from psychiatric hospital, he arrived at Harvard, also his father's alma mater. «Nervous, a bit wild, gentle and intelligent» is how the modernist poet Basil Bunting described him at 19 years old, in 1967. At Harvard

and in the first few years after graduation, poetry was the centre of his life. «I've been having a look at the verse Eliot wrote at Harvard, and find that yours is more accomplished, despite the echoes» Bunting wrote to him. In 1969, Wylie married his college girlfriend, Christina, and the following year, she gave birth to their son, Nikolas. The couple wrote poetry, and Wylie spent his days working in a Maoist bookshop near Harvard Square.

In 1971, Wylie left his young wife and child «with the car and the bank account» and moved to New York City. (He and Christina were «moderately unhappy people», he told me, and they divorced in about 1974; he remarried in 1980, and has two more children.) In New York, he drove a taxi and wore his beard and thinning hair biblically dishevelled, as if he were wandering Mount Sinai instead of Lower Manhattan. He rented a storefront in Greenwich Village from which he attempted to sell his college library, including editions of *Heraclitus* in multiple European languages. Bob Dylan and John Cage were occasional customers, but «business was not brisk», Wylie has said. Bunting wrote with condolences: «It is equally difficult to read the books that sell or sell the books you can read».

Wylie, his family money ultimately backstopping his risks, was undeterred. He cofounded a small press and published the first book of poetry by a young musician named Patti Smith. He began a freelance gig doing celebrity interviews of figures like Warhol and Salvador Dalí for various books and magazines. He brooded, some of his acquaintances thought, on a certain kind of fame. The punk pioneer Richard Hell, who moved in similar circles, later wrote that «Andrew's main model was Andy Warhol, because of Warhol's combination of artistic talent with overriding worldly ambition».

Then, sometime in the mid 1970s, Wylie began a three-year, amphetamine-fuelled «hiatus» from life, during which he slept about six hours a week, he said. «If you grow up with money, you either spend it over the course of your life, and you're done, or

you get rid of it and start from scratch» Wylie said. He said he injected most of his inheritance into his arm. Eventually, «a lot of people I was doing business with were apprehended and sent away, so the supply of drugs went to zero» he added. When he recovered from a terrible period of withdrawal, he decided it was time to get on with the business of living.

The story that Wylie likes to relate of how he became a literary agent usually runs like this. It was 1979. He was off amphetamines and needed a job. Following in the footsteps of his late father, a director at the publishing house Houghton Mifflin, he applied for publishing roles. When he was asked in an interview what he was reading, he said *Thucydides*, and the interviewer told him he should read the best sellers instead. «So I looked at the best seller list and I thought “well, if that’s what you have to do to be in this business, then really and truly, fuck it, I’ll be a banker”» he said in a speech in 2014. But banking appealed to him about as much as the best seller list did. Then a friend at a publishing house suggested he look into becoming an agent.

As an agent, Wylie could attempt to thread the needle between commerce and quality. Books are a high-risk, low-margin business; Wylie has compared its profits unfavourably to those of shoe-shining. But the best literary works can remain in print for a long time, generating small but steady streams of income. Wylie began by renting a desk in the hallway of another agency, where he learned «how not to do things». In his telling, it was just Harvard men getting drunk with Harvard men, selling unread manuscripts by Harvard men to fellow Harvard men. Wylie saw an opportunity: by treating books with the utmost seriousness, and by treating business as business, he could carve out a profitable niche for himself. In 1980, Wylie borrowed \$10,000 from

«The most important thing...
is to get paid.»

his mother, and The Wylie Agency was born. «We would corner the market on quality, and we would drive up the price» Wylie later said of his business philosophy, to the sociologist JB Thompson.

The best writers needed serious wooing, Wylie understood, so he became an unparalleled practitioner of the grand gesture. He would call a writer and ask to meet next time he was in town. Then he would get the next flight to town, where he would recite to the writer swathes of their own prose, or verses of Homer. Wylie flew to Washington Dc to win over the radical American journalist IF Stone. He flew to France to sign the deposed Iranian president Abolhassan Banisadr, whose book on Iran he miserably failed to sell. He flew to London to woo Rushdie, who demurred, so he flew to Karachi to sign Benazir Bhutto, who didn’t. Then he flew back to London for another go at Rushdie, who, impressed by the Bhutto manoeuvre, became receptive to Wylie’s advances. Surprise next-day arrival, the deployment of one client to attract another and the chanting of dactylic hexameters became canonical elements of the Wylie mating ritual.

Charm offensive complete, Wylie would talk money. «The most important thing... is to get paid» Wylie told Stone, his first client, according to the biographer DD Guttenplan, who is also a client of The Wylie Agency. The bigger the advance, the better, Wylie went on: the more a publisher spends on buying a book, the more they will spend on selling it. Thompson later dubbed this «Wylie’s iron law». The 80s were a good time for getting paid. Thanks to a historic rise in the number of readers after the baby boom, an explosion in book sales and the conglomeration of booksellers and publishing houses, publishers had more money, enabling agents like Wylie to demand higher and higher advances for their clients. Once one literary writer got a six-figure book deal, others expected to get six figures, too. Within a few years of opening his agency, Wylie had an exquisitely curated list of a dozen or so writers. He devoted «seasons» to learning about one

or two fields, from politics to art and theatre, and then courted the most significant names in each. He signed up Ginsberg and William Burroughs, David Mamet and Julian Schnabel. He also added the New Yorker writers and fiction editors Veronica Geng and William Maxwell, important nodes in the discovery network of new talent. In the mid-80s, he partnered with an agency in the UK and started systematically pursuing writers whom he deemed to be «underrepresented» by other agents. By the time he convinced Bruce Chatwin, Ben Okri, Caryl Phillips and Rushdie to leave their agent in 1988, Wylie was quickly becoming one of the most important conduits of money and influence in literary culture. As Ginsberg told «Vanity Fair» that year, Wylie was «assuming the normal powers of his family station after a long, experimental education which had ranged from high-class to the gutter».

Every April, Wylie flies to London for the London Book Fair. For three days, he and his colleagues meet foreign publishers, pitching them books, negotiating deals and gathering intelligence on the state of their businesses. The Wylie Agency has offices in a Georgian townhouse on London's Bedford Square, but Wylie often takes his meetings in the courtyard of the American Bar at the Stafford hotel, off St James's Street, where cigar-smoking is encouraged. I met him there on a Sunday morning before the fair. It was the start of a 12-day trip that would also take him to the south of France to meet the Camus family and to Lisbon to meet the Saramagos. Then he would fly back to New York, where he was looking forward to celebrating Kissinger's 100th birthday. In London he would mostly be doing «just the tedious usual shit», he said – pitching books to publishers and negotiating deals. That Wylie is an agent who can demand six or seven figures and be taken seriously comes, in part, from close study and good information. «We are intensely systems-driven» he told me. «If the computer tells you that Saramago's licence in Hungary

«I'm very interested in the work the Cia does and how they do it.»

is expiring in three months, then you look at the entire Hungarian market» he said. Teams of two or three Wylie agents regularly fly around the world to visit publishing houses, speak with editors and take photographs of their buildings. They generate a report on each house that is shared throughout the agency. «It was badly heated, staff seemed depressed but the publisher herself was quite vibrant» Wylie said, as if he were reading one of the dossiers. Wylie also takes advice about certain markets, like Russia, from members of the prestigious Council on Foreign Relations, of which he is also a member.

If that all sounds a bit like intelligence-gathering, it is. «I'm very interested in the work the Cia does and how they do it» Wylie told me. «I think there's a lot to learn from the agency about the way things work politically, and the way strategic calculations are made.» He has had a number of clients who are working or have worked at the Cia, including the former director Michael Hayden and the current director, Bill Burns. «We have access to projects that come out of the Cia as a first port of call» Wylie said. He added that it was out of a Cia operation that he represented King Abdullah II of Jordan's 2011 book, *The Last Best Chance*. When I asked whether he could say more, he thought for a moment, then replied «I probably can't». Today, The Wylie Agency makes about half of its money in North America, and the other half from the rest of the world. «Part of our practice is to always be looking at how international publishing markets are shifting» Wylie said. Romania and Croatia were up and coming, he added, as was the Arabic-language market. Korea was «very dynamic». China, of course, was key.

Other people in the publishing industry, particularly smaller agents and publishers, think that Wylie's highly efficient operation has harmed the culture and spirit of the book world, turning the genteel pursuit of publishing into a race to the bottom line. Andrew Franklin, the former Profile Books director, said that Wylie had built a factory that simply churns out deals. «It's like a really efficient law firm» Franklin told me. (His colleague, Rebecca Gray, who has since taken over as managing director of Profile, remarked, «I think that's the rudest thing that a publisher can say».) A number of people in the industry suggested that the more talent Wylie has moved from small, independent presses to conglomerate imprints with large balance sheets, the more he has eroded the broader ecosystem of literary publishing. When I put this to Wylie, he replied that this sounded like «the logic of resentment coming from small publishers who were no longer allowed the luxury of underpaying and underpublishing writers of consequence».

Yet the issue is not just about money. Beyond handling the business side of things, agents are often a writer's first reader, most attentive editor, therapist and dear friend; some people in the industry see the relationship as an almost sacred bond. A few months before the agent Deborah Rogers died in 2014, Kazuo Ishiguro remarked that «she taught me to be a writer». Like Kureishi and McEwan, Ishiguro had remained her devoted client even while Wylie was seducing other clients away from her.

But most writers need to get paid, too. Kureishi, for one, long had qualms about the advances his books were reaping. When he joined The Wylie Agency two years after Rogers' death, he was suddenly able to access a «different level of money and efficiency», he told his biographer. Likewise, Barbara Epler, the president of the small but influential publishing house New Directions, told me about a conversation she had in 1998 with the German writer WG Sebald when he left her for another imprint. «He said to me "Barbara, you know you'll always be my

publisher. But the new novel – Wylie is getting me a half a million dollars for it!».

Alongside the critique that Wylie has coarsened the industry, a number of people I spoke to suggested that he has a tendency to aggrandise his accomplishments. Several publishers who work in China told me that the Chinese may flatter Wylie that he's a big deal, but that other agencies, like Andrew Nurnberg Associates, are much more influential there. Wylie told me he made an important contribution to the career of a well-known American historian by suggesting the historian write for the «New Yorker»; the historian told me that writing for the magazine had been a lifelong dream, and Wylie had nothing to do with it.

«There is Trump, Boris – and then there is Andrew Wylie» Caroline Michel, the Ceo of Peters Fraser and Dunlop, a rival agency, told me, when I asked her about Wylie, who had recently taken over one of her firm's clients, the estate of the Belgian writer Georges Simenon. Wylie claimed that, among other things, Peters Fraser and Dunlop had missed major commercial opportunities in the Us and China. Michel rejected that account. When her agency acquired the Simenon estate 10 years ago, she said, fewer than a dozen of his 400 books were in print in English. Within seven years, she continued, they had all of the 100 or so Maigret books in print in English, and three years later her agency sold its portion of the rights for 10 times what it had acquired them for.

«What we did with those books from nothing could be considered one of the great reinventions of a literary estate» Michel said. «But Andrew can blow smoke up his own ass if he wants to.»

Simenon is in many ways a classic Wylie target: the estate of an internationally popular author with a highly exploitable backlist who nevertheless has the requisite literary value. («With Ian Fleming, it's all surface» Wylie told me. «Simenon has the psychology.») But it is only the most recent of Wylie's

«There were a lot of agents who were **tough**, and there were some who were **literate**» said Andrew Solomon. «But you tended to have to choose.»

campaigns of avid expansion. In 1997, the renowned agent Harriet Wasserman could already gripe that Wylie had annexed «more literary territory than Alexander the Great». She also said she would rather clean the men's toilet bowl in a New York subway station with her tongue than meet him: he had recently enticed Saul Bellow away from her. «There were a lot of agents who were tough, and there were some who were literate» said Andrew Solomon, who became a Wylie client in 1998, when he was 24 years old. «But you tended to have to choose.»

Wylie was always thinking globally. In the 2000s and 2010s, he made two serious attempts to enter the Spanish language market directly by opening up an office in Madrid and buying a renowned agency in Barcelona (both failed). He attempted to sign up many of the most important American historians (a success) and to sell their books abroad (a failure). He attempted to force the major publishing houses to give authors a greater share of royalties for digital rights by setting up his own ebook company (also, in most respects, a failure). He began recruiting African writers who won the continent's prestigious Caine prize (seven successes to date). He went after the estates of JG Ballard, Raymond Carver, Vladimir Nabokov, John Updike and Evelyn Waugh (success, success, success, success, success).

The pace of Wylie and his business in these years was not what many people expected of the publishing industry. «You were working on what sometimes felt like the floor of Wall Street» a former employee who worked at The Wylie Agency in the mid-00s told me. «An intellectual sweatshop for kids fresh out of the Ivy League» is how another former employee described it. The workday was 10 hours long, and Wylie had an intense control over the minutiae

of what was happening in the office. «You had to account for your whereabouts for anything longer than – excuse my crassness – taking a shit» someone who worked in the New York office said. Wylie was generous and interesting, they claimed, but he didn't stop some of his senior employees from being borderline abusive. A female employee from the mid-00s said that when a bunch of the assistants in the office saw *The Devil Wears Prada*, it struck a chord.

Despite that, «you felt you were in the midst of something important» the person who worked in the New York office said. Staff might encounter Philip Roth wandering through the hallways; Al Gore or Lou Reed might be on the other end of the telephone. At Christmas parties, champagne flowed and Wylie would greedily dig the last of the caviar out of the tin with his finger. Hermès neckties were given to the gentlemen and cashmere scarves to the ladies. Even at other companies' publishing parties, people were gossiping about The Wylie Agency: a now-legendary story went around New York that one evening Roth phoned the office. «Hello, The Wylie Agency, this is Andrew speaking» an assistant at the other end of the line said. The excited caller, mistaking the assistant for the other Andrew, claimed – dubiously, to judge by recent reporting – that he had just gone to bed with the female lead in the movie being made of his novel *The Human Stain*, Nicole Kidman. The assistant, embarrassed, offered to put him through to Mr Wylie.

The Wylie Agency is still immensely influential, but the glamour of those previous decades is gone. For a long time, Wylie was known for his expensive neckties and Savile Row tailoring; Martin Amis proudly explained to his sons in the late 90s that his

agent was called The Jackal «because of his claws and his jaws and the tail-slit in the back of his pinstripe suit». But when I spent time with Wylie over several days in New York and London, he always wore blue jeans and a woollen shirt-jacket. Day after day, the uniform never changed; it suggested that his old suits were props in which he took no intrinsic interest, and that if he no longer had need of them, they could be cast away.

The week of the London Book Fair provided an inside view of the messy business and meagre economics of buying and selling highbrow books today. In a convention centre in west London, hundreds of agents were meeting with publishers from around the world. There were desks laid out in long rows, like an examination hall, but meetings were spilling over on to the floors, with several taking place against the wall by the entrance to the bathrooms. «Isn't this horrible» Wylie remarked. «It's like a prison camp. Every time I come here I wonder what I've done to deserve this. I thought I was a good boy.» At another moment, he compared the convention centre to an elementary school in Lagos. «I'm going to get in trouble for saying that» he said, despite the fact he had said it on the record many times before. «My Nigerian friends are going to find it condescending.» But he seemed to understand that its inappropriateness was the very thing that would get it repeated, and hopefully heard by the organisers of the book fair. It was tactical vulgarity. «Indiscretion is a weapon» he once told me.

As he and his deputy, Sarah Chalfant, met publishers from around the world, Wylie often came across

«It's critical for authors to be placed **strategically** in every country in the world, with a plot line that makes sense.»

as more avuncular than avaricious, though he could be petulant at times. (I got a taste of it later over email when he told me to «desist» from interviewing his clients and former employees.) Wylie and Chalfant's conversations with publishers ranged from the state of politics and the publishing industry to deeply personal stories about family travails. There were also, as always, writers' egos to consider. At one point they discussed with an editor whether they should tell a famous English-language writer that no one could understand her when she spoke the language of her adopted country. They decided not to. (A writer's «self-perception needs to be honoured» Wylie had told me in another context.)

Much of The Wylie Agency's business at the book fair concerned moving authors from one publishing house to another, or pitching authors to publishers in countries where they weren't yet published, or reassuring publishers that major authors were, indeed, hard at work on their next no doubt excellent and very profitable books. Everybody wanted to know if Chimamanda Ngozi Adichie and Sally Rooney were writing again. It was relayed to favoured publishers that Rushdie was quietly at work on a book about the recent attempt on his life. «It's critical for authors to be placed strategically in every country in the world, with a plot line that makes sense» Wylie told me during one of our conversations. Having a good book with a bad publisher is «like trying to sell Hermès ties at Target».

There were also plenty of negotiations, over the mostly paltry sums that even relatively good books were commanding in international markets. At breakfast one morning, a Brazilian editor offered \$5,000 for the latest book by a major financial journalist, but Wylie pretended to mishear him. «You said \$8,000, right?» The gambit worked, but Wylie was enjoying himself too much to stop. «We should sit further apart» he said to the editor, sliding his chair back an inch or two. «Because over here it sounds like \$12,000.» When work by the Israeli writer Etgar Keret came up for negotiation, Wylie jubilantly

declared «\$12,000 – that’s the breakfast price!». During other conversations, in the place of Wylie’s famed forcefulness was sometimes a vaguely flirtatious insouciance, though it wasn’t always clear who it was intended for – the publisher or the watching journalist. At one meeting, Wylie introduced an editor from one of Europe’s most esteemed publishing houses as «disadvantaged but interesting» and said she had been raised by Gypsies in a small town in some provincial country. She clarified that she had been born in a major European capital.

Later in their conversation, the editor worried about what to do with the latest novel by an award-winning British writer. «The modest offer you are waiting to make will be accepted, maybe with a small improvement» Wylie told her. He suggested €6,000.

«It’s not going to work, since he only sold 900 copies of his last book» the editor replied.

«This is the weakest argument I’ve ever heard in my life» Wylie teased. «The flaws are transparent and resonant.» He pointed out that a publisher’s greatest profitability comes before an author earns back their advance, then he suggested €5,000.

«More like €4,000» the editor said.

«Forty-five hundred? Done.» Wylie announced, pleased but not triumphant.

As meagre as that amount was, if the agency could make 20 such deals around the world for a writer, and earn a similar amount just in North America, a writer might, after the 15% agency fee and another 30% or so in taxes, afford to pay rent on a two-bedroom Manhattan apartment for a couple of years. How they would eat, or pay rent after two years if it took them longer than that to write their next book, was another question.

One morning before heading to the London Book Fair, Wylie and Chalfant had breakfast with Luiz Schwarcz, the co-founder of the Brazilian publishing house Companhia das Letras. Wylie first met Schwarcz in 1986, when he had just moved into the building where he still has his New York offices. For

«Everything is now guided by the numbers.»

all Wylie’s talk about being able to drive a hard bargain because he’s not friends with publishers, it was evident Schwarcz and he were close. «I saw the beginning of the agency with no place to sit» Schwarcz remembered. «You were ordering the furniture.»

Back then, Schwarcz had just started his own publishing business, and Wylie said to him: «One day, I will represent Borges and you will publish him». They had achieved their vision, but it now seemed as if the literary world Wylie had once dominated was passing away. It was true that many publishers had so far survived the onslaught from Amazon, and had even thrived during the pandemic, yet it often felt to Wylie like the space for writers he admired was shrinking. «Penguin Random House, in the wake of its failed attempt to acquire Simon & Schuster, is drifting into an accounting operation» he complained to Schwarcz at one point. «Everything is now guided by the numbers. They’ve moved away from the fact that they are publishing writers. They’re publishing a spreadsheet, and it’s dangerous.»

«There’s been a total neglect of the backlist» Chalfant added.

«It’s more than neglect» Wylie went on. «It’s ignorance. The problem is none of them read anything.» That alleged ignorance was arguably a threat not only to literature, but to the long-term existence of The Wylie Agency itself. In order for his high-minded dynasty to succeed, he needs publishers with deep pockets and high minds to succeed with him. «Andrew understands that his brand of publishing and his vision for his authors will die if the publishers who espouse the same view die» a former employee who still works in the publishing industry told me.

Wylie has said in the past, with self-parodying grandiosity, that he believes he is immortal and will run the agency for several years after his death.

In reality, in the mid-00s, he seriously considered merging his business with Caa, the Los Angeles-based sports and talent agency, but felt it didn't sufficiently understand his vision. Now, he said, he wants to do something comparable to the French publishing house Éditions Gallimard, «which has lasted and thrived and grown for three generations». He has chosen Chalfant as his successor; she already oversees the agency's London office and is effectively the firm's Ceo. Many other agents have also been at the firm now for a decade or two, and some of them have very close relationships with the agency's major living writers, as Chalfant does with Adichie and Cusk, Jin Auh does with Ling Ma, and Tracy Bohan does with Sally Rooney. «The operation is no longer just about me, or me and Sarah, as it was for a long time» Wylie told me.

Wylie still handles about 40 deals a year, but over the past decade, he has found himself performing with greater frequency a more morbid role: announcing the deaths of clients. In 2013, it was Chinua Achebe and Lou Reed. In 2018, Philip Roth. In 2022, it was almost Salman Rushdie, after he was stabbed 10 times during an attack at a lecture. This year, it was Martin Amis. Today, about 10% of Wylie's clients are estates of dead writers. Many of the publishing titans he came up with, and against, are also gone, including Roger Straus, Sonny Mehta, Jason Epstein and Robert Gottlieb. Literary epochs are ending all around him.

«I've spent so much time trying to persuade the publishing industry to invest in literature that's actually

interesting» he said to me at one point, with an uncommonly earnest weariness. «I don't know if that's just tilting at windmills, or whether by some magic it might have some effect.» When Wylie was constructing his agency, he used to think often of The Palace at 4am, a delicate, scaffolding-like sculpture by the Swiss artist Alberto Giacometti. The spindly artwork, a favourite of Wylie's client and mentor William Maxwell, appears magnificent and perpetually at risk of collapse. «The image that came to mind was being in a dense wood, in fog, and approaching a clearing, and the light dawning a little bit, and The Palace at 4 am becomes visible, and that's what I'm building» he told me.

By contrast to the fragile palace he had once dreamed of building, Wylie compared his rivals, the big agencies, to «a football stadium at noon»: there was nothing subtle or ennobling about them. Nevertheless, they were the avatars of our new literary era. These agencies' clients were, in Wylie's eyes, a slurry of cosy Scandinavian cookbook writers, «as-told-to» biographers and bland comedians with streaming television shows. Perhaps these were now the calling cards that counted in the publishing world, but Wylie felt that Borges, Camus and Shakespeare, and maybe even Kissinger, were still the authors that really mattered. How, without such cultural weight behind them, would other agencies and new literary lights achieve the global eminence that even near-contemporaries like Roth and Amis once had? «How» Wylie asked «are they going to establish their authority?».

«There's been a total neglect of the backlist» Chalfant added.

«It's more than neglect» Wylie went on. «It's **ignorance**. The problem is none of them read anything.»

Esordio/riscontro

a cura di Lavinia Bleve



L'Alsir e *L'età fragile* raccontano archi temporali lunghi – il primo procede in linea cronologica retta, il secondo intervalla presente e passato – durante i quali il lettore legge di legami che non sono solo di famiglie e sentimenti, ma si sviluppano saldamente ancorati ai luoghi e ai tempi storici delle storie narrate.

L'Alsir ha il coraggio dell'esordio e di una scrittura che nasconde il romagnolo nell'italiano senza farsi scoprire dal lettore, che segue la storia affascinato da come un giovane autore riesca a raccontare gli anni Novanta, che per età anagrafica non ha potuto conoscere e vivere con spirito analitico; *L'età fragile* ha la consapevolezza di cosa piaccia a un certo tipo di lettore e su quello insiste a discapito della scrittura, puntando su un fastidioso sentimentalismo sdrucchiolo caro a tante scelte editoriali che imperano al libro di svolgere il compito più importante che gli si affida: vendere.

L'esordio di Iacopo Gardelli ha come protagonista l'Alsir, uno stabilimento balneare della riviera romagnola, che l'autore racconta dal 1994 al 2012; il lettore segue i personaggi attraverso le estati di questi anni – il loro divenire sempre più adulti, l'abbandono dei sogni giovanili, il rendersi conto di aver perso qualcosa senza sapere ancora di cosa si tratti: a cambiare non sono solo i protagonisti, ma anche la riviera romagnola e una certa idea di Italia, costretta a riconoscere che essere cresciuta non significa essersi migliorata.

Gli anziani gestori dello stabilimento Jorio e Vanda, la famiglia romagnola e proletaria dei Montanari, quella milanese e borghese dei Malagola, gli amici dei loro figli sono alcuni dei personaggi che trascorrono le estati in riviera e che Gardelli descrive con una scrittura precisa e capace di trasmettere visivamente al lettore il capitolo che sta leggendo: all'Alsir – «piatto come una baracca, incomprensibilmente bianchissimo a confronto degli altri stabilimenti, quasi che lì il sale mangiasse i colori con più foga» – al lettore sembra davvero di vedere il cardiologo Umberto Malagola, che arriva in spiaggia con la camicia di lino e i boxer rosa – «e chissà come, quella camminata, quei vestiti, quella delicatezza che mandava la sua figura,

non muovevano al riso, anzi, attiravano un'attenzione rispettosa e silente, come per il ritorno di un uccello di calata»; ha la sensazione di essere accanto a Ivan Montanari quando discute di politica al bar – «Te di' quel che vuoi, io dico che questa non è più sinistra. È un paciugo senza forma. Ma li senti? Si vergognano a dire che sono stati comunisti. È una parola che li fa vergognare, adesso» – o quando da giovane temeva che, crescendo, «sarebbe finito a fare gli stessi discorsi da vecchio conservatore sull'autonomia dei portuali, sull'indipendenza dai padroni e dal mercato, sull'esclusività del loro ruolo nel paese»; è sulle dune di sabbia con Guido bambino quando cattura una lucertola per annegarla «e gli salì una grande voglia di piangere perché aveva scoperto che poteva essere cattivo anche senza una ragione»; è insieme ad Alessandro quando piange per la puntura di un pesce velenoso e si accorge che l'amico Guido soffre più di lui: «sguiciava fra le lacrime quella testa gagia che gli singhiozzava sulla spalla. Fra i battiti del dolore riuscì a pensare che era ben strano che qualcuno volesse stare male al posto suo».

Il senso di smarrimento che accomuna tutti i personaggi e che l'autore riesce a rendere vivo coinvolge anche lo spazio e il tempo: è il vento di garbino che soffia all'orecchio di Caterina, che vorrebbe «imparare da lui a soffiare, ecco, a scorrere veloce sulle cose: capire che, anche se ormai la nostra vita ha preso a ruzzolare in una direzione e una sola, non più mutabile e forse inattesa, si può sempre trovare una forza in quella corrente d'aria, irrobustirsi nelle sue raffiche, e arrivare a una proprio compiutezza»; è quell'Italia giovane che Gardelli tratta come fosse una persona, che «aveva fame, una fame senza tempo» e per placarla le navi nei porti contenevano «granaglie e carrube per fare la farina», quell'Italia da ricostruire cui «servivano gomme buone e scarpe lucide per lavorare bene, e di più, e in fretta; e detergenti per levarsi di dosso, una volta per tutte, il fiè di povertà», «cresciuta, tutta in una volta, come un ragazzina che si fa donna nel lampo di un'estate», che ha ancora fame – «era diventata fame nervosa, fame di reba»: «finché un giorno, l'Italia s'accorse che non stava più nei vecchi vestiti. Le tiravano da tutte le parti, le cuciture saltavano»; è un paese che «si guardava nelle vecchie fotografie e non si riconosceva più» e «per qualche anno decise che era meglio fermarsi e digiunare un po' per non cedere di schianto»: «ma la notte le tornava la fame, perché si era abituata a mangiare, e rimaneva insonne a occhi sbarrati».

Arrivato alla fine della lettura, il lettore – che sia giovane o meno giovane – sorride perché sa di aver letto un libro sul sentimento più pericoloso che ci sia, quello che ha più conseguenze del rimpianto e che è più indelebile del rimorso e più stratificato della rabbia, che difficilmente ci abbandona e con cui siamo costretti a fare amicizia e che questo esordio ha saputo raccontare in forma «bella, salda, leggera, costruita con polvere, e vetro, e gocce di mare»: la nostalgia.

Iacopo Gardelli, *L'Alsir*, Fernandel

ALTRI PARERI

«La cornice lirica disinnesca il falso dovere della trama come sviluppo standard, come intreccio di eventi che sale a un culmine e poi ricade giù, ma proprio questa cornice per così dire fissa permette a Gardelli [...] di darci dei classici racconti e di esibire un piglio narrativissimo. Ne risulta quasi una specie di neoverismo, con inserti dialettali di una regione che di rado viene rappresentata non macchiettisticamente [...], c'è anche un po' di poeticismo – verrebbe quasi da dire di D'Arrigo. Nella prosa l'autore incastona pezzi pittoreschi dei più vari registri, popolari, tecnici, perfino ornitologico-lyrici nella chiave del conterraneo Pascoli.»

Matteo Marchesini, Radio Radicale

«[...] sono lieto che ci sia qualcuno che rispolvera la nostra vecchia lingua e la fa rivivere. Ma il romanzo [...] ti cattura non solo per il linguaggio forbito, elegante, non affatto retorico, ma soprattutto per la caratterizzazione psicologica dei personaggi, figli di un tempo di passioni tristi, afflitti da nevrosi per la mancanza di significato nella vita.»

Nevio Spadoni, «Il Resto del Carlino»

«[...] delicato ma impietoso screenshot dei nostri giorni, dei sogni, dei naufragi, davanti a quel mare spesso grigio, oleoso. Gardelli racconta tutto questo in capitoli sempre più incalzanti, in una lingua ricca, con parole che evocano il dialetto, il gergo delle piccole tribù, la necessità di evitare l'omologazione linguistica. Insomma, un esordiente da seguire.»

Massimo Marino, «Corriere di Bologna»



L'età fragile è dedicato a tutte le sopravvissute e il lettore già dalle prime pagine teme che l'intento di Di Pietrantonio sia anche questa volta chiedergli di provare solidarietà a comando e che gli sarà imposto di doversi commuovere per mantenere integra la sua immagine di lettore sensibile e non essere tacciato di cinismo bieco.

La voce narrante è quella di Lucia, madre di Amanda: la figlia, studentessa a Milano, torna a casa vicino a Pescara con uno degli ultimi treni prima che il lockdown blocchi i collegamenti: «Il disordine che trovo al mattino mi ricorda che non sono più sola. Amanda è tornata, mi guardo intorno e inciampo nelle sue tracce: sul bracciolo del divano il piatto con un pane smozzicato, e nel bicchiere un residuo di bevanda. La coperta è ammucchiata in un angolo, accanto al libro rovesciato sempre sulle stesse pagine».

Amanda è pigra e depressa e sospende la sua vita come congelata è stata quella di tanti durante le misure restrittive a causa del coronavirus e l'autrice a questa attinge per innescare nel lettore una pianificata empatia, come a volergli sempre ribadire che i personaggi del libro sono di tutti, che le preoccupazioni materne sono di tutti, che la paura della figlia è di tutti – che *l'età fragile* è di tutti:

Verso le dodici mi prendeva una smania di svegliarla, in qualche modo. Insistevvo a lungo con l'aspirapolvere nel disimpegno davanti alla sua camera, come se lì si concentrasse tutto lo sporco della casa. Sapevo che era inutile, ma forse il rumore alla massima potenza le avrebbe suggerito, nel sonno, che fuori dalle sue palpebre e dalla stanza c'era la luce della primavera, la vita.

Proseguendo la lettura, il lettore sospetta che l'autrice segua un copione che prevede l'inserimento di quanti più luoghi comuni possibile, banalizzando più che raccontando ogni episodio: le preoccupazioni materne alla vigilia della partenza della figlia per una città grande e nuova – «sono stata fiera anch'io del suo punteggio al test d'ingresso. Avevo taciuto a me stessa una mezza speranza che non lo superasse. Una piccola serpe nascosta in una tana profonda voleva ancora tenerla con sé» – sfiorano lo stereotipo della mamma chiocchia anche quando Di Pietrantonio racconta le conseguenze emotive di uno scippo subito da Amanda: «L'ho consolata come potevo, da lontano. Quella volta ho proprio sbagliato a non prenderlo, il treno. Nel rispetto della sua libertà, le sono mancata quando aveva bisogno di me. Certi confini sono troppo sottili

per una madre indecisa come sono io»; la figura del padre di Amanda è quella prevedibile di un uomo assente, che costringe la moglie abbandonata a diventare forte e indipendente:

Ho risposto a suo padre cercando di ricordare da quanto non mi chiamava.

– Che succede? – ha chiesto.

Era preoccupato, da settimane non riusciva a parlare con lei al telefono.

– Se è per quello non parla nemmeno con me, – gli ho detto. – E con nessun altro.

– Ma lì in casa che fa?

– Niente.

– E tu non riesci a smuoverla?

Non riescivo, no, ancora adesso non riesco. Poteva venire lui a provarci, se credeva.

L'autrice alterna la narrazione del presente di Amanda a quella del passato di Lucia – giovane e figlia di un padre ingombrante – e anche in questo caso il racconto è infarcito di episodi che devono sempre coinvolgere intimamente il lettore chiedendogli di concentrarsi su quelli senza badare alla scrittura e alla frase: il paesaggio è raccontato sempre in maniera tanto povera quanto insignificante e resta sfondo muto di quello che accade – «nessuno aveva scelto di vivere nella valle. Erano rimasti nell'unico luogo possibile, dov'erano nati. Non avevano visto altro, né l'immaginavano. Erano schiavi di una necessità. Ricadeva anche su mia madre, su di me. La bellezza intorno a noi non ci riguardava. Non ammiravamo la natura, dovevamo combatterla» –; la tragedia delle due ragazze uccise da un pastore sul terreno di proprietà del padre di Lucia è narrata in modo troppo approssimativo per attribuirle un senso all'interno del presente e la figura della sopravvissuta Doralice sfiora il protagonista di una telenovela: «Dopo l'unica udienza a cui ho assistito avrei voluto avvicinarmi a Doralice, abbracciarla un attimo. Dal mio posto l'ho vista smagrita, il viso spento. E la coda legata con un elastico alla nuca, tanto per togliersi di torno il fastidio dei capelli. A lei era sempre piaciuto portarli sciolti e vaporosi, mettersi i bigodini per ritrovarsi le onde. Avrei voluto avvicinarla e ne avevo paura. Due o tre volte, quando mi sembrava che guardasse dalla mia parte, ho provato ad alzare una mano e salutarla, ma non so se mi ha visto. Forse avrei dovuto alzarla di più, la mia mano, agitarla un po'».

Diabetico è il finale: Amanda torna vitale e sceglie una strada che sua madre non comprende ma deve accettare – «la sua risolutezza mi ha impressionata. Glieli romperà la realtà quegli spigoli» –, il coro intona un canto nel terreno Dente del Lupo cui assistono tutti i personaggi comparsi nel libro, persino le due ragazze assassinate che «escono dalla parte più scura del bosco, attraversano il prato leggere» e «si siedono accanto a Doralice»: «la loro tenda non è lontana, hanno già preparato tutto e partiranno domattina presto».

Conclusa la lettura, il lettore è ormai certo di aver affrontato un libro che vuole solo assicurarsi l'approvazione del pubblico, abusando di temi che ripropone in chiave melensa, chiudendoli in capitoli troppo brevi e insistendo con dialoghi che non riescono a rendere realistico quello che racconta – quando la storia è costruita a tavolino per raggiungere un'emozione banale, quando la lagna è inclusa nel prezzo di copertina e a quella si vota per vendere dimenticandosi della cura dovuta all'intelligenza di chi la legge, allora quel libro non rispetta il lettore; quando la scrittura diventa scritturina, allora la storia diventa storiella, allora non c'è il libro: c'è il libricino.

Donatella Di Pietrantonio, *L'età fragile*, Einaudi

ALTRI PARERI

«Donatella Di Pietrantonio affronta questa storia usando risorse sempre più rare – per questo urgenti – nel racconto contemporaneo: pudore, delicatezza, rispetto per i sentimenti dei personaggi, capacità di ascolto.»

Nicola Lagioia, «tuttolibri»

«Leggete questo romanzo intenso e preciso, in cui i piani temporali si intrecciano e cambiano lo sguardo, e in cui le donne lottano contro una forza brutale e antica (“uomo nei campi, femmina in casa”).»

Annalena Benini, «Il Foglio»

«Donatella Di Pietrantonio ancora una volta riesce in modo estremamente convincente a scavare nelle anime fragili che il tempo spesso non fortifica.»

Brunella Schisa, «il venerdì»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Irlanda, contea di Wexford, anni Ottanta. Una domenica mattina, dopo la messa, una ragazzina quieta e solitaria viene portata dal padre a casa di lontani parenti, i Kinsella, dove trascorrerà l'estate in attesa del termine dell'ennesima gravidanza della madre. Dopo i primi giorni in cui si muove nel nuovo ambiente come in punta di piedi – «qui ci sono lo spazio e il tempo per pensare. Magari avanzano anche dei soldi» –, comincia a provare una sensazione di benessere nel condividere l'operosità casalinga di Mrs Kinsella e i silenzi e le camminate nella natura con Mr Kinsella. E i giorni passano senza che se ne accorga, come capita alle persone quando sono felici.

È una storia piccola quella di Claire Keegan, raccontata con una prosa pacata e che non cede al singhiozzo, nemmeno quando in questa realtà luminosa e abitabile s'insinua l'incrinatura del dolore passato dei Kinsella. Non tutti gli scrittori, per fortuna, inseguono la visibilità.

Claire Keegan

Un'estate

traduzione di Monica Pareschi

Einaudi Stile Libero



«Con gambe e ali spiegate, / saccente, la giovinezza s'inerpicò / su di me, si andava tra liquame e gelsomini / verso notti ciclopiche con il segreto / della radice quadrata [...]. Anche le nostre madri hanno / sognato un futuro per i loro uomini / immaginandoli potenti / rivoluzionari e soli [...]. Se non avessi paura della morte! / Se avessi la parola / (non la fallirei), / se non avessi cardi nel cuore, / (rifiuterei il sole), / se non avessi avidità tra le labbra / (non berrei acqua selvaggia).»

«Cosa ci importano le finestre cieche, / il vitalizio, l'escara, gli agnelli? / Verso il durevole mirano occhi e bocca. / A noi spetta la figura che rimane.» «Scendi, Orsa Maggiore, notte arruffata, / fiera dal manto di nubi, dagli antichi occhi, / stelle occhi, [...] / e diffidiamo / dei tuoi fianchi sfiniti, degli aguzzi / denti dischiusi, / vecchia orsa. [...] / Potrebbe quest'orsa / liberarsi, non più minacciando...». Polare.

Ingeborg Bachmann

Invocazione all'Orsa Maggiore

A cura di Luigi Reitani

Adelphi

