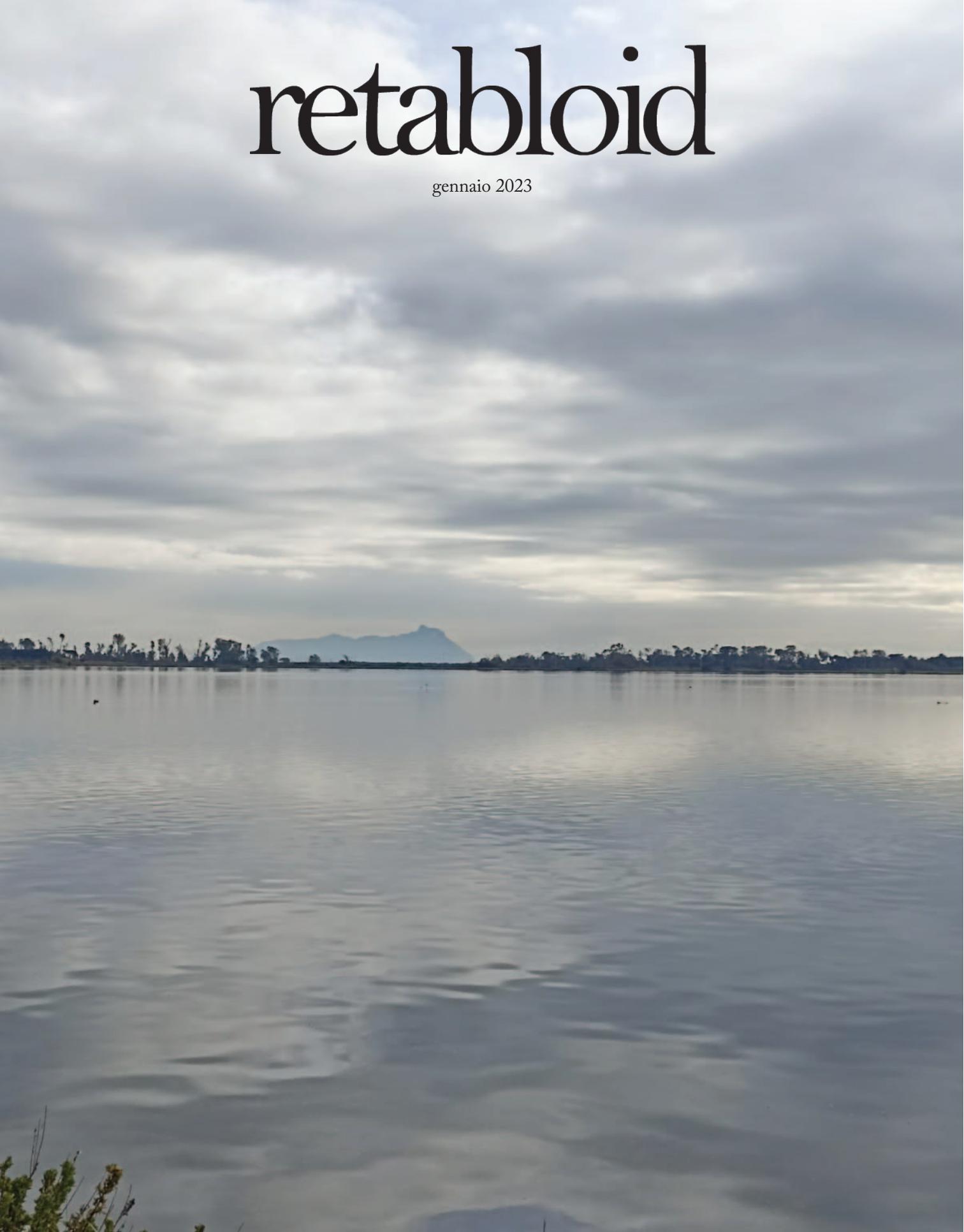


retabloid

gennaio 2023



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
gennaio 2023

«Penso che parte del processo creativo di uno scrittore passi dall'acceptare di non avere scelta: il prodotto inevitabile della scrittura è mettere su carta qualcosa che dia fastidio a qualcun altro.»

Joshua Cohen

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

La foto di copertina è di Laura De Angelis.

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni, illustrazioni.

Regolamento su oblique.it.

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono sfuggiti.

redazione@oblique.it

L'Atomo del mese

Fiorella Malchiodi Albedi, *La visita* 7

Gli Atomi della call #12 – Ho dimenticato chi sono

Benedetta Barone, *L'ultimo bastione di sé* 8

Maria Palma Cesarini, *Colonizzata* 9

Deborah Guarnieri, *La carcassa* 10

Marta Lamalfa, *Pane* 11

Dimitri Milleri, *Un'occasione di sparire* 12

Marco Peluso, *Le colpe dei padri* 13

Gli articoli

Scrivere di sé

Valentina Fortichiari, «Il Foglio», 31 dicembre 2022–primo gennaio 2023 15

Erin Doom

Severino Colombo, «la Lettura», 2 gennaio 2023 20

Vita breve e ribelle di Katherine Mansfield

Alessandra Quattrocchi, «il venerdì», 6 gennaio 2023 25

Lettere dal giovane Montale. «Basta illusioni, cerco lavoro.»

Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 6 gennaio 2023 27

Il sorriso dolente di Trevisan

Emanuele Trevi, «Corriere della Sera», 7 gennaio 2023 29

Edgardo Franzosini. «I miei eccentrici in cerca d'autore.»

Antonio Gnoli, «Robinson», 7 gennaio 2023 31

# <i>Disperazione e urlo, sequenza</i>	
Davide Racca, «Alias», 8 gennaio 2023	36
# <i>Così Alberto Castelvocchi fondò la Cia dell'editoria</i>	
Massimiliano Parente, «il Giornale», 11 gennaio 2023	39
# <i>e/o, fare libri in famiglia</i>	
Davide Coppo, «Rivista Studio», 12 gennaio 2023	41
# <i>Rachel Carson, la madre dell'ambientalismo</i>	
Maria Tatsos, «Io Donna», 14 gennaio 2023	46
# <i>Tutti gli scrittori pubblicano, ma in pochi sanno condividere</i>	
Giulio D'Antona, «Finzioni», 14 gennaio 2023	49
# <i>Dalla rete alla realtà</i>	
Marianna Rizzini, «Il Foglio», 14-15 gennaio 2023	55
# <i>In America si traducono «I promessi sposi» che ancora dividono l'Italia</i>	
Edoardo Rialti, «Il Foglio», 14-15 gennaio 2023	58
# <i>Don DeLillo, l'aura del qui e ora</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 15 gennaio 2023	64
# <i>Ciao, capitano Alatrìste</i>	
Piero Colaprico, «la Repubblica», 15 gennaio 2023	67
# <i>I piaceri della lettura sghemba</i>	
Raffaele Manica, «Alias», 15 gennaio 2023	69
# <i>Manuel Grillo. «Riscoprire grandi autori è come coltivare i grani antichi.»</i>	
Francesco Palmieri, «Il Foglio», 16 gennaio 2023	72
# <i>Toibín. «I misteri di Thomas Mann mi hanno aiutato a sconfiggere il cancro.»</i>	
Caterina Soffici, «tuttolibri», 21 gennaio 2023	74

# <i>Javier Cercas. «Io sono l'uno e l'altro.»</i>	
Paolo Lepri, «la Lettura», 22 gennaio 2023	77
# <i>Vivace e ondivago anche nei dialoghi</i>	
Niccolò Scaffai, «Alias», 22 gennaio 2023	80
# <i>La frontiera di McCarthy è l'inconscio</i>	
Matteo Persivale, «la Lettura», 22 gennaio 2023	83
# <i>La guerra della satira tra Russia e Ucraina</i>	
Flavio Villani, «Rivista Studio», 23 gennaio 2023	86
# <i>Viaggio nell'inferno invisibile della rete</i>	
Giancarlo Cinini, «Il Tascabile», 24 gennaio 2023	90
# <i>Rachel Cusk. «A Parigi è tutto carissimo.»</i>	
Giulio Silvano, «Review», 28 gennaio 2023	96
# <i>Il canone alternativo</i>	
Alberto Casadei, «la Lettura», 29 gennaio 2023	102
Gli sfuggiti	
# <i>Editor, editing</i>	
Giulio Mozzi, «Scuola ticinese», ottobre 2022	106
# <i>Holly Jackson. «Il mio anno da regina social.»</i>	
Francesca De Cecchi, Rita Nardi, Magdalena Rosa, «Robinson», 31 dicembre 2022	109

Fiorella Malchiodi Albedi

La visita

Sono entrata in cucina e l'uomo era lì, che guardava fuori dalla finestra. Aveva un'aria familiare, forse i vestiti, o il cappello, o quel mezzo sorriso. L'ho salutato, ho aspettato che si girasse e mi dicesse qualcosa, ma continuava a starsene in silenzio a fissare i vetri. Ho preparato il caffè.

Più tardi sono uscita a fare la spesa, come sempre, sembrava un giorno come un altro. Ma poi dalla verduraia, il cespo d'insalata che avevo scelto mi è caduto dalle mani e sono tornata in fretta a casa. L'uomo era ancora lì.

Quando si è fatta sera, gli ho chiesto se aveva fame, se voleva andare in bagno o sedersi sulla poltrona che ormai non usa più nessuno. Non mi ha risposto. Prima di chiudermi in stanza, gli ho lasciato qualcosa da mangiare. La mattina dopo sembrava che non si fosse mosso, ma il piatto era lucido.

Sono passati i giorni. In casa c'era un buon odore di pulito e le maniglie luccicavano di nuovo. Avevo anche ripreso a cucinare, i piatti di una volta, e lui sembrava gradire. Ogni tanto, insieme a qualcosa da mangiare, gli lasciavo lì qualche vestito pulito. Quelli di mio marito, che avevo deciso di bruciare e che ora invece mi facevano comodo. Glieli appoggiavo sul tavolo e quando tornavo li aveva indossato, quelli sporchi invece li trovavo piegati sulla sedia. A volte mi sedevo accanto a lui e gli dicevo degli incontri al mercato o le solite sciocchezze sul tempo. Lui non rispondeva, però a volte annuiva, magari solo per gentilezza, ma a me andava bene comunque. Siccome la cosa non pareva disturbarlo, ho cominciato a raccontargli altre cose, la vita nel paese, la mia infanzia. Mi sembrava che ogni tanto gli uscisse un sospiro. Un giorno, non so cosa mi sia successo, ho preso a parlargli dei miei fatti dolorosi e non riuscivo a fermarmi. A un certo punto gli ho dato le spalle, perché mi vergognavo delle lacrime. Quando mi sono girata, non c'era più. L'avevo fatto scappare.

Ora sono io che mi siedo davanti alla finestra a guardare fuori e ogni mattina cancello un ricordo. Quando tornerà, riprenderemo da dove avevamo interrotto il silenzio.

Fiorella Malchiodi Albedi vive a Roma. Alcuni suoi racconti sono apparsi su riviste come «Nazione Indiana», «Malgrado le mosche», «Verde», «Narrandom». Nel 2018 è uscita la raccolta *Caldo cosmico* (Eretica). «Le donne di P.» ha vinto il Tomo contest 2021 per racconti di fantascienza. A dicembre 2021 è uscito il romanzo *Il nome scomparso*. Fa parte del collettivo di scrittura Spazinclusi.

Benedetta Barone

L'ultimo bastione di sé

E poi, violentemente, si truccano. Il fondotinta si spalma anche sulla base del collo, così ho sentito, mi hanno insegnato anche che la matita sotto l'occhio sbava, e che il rossetto lascia tracce tra il naso e la bocca di chi baci. Allora non lo metto. No, lo metto perché altrimenti sono brutta. Dài, guarda come sono brutta.

Tutto è come dovrebbe essere. Sono contenta di essere tornata io. Prima non ero io, ero un'altra. Così dicevano gli altri, questa non sei tu. Adesso sono io? Prima che cos'ero? Prima ero una che non era io.

Un po' di vino bianco mi cola sul mento, già che ci sono vado in bagno così mi studio bene alle luci dello specchio ingrandente, guarda, ora la testa non ha più un corpo, se mi avvicino la fronte si allunga, i lineamenti si deformano, le labbra si muovono solitarie su una traiettoria scomposta, vorrebbero rompere il vetro, sbarazzarsi della faccia.

L'avevo promesso a me stessa, dovevo difendere la mia grazia, finire il libro – ora il libro dov'è? – e frequentare solo persone che parlano piano. Ma dicevano che non ero io.

Adesso grido, urlo, mi sporgo fuori dal finestrino, mi ricacciano dentro tirandomi per il cappotto, e io strillo di nuovo, strillo finché non mi esce che un miagolio contento. Eccomi, guarda.

Guarda che non sono mai stata meglio, avevo perso la testa ma poi ho ripreso a esistere come tutti, come nessuno, come è giusto. Guarda che continuo ad andare al cinema, a leggere romanzi, mica mi tradisco, mica mi ignoro.

Poi ti vedo, il gomito appoggiato al bancone, il pullover legato intorno alla vita, il cappello di traverso, la bocca socchiusa e gli occhi di chi ha bevuto. Parli trattenendo le consonanti: usi di nuovo quel gergo. Anche tu. Anche tu sei tornato tu. Che dispiacere.

Benedetta Barone è nata nel 1995 a Milano. Dopo una laurea in Storia del cinema, ha conseguito due master in scrittura creativa. Adesso lavora nella redazione di «Linkiesta» e collabora con «la Repubblica» e «Equilibri». Si occupa di nuove generazioni, cultura, moda e sostenibilità. È socia di un gruppo artistico e culturale autogestito da giovani.

Maria Palma Cesarini

Colonizzata

Se fossi una foresta, la mia vita finora sarebbe stata un continuo abbattere alberi. Cingoli che maciullano il terreno, ronzio di seghe e polvere, tronchi tagliati alla base, fatti cadere di schianto, le cime scosse, incagliate in altri rami e fusti con lo stesso destino. Radici divelte e suolo spianato, per fare spazio alle coltivazioni: file immacolate di piantine, tutte identiche le une alle altre. Una vita a domare l'incolto, a soppiantarli con l'artificio dell'ingegneria umana.

Poi un giorno l'ho vista. È venuta fuori dal sottobosco, con incedere d'antilope. Aveva l'incarnato terrigno, strisce di pigmento lapislazzulo sotto gli occhi. Treccine scomposte e anelli colorati le scendevano sul corpo seminudo. Ho sperato che si avvicinasse, di essere riconosciuta come una della sua gente: era stata mia madre, in un'altra vita, quella madre che mi aveva allattata coi seni scoperti, lavata intera nel fiume, che un giorno mi aveva lasciata ritrovare da sola la strada, scalza tra i sentieri. Avrei voluto che mi portasse con sé. Invece mi ha solo guardata a lungo, come a dirmi: «Giorno e notte non possono abitare insieme. Una legge di natura, e nulla da sovvertire o di cui dispiacersi. Poi con uno scatto è scomparsa tra la vegetazione.

Allora ho pianto. Per i vestiti che mi coprivano il corpo, per i miei capelli ordinati. Mi dibattevo per quei dogmi occidentali, che avevano colonizzato con piantagioni e ritmi capitalisti ogni angolo incontaminato di me stessa. E ho pensato che vorrei smetterla di abbattere alberi, che vorrei piantarli. Non più educare l'indomito, ma inselvatichire, tornare rampicante e impervia, scura d'ombre nei crepacci, e franare, come ripa scoscesa. Ripopolarmi di nidi e tane e guizzi notturni. Essere faggeta o bosco di castagni, fiorire muschio e felce e inumidire negli anfratti rocciosi. Voglio essere secolare e minuscola. Essere fungo, muffa e batterio, e attecchire, proliferare, propagarmi infestante come malerba.

Maria Palma Cesarini è nata nel 1991 a Foligno, si è laureata in Letteratura latina e diplomata al biennio di scrittura creativa della Scuola Holden. I suoi racconti sono apparsi su «Bomarscé», «Vitamine» e «Omni – osservatorio di medicina narrativa». Nel 2020 ha pubblicato il racconto illustrato *Corpus Domini*. Attualmente abita a Torino dove insegna lettere ed è fondatrice del progetto culturale Fluminamea.

Deborah Guarnieri

La carcassa

Ho sentito una ragazza lamentarsi dei suoi capelli sfibrati e l'ho invitata a raggiungermi, l'ho trascinata per la mano fino alla mia stanza. Nella penombra, ci siamo sedute sul letto; in ginocchio sul letto, io, sul bordo del materasso, lei, una bambola inerte sotto le mie mani. Ciocca dopo ciocca, le ho frizionato i capelli con l'olio di mandorle; il viso a pochi centimetri dal suo, il seno che sfiorava la sua spalla, cercavo di attirare il suo sguardo, lo esigevo su di me. Sarebbe bastato che si voltasse. Ma lei ha tenuto la testa china e gli occhi al pavimento; non si è voltata mai, e il mio corpo è scomparso.

Un corpo non visto è un corpo sprecato.

Così sono uscita, con il corpo scoperto, perché altri sguardi mi risvegliassero.

Invece mi hanno bucato il ventre, sotto l'ombelico.

Ho scoperto il forellino dopo una doccia: la prima goccia rossa è rimasta appesa a lungo, poi si è staccata e ha macchiato le piastrelle. Ho tentato allora di tappare il foro con le mani, ma le gocce mi colavano dalle dita. Lasciavo una scia. Sono entrata nel bosco, le mani premute sul ventre; quando ho incontrato i bracconieri, ho mostrato loro il palmo, dopo averlo ripulito sul seno. Hanno capito che non ero una minaccia e hanno attraversato il sentiero, trascinando la carcassa del cervo, il busto proteso all'indietro nello sforzo, gli avambracci e il volto ricoperti di gocce rosse che già iniziavano a seccarsi, lo sguardo sul bottino squartato, sul cervo, che rivolgeva a me la pupilla nera, fissa. C'ero io, dentro.

Il ventre era aperto, e vuoto.

Deborah Guarnieri ha venticinque anni e vive a Venezia, dove si è da poco laureata in Lingua e letteratura russa. Frequenta il laboratorio annuale della Bottega di narrazione diretta da Giulio Mozzi.

Marta Lamalfa

Pane

Per dire bene la lettera r, mi hanno mandata a ripetizioni. Facevo interminabili serie di esercizi, quasi delle flessioni di lingua. Su e giù. Oppure movimenti circolari. Vedevo la bocca della mia insegnante di r vibrare all'infinito e io mi perdevo in quel suono che non sono mai riuscita a replicare davvero.

Della mia infanzia ricordo quando giocavamo a calcio e mi mettevano a fare l'arbitro. Gli altri bambini mi sfilavano di fronte: erano loro a decidere chi avesse ragione. Qualche volta mi schiacciavano i piedi. Ancora oggi se qualcuno mi urta per strada, cerco in testa parole non mie, ma perdo il ritmo e rimango in silenzio. A volte penso a cosa dire appena prima della mia morte, per non trovarmi impreparata.

Della mia infanzia ricordo l'odore del gelsomino e la buganvillea non potata che ingombra il cancello pedonale: le sue spine ostacolavano l'entrata.

I panni sporchi li lascio dentro a un secchio dietro la porta della camera. Quando sono troppi, riesco ad aprirne uno spiraglio appena. Per entrare mi infilo lateralmente.

Della mia infanzia ricordo i capodanni. Mio padre con il suo gruppo rock di uomini di mezza età e mia sorella quindicenne alle tastiere. Io mi sedevo e osservavo gli altri fare il conto alla rovescia, con lo spumante in mano, a scambiarsi baci senza dimenticare nessuno ma dimenticando me che ero la loro cinepresa. Se c'è una tavolata di gente, non riesco a inserirmi nei discorsi. Seguo il flusso delle parole come in un concerto.

Della mia infanzia ricordo le gite in macchina. Sui sedili posteriori, mi mettevano sempre nel mezzo: ai miei lati, mio fratello allargava le gambe, mia sorella allungava le braccia, si mettevano comodi. Rimanevo schiacciata nel piccolo spazio che mi concedevano.

Mi piace quando l'autobus è pieno e il mio corpo minuto vibra sui sanpietrini.

Marta Lamalfa è nata a Palmi nel 1990. È laureata in Lingue mediorientali e specializzata in Editoria e scrittura. Vive a Roma, dove lavora nell'ufficio stampa di un'organizzazione umanitaria. Nel 2018 ha pubblicato il suo primo libro. Sta partecipando al laboratorio annuale della Bottega di narrazione (2021-22) con il romanzo *L'isola dove volano le femmine*.

Dimitri Milleri

Un'occasione di sparire

Era una buona idea. Sembrava. L'alcol, la situazione – certo avranno influito ma il mio tremore di chi era? E le grida?

Marta faceva su e giù per questi pensieri e intanto assorbiva le imprecazioni dei due scout del programma di scambio internazionale. In quel momento erano più simili a trombe da stadio con le gambe, incomprensibili, mariachi deformati. Eppure capiva tutto, Marta, e aveva spazio per registrare tanto ancora: l'odore di polietilene squagliato dalle tende dei mariachi, la luna troppo grande, le giustificazioni dei due responsabili utili solo a rimarcare l'assurdo. L'idea dei responsabili: spedire tutti a dormire, usare la sambuca rimasta per dare fuoco alle tende, mandare Marta a svegliare i mariachi che ci dormivano dentro e convincerli che due uomini armati si aggiravano nel campo scout, farle reggere il gioco una volta spuntati dal nulla incappucciati con un coltello in mano, far fuggire i mariachi, rincorrerli, fare un selfie con i terrorizzati.

Ma quel tremore mio, di chi era?

Marta ancora non si era mossa, restava ferma e qualcosa sembrava dovesse attraversarla. Non riusciva a capire perché si fosse persa in quel ruolo, piangendo e gridando insieme ai due scout-mariachi. Non capiva come la luna si fosse ingrossata di paura a tal punto, paura sua, e perché avesse corso terrorizzata inciampando fra le radici delle conifere fino a cadere a terra e vedere il sangue filtrare dai calzettoni. E poi perché, ancora stretta ai due mariachi, si fosse sentita delusa quando gli incappucciati avevano lanciato via i coltelli, scoppiando a ridere – perché quella delusione una volta che era tornata in sé, non per la sua polaroid andata distrutta nella caduta, per la possibile punizione o il torto fatto.

Marta è riportata al presente da un cazzotto allo stomaco, si trova di nuovo a terra, rantolante. Sopra di lei, fuori fuoco, ci sono due facce mariachi che sputano.

Un'occasione persa, un'occasio-

Dimitri Milleri (1995) è maestro di chitarra. Come poeta ha contribuito a varie testate on line e antologie, tra cui *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*, a cura di Giulia Martini (Interno Poesia, 2019), e ha pubblicato *Sistemi* (Interno Poesia, 2020). Ha scritto per l'«Atlante» di Treccani e per il «Magazine» di Triennale Milano. Con Demetrio Marra dirige «lay0ut magazine».

Marco Peluso

Le colpe dei padri

Delle urla violente di mio padre restavano solo colpi di tosse. Ridotto a una carcassa, divorato da un cancro, scrutava ogni nostro passo, incapace di dichiararci in altro modo il suo odio. Mia madre continuava a servirlo. Raschiava senza sosta i fornelli, consacrata a un martirio che non capivo. Ero tornato per la sua morte, invece frugavo nel ripostiglio in cerca di qualche ricordo che mi autorizzasse a credere che quell'amalgama di rancori non fosse la mia famiglia.

In un angolo, tra scatoloni e carabattole, spiccava la borsa da lavoro di mio padre. Dentro c'erano brandelli di cartavetrata, un martello e altri attrezzi rugginosi, un'agenda ingiallita e la custodia vuota di una videocassetta.

La copertina era stata strappata. Forse mia madre aveva trovato il coraggio di gettare quelle cassette che da piccolo, di notte, cercavo con ingordigia in quella borsa, educato dalla voce di mio padre: la fessa, il cazzo, chiavare.

Per tutta una vita mio padre mi aveva insegnato una cosa: che l'importante era chiavare. *'e femmene* erano tutte puttane. *'e femmene*, una parola che mi faceva schifo proprio come mio padre, incapace di morire.

L'avevo rifiutata con ogni forza, eppure pulsava in me come un ascesso. Quella parola, il suo modo di scandirla, ogni parte di mio padre mi disgustava, ma al tempo stesso avevo il terrore di essere diverso da lui perché in casa tutto straboccava della sua presenza.

'e femmene, come quelle nelle videocassette che rubavo. E vedevo ancora la mia mano agitarsi sul cazzo, uomini e donne nudi aggroviarsi sullo schermo e la voce di mio padre strillare: *la fessa, il cazzo, chiavare*.

Poi uno schizzo di sperma sul volto di mia madre.

Ogni volta avrei voluto piangere.

Mia madre era anche lei 'na femmena?

Guardai ancora quella custodia, la mia infanzia. Di colpo trasalii e spalancai gli occhi.

Avevo la mano tra le gambe. La tirai via all'istante, senza smettere di fissarla.

Dalla cucina giungeva la tosse di mio padre, sembrava una risata.

Marco Peluso, allievo di Antonella Cilento, ha esordito nel 2013 pubblicando il romanzo *Viola come un livido* (Damster); è stato inoltre ideatore e autore dell'antologia *Macerie* (Les Flaneurs), e *Bambini in pausa* (Meligrana). Alcuni suoi racconti sono usciti su «Roma» e «Nazione Indiana», «Micorizze» e «Salmace». Ha partecipato alla sessantottesima edizione del premio Napoli con il romanzo *Piciul* (Linea edizioni).

Valentina Fortichiari

Scrivere di sé

«Il Foglio», 31 dicembre 2022-primò gennaio 2023



Il norvegese Karl Ove Knausgård è le sue tremila pagine di autobiografia. Poi O'Faolain, Athill, Bazlen, Croce. Il dialogo è una cura per l'io afflitto

Quale impulso spinge a scrivere di sé? A tenere un diario? Si ama sé stessi più della vita o il contrario se si sceglie la propria vita come racconto, oppure si desidera solo la compagnia del proprio pensiero? Si scrive per resocontare notti e giorni, fatti, incontri. Ricordi del passato. Bilanci e previsioni sul futuro. Altre volte per vigilare senza tregua, per allenare la memoria, per non disperdere intuizioni.

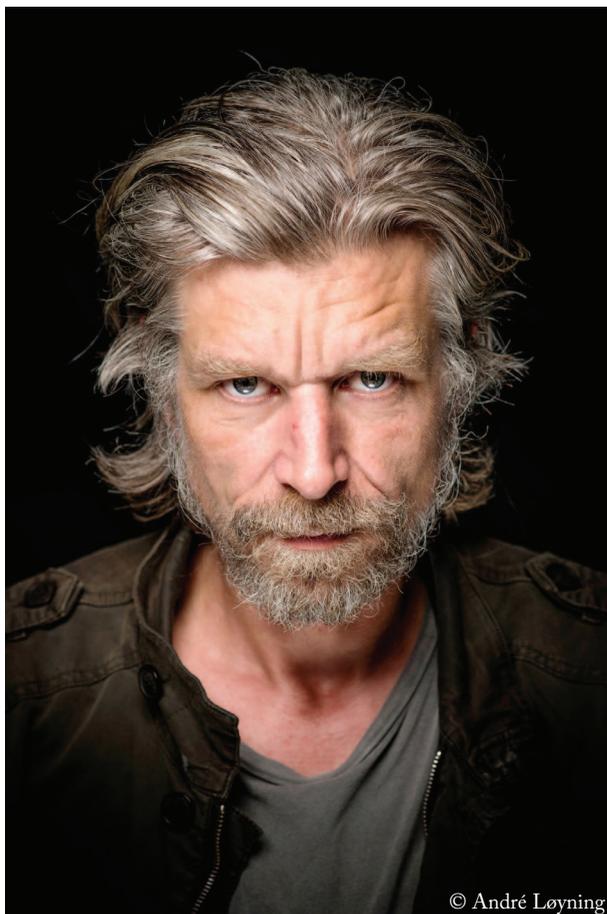
Essere certi di dire la verità – sempre – oppure evitare sguardi di curiosi è una inquietudine pressante quando si inizia l'avventura privata di un quaderno sul quale annotare-confessare Tutto. Impresa che necessita silenzio e solitudine, spesso nel buio della notte dei sonni altrui. Un appuntamento importante, segreto, con sé stessi.

C'è differenza fra autobiografia e diario. La prima può anche essere impersonale, se si riesce a mettere un diaframma fra l'io invadente e una narrazione in terza persona. Il diario quasi sempre dice io, parla in presa diretta, dal momento che si è soli fra sé e la pagina (o un registratore). Chi sa mescolare l'uno e l'altro genere, in una forma fluida, morbida, narra facendo finta di non essere lì, riuscendo a usare un tono di conversazione come se l'io fosse seduto accanto da qualche parte, presente-assente. Esempi non ne mancano: fin dal Medioevo, l'abitudine di tenere taccuini, quaderni di famiglia, ha fornito preziose storie dell'umanità.

Chi ha fatto dell'io il centro della propria arte è lo scrittore nato a Oslo (1968), che oggi vive in Svezia, Karl Ove Knausgård. Sei volumi di autobiografie (esordio nel 2009, in Italia presso Ponte alle Grazie e Feltrinelli), oltre tremila pagine che parlano di sé dal titolo *Min Kamp (La mia lotta)* – grottescamente allusivo al *Mein Kampf* hitleriano – oltre a quattro libri anch'essi autobiografici, dedicati alle quattro stagioni. I libri di Knausgård hanno provocato critiche, scalpore e dibattiti per i dettagli privati dati in pasto al pubblico, dettagli che non risparmiano famigliari e conoscenti, fra i quali l'ex moglie, la quale ha sofferto per i tradimenti scoperti tanto brutalmente. Quando si parla senza pudore o reticenze, si stringe una sorta di perfido «patto col diavolo», barattando i dolori altrui con fama e clamore per sé. *Le parole tra noi leggere* (1969), pregevole romanzo pseudoautobiografico di Lalla Romano, raccontava il rapporto conflittuale con il figlio, perduto per sempre dopo queste rivelazioni. Anche Emmanuel Carrère (1957) ha sottoscritto «un patto col diavolo» con il suo libro autobiografico *Yoga* (2020), che – col pretesto di parlare di yoga e meditazione – si sofferma sul tema della depressione, delle idee suicidarie che lo hanno tormentato a causa di un disturbo bipolare affrontato in trent'anni di analisi. La ex moglie gli ha intentato una causa,

pretendendo la cancellazione delle pagine sul loro divorzio.

Confessare di aver vissuto non è sempre un possibile atto lesivo di altri, se diventano protagonisti collaterali delle vicende narrate: a volte il suggerimento di tenere un diario della propria vita – e persino dei sogni – è un metodo psicanalitico freudiano per curare i pazienti. In questo caso la scrittura di sé si fa analisi essa stessa, è una forma di racconto autoterapeutico. Ci arrivò tutta da sola Nuala O’Faolain (Dublino 1940-2008), giornalista, produttrice televisiva per la Bbc, opinionista dell’«Irish Times», insegnante e scrittrice irlandese, quando scopri che la propria cifra narrativa, lo scrivere di sé, le avrebbe migliorato la vita, facendola diventare persino una scrittrice di successo.



© André Løyning

Fu un percorso lungo, difficile. Il padre era colonista sociale presso il giornale «Dubliner’s Diary» (il nome è significativo) e successivamente usò il nome d’arte di Terry O’Sullivan per collaborare al «Dublin Evening Press». Certamente la sua attività influenzò la carriera della figlia, che tentò di emularlo scrivendo senza successo la biografia di un criminale irlandese e la storia dell’esistenza disastrosa di una donna irlandese vissuta oltre un secolo e mezzo prima. La vita di Nuala è stata in parte tumultuosa: studi in convento dal quale fu espulsa per cattiva condotta, una giovinezza inquieta, eccessi bohémien e solitudine, infine una laurea presso l’università di Oxford. A causa degli sfortunati tentativi letterari, la O’Faolain si era formata l’idea di non essere una scrittrice. Eppure, riscatto e salvezza arrivarono quando infine approdò all’autobiografia, rompendo gli argini della sua istintiva, travolgente attitudine alla confidenza, a una disarmante sincerità. Il successo vero lo ottenne grazie al memoir *Are You Somebody?* (1996), resoconto degli anni giovanili, un best seller anche in Italia (*Sei qualcuno?*, Guanda 2000). Ebbi la fortuna di conoscerla, quando venne in Italia a parlare del libro e di sé: organizzavo interviste alle quali assistevo divorando ogni parola delle sue rivelazioni. Era «tutta interiorità», nutriva un bisogno disperato di mettersi a nudo con chiunque, quasi si aspettasse di essere perdonata e amata proprio per la scoperta della sua anima schietta e disordinata. La serenità l’avrebbe placata quando, sull’onda della fama, decise di trasferirsi a vivere per un certo periodo a Manhattan, in un appartamento condiviso con un gatto. Era finalmente felice? Forse sì, se il nuovo racconto di sé, *My Dream of You* (*L’isola nel cuore*, Guanda 2001, fece centro ancora una volta. Finalmente Nuala O’Faolain era davvero diventata qualcuno. Laggiù lontana dall’Irlanda, aveva capito di aver fondato il suo centro di gravità proprio nella favola spontanea di sé, nell’onda lunga della memoria e della scrittura-confessione, che calzava come un indumento perfetto. Del resto, se ancora avesse nutrito dubbi, fratelli e sorelle la convinsero

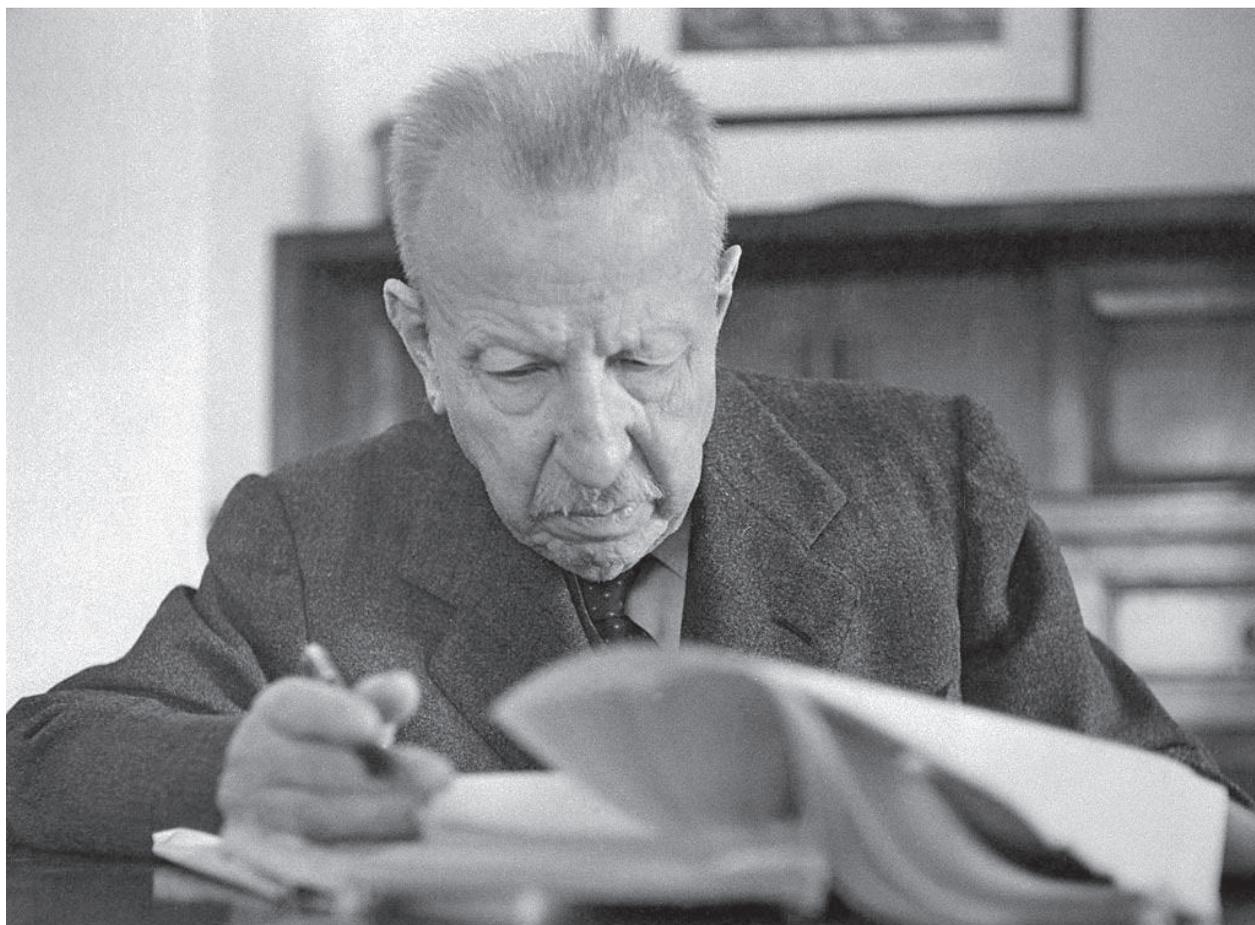


che i suoi libri non erano eventi straordinari di cui stupirsi, ma un destino segnato dall'infanzia, quando Nuala li teneva svegli sino a tarda notte raccontando storie. Allora ci prese gusto e scrisse ancora un'autobiografia dedicata agli anni della maturità, ai problemi della mezza età, e al fatto che anche la solitudine aveva deciso di smettere di tormentarla: *Almost There*, 2003 (*Dopo tanta solitudine*, Guanda 2004). Peccato che a 68 anni un cancro si portò via questa donna speciale, nutrita di dolore e insieme di esaltazione, di passione, della capacità di leggere in profondità sé stessa per capire le vite degli altri. Diversa, molto diversa dalla O'Faolain, e molto nota nel modo editoriale angloamericano, Diana Athill (1917-2019) è stata l'editor di alcuni tra i maggiori scrittori della letteratura del Novecento (tra gli altri Philip Roth, Margaret Atwood, Naipaul, Updike,

de Beauvoir, Kerouac). Per i suoi meriti si guadagnò il titolo di: «Officer of the Order of the British Empire». Ebbe una vita piena, attiva e lunghissima: si ritirò a 75 anni, guidò l'auto fin quasi a 90 anni, infine, dopo aver selezionato dalla sua immensa biblioteca pochi libri del cuore da portare con sé, andò in una casa di riposo dove morì a 102 anni. La Athill, che per anni aveva ricamato punti invisibili nella scrittura altrui, perfezionandola; che legava a sé i suoi autori come fossero figli mai nati, pubblicò due libri di racconti, un romanzo, ma è nota soprattutto come memorialista: una decina di libri autobiografici, tradotti anche in Italia (Rizzoli Bur), dai titoli singolari, *Stet, la vita di un editor* (*stet* in italiano equivale a «vive!»), annotazione che si usa apporre sulle bozze di stampa per annullare una cancellatura o una correzione già apportata), *Alive, Alive Oh!*

(così anche nell'edizione italiana), *Da qualche parte verso la fine, Il suono dolce della pioggia*, per citarne solo alcuni. Ricalca il titolo del suo primo libro autobiografico (*Instead of a Letter*, 1963) quello che può essere un'ulteriore forma di scrittura in prima persona, *Instead of a Book: Letters to a Friend* (2011), che comprende un trentennio di scambi epistolari con il poeta e scrittore americano Edward Field. Ha lasciato un segno indelebile nella storia dell'editoria italiana un personaggio stravagante, enigmatico, il quale, pur essendo il più lontano possibile dall'agiografia di sé stesso e dalla scrittura tout court, non ha nascosto completamente tracce del suo passaggio, del proprio lavoro, delle sue frequentazioni. Bobi Bazlen è nato 120 anni fa (Trieste 1902-Milano

1965): intellettuale coltissimo e schivo, ha contribuito a fondare le radici della casa editrice Adelphi. «Il più immaginifico e inafferrabile talent scout letterario del Novecento italiano» così lo definiscono Anna Foà e Marco Sodano nella Nota in testa a una raccolta da poco pubblicata che lo celebra: *Bazleniana* (Acquario Libri), miscellanea di testimonianze e contributi alla memoria, impreziosita dai disegni dello stesso Bazlen. Scoprirlo anche nei lacerti di scritti, noterelle, lettere editoriali (*Lettere editoriali, Note senza testo*, la corrispondenza privata con l'amata Ljuba) regala al lettore l'illusione di un incontro che svela reconditi itinerari di pensiero. Per ascoltarlo parlare in prima persona («Io mi chiamo/Come?/Sono io?/Sì ma CHI?») dicono



parole-disegno in forma di piramide, con soluzione a fianco...) bisogna scandagliare frammenti rari e brevi, per esempio i 31 fogli contenuti insieme ad altri documenti nel librone dalla carta speciale, racchiuso da un grande cofanetto blu, 799 esemplari in edizione numerata per gli amici, impressa da Adelphi nel mese di dicembre 1993, con il titolo emblematico *La lotta con la macchina da scrivere*. Una sorta di «autobiografia involontaria» dal momento che Bazlen amava l'anonimato e non avrebbe mai voluto essere sotto i riflettori: «Eppure ciò che ho detto ha fatto circoli nel mare... Così un giorno, in tempi imperscrutabili, dove la mia orma si è persa, nuovi dèi passeranno» (1950?). Il foglio 22 ha la leggerezza di una lirica scherzosa in rima sul «fior della gioventù»: «Ed ecco che con questo metodo *io* sono arrivato a scrivere già mezza pagina ed a far passare la terza parte del tempo che ho destinato a questa ignobile occupazione mentre di Maggio le ciliegie sono nere con che piacere l'amor si fa lei sulla scala *io* di sotto che la reggo e tutto veggo cielo mare frutti e fior corro a darle un bel bacione e lei mi dà un ceffone si fa un ruzzolone...».

Oltre a Bobi Bazlen, gli anniversari di personaggi della cultura celebrati lungo questo 2022 che volge alla fine sono stati innumerevoli: per citarne alcuni, Consolo, Raboni, Woolf, Buzzati, Dickens, Márquez, Zavattini, Pasolini, Kerouac, Musil, Flaiano, Leopardi, Pirandello, Morante, La Capria, Dickinson, Lispector. Se ne aggiunge un ultimo, importantissimo, Benedetto Croce (1866-1952), onorato di recente per i 70 anni dalla scomparsa, che permette di chiudere anche il tema della scrittura di sé, qui toccato solo brevemente. Per certi aspetti i due intellettuali, Bazlen e Croce, profondamente diversi per nascita, vissuto, storia personale e professionale, sono accomunati da abiti mentali quali il pudore, la discrezione, la ritrosia naturale che li ha resi prudenti dispensatori di sé, abitatori di zone d'ombra dove difendere e occultare il proprio io. Antifascista, ideologo del liberalismo novecentesco italiano ed esponente del neoidealismo, Croce fu scrittore prolifico

di saggi filosofici e letterari, storici e politici (80 volumi). Adelphi ha pubblicato un folto numero di opere, curate da Giuseppe Galasso, ma nell'occasione del settantennio ha da poco riproposto nella Piccola Biblioteca, oltre a *Soliloquio e altre pagine autobiografiche*, il prezioso *Contributo alla critica di me stesso* (prima edizione Napoli 1918, Adelphi 1989), «un'autobiografia mentale», a detta dell'autore. Insieme a sei *Taccuini di lavoro* e oltre 100.000 lettere, i due libri rientrano nella scrittura di sé ma – come in più di un'occasione ha chiarito scrupolosamente lo scrittore, attento biografo e commentatore di sé stesso – non si possono considerare nel novero dei memoir: «Se facessi ciò, scriverei quelle *memorie*, le quali *non* mi sono proposto di scrivere per la semplice ragione che *non* ne vedo l'utilità e certamente *non* ne sento l'urgenza... *non* ho l'animo di parlare di me» (*Soliloquio*, 8 aprile 1915). Si può affermare che la pratica di tenere un diario giorno per giorno (l'inizio data il 27 maggio 1906) copri un quarantennio, con lo scopo di esercitare «una specie di controllo su me stesso» e l'utilità di un «notamento esatto dei miei scritti e delle loro date». Abituato a prendere appunti e schede per ogni scrittore studiato, Croce spiegò di aver applicato tale pratica «anche verso me stesso, che mi studio e, in certa misura almeno, com'è naturale, mi sono caro». Tuttavia, alieno, sempre, dal parlare di pensieri e sentimenti, confessioni e ricordi di carattere privato, si proponeva di «invigilare» su sé stesso per l'utile distribuzione delle giornate. Dal momento che la sua vera natura è stata da subito quella dell'uomo di studio e di pensiero («vorrei essere giudicato tutto *pensiero*»), la cronaca della sua esistenza di pari passo sta tutta nella cronologia e bibliografia. La scrittura di sé diventa per Croce storia di una vocazione e di una missione: «Lascia che di te parlino gli altri» (imperativo fatto proprio non a caso da Guido Morselli, studioso di Croce, con il medesimo understatement). Una lezione indimenticabile di stile, coerenza, sobrietà quella di Bazlen e di Croce, che oggi sembra mancare a molti esponenti della nostra vita pubblica e politica.

Severino Colombo

Erin Doom

«la Lettura», 2 gennaio 2023

È di Doom il libro più venduto del 2022 ma lei non svela la propria identità: «Sono una persona riservata. L'idea è di non volere attirare l'attenzione su di me».

Fabbricante di lacrime di Erin Doom è il libro più venduto del 2022. *Nel modo in cui cade la neve*, sempre di Doom, è nella top ten dei più venduti dell'anno, all'ottavo posto. Ma chi c'è davvero dietro Erin Doom, pseudonimo dietro cui si nasconde una giovane scrittrice italiana che non svela la sua vera identità? «la Lettura» l'ha raggiunta telefonicamente.

Chi è Erin Doom?

Non posso rivelarlo, sono in anonimato completo: la mia identità è un argomento, diciamo così, tabù.

Come si racconta?

Non sono brava a raccontarmi da sola. Sono emiliana, anche se ora mi sono trasferita. Diplomata al liceo scientifico, laureata in Giurisprudenza, ho meno di trent'anni. Ho trovato la strada della scrittura relativamente tardi.

È lei l'autrice più venduta dell'anno, titolo toccato in precedenza tra gli altri a Stefania Auci, Andrea Camilleri, Khaled Hosseini e J.K. Rowling. Lo avrebbe mai immaginato?

No. Non ho mai pensato nemmeno di essere pubblicata. Dopo la pubblicazione non avevo la minima aspettativa. Non ho mai sognato questa possibilità e questa carriera. Tutto è stato inaspettato.

Facciamo qualche passo indietro, ai tempi del liceo. Era brava a scuola?

Andavo bene. Ero più orientata verso le materie scientifiche, ma anche in italiano ero brava. Mi piacevano i temi perché davano la possibilità di mettermi alla prova in maniera più libera e individuale. Dentro di me c'era già una voce che diceva che mi sarei divertita molto se avessi potuto scrivere quello che volevo.

Perché ha scelto di usare uno pseudonimo?

Tutto nasce dal percorso che avevo intrapreso sulla piattaforma on line [Wattpad, Ndr]: quando ti iscrivi scegli un nickname. Lì ero DreamsEater, nome scelto per gioco. Poi nel momento in cui ho esordito in self [*Fabbricante* è uscito prima in una versione autopubblicata su Amazon, Ndr] il mio anonimato era iniziato e ho pensato di mantenerlo.

Il suo vero nome è Matilde.

L'avevo confidato alle mie prime fan, ma se tornassi indietro non lo rivelerei più.

Le piace alimentare il mistero sulla sua vera identità?

È il contrario, lo faccio perché sono una persona riservata. Alla base dell'anonimato non c'è il mistero, ma il volersi proteggere. L'idea è di non volere

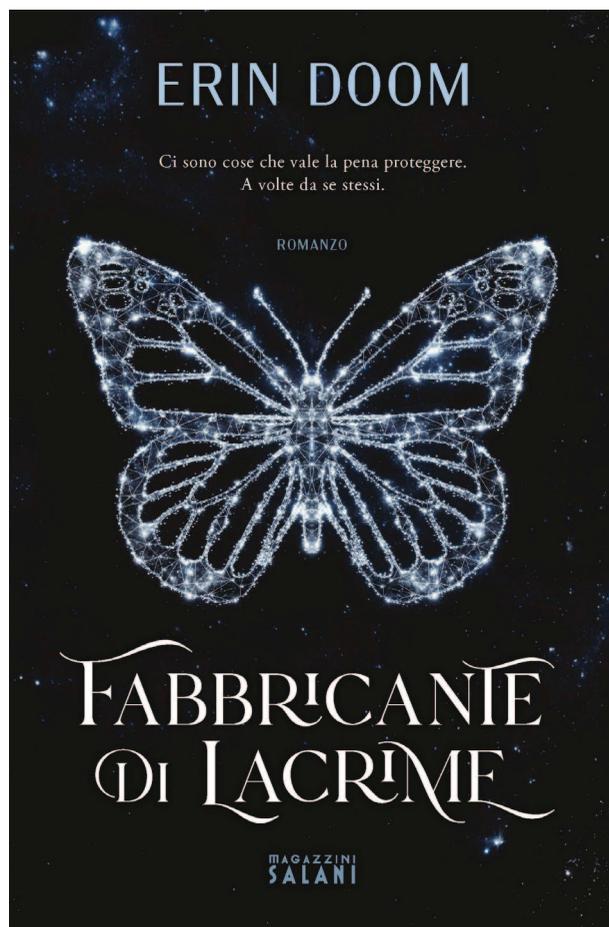
attirare l'attenzione su di me. È anche per una questione di riservatezza, di privacy.

Non soffre di questo? Non le manca la possibilità di incontrare i lettori?

Molto. È l'altra faccia della medaglia, quella meno gradita ma che bisogna accettare. Non ho mai potuto fare firmacopie né incontri con i fan o presentazioni. È una questione di compromessi, di capire cosa meglio si adatti all'indole di ciascuno. Al momento la scelta dell'anonimato è quella che si adatta di più a me.

Potrebbe uscire allo scoperto?

Non lo escludo e mi farebbe piacere. Il mio editore mi lascia completa libertà. Sono una persona



«Nella prima stesura cerco di dare il massimo. Però poi ho bisogno di fare una **lunga revisione**. Ci sono parti da aggiustare, limare, togliere.»

schiva, un animale che rifugge le folle. Vince l'esigenza di essere me stessa, ma con un piccolo mantello... Un mantello dell'invisibilità come quello di Harry Potter.

Come definirebbe i suoi romanzi? Si è parlato di dark romance...

Non penso che siano dark. Solo romance. Il dark romance ha caratteristiche diverse, in parte vicine al genere erotico, che i miei lavori non hanno.

I titoli dei libri li ha scelti lei?

Sì. Sono un po' fuori dagli schemi: non sono in inglese e neppure concisi.

«Nel modo in cui cade la neve» è il suo primo libro?

Il primo che ho scritto, ma il secondo pubblicato da Salani, dopo *Fabbricante*.

Lavora molto ai suoi libri?

Nella prima stesura cerco di dare il massimo. Però poi ho bisogno di fare una lunga revisione. Ci sono parti da aggiustare, limare, togliere.

Quante ore al giorno scrive?

Il più possibile. Sono molto prolissa e anche molto lenta. Non riesco a scrivere un capitolo al giorno. Leggo, rileggo, e rileggo; tutto deve filare.

Orari preferiti per scrivere?

La notte. Perché è il momento in cui, fin dall'inizio, al di fuori degli impegni della giornata, potevo dedicarmi alla scrittura. Sempre dopo cena, è quello il momento per me di massima creatività.

Durante il giorno che fa?

Altro. Ma ciò che è successo nell'ultimo periodo è andato oltre ogni previsione e mi sto ancora un attimo adattando.

La convince l'idea di fare la scrittrice o il fatto di non usare il suo vero nome è anche un modo per dire: domani faccio il mestiere per cui ho studiato?

Scrivere mi fa stare bene. Sarei felice di poter fare la scrittrice. La verità è che al futuro non ho ancora pensato in maniera così definitiva.

Il terzo libro è quasi pronto?

Non ancora, ma lo sarà in questo 2023. Ci sto lavorando, dovrei riuscirci.

Che cosa può anticiparci?

Il genere è quello degli altri miei lavori così come il target, i giovani adulti. Racconta la storia di due protagonisti che non solo si trovano tra di loro ma trovano anche loro stessi. Per il resto si vedrà.

A proposito di protagonisti, lei come pronuncia il nome di Rigel, il personaggio di «Fabbricante di lacrime»?

Molti pensano sia americano, invece è un nome di origine araba. Si pronuncia come si scrive. Anzi, un'amica marocchina mi ha spiegato che la g è dura ed è un suono un po' aspirato. La forma corretta sarebbe Righel, ma per me resta Rigel.

Nel romanzo scrive: «Lo avevano chiamato Rigel, come la stella più luminosa della costellazione di Orione».

Sì, ho sempre amato tantissimo l'universo, le stelle. Quando ho scritto *Fabbricante* sapevo da subito che il protagonista si sarebbe chiamato così.

E quello della protagonista, Nica?

Deriva da *Nica flavilla*, una farfalla di una tonalità arancione, molto piccola: un animale che non si fa notare. Viene dalla passione che in famiglia abbiamo sempre avuto per gli animali e la natura. E si lega anche al mio pseudonimo.

In che senso?

Erin è un nome irlandese. L'etimologia ha a che fare con natura, spazi aperti, libertà. Per me valori molto importanti.

È sempre stata curiosa del cielo?

Sì, fin da bambina. Ma non è mai stato uno studio, solo una passione. Di notte guardo il cielo, ho scaricato delle app sul telefonino per vedere le costellazioni.

Rigel e Nica vengono da un orfanotrofio, non sono fratelli e vengono adottati dalla stessa famiglia. Rigel è cattivo con Nica: passa il messaggio della brava ragazza attratta da ragazzi che hanno un lato oscuro...

Un'interpretazione legittima. Ed è ciò che in questo tipo di libri cattura l'attenzione. La protagonista di *Fabbricante* è molto spaventata da Rigel: lei ha una visione del mondo molto delicata. È buona, a volte anche troppo. Per far capire che tipo è Rigel, invece, mi viene in mente la frase del personaggio del film *V per Vendetta*: «Io sono il frutto del male che mi è stato fatto». Nica teme Rigel, ma riesce a vedere che sotto quella cattiveria c'è una persona speciale.

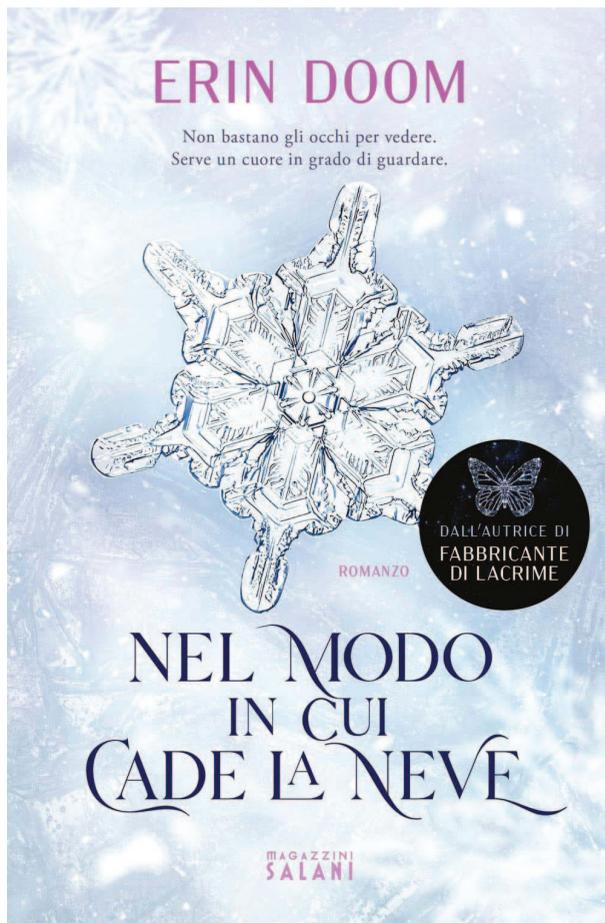
I suoi lettori come hanno accolto storia e personaggi, alla luce delle nuove sensibilità delle ultime generazioni?

Ogni cosa suscita impressioni, giudizi e pareri diversi. Personaggi e storie sono stati accolti bene. Poi, ovvio, c'è anche chi non è d'accordo, chi ci vede qualcosa che a suo parere non dovrebbe esserci.

Come interagisce con i lettori?

Su Instagram ho una pagina che curo personalmente fin dall'inizio.

«Scrivere mi fa **stare bene**. Sarei felice di poter fare la scrittrice.»



Fanno domande e lei risponde?

Sì, magari pubblico un post e loro commentano sotto. O mi scrivono messaggi. Cerco di rispondere a tutti.

In «Fabbricante di lacrime» cita il filosofo Michel Foucault e gli Iron Maiden: sono sue letture e suoi ascolti?

Non ho generi musicali o filosofici in cui mi identifico. Non sono una che ascolta gli Iron Maiden ma ci sono canzoni che mi sono piaciute. Non etichetto, non faccio categorie. Questo mi porta a non avere un artista del cuore.

Tra gli scrittori ha qualche preferito?

Prediligo il genere distopico. *1984* è un libro che ho letto quando avevo quindici o sedici anni e mi è

piaciuto un sacco, era il primo distopico che leggevo. Poi *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury mi ha aperto un mondo. Anche il fantasy mi piace. *Harry Potter* è il libro con cui ho iniziato a leggere da bambina. Anche per questo da grande avere ricevuto proprio la proposta di Salani è stata una cosa incredibile. Amo anche *Il Signore degli Anelli* di Tolkien. Mi piacciono gli scenari in cui si può dare sfogo liberamente all'immaginazione.

E tra gli autori viventi?

Uno che mi è sempre piaciuto molto è Alessandro Baricco. Il suo modo di scrivere e il suo stile sono meravigliosi. Sono partita da *Seta* e *Oceano mare*.

Tra le serie tv cosa ha visto?

Sono una grande amante del *Trono di Spade*, visto in originale: ho apprezzato molto il modo in cui vengono raccontati in maniera molto cruda e realistica i complotti politici e i giochi di potere.

Che tipo di film le piacciono?

Azione e thriller psicologici. Ho amato *Joker*. In generale mi piace provare emozioni molto forti al cinema.

Su Instagram segue Johnny Depp...

L'ho sempre amato. È il mio attore preferito dai tempi di *Edward mani di forbice*. Poi nei *Pirati dei Caraibi*, *Sweeney Todd*... Ha la capacità di creare personaggi iconici in maniera camaleontica.

«Fabbricante di lacrime» diventerà un film. A che punto è?

Non posso dire niente sul film, solo che siamo ancora alle fasi preliminari.

Chi vorrebbe nel ruolo dei due protagonisti adolescenti?

Quando i personaggi nascono ed esistono solo nella tua immaginazione poi è difficile riuscire a prendere un volto dalla realtà e sovrapporlo alla tua fantasia.

«Quando scrivo cerco di esplorare anche **aspetti che non mi appartengono.**»

Nei suoi libri i personaggi hanno un sentire molto profondo, qualcosa che li proietta al di là della storia stessa...

Sì, in entrambi i libri c'è una fortissima speranza che porta a credere che la vita non sia solo quella che ti pone davanti problemi, ma che ci sia un percorso più alto. Una specie di destino, anche se questo non è forse il termine più adatto. Penso che la speranza, il credere in qualcosa di molto più forte, sia un aspetto che fa parte dei miei personaggi, dei miei libri.

È una persona ottimista?

Al contrario. La positività non fa proprio parte del mio essere. Mi piacerebbe. Quando scrivo cerco di esplorare anche aspetti che non mi appartengono.

Ha una passione per il disegno...

Vero. Ho sempre amato l'arte e ho sempre coltivato il disegno e la pittura. Quando non sognavo di diventare scrittrice, la vena creativa la indirizzavo lì.

Come dipinge?

Ad acquarello, meglio se alla luce naturale.

Alla maniera di...

...nessuno. Anche se gli impressionisti mi piacciono molto.

Le copertine dei suoi libri sono molto artistiche. C'è il suo zampino?

Sì, le ho scelte e fatte fare da una grafica, che ha realizzato le mie idee.

Sulla cover di «Fabbricante di lacrime» c'è una farfalla. È il simbolo della metamorfosi, del cambiamento: suggerisce che dopo un periodo buio, quello in cui il bruco fa la crisalide, possano arrivarne altri belli. Fa dire che vale la pena a volte di resistere per poter poi apprezzare momenti migliori. Se no restiamo sempre bruchi.

Ha raggiunto il successo. È contenta? Che cosa si è regalata?

Tendo a vedere la scrittura e le carriere artistiche come precarie. Sono sempre stata con i piedi per terra. E poi mi viene da dire: chissà il prossimo libro come andrà. Il successo diventa relativo. Non sono un tipo che festeggia, le mie amiche lo sanno. Anche quando le cose vanno bene ho sempre il timore che, a un certo punto, possano cambiare verso e questo innesca un meccanismo che preventivamente mi spinge a martoriarmi da sola. Sono fatta così. Per carattere sono anche una persona molto prudente: i soldi guadagnati adesso li metto da parte per il futuro.

Come ha vissuto gli ultimi due anni?

Ho avuto il covid ma senza complicanze. La quarantena ha significato per molti restare chiusi in casa e c'è chi ne ha sofferto molto. Non io, sono una persona che sta molto bene da sola.

Se dovesse inventarsi una biografia del suo alter ego? Chi è Erin Doom?

È strano, per me Erin esiste e non esiste. Mi viene difficile immaginarla come una persona con un'identità propria, un corpo, una storia. La sua biografia? Direi che Erin è una persona positiva, a cui piace molto raccontare ed è più social di me. Ma riconosco che il limite tra noi due è più labile di quello che possa sembrare.

«Il successo diventa **relativo.** Non sono un tipo che festeggia.»

Alessandra Quattrocchi

Vita breve e ribelle di Katherine Mansfield

«il venerdì», 6 gennaio 2023

Sbarcata dalla lontana Nuova Zelanda, conquistò il mondo letterario londinese con i suoi racconti magistrali. Morì a soli trentaquattro anni un secolo fa

Katherine Mansfield morì a soli trentaquattro anni il 9 gennaio 1923, un secolo fa, a Fontainebleau, stroncata dalla tisi. «Il mio desiderio più profondo è essere una scrittrice, aver creato “un corpus di opere”, e il lavoro è lì, le storie mi aspettano, sono stanche, appassiscono, sbiadiscono, perché io non vengo: così scriveva nel diario poche settimane prima di andarsene, intransigente con sé stessa e tesa alla creazione fino in fondo. In questo centenario arrivano due volumi di studiose italiane, Nadia Fusini e Sara De Simone, a fornire una traccia per esplorare il «mistero» Mansfield: fra epistolari e diari dovremmo sapere tutto di questa maga della short story, e invece continua ad apparire piena di zone d'ombra.

Nacque, in un sobborgo di Wellington in Nuova Zelanda, Katherine Beauchamp; usò molti pseudonimi, e poi adottò il cognome della madre. Era una brava violoncellista, poi fu travolta dalla scrittura. «Veniva da una famiglia inglese di colonialisti» ricorda Fusini «ma come tutte le ragazze bene espatriate venne mandata a Londra a studiare». Era il Queen's College, una scuola femminile, e Mansfield aveva quindici anni; assaggiò la metropoli, ma alla fine degli studi tornò in Nuova Zelanda. «Con la terra d'origine ha un rapporto molto diverso dal neocolonialismo; è attratta dalla sua fascinazione primordiale, ma è anche moderna.» Infatti due anni dopo riparte

per l'Europa, passa mesi in Germania, dove incontra Anton Čechov, da cui trae grande ispirazione. Si stabilisce poi a Londra, e comincia a pubblicare (il primo libro di racconti è *In una pensione tedesca*) fra un'avventura e un'altra. Si è già innamorata di una principessa maori, ha avuto altre donne e c'è una ex compagna di scuola, Ida Baker, che la idolatrerà e seguirà sempre; ma frequenta anche uomini, fra tutti il più importante è l'aspirante letterato John Middleton Murry, che finirà per sposare. Insomma è una «irregolare», e non cerca di nascondere. Sembra una bambola cinese, veste colori vivaci, ha pochi soldi. «È una ribelle e come tale la tratta la famiglia; il padre le dà una piccola pensione che non le basterà nemmeno a curarsi» spiega Fusini, che ne traccia una sorta di biografia in *La figlia del sole. Vita ardente di Katherine Mansfield* (già Mondadori, ora riedito da Feltrinelli): quasi un romanzo, in cui uno scrittore racconta alla sorella interprete la sua visione di Mansfield. «Un'eroina che vuole essere sé stessa al di là degli stereotipi di genere e di classe; un dato fondamentale di Mansfield è la sua giovinezza, una mente così pronta alla vita ma con la coscienza di chi sa che morirà presto.

Dopo anni di malattie reumatiche la diagnosi di tubercolosi arriva nel 1917 con una macchia su un polmone, proprio mentre il suo nome si fa più noto. A Londra, Mansfield è da poco entrata in contatto

con il gruppo Bloomsbury: la neonata casa editrice di Virginia e Leonard Woolf, la Hogarth Press, stamperà tra i primissimi titoli un suo lungo racconto, *Preludio*. È ambientato in Nuova Zelanda e racconta di una famiglia, i Burnell, di cui Katherine tornerà più volte a scrivere: è la sua storia.

Fra Mansfield e Virginia Woolf nasce una bizzarra amicizia: non potrebbero essere più diverse, racconta Sara De Simone in *Nessuna come lei* (Neri Pozza), corposo volume che descrive vivacemente, attraverso lettere e testimonianze, anche l'atmosfera della Londra letteraria di quegli anni. All'inizio Katherine affascina «le élite di Bloomsbury e Garsington», perché è divertente, animata da una vitalità bruciante ma poi, scrive De Simone, «furono in molti a cambiare idea: il gusto esotico per la straniera fuori dagli schemi aveva lasciato il posto allo snobismo borgheese, le critiche si erano fatte velenose». Troppo eccentrica, e soprattutto troppo libera di costumi. Woolf però le riconosceva enorme talento e ammirava il suo sperimentalismo, e non solo; anni dopo scriveva al suo grande amore, Vita Sackville-West: «Credo che la sua acutezza e il suo modo di stare dentro la realtà – il fatto che se ne fosse andata in giro con le prostitute e così via, mentre io ero sempre stata rispettabile – fosse la cosa di cui avevo bisogno in quegli anni».

Dopo il 1917, però, la vita spasmodica di Mansfield viene segnata anche dalla morte al fronte del fratello minore Leslie, e diventa una fuga dalla malattia, fra soggiorni ordinati dai medici al Sud, ovvero in Francia e in Italia, dove non ha soldi per pagarsi alloggi confortevoli, e difficoltà crescenti. Si lascia e si riprende con Murry, poco generoso, molto assente. Scrive, certo, è la sua missione: escono due volumi di racconti, *Felicità* (1920) e *The Garden Party* (1922), che la consacrano come esponente del modernismo. Tramite flusso di coscienza, psiconarrazione, discorso indiretto libero, porta il lettore dentro una soggettiva nella mente del protagonista; la sua però è una prosa sempre scorrevole, e oltre allo stile a colpire è la padronanza del meccanismo della novella, la short story, che in Italia talvolta ancora oggi è considerata

solo un apprendistato al romanzo, ma che in ambito anglosassone è un genere a sé stante molto pregiato (basti pensare a O. Henry, Carver o Munro).

Mansfield è maestra dell'ultima frase, l'ultima immagine fatidica, chiave di volta del racconto. Si concentra spesso sui deboli: i bambini – come Kezia Burnell, ritratto dell'artista da piccola –, i fragili d'animo, gli spostati, i derelitti, come in *Miss Brill o Vita di Ma' Parker*. Scrive in questi anni disperati ambientando la narrazione a Londra, oppure in Nuova Zelanda, ed è dalla nostalgia del lontano continente che emergono colori, profumi, sapori, lo splendore dei ricordi d'infanzia. Avrebbe voluto fare di più – eppure alcuni dei suoi capolavori risalgono agli ultimi mesi. *La casa delle bambole*, in cui la piccola Kezia contro il diktat familiare mostra il nuovo giocattolo a due bambine ostracizzate, uscì in una delle due raccolte curate postume dal marito.

Il 14 agosto 1922 scrisse il suo testamento; in ottobre, con la fedele Ida Baker, si trasferì a Fontainebleau all'istituto per lo Sviluppo armonioso della mente creato da Georges Ivanovič Gurdjieff, filosofo e mistico di origine armena. Non si sottopose alla rigida disciplina dell'istituto, ma sperava di trovare lì la forza interiore per risanarsi. Il 24 novembre 1921, nell'ultima pagina del suo diario, Katherine annotava: «Sono stanca della battaglia. Nessuno sa quanto stanca. Ma... solo essendo grata che il lavoro non mi sia stato tolto, guarirò. Sono debole quando devo essere forte». «Muor giovane colui che al cielo è di caro» scriveva il greco Menandro; ma altra cosa è sapere di essere condannati. Si sarebbero forse capiti Mansfield e Guido Gozzano, che morì nel 1916, anche lui tubercolotico a trentaquattro anni, e cercava di consolarsi in *Salvezza*: «Meglio dormire, meglio / prima della mia sera. [...] La bellezza del giorno / è tutta nel mattino». Mansfield però avrebbe preferito la morale di un altro celebre ribelle, Dylan Thomas: «Do not go gentle into that good night / Rage, rage against the dying of the light». Con tutta la sua rabbia lottò fino alla fine; a noi resta l'eredità intensa della sua opera da scoprire e riscoprire.

Paolo Di Stefano

Lettere dal giovane Montale. «Basta illusioni, cerco lavoro.»

«Corriere della Sera», 6 gennaio 2023



Il carteggio tra l'autore e il critico Giuseppe Lanza:
«Spero di arrivare a una specie di atonia tranquilla
e imbecille che mi permetta di soffrir meno».

Un nuovo carteggio si aggiunge ai numerosi epistolari noti di Eugenio Montale. È quello con lo scrittore, drammaturgo e critico teatrale Giuseppe Lanza, che viene pubblicato, a cura di Gianfranca Lavezzi, nel secondo numero (ricchissimo) di «Quaderni montaliani» (Interlinea). Siciliano di Valguarnera (vicino Enna), classe 1900, trasferitosi presto a Roma e dal 1922 a Milano assunto come impiegato al Credito italiano. La sua biografia è ricostruita in *Il gatto di piazza Wagner* (L'orma), il libro del figlio Diego, grecista dell'università di Pavia, alla cui morte, avvenuta nel 2018, le carte di famiglia sono state acquisite dalla Fondazione Maria Corti. Nella vita di Lanza padre (morto a Milano nel 1988) c'è l'abbandono del posto in banca, la nomina a caporedattore dell'«Illustrazione italiana», l'ingaggio nell'ufficio stampa Mondadori, una grave malattia dopo la perdita precoce della moglie, la vittoria del premio Bagutta nel 1956 per un volume di racconti (*Rosso sul lago*).

Il primo contatto con Montale risale all'estate 1925 grazie all'amico comune Cesare Vico Lodovici, commediografo carrarese di un certo prestigio e successo, amico anche di Roberto Bazlen e di Giacomo Debenedetti, oltre che di Pirandello. Sono anni in cui i sodalizi e le lettere si intrecciano: Bazlen, appunto, ma anche il poeta e critico Sergio Solmi, pure

lui impiegato bancario (alla Banca commerciale di Raffaele Mattioli), che a Milano avrà un rapporto di assiduo scambio con lo stesso Lanza, proprio mentre intrattiene con Eugenio una fitta corrispondenza. Intrecci da cui emergono insistenti le ossessioni del poeta che nel giugno 1925 aveva pubblicato, per la casa editrice di Gobetti, la sua raccolta d'esordio, *Ossi di seppia*. Ed è datata primo luglio la prima lettera a Lanza di un epistolario che si estende fino al 1932, con un anno di silenzio nel corso del 1930 e un'appendice di due lettere nel 1946. In tutto, sessanta epistole.

Tra le preoccupazioni primarie, il lavoro, o meglio le difficoltà a «sbarcare il lunario», motivo ricorrente nello scambio con Lanza, come con Solmi, specie nell'ultimo periodo genovese: «Spero di impiegarmi a Milano, uno dei prossimi mesi, in qualche banca o azienda. È inutile continuare a farsi illusioni o sperare in chissà chi. Non appartengo alla categoria di persone che ottengono aiuti o appoggi. E ormai è tempo che metta la testa a posto» scrive nel giugno 1926. «Di questo passo» continua «finirei al manicomio, e molto presto. Spero di arrivare a una specie di atonia tranquilla e imbecille che mi permetta di soffrir meno. Non chiedo niente altro». Montale, trentenne, teme e sogna di «finire tra i burocrati». Per di più a Genova lamenta la solitudine: «Io vivo

come una talpa, e non vedo nessuno». Il distacco dalla sua città e l'approdo a Firenze, nella primavera del 1927, come consulente dell'editore Bemporad, non migliora di molto il suo umore: «Poveri noi impiegati!» esclama pochi mesi dopo. «Mi diverte di saperla occupato per otto ore al giorno. Sarà una cura letteraria enorme se riesce» scherzava da Trieste l'impiegato Ettore Schmitz, ovvero Italo Svevo, nel settembre 1927. Con la collaborazione alle riviste («Solaria» in primis) e poi con la direzione del Gabinetto Vieusseux, dal 1929, le angosce lavorative si diraderanno.

Intanto, però, si sono aperti gli scambi con gli amici sulla seconda edizione degli *Ossi*, che uscirà nel 1928 presso Ribet di Torino, e Lanza farà parte della schiera ristrettissima (con i soliti Solmi, Bobi Bazlen e pochi altri) dei primi lettori delle sei nuove poesie che Eugenio vorrebbe aggiungere alla raccolta. L'interrogativo, nel giorno di ferragosto 1927, è: riproporre tale e quale la prima edizione o accrescerla con le liriche recenti («tutte un poco legate da una sottile ispirazione erotica»)? I passaggi per arrivare a questa seconda soluzione saranno tormentati, e tutte le opinioni intermedie e i ripensamenti strutturali sono ben testimoniati nell'epistolario con l'amico Giuseppe.

Siamo ormai nei pressi dell'incontro con la futura moglie, Drusilla Tanzi, che sarebbe diventata la Mosca di tante poesie, conosciuta nel 1927 e sposata con lo storico dell'arte Matteo Marangoni: nella sua casa in via Benedetto Varchi, dal giugno 1929 il poeta sarà ospite pagante. Ma c'è un'altra presenza femminile che compare nel carteggio con Lanza e che potrebbe accrescere quello che è stato

brillantemente definito l'«harem metafisico» montaliano. Assiduo frequentatore estivo della villa Lodovici di Carrara, da lì il poeta, a bordo di una Bugatti, veniva scarrozzato dagli amici per divertenti «automobilate apuane» verso Bocca di Magra e Viareggio. A questo proposito, cogliamo il noto gusto montaliano del pettegolezzo, quando allude a un legame tra lo stesso Lodovici e una cantante lirica genovese di nome Bianca o quando si sofferma sulla turbinosa liaison semiclandestina tra Ginetta Varisco e l'amico Cesare. Fatto sta che nelle scorribande della memorabile estate 1924 doveva esserci anche Titina Rota, straordinaria figura di donna finora estranea alla cerchia montaliana ma ben conosciuta negli ambienti teatrali e musicali: milanese, nata nel 1899, cugina dell'allora enfant prodige Nino Rota, costretta da un infortunio a lasciare la carriera di violinista, quindi dedita poi alla grafica e all'attività di costumista alla Scala di Milano, poi passata al cinema e al giornalismo fino alla direzione del settimanale «Grazia» tra il 1942 e il 1943. Titina Rota, a cui il poeta manderà gli *Ossi* con dedica, ritorna con insistenza nei pensieri di Montale e nelle lettere al Lanza sin dal novembre 1926: «Indagami la signorina R., se mi conosce di nome». Donna indipendente, bella (a giudicare dalle fotografie), piena di interessi musicali e teatrali, era la stessa Titina a cui accennò Bobi Bazlen in una lettera inviata da Trieste all'amico Eugenio. Era l'estate 1926 e l'invito scherzoso alla «troupe» riservava una rivelazione: «Bevete molto, per ferragosto, e ricordatevi della Titina, cui ho disgraziatamente già fatto i corni, ma che è stata uno dei più grandi amori della mia vita».

«Spero di impiegarmi a Milano, uno dei prossimi mesi, in qualche banca o azienda. È inutile continuare a farsi illusioni o sperare in chissà chi. Non appartengo alla categoria di persone che ottengono aiuti o appoggi.»

Emanuele Trevi

Il sorriso dolente di Trevisan

«Corriere della Sera», 7 gennaio 2023



Stile, rigore, coscienza della condizione umana: la lezione a un anno dalla scomparsa dell'autore. Cercava la visione spietata, il disincanto assoluto

Vitaliano Trevisan era un uomo difficile, saturnino, pessimista d'istinto ancora prima che per convinzione filosofica. A prima vista, poteva sembrare forte e risoluto, ricco com'era di esperienza della vita, e di conoscenza profonda di sé. Non è che queste prime impressioni siano necessariamente ingannevoli, ma di sicuro sono incomplete, e troppo comode. La verità è che Trevisan attingeva la sua energia vitale, e la sua potenza creativa, dallo stesso pozzo scuro e profondo di malinconia che ha finito, con le sue esalazioni, per rendergli intollerabile la vita. Baudelaire scrisse di Edgar Allan Poe che l'«angelo cieco dell'espiazione» aveva governato la sua vita. E sulla vita di Trevisan (che adorava Poe) era facile riconoscere l'ombra di un custode altrettanto tirannico.

Questo non vuol dire che fosse incapace di allegria e di amabilità, tutt'altro. Più che rigorosamente tragica, la sua visione dell'esistenza umana potrebbe definirsi tragicomica, spesso e volentieri surreale. Non a caso l'opera che rappresenta la sua piena maturità artistica, *Works*, pubblicata nel 2016, ha un tono di satira sociale e antropologica che può far pensare a un Luciano Bianciardi redivivo. Ma la nota dominante, l'aspetto fondamentale della personalità di Trevisan era cupo, sempre più dolente e risentito con il passare degli anni.

Parlo dell'autore come potrei parlare dell'opera, non lo avessi conosciuto e frequentato. Tutto quello che Trevisan ha scritto è la conseguenza di una percezione del mondo fondamentalmente disadattata, e sradicata. L'esercizio più raffinato dell'intelligenza diventa, per un carattere così incline al negativo, una forma suprema di disperazione. Anche nei libri degli autori più amati, Trevisan cercava la visione spietata, il disincanto assoluto. Adorava Leopardi e Cioran. Nato nel 1960 e scomparso un anno fa, è stato un vero scrittore del Novecento, quasi fuori tempo massimo, erede consapevole e dichiarato dei grandi maestri del fallimento e dell'assurdo, e soprattutto di Samuel Beckett e Thomas Bernhard. I suoi personaggi, e preferibilmente il Thomas di alcuni libri memorabili, non fanno altro, in effetti, che raccontare crolli, riferire catastrofi. La possibilità di un patto vantaggioso con la realtà è esclusa in partenza. Questi resoconti in prima persona, a partire da *Un mondo meraviglioso*, il libro che rivelò il talento di Trevisan nel 1997, solo approssimativamente si possono definire «romanzi». Più adeguato sarebbe parlare di soliloqui, o anche meglio di monologhi. Perché l'eroe di queste storie, che le racconti nella sua testa o le affidi a un memoriale scritto, sembra un attore capace di conquistare l'attenzione del pubblico trascinandolo nel suo mondo interiore. La

provocazione, nel senso ampio della parola, prevale decisamente sull'intrattenimento.

Esperto musicista oltre che scrittore, Trevisan era ossessionato dal ritmo della prosa, che per lui non era un orpello, un abbellimento secondario, ma lo strumento più adatto a creare quella che è una vera suggestione, una specie di contagio emotivo e simbolico di rara efficacia. È il ritmo a sprigionare, nei primi libri di Trevisan, il fantasma credibile di una voce, con le sue pause, i suoi affanni, le sue ripetizioni e variazioni sul tema.

Più che tentare facilmente nuovi esperimenti, Trevisan lavorava molto su ciò che, in quello che aveva già fatto, era rimasto ancora inespresso, come se il libro successivo fosse anche il risarcimento di tutto ciò che non era riuscito a ottenere nel precedente. Ed è così che, nel solco già splendidamente scavato in *Un mondo meraviglioso*, si collocano almeno due opere destinate a lasciare un segno indelebile nei suoi lettori: *I quindicimila passi* del 2002 e *Il ponte* nel 2007. L'epigrafe del primo di questi due libri è una frase di Karl Marx sulla quale Trevisan deve avere meditato a lungo, tanto è vicina al cuore della sua poetica.

È paradossalmente l'epoca dei «rapporti sociali più sviluppati», osserva profeticamente Marx, a generare «il modo di vedere dell'individuo isolato». Isolato dai suoi simili, e prigioniero della sua mente, che diventa necessariamente un surrogato del mondo, una parodia della creazione che in realtà è un'apocalisse. Quanto più i vincoli sociali si stringono e si ramificano, tanto più la solitudine dei singoli si accresce, fino a rendere incerta e inaffidabile anche la loro memoria. E il fatto che della solitudine si possa raccontare una storia non significa né una consolazione né una redenzione. Possiamo soltanto supporre che, rinunciando alla sua vita, Trevisan abbia portato alle estreme conseguenze quell'aspetto autodistruttivo della coscienza di sé e del mondo circostante che è il tema principale della sua scrittura rapsodica e visionaria. Per chi ha preso sul serio i suoi libri il suo destino lungamente annunciato è stato un dolore, ma non una sorpresa. Quello che davvero rimane di lui è una lezione di stile, di rigore, di consapevolezza della condizione umana dalla quale, sommersi come siamo da tanta inutile frivolezza letteraria, abbiamo tutti molto da imparare.



Antonio Gnoli

Edgardo Franzosini. «I miei eccentrici in cerca d'autore.»

«Robinson», 7 gennaio 2023

Cresciuto in Brianza, ha lavorato in banca prima di esordire come scrittore. I suoi personaggi sono uomini fuori dal comune, da Bela Lugosi a Rembrandt Bugatti

Avevo immaginato che con un nome come il suo fosse nato in Argentina. E invece il settantenne Edgardo Franzosini è incontestabilmente brianzolo. Dopo il mestiere di bancario si è scoperto scrittore. Un meraviglioso animale che nelle retrovie del palcoscenico letterario offre il meglio. I libri che scrive e i personaggi che racconta nascono da un talento particolare che lo spinge a incontrarsi con delle meteore, degli indocili stravaganti, gente che predilige il margine al centro. Vite straordinarie di uomini poco illustri. I cui nomi a molti direbbero poco e ai pochi dicono molto: Bela Lugosi che fu tra i primi a interpretare il conte Dracula, Rembrandt Bugatti che passava giornate intere davanti alle gabbie di uno zoo ritraendone gli animali, Raymond Isidore, custode di cimiteri, che costruì un'opera d'arte raccogliendo spazzatura; il mangiatore di carta Ernst Johann von Biron. Mi fermo qui per ora, salvo ricordare l'impeccabile postfazione che Franzosini ha scritto al romanzetto di Sacha Guitry *Memorie di un baro*, da poco pubblicato da Adelphi.

Hai inserito Guitry nella tua galleria di stravaganti e misconosciuti. Ma lui è noto e versatile: attore, regista, scrittore, disegnatore.

Era soprattutto un incosciente megalomane.

Amato da Truffaut.

Uno dei pochissimi che aveva capito il suo cinema. Così come Paul Léautaud, critico esigentissimo, si innamorò del suo teatro.

A proposito di Léautaud, so che stai lavorando su di lui.
Una storia affascinantissima. Dove la ragnatela familiare mi ha reso simile a una mosca.

Ne sei stato catturato.

Vengo a sapere del suo rapporto con la madre.

Cosa scopri?

Una donna bellissima che vedrà in tutto per una settimana. Passa tre giorni con lei a Calais in occasione della veglia funebre di una vecchia zia. Una pochade tragica, in cui madre e figlio fanno finta di non conoscersi. Anzi lei arriva al punto di chiedere a sua madre chi sia quel signore. «Ma è tuo figlio!» le risponde meravigliata.

A quel punto?

Trascorrono i restanti due giorni come due innamorati. E poi non si rivedranno mai più.

Altro che complesso edipico.

Una storia complicatissima, maturata tra qualche amplesso, di cui uno fatale per Jeanne Forestier.

Nasce Paul. Il padre, amante della caccia e delle donne, sparisce. Sparisce anche Jeanne che al bimbo appena nato preferisce recitare nell'operetta.

Resta un orfano senza sorriso.

Resta qualcosa di più, una disciplina tutta da costruire, un disfarsi del superfluo. Restano le seimila e cinquecento pagine del *Diario*.

Un grafomane?

Di più, un uomo per il quale il passato si apre su una sola e decisiva frase: «Rimpiango tutto».

Ma i personaggi che racconti cosa rimpiangono?

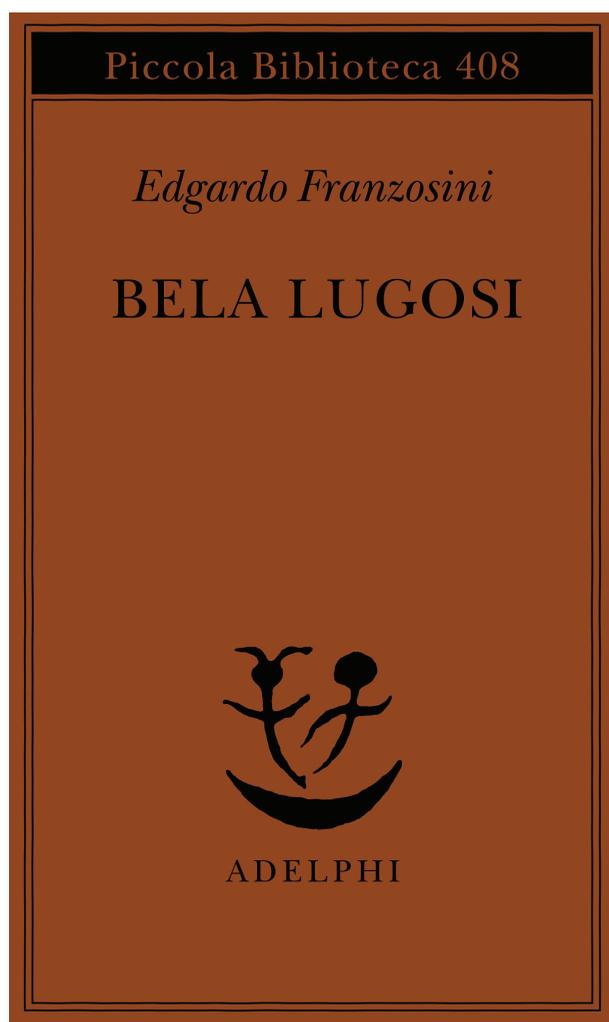
Di essere stati senza essere capiti. Ma forse non ne hanno neppure la consapevolezza. Si muovono istintivamente.

Come Bela Lugosi.

Come lui e tanti altri.

Questo ungherese che trasmigra a Hollywood, come nasce nella tua testa?

Ero a Milano sul tram. Tiro fuori dalla tasca un volantino che pubblicizza un cinema d'essai, dove



si programma una serie di film interpretati da Bela Lugosi. Mi fermo stupefatto sulla frase finale: «Mori convinto di essere il conte Dracula».

Si era immedesimato nella sua interpretazione più riuscita?

Un caso di mimetismo assoluto. Fu sepolto nel cimitero di Los Angeles avvolto nel suo mantello nero foderato di rosso. In effetti, prima di morire pronunciò le seguenti parole: «Io sono il conte Dracula, io sono il re dei vampiri, io sono immortale».

Un caso di schizofrenia.

Al contrario, una sovrapposizione perfetta tra cinema e realtà.

La camera oscura come fosse la tomba da cui risorgere.

Perché no? In fondo il cinema ha vampirizzato lo spettatore.

Tu dici che Lugosi è il primo tra i vampiri cinematografici a indossare il frac.

Prima di lui i vampiri indossano abiti meno vistosi. Il *Nosferatu* di Murnau porta una lugubre redingote biedermeier. L'idea del frac, secondo me, non è tanto associabile al pipistrello, perché non il pinguino altrimenti?, ma a una pura scelta di vanità.

Chi è nella vita Lugosi?

Un attore ungherese, un teatrante di bell'aspetto. Si chiama Béla Blaskó ed è nato a Lugos. Negli scampoli della Mitteleuropa. L'Ungheria non offre prospettive. Emigra in Germania, porta con sé poche cose tra cui un frac. Lavora nel cinema. Berlino gli fornisce buone occasioni. Ma è l'America il vero sogno. Giunge finalmente a New York nel 1921, e decide di chiamarsi Bela Lugosi. Due anni dopo è a Los Angeles. Infine a Hollywood. Che gli appare come un immenso parco artificiale. È la città fondata sul sogno, il cinema ne è la forma più adeguata a realizzarlo.

Un altro luogo che tu racconti si fonda sul sogno: Monte Verità. Come nasce questa suggestione?

Da un piccolo articolo che lessi sulla «Gazzetta del Ticino». Si parlava di Elsa Beer morta in un ospedale all'età di centodue anni. L'avevo conosciuta che ne aveva ottanta. Andai a trovarla a Ascona dove viveva e fu lei che mi parlò di Alceste Paleari, eremita e unico adepto del culto della noce di cocco. Alceste fu trovato morto sul Monte Verità, sotto una palma. Quella storia mi tornò alla mente e ritagliai la foto che accompagnava l'articolo.



«Condivido il fastidio di Chesterton cui non piaceva l'eccentricità per l'eccentricità. Ci deve essere sempre un po' di sofferenza, altrimenti si perde il lato umano.»

Che cosa ritraeva la foto?

La didascalia diceva LAVORI DI GIARDINAGGIO SUL MONTE VERITÀ NEL 1906. Si vedeva un gruppo di persone con delle tuniche bianche intente a raccogliere frutta e a innaffiare. Si riconoscevano i fondatori della comunità: Henri Oedenkoven, Ida Hofmann, Lotte Hattemer e i fratelli Gräser.

Qualcuno definì Monte Verità «la Repubblica dei senza patria».

Vi giunsero da diverse parti dell'Europa: teosofi, anarchici, comunisti, scrittori, psicoanalisti, malati di tisi e malati di nostalgia per un mondo preindustriale.

C'era di tutto ma non c'era Alceste Paleari.

Fu il parto della fantasia di Elsa Beer. Non so perché le venne in mente di inventare quella figura, ma a me servì per raccontare quel mondo sognato e vissuto come se fosse davvero un'esperienza onirica, alla quale credettero o della quale si incuriosirono personaggi come Herman Hesse, D.H. Lawrence, Hugo Ball, Hans Arp, Isadora Duncan e altri. Else mi raccontò che era giunta sul Monte Verità alla fine della prima guerra mondiale assieme a Rudolf von Laban, teorico della danza, che aprì un teatro scuola sul Monte Verità, trasformando il linguaggio della danza in un'esperienza che coinvolgeva tutto il corpo. La mia paura era di finire nel kitsch e Alceste è servito anche a questo, a tenere paradossalmente lontano il gusto che si carica di grottesco.

I personaggi che racconti – dal pugile e critico d'arte Arthur Cravan, attratto dalla meravigliosa vita del fallito, a Rimbaud che passa alcuni giorni a Milano, allo scrivano Giuseppe Ripamonti, un nome caro a Manzoni – hanno tutti una spavalda dote di eccentricità.

Condivido il fastidio di Chesterton cui non piaceva l'eccentricità per l'eccentricità. Ci deve essere sempre un po' di sofferenza, altrimenti si perde il lato umano.

Ma i tuoi personaggi vanno spesso oltre l'umano.

Forse perché oltre l'umano colgo il lato mostruoso, l'eccesso, il fuori norma. L'eccentrico appunto. Ma senza che questa eccentricità venga programmata, studiata, esibita. Non è provocazione, è patologia. Quando lessi la vicenda di Rembrandt Bugatti, fratello di Ettore, fondatore della casa automobilistica, mi sembrò improvvisamente di vedermelo davanti, in una nuvola di sofferenza, e leggergli negli occhi infinito dolore.

Che cosa ti aveva incuriosito di questo scultore che fu visto, agli inizi del Novecento, come l'esatto opposto di Giacometti?

Avevo leggiucchiato la sua storia. Quest'uomo passava intere giornate davanti alle gabbie dello zoo di Anversa. Disegnando gli animali esotici da cui realizzava bronzi. Accadde che durante la Prima guerra mondiale le autorità di Anversa decidessero di abbattere tutti gli animali dello zoo per paura che un'incursione nemica potesse involontariamente scardinare le gabbie e liberare gli animali. L'incubo di chi amministrava la città era non tanto che gli Zeppelin sganciassero bombe sulle case e nelle strade, ma che scimmie, leoni, tigri, marabù, struzzi, leopardi, elefanti e serpenti invadessero la città creando panico nella popolazione. Perciò decisero di sopprimerli.

In che modo?

Fu inviato nello zoo un plotone composto da una cinquantina di soldati con fucili carichi e baionetta

innestata. I soldati erano vestiti in alta uniforme. Il contrasto tra le mise e il compito da svolgere era stridente. Bugatti, che aveva vissuto in totale e struggente empatia il rapporto con le sue belve, subì un autentico shock. Morì suicida un paio di anni dopo a Parigi. Credo che la cosa che più gli corrisponda fu un necrologio apparso su di una rivista d'arte: «Bugatti aveva vissuto nella vita come un estraneo, ed è morto come lo sconosciuto che cancella dietro di sé ogni traccia della sua esistenza».

Della tua esistenza si sa poco.

Sono nato in un paese della Brianza. Mio padre da milanese sfollò durante la guerra. Vendeva abiti ed era appassionato di libri e di lirica. Mio nonno era stato cantante, un baritono leggero, prima di intraprendere il commercio vestiario. Mia nonna era nata a Londra, figlia di una ballerina del Covent Garden. Durante una tournée a Orano, sua madre conobbe Jules, pare fosse un avvocato che esercitava a Parigi. Ignoravo queste storie. Poi, da una lettera nella quale Jules chiedeva notizie della bambina, mi venne voglia di approfondire.

In che modo?

Andai a Londra e nella chiesa dove la nonna era stata battezzata trovai nuove informazioni. Il mio bisnonno era nativo di Sète, la cittadina sul mare dove era nato Paul Valéry. Credo che si siano conosciuti, più o meno dovevano essere coetanei. Appresi anche che Jules Fabriques aveva un difetto fisico per cui venne scartato dal servizio militare. La nonna fece quattro figli e morì negli anni della spagnola. Mia madre morì che avevo quindici anni. Per lungo tempo ho pensato all'ingiustizia di certe morti. Al peso del lutto. Al fatto che tutto quel che scrivo ha una conclusione tragica.

Ma anche leggera.

È vero, come tentare di liberarsi di una storia troppo privata.

Hai lavorato in banca e poi sei diventato scrittore. Che salto è stato?

Ho fatto studi di lettere senza alla fine laurearmi. Sono andato via di casa e ho cominciato a lavorare alla Banca dell'agricoltura. Nella sede di piazza Fontana. Credo di aver fatto il dovuto senza nessuna voglia di carriera. Penso anche che Paolo Villaggio non abbia inventato niente. T.S. Eliot diceva che la banca è un buon luogo per nascondersi. Mi gratificava sapere che in quei posti erano passati Čechov, Svevo, Pontiggia, Maurensig. Voleva dire che c'era speranza. Scrivevo poesie ma erano orecchiate. Né belle né brutte. Insignificanti. Mandai il mio primo libro, era su Bela Lugosi, contemporaneamente alla Sugarco e alla Sellerio. Uscì per Sugarco. Firmai con lo pseudonimo di Edgar Landier, suonava meglio di Franzosini. Fu Pontiggia a portarmi all'Adelphi.

Come definiresti i tuoi libri?

Sono grandi sogni in piccoli libri. Un autore che mi ha influenzato è Alberto Savinio con il suo *Narrate, uomini, la vostra storia*. Un altro è Marcel Schwob. Credo che per parlare del vero occorra metterci dentro un po' di falso. Un vero che non sia un po' inventato sottoporrebbe i lettori alla tortura della noia. Mi viene in mente che Lugosi fece la controfigura e quando divenne famoso, anche lui volle la controfigura. Ecco il punto. Una verità senza una controfigura è inutile. Bisogna trovare qualcosa che le assomigli, per stabilire il confine tra vita vissuta e vita narrata.

«T.S. Eliot diceva che la banca è un buon luogo per **nascondersi**.»

Davide Racca

Disperazione e urlo, sequenza

«Alias», 8 gennaio 2023



La natura ciclica dell'opera del pittore norvegese Edvard Munch, non un unicum bensì un frammento del fregio della vita

«Stavo camminando sul sentiero con due amici – il sole tramontava – il cielo si era improvvisamente tinto di rosso sangue – sembrava un soffio di malinconia – Mi fermai, sporgendomi dalla ringhiera, stanco morto – guardavo le nuvole che ardevano come sangue e spada – il fiordo nero-azzurro e la città – I miei amici proseguirono – io ero lì, tremante di paura – e ho sentito come un grande urlo infinito attraverso la natura.» È questo il primo testo su *L'urlo* che si conosca, e che Edvard Munch scrive sul suo taccuino nel gennaio del 1892. Il testo subirà varie stesure nel corso del tempo, ed è un racconto molto visivo che all'epoca non era stato ancora tradotto in opera pittorica. Lo si può leggere, in una versione successiva, in *La danza della vita. La mia arte raccontata da me*, un'antologia degli scritti di Munch ora pubblicata in traduzione da Donzelli (prefazione di Hilde Bøe, traduzione di Ingrid Basso, illustrata).

L'urlo, dunque, ha richiesto diversi passaggi prima di pervenire all'esito che conosciamo. Già intorno al 1890-91, l'artista realizza il primo schizzo correlato a quest'opera, *Uomo appoggiato alla balaustra*, che rappresenta un uomo solo davanti al paesaggio in una postura contemplativa di chiara ascendenza romantica. Ma è nel 1892 che Munch segna la tappa fondamentale di avvicinamento a *L'urlo* con il disegno a carboncino intitolato *Disperazione*, in cui il cielo è

solcato da potenti increspature rosse. Qui il personaggio in primo piano è più vicino allo spettatore, il che ci permette di identificarci con l'artista e di condividere il suo rapporto con il paesaggio circostante. Inoltre due piccoli disegni a matita in bianco e nero, due studi per *Disperazione*, mostrano il modo in cui Munch lavora il motivo, avvicinandosi sempre di più a *L'urlo* nella sua versione finale, quando in uno di essi il personaggio non è più rivolto verso il paesaggio ma si gira leggermente verso lo spettatore. In entrambi gli schizzi il cielo è tormentato da nuvole inquiete. Il dipinto *Disperazione* presenta una composizione e colori simili a quelli di *L'urlo*, ed è Munch stesso a parlarne come di «immagini parallele». Non è chiaro quando e dove esattamente l'artista abbia realizzato le prime due versioni di *L'urlo*, una a pastello, l'altra a olio. C'è però un cambiamento essenziale tra *Disperazione* e *L'urlo*: in quest'ultimo infatti la figura umana è frontale allo spettatore, rivelando il suo volto spaventato e deforme. La sagoma quasi si confonde con lo sfondo. Il mondo interiore e quello esteriore si intrecciano, il personaggio è in simbiosi con ciò che lo circonda, e il grido sembra risuonare sia dall'interno che dall'esterno. In definitiva il passaggio da *Disperazione* a *L'urlo* segna un mutamento radicale nella riflessione e nella pratica artistica di Munch, che evolve da una concezione

essenzialmente simbolista, proiettante il proprio stato psichico all'esterno, a una fusione di soggetto e natura in termini monistici.

Nel 1892 nel suo taccuino Munch descrive la natura come un'unica e medesima materia infinita: «Nulla muore – non ne abbiamo esempio in natura – Il corpo che si estingue – non scompare – le sostanze si dissociano – si trasformano». E tale concezione si fa sempre più penetrante grazie anche alla frequentazione di Stanisław Przybyszewski e August Strindberg a Berlino, dove nel 1893 per la prima volta Munch mostra *L'urlo*.

Quando l'opera fu esposta era uno dei sei studi di una serie sull'amore, insieme a *Sogno di una notte d'estate*, *Il bacio*, *Vampiro*, *Madonna* e *Gelosia*. Posto per ultimo nella successione dei dipinti, *L'urlo* appariva come la parte di un discorso.

Questo modo di inscrivere l'opera in una serie rispondeva, in Munch, alla sua visione olistica del mondo, e rivelava la natura ciclica della sua pratica artistica. Stanco degli scandali (che se da una parte gli avevano garantito notorietà immediata, dall'altra avevano nascosto il significato delle sue opere), nell'esigenza di



«Io ero lì, tremante di paura – e ho sentito come un grande urlo infinito attraverso la natura.»

essere compreso dal pubblico, Munch, invece di offrire testi esplicativi, preferì integrare *L'urlo* ad altre opere, con le quali costruire una narrazione. La tela poté così essere interpretata come un urlo esistenziale di fronte alla caducità della vita, di fronte all'amore come parte integrante del ciclo della natura.

Queste riflessioni su *L'urlo* sono alla base di un saggio di Trine Otte Bak Nielsen, oggi nel catalogo che accompagna l'importante e ricca retrospettiva *Edvard Munch. Un poème de vie, d'amour et de mort*, al Musée d'Orsay [...], curata da Claire Bernardi e Estelle Bégué (catalogo in coedizione Musée d'Orsay e Rmn). E in fondo se c'è una cosa su tutte che questa mostra vuole con forza enfatizzare è che, se anche *L'urlo* è un'opera universalmente conosciuta, questo non significa che debba essere presa in modo isolato, perché per Munch nessuna opera lo è stata. I suoi lavori nascono gli uni dagli altri, si ripetono in diverse versioni, attraverso vari supporti, ma mai in modo pedissequo, e sempre con delle varianti. Così *L'urlo*, pure se declinato in numerosi dipinti o incisioni, non va considerato come opera a sé stante, ma come parte del ciclo *Fregio della vita*, questo sì assolutamente centrale in Munch. Ciclo di una grande coerenza, perché vi è corrispondenza profonda tra le opere. E la permanenza e l'evoluzione dei medesimi motivi nel tempo non fa che cementarne ancora di più l'unione, al netto delle forti evoluzioni stilistiche che l'artista vi ha impresso.

La prima volta che il ciclo del *Fregio della vita* viene presentato è a Berlino nel 1902 durante l'esposizione della secessione, dove le opere sono disposte con questo criterio tematico: l'amore, l'evoluzione dell'amore verso la gelosia e l'inganno, la malattia, la rappresentazione della morte, in cui un'opera

chiave è *Metabolismo. La vita e la morte*, con Adamo e Eva che rappresentano in modo continuo la rigenerazione della vita e della materia. Tali opere sono per Munch anche motivi da riprendere e declinare per lavori più decorativi e quindi di grande formato, che rispondono a delle commesse pubbliche (come dell'università di Oslo, dove nel 1910 realizza la grande decorazione della sala d'onore) o private (come del mecenate Max Linde, che gli aveva commissionato la decorazione della camera dei figli, però mai eseguita). Il tema del ciclo vita-morte-rinascita e del rapporto uomo-natura Munch lo afferma dunque con opere che nascono le une dalle altre e prendono il loro senso l'una di fianco alle altre come una sinfonia. Far comprendere il messaggio è allora farne comprendere l'insieme.

Interessante è notare, in mostra, come il primo e l'ultimo lavoro esposti siano autoritratti. Il primo è *Autoritratto con sigaretta* del 1895 e l'ultimo è *Autoritratto*

all'inferno del 1903. La rassomiglianza con l'artista del primo e la visione alterata del secondo aiutano a comprendere forse meglio come Munch, nel partire dalla propria soggettività, sia riuscito poi a trascenderla e a darle la risonanza di un messaggio più generale. «La mia arte è una confessione. Ho cercato di chiarire il mio rapporto col mondo. Quindi una sorta di egoismo. E pertanto ho sempre pensato e sentito che la mia arte permetterà anche di aiutare altri uomini nella ricerca della verità» dice l'artista, che di certo la sua verità ha saputo divulgarla anche con grande senso pratico. Contrariamente all'opinione diffusa, fin dall'inizio della sua carriera, che lo vedeva come un artista isolato, maledetto, che vive solo per creare e rifiuta qualsiasi attività commerciale, Munch è stato abilissimo stratega, certamente attento alle vendite, ma anche e forse soprattutto a mantenere, almeno fino a quando ha potuto, il controllo sulla propria opera e sulla sua ricezione.



Massimiliano Parente

Così Alberto Castelvechi fondò la Cia dell'editoria

«il Giornale», 11 gennaio 2023

A partire dal 1993 Castelvechi mise in piedi un progetto folle finanziariamente. Però ha cambiato il mercato con saggi d'avanguardia dalle copertine pop

«Underground, overground, internazionale, giusto?» «Giusto, Paulo.» Era la fine del 2001, l'inizio della fine, ma esattamente trent'anni fa, tra il 4 e l'8 gennaio del 1993, fu fondata in una cucina la Castelvechi Editoria & Comunicazione, ossia la Castelvechi, la casa editrice più innovativa degli ultimi trent'anni.

A farlo furono Alberto Castelvechi e la compagna Alessandra Gambetti. Ma la mente, ovviamente, era Alberto. La storia è lunga e tempestosa, la Castelvechi rinnovò l'editoria con saggi d'avanguardia dalle copertine pop, da Tommaso Labranca a Gianluca Marziani (il critico più importante della sua generazione, che oggi oltre a curare centinaia di mostre scrive bellissimi reportage di mostre su «Dagospia» intitolati *Un Marziani a Roma*), e sulla narrativa ne beccò diversi, dagli esordi di Aldo Nove a Isabella Santacroce, da Nicola Lagioia e perfino a me, pubblicando il mio secondo romanzo, sull'incesto, più estremo di de Sade, intitolato *Mamma*, e come sottotitolo il perfido Alberto aggiunse *Romanzo d'amore*, facendolo uscire per la Festa della mamma, con il risultato che molti ragazzini lo regalarono alle mamme e a molte mamme prese un colpo, volevano denunciare me, la Castelvechi, tutti. Divenne un caso. Io e Nicola Lagioia ci trovammo insieme a lavorare lì, per circa un anno, l'ultimo anno, entrambi assunti

in seguito ai due nostri primi romanzi, ma la Castelvechi si era espansa al massimo, era fallita e risorta dalle sue ceneri: la maggioranza fu prima acquistata da Francesco Coniglio, altro geniale editore, e da lui poi rivenduta per liberarsi di Alberto, che lo denunciò per estorsione, non sopportava che la Castelvechi andasse in mano ad altri, già non sopportava Coniglio.

Ma a un certo punto Alberto si presentò da Coniglio con un miliardario tedesco stranissimo, un gigante di due metri, Paulo von Vacano, che mise piede nella sede di Coniglio indossando stivaloni da cowboy e soprattutto mise il cash e da lì si aprì la nuova sede a Roma in via Severano, dove ci ritrovammo io e Lagioia e una manica di pazzi che Alberto aveva visto bene a selezionare. In via Severano, proprio nella ex sede di Theoria di Paolo Repetti, che nel frattempo aveva fondato Einaudi Stile Libero e si era messo pure con la Gambetti, la compagna di Alberto. Ma a Alberto non interessava, a lui interessava solo la Castelvechi.

Non era più una casa editrice, era la Cia, il manicomio della Cia. Io e Lagioia stavamo al piano di sotto con la redazione, ma nessuno poteva entrare senza l'autorizzazione del piano di sopra, perché chiunque avrebbe potuto carpire i «segreti industriali». Al piano di sopra c'erano Alberto e Paulo von Vacano e la

sala riunioni e altre sottogalassie come Castelvechi Arte o Enola, la collana gay di Antonio Veneziani, poeta gay allievo di Dario Bellezza che era stato allievo di Pasolini, una matrioska di allievi gay.

Occupavamo tutte le pagine dei giornali, riunioni ogni giorno con Alberto, che non era un editore, era un guru. Pelato, magro, sempre vestito di nero, emanava un misticismo che non sapevi mai se eri in una setta o con Steve Jobs incrociato con il Dalai Lama. Paulo von Vacano aveva il biglietto da visita con su scritto PRESIDENTE, era così che aveva convinto la mamma ricca (o meglio, l'aveva convinta Alberto, che con le donne ci sapeva fare) a dargli i soldi, e di soldi lì dentro ne finirono tanti (alla fine pare ci abbia lasciato due miliardi di lire).

Ogni riunione era un progetto strategico, alla conquista del mondo. Alberto parlava, tutti ascoltavano, poi ognuno poteva dire la sua. von Vacano, con il suo biglietto da visita da presidente più costoso del mondo, alla fine faceva sempre lo stesso commento: «Underground, overground, internazionale, giusto?». «Ovviamente, Paulo» lo rassicurava Alberto. Un giorno partirono per Londra, per capire come aprire la Castelvechi London, essendo già in programma la Castelvechi Deutsche e la Castelvechi New York.

Di certo, in quel delirio, Alberto in dieci anni aveva cambiato la storia dell'editoria. I libri erano colorati, ognuno con un suo colore sgargiante di fondo, e riconoscibilissimi. Se ne facevano tanti, troppi, per occupare spazio in libreria e sfidare i grandi editori come mai prima, ma nessuno era un libro stupido, tutto era sempre innovazione, anticipazione. Si pubblicavano anche i libri che non esistevano. Io mi occupavo delle relazioni con la stampa. Un giorno mi capitò una giornalista di «Sette», del «Corriere

«Non era più una casa
editrice, era la Cia,
il manicomio della Cia.»

della Sera», che voleva l'anticipazione su un libro che stava per uscire, un saggio sui vecchi computer, ma io e Lagioia ci accorgemmo che il libro non era mai stato consegnato, l'autore era sparito, o morto di overdose, chi si ricorda.

Alberto ci guardò e ci disse: «E allora? Vendetele l'anticipazione». «Ma non c'è niente.» «Scrivete una scheda e una prefazione finta e gliela diamo.» Così facemmo, e uscirono tre pagine di «Sette» su un libro inesistente. Ma tanto non importava, perché Alberto sfruttava anche questo: i giornali avevano talmente l'ossessione dell'anticipazione che gli potevi anticipare tutto, anche quello che non c'era, tanto poi chi se lo ricordava.

Era anche un circo bellissimo. Nel sacro ufficio di Alberto, per esempio, era sempre appeso il calendario dei carabinieri, ma quando arrivava Toni Negri il calendario spariva. Appena Toni Negri se ne andava, Alberto rimetteva il calendario. Nel 2012, poco prima che fallisse, noi dipendenti facemmo causa alla società, e ancora oggi su Wikipedia c'è scritto «perché non pagava i dipendenti». Non è vero, ci ha sempre pagato e bene, e se gli abbiamo fatto causa anche io e Lagioia è perché siamo stati trascinati alla Cgil da Nicoletta Sereggi, la redattrice più brava ma anche la più comunista che arringò alla folla di noi quindici dipendenti come Lenin prima della Rivoluzione d'ottobre. Ci accordammo perché temevamo arrivasse il Kgb.

In fondo l'unico a rimetterci è stato Paulo von Vacano, o meglio, ci ha rimesso la mamma di von Vacano. Ma non penso ci abbia davvero rimesso, ha dato vita a una realtà editoriale che ha cambiato il provincialismo dell'editoria italiana. Underground, overground, internazionale, come aveva imparato a dire Paulo. L'altro giorno ho chiamato Alberto perché volevo intervistarli, ma ha cominciato a parlarmi di zen e farmi una lezione di spiritualità, e mi sono messo a sbadigliare. Sentivo il disprezzo per me: non gli sono mai piaciuto, non si è mai fidato di me. Dal suo punto di vista, anche qui, come dargli torto.

Davide Coppo

e/o, fare libri in famiglia

«Rivista Studio», 12 gennaio 2023

Conversazione con Sandra, Sandro e Eva, la famiglia che regge una delle più virtuose e sfaccettate case editrici europee

Dietro la scrivania di Sandra Ozzola sono appese tre fotografie di Alice Sebold, Éric-Emmanuel Schmitt, Christa Wolf. Dietro a quella di Sandro Ferri c'è una libreria zeppa di volumi e grandi faldoni rossi e verdi dedicati alla contabilità. Eva Ferri è collegata da Londra, dove dirige Europa Editions, la sorella di e/o che pubblica libri in lingua inglese. e/o è una casa editrice con l'accento sulla prima delle due parole: il timone è, dal 1979, saldamente nelle mani della famiglia Ferri, a cui si è aggiunta Eva in anni recenti, con una sensibilità simile eppure nuova rispetto a quella familiare. I «sandri», come qualcuno li chiama, hanno iniziato a pubblicare letteratura dell'Europa dell'Est, mettendo a segno colpi poi storici. Poi si sono inventati il «noir mediterraneo», e di nuovo altri colpi. Poi è arrivata Elena Ferrante, Muriel Barbary, Valérie Perrin, e pure Mathias Énard. Sandro Ferri ha raccontato questa epopea romantica, un po' sgangherata e molto europea nel libro *L'editore presuntuoso*, uscito nel 2022, e in quelle pagine vivaci si respirano avventure editoriali e umane che rendono e/o un progetto unico, in Italia. Per il catalogo, per l'ostinata indipendenza, e per il rapporto così intimo che si è creato tra la famiglia Ferri e le autrici e gli autori che sono entrati nella loro casa.

È difficile separare i libri, gli autori e le autrici della casa editrice dalla famiglia Ferri, e infatti in questa

conversazione non parliamo solo di libri e di editoria, ma anche di ricordi, bisticci, affetti. Ho scoperto anche che i ruoli che avevo immaginato, tra Sandro e Sandra, sono nel privato invertiti: e cioè lui, così espansivo nei suoi libri, parla poco poi dal vivo; mentre lei, che non ha mai pubblicato un libro a suo nome, è un vulcano di ricordi e di parole. Così l'intervista si trasforma presto in un pranzo della domenica, esce dai binari professionali ed è alla fine meglio così. Succede subito, praticamente, da quando Eva, all'inizio, dice a sua madre Sandra: «Mamma, ma ti sei tagliata i capelli?».

Entrare in una famiglia è un processo lungo, che richiede anni di amicizia, per il tipo di intimità che va poi a toccare. Cosa succede quando invece è un autore a entrarci, per motivi lavorativi?

EVA Sembrano sempre un po' delle sessioni di terapia familiare. Io non credo che ci sia una grande differenza tra professionale e privato nella nostra famiglia. Il nostro lavoro editoriale è completamente innervato nella vita familiare e viceversa. Quindi vengono continuamente fuori delle dinamiche familiari, dei temi familiari: bisticci, liti, gelosie. Io sono cresciuta come bambina intorno ad autori amatissimi, che per me sono stati come zii o membri della famiglia. Un aneddoto su tutti: Edna O'Brien

in visita nella nostra casa di campagna in Umbria, in piscina. Parliamo di trenta anni fa.

SANDRA Edna voleva mettersi i braccioli di Eva perché non sapeva nuotare. Eva aveva sei, sette anni, e si sono messe a litigare.

EVA La lite per i braccioli è un episodio fondativo di e/o.

SANDRA Penso anche a Christa Wolf e al marito, che era adorabile. Faceva ridere da morire senza parlare una parola di inglese. La prima volta in cui ci siamo incontrati, nell'83 o '84, siamo andati a prenderli in aeroporto, noi avevamo una macchina un po' indecente, e loro quando l'hanno vista hanno detto: ma è come la nostra! È anche sporca come la nostra!

SANDRO Noi abbiamo avuto sempre un rapporto importante con le famiglie degli autori. Abbiamo visto come alcune autrici si sono fidanzate, come hanno trovato marito. Oppure come si sono separate. Come hanno avuto i figli. È sempre un affare di famiglia. Anche quando hai un rapporto con un autore, tu editore pensi sempre alla sua famiglia. Noi abbiamo riso per anni della moglie di Kundera che gli ha impedito di darci *L'insostenibile leggerezza*, perché noi all'epoca eravamo piccolissimi. Ciò detto, ha fatto benissimo, facevamo solo libri dell'Est e lui giustamente voleva uscire dall'Est.

Eva, da bambini si ha sempre questo paragone continuo tra la tua famiglia e le famiglie altrui, e ti chiedi sempre se le altre famiglie sono più normali della tua, migliori della tua. Com'è stato crescere in una famiglia di editori?

EVA Mi sembra di non aver capito a lungo che cos'era un editore. Ci sono arrivata tardi, nonostante vivessi nella casa editrice. Io non ricordo a sette, otto anni una comprensione profonda del mestiere dell'editore. Mi sembrava semplicemente che ci fossero intorno a noi tante persone, rispetto alle

«Noi qui siamo sempre stati abbastanza **isolati**.»

altre famiglie. Poi, quando ero adolescente, c'è stato un allargamento e un'espansione della casa editrice quando sono arrivati i primi importanti successi commerciali. Mi ricordo *Amabili resti*, quando avevo tredici, quattordici anni, poi più avanti *L'eleganza del riccio*. E secondo me è stato lì che ho iniziato a rendermi conto che c'era una voragine di privilegio tra me e molte persone che cercavano di accedere al mondo dell'editoria e dovevano fare delle gavette spaventose, mentre io invece c'ero nata dentro.

SANDRA Però io penso che Eva non sia cresciuta in un mondo editoriale. Noi qui siamo sempre stati abbastanza isolati. Magari vedevamo qualche editore romano, Sandro andava a bere con Fanucci e Carratello, ma non c'era un ambiente editoriale.

EVA Ma infatti io mi ricordo i discorsi con Carratello, da adolescente, e quando avevo diciott'anni i primi discorsi con Antonio Sellerio, ma lui ne aveva dieci, quindici in più di me, e io cercavo di capire cosa significasse essere un editore. È stato molto utile parlare con lui all'inizio, ricordo che mi ripeteva che si doveva avere una grande pazienza. Poi la storia di e/o e la storia di Sellerio sono molto diverse, così come sono diverse le due famiglie.

In «L'editore presuntuoso», Sandro, indugi spesso in descrizioni molto dettagliate delle case in cui avete vissuto. Luci, ombre, atmosfere, suoni. Quanto sono importanti le case in questa vostra storia editoriale?

SANDRO Direi molto importanti. Tutti questi rapporti avvengono nelle case, sia nelle nostre che in quelle degli autori, soprattutto con quelli in cui il rapporto è cresciuto e siamo diventati amici. Noi poi essendo dei privilegiati abbiamo la fortuna di avere più di una casa, per cui la scena cambia spesso. E poi l'ufficio noi lo trattiamo un po' come una casa, lo dicono tutti. Sembra abbastanza un appartamento di Prati, c'è un'atmosfera da casa. Perché poi ritorniamo sempre a quel discorso lì: il modo di fare questo lavoro come un prolungamento della vita personale e familiare.

«Le persone che conosco che sono nate in case di intellettuali, che avevano i genitori o i nonni che stavano all'università, sono veramente diversi da noi. Nel bene e nel male.»

Nel libro descrivi la vostra famiglia, e anche e/o, come «anti-intellettuale». Come siete riusciti a rimanere sempre così? Eva è come voi, in questo?

EVA Questa cosa i miei genitori me l'hanno molto trasmessa, e io sono d'accordo con loro: come editore non devi fare l'intellettuale, ma devi fare un'altra cosa. Anche se avere un catalogo è un gesto creativo e artistico. Ma devi fare anche un passo indietro, perché sei un contenitore e facilitatore di idee.

SANDRA Ma poi noi non abbiamo simpatie per gli intellettuali. Spesso sono così poco originali. No? Che dite voi? Tu sei un intellettuale?

No, direi di no. Poi come voi io sono cresciuto in una famiglia in cui i libri non erano la cosa più importante. Una famiglia che si è emancipata dalla vita contadina tardi, negli anni Sessanta.

SANDRO Questa è una chiave: quella della generazione da cui anche noi veniamo. I nostri genitori non erano degli intellettuali. E io qui vedo una differenza. Le persone che conosco che sono nate in case di intellettuali, che avevano i genitori o i nonni che stavano all'università, sono veramente diversi da noi. Nel bene e nel male.

SANDRA Poi sono, quegli intellettuali che non piacciono a noi, poco coraggiosi. Ma è il conformismo il guaio principale. Nessuno di noi aveva idea di cosa fosse una casa editrice, prima di cominciare. Io ho studiato letteratura, però è un'altra cosa: non ha a che fare col mondo intellettuale. E ho sempre letto cose molto alte, di livello, ma anche molto basse. Sono sempre stata una lettrice accanitissima di best seller e continua a piacermi leggere alcuni libri che alcuni intellettuali giudicano meno raffinati. Non me ne importa neanche niente.

In cosa l'editrice Eva è simile agli editori Sandro e Sandra, e in cosa no?

SANDRA Di sicuro frequenta più gente, è più conosciuta, più amata anche. Noi siamo sempre stati molto orsi, siamo sempre stati contenti di essere a Roma perché eravamo fuori dai giri, eravamo più asociali. Forse quando andiamo all'estero siamo un po' più vivaci.

SANDRO Ma nemmeno, io a Francoforte ogni volta rimango a bocca aperta: io ci sono stato per quarantacinque anni di seguito, ed Eva conosce molta più gente di me!

EVA Secondo me non è che sia così necessariamente utile, avere tutti questi rapporti nell'editoria. Il fatto che tu abbia tanti amici ti può anche portare ai libri e alle cose con conformismo. Ci sono dei gruppi di editor e di agenti che pubblicano sempre le stesse cose, parlano tutti degli stessi libri... Per carità, ti può dare dei vantaggi strategici, però non è interessante pubblicare libri in quella maniera. Ho tanti amici perché mi piace la gente, mi piacciono le lucine, mi piace il fatto che delle volte ancora si abbia la sensazione che il mondo del libro sia uno spazio libero, bohémien, di sperimentazione.

A proposito di amici e no: in «L'editore presuntuoso» c'è un intero capitolo su Goffredo Fofi, in cui si racconta di tutti gli scazzi, i litigi, e però anche della stima e dell'amicizia che continuamente legano lui e Sandro. Mentre lo leggevo, pensavo: che bello se ci fossero più rapporti così. Persone con cui discutere, essere in disaccordo, litigare, eppure continuare a parlare. La generazione mia e di Eva (nati entrambi negli anni Ottanta) invece soffre principalmente questo: non c'è più spazio per scontrarsi e poi incontrarsi, e poi di nuovo scontrarsi e così via.

Perché la modalità di confronto, soprattutto sui social, funziona che se dici una cosa giudicata sbagliata, tutto ciò che hai fatto prima viene eliminato, e vieni definito per sempre da quell'errore. Era più bello litigare prima?

SANDRO È vero, questa cosa non c'era prima. Con Fofi le liti c'erano, ci sono anche adesso, il rapporto cresce fintanto che uno accetta che l'altro ti dice pure che sei un cretino. Però se tu accetti e cerchi di prendere il meglio dall'interlocutore, e accetti la diversità di opinione, che a volte è enorme, allora il rapporto veramente può diventare fruttuoso.

EVA Ti racconto una cosa che mi succede con Lillian Fishman, la nostra autrice americana che ha scritto *Servirsi*. Ogni tanto io le dico una frase, lei mi guarda e dice: Eva, ma ti rendi conto che hai detto una cosa veramente stupida? E io le dico: ma perché mi dici così? Però a me importa molto quello che dice lei. Sui social, invece, uno non si mette mai nella posizione di farsi dire che è un cretino, perché in realtà degli altri, sui social, dopo che esprimi la tua micro-opinione di venti battute, non te ne frega niente. Non stai cercando un interlocutore che ti testi, che ti metta in difficoltà. Il problema dell'essere intellettuali circondati da intellettuali sui social media è che ci sono infiniti spazi che incoraggiano l'espressione delle idee, ma il risultato è che un sacco di gente pensa di dover dire la sua su tutto continuamente.

Che succede quando non siete d'accordo su un autore?

SANDRA Abbiamo gusti abbastanza diversi, ma direi che a tutti e due piacciono anche i libri che sceglie l'altro. Sandro ha una sua ricerca profonda

sulla quale delle volte io non lo seguo, mi piacciono un altro tipo di libri. Ma anche con Eva è la stessa cosa: le autrici giapponesi che ha deciso di fare lei io non le avrei mai lette se lei non le avesse scelte, e invece poi mi sono piaciute. Delle volte uno si può incapricciare di una cosa che non venderà niente, quello succede. E allora poi quell'altro gli dirà: certo quello non ha venduto proprio niente. *(ridono)*

SANDRO È anche una questione di tolleranza. Ci sono dei libri che io li leggo, mi piacciono, e so benissimo che a Sandra non interessano. Non la affliggo nemmeno. Però in genere c'è lo spazio per ognuno di scegliere le cose in cui veramente crede.

SANDRA Io ho un gusto più popolare. Soprattutto, io sono trentacinque anni che convivo con Elena Ferrante.

EVA Quello che a me capita è di avere delle idee maniacali di quello che un libro può avere sul mercato, e il compito di papà in particolare è di dire: guarda che quel libro non venderà mai le copie che pensi tu. Quindi io adesso ho deciso che quella che trova i libri che vendono tanto è la mamma.

Come si accompagna un libro, una volta che è uscito dalla tipografia?

SANDRO Publishing! *(tutti ridono)* C'è chi ci crede di più, c'è chi ci crede di meno. In America da noi c'è Michael Reynolds, e lui crede molto nel publishing. Ma anche perché il mercato americano lo richiede di più. Qui in Italia possiamo più affidarci ai librai, al cosiddetto mercato, ai lettori che ci amano, alle recensioni. Lì invece ci lavorano come pazzi. Certo un po' di marketing ci sta e io ci credo, per esempio parlavamo di *La cartolina* (Anne

«Il problema dell'essere intellettuali circondati da intellettuali sui social media è che ci sono infiniti spazi che incoraggiano l'espressione delle idee, ma il risultato è che un sacco di gente pensa di dover dire la sua su tutto continuamente.»

Berest): quello era un libro che all'inizio vendeva proprio poco. Poche recensioni, poche vendite. Però ci credevamo tutti tantissimo, e lì abbiamo fatto molto publishing. Cioè abbiamo insistito, abbiamo fatto i concorsi in libreria, l'abbiamo invitata due o tre volte in Italia, abbiamo risentito i recensori, e alla fine, siccome quello è un libro forte, la differenza l'ha fatta. Alla fine quando hai un libro buono, perché poi è quello che è decisivo, questa cosa paga.

Oggi, nel mercato editoriale, ci sono certi libri «imposti» dai social, libri di influencer e figure del genere. Non vi chiedo cosa ne pensate, ma: ogni epoca ha avuto i suoi influencer, i suoi libri imposti?

SANDRO Beh per esempio noi l'abbiamo avuto, in dimensioni molto diverse e minori, con l'Europa dell'Est. Quando abbiamo iniziato c'erano «gli slavisti», e forse erano peggio degli influencer di adesso. Contavano mille volte di meno, ma per noi contavano. Se non facevi quel dato libro, voleva dire che eri un degenerato, un eretico.

SANDRA Oppure se traducevi uno che non era quello giusto.

EVA Qui in Inghilterra sta succedendo da anni questa cosa che bisogna pubblicare in maniera molto sensibile ai diritti, alla questione razziale, molto più che in Italia. Quindi si crea una situazione stranissima per cui i libri scritti da autori che appartengono a certe categorie, indipendentemente dalla qualità del libro, sono costosissimi da acquisire. Una casa editrice come la nostra oggi non si può permettere di comprare un libro scritto da una donna nera queer. Siamo fuori da quel mercato.

Leggere la storia di e/o è emozionante, oltre che interessante, anche dal punto di vista geopolitico: forse non c'è un editore in Italia il cui percorso accompagna così a lungo e con precisione la storia dell'Europa.

SANDRO A me questo fa piacerissimo. Io sono molto europeista. Già fin dalla nascita, se pensi che facevamo i libri dell'Europa dell'Est, per noi quella

era Europa, anche se all'epoca non veniva vista così. La Polonia, la Cecoslovacchia, l'Ungheria...

SANDRA Erano un buco nero.

SANDRO E invece da noi c'era questo senso di un'appartenenza allo stesso posto: una cultura varia ma comune. Anche quando siamo andati in America è stata un po' la stessa cosa, abbiamo detto: portiamo lì i libri europei.

SANDRA Noi siamo molto legati anche alla geografia dei posti. Siamo andati quindi un po' per zone geografiche, e oltre all'Europa penso si possa dire che ci interessi molto il Mediterraneo. L'abbiamo seguito con Carlotto, con Izzo, e poi anche l'altra parte del Mediterraneo. Ultimamente siamo molto concentrati sull'Africa. Devo dire che fare i libri così, in modo geografico, aiuta anche noi a capire di più quei posti.

Nel libro di Sandro si parla spesso di «comunità dei lettori». È un bel concetto, ma questa comunità oggi, rispetto a ieri, come si è trasformata? Riuscite ancora ad avere il polso di chi siano i vostri lettori?

SANDRA Io direi che all'inizio c'è stata più una comunità di persone che già conoscevano le letterature dell'Europa orientale, e che si è molto indignata quando ci siamo permessi di fare il noir mediterraneo. Ci dicevano: ma cosa fate, i gialli? Sembrava un delitto. Poi siamo diventati, col tempo, un editore eclettico. Se uno va in libreria e guarda i nostri libri, dice: ma com'è che questi fanno un libro sul fantastico, e poi fanno Elena Ferrante, e poi Mathias Énard, e poi Mieko Kawakami? Abbiamo interessi diversi, e li seguiamo tutti. Avendo questa fortuna di poter scegliere quello che ci piace, andiamo in molte direzioni.

EVA Non tutti i libri funzionano per tutti. Il minimo comune denominatore è che sono libri scelti con amore che vogliamo condividere perché ci hanno emozionato. Io penso che ci sia quindi una comunità più affettiva, e meno intellettuale, di quella di altri editori. Ti devi fidare, dici: questi sono pazzi, chissà che faranno la prossima volta.

Maria Tatsos

Rachel Carson, la madre dell'ambientalismo

«Io Donna», 14 gennaio 2023

Sessant'anni fa la scienziata americana pubblicava *Primavera silenziosa*, il libro che ha contribuito a dare il via al movimento per la difesa del pianeta

È la primavera del 1955. Gli abitanti del Michigan, negli Stati Uniti, attendono con gioia il consueto arrivo dei pettirossi americani (*Turdus migratorius*) che annunciano cinguettando la fine della stagione fredda. Gli uccellini si presentano puntuali, ma nel giro di pochi giorni cala il silenzio. Un ornitologo della locale università nota preoccupato che nel giardino dell'ateneo il suolo è ricoperto ogni giorno da decine di pettirossi morti. Che cosa sta succedendo? Le autorità americane avevano dichiarato guerra a un fungo che stava uccidendo gli olmi, tentando di sterminare il coleottero che lo diffondeva. Per riuscirci, avevano irrorato il terreno con tonnellate di ddt, un insetticida all'epoca molto in voga. La sostanza si era depositata sulle foglie, che in autunno erano state mangiate dai lombrichi, diventati così un concentrato di veleno. A un pettirosso bastava mangiare undici vermetti per restare stecchito. Questo non è l'unico episodio del genere avvenuto nell'America di allora. Altrove, oltre agli uccelli, sono morti mammiferi selvatici, ma anche gatti, cani e animali d'allevamento. Per non parlare dei danni alla salute degli umani troppo vicini agli aerei che riversavano i pesticidi su incarico delle autorità governative. In nome del progresso, di una natura nemica da piegare al volere dell'uomo, e senza sognarsi neppure di informare i cittadini sui rischi che

correvano. A puntare il dito contro questo biocidio – un delitto contro la vita di intere specie – è una scienziata: Rachel Carson (1907-1964). Il suo scritto più celebre, *Primavera silenziosa*, uscito sessant'anni fa, è un coraggioso atto di denuncia che ha cambiato il corso della storia. «Senza questo libro, la nascita del movimento ambientalista sarebbe avvenuta più tardi o non avrebbe avuto luogo affatto» ha scritto l'ex vicepresidente degli Stati Uniti Al Gore. Se la gente – e le donne in particolare – hanno alzato la testa per difendere la salute del pianeta e dei loro figli, è grazie a questa studiosa che negli Stati Uniti è diventata un'icona e un role model femminile, mentre da noi continua a essere poco nota. Per colmare questa lacuna Danilo Selvaggi, direttore generale della Lipu (Lega italiana protezione uccelli), ha appena pubblicato *Rachel dei pettirossi* (edito da Pandion), la prima biografia in italiano. «Rachel Carson mi ha cambiato la vita quando, da studente in Filosofia, mi sono avvicinato all'etica ambientale» commenta Selvaggi. «Era inaccettabile che su una tale gigante della cultura del Novecento in Italia non ci fosse nulla.»

DAL MASTER IN ZOOLOGIA ALLA BIOLOGIA MARINA

Esiste una magnifica foto di Rachel nel 1928, a ventun anni. Una ragazza di una bellezza non vistosa,



il cui destino naturale era un buon matrimonio. Ma il cuore di Rachel batteva in un'altra direzione. Fin dalla sua infanzia a Springdale, in Pennsylvania, si era innamorata della natura, vagando fra fiori, uccelli e farfalle, guidata dalla madre Maria. Dotata di vero talento per la scrittura, a undici anni vince un premio con un racconto, quindi al college decide di studiare letteratura inglese. L'incontro con la professoressa Mary Skinker, che diventerà la sua mentore, la spinge verso la biologia. La passione per la scienza che si accende in lei, però, convive felicemente con la sua capacità di raccontare.

Dopo la laurea nel 1929, ottiene un master in Zoologia alla John Hopkins University e nel 1935, con l'aiuto di Skinker, viene assunta al Bureau of Fisheries, che poi diventerà lo Us Fish and Wildlife Service, dove ha l'opportunità di lavorare come biologa marina a bordo di navi di ricerca, una rarità per una donna. Oltre a questo, si fa conoscere da un pubblico più ampio come divulgatrice: scrive articoli e cura cinquantadue puntate di una serie radiofonica

sul mare. La professione la assorbe e i guadagni sono preziosi per aiutare la madre vedova e le figlie della sorella Marian, morta nel 1937. Il senso di responsabilità la porterà anche a adottare Roger, il figlio della nipote Marjorie, dopo la sua scomparsa nel 1957.

Per lei – cresciuta in campagna – l'incontro con l'oceano è una folgorazione. I libri della trilogia dedicata al mare, pubblicati tra il 1941 e il 1955, trasmettono il mistero e la bellezza del mondo acquatico, le interconnessioni fra esseri viventi, ma anche il senso di meraviglia nei confronti della natura e dei suoi equilibri. Il secondo volume vende ben 250.000 copie nell'anno di pubblicazione ed è tradotto in trentadue lingue. Il successo porta Rachel a riflettere: forse è giunto il momento di dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. Nel 1952 rassegna le dimissioni e compra una casa nel Maine, a Southport Island, di fronte all'oceano. Una delle sue vicine di casa è Dorothy Freeman, destinata a diventare un legame affettivo fondamentale per la scienziata. Nel frattempo, l'industria chimica da anni stava tentando

di convincere l'opinione pubblica americana di aver trovato la panacea: gli insetti nocivi per l'agricoltura erano condannati a sparire grazie al ddt e altre sostanze di sintesi. Nel 1958 Rachel apprende da una conoscente della baia di Cape Cod che un trattamento con l'insetticida aveva fatto sparire gli uccelli canori della zona. Carson, già sensibile allo scempio che si perpetrava sull'ambiente, decide che è tempo di agire. Nei tre anni successivi si dedica a raccogliere dati, ricerche, informazioni per il suo libro-denuncia. Lavora con estremo rigore scientifico per essere inattaccabile. Sa che i colossi della chimica faranno di tutto per distruggere le sue tesi, e forse anche lei.

UN MESSAGGIO (PURTROPP) ATTUALISSIMO

Primavera silenziosa esce il 27 settembre 1962. Come previsto, una schiera di scienziati si avventa contro «Miss Carson»: chiamarla «signorina» senza riconoscere i suoi titoli accademici era un modo per sminuirlo. Volano altri epiteti: zitella senza figli, nemica dell'America, isterica, emotiva, persino comunista. La copertina di una rivista nel 1963 la ritrae come una strega che vola con la scopa. Non riuscendo a confutare le sue idee, cercano di distruggere la persona. Rachel Carson, malgrado l'immediato successo del libro, non sta attraversando un momento facile della sua vita. Dopo due interventi per un tumore al seno, nel 1960 subisce una mastectomia. L'oncologo che l'ha operata non le spiega la gravità della situazione, lasciando che vada in metastasi. Malgrado la sua salute sempre più critica, Rachel non lascia trapelare nulla: non vuole che i suoi nemici strumentalizzino il suo cancro per accusarla di essere animata da un sentimento di vendetta. Mentre *Primavera silenziosa* diventa un best seller e il presidente Kennedy

nomina una commissione che esprimerà l'esigenza di un uso più selettivo della chimica, le idee di Carson delineano una roadmap per il futuro. Non è un'estremista che vuol cancellare l'uso della chimica, fermare il progresso: chiede solo moderazione e conoscenza delle possibili conseguenze. L'agricoltura deve correggere il tiro: le monoculture sono fragili, la biodiversità è preferibile. Serve un patto con la natura. «Il suo messaggio è attualissimo» commenta Selvaggi. «Anche se non si fa più un uso smodato dei pesticidi, le “primavere silenziose” ci sono ancora. In Italia, tra gli otto e i quattordici milioni di uccelli sono andati persi nell'arco di vent'anni nelle campagne. C'è attesa per la revisione della direttiva europea sui pesticidi, in direzione di un uso più sostenibile.» Intanto, per la cronaca, stiamo ancora consumando oltre trecento milioni di tonnellate di fertilizzanti chimici e 4,6 milioni di tonnellate di pesticidi in tutto il mondo (dato 2022). Fra i meriti di Carson c'è l'aver spiegato che la natura non funziona per compartimenti stagni: se immettiamo un veleno in circolo, finirà per avvelenare anche noi attraverso l'acqua, l'aria, il suolo, il cibo che consumiamo. Qualsiasi mossa sproporzionata può stravolgere delicati equilibri. Per fortuna, oggi abbiamo imparato a usare anche altre armi: per esempio, teniamo sotto controllo una pianta infestante o un insetto nocivo con gli antagonisti che la natura stessa mette a disposizione. Rachel se n'è andata nel 1964, senza fare in tempo a vedere la messa al bando del ddt, ottenuta grazie a lei. Coraggiosa e autorevole, non ha avuto paura di sfidare ambienti istituzionali e industriali potenti. «La sua vicenda umana e politica, le sue battaglie, la sua storia personale meritano un'attenzione cinematografica» conclude Selvaggi. «Ho scritto a Netflix, spero che si arrivi a un film su di lei.»

«Il suo messaggio è attualissimo. Anche se non si fa più un uso smodato dei pesticidi, le primavere silenziose ci sono ancora.»

Giulio D'Antona

Tutti gli scrittori pubblicano, ma in pochi sanno condividere

«Finzioni», 14 gennaio 2023



Intervista al Pulitzer Joshua Cohen: «La quantità di critica che viene prodotta oggi è superiore a quella del passato, però ha meno impatto».

Joshua Cohen è quel genere di scrittore che non si limita a raccontare storie: le condivide, le mette a disposizione. La maggior parte degli scrittori di mia conoscenza, in realtà, potrebbero essere spinti a credere di ritrovarsi in questa definizione, ma la condivisione in letteratura è una merce molto rara. I romanzieri hanno la tendenza a tenere per sé le proprie storie; le pubblicano, sì, le diffondono, è vero – anche più di quanto dovrebbero – ma raramente le condividono. Anzi, fanno in modo che diventi molto difficile per chiunque dei loro lettori o ascoltatori riportare una loro storia senza citarne l'autore. La letteratura è un atto di egoismo, nella maggior parte dei casi. Non per Cohen.

Una volta mi ha raccontato una storia e per anni l'ho riutilizzata senza preoccuparmi troppo di menzionare la fonte. So per certo che ci sono altri, ai quali l'ho passata io, che stanno facendo altrettanto.

La storia è questa: durante un tour di presentazione del suo romanzo *Il libro dei numeri*, Cohen si trovava in una bellissima ma isolata zona della Svizzera tedesca, invitato da un comitato di lettori di prestigio a parlare nelle sale di alcuni maestosi castelli. Faceva base in un alberghetto equidistante da tutte le tappe dei suoi tre o quattro giorni in Confederazione. Una sera, dopo una lettura di fronte a diversi membri dell'aristocrazia elvetica, venne avvicinato da un tipo

di mezza età dall'aspetto curato e chiaramente molto benestante che lo invitò a seguirlo nella sua villa: doveva dirgli qualcosa di estremamente importante. Cohen, che era scortato da un autista messo a disposizione dall'organizzazione, declinò l'invito e gli chiese se non potessero parlare lì, al firmacopie. L'uomo disse di no, avrebbe mandato una macchina a prenderlo. A quel punto, Cohen, un po' in imbarazzo, gli chiese di non farlo e inventò su due piedi un impegno inderogabile. Tornato in albergo, si sedette al bancone del bar per raccogliere i pensieri. Dopo qualche minuto e pochi sorsi di una birra assolutamente imprescindibile, l'uomo della presentazione gli comparve di fianco. Cohen trasalì, ma mantenne la calma. «Le devo assolutamente parlare» fece il tipo. «Mi parli qui.» «Non posso, venga a casa mia.» «Preferirei di no, sono stanco.» Allora il tipo propose di sedersi a un tavolo isolato. Cohen lo lasciò andare avanti e cercò con lo sguardo una rassicurazione da parte del barista, che gli fece capire che non c'era nulla di cui preoccuparsi. Si sedettero e il tipo andò al sodo: «Ho una fotografia di Thomas Pynchon scattata meno di una settimana fa». Era un'assurdità per una serie di evidenti motivi, non ultimo il fatto che di foto di Pynchon non ne esistono di più recenti del 1955, ma Cohen, a quel punto, da bravo romanziere, voleva vedere come sarebbe andata.

«E come fa ad averla?» chiese. «Ho molti soldi. Ho pagato un investigatore perché lo trovasse e lo fotografasse.» «Va bene, me la mostri.» Il tipo scoprì le sue carte: in cambio della foto voleva un piccolo favore sessuale. Cohen declinò di nuovo e fece per alzarsi. «Gliela mostro comunque» disse l'uomo. E così, Joshua Cohen si ritrovò in possesso di una delle rarissime immagini contemporanee di Pynchon, forse l'unica in circolazione. È una storia che può interessare solo agli scrittori fissati con la letteratura americana: dopo che me l'ebbe raccontata ho voluto anch'io vedere la foto. Sembrava proprio lui e Josh me l'ha regalata, assieme a tutto l'aneddoto. Quando ci siamo sentiti per parlare del suo ultimo libro, *I Netanyahu*, che gli è valso il premio Pulitzer per la narrativa, questa faccenda mi è tornata in mente.

Ti ricordi l'aneddoto di Pynchon?

Certo!

Come è andata avanti?

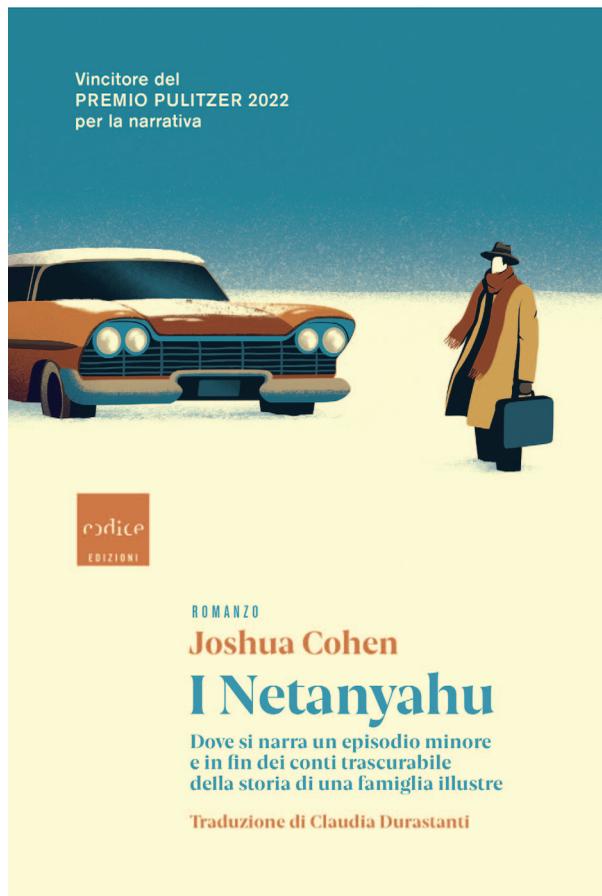
La foto è sempre l'unica che io abbia trovato, mi hanno confermato che è proprio lui, e continua a non valere niente. Però è una bella storia.

Ho letto «I Netanyahu» ed è un gran bel libro, ha molto dell'aneddoto di Pynchon e di altre storie che ti ho sentito raccontare e si discosta dai tuoi ultimi lavori.

È un libro che torna indietro nel tempo, in molti sensi. Ho voluto recuperare un tipo di letteratura che appartiene a una o due generazioni fa e rendere omaggio alla letteratura stessa, come si usava fare una volta soprattutto in ambiente accademico e di critica letteraria.

Sembra uscito da quella tradizione che lega i fratelli Singer a J.D. Salinger, Saul Bellow e Philip Roth.

Lo so, avrei dovuto pensarci meglio. Un libro ambientato nell'accademia dei primi anni Sessanta, nel campus di un college, che parla di identità israeliana e identità americana è qualcosa che non ha proprio nulla a che vedere con la letteratura contemporanea.



Mentre lo scrivevo pensavo a Harold Bloom. Nei suoi ultimi anni siamo stati amici e per me lui era il bravo ragazzo di quelle generazioni che si sono fuse assieme nel grande filone ebraico americano del secolo scorso. Bellow ha avuto cinque mogli, Roth era Roth e lo è stato fino all'ultimo, Bloom era quello con la testa sulle spalle; aveva ricevuto un'educazione più tradizionale, parlava yiddish e aveva imparato l'inglese a diciassette anni; si era laureato in una Ivy League ed era diventato un esperto di romanticismo inglese, uno studioso di Shakespeare. Non è male per un ragazzino ebreo mezzo polacco e mezzo lituano cresciuto nel Bronx.

Il portatore sano del canone occidentale, anche questo concetto appartiene a un'altra generazione.

Però esiste. Bloom era diventato il modello della critica letteraria neoconservatrice. Aveva teorizzato il concetto di «tardività»: in ogni generazione si ha la sensazione di essere arrivati troppo tardi, che tutto sia già stato fatto e detto. È intimidente: qual è il valore di un contributo se ogni forma espressiva è già stata esplorata? Per Bloom questa condizione portava alla nascita di due tipi di scrittori: i «forti» e i «deboli». Gli scrittori deboli sono quelli che essenzialmente si fanno allievi di un maestro passato, e finiscono per copiarlo; però vedono il mondo per com'è, con tutte le sue storture e, in nome del fatalismo che li guida, lo accettano. I forti no: provano a cambiarlo. Non lo accettano, ne danno una versione completamente distorta. Mitizzano il passato trasformandolo in un enorme problema che può essere risolto solo attraverso la loro scrittura. Scrivono per correggere gli errori delle generazioni precedenti.

Un tantino presuntuoso, forse?

Mah, per uno scrittore può anche funzionare. Funziona meno per un primo ministro, per esempio.

Tu in che categoria ricadi?

Nessuna delle due, mi auguro. O entrambe. Con *I Netanyahu* ho provato a scrivere qualcosa che mi rendesse contemporaneamente un forte e un debole. Ho voluto camminare sul tracciato dei grandi vecchi, non limitandomi a omaggiarli, ma usando le loro ambientazioni, prendendo in prestito dalle loro voci, facendo vivere i loro personaggi, ma contemporaneamente trattandoli come se avessero sbagliato tutto. È stata una scelta molto cosciente. Mi sono detto: voglio scrivere un romanzo di Roth, come se Roth fosse nel torto.

E lo hai dedicato a Bloom.

Da quando non c'è più, mi manca molto. Ho riflettuto molto su ciò che è stata la sua vita e sul suo lavoro. La critica letteraria in sé non mi è mai stata più di tanto utile per scrivere un romanzo, anzi, al limite pensare a quello che sarebbe venuto dopo la

«In letteratura tagliare con le generazioni passate è molto difficile.»

pubblicazione mi ha ostacolato. Ma Harold andava oltre questo: assimilava e studiava ansie e nevrosi, ed è ciò che di lui ho usato per scrivere la sua generazione.

Lo hai fatto in un momento in cui la maggior parte degli scrittori sta cercando di tagliare i ponti col passato.

In letteratura tagliare con le generazioni passate è molto difficile. Molto della distruzione del passato come atto di protesta, o dichiarazione di indipendenza politica, è spettacolo. Un plateale atto di rinuncia: più efficace se comunicato verbalmente o visivamente. Funziona nella musica, perché il musicista è completamente assorbito dal momento; funziona in teatro, perché passa attraverso il corpo; funziona su uno schermo, perché avviene in maniera fisica. Deve essere un gesto aggressivo, di confronto, un'esplosione. In letteratura le esplosioni generalmente non funzionano. Penso che nella letteratura ci sia qualcosa di intrinsecamente conservatore.

Eppure, anche in letteratura, ora cercano tutti di esplodere.

Può darsi. Ma è importante capire in che modo la prosa produce un effetto. Non è uno strumento che si può utilizzare se si aspira a un effetto estetico. La prosa descrive e convoglia il pensiero. È un mezzo estremamente trasparente, non contiene l'effetto sorpresa. Può essere usata per descrivere la distruzione del passato, senza che sia essa stessa ad abatterlo.

I tuoi protagonisti sono storici. Anche la storia ultimamente è un argomento difficile.

La storia è l'incubo dal quale da sempre cerchiamo tutti di svegliarci. Per me il conflitto avviene tra due concetti divergenti di storia: quello medievale, che vede la storia come un infinito ripetersi di cicli

identici, e quello progressista, emerso con l'illuminismo. Nel primo caso, la storia è una tragedia continua: infanzia, maturità, declino inevitabile. Nel secondo caso, il fluire della storia è un costante miglioramento. Oggi è stato un po' meglio di ieri e ieri era meglio dell'altro ieri, e così via. Quindi, anche se i nostri tempi non sono grandiosi, rappresentano un passo avanti rispetto al passato e possiamo sempre contare in un miglioramento futuro.

La storia circolare è anche il fondamento delle grandi religioni.

La visione medievale della storia si fonda sull'esistenza del male nell'universo. C'è qualcosa di profondamente malvagio che ci limita e ci impedisce di tagliare i nodi che ci legano al passato, condannandoci per sempre al ripetersi della tragedia umana. Gli ebrei si stabiliscono da qualche parte, segue un periodo di relativa calma, e poi vengono cacciati, perseguitati, sterminati. È lo spirito del caos: una forza inarrestabile e incontrollabile che ci tiene legati al continuo soffrire. Dall'altra parte, la concezione illuminista presuppone di poter controllare, incanalare questo

male rendendolo un mezzo. Sono concetti che hanno cambiato aspetto, si sono vestiti di diversi colori politici, hanno stuzzicato questa o quella corrente accademica, ma sostanzialmente sono rimasti invariati.

È un pensiero sterminato, complesso da rendere in un romanzo e a tratti anche rischioso.

Gli argomenti dei quali è più facile scrivere sono quelli che ti ossessionano, le fissazioni, le cose che ti terrorizzano. Se mi puntassero un fucile alla tempia e mi dicessero: «Scrivi una storia d'amore!», sarei spacciato. Mi farei sparare. Penso che parte del processo creativo di uno scrittore passi dall'accettare di non avere scelta: il prodotto inevitabile della scrittura è mettere su carta qualcosa che dia fastidio a qualcun altro.

Netanyahu, ad esempio.

In quel caso per me è stata una specie di gioiosa vendetta. Sono cresciuto a Atlantic City e ho sentito ripetere il nome di Trump di continuo da quando sono nato. Prima del suo ritorno in auge, Ben Netanyahu [che in questo caso è il figlio del protagonista del



romanzo, Ndr] è stato al potere per quindici anni, ed era cresciuto nei sobborghi di Philadelphia. Atlantic City è dove gli abitanti di Philadelphia vanno al mare, quindi ecco un altro nome che sentivo di continuo. Poi ho vissuto in Israele, e anche lì è impossibile non imbattersi in quel nome ogni due passi. Però penso che questi nomi, che la storia ha reso così pesanti, perdano di intensità man mano che vengono ripetuti. Diventano marche, come «Kleenex» che è diventato un termine generico per definire i fazzoletti. Li ho in testa da tutta la vita e mi sono detto: cosa posso farne? Un romanzo è una buona risposta.

Uno dei temi che tratti da sempre è l'identità israeliana. Etgar Keret una volta mi ha detto: «Fuori da Israele

sono un fascista in quanto israeliano, a casa sono un fascista in quanto di sinistra».

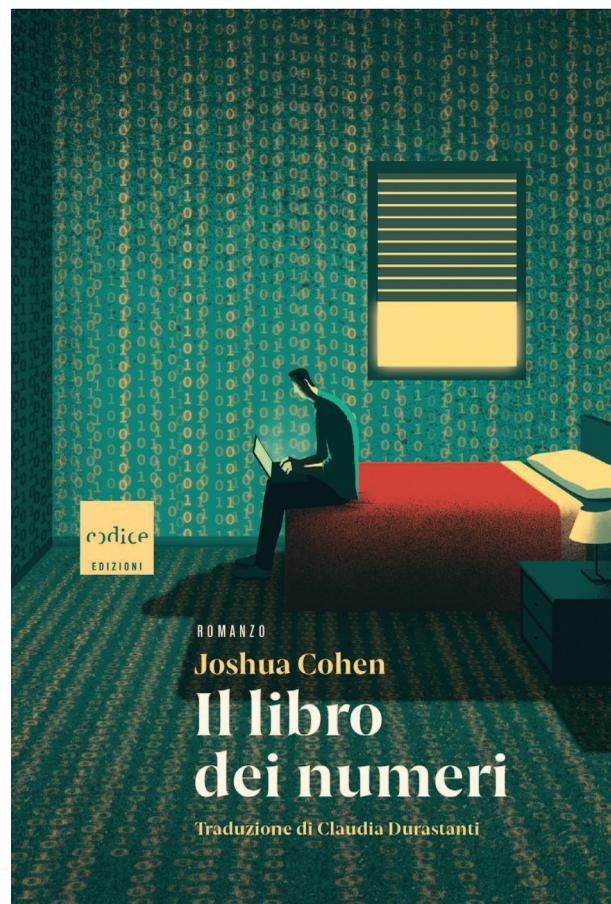
È come: «Per i francesi sono tedesco, per i tedeschi sono francese e per tutto il resto del mondo sono un ebreo», si può applicare a diversi ambiti. Ho vissuto in Europa da americano ed è molto divertente: tanto per cominciare tutti ti trattano come un idiota, il che è utile. Allo stesso tempo, molti europei vivono nel mito americano da dopo la Seconda guerra mondiale, mentre altri, le nuove generazioni, riconoscono i danni che l'America ha fatto alla stabilità planetaria, eppure fruiscono della cultura americana. Così, per me essere americano significa incarnare un paradosso: sentirsi a casa propria nel mondo ma doversi continuamente scusare. Gli Stati Uniti possono essere molto dannosi, ma sono considerati necessari dal punto di vista culturale.

Di Israele non si può dire.

No, Israele per molti non è culturalmente necessario. Ma quello che non tutti tengono in considerazione è che è anche uno dei paesi con la più grande varietà culturale del mondo. Ci abitano persone che provengono da ogni angolo del pianeta, ed è logico, quasi naturale che questa eterogeneità causi una certa tensione, ma anche un certo fervore umoristico.

Parlando di umorismo, ne usi un sacco.

Ho avuto la fortuna di conoscere e poter scambiare qualche idea con persone che hanno partecipato all'era pionieristica delle sitcom. Mi raccontavano che, soprattutto nei primissimi tempi, i budget erano risicati, avevano a disposizione solo una o due telecamere e tutti gli scrittori venivano dalla radio. Molti di loro erano immigrati o figli di immigrati. Nelle sitcom non esiste il concetto di privacy, nessuno bussa alla porta, tutti entrano senza annunciarsi e nessuno si fa mai gli affari propri. È una comunità mutualistica che vive ficcando il naso nelle esistenze degli altri, sostanzialmente costruita sul modello dei palazzi newyorkesi abitati dagli immigrati a metà del secolo...



Mi ricorda Bernard Malamud, o «Mrs Maisel».

Esatto. Volevo scrivere un libro che contenesse anche questo aspetto. Molte delle scene dei *Netanyahu* sono costruite come scene di una sitcom.

Funziona. Specialmente l'utilizzo dello humor visivo, quasi slapstick, in un tempo in cui tutti si affidano alla stand up comedy.

Il fatto è che non si può mai permettere al narratore di essere un comico. Il narratore deve rimanere fermo immobile mentre tutto attorno a lui si sviluppa la comicità.

Il contrario di stand up.

Giusto. Hollywood fu sostanzialmente fondata da ebrei russi, polacchi e galiziani provenienti dall'industria tessile: un campo in cui si programma sempre per la stagione successiva. Una volta hanno chiesto a uno di questi grandi capi dei primi Studios perché un imprenditore tessile si fosse messo in testa di fare film; ha risposto: «Oh, è la stessa cosa, si tratta di sapere dove tagliare!».

Credi che esista ancora la critica letteraria?

Più che mai. Ai tempi in cui Virginia Woolf scriveva pezzi di critica, l'avranno letta forse in un migliaio di persone. Oggi sono centinaia di migliaia a leggere la «New York Review of Books», o la «London Review of Books». La quantità di critica che viene prodotta oggi è nettamente superiore a quella del passato, però ci sembra abbia meno impatto. I morti sono sempre più famosi di noi che siamo vivi.

Però è cambiato molto. I libri vendono perché se ne parla su TikTok. Libri che magari sono usciti anni fa cominciano a un tratto a vendere migliaia di copie a settimana perché un giovane tiktokker li ha scoperti.

È fantastico!

Conosco scrittori che non sarebbero così entusiasti.

Ho un nipote di otto anni che qualche giorno fa mi ha fatto conoscere i Nirvana. Mi ha chiesto: «Ne hai mai sentito parlare?». Ho risposto guardandolo dritto negli occhi: «Non ho idea di cosa parli». Così me li ha fatti sentire. Gli ho chiesto come li avesse scoperti e mi ha risposto: «On line». Niente di più facile. La cosa bella è che quando gli ho chiesto se volesse sapere dov'ero quando Kurt Cobain si è ucciso mi ha chiesto: «Chi è Kurt Cobain?».

Meraviglioso. È un modo nuovo e fresco di vedere le cose, libero dalle nostre sovrastrutture.

Quello che mi piace di più è l'assoluta mancanza di vergogna nel dichiarare la propria scoperta. Quando ero ragazzo io pensavo che tutti conoscessero tutto e la mia missione era portarmi pari. Non sarei mai andato da qualcuno di più vecchio di me a chiedere se conosceva qualcosa, avrei dato per scontato che lo conoscesse. I ragazzi sanno esattamente quello che stanno facendo, è rassicurante.

Ed è anche un'ottima conclusione. Molti scrittori non sarebbero stati felici di sentirsi paragonare a Roth, oggi, ma questo getta tutta un'altra luce sulla vicenda.

Assolutamente. E più ci si allontana generazionalmente dalla fonte della scoperta, più la si vede con occhi diversi. Mio nipote che scopre i Nirvana lo fa diversamente da come li ho scoperti io prima di lui, con un diverso senso estetico, un diverso bagaglio culturale, una diversa concezione del mondo.

Senza la cattiva storia che gli abbiamo buttato sulle spalle diventa un'ottima scoperta.

E non sa nemmeno che è stata Courtney a uccidere Kurt.

Ah.

«I ragazzi sanno esattamente quello che stanno facendo, è rassicurante.»

Marianna Rizzini

Dalla rete alla realtà

«Il Foglio», 14-15 gennaio 2023

Pera Toons, in arte Alessandro Perugini, da grafico pubblicitario a fumettista, tiktokker, instagrammista, fenomeno editoriale dell'anno

Questa storia è una storia che non ha un vero inizio, o meglio ne ha tanti. Può partire da Arezzo, la città di Pera Toons, in arte Alessandro Perugini, in origine grafico pubblicitario, poi fumettista dentro e fuori dal web (trecentomila copie vendute e nell'ultimo anno posto fisso in vetta alle classifiche di libri per ragazzi con ben quattro titoli, più quasi quattro milioni di fan sui social, tra bambini, adolescenti e adulti appassionati dei suoi enigmi e delle sue fredde battute animate dallo stile semplice e caustico). Ma può partire, la storia, anche da un non-luogo, e cioè dall'astrattezza di un momento di noia. «È dalla noia, direi da una noia che diventa terapeutica, che nascono le idee migliori, peccato che oggi abbiamo troppo poco tempo per annoiarci» dice Perugini al «Foglio». E infatti lui la noia se la crea ad arte, a volte: sotto la doccia, mentre passeggia, mentre colora, mentre sta seduto con il telefono spento. Ed è in quell'attimo che l'idea arriva, non si sa da dove, sepolta sotto la frenesia delle distrazioni. Perché le distrazioni ha dovuto prenderle di mira per arrivare dov'è, Perugini, affettuosamente chiamato soltanto «Pera» da lettori, tiktokker, instagrammisti, facebookisti, ammiratori e colleghi – e persino l'editore Emanuele Di Giorgi, cofondatore e amministratore della casa editrice Tunué, non riesce più a chiamarlo per nome, neanche all'inizio dell'intervista in cui

spiega dove e come ha conosciuto colui che poi sarebbe diventato un caso editoriale, in un miracoloso travaso-interazione tra mezzi mediatici al contrario: dal web alla carta, dal più moderno al più antico, da chi non legge per niente se non sui social a chi diventa lettore di best seller come, tra gli altri, *Ridi che è meglio*, *Chi ha ucciso Kenny?* (e il suo seguito, *Il trono di Kenny*), *Ridi a CreepyPelle*, libri in cui i personaggi amati dai follower, da Pera a Kenny a Ely a Alfie, sospesi in un'età indefinita tra fine infanzia e inizio adolescenza (dieci anni? undici? dodici? tredici? quattordici?), si muovono tra scuola, casa, parchi di divertimento horror e altre ambientazioni della porta accanto, intervallando battute e pensieri timidi o spavaldi, fidelizzando il lettore come un tempo potevano fare i personaggi dei «Peanuts», da Lucy a Linus a Charlie Brown a Snoopy, con le loro piccole forze e debolezze – in questo caso con la formidabile capacità di ingaggiare gare di battute e risoluzione enigmi – oppure svagando come una barzelletta lapidaria imparata a scuola (del tipo «ho scoperto che ai cannibali piace l'insalata con-dita» oppure «ma se cuocio un biscotto tre volte, ottengo un tris-cotto?»).

Ed l'editore Di Giorgi lo racconta, com'è andata all'inizio, ed è qui che la storia passa per Lucca, in particolare dal festival Lucca Comics, appuntamento

imprescindibile per gli amanti del genere: c'è Pera che, nel 2017, ancora grafico che ha studiato allo Ied di Milano e che ha trovato impiego in una grande agenzia, ma sempre più fumettista sul web per diletto, con trentamila follower all'apertura della prima pagina Instagram, si presenta ai ragazzi di Tunué, una delle case editrici di riferimento nel mondo del fumetto. È uno che «ha studiato bene e più volte l'algoritmo», Perugini, racconta lo stesso Perugini, e ha osservato dinamiche e slittamenti di preferenze, negli anni in cui ha lavorato per brand di lusso, da Pomellato a Dodo, ma è anche uno «che ha una passione per l'arte di provocare un sorriso quotidiano», come ci dice oggi Pera. E insomma dal 2017 al 2022, per Pera, è stata una strada in discesa con picchi di vendite, dopo il primo test, con volo metaforico e reale negli Stati Uniti, dove sono stati venduti i diritti di *Chi ha ucciso Kenny?*, e l'aspirazione di arrivare anche in Brasile, dove Pera ha già fatto esperimenti in rete, con fumetti animati doppiati in portoghese (in Italia lui stesso sta imparando a doppiare i suoi lavori, finora digiuno di doppiaggio). E l'editore Di Giorgi parla dello stupore di vedere in atto il teorizzato scambio virtuoso web-carta, con ritorno in libreria, o addirittura primo ingresso in libreria, di ragazzi che ci si avvicinavano riluttanti, magari solo perché un professore aveva inserito la lettura di un libro nella lista dei compiti delle vacanze. Pera parla invece, commosso, di quando gli scrivono le mamme di bambini che hanno qualche difficoltà di apprendimento o lievi forme di autismo, felici perché il figlio, grazie alla passione per i personaggi e le battute di *Ridi che è meglio* o *Ridi a CreepyPelle*, «fa qualcosa che fanno anche gli altri, sedersi a leggere un fumetto».

Da quel giorno di Lucca alla fine del 2019, il format di *Chi ha ucciso Kenny?*, spiega Di Giorgi, si è rivelato vincente anche nel lasciare al lettore il margine di libertà di provare, con i protagonisti, a risolvere un enigma, come se il lettore potesse entrarci, nel libro: forse anche questa è la chiave della crescita costante, da cui sono nate altre idee, e, all'inizio

del 2020, l'idea di una nuova storia ambientata nel mondo della scuola. Ma poi arriva la mannaia del lockdown, il primo durissimo lockdown di marzo. Visto con gli occhi di Pera, dice Pera, «una tristezza infinita, profonda, e lo smarrimento, come per tutti». Che fare? È a quel punto che i due, editore e autore, decidono per la scommessa: andare lo stesso in libreria, adattando dove si poteva la storia e le battute al nuovo terribile scenario con Dad, mascherine comprese, e porsi come obiettivo la risata che pareva impossibile nel momento in cui la vita per com'era prima sembrava perduta per sempre (oggi però Pera, non a caso, ha deciso «di disegnare storie in cui il mondo è come il mondo prima del covid»). Dice: «L'obiettivo, in quei mesi assurdi, era quello di cercare di alleviare la pesantezza del presente con la leggerezza di una freddura, una al giorno, giorno per giorno». Nasce così *Ridi che è meglio*, partito, dice Di Giorgi, con tremila copie di lancio e riassortito costantemente per due anni, fino ad arrivare a centotrentamila copie vendute. Dalla primavera di quest'anno, due anni dopo, Pera Toons è, come si è detto, costantemente al vertice delle classifiche, e con più di un titolo (il lettore va a cercare i titoli precedenti, ed è qualcosa che all'autore «non sembra ancora vero, perché non pensavo davvero di arrivare qui»). «Pera è un diesel» dice Di Giorgi, che del suo autore racconta l'attitudine di content creator che segue con grande intuito le accelerazioni suggerite dagli smottamenti rapidi del web – motivo per cui il primo Pera instagrammista si è rivelato abile tiktocker, pur non essendo un attore ma un creativo che, nel passaggio al video, non diventa mai altro da sé. Ma non è un successo casuale, il suo, anzi.

Il passo indietro che spiega tutto porta necessariamente alla bestia nera di Perugini, la distrazione di cui si diceva. «Siamo distratti, tutti, irrimediabilmente, continuamente, viviamo in questa frammentarietà di concentrazione e distrazione che spesso impedisce di raggiungere i risultati che uno vorrebbe raggiungere. Capita anche a voi, no?» (Come no, si pensa ripercorrendo i molti attimi quotidiani in cui

si inizia a fare una cosa per poi finire a fare tutt'altro, seguendo il flusso di non si sa quale messaggio o ricerca sul cellulare). «Siamo sei miliardi, mi sono detto a un certo punto, ho tanta concorrenza, sì. Ma anche ci fossero sei miliardi di fumettisti, quanti di questi sarebbero davvero capaci di correre dritti verso la meta dei sogni senza distrarsi?» racconta Pera per spiegare la sua personale giravolta e svolta professionale e personale. Lui non si è distratto, anzi. Una sorta di Pera-guru racconta infatti il suo metodo: «Mai pensare di dover scalare tutta la montagna in un giorno, ma mai lasciare un giorno senza fare il passetto che ti avvicina alla vetta». Costi quel che costi, e spegnendo il telefonino mentre si disegna, nel suo caso, per creare l'abitudine virtuosa, dice, «a lavorare nel quotidiano»: «Se dovessi dare un consiglio a qualcuno, gli direi: poniti pure un obiettivo specifico, ma poi lavora nel quotidiano. Mi viene in mente lo scrittore Stephen King, che si imponeva di scrivere dieci pagine al giorno, sempre, in qualsiasi luogo. Belle o brutte, intanto scrivi. Ecco, riuscire a disegnare dieci tavole al giorno per me sarebbe fantastico, ma anche cinque vanno bene, basta avere in mente il tuo sogno e non smettere mai di camminare. Poco, ok, ma cammina». Per evitare la distrazione, da quando Pera è diventato Pera, l'ascolto degli amati podcast (libri, documentari, storie serie e no) è sparito dalle ore da lui dedicate alla creazione. «Li ascolto solo quando ripasso le tavole o quando rifinisco, prima mai. Devo essere lì, in silenzio, con me stesso. Io e il disegno.» Così, concentrandosi – «non mi vergogno di dire» dice «che, venendo dalla grafica pubblicitaria, ho studiato molto i gusti del pubblico e ancora li studio, e che a volte è una guerra postare la cosa giusta al momento giusto» – l'ex ragazzo di Arezzo, oggi quarantenne, è arrivato non soltanto alla considerazione che forse oggi dovrebbe «imparare a delegare qualcosa», ché finora ha fatto tutto da solo, a parte l'aiuto di una collaboratrice per il montaggio, ma anche a una certezza: questo è quello che lui vuole fare nella vita, e pazienza se qualcuno gli aveva consigliato di tenere anche il

lavoro in agenzia. E vuole farlo senza fermarsi dentro i confini. Pera vorrebbe infatti esportare Pera Toons non soltanto negli Stati Uniti e in Brasile – e questo nonostante i suoi genitori e la sua compagna ancora a volte trasecolino («guarda che hai combinato» gli dice spesso sua madre, tra il serio e il faceto). Lui stesso, Perugini, a volte non si capacita di essere seduto a firmare copie davanti a una libreria, tra giovani fan, tanto più che inizialmente non aveva come target i giovani. È stata una scoperta graduale, uno studio quotidiano di story, trend, like, quelli che ha riprodotto anche in modalità «teatro nel teatro» in fondo alle pagine di *Sfida all'ultima battuta*, centomila copie vendute. Un libro dove il canovaccio della gara di battute tra Pera e Alfie («perché pomodoro non attraversa la strada?» chiede l'ortaggio in copertina alle altre verdure e frutta; «perché è rosso» risponde la banana) lascia spazio ai commenti di presunti follower. «Piace a Ali Mentari» si legge in fondo alla battuta a pagina 28; «piace a Massimo Della Pena», si legge in fondo alla freddura di pagina 29. E tra misteri, dispetti e strette di mani si dispiega il mondo antropomorfo di Pera, che da bambino ha letto *South Park* ma deve aver letto anche la *Pimpa*: alberi parlanti, pesci loquaci, papere esterrefatte, sole e luna che dialogano, orsi e conigli dubbiosi, carte da gioco in crisi esistenziale («perché siamo venute al parco?» chiede il due di picche al quattro. «Per fare il picche-nic» risponde baldanzoso il due). E quando si arriva, sfogliando le pagine, al Creepy-Park, location base nel volume *Ridi a CreepyPelle*, tra strane ruote panoramiche e gelaterie poco invitanti (Dubbio gusto, si chiama la più gettonata), pareti di specchi, droni e mostri-fantasma dallo humour poco inglese, la mente va ai telefilm americani anni Ottanta e Novanta, con il gruppo di ragazzini che mettono in scena prime cotte e prime grandi amicizie su sfondo di zucchero filato e tiro a segno, ma anche al parco sotto casa, dove Pera si aggira in un pomeriggio qualsiasi di un qualsiasi giorno in cui l'indovinello rivolto a se stesso è: come posso, oggi, strappare la risata a cui ancora non avevo pensato?

Edoardo Rialti

In America si traducono «I promessi sposi» che ancora dividono l'Italia

«Il Foglio», 14-15 gennaio 2023



La nuova versione in inglese del romanzo più maltrattato a scuola e dalla critica è l'occasione per leggerlo «da fuori». E tornare a discuterne

Sicilia secondo dopoguerra. Un mafioso e un capitano dei carabinieri si affrontano in una schermaglia verbale che si conclude in un nulla di fatto, ossia nella vittoria del criminale stesso. Ciò non impedisce la cauta confessione d'un reciproco attestato di stima. «[...] lei è un uomo...» «Anche lei» disse il capitano con una certa emozione. [...] Al di là della morale e della legge, al di là della pietà, era una massa irredenta di energia umana, una massa di solitudine, una cieca e tragica volontà: e come un cieco ricostruisce nella mente, oscuro e informe, il mondo degli oggetti, così don Mariano ricostruiva il mondo dei sentimenti, delle leggi, dei rapporti umani. E quale altra nozione poteva avere del mondo, se intorno a lui la voce del diritto era stata sempre soffocata dalla forza e il vento degli avvenimenti aveva soltanto cangiato il colore delle parole su una realtà immobile e putrida? Sono parole di Sciascia che riecheggiano esplicitamente quelle con cui a sua volta Manzoni riconosceva alla volontà anarchica e selvaggia dell'Innominato una forza capace di spiccare e imporsi comunque sul pantano anonimo del bene e del male ordinari e sulle carenze dello Stato: «Più spesso, anzi per l'ordinario, la sua era stata ed era ministra di voleri iniqui, di soddisfazioni atroci, di capricci superbi. Ma gli usi così diversi di quella forza producevan sempre l'effetto medesimo,

d'imprimere negli animi una grand'idea di quanto egli potesse volere e eseguire in onta dell'equità e dell'iniquità, quelle due cose che mettono tanti ostacoli alla volontà degli uomini, e li fanno così spesso tornare indietro».

Nell'«Appunto 32, Provocatori e Spie» di *Petrolio*, Pasolini tratteggia una serata di gala del nuovo-vecchio potere politico ed economico dell'Italia del Boom, un festino di avidità e una passerella fatua dove c'è spazio per tutti. Allo «sfavillare della luce, come di una nave ancorata in un porto buio ma in festa», industriali, consorti, scrittori dai visi «segnati profondamente nei lardi, o tirati da infauste magrezze, essi tutti ci credevano». In cosa? Tutti fornivano il loro «contributo, ben codificato di fatuità e allegria» alla sottaciuta menzogna universale di quel mondo nel mondo. A sua volta ciò riprende e attualizza il banchetto per podestà, nobilastri e avvocati nel palazzotto di Don Rodrigo: «Chi, passando per una fiera, s'è trovato a goder l'armonia che fa una compagnia di cantambanchi, quando, tra una sonata e l'altra, ognuno accorda il suo stromento, facendolo stridere quanto più può, affine di sentirlo distintamente, in mezzo al rumore degli altri, s'immagini che tale fosse la consonanza di quei, se si può dire, discorsi. S'andava intanto mescendo e rimescendo di quel tal vino; e le lodi di esso venivano, com'era

giusto, frammischiare alle sentenze di giurisprudenza economica; sicché le parole che s'udivano più sonore e più frequenti, erano: *ambrosia*, e *impiccarli*. L'elenco di simili citazioni potrebbe continuare all'infinito. Il tutto è stata ironicamente sintetizzato da Gesualdo Bufalino: «Come con Dio, i conti col Manzoni non si chiudono mai...». Altrettanto opprimente ed elusivo, il suo peso sulle generazioni successive resta ancora oggi una delle coordinate fondamentali per valutare direzioni e scelte della scrittura italiana, e dell'identità nazionale stessa. Cosa vuol dire scrivere davvero un romanzo «italiano», dopo Manzoni? Un bel problema, che a sua volta pare quasi echeggiare lo scambio di battute tra Manzoni stesso e un perfido Giordani che a bruciapelo gli chiese: «È vero che credete ai miracoli?» e per risposta ottenne uno sfumato: «Eh! È una gran questione». Una prima difficoltà sta nel mettere semplicemente a fuoco lo spazio che *I promessi sposi* hanno occupato nell'orizzonte collettivo. Esso è tanto vasto che a un certo livello tutti credono di conoscere già Manzoni, perché in fondo ci sono nati dentro, e la complessità e l'audacia della sua operazione risultano così apparentemente innocui, addomesticati. «Tutti sanno chi è, come fosse uno di casa. Il che complica le cose, a volerlo rileggere senza pregiudizi» notava Gino Tellini, e questo perché Manzoni stesso «ha posto tanta cura – è a sua volta una perfida intuizione del contemporaneo Giordani – in apparir semplice, e quasi minchione». Quasi. La lettura del suo romanzo coincide con la storia dell'unificazione culturale del nostro paese. Già Boito aveva bollato Manzoni come «il gran prete» della morale nazionale. Eppure Manzoni è stato e resta il nostro unico vero autore romantico, il corrispettivo italiano di Hugo, Goethe e Byron – un romantico certamente «strano» e in esplicito contrasto con un altrettanto bizzarro classicista come Leopardi. Per Nievo il suo era «il più grande libro del nostro secolo» e per il gran sacerdote della critica letteraria, De Sanctis, le opere di Manzoni «nella storia dell'arte inaugurano un'era nuova, l'era del reale». Il

tributo di stima pareva già universale. Regno sabauda, dittatura fascista, Repubblica del dopoguerra si passeranno Manzoni di mano in mano come una fiaccola indiscussa. Anche all'estero, e fin dall'uscita delle prime edizioni, l'opera dello scrittore milanese era stata salutata con ammirazione da Goethe, Mary Shelley («Above all, dear, get the *Promessi sposi*»), John Henry Newman: i due più celebri convertiti dell'Ottocento si sfiorarono senza incontrarsi davvero, e lo scrittore fece consegnare come omaggio all'ecclesiastico che lo venerava una cesta di frutta (tra l'arcadico e lo stereotipo turistico, ma va bene così). Lo snobistico corteggiatore di Lucy in *Camera con vista* di E.M. Forster annuncia il fidanzamento proclamando in italiano la frase «i promessi sposi!». Il libro era stato subito tradotto in francese, tedesco, inglese (l'edizione americana contava anche strafalcioni come «monti sorgenti dall'acque» ridotti banalmente a «mountains, source of waters»). Eppure, un acuto osservatore come Giovanni Verga, alla solenne celebrazione verdiana nel Duomo di Milano a un anno dalla scomparsa di Manzoni, comunicava alla madre che il tutto era stato solo «uno spettacolo teatrale», l'autorappresentazione di una «folla sbirciantesi con l'occhiale». Manzoni aveva vinto la sua battaglia innovatrice della cultura e della lingua, ma non la guerra. Il suo sperimentalismo era già stato assorbito dalla società. Raccontando gli esordi della sua casa editrice, Roberto Calasso fece riferimento a questioni che risalivano addirittura a quel periodo, apparentemente così lontano e slegato: «Vasta parte dell'essenziale mancava in Italia da ben più lungo tempo. Più o meno dal tempo dei primi romantici. Il Conciliatore *non* era l'equivalente dell'Athenaeum di Novalis e degli Schlegel. L'Italia da centocinquanta anni era una storia di solitari grandiosi – come Leopardi, come Manzoni – intrappolati in un tessuto meschino, asfittico». Come notava sempre Gino Tellini: «La profluvie del manzonismo nazionale non ha sortito che l'effetto di un'illusoria e finta familiarità, d'una cordialità sospetta. E ha reso lo scrittore non so se un eroe o una vittima,

comunque un forzato della divulgazione, con pacifica etichettatura antonomastica dei suoi personaggi. Trionfale la carriera del dottor *Azzecca-garbugli*, che ancora oggi solletica il sorriso, invece di turbare la coscienza collettiva e farci arrossire. La cruda, quanto tragica, requisitoria di Manzoni contro l'inerzia intellettuale, contro la distorta amministrazione della giustizia, contro gli abusi e i soprusi del potere, si contrabbanda per mitezza ironica, per sorridente e blanda indulgenza. Riprova del capillare manzonismo diffuso in un paese come l'Italia, radicalmente antimanzoniano».

Certamente, di citazioni manzoniane è piena l'operistica, e per tutto l'Ottocento si sono anche alternati persino improbabili sequel (*Gli sposi fedeli*, *Lasco, il bandito della Valsassina, sessant'anni dopo* «*I promessi sposi*», *I figli di Renzo Tramaglino e Lucia Mondella*) tuttavia resta vero che il romanzo di Manzoni non ha mai goduto degli infiniti adattamenti cinematografici e musicali di altre opere archetipiche delle identità nazionali come *David Copperfield*, *I Miserabili*, *Guerra e pace*, un profluvio che continua ancora oggi. Perché il patetismo grottesco di Jean Valjean o della piccola Dorrit continua a colpire, emozionare, stimolare la creatività mentre le peripezie di Renzo e Lucia – assai più plausibili – suscitano così spesso una condiscendente alzata di sopracciglia per quella Provvidenza che pare mettere tutto a posto? Ci sono stati tentativi (talvolta solo vagheggiati, abbozzati: si pensi al sogno di Luchino Visconti d'una Monaca di Monza con Sophia Loren) di maggiore o minore successo e forza, come quelli di Nocita e Medioli, di Bolchi e Bacchelli, che però non hanno avuto né l'impatto né la fecondità che continuano a suscitare *Notre-Dame* o lo stesso *Pinocchio*, l'altro grande libro della nostra unità nazionale che proprio in queste settimane è stato nuovamente lanciato da Netflix e Guillermo del Toro nell'ambientazione fascista. La voce di Manzoni resta tanto unica, originale, quanto isolata. Alcuni dei progetti più ambiziosi – come il film di Visconti e Bassani, o addirittura la sceneggiatura di Pasolini – sono rimasti tali.

Resta il contrasto quasi schizofrenico tra un vessillo ufficiale della cultura scolastica e accademica, spesso brandita con populismo nostalgico, e il continuo ricorso allo stesso Manzoni in chi cercava un antidoto proprio dal cancro della retorica nazionale e stilistica nelle sue più diverse facce. Per Saba egli restava «il più sobrio dei poeti italiani» contrapposto all'ubriacatura dannunziana. Per Piovene leggerlo costituiva un «disinfettante mentale» e per Calvino uno strumento di difesa «dall'antilingua» del consumismo. Tutto fu sintetizzato mirabilmente da un suo grande ammiratore ed erede, Gadda, che lo contrappose allo sterile classicismo degli «endecasillabi beoti», che continuano ad ammorbaci travestiti anche in tanto autocompiacimento contemporaneo: «[Manzoni] volle poi che il suo dire fosse quello che veramente ognun dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la rocca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio». Il già citato Pasolini, freudianamente, leggeva nell'austero padre della nazione la sua stessa attrazione omoerotica verso le classi proletarie: «Il rapporto tra il Manzoni e Renzo, ricorda un po' quello di Ivan Il'ic nel racconto del Tolstoj con il suo giovane contadino: il ricco padrone malato trovava un po' di sollievo dal suo male solo nella presenza di un ragazzo, suo servo (ma divinamente sano, rozzo e giovane, e quindi libero da lui e da ogni altro padrone, imprevedibile, "altro")». Di tutte le interpretazioni possibili, questa è una di quelle che più si vorrebbe maliziosamente sottoporre all'austero scrittore stesso, e vedere che faccia farebbe. Testori, altro suo espressionistico erede – anche nella contaminazione dialettale – avrebbe sottoposto Manzoni «alla prova» del teatro contemporaneo e proprio negli anni della pandemia Luca Doninelli avrebbe riproposto una rilettura integrale del romanzo nel capoluogo lombardo, coinvolgendo attori, poeti, ecclesiastici, da Giacomo Poretti all'arcivescovo Delpini. Ripercorsa così, paradossalmente pare quasi la storia d'una vera e propria controcultura. Lo stesso

Umberto Eco, che con l'operazione manzoniana dialogò fin dall'incipit del suo altrettanto fittizio manoscritto ritrovato del *Nome della rosa*, consigliava ai ragazzi di leggere il libro sottobanco, come un fumetto o un giornalino porno, liberandolo dalle pastoie scolastiche. La parodia televisiva del trio Lopez-Solenghi-Marchesini, con la Monaca di Monza col casco da pilota di Formula Uno, Agnese con l'antifurto che scatta se le si tocca il seno, Don Rodrigo che ripete sempre le stesse cose come nelle telenovelas americane o l'Innominato che sgambetta al ritmo di *The Rocky Horror Picture Show*, costituisce ancora oggi il tributo forse più intelligente, affettuoso e consapevole a una sorta di sentire comune: sono le stesse battute di intere generazioni di liceali costretti a inoltrarsi nel testo a sofferte cadenze settimanali, un viaggio che a posteriori risulta inscindibile dagli scherzi sui tic dei professori stessi, dagli

strafalcioni alle interrogazioni, dalle griglie interpretative dei manuali coi loro insopportabili distinguo tra voce narrante e voce dei personaggi, discorsi indiretti liberi, analisi dello stacco lirico dell'Addio ai monti ecc. Nella versione del trio Lucia è davvero una «Madonnina infilzata» che, come nella battuta di Perpetua, gira con delle lucette in testa che sfarfallano intermittenti.

Alla luce di tutto questo, l'uscita dopo ben mezzo secolo d'una nuova traduzione inglese dei *Promessi sposi* costituisce davvero un fatto significativo. A firmarla è l'italianista Michael F. Moore per Modern Library. Il traduttore per primo si interroga sul lungo lasso di tempo che è intercorso tra una versione inglese e l'altra: «Gli studiosi hanno proposto varie teorie per questo paradosso, domandandosi, ad esempio, se il romanzo sia semplicemente "troppo italiano" per un pubblico straniero, o se i suoi temi



religiosi siano poco attraenti in sé. Alcuni mettono addirittura in dubbio la possibilità di tradurlo. Mentre ogni nuovo anno sembra presentare una nuova traduzione in inglese della Divina Commedia di Dante, pari a Manzoni nel canone italiano (e uno dei poeti più religiosi), questa è la prima nuova traduzione dei *Promessi sposi* in mezzo secolo». Tuttavia, proprio le circostanze storiche avevano con sinistra puntualità palesato quanto Manzoni abbia ancora da dire al nostro mondo: «Mentre mi preparavo a consegnare il manoscritto al mio sempre paziente editore, lo scoppio dell'epidemia di covid-19 nei primi mesi del 2020 ha fatto rivivere in modo terrificante la descrizione manzoniana della peste bubbonica. Improvvisamente termini come “distanziamento sociale” e “quarantena” non erano più reliquie di un passato remoto, ma erano entrati nel nostro vocabolario quotidiano».

Come ogni traduzione, anche quella di Moore costituisce una versione critica, la prima e più vasta delle interpretazioni, giacché in fondo ogni lettore «traduce» il testo nel suo cosmo interiore, e una versione in lingua straniera non fa che palesare questa perenne dinamica interiore. Per questo rileggere *I promessi sposi* in inglese costituisce una esperienza ricca e spiazzante anche per un italiano madrelingua, che riconsegna la vastità e complessità della versione originale, sia nelle scelte più felici che in quelle più controverse e dibattibili, ma anche in questo sta appunto il pregio d'un simile esercizio di comparazione: «Ciò che rende la prosa di Manzoni così attraente è il modo in cui suona all'orecchio: il giro di frase memorabile, l'improvviso sovvertimento di un passaggio solenne con una battuta d'autore, le ellissi per segnalare pensieri troppo pericolosi per essere detti ad alta voce». Proprio perché l'italiano manzoniano deve essere trasferito in un diverso sistema sintattico, ci si accorge maggiormente della sua sottile e magnifica complessità. Ciò supera ovviamente invenzioni celeberrime come i nomi parlanti (*Azzecca-garbugli* che diventa un dickensiano *Argebaggle*) o le frasi icastiche: «This marriage ain't

gonna happen. Not tomorrow, not never». Si prenda l'incipit del romanzo, «Quel ramo del lago di Como...», l'attacco lirico, scandito dalle liquide, il movimento di cinepresa che passa dall'astronomia alla geografia alla topografia alla storia, e che in inglese Moore rende più netto, rigido, come «The branch of Lake Como that turns south between two unbroken mountain chains». Oppure il velo allusivo e pietoso che Manzoni stende sulla relazione illecita della Monaca, «la sventurata rispose», laddove Moore preme invece tutto il peso tragico sull'aggettivo del complemento oggetto: «And she gave her fateful reply». Oppure si pensi alla prima descrizione dell'Innominato – «era grande, bruno, calvo; bianchi i pochi capelli che gli rimanevano» – dove quel «grande» non è solo imponenza fisica, ma una più diffusa potenza caratteriale e morale, persino nel male, e che Moore invece delimita alla sfera meramente fisica: «He was tall, swarthy, and almost completely bald». Altri passaggi, come tutta la gamma di variazioni con cui il nome di Ferrer viene accolto dalla folla in rivolta, sono resi anche in inglese con la loro ritmica sincopata: «Ferrer! Ferrer! Una meraviglia, una gioia, una rabbia, un'inclinazione, una ripugnanza, scoppiano per tutto dove arriva quel nome; chi lo grida, chi vuol soffogarlo; chi afferma, chi nega; chi benedice, chi bestemmia...». «Ferrer! Ferrer! Surprise, joy, rage, sympathy, or revulsion bursts out everywhere reached by that name. Some shout it, some want to stifle it, some proclaim it, some reject it, some bless it, some curse it.» In taluni casi, il traduttore preme addirittura la mano, come quando Manzoni scrive «i fornai respirarono, ma il popolo imbestiali» e Moore contrappone due sbuffi, quello di sollievo e l'ululato di rabbia: «The bakers breathed a sigh of relief. The people howled with rage».

Bisogna dunque augurarsi che anche un'operazione culturale importante e meritoria come quella di Moore – ogni traduzione sostiene e alimenta il sistema circolatorio del mondo intellettuale, come notò Susan Sontag – perché anche in Italia si torni a discutere, fuori dai convegni accademici, sul peso

che ancora oggi Manzoni esercita sui nostri tentativi letterari, su quanto sia davvero possibile rifare oggi quanto egli ha ottenuto e stabilito. Come sintetizzò qualche anno fa Simone Barillari su «L'Indiscreto»: «La domanda che resta da porsi è questa: è possibile scrivere un grande romanzo nazionale nell'italiano neostandard che parliamo oggi?». Un'opera come quella di Manzoni difatti «presuppone un'Epica di popolo. Ora molti di questi presupposti sono in crisi, e in particolare il rapporto fra opere letterarie e società nazionali non ha spesso l'efficacia di un tempo. Naturalmente sono molti i romanzi italiani che descrivono bene questo o quell'aspetto della società attuale, però spesso il pubblico apprezza quelli che mettono in scena personaggi e vicende accattivanti. Non credo che su questa strada si possa arrivare a un Grande romanzo, che d'altra parte dovrebbe raggiungere una valenza rappresentativa ampia anche presso il pubblico generalista e non solo presso gli specialisti».

I sentieri nel bosco si dividono. L'altro gran padre e fabbro della lingua e letteratura nazionale, Dante, già citato per contrasto, è stato spesso ripreso come riferimento da Pasolini, Siti, Moresco per azzardare nuovi percorsi metafisici, spesso in legame con suggestioni che provenivano da altre prospettive intellettuali, europee o internazionali. La sintesi realizzata da Manzoni si è invece scomposta e frazionata. Molti nomi sono già stati citati. *La colonna infame* con la sua analisi psicologica del plasmarsi degli eventi storici, delle ossessioni e delle fobie, arriva fino ai saggi di Wu Ming 1 sul neocomplottismo americano, alla Roma omicida di Lagioia, alle inchieste di Leogrande: «Il mezzo, e l'unico mezzo che uno abbia di rappresentare uno stato dell'umanità, come tutto ciò che ci può essere di rappresentabile con la parola, è di trasmetterne il concetto quale è arrivato a formarselo, coi diversi gradi o di certezza o di probabilità che ha potuto scoprire nelle diverse cose, con le limitazioni, con le deficienze che ha trovato in esse». L'affresco storico per palesare dinamiche che approdano fino al presente viene ripreso ancora una volta da Wu Ming, Evangelisti, Banti.

La crescita picaresca del singolo prosegue in Santoni o Mari. E potremmo continuare così per l'analisi dei rapporti di potere, la violenza delle parole, il conflitto tra razionalità e sconcertante, l'impegno civile, lo sperimentalismo linguistico... Come fu però notato dal critico Gianluigi Simonetti, tutto questo ormai si esprime in testi di *una* comunità ma non *della* comunità in quanto tale. Si scrive per questo o quel gruppo, per questa o quella identità culturale o sociale, senza più tracciare un arco che va dai filatori di tessuti al cardinale. Domandarsi se ciò sia giusto o sbagliato, se costituisca un avanzamento o una contrazione, non ha senso, perché la letteratura non procede in linea retta. Prenderne atto è però salutare. «È il nostro privilegio, o il nostro peso, se non lo vogliamo accettare come privilegio, l'esser messi tra la verità e l'inquietudine.»

In Manzoni questo duetto drammatico comprendeva il rapporto tra singolo e popolo, una religione comunitaria e quindi una prospettiva metafisica dell'esistenza, un senso ultimo delle cose, che giudichi il pubblico e il privato e su cui proiettare sfide, nodi tragici, irrisolti per lo stesso autore. In una società come quella italiana contemporanea, nella quale tanto si riverbera della più diffusa crisi dell'universo secolarizzato, un mondo nuovo che per la prima volta vive e sussiste solo delle proprie strutture e meccanismi, simili domande e tensioni sembrano non potersi più porre nello stesso modo, se si pongono affatto. Fosse solo per eco e rifrazione, sminuzzamento e parodia, dunque, quel più vasto orizzonte comune resta ancora abbracciato e descritto proprio dallo sguardo ironico e sofferente del cattolico illuminista. Uno dei pochi strumenti che abbiamo per comprendere le nostre parziali e frammentarie differenze nello sviluppare una lettura e una narrazione alternativa del nostro paese e di una supposta identità comune forse sta proprio nel notare quanto ancora ci limitiamo a premere questo o quell'elemento della sua: «Gran Dio, questo flagello non corregge il mondo: è una grandine che percuote una vigna già maledetta» scriveva già nel *Fermo e Lucia*.

Francesca Borrelli

Don DeLillo, l'aura del qui e ora

«Alias», 15 gennaio 2023



Tra adesioni al realismo e sue continue violazioni, DeLillo nutre di «significati abbandonati» la sua tensione visionaria. Ritraduzione di *Rumore bianco*

Troppo vicino a noi per essere letto con la consapevolezza degli studi critici che gli sono precipitati addosso, ma già abbastanza lontano e celebrato da non consentire più di avvicinarvisi con uno sguardo vergine, *Rumore bianco*, pubblicato da Don DeLillo nel 1985 e uscito in una prima traduzione italiana da Pironti nel 1987, è a pieno titolo, oggi, iscrivibile al filone postmoderno al quale venne da subito accostato, suscitando la ribellione dell'autore e di coloro che sentivano andargli stretta quella catalogazione. Essa implicava, invece, il riconoscimento di un certo carattere epifanico del romanzo, e si giustificava vuoi perché tutto vi appare già mediato dai precipitati di una informazione massmediatica che rende impossibile la pretesa di cogliere la realtà nella sua immediatezza fenomenica, vuoi perché il realismo di DeLillo è sempre già insidiato dal mistero che si nasconde dietro le apparenze; e questo agguato potenziale, questa minaccia, è intrinseca alla percezione di una realtà presentata sempre già oltre il suo grado zero.

Sul fronte della cronaca, la nube tossica che si sprigiona sul cielo di Blacksmith, la cittadina americana dove si svolge *Rumore bianco*, venne immediatamente associata alla fuga di sostanze chimiche da uno stabilimento della Union Carbide a Bhopal, in India, che nell'85 uccise circa 2500 persone,

rinforzando quella attribuzione a DeLillo di una sensibilità profetica, che sarebbe stata consacrata dalla copertina – imposta dall'autore per la pubblicazione in tutto il mondo – di *Underworld* (1997), dove una croce si staglia sinistramente contro la sagoma delle Torri gemelle, traversate dal volo di un uccello a ali spiegate.

Sul fronte della critica, invece, la traduzione inglese, nel 1983, del saggio di Baudrillard, *Simulacro e simulazione* aveva ipnotizzato il mondo artistico newyorkese, stabilendo i presupposti per contagiare anche le interpretazioni di *White Noise*, e aprendo una sorta di spartiacque tra coloro che, come John Duvall, arrivarono a leggere nel romanzo poco più di una glossa alla società dei consumi, e quanti, come Paul Maltby, interpretarono DeLillo come un «umanista alla ricerca del sublime», un metafisico di ascendenze romantiche, devoto al potere di redenzione del linguaggio.

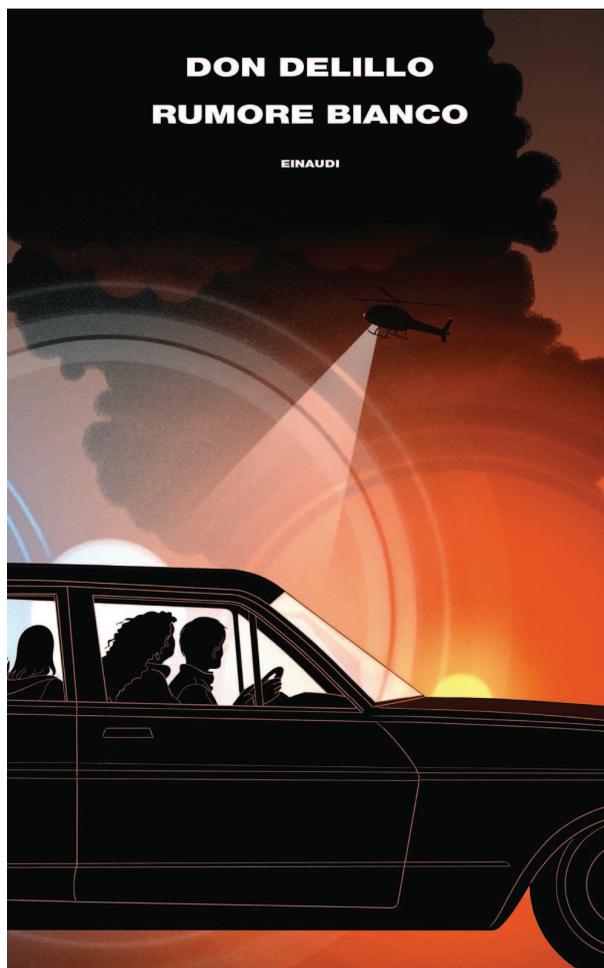
Quando Harold Bloom scrisse la sua introduzione al libro di saggi critici *Don DeLillo's «White Noise»* (Chelsea House, 2003), il romanzo era alla sua trentunesima edizione: un oggetto di culto più che un best seller. Ciò che giustifica, insieme alle opportunità commerciali offerte dal (pessimo) film che ne ha tratto Noah Baumbach, la terza edizione italiana del libro, che Einaudi ha fatto ritradurre a Federica

Aceto, una veterana della prosa di DeLillo. Ne sono protagonisti Jack Gladney, docente di studi hitleriani presso il College-on-the Hill, che non sapendo il tedesco confessa di vivere «ai margini di un territorio di ampia vergogna», sua moglie Babette, «una donna di cospicue dimensioni», ossessionata dalla paura della morte, e la loro famiglia composta dai figli di lui e da quelli di lei avuti da precedenti matrimoni. Una terza presenza, quella di Murray Jay Siskind – ex giornalista sportivo, docente precario di icone viventi, poi di un corso sugli incidenti d'auto nella storia del cinema –, è forse ancora più fondamentale alla veicolazione dei temi cari a DeLillo, che infatti gli affida uno sguardo capace di trascendere la visione retinica e avvolgere di un alone mistico i precipitati del consumismo. Coerentemente alla sua persino paradossale, comica spregiudicatezza, Murray accoglie con entusiasmo la dissoluzione di ogni residuo di aura, e anzi ne restaura eventualmente la presenza là dove meno si andrebbe a cercarla.

Nel corso di una celebre scena del romanzo, che ospita una gita al fienile «più fotografato d'America», Murray osserva come sia ormai impossibile catturare una visione di quel luogo a prescindere dalle immagini che ne sono state già diffuse: «Essere qui è una sorta di resa spirituale. Vediamo solo quello che vedono anche gli altri. Le migliaia di persone che sono state qui in passato, quelle che ci verranno in futuro... Un'esperienza religiosa, in un certo senso, come del resto lo è ogni forma di turismo». Frank Ventricchia, decano della critica che si è esercitata su DeLillo, ha letto in questa pagina una delle «scene primordiali» dello scrittore americano, trovandovi «un perfetto esempio di come le immagini abbiano soppiantato gli eventi nell'America contemporanea», e notando come il dissolversi dell'oggetto nella sua rappresentazione venga comunicato «non con la nostalgia per un mondo reale perduto ma con una certa gioia».

Ancora più prezioso è lo sguardo di Murray quando coglie gli interni fluorescenti del supermercato dove

si svolgono le scene forse più emblematiche di *Rumore bianco*: sui banchi sono allineati i trionfi della società dei consumi sotto forma di merci, ma nella mente di Murray essi si stagliano come concentrati di un simbolismo da sottrarre alla sua indicibilità. «Questo posto ci ricarica spiritualmente, ci prepara, è un portale, un passaggio... È pieno di dati extrasensoriali» dice a Gladney, arrivando emblematicamente a paragonare lo spazio del supermercato al più mistico dei luoghi: «In Tibet morire è un'arte. Qui dentro noi non moriamo: compriamo cose. La differenza però è meno netta di quanto tu possa pensare». Questione cara a DeLillo, che l'avrebbe portata a una ancora maggiore evidenza in una frase



di *Underworld*, apoditticamente sintetica della dialettica tra l'ingovernabilità di bisogni indotti e non metabolizzabili, e l'ideazione di tecnologie capaci di fronteggiarne la minaccia: «Consuma o muori. Questo è il dettato della cultura. E finisce tutto nella pattumiera».

Le prime formulazioni di quella che, fra le pagine di *Underworld*, sarebbe diventata una vera e propria teologia della spazzatura, sono già seminate in *Rumore bianco*, dove si ritrovano concentrate in una pagina che descrive Gladney intento a frugare nei rifiuti compattati, sperando di ritrovarvi l'ultimo flacone di Dylar, il farmaco che Babette assume per combattere la paura della morte: «Mi sembrava di essere un archeologo che stava per passare al vaglio un ritrovamento di frammenti di utensili e varia spazzatura cavernicola... La spazzatura è davvero qualcosa di così privato?... Avevo davanti il lato oscuro e sommerso della coscienza del consumatore?»

Due anni dopo l'uscita in America di *Rumore bianco*, Tom LeClair osservava – in un libro che avrebbe segnato una tappa importante, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel* – come il compattatore di rifiuti dei Gladney funzioni da «immagine autoriflessiva del romanzo e dell'America postmoderna», sostenendo che l'autore americano assegna alla spazzatura «una fonte di trascendenza».

Da una parte la ricerca della sacralità in un mondo secolarizzato, dall'altra la convinzione che la nostra realtà sia satura «di significati abbandonati», alimentano la tensione visionaria di DeLillo, che oscilla tra adesione al realismo e sue continue violazioni, generando immagini maestose, come quella descrittiva della nube tossica che rapidamente invade la cittadina, portando in dote fantasmi di morte: «Si muoveva nella notte in modo orribile, come una lumaca, con gli elicotteri che sembravano svolazzare senza senso intorno ai margini. Con quelle sue dimensioni spaventose, la sua oscura e voluminosissima minaccia e la sua scorta aerea, la nube dava l'idea di una campagna promozionale

multimilionaria su scala nazionale che pubblicizzava la morte».

Alludendo più o meno subliminalmente a ciò che sta appena al di là delle nostre percezioni, e evocando costantemente la radiosità che si sprigiona dalla nostra vita quotidiana, la prosa di DeLillo si incarica di portare a galla elementi di una ancestrale spiritualità nascosta negli oggetti più triviali: fra i passaggi più volte celebrati di *Rumore bianco*, quello in cui Gladney sente emergere dal sogno di una delle figlie il nome di una marca di automobile, Toyota Celica, e la interpreta come una «affermazione bellissima e misteriosa», nella cui origine, qualunque essa sia, trova «un momento di splendida trascendenza».

Sempre disposta a evadere dal qui e ora per addentrarsi in luoghi remoti dell'immaginazione, evocando geografie vagamente allusive di antiche leggende, la scrittura elegante e visionaria di DeLillo era già stata adeguatamente restituita in *Rumore bianco* da Mario Biondi, nella edizione Pironti dell'87, poi ereditata nel 1999 (con tutti gli errori di ortografia intatti) dai tascabili Einaudi, che ora ripropone il romanzo nei Supercoralli, in una nuova traduzione della pur bravissima Federica Aceto, che qui sembra essere stata guidata dall'imperativo di cambiare tutto, con il risultato di perdere la freschezza del primo impatto con la lingua di DeLillo. La prima questione è stata, presumibilmente, relativa alla scelta del tempo: passato prossimo o remoto? Biondi sceglieva il passato remoto, che – secondo Benveniste – «oggettivizza l'evento, staccandolo dal presente», mentre Aceto opta per il passato prossimo, che (è ancora Benveniste) «stabilisce un nesso tra l'evento passato e il nostro presente». La vecchia traduzione era più intonata alla enunciazione storica, mentre coerentemente alla sua impronta maggiormente colloquiale, la nuova traduzione è più pertinente alla enunciazione discorsiva, ma sposta certi vezzi del lessico corrente di un trentennio rispetto al tempo in cui il romanzo uscì, ciò che rende leggermente anacronistico e francamente meno elegante il risultato, comunque soddisfacente.

Piero Colaprico

Ciao, capitano Alatrisme

«la Repubblica», 15 gennaio 2023



Il funerale laico dell'editore Marco Tropea

Il nipote adorato dell'editore Marco Tropea va al microfono e legge un testo: «Non è uno dei tanti veterani che vanno a zonzo spavaldi millantando inverosimili gesta d'eroismo e nemmeno uno degli spregiudicati pronti a qualsiasi compromesso purché ben remunerato». Sono le parole che Tropea aveva scritto sulla quarta di copertina del libro *Alatrisme*, di Arturo Perez-Réverte: «Un sorriso che sembra una smorfia, lo sguardo puro, i lunghi silenzi, il fare rude e sbrigativo; si ubriaca di azione e di vita». Pausa, e il nipote Daniele Barzaghi chiosa: «Forse, involontariamente, raccontava un po' di sé stesso».

Sì, lui era un po' così, come Alatrisme. In molti annuiscono tra le panche affollate di questa chiesa vera che, in una Milano ancora vivibile, ieri mattina è stata messa cattolicamente a disposizione di un ateo e dell'addio a un'esistenza condotta sino alla fine sotto il segno del contrasto. Editore spiazzante nella ruvidezza e anche amorevole, severo e caciaronne, brontolone e tollerante, se n'è andato circondato dall'affetto della sua «famiglia allargata», quella dei lettori forti, e tra i ricordi di antiche complicità, viaggi, frasi, festival.

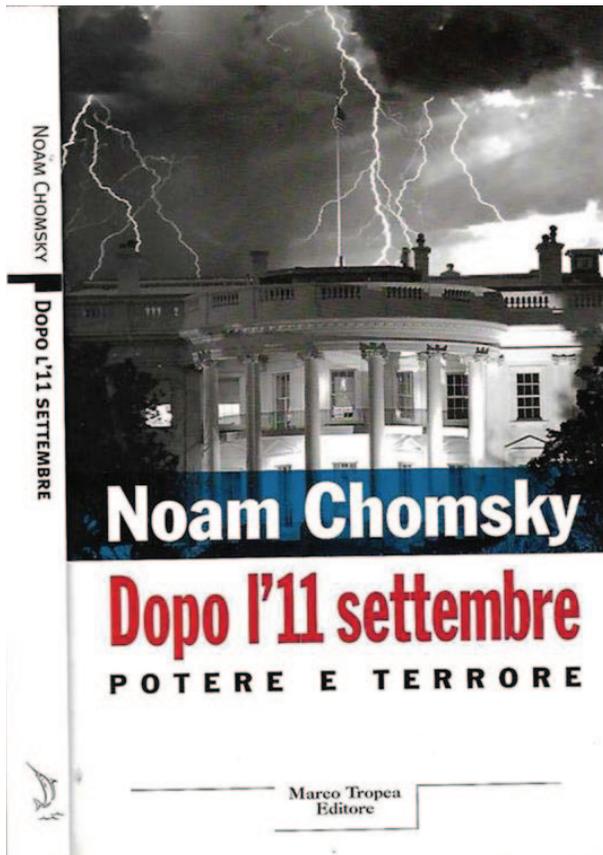
Lo saluta tra i primi l'editore Luca Formenton. Lo scelse per il riuscito rilancio del Saggiatore e ha ricordato la felicità collettiva «nei viaggi incredibili per incontrare gli scrittori cubani». Prende il microfono il figlio della compagna di una vita, Laura Grimaldi, la «signora del giallo italiano». Ci sono in chiesa Stefano e Cristina Mauri, lo scrittore e traduttore

Bruno Arpaia, gli editor di molte case editrici. L'ex ufficio stampa Paolo Soraci fa sorridere ricordando il risuonare della voce roca e imbufalita del capo: «Chi è entrato nell'ufficio e ha toccato dove non deve toccare?», e cioè tra le pile sghembe di una scrivania sepolta da libri in due copie e carte dovunque. Lo scrittore Giacomo Papi sottolinea quanto la «disponibilità» sia di Tropea sia di Grimaldi derivasse anche dall'«idea comuni sta di essere al servizio di qualcosa di più alto».

Erano diversissimi, Marco e Laura. Abitavano allo stesso indirizzo, ma in due appartamenti sovrapposti: in quello di lei non c'era un soprammobile fuori asse, in quello di lui non si vedeva un mobile sotto le cataste di copertine, sciarpe, maglioni, foglietti, dischi.

Lei elegante, piacevole e razionale, lui panciuto, dionisiaco, perennemente avvolto da nuvole di fumo. Eppure, coppia ferrea, anche per lo spirito dell'editor.

Tutt'e due, separatamente, raccontavano di essere stati colpiti, durante un viaggio a New York, dall'incontro con Isaac Asimov. Il venerato maestro della fantascienza, scrittore internazionale, in loro presenza aveva infatti consegnato il suo dattiloscritto, affinché ci lavorasse, alla sua editor, di soli venticinque anni: «Ogni libro, anche del più grande autore, è migliorabile» era il loro credo assoluto. Capace di massacrare a parole un autore e nello stesso tempo di proteggerlo; paternalista, ma anche materno; da

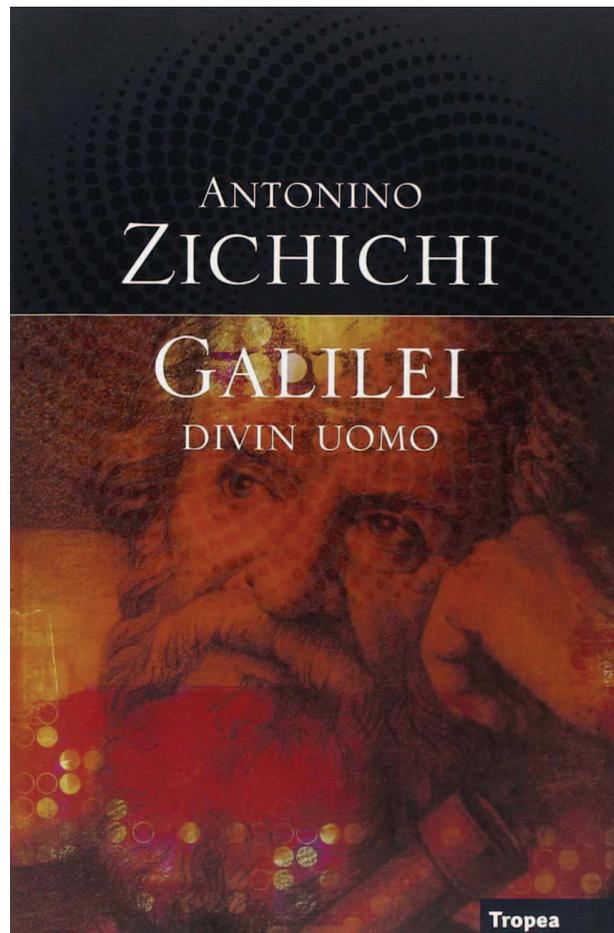


quando s'era ammalato, Tropea aveva fatto il classico passo indietro, progressivamente sparendo alla vista altrui. Ma «mettiamo che pubblico cento libri. Venti non m'importa se siano belli o brutti, servono a fare cassa. A sessanta ci credo, sono il catalogo. Sugli altri venti cerco la voce degli sconosciuti. E la ragione per cui faccio l'editore sono» affermava Tropea «questi ultimi venti».

Devo aggiungere un ricordo personale. Tropea è stato il primo editore dei gialli, imperniati sulla figura del maresciallo Pietro Binda, che ho scritto a quattro mani con Pietro Valpreda, l'anarchico ingiustamente accusato della strage di piazza Fontana (1969). Alla fine del terzo libro, *La primavera dei maimorti*, Valpreda s'è ammalato. In breve, non è stato più in grado di correggere l'ultima bozza, alla quale avremmo voluto tagliare – non sopportando i

prolissi – una dozzina di pagine. Affidammo il «taglia e cuci» a Marco Tropea, Valpreda poté ringraziarlo solo con gli occhi, l'editor fu impeccabile e commovente.

E no, non è così frequente questa generosità: quella di Marco «Alatrìste» Tropea era una stoffa umana e professionale speciale, gliela riconoscono Paco Taibo II, tanti scrittori stranieri e italiani, ed era finita anche in un racconto di Sepúlveda. Protagonista è il pugile Kid Tropea, detto «Pancetta». Appena sconfitto, «con un occhio a lutto, si piazzò al solito tavolo, nel solito bar, e raccontò ai soliti amici le vittorie passate, perché i trionfi, per piccoli e passeggeri che siano, sono l'unico balsamo degli animi che ricevono tutti i colpi».



Raffaele Manica

I piaceri della lettura sghemba

«Alias», 15 gennaio 2023

L'interesse di Pietro Citati per digressione, memoria, biografie e i parallelismi tra scrittori, come Arbasino e Manganelli

C'è un momento preciso in cui ho smesso di non leggere Pietro Citati. A destra e a manca, sopra e sotto, di lui quasi non si sentiva altro che parlar male. Ma poi, nel 1988, acquistai *La fine del mondo antico* di Santo Mazzarino, appena ristampato; il libro era preceduto da un ricordo dove a un certo punto si leggeva: «Lavoravo per una casa editrice. Un vecchio professore mi annunciò la visita del più brillante storico di Roma antica. Non avevo mai sentito il suo nome. Di colpo vidi davanti a me un siciliano ancora giovane, piccolo, con i capelli neri, odoroso d'arancia». Che per parlare di Mazzarino si dicesse dell'odore lasciato da un'arancia forse appena sbucciata era cosa singolare ma misteriosamente pertinente: apriva un mondo. Il ricordo portava la firma di Citati che, nato critico e diventato biografo, adesso tendeva a creare personaggi, anche attraverso le opere, secondo un percorso inventivo rispetto a vecchie scuole che dalla vita arrivavano all'opera o viceversa. Nella questione dei critici-scrittori, il caso era tale da indurre a parlare stavolta di un critico-narratore o critico-romanziera virante sempre, quando possibile – con i contemporanei –, verso la memorialistica. Lo si vede bene nel libro da Citati stesso allestito ma uscito postumo, *La ragazza dagli occhi d'oro* (Biblioteca Adelphi), anche riepilogativo per l'arco spaziotemporale che va dai

miti antichi a Watteau e Mozart, a Fellini e ai poeti viventi.

Un percorso dal quale trarre qualche osservazione generale deve dunque partire dalla considerazione che per Citati sommamente contano la digressione e la memoria, anzi la digressione per la memoria. Prendiamo gli articoli su Flaiano e su Arbasino: il primo è un'infilzata di aneddoti sul fascismo, il secondo un'infilzata di ricordi degli anni gloriosi del Giorno quando i due, Citati e Arbasino, erano «giovani, frivoli e incompetenti». A chi appartengono quei ricordi? A Citati o a Flaiano o a Arbasino? Il lettore non lo sa, né deve saperlo. Nel primo caso si presume a Flaiano, Citati era poco più che un ragazzino ai bei tempi: ecco che la digressione si fa memoria propria attraverso la memoria altrui; nel secondo caso si presume appartengano a Citati, che era coetaneo di Arbasino: ecco che la digressione si fa memoria altrui attraverso la memoria propria. Forse a un certo punto Citati era annoiato dalla letteratura: tutto il meglio lo aveva già letto; anche per questo negli articoli tardi si fa sempre più evidente un interesse per le biografie, che è un interesse verso quanto rimane della vita: così, tanti articoli sono una messa in evidenza, dentro le biografie, di quanto può essere significativo al di là dell'individuo, fino a un punto quasi simbolico, ma

senza mai quell'individuo dimenticare (lo si vede in maniera esemplare nelle brevi pagine dedicate a Gustaw Herling). Forse anche per il suo modo di estrarre aneddoti risonanti dalle biografie, alle generazioni successive Citati sembrava un critico (ma è la parola? O non sarebbe meglio un'altra? Quale?) di quelli che hanno contezza della loro breve durata ma tengono segreta e accesa la speranza che quella durata non sia troppo breve, e così inventano personaggi, li tirano fuori dal passato, sono un po' romanzieri.

Oppure Citati mostra il magistero che si può avere nell'arte del riassunto o della parafrasi. Il giudizio può rimanere implicito (o reso esplicito dal solo fatto di occuparsi di quel libro o autore) o essere espresso da qualche generico aggettivo: «piacevole», «incantevole», «delizioso». Succede in un articolo su Sebald (dal quale è tratta la terna di aggettivi) che poi è quasi tutto dedicato a Robert Walser, ai momenti esemplari della sua vita, che è anche un modo, per Citati, in questa critica al quadrato, di riportare costantemente il discorso su ciò che sa e che ama: e

il suo scopo sta nel trasmettere un invito a leggere per appropriarsi di quel piacere, di quell'incanto, di quella delizia.

Con la scrittura si creano a volte tra pagine indipendenti l'una dall'altra contatti che discendono dal modo di guardare e di sentire di chi scrive. In due articoli datati a distanza, fanno coppia Manganelli e Arbasino. Di Manganelli: «Come me, tra gli scrittori italiani, adorava Carlo Emilio Gadda: *Il Pasticciaccio* era, per lui, un libro inattingibile, che non poteva raggiungere o corteggiare nemmeno in sogno»; di Arbasino: «Fu l'unico, credo, a creare uno strano movimento: i Nipotini dell'Ingegnere; l'Ingegnere era, naturalmente, Carlo Emilio Gadda, l'autore di tutti i capolavori in prosa della letteratura italiana moderna. Arbasino aveva un culto per *L'Adalgisa*, *La cognizione del dolore* e *il Pasticciaccio*; e ne parlava con rara precisione». Saranno cose note, ma in Citati sono di prima mano e le loro conseguenze troppo note non sono. Nell'articolo su Arbasino la frase che segue, un po' a sorpresa, è: «Nel più sottile senso della parola, era un uomo naturalmente *buono*»



«Citati mostra il magistero che si può avere nell'arte del riassunto o della parafrasi. Il giudizio può rimanere implicito o essere espresso da qualche generico aggettivo: piacevole, incantevole, delizioso.»

(e quest'uomo fece per Citati un solo errore: «Architettare un libro come i *Fratelli d'Italia*). Il ritratto (involontariamente?) parallelo ha anche un altro punto di contatto: «Manganelli abitava nei luoghi più strani e rari: che nessuno, o quasi nessuno, frequentava. Era sempre *altrove*: perché pensava che tutto, tutto – ogni centro – dipendesse dall'altrove. Per questo tradusse stupendamente tutto Poe, il quale abitava in tutti i luoghi impossibili, quelli che nessuno osava frequentare»: che non è un'indicazione letterale e biografica, ma letteraria e metaforica. Anche Arbasino «era sempre *altrove*. Se non era a Voghera, era a Milano: se non era a Milano, passeggiava velocemente, con un passo che non si arrestava mai, per le strade di Roma: se non era a Roma, era a Londra, o a Pietroburgo, o a Pechino, o a Buenos Aires o al Polo Nord; soltanto Giorgio Manganelli era veloce come lui». Alla fine il parallelismo viene fuori: anche stavolta, nonostante la precisione, l'elencazione topografica è divertita e inventiva: dunque metaforica.

La verità è che questo parallelismo serve a Citati per sbilanciarsi, per essere sghembo (come «le cose che si muovono contemporaneamente in più direzioni»). Io, dice Citati, ero un recensore, Manganelli era un genio, che detestava la «similvita» riguardante la persona e l'opera di Pasolini, quasi tutta mediocre o pessima (l'assenza di virgolette induce a credere che Citati si appropri del giudizio); con epilogo più avanti: «Tutti, tutti, tutti i libri verisimili sono bruttissimi, come quelli di Alberto Moravia, i cui libri erano i “sogni ingegnosamente malati di un uomo sano”» (qui la formula è tale che dal virgolettato Citati non può esimersi, pur – si sospetta – appropriandosene). Manganelli va verso *Le*

mille e una notte: pur aderendo a questo sentire, Citati lascia intendere che «similvita» e «verisimile» nulla hanno a che fare con il grande realismo, sia esso magari visionario e terribile come quello del romanzo di Balzac al quale il libro presente ruba il titolo, *La ragazza dagli occhi d'oro*. Però, in questa visione delle cose, troviamo un'osservazione da riferire a Citati stesso: «Non sappiamo mai quello che Balzac pensava: sappiamo soltanto quello che il suo libro pensava» attraverso tutte le bocche dei personaggi (un idiota, un assassino, un'oca mondana), e poi attraverso lo sguardo del più grande dei critici, Baudelaire (dove convivono cultura, ispirazione, prodigiosa intelligenza analogica, sottigliezza, immensa profondità, sovrana attenzione). «Balzac si sente obbligato a trascrivere il minimo oggetto. Non è felice se non ha descritto tutte le condizioni e le situazioni sociali, se non ha rappresentato gli alberghi di Parigi, i nomi dei sarti, le vecchie e nuove tipografie, il codice commerciale, le cambiali, i brevetti.» Qui il realismo diventa visionarietà, per il disperato tentativo di abbracciare ogni cosa, e di ogni cosa riferire; e da qui nasce, con movimento *sghembo*, ciò che chiamiamo modernità: «Da Tolstoj a Kafka il romanzo moderno, che ama l'omissione, non è che una cosciente, grandiosa ribellione contro Balzac». Si tratta di un diagramma che spiega quei grandi e, in scala, i geni o i talenti che si è avuto in sorte di conoscere o di frequentare (i ricordi su un terzo amico stanno nascosti dentro le pagine dedicate a Giuseppe Conte. Nessuno lo dimenticherà il giovane «Calvino, che attraversava Torino, anche nei quartieri più nobili, vestito come un marinaio cubano, coi sandali e un abito strapazzatissimo»).

Francesco Palmieri

Manuel Grillo. «Riscoprire grandi autori è come coltivare i grani antichi.»

«Il Foglio», 16 gennaio 2023

L'editoria come follia perseguibile. Gli insegnamenti paterni su come giudicare le opere oltre le ideologie. Conversazione con l'editore di Settecolori

Una pattuglia di amici riuniti attorno alla scommessa che l'editoria non sia un'impresa così folle, o che sia almeno follia perseguibile. Avvocati, architetti, dirigenti d'azienda convinti che il libro «difficile», di grandi autori stranieri al di là del mainstream e della letteratura di consumo, possa trovare consensi di critica e lettori facendo persino quadrare i conti economici. Sorge così, anzi risorge la casa editrice Settecolori, nata negli anni Settanta per volontà di Pino Grillo e alla sua scomparsa ereditata nel 2000 dal figlio Manuel, il cui biglietto da visita è abbastanza composito: calabrese che ha concluso la formazione scientifica a Strasburgo, esperto di grani antichi, titolare di un agriturismo tra Capo Vaticano e Vibo Valentia però cresciuto in mezzo a bozze e scrittori, leggendo autori francesi mentre allevava i cani da pastore della Sila e imparava a produrre le paste trafilate a bronzo tra una fiera del libro e un convegno letterario. Lui è amministratore delegato della Settecolori, rianimata grazie ai professionisti che se ne sono appassionati, con un'attività di venticinque titoli finora pubblicati in due anni e mezzo.

Uno scouting tra autori misconosciuti in Italia? Una pesca di profondità tra le opere di grossi nomi sfuggite alla rete dei grandi editori?

Settecolori è frutto di una passione per i libri «che vanno pubblicati». L'esempio cui sono più affezionato è *I due stendardi* di Lucien Rebatet, un capolavoro segreto della letteratura francese che secondo George Steiner è superiore ai romanzi di Céline. Uscì per Gallimard nel '51-52 su consiglio di Camus e tradurlo in italiano fu sempre un sogno di mio padre e di Stenio Solinas. L'anno scorso ci siamo riusciti e abbiamo esaurito in sei mesi la prima tiratura di duemila copie, non poche per un'opera di 1300 pagine che richiede una lettura impegnativa. *I due stendardi* è decollato grazie alle critiche entusiastiche e al passaparola, perciò a febbraio lo ristamperemo. Sulla fascetta è riportato quel che disse Mitterrand: «L'umanità si divide in due campi. Quelli che hanno letto *I due stendardi* e gli altri».

Un altro caso letterario è stato Maurizio Serra con «Fratelli separati», uscito per Settecolori in prima edizione nel 2007 e ripubblicato nel '21, sulle vicende intrecciate e contrastanti di Drieu La Rochelle, Aragon e Malraux.

È l'unico libro scritto da Serra in italiano e non in francese. Fummo noi a venderne i diritti di traduzione a Gallimard. Intanto Serra, che vinse il Prix Goncourt con la biografia di Malaparte, nel 2019 è

stato il primo italiano a diventare membro dell'Académie Française.

Poi due libri dell'adelfiano Peter Hopkirk e un classico come «Baionette a Lhasa» di Peter Fleming, una vita di Lawrence d'Arabia scritta da Victoria Ocampo, i diari di Peter Handke ma in edizioni speciali con tirature numerate. Non rischiate lo snobismo?

Al contrario, ci ritagliamo un'identità nel mare magnum dell'editoria, perché alla scelta degli autori si deve accompagnare la cura del libro come oggetto di bellezza quasi sensoriale: brossure cucite, carte d'edizione, copertine dalla grafica semplice ma riconoscibile e le fascette che si possono collezionare. Un'idea apprezzata sia dai lettori sia dai librai.

Neanche nel suo settore la congiuntura è felicissima per il 2023. Quali sono i timori?

Chi punta su un'offerta di livello deve essere ottimista. Abbiamo riavviato Settecolori il 13 maggio 2020, in pieno confinamento per la pandemia, eppure abbiamo dimostrato che c'è spazio per la qualità e non le manca il pubblico. Proseguiremo sulla linea di testi significativi ma inediti in Italia, con la soddisfazione di aver fatto conoscere, ad esempio, *Il numero 31328* di Ilias Venezis, che racconta il genocidio greco a opera dei turchi nel centenario della tragedia. Su ventimila prigionieri ne sopravvissero diciotto dopo aver marciato nudi per centinaia di chilometri: la «soluzione finale» fu applicata nel percorso, non alla destinazione. Ne abbiamo esaurito due edizioni in pochi mesi. O *Speranza contro speranza*, primo volume delle memorie di Nadežda Mandel'stam sulle atrocità della dittatura

«Chi punta su un'offerta di livello deve essere **ottimista**.»

stalinista, una testimonianza giudicata superiore a quella di Solgenitsin, tradotta negli Stati Uniti negli anni Sessanta ma ignota in Italia nella versione integrale, di cui pubblicheremo il secondo volume in primavera.

Qualche altro titolo di prossima uscita?

No me esperen en abril, Non aspettatevi ad aprile di Bryce Echenique, un'opera importante dello scrittore peruviano inedita in Italia. E *Sui mari di Lord Jim. Un viaggio nel cuore di Conrad* del giornalista inglese Gavin Young con prefazione di Edward Said, che è un percorso sulle rotte del grande scrittore.

Che c'entrano i libri con la coltivazione dei grani antichi?

Il pregio di certe opere letterarie è comparabile a quello della rosia, la varietà di grano documentata già in epoca aragonese ma probabilmente ancora più antica. E poi c'è la curiosità romantica di un ragazzo che amava Salgari crescendo nel cenacolo degli amici del padre, che allora erano tutti giovani in cerca del proprio destino.

Cosa le ha insegnato suo padre da editore?

A giudicare un'opera dal suo valore assoluto, che travalica sempre le passioni ideologiche. Malgrado lui stesso ne fosse animato, aveva già superato la facile dicotomia destra-sinistra.

«Il pregio di certe opere letterarie è comparabile a quello della **rosia**, la varietà di grano documentata già in epoca aragonese ma probabilmente ancora più antica.»

Caterina Soffici

Toíbin. «I misteri di Thomas Mann mi hanno aiutato a sconfiggere il cancro.»

«tuttolibri», 21 gennaio 2023

Intervista allo scrittore Colm Toíbin che nel suo nuovo romanzo racconta la vita di Thomas Mann giocando sulle ambiguità pubbliche e private

Colm Toíbin, classe 1955, scrittore irlandese autore di magnifici racconti e di nove romanzi, tra cui *Il testamento di Maria*, *La casa dei nomi* e *Brooklyn* (vincitore del Costa Book Award nel 2010 e da cui è stato tratto il film di John Crowley che si è guadagnato tre candidature all'Oscar, compresa quella alla sceneggiatura che Toíbin affidò a Nick Hornby). Come tutti i grandi, Toíbin non sta mai fermo, spazia, indaga e sperimenta, perché la noia è la cosa che più uccide la creatività. Non rimane insomma nello stereotipo dello scrittore irlandese, dei cieli plumbei e degli immensi spazi verdi, della povertà e dell'emigrazione. Già in passato, con *The Master* si era cimentato con i misteri e i non detti della vita di Henry James, scrittore geloso della propria intimità. Con *Il Mago* (Einaudi, traduzione di Giovanna Granato) Toíbin torna alla biografia in una versione romanizzata e anche questa volta compie un lavoro certosino di ricostruzione dei fatti e relazioni e luoghi, ma soprattutto delle ambiguità sessuali, ricostruendo la vita, l'omosessualità nascosta e l'esilio di Thomas Mann.

«*The Master*» e ora «*Il Mago*» immaginano la vita interiore di figure letterarie riservate e gay. Perché questi personaggi la affasciano?

Penso che ciò che si legge nella tarda adolescenza possa avere una grande influenza su di noi, per tutta

la vita. Quando andai all'università a Dublino nel 1972, Thomas Mann era molto di moda. Ho letto prima *La montagna magica* e poi *La morte a Venezia*, quindi il resto della sua opera. Nello stesso periodo leggevo anche Henry James. Allora credevo che un libro nascesse dalla certezza, dalla stabilità, dal diritto, che gli scrittori fossero persone potenti. Fu la lettura di una biografia di Virginia Woolf a farmi capire quanto fragile fosse la sua immaginazione, quanto poco potere avesse, quanta poca stabilità e certezza, che lei scriveva guidata più da paura e debolezza che dalla forza. E lentamente questo mi è diventato chiaro anche per James e Mann, soprattutto con la pubblicazione dei diari di Thomas Mann negli anni Ottanta e di alcune lettere di Henry James nel 2000. Mi sono interessato al divario tra l'uomo pubblico e l'anima privata. In James e Mann, questo divario era reso più ampio dalla loro omosessualità.

Quanto c'è di reale e quanto di immaginario in «*Il Mago*»?

I contorni sono reali. Se dico che Mann era a Monaco in un certo anno, è così. Se dico che nel 1914 aveva un certo atteggiamento nei confronti del militarismo, è così. Se dico che qualcuno è morto, allora è morto. Ma questa è solo un'impalcatura. Quello che cerco di fare è creare un'illusione: che voi lettori

«Penso che il romanzo sia particolarmente adatto a esplorare il modo in cui una persona si presenta al mondo e la distanza che c'è tra questo e il suo io interiore. Non la vedo in termini morali.»

non siate solo nella stanza, ma siate nella mente di Mann, che siate coinvolti emotivamente in ogni scena.

Perché questo titolo?

È ironico e giocoso. I figli di Mann lo chiamavano «il mago» perché diceva che aveva poteri magici. E ha scritto *La montagna magica* e *Mario e il mago*. E ha inserito forme di magia nel Doctor Faustus. Ma in verità Mann non era affatto un mago. Era un uomo ordinario, timoroso, incerto, inquieto.

Nei ringraziamenti lei cita una quarantina di libri su Mann. Quanto tempo ci è voluto per lavorare al romanzo e per scriverlo?

Ho iniziato a progettarlo intorno al 2005, dopo *The Master*. Ci ho pensato in tutti i suoi aspetti e ho letto libri che potessero aiutarmi a creare le scene per circa dodici anni. Poi ho iniziato a scrivere il libro.

Ha anche visitato i luoghi?

È stato fondamentale. Nel 2005 sono andato nella casa di Mann a Los Angeles, quella costruita nel 1942. Poco dopo, ho visitato la casa dove viveva a Princeton. Poi a Monaco e a Nida in Lituania (dove costruì una casa estiva nel 1929). E poi a Lubeca, dove ho trascorso molto tempo. E poi a Polling, in Baviera. Ma credo che il luogo che mi ha ispirato di più sia stato Paraty in Brasile, dove è nata la madre, una casa sull'acqua, su un'insenatura, con un cielo limpido sulla testa, pieno di stelle di notte, a differenza di Lubeca dove era stata portata da bambina.

Lei ha rivelato che mentre scriveva, ed era alla fine del quarto capitolo, le è stato diagnosticato un cancro.

Ero preoccupato di non riuscire a finire il libro. La chemio è stata intensa. Di solito scrivo una prima stesura a mano, ma una volta che mi sono sentito abbastanza forte da riprendere ho scritto direttamente a macchina, preoccupato che se fossi dovuto tornare a curarmi non sarei stato abbastanza forte da finire il libro.

Mann non è un uomo limpido. Nel suo romanzo emerge come un padre orribile, attratto sessualmente dal figlio maggiore e che, quando Klaus si è suicidato, non ha partecipato al funerale. Oggi si tende a giudicare l'uomo piuttosto che l'opera, cosa ne pensa?

Il mio romanzo parla dell'artista. Non lo giudico. Tendo a vedere le cose in modo ambiguo. Nelle scene che riguardano Klaus, il figlio maggiore, ho cercato di muovermi lentamente, di mostrare tutto dal punto di vista del padre e di essere pronto a far vedere quanto Mann fosse debole, per certi versi venale, per drammatizzare il divario che c'era in lui tra il cittadino onesto e la sua vita segreta.

Infatti, c'è una grande distanza tra il modo in cui si presentava al mondo e la sua vita sessuale segreta. È questo che fa di un personaggio un grande personaggio? Penso che il romanzo sia particolarmente adatto a esplorare il modo in cui una persona si presenta al mondo e la distanza che c'è tra questo e il suo io interiore. Non la vedo in termini morali, ma come una sorta di energia, e lavorare con questa energia in una personalità complessa mi interessa.

La storia dell'ossessione di Gustavo per Tadzio in «La morte a Venezia» probabilmente oggi sarebbe censurata. O almeno uno scrittore ci penserebbe dieci volte, per

evitare accuse di pedofilia o altro. Qual è la sua opinione su cultura woke o cancel culture?

Penso che sia importante non insultare o sminuire le altre persone. Ma non ho il coraggio di cancellarle. Credo nelle leggi che abbiamo accettato, nonostante le loro imperfezioni. Se si decide di migliorare una legge, su che basi lo si fa?

Questo è anche un romanzo sull'invisibilità dell'omosessualità. Quanto era difficile essere gay nella Dublino degli anni Settanta?

Molto facile e allo stesso tempo difficile. A Dublino, nella mia vita, c'è sempre stato un mondo bohémien, una controcultura, un luogo sicuro per il dissenso. L'ho scoperto non appena ci sono arrivato nel 1972. Sono rimasto in quella bolla anche in anni in cui sembrava che Chiesa, Stato e magistratura volessero fare del loro peggio. Poi la sfera pubblica irlandese è diventata più tollerante.

Katia, la moglie di Mann, è un personaggio meraviglioso. Che tipo era nella realtà?

Era una persona estremamente tollerante e intelligente, molto più del marito. Veniva da un ambiente altoborghese di Monaco. Erano ebrei ricchi e assimilati. È stata una delle prime donne a studiare scienze in un'università tedesca. Sua nonna era un'importante femminista. L'omosessualità non spaventava queste persone; il nemico era l'ottusità. Katia non è mai stata noiosa. Ho fatto in modo che ogni sua frase abbia una sorta di scintilla.

Mann scrisse saggi ferventi e nazionalisti contro i «nemici» della Germania durante la Prima guerra mondiale, provando «genuina repulsione» per i nazisti. Nonostante ciò, per molti anni esitò a denunciare

apertamente Hitler. Quanto può essere complesso il rapporto con il proprio paese?

In Irlanda, dopo l'ascesa del nazionalismo e dell'Ira, abbiamo dovuto ripensare il nostro rapporto con la Storia, con la nazione, con la Gran Bretagna e con l'Europa. Si è trattato spesso di un processo lento e doloroso. In Germania, Thomas Mann passò da monarchico e militarista nel 1914 a democratico. Ma poi, in esilio nel 1933, i suoi libri non furono bruciati insieme a quelli di altri scrittori tedeschi. Sembrava che fosse al di sopra di tutto questo. I suoi erano ancora disponibili nelle librerie tedesche. Resisteva, sperando che Hitler venisse spodestato. Dal punto di vista della sua famiglia, ha resistito troppo a lungo. E poi divenne un nemico forte e implacabile di Hitler.

Un altro grande tema qui (come in gran parte della narrativa di Mann) è il declino, soprattutto della morale, dei paesi e delle famiglie. Qual è la sua opinione in merito?

Sì, Mann era affascinato dalle malattie. È presente in tutti i suoi libri, dalla morte di Hanno nei *Buddenbrook* al sanatorio di *La montagna magica* fino a *La morte a Venezia*. E sì, vedeva anche il declino della sua famiglia a Lubeca come un esempio più generale.

A cosa sta lavorando ora? È vero che sta pensando di fare un sequel di «Brooklyn»?

Ho promesso che non l'avrei fatto, ma mi è venuta in mente un'immagine, l'ho trasformata in una scena e poi ci ho lavorato ancora. Siamo nel 1976, un quarto di secolo dopo la fine di *Brooklyn*. Gli stessi personaggi. Spero che il nuovo libro si regga da solo.

«Mann era affascinato dalle malattie. È presente in tutti i suoi libri.»

Paolo Lepri

Javier Cercas. «Io sono l'uno o l'altro.»

«la Lettura», 22 gennaio 2023

Dialogo con lo scrittore spagnolo, che nel suo nuovo libro, una raccolta di articoli e saggi, si interroga sul ruolo del narratore e dell'intellettuale

«Sono d'accordo con me stesso» mi anticipa un po' a sorpresa Javier Cercas – lui, sempre così antidogmatico – esplodendo nella sua risata da ragazzo quando gli leggo subito, per poterla riascoltare guardandolo negli occhi, una frase del suo nuovo libro *Colpi alla cieca*, raccolta di articoli, saggi e interventi, curata da Bruno Arpaia, che ci aiutano a decifrare (e magari anche a sopportare) un mondo ogni giorno più intricato: «Il romanziere e l'intellettuale sono personaggi opposti: il romanziere non dice mai né sì né no, perché lo strumento essenziale del romanzo è l'ironia; l'intellettuale invece, come il cittadino, prima o poi è costretto a dire sì o no». «Nessuno dei due può vincere: la tensione deve essere costante» aggiunge adesso, parlando dalla sua casa di Barcellona. Questa «battaglia spietata» tra due modi di conoscere la realtà ha incessantemente animato il lavoro di uno scrittore che nella sua produzione letteraria e nella riflessione «civile» tenta di impossessarsi delle ombre oscure prodotte dalla Storia.

Attenzione, però. Voler essere un romanziere che persegue «verità ambigue» – come Cercas ha fatto magistralmente, fin da *Soldati di Salamina*, nel 2001, per arrivare poi, senza mai contraddirsi, ai «gialli» del ciclo di *Terra Alta* – e sfuggire all'insidia di cadere «nella propaganda o nella pedagogia» («la letteratura è utile se non si ripromette di

essere utile») non significa certamente dimenticare la propria «responsabilità». «La responsabilità degli scrittori» osserva «è molto grande, perché le nostre parole possono arrivare a tutti e hanno un potere straordinario». Se questo è vero, si comprendono le sue critiche a Annie Ernaux, recente vincitrice del Nobel, che ha guardato con simpatia in Francia alle manifestazioni estremiste antigovernative, oppure a Michel Houellebecq, che ha lodato la Brexit, «il risultato di una tempesta di menzogne». «Farsi affascinare dal radicalismo di sinistra o di destra» dice «crea conseguenze. E quando si parla di violenza, giustificarla mi fa infuriare».

Diviso in cinque sezioni, «Colpi alla cieca» offre un panorama molto completo della sua «proiezione esterna». Non c'è grande tema del dibattito attuale – dalla «rivoluzione delle donne» alla crisi della democrazia, dalla minaccia del nazionalismo alle difficoltà del sogno europeo – che non sia esplorato, approfondito, riletto con acutezza e con spirito critico. Senza dimenticare le riflessioni, molto personali, sul ruolo che chi scrive deve svolgere nella società. Ma, nonostante questo, c'è qualcosa che le è rimasto nella penna e che, se potesse, vorrebbe aggiungere?

Sento ogni giorno di più di essere per certi versi «pro sistema», nel senso del nostro sistema democratico.

Io credo profondamente nella democrazia. La democrazia, che non è mai perfetta, oggi è in pericolo. Come romanziere, invece, sono completamente «antisistema»: quello che fa la finzione è mettere in discussione le nostre certezze più radicate. Deve dirci: «Sei sicuro di questa idea? Allora contrastiamola».

Non c'è il pericolo che questa «guerra» interna tra due modi diversi di vedere il mondo, tra quelli che definisce «due personaggi opposti», possa logorare chi come lei la combatte? Ha avuto mai la voglia di restare solo romanziere o solo intellettuale-cittadino?

In realtà ho avuto sempre una certa diffidenza nei confronti della figura dell'intellettuale. Oggi ho

spesso la tentazione di lasciare perdere, di evitare i problemi e le polemiche come è accaduto durante la crisi catalana. Ma poi mi sono detto che era nel mio carattere e che non potevo smettere di dire quello che pensavo solo perché la situazione nel mio paese si era fatta più difficile. Anzi, proprio perché ho la possibilità di farmi ascoltare, intervenire diventa un obbligo. Se non lo avessi fatto mi sarei sentito peggio. Però tante volte ho avuto la tentazione di fermarmi. E forse un giorno lo farò.

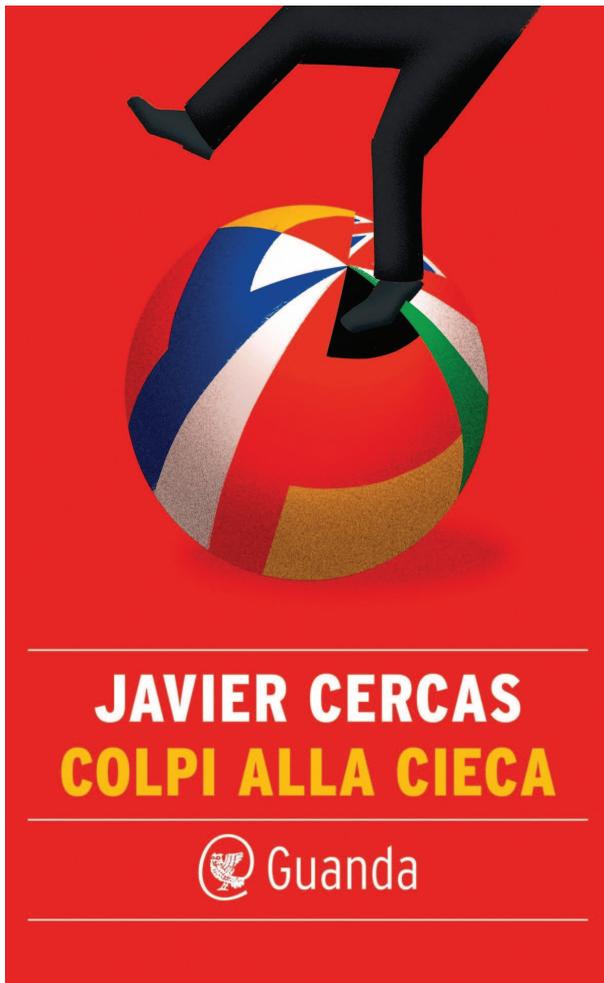
La letteratura «impegnata» non le piace: è un'illusione, una trappola, un errore. Ma gli scrittori devono provare a cambiare le cose in qualche modo?

Gli scrittori che ho ammirato sono uomini che non hanno taciuto. Anche Jorge Luis Borges e Franz Kafka, benché si creda comunemente il contrario. Borges, che ha fatto anche alcuni errori, firmò numerosi manifesti antiperonisti. Kafka fu arrestato per aver partecipato ad una protesta contro l'esecuzione a Parigi dell'anarchico Jean-Jacques Liabeuf. La «torre d'avorio» spesso è una fantasia.

E si può lottare contro il male con i romanzi?

Una delle grandi superstizioni del nostro tempo è credere che la letteratura non abbia niente di utile ma sia soltanto un sofisticato gioco intellettuale. È una forma di conoscenza, e il Male si può combattere solo se lo si capisce. Capire non vuol dire però giustificare ma esattamente il contrario, cioè procurarsi le armi per non commettere gli stessi errori. La letteratura ci consente di comprendere anche mostri come Riccardo III o Raskolnikov. Se ha il coraggio di andare al fondo dell'inconoscibile, come scriveva Charles Baudelaire, allora diventa utile.

Parlando del male, viene subito in mente la Russia di Vladimir Putin. È la dimostrazione che, come lei ha avuto modo di sostenere, «il passato fa parte del presente»? È evidente. Una delle giustificazioni della guerra a cui stiamo assistendo è stata proprio la Storia. Putin ha scritto molti anni fa che l'Ucraina non esisteva.



Il nazionalismo va sempre alla ricerca di una giustificazione nella Storia, perché sa molto bene che per controllare presente e futuro bisogna controllare il passato, creando una visione del passato utile per il presente.

Le fa paura il nazionalismo?

È un'idea tossica che deve sparire. Per me è un'ossessione. L'Unione Europea è l'antidoto al nazionalismo. Ma servirebbe una rivoluzione federalista.

La sinistra è destinata al declino?

Non dimentichiamo mai che la socialdemocrazia ha dimostrato la capacità di creare società ugualitarie, giuste e prospere. L'Europa attuale è un risultato di questo modello vincente. Ma si può morire di successo, questo è il vero pericolo. Oggi la sinistra non può accontentarsi di retorica o di buoni sentimenti. Deve essere pratica, concreta, migliorare la vita dei cittadini. In più è catastrofica la sua tendenza permanente a dividersi. La crisi è il risultato del suo successo, però deve rinnovarsi.

Ma in un mondo dove si diffonde quotidianamente tanto odio, non andrebbe forse rivalutato quello che si definisce generalmente il «buonismo»?

La bontà va rivendicata, perché è la virtù essenziale. Non è sentimentalismo. Bisogna avere molto coraggio ed essere molto forti per esercitare la bontà. Anche il sentimento, che appartiene agli esseri umani, è il contrario del sentimentalismo. Se la verità è politicamente corretta, meglio essere politicamente corretti.

A proposito di veleni, sembra quasi che con Vox la Spagna abbia conquistato il primato di avere l'estrema destra più aggressiva e nostalgica d'Europa. Che cosa ne dice? Probabilmente. Certo, la competizione è molto dura... Ma ho la speranza che il successo di Vox sia effimero. Fino a poco tempo fa, con Portogallo e Irlanda, noi eravamo gli unici a non avere l'estrema destra. Ciò che ha provocato la sua apparizione,

il detonante, è stato lo scontro tra i due nazionalismi. Quella spagnola è un'estrema destra «antica», il cui discorso è arrugginito, destinata a rimanere minoritaria.

Un giudizio finale sul separatismo catalano?

È un'espressione forte di quel nazionalpopulismo la cui perversione è attaccare la democrazia nel nome della democrazia.

Eccolo, ancora una volta, il polemista orgoglioso che non ha paura delle sue idee. Ma la tremolante schermata di Zoom ci restituisce come al solito un'immagine di Cercas sereno, amichevole e tranquillo, mai appesantito dalla sua convinzione che un bravo scrittore sia «un individuo che si dedica a dire ciò che la gente non vuole sentire». È appena tornato dalla Turchia, dove ha firmato libri per tre ore e mezza – racconta – alla fiera di Istanbul, e dal Montenegro, che gli ha assegnato il premio Literary Flame. Sta preparando un volume di interventi per il pubblico spagnolo simile a *Colpi alla cieca*. Lo lasciamo quindi al suo tempo e alla sua casa, non lontana dallo studio del quartiere di Gràcia nel quale sono nati i suoi romanzi più recenti e in cui colleziona i risultati delle lunghe ricerche compiute per terminarli. È troppo attento per smentire (o confermare) la mia antica profezia secondo la quale avrebbe trasformato Cosette – la figlia di Melchor Marin, il poliziotto-eroe di *Terra Alta*, *Indipendenza* e *Il castello di Barbablù* – nella protagonista femminile di un secondo ciclo narrativo. «Non lo so. Non voglio imporre niente a me stesso. Sono i temi a trovare gli autori. Per quanto riguarda la fiction questo è un momento di dubbi e forse di cambiamenti. Ho dei dubbi, ma è bello averli. Aspettiamo.» Anche noi lettori aspettiamo, ma con più ansia di lui.

«La bontà va rivendicata, perché è la virtù essenziale.»

Niccolò Scaffai

Vivace e ondivago anche nei dialoghi

«Alias», 22 gennaio 2023

Quando parlava, Gianni Celati era sempre «in movimento» come nei romanzi e nei racconti: in un volume di Quodlibet, una scelta di conversazioni e interviste

Gianni Celati (1937-2022) è stato un grande narratore di luoghi, geografie, pianure, perché ha interpretato non solo il mondo visibile ma anche la scrittura, le relazioni, i libri attraverso le metafore dello spazio. «Ho smesso di scrivere a casa. Per una decina d'anni, fino alla pubblicazione, nel 1989, di *Verso la foce*, non ho fatto altro che andare in giro. Pezzo dopo pezzo, a piedi, ho attraversato tutta la valle del Po.» Così aveva dichiarato in un'intervista del 1999 per «Libération» (traduzione di Martina Cardelli), ora ripubblicata in: Gianni Celati, *Il transito mite delle parole. Conversazioni e interviste 1974-2014*, a cura di Marco Belpoliti e Anna Stefi (Quodlibet Storie).

Immagini di movimento e attraversamento sono frequenti tanto nei romanzi di Celati quanto nelle parole affidate agli interlocutori che lo hanno incontrato nell'arco di un quarantennio, raccolte in questo volume, importante e ben riuscito anche per la capacità di restituire la voce e il temperamento dell'autore. Hanno partecipato all'edizione, oltre ai due curatori principali, numerosi esperti in un lungo arco di tempo: i primi mattoni dell'edificio sono stati posati negli anni Novanta da Marco Sironi: poi sono venuti il numero di Riga su Celati (2008, nuova edizione 2019), e il Meridiano (in particolare la Cronologia a cura di Nunzia Palmieri);

Gabriele Gimmelli ha reperito e trascritto alcune interviste presso il fondo Celati della biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, e ha contribuito a redigere la bibliografia finale; Cecilia Monina ha rinvenuto altre carte disperse; Daniele Benati ha tradotto le interviste inglesi... Un lavoro corale, insomma, che trasmette anche in questo senso l'idea di apertura e circolazione a cui accennavo. Viene in mente un passo dell'ottimo saggio introduttivo (*Il disponibile quotidiano*), in cui Belpoliti ricorda le circostanze di un'intervista svoltasi a Ferrara, in un bar della piazza di Ariosteia: «Nel discorso nato così, spontaneamente e senza tracce, entrano altre voci, quelle delle persone che transitano». Un transito appunto, amichevole, disponibile, non sempre mite per la verità; non sono infatti sconosciuti a Celati il «nichilismo dolce» (l'efficace definizione è ancora di Belpoliti), i disarmanti furori, le sofferte incomprendimenti, per esempio nei confronti della neoavanguardia: «La faccenda dei miei rapporti con tutto questo campo d'avanguardia è sempre stata abbastanza straziante e derisoria, nel senso che ho alcuni ricordi non certo felici»; «in poche parole: i miei rapporti con questo mondo dell'avanguardia "saputa" sono stati sempre abbastanza disastrosi dal punto di vista psicologico» (conversazione con Claudio Cerritelli, Bologna 1977).

Il volume contiene circa metà delle centotrentuno interviste rilasciate da Celati; quelle presenti, disposte in ordine cronologico, sono state scelte dai curatori in base a tre criteri: la volontà di coprire quasi tutta la durata dell'attività di Celati, la costanza nell'interesse degli intervistatori per la sua scrittura, il rilievo intrinseco dei testi. Molti di questi, in effetti, si leggono come parte integrante dell'opera di Celati, da cui non si discostano troppo né per modi né per intenti: anche quando risponde a domande puntuali, l'intervistato preferisce quasi sempre la funzione poetica rispetto a quella referenziale, cosicché i dialoghi finiscono per assomigliare a dei racconti, vivaci e lunatici, ondivaghi e geniali. «La conversazione» osserva Franco Marcoaldi nel preambolo a un'intervista per «la Repubblica» (1989) «prende il sopravvento. Sicché alla fine mi ritroverò

in mano quelle sue frasi smozzicate, quelle inconcluse provocazioni tese a evitare qualsiasi tono apodittico e definitivo». Lo scrittore non ci tiene affatto a dare di sé una versione ufficiale, una fotografia autentica, pur non coltivando alcun vezzo mistificatorio o depistante. Non si atteggia a maître à penser né si presta, per indole e per temi, a essere interpellato come autorità generica sul mondo, la storia, la società. Sono tratti personali che finiscono per diventare cifra di questo volume, distinguendolo da molte raccolte di interviste ad altri autori importanti del Novecento. Questi risultano a volte bloccati nel ruolo imposto dagli interlocutori o da un Super-Io didascalico; Celati invece si muove, si sposta, attraversa. Ecco che torna la metafora del movimento, applicata sia alla lettura («penso a certi libri di Giorgio Manganelli, che io amo molto. Per leggerli bisogna



abbandonare ogni aspettativa, perché è come attraversare il deserto a piedi» intervista di Claudia Sebastiana Nobili, 1995), sia ai generi prediletti: il racconto, che Celati definisce «frammentario, dispersivo, nomade» e la novella, che presuppone «una circolazione di voci, di storie, di nomi, di personaggi» (conversazione con Silvana Tamiozzo Goldmann, 2000). La narrazione stessa non è «un oggetto determinato», ma «un evento – qualcosa che accade come una ventosità che passa da una testa all'altra...» (intervista di Marianne Schneider, 2007). Se «non ci fosse stato il camminare», aveva ammesso nel 2012 in una videointervista per «doppiozero» con Belpoliti, «mi sarei già sparato». Di certo, senza quell'impulso al movimento Celati non avrebbe scritto o non avrebbe concepito la letteratura come disambientamento e la tradizione come percorso obliquo e sotterraneo: «La tradizione arriva a noi solo in maniera scoppiata, non arriva a noi attraverso la Storia [...]. La tradizione arriva a noi solo in questo modo, attraverso delle voci dementi» (intervista di Sylvie Coyaud per la Radio Svizzera Italiana, 1988). In alternativa alla «Grande storia», vista come una sequenza determinata di punti fermi e approdi, o come «perpetua esaltazione della singolarità dell'uomo», Celati rivendica l'erranza, la provvisorietà, l'esitazione che caratterizzano il «limbo senza storia». È per questo che al realismo del romanzo serio delle «macrostorie borghesi» ha preferito lo «spazio aperto» dell'epica cavalleresca e del romanzo d'avventura: «Quando leggo Jules Verne è sempre un sollievo per quello. E poi c'è Italo Calvino, dal quale ho imparato quasi tutto, e soprattutto la passione per la scrittura avventurosa. Conrad e Stevenson erano tra i suoi autori preferiti»

(conversazione con Luca Torrealta e Mario Zanani, 1983). Celati fa spesso il nome di Italo Calvino, che lo aveva scoperto («aveva letto un pezzo narrativo su una rivista e dopodiché da Einaudi mi hanno invitato [...] a completarlo» racconta Mauro Bersani nel 1986, a proposito della genesi del primo libro, *Comiche*, 1971). Ma non è solo gratitudine e condivisione (tra l'altro, del progetto per la rivista «Alì Babà», mai varata ma importante come laboratorio, cui presero parte tra il '69 e il '72 anche Carlo Ginzburg, Guido Neri, Enzo Melandri); Celati riconosce in Calvino lo spirito della tradizione italiana, da non intendersi come progresso teologico ma come trasmissione di un sapere artigianale: «Passare il mestiere non era una cosa personale» (così spiega, nel 1989, in un incontro con gli studenti della scuola media Ippolito Nievo di San Casciano Val di Pesa, in provincia di Firenze). Forse, prima ancora che la passione per i romanzi di avventura, Calvino e Celati condividevano proprio questo: l'aspirazione all'impersonalità, il desiderio di liberarsi dallo stigma dell'autorialità che ingombra il transito della scrittura. «Come scriverei bene se non ci fossi» è una delle frasi più famose di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. E Gianni Celati, da parte sua, dirà in un'intervista del 1990 con Robert Lumley, traduttore di *Narratori delle pianure*: «Noi usiamo sempre parole che vengono da altri – storie, piccoli fatti, descrizioni – così abbiamo sempre a che fare con gli altri; ed ecco perché quest'idea dell'autore che è padrone delle proprie parole, del proprio stile, è qualcosa che somiglia a una catastrofe naturale. È una catastrofe naturale se si considera che il linguaggio è una cosa naturale – come gli alberi, i fiumi, l'aria».

«I miei rapporti con questo mondo dell'avanguardia saputa sono stati sempre abbastanza disastrosi dal punto di vista psicologico.»

Matteo Persivale

La frontiera di McCarthy è l'inconscio

«la Lettura», 22 gennaio 2023

Sedici anni dopo *La strada*, è uscito negli Usa il dittico di Cormac McCarthy che apre una nuova fase. In Italia ad aprile per Einaudi

Luciano Berio, presentando in un'intervista il suo finale della *Turandot* lasciata incompiuta da Puccini, spiegò nel 2001 che gli appunti del maestro «sono numerosi e interessanti, e qui e là addirittura sperimentali, con accenno di una serie dodecafonica». Puccini, il compositore delle emozioni forti e delle indimenticabili armonie, in punto di morte stava insomma anticipando Arnold Schönberg. È patrimonio dei più grandi classicisti diventare radicali con il passare del tempo, illuminando la loro vecchiaia artistica con la luce del nuovo.

Melville scrive in *Moby-Dick* che «per produrre un grande libro, bisogna scegliere un grande argomento. Nessuna opera grande e duratura potrà mai venire scritta sulla pulce, benché molti abbiano tentato». È il romanzo preferito di Cormac McCarthy, la sua stella polare. Attraverso dieci romanzi, dal 1965 al 2006, ha sempre scelto grandi argomenti. E nei sedici anni di silenzio passati dall'uscita di *La strada* (Einaudi) ai sorprendenti due volumi di *The Passenger* e *Stella Maris* appena usciti negli Stati Uniti, McCarthy ha aperto – sembra impossibile, alla vigilia dei novant'anni – una nuova fase, un nuovo periodo. Dagli inizi faulkneriani (con una spruzzata dickensiana in *Suttree*) al capolavoro assoluto, omerico, di *Meridiano di sangue* che secondo Harold Bloom è con *Moby-Dick* e *Mentre morivo* il grande romanzo

americano che apre la sua fase melvilliana, un Melville del West che attraverso la *Trilogia della frontiera* (*Cavalli selvaggi*, *Oltre il confine*, *Città della pianura* tutti tradotti in Italia da Einaudi) racconta la violenza che scorre, fatalmente, nelle vene dell'America («non morirò mai» grida, ballando oscenamente nel momento del trionfo Judge Holden, il terribile protagonista di *Meridiano di sangue* in quel finale che da quattro decenni fa accapponare la pelle ai lettori).

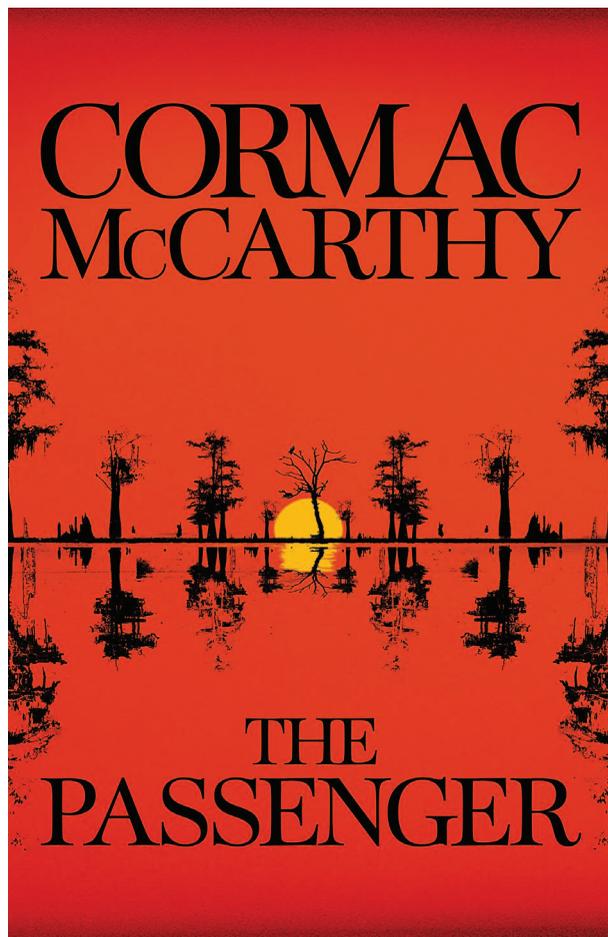
Stella Maris è uscito poco più di un mese dopo *The Passenger* (entrambi per Knopf; in Italia appariranno per Einaudi da aprile [...]) perché si tratta di un dittico, è il secondo volume di un unico libro, da leggere evidentemente in quest'ordine per l'autore anche se una scrittrice di enorme intelligenza come Joy Williams nella sua recensione (entusiastica, come la maggioranza di quelle americane) ha provato a domandarsi se non sarebbe forse meglio partire da *Stella Maris*.

Stella Maris – «Stella del mare», appellativo della Vergine Maria molto amato dai marinai – è un romanzo ancora meno tradizionale di *The Passenger* perché alla soglia della sua decima decade McCarthy (incredibile che una generazione come la sua, quella di Philip Roth e Don DeLillo e Richard Ford e Thomas Pynchon sia stata ignorata dai Nobel, i

critici del futuro non lo dimenticheranno) non è mai stato così radicale. Nei mezzi e nei fini.

Stella Maris è una raccolta di transcript di sette sessioni della coprotagonista del dittico, Alice Western, una sorta di pièce (Dwight Garner sul «New York Times», sempre acuto, l'ha paragonata al teatro intellettuale di Tom Stoppard) nella quale la ragazza ricoverata in un ospedale psichiatrico racconta la storia della sua vita, delle sue allucinazioni, del suo amore incestuoso per il fratello Bobby protagonista di *The Passenger*.

Alice (all'anagrafe, ma da ragazzina sceglie di cambiare il nome e diventa Alicia) è un genio. Della filosofia. Della musica. Della matematica. E il suo genio è la sua condanna: il genio è morte e (auto)



«Gli psichiatri hanno difficoltà a trattare con l'inconscio in modo diretto. Ma l'inconscio è un sistema puramente biologico, non magico.»

distruzione nel mondo di McCarthy. E nel «suo» libro l'Alice di McCarthy – che nella prima pagina di *The Passenger* ci ha rivelato la fine del suo personaggio, la mattina di Natale del 1972 – dà la sua versione dei fatti che nel primo libro ci aveva raccontato Bobby, suo fratello, ex pilota di Formula 2 e poi sub nel Golfo del Messico. A chi credere? McCarthy ci sfida, mantenendo il suo linguaggio inimitabile e come sempre dallo spelling personalissimo, «cormachiano» (per esempio: «Non sono sicuro di affermare» viene scritto, sic, «Im not sure i understand», senza apostrofo in *I'm* e con la *i* minuscola) al di là o, meglio, al di sopra delle regole della lingua inglese. Fa lo slalom, come uno sciatore, tra le aspettative del lettore: crea per la prima volta una vera protagonista femminile e attraverso di lei ci racconta quello che Roberto Calasso chiamò «l'innominabile attuale» che è il centro del lavoro più recente di McCarthy da *La strada* a qui. Alice e Bobby sono figli di uno scienziato del progetto Manhattan, nati a Los Alamos, figli letteralmente della bomba atomica, figli di «Auschwitz e Hiroshima, gli eventi fratelli che hanno segnato per sempre il destino dell'Occidente», la volontà di autodistruzione della civiltà – l'innominabile attuale appunto.

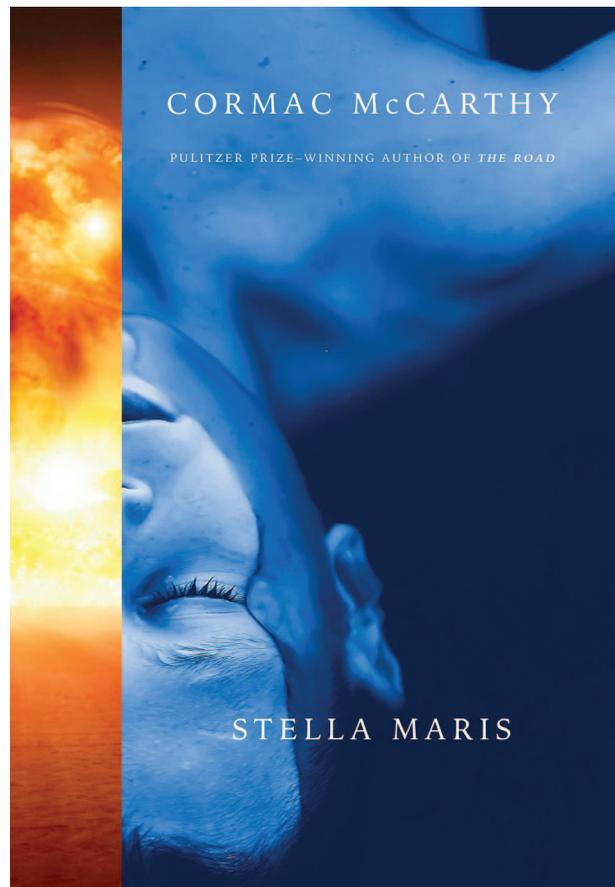
Come si gestisce una seconda parte senza descrizioni, fatta solo di dialoghi tra due personaggi, Alice e il dottor Michael Cohen destinato a essere aggirato, lasciato nella polvere, spiazzato dall'intelligenza spaventosa della sua paziente che riflette su Wittgenstein, sulla «matematica come tautologia», e su un tema che a McCarthy, da un ventennio membro del think tank del Santa Fe Institute, sta molto

«La maggior parte di ciò che facciamo è **inconscio**. Affidare le faccende alla mente cosciente è un affare rischioso.»

a cuore: l'inconscio. Riflette Alice: «Gli psichiatri hanno difficoltà a trattare con l'inconscio in modo diretto. Ma l'inconscio è un sistema puramente biologico, non magico... L'inconscio è semplicemente una macchina per manovrare un animale [questa è, parola per parola, una frase di un articolo scientifico pubblicato da McCarthy nel 2016, Ndr]. Cos'altro potrebbe essere? La maggior parte di ciò che facciamo è inconscio. Affidare le faccende alla mente cosciente è un affare rischioso. Balene e delfini devono sincronizzare il loro respiro con il momento in cui emergono. Quindi, ovviamente, quando sono stati anestetizzati per la prima volta in un intervento chirurgico, sono semplicemente morti. Cosa che avrebbe dovuto essere prevedibile. L'inconscio si evolve insieme alla specie per soddisfare i suoi bisogni e se c'è qualcosa di sinistro in esso è che a volte sembra anticipare quei bisogni. Non può permettersi sorprese. È una delle cose che ha turbato Darwin. Ma i dottori dell'anima non capiscono niente di tutto questo. Sono cartesiani fino all'osso». Ecco, Alice sfida il *souldoctor*, tutto attaccato, il dottore dell'anima che forse è soltanto l'ennesima allucinazione del freak show che emerge per l'appunto dal suo inconscio e dalle tenebre della sua schizofrenia (in *The Passenger* un tetro spacciatore chiede a Bobby come sia possibile «amare un mondo di carta», quello dei libri).

Qui McCarthy tesse una ragnatela finissima che nell'apparenza del transcript da nastro magnetico d'una conversazione medico-paziente si avvale in realtà della teoria di E.M. Forster sulla differenza tra «tempo reale» e «tempo narrativo». Scrive Forster: «Mentre pronuncio questa conferenza, posso udire o non udire il tic tac di quell'orologio, posso conservare o smarrire il senso del tempo; mentre in un romanzo un orologio c'è sempre. L'autore può

anche provare antipatia per il proprio orologio: Emily Brontë, in *Cime tempestose*, tentò di nascondere; Sterne, in *Tristram Shandy*, lo ha capovolto. Ancora più ingegnoso, Marcel Proust spostava di continuo le lancette». Invece Cormac McCarthy ci dice a pagina uno di *The Passenger* che il tempo, narrativo e reale, di Alice, è limitato. In *Stella Maris* lascia a lei la parola, con il lettore che sa che la clessidra si sta svuotando rapidamente, e nell'ultima pagina – nell'ultima riga – viene letteralmente preso per mano da Alice.



Flavio Villani

La guerra della satira tra Russia e Ucraina

«Rivista Studio», 23 gennaio 2023



Intervista alla linguista Alina Mozolevska. Come le immagini e l'ironia sono diventate armi in una guerra in cui internet è un campo di battaglia

In tempo di guerra l'uso di immagini è sempre stato parte integrante della strategia comunicativa. Disegni, foto, manifesti e vignette sono un potente strumento di informazione e un efficace mezzo di mobilitazione popolare e di consolidamento del potere politico. Servono non solo a documentare gli avvenimenti storici, ma anche a dargli un valore ideologico, un'interpretazione. Sull'uso delle immagini nella guerra in Ucraina abbiamo intervistato la linguista Alina Mozolevska, docente presso la facoltà di Filologia dell'università del Mar Nero Petro Mohyla di Mykolaïv. Dopo lo scoppio della guerra, Mozolevska si è rifugiata in Germania e attualmente è fellow presso il Center for Border Studies dell'università di Saarland e fellow presso il network di ricerca Prisma Ukraïna di Berlino.

Qual è il ruolo della tecnologia digitale nella guerra in Ucraina?

La tecnologia digitale non influenza solo il modo di combattere la guerra, ma anche il modo di raccontarla. L'aggressione russa dell'Ucraina è anche una guerra d'informazione. Va oltre il campo di battaglia ed è trasmessa e fruita in diretta da milioni di persone. La guerra è diventata un contenuto che scorre su ogni piattaforma mediatica contemporaneamente. Gli ucraini documentano l'invasione live

dal fronte, condividono le loro esperienze, il dolore per la distruzione e la perdita di vite umane. Kyle Chayka l'ha chiamata «TikTok war» in un [articolo](#) apparso sul «New Yorker» lo scorso marzo, mentre Dan Ciuriak l'ha definita «social media war» in un paper per il think tank canadese Cigi (Centre for International Governance Innovation) dello scorso giugno. In questo spazio condiviso la realtà brutale della guerra si dispiega insieme a molteplici interpretazioni personali e troviamo forme innovative di informazione e narrazione, che rimodellano la nostra comprensione dell'Ucraina e degli ucraini come nazione.

Allo stesso tempo i social media amplificano informazioni false e diffondono narrazioni alternative e fake news. I flussi di disinformazione e propaganda antiucraina rimettono in circolo la visione russa del futuro geopolitico dell'Ucraina, negando la sua sovranità e la sua indipendenza. Mascherando i suoi veri scopi sotto gli slogan di «liberazione» e «denazificazione», la Russia mira a resuscitare i confini dell'Unione Sovietica, a diffondere il suo imperialismo aggressivo e a cancellare l'Ucraina dalla mappa dell'Europa.

Quali narrazioni di guerra ha individuato nel suo lavoro di ricerca?

«Meme e cartoni animati sono stati usati per condividere traumi collettivi, **decostruire l'immagine del nemico**, sostenersi a vicenda e creare nuove narrazioni di guerra.»

Il cuore della mia ricerca è il discorso visuale nel conflitto russo-ucraino. Analizzo il modo in cui le immagini vengono utilizzate come strumento della guerra d'informazione. Lavoro principalmente con i social media, che sembrano meno controllati dalle autorità statali, quindi meno censurati, ma più permeabili alla diffusione di fake news e fake narratives, incitamento all'odio e manipolazione. Altri ricercatori lavorano sullo stesso tema, ma da angoli diversi, come il politologo ucraino Anton Šekhovcov, che fornisce un'ottima panoramica delle narrazioni strategiche e tattiche della Russia nei media e del loro impatto su diversi tipi di pubblico. Scavando nei social media ucraini e russi (Telegram, Viber, Twitter, Facebook e VKontakte) ho raccolto finora più di duemila immagini. Anche se le narrazioni veicolate dalle immagini sono diverse, è possibile individuare delle macrocategorie che si trovano sia nello spazio digitale ucraino che russo: la costruzione del sé, la costruzione dell'altro e la costruzione del significato degli eventi. Nel contesto ucraino l'elaborazione del trauma attraverso le immagini è molto importante. Creano immagini non solo artisti e illustratori, ma esistono molte produzioni anonime che aiutano a vivere le esperienze di guerra. Vi si riflettono centinaia di storie personali di sfollamento o di perdita, come il massacro di Buča e la distruzione di Mariupol'. I media digitali rispondono immediatamente agli eventi. Ad esempio, queste due illustrazioni di artisti ucraini sono state ampiamente condivise su Facebook dopo che un missile russo ha colpito un condominio a Dnipro il 14 gennaio, provocando più di quaranta vittime. Queste immagini non esprimono solo il dolore per la perdita, ma creano anche un sentimento di solidarietà e mobilitano gli ucraini contro il nemico comune.

Un altro elemento importante dell'elaborazione del trauma è l'umorismo. Fin dai primissimi giorni dell'invasione russa, lo spazio dei social media ucraini è servito per «digerire» i pesanti flussi di informazione, per dare un senso alla nuova realtà e contrastare la propaganda russa. Meme e cartoni animati sono stati usati per condividere traumi collettivi, decostruire l'immagine del nemico, sostenersi a vicenda e creare nuove narrazioni di guerra. Le storie del trattore ucraino che ruba carri armati russi, degli attacchi di Čornobaïvka o della vecchietta che ha colpito un drone russo con un barattolo di pomodoro si riflettono in questo discorso visuale.

Come avviene la rappresentazione del sé e dell'altro nel conflitto?

Nel discorso visuale ucraino le principali fonti di ispirazione sono la storia nazionale (i guerrieri cosacchi) e gli eventi bellici attuali (la resistenza ucraina a Azovstal' o le proteste civili disarmate nell'area occupata di Kherson). C'è anche la tendenza a servirsi di simboli conosciuti in tutto il mondo di lotta contro il male e immagini di resistenza ed eroismo (i trecento guerrieri di Sparta, i supereroi, gli Avengers). Tale molteplicità di mezzi visivi può essere spiegata dal desiderio di condividere le esperienze del tempo di guerra non solo tra gli ucraini, ma anche con tutto il mondo.

Il discorso visuale russo è fortemente incentrato sulla storicizzazione dell'«operazione militare speciale» attraverso il mito della vittoria russa nella Grande guerra patriottica [nome che i russi danno alla Seconda guerra mondiale, Ndr]. La rappresentazione del sé è incarnata nell'immagine del soldato sovietico e i media digitali cercano di creare una continuità tra gli eventi e le personalità della Grande

guerra patriottica e l'invasione dell'Ucraina. Queste immagini sostengono narrazioni strategiche rivolte al pubblico interno, come l'affermazione secondo cui invadendo l'Ucraina si protegge la propria terra «liberando» il vicino dal regime nazista e ripetendo l'impresa degli antenati. Il soldato russo è spesso raffigurato insieme alle immagini della Grande guerra patriottica combinate con i simboli dell'«operazione militare speciale» (le lettere ZVO o il nastro a strisce nere e arancioni). Persino i personaggi dei film e dei cartoni animati sovietici sono usati per modellare un'immagine del sé che rimarca la distanza dalla cultura occidentale dei «paesi ostili» e la vicinanza ai simboli culturali sovietici. A mio parere, questa omogeneità non può essere spiegata che da un rigido controllo dei media digitali da parte delle autorità statali, che lasciano filtrare solo le narrazioni approvate e forniscono interpretazioni predigerite a uso dell'opinione pubblica russa.

Gli ucraini sono spesso rappresentati come stupidi, come alcolizzati facilmente manipolabili. La tendenza a umiliare e svalutare il proprio «fratello minore», che non è per niente recente, è diventata molto visibile dopo l'annessione della Crimea e l'occupazione militare del Donbass nel 2014. La Rivoluzione della dignità e la scelta europeista hanno innescato la demonizzazione degli ucraini, presentati come burattini dell'Occidente sedotti dai «falsi» valori europei o come nazisti che tentano di distruggere il paese: i simboli nazionali ucraini come il tridente e i colori nazionali, il blu e il giallo, sono stati affiancati ai simboli della Germania nazista per sostenere la narrazione della «liberazione» e gli ucraini sono rappresentati come corrotti in tutti i sensi e schiavi dal capitalismo occidentale. In generale, gli ucraini sono associati a tutti gli elementi culturali, storici o religiosi negativi per generare odio nei loro confronti e giustificare l'aggressione, in linea con la propaganda ufficiale russa che afferma che l'Ucraina non è uno Stato indipendente, è governata dagli Usa e dalla Nato e non ha il diritto di esistere. Un altro motivo ricorrente della rappresentazione dell'altro

è l'uso dell'immaginario animale: gli ucraini sono rappresentati come maiali e privati dei loro tratti umani.

Mentre nel discorso visuale russo i veri orrori della guerra sono messi a tacere e l'obiettivo principale è la completa distruzione dell'altro, nello spazio dei media digitali ucraini la costruzione dell'altro è strettamente connessa con gli eventi attuali. I fallimenti dell'esercito russo (la ritirata dalla regione di Kiev, la controffensiva a Kharkiv e l'operazione Kherson) vengono usati per sfatare il mito della Russia come superpotenza militare. I soldati russi sono presentati come incompetenti e deboli e vengono derisi in numerosi meme e cartoni animati. Questo aiuta gli ucraini a tenere alto il morale e a sostenere la loro fede nella vittoria. È presente anche la tendenza a disumanizzare l'altro, ma come reazione alle violenze e alle atrocità commesse dall'esercito russo a Buča, a Irpin', a Mariupol', a Kharkiv e a Kherson. Gli aggressori sono spesso rappresentati come mostri o orchi, il che può anche essere visto come un tentativo di razionalizzare o spiegare in qualche modo il comportamento «non umano» delle truppe russe sul territorio ucraino. Non solo l'immagine, ma anche la parola «orco» è usata frequentemente nei media ucraini per designare gli aggressori. Questa denominazione riflette il tentativo di creare una distanza tra l'altro e il sé. Il saccheggio è presente nel discorso visuale ed è uno dei modi per deridere i soldati russi. Dopo che molti casi di saccheggio sono stati scoperti o ripresi da droni, in Ucraina l'esercito russo è chiamato l'esercito dei saccheggiatori.

Come si sviluppa la narrazione generale del conflitto?

Nei media russi si riconosce una forte tendenza a storicizzarlo, a presentarlo come una lotta contro il fascismo o contro l'egemonia americana e l'Occidente (la scelta del nemico principale dipende dal target). I veri motivi dell'occupazione si nascondono dietro la ricostruzione del mito della lotta sacra contro il grande Male che minaccia la Russia. Mentre nei media

ucraini vediamo molte immagini combinate con gli slogan *ni viyni* [«no alla guerra, Ndr] o *myr dlja Ukrainy* [«pace per l'Ucraina», Ndr], in Russia gli slogan principali sono *pobeda budet za snami* [«la vittoria sarà nostra», Ndr], *za pobedu* [«per la vittoria», Ndr] e *s nami pravda* [«la verità è con noi», Ndr]. Questi motivi di mobilitazione sono costruiti visivamente con immagini della Grande guerra patriottica o scene di battaglia immaginarie. Nei media ucraini invece l'attenzione si concentra sul lato distruttivo della guerra, con immagini che illustrano la perdita e il dolore, e sulla resistenza e resilienza degli ucraini, sulla loro lotta contro un nemico più grande e più potente.

Al di là del suo lavoro di ricerca, qual è la sua opinione personale?

Le immagini hanno un effetto terapeutico per noi ucraini. Ci aiutano a vivere l'orrore della guerra. Ci

permettono di condividere queste esperienze con gli altri e di accettare che la vita non sarà mai più come prima, perché la guerra ha trasformato radicalmente tutto: le nostre città, le nostre vite e la percezione di noi stessi e degli altri. Le immagini sono usate anche come armi, esprimono significati, trasmettono emozioni, modellano la comprensione degli eventi. Nel caso della Russia distorcono la realtà, creano interpretazioni alternative, ripetono la propaganda ufficiale (non è guerra, ma «operazione speciale», non è invasione, ma «liberazione», non è aggressione, ma «denazificazione»). La cosa più importante e che non dobbiamo dimenticare è chi è il vero aggressore, chi ha violato i confini di uno Stato sovrano, chi ha trascurato tutte le norme del diritto internazionale, chi ha ucciso civili, uomini, donne e bambini nel cuore dell'Europa. La Russia.



Giancarlo Cinini

Viaggio nell'inferno invisibile della rete

«Il Tascabile», 24 gennaio 2023

Intervista a Guillaume Pitron. Data center, cavi, impatto ecologico e guerre geopolitiche: come e perché scoperciare la realtà materiale di internet

L'elefante nella stanza è un enorme palazzo senza finestre. Un centro di elaborazione dati come quello dell'azienda Equinix a Amsterdam, un parallelepipedo striato, o quello di Facebook a Luleå, nel Nord della Svezia, allungato tra gli alberi al limite del circolo polare artico. Sono immensi data center che trasmettono e archiviano i dati che ci scambiano on line. Moltiplichiamo le stanze, i server, i cavi, le ventole di raffreddamento, per immaginare un unico data center che contenga tutti i bit che l'umanità produce. Una nuova versione della biblioteca di Babele immaginata da Borges: 5 exabyte per giorno, 47 zettabyte nell'anno 2020 (per intenderci, uno zettabyte sono mille exabyte, un exabyte è un miliardo di gigabyte). Una breve email pesa solo un kilobyte e se un'email fosse mezzo bicchiere d'acqua allora quei 47 zettabyte di flusso annuo di dati sarebbero come il mar Mediterraneo e il mar Nero assieme: una marea. Ma la produzione dei dati aumenta e si stima che nel 2030 arriveremo a 612 zettabyte all'anno.

Attraverso questa marea si fa strada un solitario like, che qualcuno mette a un post di qualcun altro, e che da un telefono raggiunge l'antenna dell'operatore, quindi percorre i cavi che portano ai locali tecnici dell'operatore, da lì sempre via cavo attraversa suolo e mare per arrivare a quei grandi data center, allora rifà la strada all'inverso, verso il telefono di chi sta cercando

di vedere quanti nuovi like ci siano sul suo post. Questi dati ridiscutono il nostro rapporto con lo spazio, scrivono geografie: si muovono lungo precise rotte, attraversano effettivamente cavi e abitano fisicamente server. Dietro a questo andirivieni si è messo Guillaume Pitron che l'ha raccontato nel suo *Inferno digitale*, uscito per Luiss University Press nella traduzione di Ondina Chirizzi. Pitron è un giornalista d'inchiesta e documentarista che si occupa soprattutto di materie prime. Già nel 2019 era uscito in Italia il suo *La guerra dei metalli rari*, un'inchiesta sullo sfruttamento delle terre rare, materie cruciali anche per il digitale. «Sono anzitutto un giornalista, non un accademico e quello che mi interessa è il lavoro sul campo» mi racconta Pitron. *Inferno digitale* è dunque una somma di queste esperienze, lungo il fiume Luleälven che alimenta i server lapponici di Facebook, davanti all'oceano di Leixões in Portogallo mentre si posano i cavi, tra le discariche di scarti di grafite in Cina nella provincia dell'Heilongjiang. «Ma oltre a ciò, c'è stato anche un ampio lavoro di studio su cui ha lavorato una decina di persone, una parte di ricerca estremamente importante, nutrita di interviste.»

Nel data center svedese di Facebook riposa la mia ultima fotografia postata su Instagram ed è per questo che mi è sempre accessibile anche se non è salvata sul mio smartphone. La nuvola di dati non

esiste davvero, ogni informazione viene depositata da qualche parte. Uno dei dogmi di internet è la sua continuità e accessibilità assoluta. Quando questa si interrompe è il panico. Nel suo libro Pitron racconta che per salvaguardare l'accessibilità continua dei dati, i data center sono duplicati, assicurandosi addirittura che il sito mirror (la copia «di sicurezza» di quello davvero utilizzato) si trovi su una placca tettonica diversa. In questo accumulo mostruoso di dati, il loro possesso ci sfugge. Chi li detiene? Persino le app per lo sharing dei monopattini, spiega Pitron, raccolgono una grande quantità di dati, per trasmetterli ad altri per scopi commerciali, e per raccogliere informazioni vitali sulle abitudini di mobilità: sembra bastino «quattro punti spazio-temporali [...] per identificare il 95% delle persone.»

Questa massa di dati e l'infrastruttura su cui viaggia ha e produce un'impronta ecologica – sul «Tascabile» Alessio Giacometti ne aveva scritto in modo approfondito: il digitale usa il 10% dell'energia elettrica globale che per il 35% è prodotta col carbone. Dunque anche un'email con un allegato ha un'impronta carbonica: emette come una lampadina accesa per un'ora. «Un solo ciclo di training linguistico di un algoritmo arriva invece a inquinare come cinque automobili termiche lungo il loro intero ciclo di vita» aggiungeva Giacometti. Agli algoritmi affidiamo anche il trading finanziario ad alta frequenza tanto che il fondo Dkv ha deciso di nominare un robot, Vital, nel consiglio di amministrazione, come Caligola col suo cavallo. Il digitale è come l'universo: in espansione; e c'è anche il mining dei bitcoin che, come precisava ancora Giacometti, «non è altro che l'energia impiegata per produrre» moneta digitale. A peggiorare questo inquinamento sono le emissioni di particolari gas, i gas fluorurati, che servono per refrigerare i server e che però nell'atmosfera hanno una forza riscaldante di gran lunga superiore alla CO₂.

Indagando la portata della presenza materiale di internet, Guillaume Pitron ne stana l'impalcatura. Descrive come le grandi aziende, le Gafam – Google,

Amazon, Facebook, Apple, Microsoft – somigliano alle aziende petrolifere che deterritorializzano le loro attività lontano dagli sguardi e lavorano in zone circoscritte (lo chiamano «capitalismo zonale»). Google «impone clausole di riservatezza molto rigide ai comuni dove si insedia», mentre «Amazon moltiplica silenziosamente le proprie data farm sotto la copertura di società chiamate Vadata Inc. o Vandelay Industries.» Intanto la Cina si muove sistemicamente e dispone nuove rotte di cavi per emanciparsi dalla rete occidentale: è il Peace, Pakistan and East Africa Connecting Europe. E lo scioglimento dei ghiacci artici apre spazi per nuovi percorsi sottomarini a nord. Attorno a questa immensa infrastruttura ronzano in un intrico proprietari dei cavi, produttori, armatori, squali che mordono cavi, pescatori stufo di condividere zone di pesca con le navi posacavi.

La presenza materiale del digitale è anche la sua rete estrattiva e le nuove materie prime di cui necessita. Questo peso che a noi pare impalpabile ricade allora sulla «regione geografica più a monte nella filiera di produzione». Alla fine invece dell'intero ciclo ci sono gli scarti: come i nostri telefoni presto invecchiati, o il milione di circuiti ottici in disuso sui fondali del mare, o ancora i dati di persone morte che trasformano i cloud in cimiteri.

Inferno digitale ricostruisce questo intero girone con minuzia, pezzo dopo pezzo: materie prime, cavi, data center, smartphone, gas, rotte commerciali e attori geopolitici; internet diventa una presenza ingombrante in una rete molto fisica di interessi e risorse. Dopo la lettura dell'inchiesta raggiungo Guillaume Pitron per approfondire alcuni temi del libro.

Una cosa a cui forse pensiamo troppo poco è come sono fatti gli strumenti, le tecnologie che usiamo tutti i giorni. Un martello è una tecnologia evidente. Certo, i percorsi dei materiali che lo compongono possono essere intricati, magari la testa del martello che ho a casa è fatta di un particolare metallo che ha attraversato una filiera di produzione globale e complessa, ma quel martello so a cosa serve e il suo funzionamento è evidente. Davanti a un

orologio o a un motore la mia comprensione già si complica. Davanti a un telefono non ho alcuna idea del suo effettivo e materiale funzionamento, della sua storia, delle parti che lo compongono, della loro provenienza. La sua superficie è limpida e la so usare, e infatti la sua usabilità è più o meno semplice, ma non ho idea di cosa ci stia dietro. Quella delle tecnologie energetiche e informatiche che ci hanno accompagnato finora è una storia di complessificazione delle tecnologie. Le hi-tech sono sempre più complesse, potenti, efficienti e sono composte da un numero sempre maggiore di risorse. Servono più materiali per fabbricarle, da un lato perché ne usiamo in proporzioni più poderose, dall'altro perché abbiamo bisogno di una più grande varietà di materiali. Oggi, ciò che spesso si fa per rendere più efficienti le tecnologie è fare delle leghe, mescolando i metalli tra loro. Così i nostri cellulari vengono a essere composti da sessanta, settanta metalli, appunto sotto forma di leghe. Vediamo quindi la contraddizione tra la loro superficie pura, eterea, la relativa semplicità di uso e, d'altra parte, la complessità della loro fabbricazione. Ed ecco un primo paradosso: siamo proprietari di questi oggetti ma siamo sprossessati della comprensione del loro funzionamento. E noi, proprio perché spodestati dalla conoscenza del loro funzionamento, non abbiamo controllo sul costo ecologico e di fabbricazione di questi oggetti. Ci sono nuove forme di inquinamento che ci sono sconosciute e verso le quali non sappiamo come reagire. *Ha parlato di metalli. C'è stata un'età del rame, del bronzo, del ferro: come dovremmo chiamare la nostra epoca?* La chiamerei l'età di tutti i metalli. Rame, bronzo, ferro, forse potremmo parlare anche dell'età dell'acciaio – se la prima guerra mondiale è stata così distruttrice

è anche per l'acciaio dei suoi obici. Oggi però usiamo quasi tutti i metalli che si trovano in natura: non ne usiamo uno o l'altro nello specifico e quando cominciamo a usare di nuovi, non rimpiazziamo quelli vecchi. Li coutiliziamo sotto forma di leghe, perciò il consumo dei vecchi metalli non cessa, e a esso si aggiunge il consumo di nuova materia prima. Nuovi metalli appaiono in questo paesaggio, metalli che non erano usati nemmeno venti, trent'anni fa e che oggi sono indispensabili, come le terre rare. Inoltre usiamo più cobalto, più grafite, più nickel. Insomma, metalli il cui uso è stato abbastanza limitato finora e che oggi diventano estremamente strategici, nonché centrali per la nostra vita quotidiana. Così ognuno di noi, ogni giorno, fa uso di almeno settanta metalli: i metalli dei telefoni di cui già parlavamo, dei server, dei cavi sottomarini della rete, dei satelliti, delle pale eoliche e dei pannelli solari che tra gli altri alimentano l'infrastruttura di internet.

In un capitolo la chiama «l'insostenibile leggerezza della rete». Che è solo apparente, perché l'industria di internet invece ha ovviamente un peso ecosistemico.

La parola «peso» è importante. Quando parliamo di «tonnellate di CO₂ emesse nell'atmosfera» ci stiamo appunto riferendo a un peso, perché parliamo del peso di un gas. È altrettanto questione di un vero e proprio peso quando si parla di digitale, di telefoni, persino di email e di video. Non è un peso in termini di emissioni dirette di gas serra quanto un peso di materie. Siamo in grado di stimare il peso di ciò che appare così impalpabile e intoccabile, come un video, vale a dire siamo capaci di pesare la materia necessaria per rendere il video possibile. Il Wuppertal

«Siamo proprietari di questi oggetti ma siamo sprossessati della comprensione del loro funzionamento. E noi, proprio perché spodestati dalla conoscenza del loro funzionamento, non abbiamo controllo sul costo ecologico e di fabbricazione di questi oggetti.»

Institut in Germania ha ideato il Mips (Material Input Per Service Unit), un indice che pesa tutte le risorse impiegate per fabbricare e mantenere un oggetto quotidiano, la mia camicia e la mia tazza di caffè. Ma altrettanto possiamo pesare un'email, un video, una foto, un like, una transazione bancaria, perché questi dati passano attraverso un'infrastruttura che è reale. È difficile da valutare, ma sempre più ricercatori se ne stanno occupando.

Così comprendiamo l'insostenibile leggerezza dell'etere: la rete che pareva impalpabile ed eterea in realtà ha un peso. Oggi resta relativamente limitato, ma diventerà sempre più insostenibile. Certo, il peso della materia impiegata per internet è già tanto, così come il peso della CO₂ derivata è tanto, ma se guardiamo alle previsioni di espansione di internet, beh, diventa incompatibile con tutti gli obiettivi di riduzione della nostra impronta ecologica, Giec, Ipcc, Cop eccetera. E la sua crescita diviene incontrollabile: abbiamo passato lo stadio al di là del quale non siamo più in grado collettivamente di riprendere il controllo sull'espansione di questo universo che chiamiamo internet.

Eppure, per diminuire la nostra impronta ecologica, le tecnologie sono spesso considerate la sola soluzione. Lei discute anche il caso delle smart-city, città rese virtuose dall'uso dell'«internet of things». Proprio quest'uso ha un peso ecologico tale da mettere in dubbio la virtuosità: un sistema di intelligenza artificiale, per esempio, che accenda e spenga i lampioni senza sprechi, può consumare di più dei lampioni sempre accesi.

Non sono di certo tecnofobo: internet ha permesso tra le altre cose una resilienza durante il covid, e così abbiamo potuto continuare a conversare, a vivere, e commerciare eccetera. Detto ciò, negli ultimi anni la tendenza è stata quella di vedere soltanto gli effetti benefici di internet, soprattutto dal punto di vista ecologico. È un messaggio che ha colonizzato la parola pubblica, unanime e senza contraddizione possibile: internet è estremamente positivo per l'ambiente, perché si fonda su un'idea di smaterializzazione. Ma, abbiamo visto, in realtà esiste

«La rete che pareva impalpabile ed eterea in realtà ha un peso.»

un costo ecologico che bisogna saper conoscere. La realtà è contraddittoria perché da un lato la tecnologia ci permette di valutare e di calcolare il riscaldamento climatico da qui a ottant'anni – cosa indispensabile –, dall'altro lei stessa accelera questa crisi climatica, poiché generatrice di inquinamento. Quindi è globalmente positiva o negativa? Io personalmente mi guardo bene dal rispondere a questa domanda perché onestà e umiltà ci impongono di dire che non lo sappiamo, perché ancora oggi manchiamo di strumenti di calcolo adeguati e ci troviamo incerti nel poter valutare cosa di internet è bene e cosa meno sul piano ambientale. Ma ciò che so è che l'impronta ecologica di internet aumenta a un tasso vertiginoso, dell'ordine dell'8-9% per anno. È un'impronta ambientale che sta esplodendo perché aumenta la virtualizzazione di ciò che facciamo, il raddoppiamento delle nostre azioni fisiche con azioni digitali, dove una non necessariamente sostituisce l'altra ma viene con l'altra. Parliamo di aumentare sempre più la potenza dei dispositivi informatici, di intelligenza artificiale, di informatica quantistica, di supercalcolatori, di metaverso, vedremo... Insomma un'esplosione che rischia di diventare incompatibile con la lotta alla crisi climatica. Perciò è assolutamente necessario prendere il toro per le corna ora.

Quanti in Europa hanno percezione di come funzionino queste cose, secondo lei? Quanti sanno dove si trovano fisicamente le loro foto di Instagram?

Evidentemente quasi nessuno. Forse se lo sapessero, gli verrebbe voglia di proteggere meglio i propri dati, di appropriarsene. Ammetto: non ne sono certo, pongo una questione, ma se sapeste letteralmente che il vostro server si trova in un luogo ben preciso, non avreste voglia di avere i vostri dati con voi? Al momento i vostri dati non sono veramente vostri. Forse non

sapere dove si trovino questi dati è alla fine un modo di lasciarne agli altri la gestione, di fatto il possesso, e qualsiasi utilizzo al posto vostro, e questo permette di sorvegliarvi meglio, partecipando a quell'economia della sorveglianza di cui parla la sociologa Shoshana Zuboff. Finché i dati restano nelle mani altrui, rendono queste persone più potenti di noi. Dunque nessuno ha interesse oggi ad associare questi dati a dei luoghi fisicamente identificabili, sui quali potremmo volere esercitare forme di riappropriazione fisica.

Mi è capitato di parlare del suo libro a una scuola, con studenti di quindici anni. Hanno reagito dicendo di aver paura.

Non so se fa paura, credo più che dia un sentimento di vertigine. Dietro l'economia della conoscenza, che è quella di internet, c'è una profonda ignoranza della maniera in cui funziona quest'economia. L'economia della conoscenza ha l'ambizione di fornire la conoscenza di tutto salvo che di sé stessa. Nei fatti non ci abbiamo nemmeno pensato, questa questione non è stata nemmeno posta, non la sapevamo porre. Ora ci poniamo il problema e tutt'a un tratto ne sorge un mondo, che ho chiamato inframondo, assolutamente vertiginoso: vertigine di nuovi mondi che non sono per nulla virtuali ma molto fisici, sottomarini, sotterranei, extra atmosferici, e costituiscono una vera realtà palpabile, anzi un estratto di realtà che ci fa prendere coscienza del fatto che ignoriamo più cose di quante credevamo sapere. In una società super informata paradossalmente non sappiamo nulla.

Il potere di internet si concentra soprattutto, almeno in occidente, in quella che lei chiama aristocrazia digitale. A volte penso che l'entità di queste grandi imprese ricorda quella delle antiche Compagnie delle Indie. Certo, le Gafam non colonizzano terre, ma possiedono infrastrutture, cavi e dati per tutto il mondo e quello in un certo senso è il loro territorio, reso però invisibile.

Il paradosso di Facebook, Amazon, Google... è che sono dappertutto visibili sugli schermi, ma non lo sono da nessuna parte nel mondo reale. Non ci sono

magazzini Google a Parigi o in Italia, né magazzini Facebook. Certo, ci sono i corrieri di Amazon che trasportano pacchi ma non sappiamo niente dell'infrastruttura che permette di far funzionare quella piattaforma. Non vediamo i cavi, che sono più e più proprietà delle Gafam, soprattutto di Google e Amazon, e non vediamo neppure i data center. Sono perlopiù invisibili e invisibilizzati, dissimulati. C'è un'occupazione di spazio da parte di queste imprese che sfugge completamente al nostro sguardo, perché sotterranea, perché sottomarina, perché distante. Il fatto che queste imprese non siano visibili nello spazio reale rende la contestazione più difficile. È facile trovarsi davanti a una fabbrica e fare un picchetto: possiamo contestare la direzione, i valori dell'impresa, criticarne il modello politico perché possiamo materializzare l'infrastruttura e contestarla, per esempio, impedendo l'accesso. Ma qui non c'è niente di tutto ciò: è molto difficile trovarsi davanti alla sede di una delle Gafam, non manifestiamo davanti ai cavi, né davanti ai data center che sono lontani e resi di fatto invisibili. Perciò è difficile criticare le imprese e i valori che interpretano e rappresentano, perché è difficile trovarsi davanti all'infrastruttura. Perciò la critica passa soprattutto attraverso l'hacking e la contestazione online, una smaterializzazione che risponde a un potere smaterializzato. Ma in ogni caso la manifestazione per come l'abbiamo vista durante le rivoluzioni industriali precedenti è più complicata.

Lei scrive che mentre «gli occidentali fanno solo business» la Cina gioca la sua partita per garantirsi una nuova infrastruttura di cavi costruita da sé. È un esempio del fatto che la vasta materialità dei cavi è oggi al centro di giochi geopolitici. Possiamo immaginare guerre sui cavi?

Non possiamo sentire, vedere, e toccare l'infrastruttura e tuttavia, a detta di Greenpeace, sta diventando la cosa più vasta che l'uomo abbia mai costruito. Poiché è un'infrastruttura che è fatta di trenta milioni di centri dati, di 1,2 milioni di km di cavi, e che domani sarà fatta di decine di migliaia di satelliti che renderanno possibile l'«internet spaziale»

su scala mondiale. Quest'infrastruttura ha bisogno di reti energetiche, perciò servono altri cavi, risorse che, è evidente, si aggiungono. Insomma, è una cosa che dovrebbe essere la più visibile, tenuto conto della sua importanza, e che al contrario è la meno vista. Ma veniamo ai cavi: i nostri dati passano nell'acqua, non c'è internet senza oceani oggi. Perché è dieci volte meno caro disporre un cavo sul fondale che scavando sotto terra. Per questa ragione i mari sono privilegiati come strade dei cavi.

Dunque ci saranno guerre per i cavi? Direi piuttosto che potrebbero esserci dei conflitti tra potenze attorno alla sicurezza dei cavi che sono infrastrutture enormemente strategiche, critiche e vitali, e certo in tempo di guerra possono essere sabotate da entità nemiche. Come abbiamo visto di recente un gasdotto sabotato nel nord Europa, così potrebbe succedere ai cavi di internet. Succede già in realtà.

Ora, associamo normalmente internet al divertimento: le reti sociali, YouTube, Twitter, Instagram, TikTok. E questo divertimento sarà difeso da eserciti, ci sarà la guerra perché ci si possa distrarre. In ogni caso assistiamo già oggi a una presa di coscienza da parte degli stati della fragilità di queste infrastrutture.

Oltre al divertimento però sui cavi passano dati essenziali come quelli dell'high frequency trading. Per gli azionisti che affidano la compravendita di azioni ad algoritmi, capaci di lavorare in frazioni di secondo, recuperare millisecondi è questione di soldi. La filosofa Katherine Hayles raccontava sul «Tascabile» di un nuovo cavo steso tra la borsa di New York e quella di Chicago, costato trecento milioni di dollari, per recuperare tre millisecondi. Proprio Hayles ha introdotto il concetto di «assemblaggio», ovvero sistemi cognitivi in cui sono inclusi uomini e macchine. Ora, un assemblaggio interessante che ho trovato nel suo libro è proprio quello tra le supertecnologie che si sfidano per qualche millisecondo e i marinai che posano quei cavi, facendo un lavoro che sembra antiquato.

È divertente e interessante. Associamo internet a tecnologie estremamente evolute, e difatti il prodotto finito ci si offre col suo potere demiurgico;

conosciamo le sfide geopolitiche che tutto ciò comporta ed è tutto vestito da un marketing futurista – come si è detto, l'AI, i supercalcolatori, i data center hyperscale. Ma quello che ho voluto fare è vedere cosa sta sotto: come fabbrichiamo questa infrastruttura, come ne garantiamo il funzionamento, come la ripariamo, come la ricicliamo. Dietro tutta questa tecnologia ci sono le storie, per esempio, di lavoratori filippini e indonesiani che recuperano, per riciclarli, i vecchi cavi dal fondo del mare utilizzando degli uncini, con metodi di cento, duecento, trecento anni fa. Ci vuole molta intelligenza biologica per mantenere in funzionamento tutto ciò che riguarda l'intelligenza artificiale e alle volte quest'intelligenza biologica è fatta semplicemente di mani e muscoli. In effetti la materialità di internet è anche quella di uomini e donne che lavorano quella materia, che operano affinché resti funzionante. Serve molto umano per far funzionare un mondo preteso senza umani.

In principio internet pareva un'utopia, uno spazio libero di conoscenza. Davanti a tutte queste sfide c'è spazio per nuove utopie? Che forma avranno, quello di data center cooperativi?

Esistono limiti che non sono fisici o tecnologici, ma politici e psicologici: si tratta di porre la superdigitalizzazione delle nostre società di fronte ad aspetti e valori, come la salute mentale, la democrazia, la preservazione dell'ambiente. È qui che le nostre società possono fissare dei limiti che si trasformino in leggi che inquadrino la potenza tecnologica. Questo inaugurerà una società ideale in cui l'uomo sarà capace di saggezza davanti alle creature tecnologiche che ha messo a punto? Ne dubito. Non sono molto ottimista, penso anzi che la scienza possa procedere anche senza coscienza. Penso che, benché anche dentro un quadro di crisi ecologica e geopolitica, non siamo in grado di porre queste questioni con saggezza, anni e anni in anticipo, e dunque di riflettere collettivamente su come trattarle. Lo facciamo quando siamo spalle al muro. Dunque non credo che questa società utopica possa esistere un giorno.

Giulio Silvano

Rachel Cusk. «A Parigi è tutto carissimo.»

«Review», 28 gennaio 2023

Conversazione con l'autrice di origine canadese, su arte, egoismo, sulla differenza tra artista e scrittore, sul tentativo di non essere borghese

Nel bar di Palazzo Grassi, vista sul Canal Grande. Rachel Cusk è a Venezia per leggere un saggio, inedito, in occasione di Lo stato dell'arte, una serie di incontri per riflettere sull'arte contemporanea. Cusk ha raggiunto la fama internazionale grazie alla trilogia uscita tra il 2014 e il 2018 (*Resoconto*, *Transiti* e *Onori*). La sua scrittura, rapida, intima e ipnotica, ha avuto un grande impatto sulla narrativa contemporanea. Il suo ultimo libro, *Second Place*, che uscirà quest'anno in Italia per Einaudi, racconta di M che ospita nella sua dépendance un celebre pittore, L, per una sorta di residenza artistica.

In «*Second Place*» un personaggio a un certo punto dice: «Spesso ho pensato che fossero i padri a creare i pittori, mentre gli scrittori vengono dalle madri». Lo credi davvero? È una teoria a cui ho iniziato a pensare quando stavo scrivendo *The Last Supper*, che non credo è mai stato tradotto in Italia perché il mio editore italiano dice che nessun italiano sarebbe mai interessato a leggere uno sguardo esterno sull'Italia. Comunque, stavo leggendo Vasari ed ero molto interessata a quanto la biografia di un artista possa diventare parte dell'esperienza artistica. Quello che ho amato di Vasari è che va molto sul personale e ti racconta delle malattie veneree di Raffaello e di quanti soldi avessero le persone e di com'era il loro carattere. Ogni capitolo di

Vasari inizia raccontando come questa persona diventerà Cimabue o Giotto, come si diventa artisti, e sempre il padre ha deciso di accettare questa propensione artistica del bambino, e avendola accettata piazza il figlio presso un maestro. E c'è questa sorta di autorità paterna, o paternalistica, nell'affidare tuo figlio a un altro uomo. E così quando ho iniziato a pensare a quello che sapevo degli artisti, degli artisti visuali, molto spesso mi sembrava esserci un'influenza paterna. E quindi ho allargato la mia teoria pensando a come sono gli scrittori, a livello di carattere, rispetto agli artisti, e quale linguaggio c'è dentro di noi. Mi sembra che l'installazione del linguaggio sia qualcosa di problematico che potrebbe creare l'attività dello scrivere. E c'è tanto della voce della madre, e della visione del mondo della madre e della sua infelicità segreta che il bambino può ascoltare, e lui la raccoglie e la recupera nella scrittura. Quindi diventa una forma di espressione molto diversa e sotterranea.

Secondo le biografie, molti autori non andavano d'accordo col padre, soprattutto nell'Ottocento, mentre la madre era la persona che li esponeva alla lettura, alla cultura, all'arte.

Con la significativa eccezione delle uniche donne che hanno avuto successo come scrittrici prima

«La scrittura ha la necessità di essere compresa da un pubblico, da un ampio numero di persone, e c'è la tentazione di compiacere gli altri.»

dell'era moderna. Cioè Virginia Woolf, le sorelle Brontë e George Eliot. Tutte loro avevano un rapporto atipico con il padre. E nessuna madre, o almeno nessun rapporto con lei. Il padre le ha educate e le ha essenzialmente trattate come maschi. Penso che sia una teoria che funziona e riguarda il linguaggio, e la differenza tra le due cose: il dipinto, un oggetto che esiste in forma concreta, e la scrittura.

«Scrivere è economico e non ti serve talento per farlo» dice un personaggio nel tuo libro.

È molto vero. Se leggi qualcosa scritto da un artista visivo è meglio del novanta per cento di quello che viene scritto dagli scrittori. Uno scrittore può dipingere? No. Uno scrittore sa suonare il pianoforte? No.

«Second Place» in parte riguarda la contrapposizione tra un artista, maschio, e una scrittrice.

In parte il libro è basato su un cliché: l'artista maschio è il modello supremo di libertà, di egoismo impenitente, di carenza di interesse per gli altri, dell'incapacità di occuparsi degli altri. E parte di quello che c'è sotto, storicamente, penso sia una sorta di violenza verso sé stessi, una specie di povertà del sé, dell'incapacità di occuparsi di qualcun altro, di prendersene cura, e ti fa rendere conto che l'egoismo è qualcosa di molto più selvaggio e violento. Ed essenzialmente è antiborghese. E scrivere è così borghese. Quindi penso che la potenza del turbamento e il fascino della figura artistica sia lo sprezzo per gli strumenti della vita borghese, della sicurezza e delle comodità personali. L'identità artistica diventa quindi pericolosa ed è molto attraente per lo scrittore, che solitamente è una persona grassottella con la faccia pallida seduta in una stanza riscaldata

che dice: «Lasciatemi in pace, ho solo bisogno di silenzio!». Quest'elemento di pericolo nella creatività si perde facilmente nell'impresa della scrittura. Si perde molto più facilmente rispetto alla creazione di un'immagine.

Quindi non possiamo considerare lo scrittore un artista?

È quello che lo scrittore dovrebbe essere. Ma la scrittura ha la necessità di essere compresa da un pubblico, da un ampio numero di persone, e c'è la tentazione di compiacere gli altri. Il problema del libro è che, per esistere, richiede che qualcuno lo legga. È uno sforzo diplomatico. Non si possono spingere troppo i confini della scrittura prima che qualcuno dica: «No, no, nessuno lo leggerà». Quindi si tratta di un'interfaccia agonizzante. E quest'interfaccia, teoricamente, è l'editore che dice: «Difenderò questo scrittore anche se, al momento, solamente dieci persone capiscono il suo libro, perché credo che a un certo punto tutti se ne renderanno conto e saranno in grado di leggerlo». È il modo in cui il tempo agisce sulla scrittura, così come sulla pittura, perché rende comprensibili le cose, dopo. Ma per gli scrittori è particolarmente difficile perché un libro non esiste davvero finché qualcuno non l'ha letto. Penso che invece un dipinto esista, anche se non viene visto da nessuno.

Il tempo ha un ruolo molto importante nella tua scrittura e in «Second Place». La protagonista è in un momento di calma della sua vita dove riesce a rivedere molto chiaramente il proprio passato e ad analizzare i propri pensieri.

È esattamente il tema del libro, il momento di liberazione dall'identità biologica. Essere una femmina biologica vuol dire essere obbligati a vivere nel

presente, sempre. E parte di quello che M, la protagonista, si sta chiedendo è: «A cosa servo? Mi rendo conto che sono sempre servita a qualcosa, che sono stata utilizzata biologicamente, senza nemmeno rendermi conto di cosa mi stesse succedendo». Questa sensazione di essere scartata, è libertà? È sentirsi trascurate? È un esilio? È stato difficile trovare una forma in cui mettere questi pensieri, scrivere di questo periodo della vita che è così informe. Le donne passano attraverso diverse fasi della vita che sono molto comunitarie, dove il tuo corpo quasi appartiene al gruppo, che sia in modo sessuale o perché sei una madre, e poi di colpo c'è questo momento in cui ogni donna sta un po' per conto suo. A un certo punto le donne non hanno più una narrativa che le lega e nessun modo per confrontarsi tra loro o di collocarci nella femminilità.

E perché hai scelto questa forma, in cui la narratrice racconta la storia a qualcuno che conosce in un modo così intimo?

Immagino che il motivo sia questo: dopo aver scritto la trilogia era come se non mi fosse permesso di tornare a «quel giorno è successo questo e questo...» che avevo usato prima. E penso che sia una sorta di sviluppo filosofico dal modo di espressione della trilogia. Per la forma ho usato un memoir fuori catalogo di Mabel Dodge Luhan che scrive della sua relazione con D.H. Lawrence. Ho letto il libro e ho pensato: è perfetto. È un libro ignorato, dimenticato: ci sono entrata dentro come ci si trasferisce in una casa abbandonata e ho iniziato a riempirla con le mie cose. Mi è sembrata una giustificazione estetica perché per me la scrittura assomiglia molto all'urbanizzazione selvaggia. La gente costruisce questi grossi libri orribili e rovina il paesaggio, quindi la disponibilità e l'uso del silenzio è un po' un dilemma morale. Se diciamo: «Gli altri devono poter

«Ho paura della soggettività e dell'egoismo.»

parlare, devono avere l'opportunità di dire quello che vogliono» per me, qualsiasi luogo si scelga di occupare col proprio libro non dovrebbe prendere lo spazio che potrebbe essere usato da qualcun altro. Forse è una cosa che ho solo io in testa e che non ha alcuna connessione con la realtà, ma usare questa forma mi è sembrato meno egoista.

*La narratrice, in «Second Place», ma anche in altri tuoi romanzi, è solitamente più dura con sé stessa di quanto non lo sia con le persone che la circondano. Lo facciamo tutti? Non lo fanno tutti, magari. Ha a che fare con il destino e con l'identità, con il problema di ereditare una struttura personale composta da così tanti elementi diversi e che include così tante risposte preformulate al mondo. Parte di quello che è successo nei miei libri è un esame della domanda: «Perché non sono libera? Come divento libera? Cos'è la libertà?». Una parte è il desiderio di fuggire da quell'elaborazione del sé e dell'identità, e la destinazione finale dovrebbe essere di non giudicarsi, di non giudicare nessuno duramente. Ho paura della soggettività e dell'egoismo. E il minuto in cui inizi a parlare del tuo lavoro, o qualcuno inizia a dirti che gli piace il tuo lavoro, smetti di vedere alcune cose e inizi a pensare di essere più importante di questa o di quell'altra persona. Parte di quello che *Second Place* vuole dire è: L, questo artista, sembra un mostro di egoismo, ma in qualche modo sta mantenendo la propria integrità di artista comportandosi in modo spiacevole. Non cerca l'approvazione degli altri.*

Ti piace l'opera di Annie Ernaux?

Sì, molto. L'ho appena intervistata. Sto scrivendo di lei.

La verità è un tema centrale anche nei tuoi libri. Libri che spesso possono essere definiti «autobiografici». Cosa pensi di questa autofiction? Hai anche citato Knäusgård...

Penso che questi scrittori siano meno oppressi dalla sensazione di santità del romanzo. Per me è diverso.

Nei miei libri sembra spesso che io parli semplicemente di me, ma la mia traiettoria è stata invece un tentativo classico di avere padronanza del romanzo letterario, e ho finito per costruire romanzi letterari prendendo materiali molto, molto, diretti. Il bisogno di farlo è diventato sempre più ovvio col tempo, per via di questo problema della falsificazione e della difficoltà di inserire scelte personali radicali nella forma e nella struttura del romanzo. Ho lottato proprio con questo processo, e il risultato è stato *Resoconto*. Come si fa a usare questa forma per esprimere cose che sono al di fuori di essa, o che vuoi mantenere a una certa distanza? Per me la risposta è stata: vedere queste cose attraverso gli altri, sentirle attraverso altre persone. Annie Ernaux e Knausgård – che sono molto diversi uno dall'altra, ma non così diversi rispetto a quanto lo siano entrambi da me – vengono da una posizione completamente diversa,

cioè la comprensione della legittimazione del sé: sapere che il libro è uno spazio completamente tutelato per l'espressione del sé. Fondamentalmente se si parte dall'autoritratto nell'arte visiva, tutti possono avvicinarsi, tutti ne hanno diritto, non c'è alcun giudizio se non sul modo in cui crei il tuo autoritratto, o su cosa dici di te stesso. La forma in sé è legittima. Quindi questi scrittori hanno preso questa idea, e il motivo è che devi essere in grado di scrivere senza partecipare alla cultura borghese. Questo è il perché dell'autofiction. Puoi iniziare a scrivere da quel punto, e dire «sono il testimone di me stesso e questa è la mia testimonianza». Puoi iniziare subito. C'è molta energia in questo genere e molte potenzialità nel girare intorno al romanzo. Se si guarda l'opera di Annie Ernaux lei dice in un libro: «Scrivendo in questo modo rifiuto per sempre a me stessa il piacere della liricità, il piacere della



© Rii Schroer

metafora, il piacere della poesia. Queste cose non mi sono permesse». Knausgård non è così austero, non è formalmente interessante quanto lo è lei. Knausgård è come un'installazione, ha fatto una cosa e l'ha fatta troppo a lungo. È molto facile usare l'autofiction in modo completamente sbagliato, solo come modo per raccontare la tua storia. Ma io non rientro in questa categoria. In particolare con *Second Place* ho ricominciato a godermi la scrittura dei paesaggi, per esempio. E probabilmente andrò più verso quella direzione.

C'è un certo livello di comicità nei tuoi libri. È doloroso rileggerli? O ti diverti?

Scrivere ti appaga moltissimo, è un vero piacere, se fai quello che avevi intenzione di fare. Ma non rileggo mai le cose dopo che le ho scritte, se dovessi farlo probabilmente mi arrabbierei molto con me stessa.

Quanto ci metti a scrivere?

Il mio processo di scrittura, fino a *Second Place* compreso, è sempre stato molto performativo. Una volta che so cosa sto facendo e l'ho risolto nella mia testa allora posso sedermi e scrivere tutto il giorno e tutta la notte fino a che non ho finito. Ho scritto *Resoconto* in un tempo straordinariamente breve, avendo prima capito completamente che cosa avrei fatto. E la parte di scrittura ha un lato, quasi come una performance, che in realtà è molto godibile. Ma questo vuol dire che per il resto del tempo non ho nulla da fare. [*Ride.*]

Di recente ti sei trasferita a Parigi.

Sì, ed è uno stile di vita completamente diverso e un modo di essere diverso e mi sento in una fase creativa diversa. Diversa da qualsiasi abbia mai vissuto prima. Ci sono delle cose che mi sono sentita quasi

obbligata a rappresentare, soprattutto riguardanti la femminilità, ma adesso non sono nello stesso flusso sul genere. Quindi la domanda è: «Sono qui per scrivere cosa?». Al momento mi è molto poco chiaro.

Stai scrivendo? O stai pensando a cosa scriverai?

Ho scritto questo breve saggio, che è la prima cosa da parecchio tempo. [L'ha letto al Teatrino di Palazzo Grassi: tratta dei pittori Baselitz, Norman Lewis e Paula Modersohn-Becker e dell'essere stata attaccata in strada da una sconosciuta, mentre camminava per Parigi, senza motivo, Ndr] È stato un bel passo avanti per me. Spero sia l'inizio della nuova direzione che prenderò. C'è poi da dire che ora sto esistendo all'interno della cultura francese e al livello del linguaggio sta succedendo qualcosa di molto invadente nel mio cervello. Ci vorrà del tempo e non so quali saranno i risultati. Ma ora mi sento come se ci fosse una certa distanza tra me e l'inglese. Ora leggo in francese, leggo solo in francese e non mi piace più leggere in inglese. In questa fase terribile il mio francese, a livello di lettura, è abbastanza decente, ma molto lontano dall'essere naturale. Non voglio leggere in inglese quindi ora sono come chi ha un livello linguistico molto sotto la media. E poi quando parlo francese faccio un'esperienza piuttosto strana, di retrocessione: è come essere spinta giù dalla piramide della lingua.

Nella serie «Modern Family» il personaggio interpretato da Sofia Vergara, una colombiana che vive negli Stati Uniti e che fatica con l'inglese dice proprio: «Ti rendi conto di quanto sono intelligente in spagnolo?».

Esatto. È quasi come tornare indietro ed essere un uomo primitivo in una caverna che si chiede: «Come faccio a trasformare questo sasso in una punta di freccia?». È molto energizzante, se non ti distrugge.

«Scrivere ti appaga moltissimo, è un vero piacere, se fai quello che avevi **intenzione** di fare.»

E alla mia età si può andare in entrambe le direzioni, potrebbe anche interrompere del tutto il mio sviluppo mentale. Sto leggendo molto Marguerite Duras, e mi sta aiutando parecchio. Mi sento una versione sfocata di me stessa quando parlo francese.

Ti sei trasferita nel Marais, però, che è pieno di persone che parlano inglese.

Ci sono delle persone, soprattutto uomini anglofoni, in particolare americani, che pensano semplicemente: «Vivrò in questo museo e se qualcuno vuole qualcosa da me parlerò nella mia lingua a voce molto, molto alta» e di solito se la cavano. Mi è successa una cosa piuttosto divertente. *Second Place* era appena uscito con Gallimard, il mio primo libro pubblicato con loro. Gallimard è una casa editrice che funziona come una corte veneziana nel Rinascimento, piena di intrighi e regole e pugnalate alla schiena. Un giorno ricevo una telefonata da loro che mi dicono: «Notizia incredibile, sei stata invitata nel programma televisivo *La grande librairie* con Annie Ernaux». E aggiungono: «Ovviamente rallenta troppo le cose avere un interprete, quindi dovrai parlare francese». E io rispondo: «No è impossibile, non posso. Faccio errori nelle boulangerie, non posso andare in un programma nazionale a parlare francese». Ma loro insistono e dicono: «Andrà tutto bene». Così ho dovuto imparare a memoria tante cose diverse che avrei potuto dire in risposta a possibili domande, e quando sono arrivata lì, davanti alle telecamere, non capivo una parola di quello che dicevano. È stato terribile. Non sono una brava attrice e quando è finito il programma mio marito era tutto rosso in faccia e mi ha detto: «Non so come hai fatto». A un certo punto durante il programma mi sono limitata ad annuire. Alla fine è andata bene, ma non oso riguardare la puntata.

Ti manca l'Inghilterra?

Beh, l'Inghilterra non esiste più davvero. L'hanno distrutta. La gente sta malissimo. Negli ultimi otto anni l'istruzione è stata completamente trascurata.

«Mi sento una versione sfocata di me stessa quando parlo francese.»

Parigi è fantastica.

È carissima. Quando stavamo partendo per venire qui in Italia ho chiesto a mio marito: «Pensi che Venezia ci sembrerà economica?». Un bicchiere di vino a quattro euro, wow.

Un'ultima cosa. Ci sono sempre dei cani nei tuoi libri. Hai un cane?

No.

Hai mai avuto un cane?

No.

Vorresti un cane?

No.

E allora perché ci sono sempre dei cani nei tuoi libri?

Perché mi fanno sempre ridere. Hanno una funzione particolare, è come se dimostrassero come funziona la scrittura, è una cosa tecnica. E *Second Place* è la prima volta in cui c'è un cane ipotetico in un mio libro. La presenza del cane mostra come funziona la rappresentazione, si può usare anche un bambino piccolo. Se guardi cosa fa un cane alla scena, porta le persone ad autorappresentarsi, iniziano a dire delle cose a voce alta che non direbbero normalmente. Il cane è il testimone e la cosa a cui ti relazioni, ma lui non può usare il linguaggio. E poi c'è l'idea di amore e fedeltà, e di come gli umani vogliono mostrarsi quando sentono queste emozioni. È un po' come quando un bambino usa una bambola come oggetto transizionale, permette di diventare autonomi e di autorappresentarsi. Si potrebbe usare anche un criceto, ma il cane è il meglio che c'è.

Alberto Casadei

Il canone alternativo

«la Lettura», 29 gennaio 2023

L'influenza delle serie tv, del web, dei social network disegna una nuova mappa di letture. Fantasy o ibridi sono i genere più apprezzati nell'era digitale

Di canoni e controcanoni della letteratura (italiana, di altre nazioni o addirittura mondiale) se ne sono fatti parecchi, soprattutto tra Otto e Novecento, ma da qualche decennio la questione è diventata molto più complessa, e forse negli ultimi anni ha preso una direzione nuova, che vale la pena di mettere a fuoco. Tanto che si può arrivare a parlare di un «canone alternativo».

Sulla situazione in Italia, intanto, si può dire che la critica e la scuola accettano da tempo che, fra gli autori che hanno pubblicato buona parte delle loro opere maggiori nella prima metà del Ventesimo secolo, alcuni siano imprescindibili: parliamo per esempio di Luigi Pirandello e di Italo Svevo, di Giuseppe Ungaretti e di Umberto Saba, di Eugenio Montale e di Carlo Emilio Gadda. Questo supercanone dovrebbe essere senz'altro integrato, ma intanto è di sicuro molto solido. Le cose cambiano se ci si sposta verso la seconda metà del secolo scorso, perché per quel periodo ben pochi autori sarebbero indiscutibili, anche perché hanno cominciato ad avere sempre più peso le scelte dei lettori comuni oltre a quelle degli specialisti e della scuola.

Per chiarire questo aspetto, può essere utile un volume di Isotta Piazza «*Canonici si diventa.*» *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento* (Palumbo, 2022), che non è soltanto una sintesi di

numerose questioni che coinvolgono l'editoria e la critica italiane del secolo scorso. Da questo punto di vista, l'autrice, docente all'università di Parma, riprende e sviluppa con efficacia molte considerazioni di studiosi quali Alberto Cadioli e Vittorio Spinazzola e le intreccia con quelle relative ai canoni di lunga durata (dal Trecento a tutto l'Ottocento), verificando come si sono formati e come sono stati modificati soprattutto dalle collane di classici dei grandi editori novecenteschi (Mondadori, Rizzoli, Garzanti eccetera).

Ma la parte della ricerca più interessante per le sue implicazioni è quella in cui si confrontano gli esiti della canonizzazione degli autori novecenteschi sul versante della critica e della storia letteraria, rispetto a quelle libere dei lettori, che appunto possono almeno indicare un controcanone nel quale magari hanno molto spazio autori a lungo considerati con sufficienza, per esempio Liala o Giovannino Guareschi, oppure di altri che prima conquistano un pubblico e poi la critica, come Eduardo De Filippo o Ennio Flaiano.

Forniamo, grazie al libro di Piazza, qualche dato. Se si guardano le acquisizioni di volumi da parte delle biblioteche nazionali, tramite una ricerca sul catalogo on line Sbn, ci si accorge che, tra il 1900 e il 1999, Pirandello e D'Annunzio si staccano nettamente,

con oltre duemila schede, seguiti da Croce, Moravia, Pascoli ma appunto pure Liala con oltre mille, poi da un gruppo più fitto oltre quota cinquecento, che comprende romanzieri ancora letti, come Pavese o Sciascia, e altri quasi dimenticati come Bacchelli o Papini. E così via a scendere, in una serie di podi che coinvolgono autori molto rinomati e altri considerati commerciali, grandi intellettuali ora ben poco seguiti e scrittori dalle parabole assai diverse. Scontato poi sottolineare la complessiva inferiorità della presenza dei poeti che, salvo casi eccezionali, si attestano sempre a una rilevanza pari a un quarto o un quinto di quella media dei narratori coevi.

Si tratta di dati piuttosto grezzi, che andrebbero distinti meglio secondo tanti fattori (per esempio la prolificità e la durata di ciascuna produzione), ma insomma almeno un elemento risulta evidente, riguardo al secondo Novecento e l'attualità: non c'è più un solo soggetto che può canonizzare. Così, per questo periodo si è creato un po' alla volta un «canone critico» basato su tanti elementi, la qualità letteraria ma anche l'eccezionalità delle biografie degli autori, l'impatto massmediatico, la novità delle storie raccontate. In questo canone possono stare gli italiani, in prima fila Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Primo Levi; ma ormai spesso si pensa anche agli stranieri, da Gabriel García Márquez a Philip Roth. E magari si possono individuare e condividere nomi importanti di scrittori ancora attivi, per esempio Michel Houellebecq, Margaret Atwood o (chiunque sia) Elena Ferrante.

Negli ultimi anni però le cose stanno ulteriormente cambiando e l'influenza dei social e in genere del web è diventata spesso decisiva, tanto che si può parlare appunto di un nuovo canone, molto diverso rispetto a tutti quelli precedenti. Possiamo chiamarlo il «canone alternativo» dell'era del web.

Come ci si arriva? Facciamo intanto qualche sondaggio su quello che sta succedendo. È noto che alcuni booktoker, ovvero influencer nel settore dei libri attivi sulla piattaforma TikTok, raggiungono in Italia i duecentomila follower, un numero davvero

elevato in rapporto a qualunque tipo di blog o di sito letterario tradizionale. Nel concreto, i consigli sono molto spesso seguiti, e per esempio è noto che, nel 2022, il maggior successo di vendite, nell'insieme, è toccato a due libri molto consigliati dai booktoker, scritti da Erin Doom, pseudonimo di una giovane scrittrice emiliana, specialista di urban fantasy e di romance, come dimostrano *Fabbricante di lacrime* (2021) e *Nel modo in cui cade la neve* (2022), editi entrambi da Magazzini Salani. Erin Doom ha cominciato a pubblicare sulla piattaforma digitale Wattpad e si è conquistata poi decine di migliaia di lettori non solo in rete, senza nemmeno sfruttare la presenza nei social. Il modello di Ferrante, peraltro legato a ben diversi motivi di anonimato, comunque garantisce che si tratta di una scelta che non danneggia, anzi.

Ma esaminiamo meglio il caso Erin Doom. Da un punto di vista criticovalutativo, si tratta di prodotti del tutto medi nell'ambito (peraltro molto diversificato) del fantasy, il genere ora più apprezzato nella fascia dei lettori giovani o giovanissimi, che siano della «generazione Z» (per convenzione, i nati tra il 1997 e il 2012) o un po' precedenti, ma naturalmente seguitissimo già da coloro che hanno amato *Il signore degli anelli* in tutte le sue versioni, e poi gli sviluppi in varie direzioni, magari sino a *Il trono di spade*, serie tv nata dal ciclo di romanzi *Cronache del ghiaccio e del fuoco* di George R.R. Martin, edito in Italia da Mondadori.

Anche un prodotto ibrido come *Harry Potter* (con i suoi spin off) è arrivato a una permanenza stabile tra quelli che potremmo chiamare i long best seller, ossia quelle opere che non si limitano a trionfare per un periodo (per dire: i romanzi egiziani di Christian Jacq), e riescono a diventare di culto pure per le generazioni successive a quella che li ha accolti.

Insomma, esiste da poco tempo una canonizzazione di testi in grado non solo di primeggiare per un piccolo numero di anni, bensì di essere letti devotamente per più di una generazione. Alcune di queste opere hanno sfruttato già in passato il rapporto

con film magari seriali; ora prevale il collegamento con saghe o serie televisive pluriennali e di vario livello: pensiamo a quelle horror, spesso derivate da Stephen King, o a quelle distopiche.

Molte novità di successo si collocano in questo campo di forze: arieggiano a fantasy o a ibridi (un po' horror, un po' thriller, un po' polizieschi eccetera), trovano un sostegno efficace non nella critica e nemmeno nella pubblicità editoriale ma negli influencer specifici, arrivano a un successo che potrà essere molto limitato (un paio d'anni), dopodiché quasi sempre svaniscono nell'indistinto del «pubblicato» (in qualunque modo ciò avvenga) e «non più guardato». La nuova regola sembrerebbe questa: nella forma di canonizzazione tipica del sistema social-web non si può aspirare a un ruolo di lunga durata nemmeno dopo una notevole vendita, perché quel ruolo è ormai occupato non tanto dai «classici» bensì da pochi long best seller, archetipi fondativi o elaborazioni perfette di un genere puro o già mescolato.

Il procedimento è per certi aspetti analogo a quello che avviene nel campo dei prodotti industriali in genere, e in specie nelle aziende basate essenzialmente sull'on line: la concentrazione di valore simbolico e di potere reale riguarda pochissimi brand, sebbene ne esistano altri persino migliori; alcuni fruitori esperti possono riconoscerli e impiegarli, tuttavia il loro apporto economicosociale effettivo è assai basso. E i giovani e giovanissimi lettori seguono un comportamento simile: non a caso sono ormai davvero pochi a volersi impegnare nella conoscenza integrale dei classici tradizionali, al massimo proposti in piccole antologie a scuola. Invece sono tantissimi quelli che sono disposti a leggere le migliaia di pagine di J.R.R. Tolkien o di H.P. Lovecraft; che continuano a venerare J.K. Rowling ma amano pure Neil Gaiman; che fanno entrare nel nuovo pantheon Madeline Miller con le sue riscritture omeriche (ma non direttamente l'Iliade e l'Odissea, nonostante vari tentativi) o magari Hanya Yanagihara con il suo romanzo-fiume *Una vita come tante* (Sellerio, 2015), ma



non i suoi antecedenti ottocenteschi come *La fiera delle vanità* di William Thackeray.

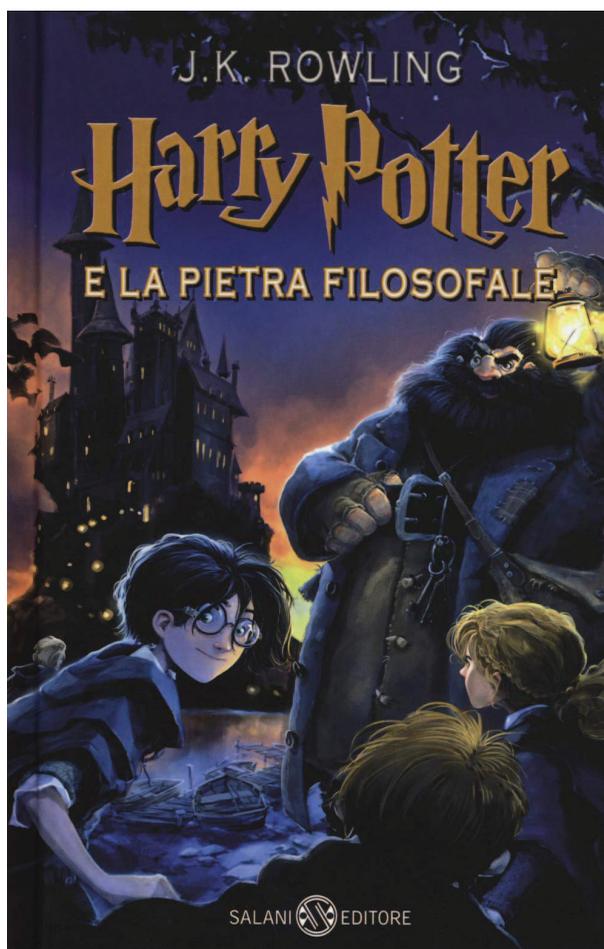
Insomma, sembrerebbe che non si possa affermare, banalmente, che i «nativi digitali» non sono affatto lettori, mentre invece si deve accettare che non sono propensi a leggere quanto viene proposto da voci autoritative di vecchio stampo (la scuola, la critica, persino le case editrici), seguendo un loro canone alternativo. Questo li può portare a rivalutare persino scrittori sino a pochi anni fa disprezzati (basta controllare cosa scriveva, di Lovecraft, David Punter nel suo invecchiatissimo *Storia della letteratura del terrore*, 1980, pubblicato in italiano nel 1985 da Editori Riuniti), oppure a implementare i settori che prediligono (fantasy, horror, comedy in varie declinazioni eccetera) con nuove acquisizioni, meglio se legate ad autori affini, come attualmente Erin Doom.

In questo contesto si spiegano meglio le ormai numerose versioni alternative dei classici più manipolabili, compresi Dante e Shakespeare. Si dirà che situazioni simili si sono già viste, ma in effetti, all'inizio del Duemila, i canoni tradizionali sembravano essere necessari e semmai da implementare, mentre adesso paiono accantonati e comunque inattivi. Il sistema culturale tipico dell'era del web, e in particolare del secondo decennio del Ventunesimo secolo, è non solo immune da quelle che scherzosamente potremmo definire «canonizzazioni canoniche» (dovute a critica, scuola, accademia...) ma per di più, fondandosi sui long best seller e su altri affini, sta ridisegnando del tutto la scala dei valori.

Non è però obbligatorio che ci si debba limitare a prenderne atto. Si tratterebbe infatti di predisporre una nuova visione d'insieme su come indagare la tradizione letteraria, in base a paradigmi storico-culturali dinamici che tengano sempre conto dei valori specifici delle grandi opere, la concentrazione stilistica e, per la narrativa, la capacità di creare personaggi polivalenti.

In quest'ottica, si possono individuare alcuni autori che superano persino le barriere delle traduzioni e

possono essere rivisitati nelle didattiche istituzionali ma anche nelle letture autonome: oltre agli «autentici» Omero, Dante e Shakespeare, ecco Cervantes, con *Don Chisciotte*, o Defoe, con *Robinson Crusoe*. E se *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen è già adesso commentato su TikTok, potranno arrivare le occasioni pure per altri classici che oggi sembrano improponibili: in fondo, uno scrittore apprezzato trasversalmente come Murakami Haruki è, di suo, un grande lettore di Kafka. La fase attuale, in conclusione, dovrebbe spingere, soprattutto nelle scuole, a una rilettura attiva e non solo reverenziale dei grandi scrittori, canone o no: e questo potrebbe costituire non un atto finale, bensì una buona ripartenza.



Giulio Mozzi

Editor, editing

«Scuola ticinese», ottobre 2022



Qualche definizione, tanto per evitare equivoci. In Italia viene chiamato «editor», nelle case editrici medie e grandi, la persona che ha il compito di decidere che cosa pubblicare in un certo ambito, in una certa collana o in un gruppo di collane, e così via. Si può dire così, per esempio, che Tizio è «editor degli italiani», Caia è «editor della divulgazione scientifica», Sempronio è «editor della collana Storie di vita»: e così via. In questo caso l'editor è prima di tutto uno che prende decisioni: non è colui che fa il lavoro di «editing». Può darsi che un editor faccia anche dell'editing, magari perché ha deciso di seguire più da vicino alcuni autori o alcune opere; ma l'editing non è il suo lavoro principale. In altri termini: un editor è una persona che ha un budget da gestire (per acquisire diritti di pubblicazione, pagare traduzioni, fare iniziative particolari di promozione eccetera) e degli obiettivi di profitto da raggiungere. Quando la casa editrice è piccola, allora spesso l'editor è l'editore stesso; e se la casa editrice è piccola piccola, può essere che l'editor-editore faccia anche il lavoro di editing. Quando la casa editrice è molto grande, può darsi che un editore vero e proprio non ci sia: ci sarà una proprietà, o ci saranno degli azionisti, ci sarà un consiglio d'amministrazione con un amministratore delegato, ci sarà un direttore generale o qualcosa del genere: sotto il direttore generale ci saranno dei direttori di area (per esempio: narrativa, instant-book, ragazzi, saggistica leggera eccetera) e sotto ogni direttore di area ci saranno degli editor (per esempio, sotto il direttore della narrativa ci potranno essere un editor per gli italiani, uno per gli stranieri, uno per la narrativa gialla, uno per la narrativa rosa, uno per la narrativa letteraria).

Tra la grande e la media e la piccola casa editrice ci sono le stesse differenze che troviamo tra una catena di supermercati, un grande negozio e la bottega di quartiere. La catena di supermercati ha una specie di super-identità: è quello che è, e rimane sostanzialmente quello che è, al di là del turnover di amministratori e dirigenti. La bottega di quartiere, mettiamo la merceria della signora Pina, è la signora Pina: che conosce di persona tutti i suoi fornitori, che si prende a cuore i clienti, che non punta tanto a guadagnare su ogni singola operazione (quante volte avrà perso mezza giornata di lavoro per trovare un bottone esattamente identico a quello che la cliente ha spezzato?) quanto a stare nella comunità in cui opera e vive. Il grande negozio può sopravvivere alla morte, o al ritiro, del suo fondatore e proprietario: i dipendenti ne conservano, e tramandano ai dipendenti nuovi, il sapere e la sensibilità; con un po' di fortuna, il grande negozio può conservare la propria identità anche quando venisse assimilato in una catena. Ecco: immaginatevi gli editor come dei capireparto: la signora Pina è evidentemente caporeparto di sé stessa, nel grande negozio i capireparto sono a stretto contatto con il proprietario, nella catena di supermercati tra i capireparto e la proprietà c'è una distanza stellare. Come scelgono, gli editor, che cosa pubblicare? Lasciamo perdere la grande casa editrice, nella quale regna sovrano l'obiettivo del profitto; lasciamo perdere la casa editrice piccola piccola, nella quale regna sovrano il gusto personale dell'editore-editor. La media casa editrice, che è posseduta da una persona fisica (o da una famiglia) e non da azionisti-investitori, ha spesso una molteplicità di obiettivi. Il profitto,

certo (se non si fa profitto non si pagano gli stipendi ai dipendenti e i diritti agli autori: quindi non si sopravvive), ma anche una certa idea di mondo, una certa idea di che cosa sia la letteratura (mettiamo che sia una casa editrice di letteratura). L'editor cercherà, e pubblicherà, un mix di opere letterarie che in parte serviranno al profitto, in parte serviranno a dar corpo a quella certa idea di mondo e di letteratura, e nei casi più felici serviranno a entrambe le cose. Un editore chic non può pubblicare un romanzo volgarmente commerciale: la clientela più preziosa, cioè quella più fedele, potrebbe sentirsi tradita (allo stesso modo, un editore volgarmente commerciale non può pubblicare un romanzo veramente chic). L'editor è quindi, prima di tutto, un equilibrista. Tutte le sue scelte devono essere sempre comprensibili, devono sempre poter essere inserite in un contesto e in un discorso. Anche il cliente che nulla sa di editoria, editor e cose varie, capisce che quei libri lì, che hanno quello stile lì di copertina, che presentano le opere di quegli scrittori lì, si sostengono l'un l'altro, fanno contesto, producono alla fin fine un discorso. L'editor è quindi, prima di tutto, un affabulatore: uno che racconta una storia attraverso le storie che si raccontano nei libri che sceglie (ma anche raccontando delle storie con le scelte di libri che fa).

Però: materialmente, da dove arrivano i libri? Beh: li scrivono le autrici e gli autori. Ma, al di fuori dell'editoria di manualistica o di divulgazione o di intrattenimento seriale eccetera, quasi mai un libro è scritto su richiesta, su commissione dell'editor. Anche l'autore più fedele alla casa editrice (quello che ogni tanto va a cena con l'editor, e discutono di possibili progetti, di idee, di libri immaginabili) alla fin fine scrive quello che gli pare a lui. Diciamo che l'editor è come un musicista che non può dire: voglio dieci tessere rosse e quattordici bianche; no; si ritrova certe tessere davanti, può dire sì o no, prendo questa non prendo quella, ma non può chiedere quello che vuole. E queste tessere, ovvero i libri, arrivano all'editore per molte vie: arrivano dagli agenti letterari, che rappresentano gli interessi di autrici e autori e

aspiranti tali; arrivano dalle scuole di scrittura, che di anno in anno diventano sempre più importanti; arrivano dal passaparola degli autori e delle autrici, che hanno sempre qualche giovanotta o giovanotto promettente da presentare; arrivano dalla posta quotidiana, spediti più o meno timidamente da chi li ha scritti; arrivano talvolta dai concorsi, ma sono pochissimi i concorsi per inediti davvero attendibili. In mezzo a tutta questa massa, l'editor deve fare delle scelte. Lui sa benissimo che le proposte più sicure sono quelle che vengono dagli agenti; ma sa anche che tra i plichi timidamente spediti dagli autori potrebbe annidarsi un uovo d'oro. Perciò tutta questa massa di testi viene affrontata: c'è un ufficio apposito che fa una prima scrematura, ci sono i redattori che si portano a casa dattiloscritti da leggere, ci sono dei lettori professionisti che confezionano schede di lettura complete di tutto (valutazione sia letteraria sia commerciale): e può capitare perfino che qualche dattiloscritto venga letto personalmente dall'editor.

Di tutto ciò che arriva, dicendolo alla grossa, il 90% è molto brutto o completamente fuori fuoco rispetto alla casa editrice; il 10% va letto con attenzione. Di questo 10%, forse un 10% risulterà effettivamente pubblicabile. In particolare, tra i manoscritti spediti spontaneamente dagli autori e dalle autrici ce ne sarà uno su mille, di veramente degno di interesse; tra le proposte delle agenzie, soprattutto tra le proposte di quelle agenzie che hanno capito qual è il contesto, qual è il discorso che ha in mente l'editor, le opere interessanti saranno magari una su dieci, una su cinque. Nelle case editrici piccole piccole ovviamente il flusso è minore, e la scelta alla fin fine è dell'editor-editore; nelle case editrici grandi il flusso è inimmaginabilmente vasto, e mi è capitato di assistere a una discussione nella quale l'editor e i suoi assistenti cercavano di ricordare il motivo preciso per cui avevano deciso di pubblicare quel certo libro lì; nelle case editrici medie l'editor difficilmente sceglie proprio da solo, di solito si confronta con i pari grado e con l'editore in apposite riunioni: però ci si fida molto di lui. Punto, e a capo.

Una volta che si è deciso di pubblicare una certa opera letteraria può cominciare il lavoro di editing. E qui ripartiamo dalle definizioni. «Editare» un'opera letteraria significa portarla alla pubblicazione nelle migliori condizioni possibili. Diciamo che ci sono tre livelli di lavoro. Un livello generale: di un romanzo già scritto si può ridiscutere la trama, il montaggio, il registro linguistico e così via. Un livello specifico: si vanno a controllare tutti gli aspetti di coerenza (sia narrativa sia linguistica sia per così dire culturale), la validità delle soluzioni sia linguistiche sia narrative adottate punto per punto eccetera: si può arrivare alla lettura ad alta voce, con l'autrice o autore, di tutta l'opera (e può capitare di farlo due volte). Un livello materiale: si controlla che tutti i riferimenti al mondo contenuti nell'opera siano esatti e compatibili (per esempio: se in un romanzo ambientato al giorno d'oggi un personaggio accennasse alle Guerre puniche come a qualcosa in cui c'entrava suo nonno, potrebbe essere un errore; a meno che quel romanzo sia ambientato non esattamente al giorno d'oggi bensì in un flusso temporale un pochettino più indecidibile – se fosse un romanzo distopico, tanto per non negarsi la parolaccia). Tutto questo lavoro può essere grande o piccolo, lungo o breve, a seconda delle dimensioni dell'opera (editare ottocento pagine non è come editarne centoquaranta) e a seconda della capacità dell'autore o autrice di presentare un'opera davvero finita e rifinita. Può sembrare impossibile: ma non mancano scrittrici e scrittori bravissimi, per dire, nell'invenzione e nel montaggio della storia, ma trasandati e approssimativi nell'ambientazione; o strepitosi linguisticamente ma un po' fiacchi nell'affabulazione; e così via. Naturalmente il lavoro di chi esegue l'editing non consiste nel prendere un'opera e prenderla a martellate finché non assume una certa forma. No. Anche se non mancano le storie di editing clamorosamente invasivi, nella maggior parte dei casi l'editing fila via liscio, con un serrato lavoro di controllo, un po' di ripulitura stilistica, e nessuna messa in questione dell'opera nella sua forma complessiva. Tra l'altro,

il lavoro sul terzo livello – quello materiale – viene normalmente fatto dai redattori, mentre i primi due livelli sono spesso affidati a collaboratori fissi ma esterni (i «consulenti» degli editori).

Diverso è quando un editor decide di fare una scommessa su un autore molto giovane, o comunque ancora un po' grezzo. Tra il primo contatto e la pubblicazione possono passare molti anni. A me è successo di pubblicare nel 2022 il primo romanzo di una persona conosciuta ne 2014: in mezzo ci sono state centinaia di ore di conversazione, tanti scambi di libri, ragionamenti sul Tutto il Nulla e il Qualcosina, una scazzottata, ripetute riletture di un'opera che, a conti fatti, si è presentata all'editing (che non ho fatto io) con una buona dozzina di riscritture alle spalle. In questi casi, quando si genera una sorta di relazione pedagogica tra l'editor più anziano e l'autore più giovane, parlare di editing diventa un po' insensato. Ma in realtà – e lo dico avendo affrontato una relazione così in entrambe le direzioni: come editor e come autore – è la cosa più bella. Oggi la rete brulica di persone che propongono agli aspiranti autori e autrici di acquistare servizi di editing. Si tratta talvolta di persone con buone competenze, il più delle volte – lo dico basandomi sulla lettura dei loro siti e delle loro inserzioni in Facebook o in Instagram – di persone dall'aria piuttosto improvvisata, se non addirittura rapinosa. Ma anche nei casi migliori c'è sempre qualcosa che mi lascia perplesso. L'editing è un lavoro che si fa presso l'editore, con una persona scelta dall'editore, in vista dell'edizione. Un medesimo romanzo, se pubblicato presso due editori diversi, potrebbe essere lavorato diversamente: magari non tanto diversamente, ma un po' diversamente: perché un libro deve poi incastonarsi dentro quella specie di macrolibro che è il catalogo dell'editore. E, non so: mettersi nelle mani di una persona che ti fa un editing senza avere una minima idea della destinazione editoriale dell'opera è un po' come andare da un sarto a chiedere un vestito senza specificare per quale occasione. Vorreste presentarvi in marsina all'amico che vi ha invitato per un giro in barca a vela?

Francesca De Cecchi, Rita Nardi, Magdalena Rosa

Holly Jackson. «Il mio anno da regina social.»

«Robinson», 31 dicembre 2022

La scrittrice inglese è diventata una star planetaria grazie al passaparola on line. Intervistata da tre booktoker racconta il legame tra libri e TikTok

Holly Jackson, inglese, classe 1992, è tra le protagoniste assolute dell'editoria mondiale. Ed è un caso di scuola. Il suo thriller young adult *Come uccidono le brave ragazze*, infatti, esce in patria nel 2019, ma fa il botto molto più tardi. E cioè quando viene mostrato in *Heartstopper*, serie tv amatissima dagli adolescenti. Parte da qui un massiccio passaparola su TikTok che catapulta l'autrice ai vertici delle classifiche, Italia compresa. Anche il sequel, *Brave ragazze, cattivo sangue*, diventa subito best seller. In attesa dell'uscita italiana del terzo capitolo – *Una brava ragazza è una ragazza morta*, ad aprile 2023, come gli altri per Rizzoli – la scrittrice accetta di rispondere, via «Robinson» e solo su «Robinson», alle domande di tre booktoker che la conoscono bene: Francesca De Cecchi (@francescadecechi), Rita Nardi (@pensieri_come_parole), Magdalena Rosa (@magsbook). Tema: presente e futuro della relazione tra letteratura e social.

«Come uccidono le brave ragazze» è uno dei romanzi più amati e citati del #BookTok italiano (e non solo): ti aspettavi questo successo?

BookTok è ormai diventato un player di primo piano nel panorama editoriale, dove ha ormai un ruolo centrale. Io non ci ero mai andata fino all'inizio di quest'anno, ma quando l'ho fatto e ho visto milioni e milioni di *views* sotto gli hashtag dei miei libri, sono

rimasta sbalordita! Non potevo credere che tanta gente interagisse sui contenuti della mia serie. Sarò eternamente grata a tutti gli utenti, soprattutto pensando che *Come uccidono le brave ragazze* è uscito ben tre anni e mezzo fa.

Anche l'apparizione in «Heartstopper» ha avuto un ruolo: la guardi? Ti piace?

Non ho ancora avuto modo di vederla, anche se ho sentito ottimi giudizi. È in alto nella mia lista di serie tv da vedere quando sarò in pausa dalla scrittura. Ma credo che è grandioso che nuovi lettori abbiano scoperto il romanzo attraverso un personaggio dello show, e che al contrario chi lo ha già letto può ritrovarlo sullo schermo.

La serie è tratta dai libri di Alice Osman: li conosci?

Ho letto il suo romanzo di debutto, *Solitaire*, qualche anno fa, ma non la serie *Heartstopper* né le sue opere più recenti. Ma ho comprato l'intera serie a mia nipote che aveva visto *Heartstopper* in tv. Come lettrice io tendo più ai generi affini al mio, e quindi ai thriller, agli omicidi misteriosi, agli horror soprannaturali: in sostanza, libri dove accadono cose orribili.

Torniamo ai social: che opinione ne hai? Li frequenti?

Ho account su Instagram, Twitter (@hojay92) e,

come già detto, su TikTok (@hojax92): amo la comunità di lettori che mi segue su queste piattaforme. Ma non sono mai stata troppo attiva sui social. Penso che tanti aspiranti scrittori credano che bisogna essere molto produttivi on line per avere successo, ma il mio caso dimostra che non è così: la mia serie è diventata best seller quando ero praticamente inoperosa in questi mondi. Per me la scrittura e il mio prossimo libro avranno sempre la priorità: per chi ha la tendenza a procrastinare come me, i social possono diventare il peggior nemico.

On line che rapporto hai con i fan stranieri?

Ho loro notizie via social, e quando ho tempo interagisco. Purtroppo la pandemia ha iniziato a colpire duro proprio mentre stavo scrivendo il secondo romanzo della mia serie, così non ho avuto occasione di partecipare a molti incontri dal vivo, e comunque non al di fuori del Regno Unito o dell'Irlanda. In futuro mi piacerebbe recuperare il tempo perduto.

Tanta fama e tanti post su di te significano anche tanta visibilità e la possibilità di esporsi alle critiche: come vivi i commenti negativi sui tuoi libri?

A mio giudizio le cattive critiche fanno parte del lavoro, sono abbastanza rilassata al riguardo. Non credo che sia d'aiuto a un autore leggere le recensioni: ma alcune sui miei libri le ho lette e ho capito di essere stata molto fortunata, visto che *Come uccidono le brave ragazze* ha votazioni sorprendenti. Ma so che, per ogni libro che scrivo, ci sarà qualcuno che lo amerà e qualcuno che lo odierà. Non si può accontentare tutti: se ci si prova viene fuori un disastro. Io per abitudine immagino me stessa come lettore ideale e penso ai libri che mi piacerebbe leggere, a cui darei cinque stelle. Sperando poi

che la maggioranza dei lettori sia d'accordo con me: se li rendo stressati e tesi, se li faccio boccheggiare e piangere, allora sono felice...

Quando scrivi una storia sai già come andrà a finire? Hai già lo schema in mente, o sono i personaggi che ti guidano?

Posso essere considerata la versione estrema di una scrittrice che pianifica tutto. Prima di scrivere la primissima frase devo avere già in mente l'intero libro, mappato ogni passaggio, tutte le rivelazioni e i colpi di scena, dove andranno i personaggi principali. Comincio con un concetto di base, poi mi prendo alcune settimane o mesi per partorire la storia dalle idee, trovando una soluzione finale a tutti i misteri. Così quando inizio a scrivere non ci sono sorprese.

Qual è la tua routine di scrittura?

Varia molto in base al periodo dell'anno. Uno dei classici consigli per lo scrittore è: scrivi ogni singolo giorno. Ma non è assolutamente il mio caso. Io nella maggior parte dell'anno non partorisco nemmeno una parola. Lo faccio solo per circa dieci-dodici settimane. Il resto del tempo lo impiego a fare ricerche, a trovare idee, a pensare alla trama e a pianificare il lavoro. In questo momento sto producendo il mio nuovo libro. Il che significa trascorrere tutto il giorno al computer con l'obiettivo di scrivere intorno alle 2500 parole pulite ogni giorno. È la parte più dura: trasformare la mia storia in frasi e dialoghi, rischiando l'affaticamento e il burn out. Una maratona.

Sei diventata una delle autrici di thriller young adult più seguite al mondo: come mai hai scelto proprio questo genere?

«Io per abitudine immagino me stessa come **lettore ideale** e penso ai libri che mi piacerebbe leggere, a cui darei cinque stelle.»

Prediligo i thriller e i mystery, nei libri come sullo schermo: così è stato naturale scriverne. Credo che ci sia qualcosa di primario nella tendenza a leggere o guardare storie oscure e disturbanti. Qualcosa che va oltre la curiosità morbosa e che riguarda la condizione umana, il nostro istinto di sopravvivenza, la catarsi. Fin qui nulla di strano, corrisponde ai miei gusti. La sorpresa per me è la parte adolescenziale dell'equazione. Il libro mai pubblicato che ho scritto prima di *Come uccidono le brave ragazze* era un crime per adulti. Ma poi, quando per il mio romanzo più noto ho avuto l'idea di una ragazza che risolveva un omicidio nell'ambito di un progetto scolastico, ho capito che, a causa dell'età della protagonista, dovevo produrre un crossover tra uno young adult e una

«Prima di scrivere la primissima frase devo avere già in mente l'intero libro.»

storia adulta. I temi sono dark, maturi. Ma quelli young adult sono tra i lettori più «forti», come dimostra anche il loro impegno in ambito BookTok. E a me piacciono le sfide.

Puoi descrivere il tuo ultimo libro, *«Five Survives»* (in Italia uscirà a fine 2023), con sole tre parole? Teso. Claustrofobico. Pieno di segreti.

