

# retabloid

giugno 2023

Strong, Fruity - ~17%vol.

## FAMILY AFFAIR

10€

15€ w/  
mug F&F

- Wild Turkey 101
- Disaronno Amaretto
- Lemon
- Vanilla Syrup
- Chestnut Honey
- Biscuit Tea
- Soy Milk Clarified



A:6,8

Fragrant, Homey - ~11,9%vol.

## PLUGIN

10€

retabloid – la rassegna culturale di Oblique  
giugno 2023  
«Insegnare scrittura nei college è una truffa.»  
Cormac McCarthy

Il copyright del racconto, degli articoli e delle foto  
appartiene agli autori.  
L'illustrazione di p. 5 è un'elaborazione della foto  
di Callie Gibson (da Unsplash).  
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](http://oblique.it).  
Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.  
[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

## Il racconto

Beatrice Benicchi, *Donna giovane alta. Lettera motivazionale della candidata 217* 5

## Gli articoli

# *Esiste ancora l'italiano letterario?*

Andrea Gentile, «The Italian Review», giugno 2023 15

# *Il re Mida della critica*

Filippo La Porta, «Robinson», 3 giugno 2023 18

# *Milo De Angelis. La poesia è come un campo di calcio*

Antonio Gnoli, «Robinson», 3 giugno 2023 20

# *Postorino e d'Adamo in testa alla cinquina dello Strega*

Raffaella De Santis, «la Repubblica», 8 giugno 2023 24

# *Why I Don't Translate Non-English Words in My Writing*

Rachel Heng, «Time», 8 giugno 2023 26

# *Turista del mondo*

Leonardo G. Luccone, «Robinson», 10 giugno 2023 28

# *McCarthy, voce spietata dell'America*

Gianni Riotta, «la Repubblica», 14 giugno 2023 30

# *«Vi spiego perché è un gigante della letteratura mondiale.»*

Raul Montanari, fanpage.it, 14 giugno 2023 32

# *Dolci naufragi*

Valentina Fortichiari, «Il Foglio», 17-18 giugno 2023 37

# <i>La signora degli oceani</i>	
Massimiano Bucchi, «Il Foglio», 17-18 giugno 2023	41
# <i>I tic e le metafore di Berlusconi. Così cambiò la nostra lingua</i>	
Raffaele Simone, «Domani», 18 giugno 2023	45
# <i>Ottavio Fatica: «Noi traduttori siamo lo sherpa della letteratura».</i>	
Antonio Gnoli, «Robinson», 24 giugno 2023	48
# <i>Il piccolo migrante interroga l'agente</i>	
Alessandra Coppola, «la Lettura», 25 giugno 2023	52
# <i>Anna Maria Ortese, strazio dell'animo, felicità delle parole</i>	
Matteo Palumbo, «Alias», 25 giugno 2023	54
# <i>Letteratura da premio</i>	
Simone Re, «Il Tascabile», 28 giugno 2023	56
<b>Gli sfuggiti</b>	
# <i>Cormac McCarthy: portare il fuoco</i>	
Ferdinando Castelli, laciviltacattolica.it, 3 maggio 2014	63
# <i>Tradurre Rachel Cusk</i>	
Isabella Pasqualetto, «Il Tascabile», 31 maggio 2023	70
<b>Esordiaro/confermario</b>	
a cura di Lavinia Bleve	77

Beatrice Benicchi

Donna giovane alta

Lettera motivazionale della candidata 217



Da: nina.campione@gmail.com  
A: workwithus@spacetimeexperience.org, r.lippert@spacetimeexperience.org  
Cc: aku.kimura@gmail.com

Gentili,  
scopro con piacere di aver superato la sesta, nonché ultima fase del colloquio.  
È per me un onore essere stata selezionata tra trecentosettanta candidati assieme al Signor Haku Kimura e lo sarà anche se la vostra scelta non penderà a mio favore.  
Quest'opportunità mi ha regalato un istante prezioso: la momentanea impressione che gli accadimenti degli ultimi anni siano valsi a qualcosa.  
Per questo e per la fiducia, non posso che ringraziarvi.

Nella speranza che la mia presentazione non smentisca il vostro giudizio, vi lascio in allegato la lettera motivazionale da voi richiesta.

In attesa di un riscontro, vi auguro una buona giornata.  
Cordialmente,  
N.C.

Mi chiamo Nina Campione, ho ventinove anni e so lavorare.

Ci sono persone che vantano una spiccata sensibilità estetica, fiuto per gli affari, intuizioni matematiche certamente, persone talentuose oltre ogni immaginazione, ma niente, io credo, è così importante come saper lavorare.

Nel luglio del 2018 mi sono laureata con lode alla Iulm di Milano e, subito dopo, sono entrata a far parte di un'agenzia.

Italian Brave Women mi ha infatti contattata durante l'estate e ho cominciato subito a posare come modella per Gucci, Moschino e altri brand che mi richiedevano di rispettare un unico, semplice dogma: essere magra o diventarlo.

C'erano stilisti giapponesi che mi vestivano, sarte stagiste che mi mettevano gli spilli e che mi facevano girare su me stessa come il portacartoline dei tabacchi e io giravo mentre altri uomini distesi mi fotografavano cento volte, cento volte dal collo in giù. La mia faccia sarebbe potuta essere sempre più scarna, bluastro, avrei potuto perfino addormentarmi in piedi e non sarebbe cambiato niente. Questo è il fitting d'altronde. Nessuna faccia. Ottima paga. Tessuti che non toccherò mai più.

Ho lavorato un anno intero per ottenere un corpo così perfetto. Poi, un giorno, grazie alla tenacia nel diventare sottile come la buccia dei piselli, sono finita in ospedale.

La mia vicina di letto era una signora attaccata giorno e notte al monitoraggio cardiaco, una donna sulla sessantina tutta seta e sopracciglia disegnate, mi ha detto che stava cercando personale per il suo negozio di lusso e che io, con «quelle gambe», sarei stata perfetta.

Mentre me lo chiedeva, già fantasticavo non solo di vendere capi costosi, ma anche di possederli, di passeggiare per strada e suscitare l'invidia delle donne più belle, ma vestite peggio di me.

La signora ha aggiunto: «Si tratta di un negozio extralusso» bip «di arredamento» bip.

E, allora, cosa importava? Anche con abiti scadenti mi riuscivo a immaginare, sdraiata sui divani come una diva, a progettare salotti con pezzi di design!

Infine, la signora ha confessato: «È un negozio extralusso» bip «di arredamento» bip «per animali domestici» bip.

Io ho accettato lo stesso.

Non credo che la flebo abbia un sapore, ma sono certa che sia circolato nel sangue qualcosa di aspro, perché mi è arrivato alla gola. Il mese seguente ho iniziato a fare la commessa: è stato lì che è cominciato tutto.

Un sabato pomeriggio è infatti entrata in negozio una coppia, tali Giosuè e Valentina – Valentina e Giosuè –, che hanno scelto una poltroncina di velluto blu petrolio. Prima di comprarla mi hanno chiesto: «Signorina, secondo lei, ci starebbe bene sopra?»

«Cosa?» ho risposto.

Cosa ci starebbe bene sopra a cosa?, ho pensato.

Ma loro nel mentre si erano già avvicinati a un sofà e, tenendo il telefono vicino al bracciolo, hanno cominciato a scrollare su Google immagini di cuccioli di cane.

Dopo un po' ho detto loro: «Beh, ci starebbe proprio bene un bel maremmano».

«Lei dice?»

«Bianco e blu petrolio sono un ottimo accostamento.»

L'ho detto così per ridere: chi cavolo sceglierebbe un cane in base all'arredo?

Eppure, loro ne sono stati entusiasti e due sabati dopo sono tornati in negozio, hanno lasciato il numero e mi hanno offerto di fare da dog-sitter alla piccola Sally.

«Sei una che ha passione, l'abbiamo capito subito.»

Mi hanno dato del tu e ho sentito che da quel momento non avrebbero più accettato consigli: ero io che avrei avuto bisogno di loro. Quattro giorni dopo sono diventati ufficialmente i datori del mio nuovo lavoro. Ero contenta di cambiare aria: la paga era migliore e il lusso, a giudicare dall'atrio del palazzo, rimaneva ancora al mio cospetto.

La prima volta che sono andata da Giosuè e Valentina, Sally mi ha accolta come un cucciolo di cane normalmente accoglie una sconosciuta, una sequenza di timore-annusata-leccata-zampata e menefreghismo. Giosuè e Valentina mi hanno stretto forte la mano e hanno detto che erano contenti di vedermi. Mi hanno offerto una limonata, mi hanno dato le chiavi dei tre portoni e il codice d'ingresso. Mentre Giosuè mi ripeteva le istruzioni, mi sono distratta a guardare Sally che mordicchiava il divanetto blu petrolio. Quella sera non siamo uscite, ovviamente, non avrei mai saputo come rientrare. Sally però non ha fatto pipì da nessuna parte ed è stato subito chiaro: io e il maremmano ci intendevamo.

Così per sei mesi ho fatto da dog-sitter a quella palla di pelo che cresceva e mordeva ogni cosa le capitasse sul muso e un giorno, ai Giardini, le è capitato tra i denti un cane basso e asimmetrico chiamato Ronaldo.

Ronaldo apparteneva a un ragazzo con un sorriso ammiccante che stava mettendo in piedi una start up digitale per la spesa on line e che è diventato presto il mio ragazzo dal sorriso ammiccante. Lavorava notte e giorno al suo progetto e io mi annoiavo portando a spasso Sally e il suo cane storpio, perciò alla fine ho lasciato il lavoro da dog-sitter e sono andata ad aiutare il mio ragazzo con le spese on line.

Mi ha detto: «Devi sapere che in una giovane start up facciamo tutto un po' tutti».

Però io, per il novanta per cento del tempo, andavo a consegnare la spesa mentre lui cercava di stringere contratti commerciali, trovare investitori e nuove geniali opportunità di business. Il dieci per cento scarso che rimaneva ci arrangiavamo con risultati modesti.

Il lavoro non era granché faticoso, i clienti erano pochi, tutti anziani e del quartiere, con la maggior parte ero diventata amica, mi offrivano il caffè e alcuni mi chiedevano perfino di tenergli il cane. Un pomeriggio uno di loro, un importante editore in pensione, mi ha dato la mancia e io mi sono sentita precipitare: ero un'impreditrice con la faccia da fattorina. Appena sono tornata a casa ho detto al mio ragazzo che doveva fare anche lui le consegne e che dovevo anch'io stringere rapporti commerciali.

Il nostro dieci per cento lo abbiamo quindi sprecato a litigare e dopotutto a me stringere contratti non mi piaceva nemmeno, d'altronde non mi è mai piaciuto ammiccare a qualcuno.

La nostra giovane start up non è decollata e noi ci siamo lasciati, io ho preso una stanza in condivisione con una barista e lei mi ha detto: «Se vuoi vieni a lavorare nel bar, quella che fa i caffè va in maternità e io non ho voglia di fare i caffè».

Lavorare al bar era vantaggioso perché la colazione era gratis e i cornetti avanzati me li potevo portare a casa. Tra me e il bancone c'era sintonia, tutti i clienti mi trattavano con gentilezza e mi riempivano di complimenti ogni volta che mi ricordavo chi lo prendeva macchiato e chi no, chi lo prendeva corretto e con cosa, chi doveva pagare un euro senza scontrino e chi un euro e dieci senza scontrino. Erano contenti di vedere che una con delle gambe così lunghe si ricordasse di loro ogni mattina. Erano addirittura contenti che avessi le gambe così lunghe anche quando non mi ricordavo niente.

Un giorno è entrato un uomo sulla quarantina e me lo ha detto proprio così: «Te con quelle gambe non sai che ti farei».



E basta.

Dal bar mi sono licenziata con una voglia matta di fare qualcosa da seduta e d'improvviso mi sono ricordata del vecchio editore a cui portavo la spesa.

La mattina seguente sono tornata davanti al suo portone, ho suonato al campanello e stavolta gli ho portato due pasticcini proprio come farebbe un'amica, una fattorina che in fondo in fondo ha fatto carriera nella scala degli affetti.

«Nina cara, non ti posso vedere così! A fare tutte queste cose mi pari un po' sprecata, fammi chiamare in ufficio e vediamo se troviamo un posticino per te.»

Ha detto «posticino» allo stesso modo in cui nelle favole si legge «fuocherello» e a me d'un tratto è parso di essere circondata non dalla fortuna ma da una coperta di lana. Ho abbracciato chi mi aveva assicurato un colloquio in casa editrice e infine ho fatto ciò che dovevo fare: l'ho superato.

Lavorare tra fogli stampati, la macchinetta del caffè e gli scatoloni con le novità del mese mi sembrava un sogno. Trascorrevo tutto il giorno a leggere manoscritti, il mio capo indossava occhiali con lenti così spesse che quando se li toglieva i suoi occhi sembravano risucchiati verso il centro del viso. Se li sfilava e con la stanghetta di plastica mi indicava, chiedeva: «E questo Nina? Lo scartiamo?». Di solito annuivo e annuire era quasi sempre la scelta migliore. «Brutta razza gli scrittori» borbottava, ma il tono era gentile e il suo sguardo tornava grande non appena si rimetteva a leggere una cosa qualunque.

I colleghi di redazione intanto stampavano le proposte più scadenti e in pausa pranzo le recitavano, le deridevano, la salsa di soia macchiava la carta e le borracce ci disegnavano circoletti annacquati. Anche io sfogliavo ogni mattina quelle proposte ma, arrivato il momento di selezionare un pezzo brutto per pranzo, mi bloccavo del tutto, non so perché.

Un giorno il mio capo è arrivato nella nostra stanza tastando le librerie, è inciampato nel mio cestino e ha battuto la mano sulla scrivania. «Oc-ch-chiali! O-occhiali!» ha balbettato, come se le parole fossero intrinsecamente legate al poterle vedere.

«Occhiali?»

A quel punto ha lanciato quel che rimaneva di una lente rotta e della montatura spezzata sopra i fogli che stavo leggendo. Mi ha detto di andarli a riparare dal suo ottico di fiducia e io sono corsa in missione.

Lo studio si trovava in una traversa di viale Abruzzi, una grotta stretta con le vetrine piene di specchi e quando sono entrata l'ottico ha fatto una specie d'inchino, come se mi stesse aspettando da tempo.

Mi ha chiesto se volessi fare una visita e io ho detto di sì.

Siamo scesi al piano di sotto, l'ottico era basso, con la pelle trasparente e le orecchie a punta, mi ha fatto sedere su una di quelle poltrone da Barbiere di Siviglia e io ho letto tutte le *r* le *m* e le *p* che si rimpicciolivano nell'elenco.

«Lei, ci vede benissimo! Di cosa ha paura?»

Mi ha dato il pacchetto con i nuovi occhiali, sono uscita e sono passata di fronte alle vetrine: negli specchi non mi riconoscevo più.

Tornata in ufficio ho detto al mio capo che mi sarei licenziata il mese seguente.

Durante l'ultimo pranzo in casa editrice ho letto finalmente l'incipit di un racconto, si intitolava *La donna con il mio nome*. Hanno tutti riso e ringraziato per la mediocrità. Il pezzo l'avevo scritto io.

Ad ogni modo la letteratura era uno sbaglio: non mi avrebbe mai pagata abbastanza. Per questo, ho deciso di buttarmi nel cinema.

A novembre ho trovato un lavoro part-time nella biglietteria di un multisala, cenavo quasi esclusivamente con i popcorn ma almeno c'erano i film gratis a venti minuti dall'inizio.

Mi mettevo in ultima fila e non mi annoiavo mai. Una sera, come ultimo spettacolo, davano la biografia di un vecchio musicista jazz ma nessuno era venuto a vederlo tranne me. Il ragazzo delle proiezioni mi ha fatto cenno di alzarmi: «Così andiamo tutti a casa».

«Sicuro che non posso restare?»

Mi ha preso la mano e mi ha ficcato dieci euro nel palmo: «Vai a farti una vita».

Questa cosa dei dieci euro non è che l'abbia capita benissimo, ma la notte stessa ho deciso di scrivere a Netflix. Qualche mese dopo, con mia grande sorpresa, mi ha chiamato il direttore di Netflix e mi ha offerto un lavoro come tagger: tutto ciò che dovevo fare era associare a ogni film e serie televisiva definizioni chiave che comprendessero il genere, il pubblico di riferimento e il contenuto.

Un'ora e mezzo sintetizzata in tre o quattro parole: **FACILE, DIVERTENTE e PER TUTTI.**

Il mio corpo da *Striscia la notizia*, le mie braccia da guinzaglio, il mio culo da barista; poi seduta tra libri e fotocopie, dietro a un vetro, poi sdraiata... ecco! Io, sdraiata, ci stavo proprio bene.

Trascorrevo le giornate sul divano, il computer mi scaldava le cosce e sentivo di avere il potere di ordinare il cinema di tutto il mondo. Ai film che non mi piacevano assegnavo infatti i tag più rari, al solo scopo che l'algoritmo non li scovasse e non li consigliasse a nessuno.

Tuttavia qualche settimana dopo aver iniziato, uno tra i peggiori film dell'ultimo anno è finito nella Top 10 Mondo. Nella descrizione il mio tag: #insulsiadolscientiprobematici. L'ho cancellato e ho pregato che non mi licenziassero.

La stessa sera ho sognato di tornare nella grotta dell'ottico e di arrivare di fronte agli specchi. L'ottico mi metteva le mani sui fianchi e diceva: «Ma lei ci vede benissimo! Benissssssimo!» ma io invece nello specchio non c'ero. C'era solo la faccia dell'ottico spettrale.

Il sogno presto è diventato ricorrente. Succedeva di tutto ma alla fine c'era sempre un riflesso in cui guardarsi e non vedersi più. Provavo a muovere le mani, a girarmi, mi avvicinavo piantando la punta del naso sulla superficie ma nulla, tutto si riproduceva specularmente, perfetto e identico tranne me.

Così ho cominciato a non specchiarmi più la mattina. Poi, nemmeno la sera. Poi, nemmeno ai finestrini delle macchine e alle vetrine dei negozi. Siccome così non capivo più se le mie gambe erano alte e magre abbastanza, ho cominciato a toccarle. Ma toccarle mi dava un senso di non so che: erano proprio le mie gambe? Quelle di Gucci e Moschino? Quelle della signora dell'ospedale? Erano gambe di chi?

Ogni tanto, mentre associavo tag come **BAMBINI, INTELLETTUALE, HUMOR INGLESE**, provavo a dare dei tag anche a me stessa.

Nina Campione: **OTTIMISTA, AVVINCENTE, GIRL POWER.** Così però finivo subito per essere un manga e quindi Nina Campione: **DESTINO, ARGUTO, MENTALE** ma così sembravo una dei protagonisti di *Lost* e di certo non avevo né traumi né coraggio per ammazzare nessuno.

Nina Campione: PACCHETTOOFFICE, ENGLISHB2. Una certezza, credevo. Poi sono andata a controllare e il certificato d'inglese mi era scaduto da più di due anni.

Nina Campione:

DONNA.

GIOVANE.

ALTA.

Stavo facendo colazione quando mi vennero le parole per collocarmi all'interno di un qualche sistema. Almeno questo era vero. Anche se non era merito mio, quei tag non me li toglieva nessuno.

Così andavo a fare la spesa e aiutavo le donne, basse e vecchie, a prendere i detersivi negli scaffali più alti, e un giorno qualcuno da dietro mi ha afferrato il braccio e ridendo ha detto: «Che dici, secondo te qual è meglio? Quello alla lavanda o quello al profumo di bucato?». Riconoscevo quella voce! Quell'indolenza borghese! Valentina mi ha abbracciata e, dopo averla convinta che fosse decisamente meglio il muschio bianco, mi ha salutata dicendomi che dovevamo assolutamente vederci. Il giorno dopo mi è arrivato un messaggio da parte sua:

Cara Nina, ti andrebbe di incontrarci al Bar Vecchio domani verso le 18,00

Si era scordata di mettere il punto interrogativo.

Al Bar Vecchio verso le 18,00 Giosuè e Valentina mi attendevano con un bicchiere di spritz mezzo vuoto, Sally mi è venuta incontro ma si è strozzata con il guinzaglio. Giosuè ha fatto un cenno al cameriere per ordinare uno spritz anche per me, mi ha fatto l'occhiolino e poi, appena mi sono seduta, mi ha passato il guinzaglio di Sally sotto al tavolino.

«Grazie, ma non faccio più la dog-sitter.»

E loro: per carità! Cosa andavo a pensare! È che si stavano trasferendo, cambiavano mobilio, cambiavano tutto: adesso volevano un gatto siamese.

Sono tornata a casa a piedi, la sera stessa ho guardato Sally negli occhi puntandole il dito dritto sul muso, lei ha cominciato a sbavarmi sui piedi.

Guardare Sally mentre guardavo serie tv coreane mi faceva star bene ma anche no, era come aver girato in tondo negli ultimi tre anni. Se non lo ero mai stata ufficialmente, adesso lo ero diventata a tutti gli effetti: una donna col cane. I miei ritmi erano basati sui suoi bisogni, i miei appuntamenti: pure. Sally mi costringeva a uscire almeno tre volte al giorno, giravo attorno ai Giardini e guardavo se tra i cappucci felpati e i guinzagli scorgevo Ronaldo e il suo padrone dal sorriso ammiccante. Eppure, non c'erano mai, si erano come dissolti.

Sono tornata nel bar dove lavoravo, al bancone si stagliava una donna uguale a me ma diversa, un tempo veniva lì come cliente, mi ricordavo di lei ma lei no, dovevo fissarla al punto che ha chiesto: «Ci siamo già viste?».

Le ho detto che un anno prima ero proprio lì, al posto suo, lei ha forzato un sorriso: «Zucchero bianco o di canna?».

Poi mi ha dato le spalle e io le ho guardato le gambe.

Intanto mettevo tag come: #lgbtqa+ #romanticismo #apocalisse #brutto #banale #giàvisto #detectivedonne #humoringlese #humorinefficace #amicianimali #lennesimabiografia #questononècinema #noirscandinavo #violenzagrattuita #mafiaitaliana #mafiairussa #mafia cinese e molti altri. La mafia, in particolare, mi sembrava di rintracciarla in tutti i film.

#netflixmafia

Nessun superiore mi contattava per dirmi di smetterla, nessuno si degnava di licenziarmi.

È stata Valentina invece, a contattarmi di nuovo. E di nuovo un messaggio senza punteggiatura:

Nina ti va di rivederci

Anche se non mi andava, ci siamo riviste.

Ci siamo incontrate in un ristorante con la terrazza da matrimoni e le tende spesse, non appena ci siamo sedute mi ha preso la mano e ha detto:

«Senti, non dire a Giosuè che ti ho scritto, ok? Però l'altro giorno ti ho visto e so cosa ti è successo. È successo anche a me, ok?»

«Cosa?»

«Gli specchi. Non ci si riconosce più, non è vero?»

«E tu come hai fatto?» ho risposto, come se Valentina, la stessa Valentina che sceglieva i cani in base al divano, si fosse d'improvviso trasformata in Freud.

«Ho smesso di guardarmi» ha detto fissando le nostre mani. «E alla fine ho sposato un uomo ricco. Tutti quei tentativi di girare e cercare e trovare me stessa erano inutili. Inutili! Ormai mi ero persa. Poi però ho incontrato Giosuè. Se vuoi,» ha detto Valentina «ti posso presentare suo cugino. È davvero un bravo ragazzo».

Mi ha fatto l'occhiolino più triste che abbia mai visto e il cameriere è arrivato con le nostre uova impanate e carciofo croccante, poi Valentina mi ha fatto vedere le foto della casa nuova, del viaggio in Namibia e del programma rigenerazione corpo-mente.

È stato allora che mi ha mostrato il volantino della vostra azienda.

SPACETIME Experience!!! – A Travel to the Universe, a Travel Through Yourself

È così, non è vero? Offrite la possibilità di andare per trenta giorni in ritiro spirituale nello spazio. Le persone guardano l'immenso buio e chissà cosa pensano. In un articolo su internet ho letto che la regina di Danimarca e papa Francesco hanno partecipato, e che pure Leonardo di Caprio è in lista d'attesa. L'articolo rendeva noto anche il costo ma, d'altronde, la pace è riservata a pochissimi eletti e chissà se Valentina è tra questi; a lei farebbe tanto piacere.

Se questo lavoro fa per me?

Mi chiamo Nina Campione e, come già detto, so lavorare.

Non importa quale ordine o mansione, l'importante è farlo bene.

Datemi dei bagni sporchi e ve li pulirò alla perfezione, anche quelli di una nave aerospaziale. Datemi dei gabinetti e l'odore di marcio, miliardari che non usano lo scarico e assorbenti usati, datemi uno straccio e io vi mostrerò che so fare anche questo. Che lo so fare, bene.

E non importa se guardandomi allo specchio vedo solo le mie gambe, se sono loro che vengono assunte e che amano, che indossano e scopano sparciano trascinano un cane nel prato e recitano manoscritti ridicoli. Se sono loro a portare il peso di una cosa molliccia, un numero alle dipendenze di una cassa o di un cinema multisala, le mie gambe lunghe lunghe che mi fanno lavorare.

Forse sono degna per metà, dal collo in giù, mentre la faccia non vi siete accorti che è diventata un'ombra. Mi chiedo ora se il mio destino sia per forza questo o se io possa ancora diventare valanga che distrugge la valle.

Credevo onestamente che la mia motivazione fosse proprio uguale a quella degli altri trecentosessantotto candidati, che servisse davvero una lettera per convincervi a scegliere me e farmi lavorare. Ma adesso è chiaro che non posso proseguire questa selezione.

Siamo tutti penosi, anche voi. In cima all'universo che cercate un po' di pace.

Ma non ne avrete mai.

Io, invece, voglio provarci.

Grazie.

Nina Campione

\*

Il latte e i cereali si sono incrostati sul fondo della tazza, Nina la poggia a terra e Sally fa uno scatto famelico. Mentre il cane rovescia la ciotola, prima, e lecca il parquet, dopo, lei si veste e si lava la faccia. Si guarda più da vicino, si tira le guance e si picchietta le occhiaie perché picchiettarle risveglia la circolazione, l'ha visto fare in un video.

Poi esce con Sally al suo fianco.

Arrivata nell'area per animali domestici e incontra, un ragazzo con un cane storpio le sorride ammiccante.

«È tuo il maremmano?»

Passeggiano fino al bar più vicino e si siedono a un tavolo sul marciapiede:

«Quindi che fai nella vita?» chiede lui.

«Lo vuoi veramente sapere?»

Dopo più di mezz'ora il ragazzo fa leva col piede sul petto del cane, si alza, si scusa e se ne va. Non si scambiano numeri né baci e Nina rimane sola, va in bagno, guarda nello specchio e si pizzica le guance.

Durante la strada del ritorno chiama la madre: «Mamma, vuoi sapere come sto?».

Subito dopo aver riattaccato telefona anche al padre, che sta da un'altra parte e che non ha né tempo né voglia ma che si mette in ascolto per quasi venti minuti. Nina si sente leggera ma non abbastanza, fa un riassunto al giornalista, fa un pitch della sua vita anche al portiere, va meglio ma non ancora abbastanza. Prima di andare a dormire, le viene in mente una cosa: prende il telefono e chiama Valentina.

Non appena la sua voce si materializza nell'orecchio, senza alcuna introduzione, trovare scusanti o bizzarre giustificazioni, Nina domanda: «La vuoi sapere tutta la storia?».

E Valentina, che parla senza punteggiatura, risponde: «Che storia».

E Nina gliela racconta, così come l'ha imparata e come l'ha riscritta negli anni, così come la tormenta e come adesso vuole strapparsela dalla pelle. Parla e parla e parla, e le due donne sorridono e piangono a distanza, fanno attenzione a non farsi sentire ma si sentono ugualmente.

«E no che non me lo sposo un uomo ricco, Vale, ma tu non andarci nello spazio a trovare la pace» prende tutto il coraggio per finire la frase: «Non serve a niente andare lontano».

Valentina deglutisce, silenzio. Poi pronuncia due parole soltanto: «Tu dici», senza punteggiatura, ovviamente

Beatrice Benicchi è nata a Lucca nel 1995. Si è laureata in Comunicazione alla Iulm e ha proseguito gli studi con il Master in arti del racconto diretto da Antonio Scurati. Ha lavorato come ufficio stampa nelle case editrici del gruppo Giunti. Ha collaborato alla realizzazione di *Mappia*, opera cartografica commissionata dal ministero della Cultura. È attiva nella scena nazionale del poetry slam.

# Andrea Gentile

## *Esiste ancora l'italiano letterario?*

«The Italian Review», giugno 2023



«Seguono il navigatore e finiscono con la macchina nell'oceano Pacifico.»

Qualche anno fa, tre persone in vacanza hanno seguito con una tale fiducia le indicazioni del navigatore che, pur a un passo dal cadere nell'oceano, sono andate avanti, perché il navigatore ne era certo: la strada giusta era quella. Poco importa che quella non fosse una strada, ma il modo migliore per finire, appunto, nell'oceano.

Leggendo questa notizia su un importante quotidiano nazionale – nella fittissima mole di informazioni e dati prodotti *in ogni istante* e destinati all'oblio *in ogni istante* – potremmo chiederci come è successo? E quando è successo? Come è successo, quando è successo, che la nostra specie, la specie cui apparteniamo, ha iniziato a lasciarsi condizionare così tanto dalla realtà esterna? Quando ha iniziato a essere invasa da una così intensa *assenza* mentale?

Il nostro cervello è esploso a dismisura per milioni di anni. Quasi da sempre, ci è stato possibile, davanti a un cielo stellato, *sentire la presenza* di milioni di galassie. *Sentire* l'immensità. *Sentire* l'infinito.

Uso la parola «sentire» e non «capire», perché comprendere di essere felici, per esempio, è ben diverso che *sentire* di essere felici, così come comprendere di provare dolore è molto diverso dal *sentire* il dolore. Quando qualcosa *si sente*, la si vive. Se la si capisce, non sempre c'è la conversione: non sempre la stiamo vivendo sulla nostra pelle.

Si potrebbe dire che i tre turisti, prima ancora che capire il pericolo di finire nell'oceano, non l'abbiano *sentito*. Non erano affatto nel presente. Con la mente,

erano da un'altra parte, come capita in vario modo, a noi tutti, ogni giorno. Per questo appaltavano le decisioni al navigatore.

La loro caduta nell'oceano, scenografica ma non così drammatica, può suggerire un sorriso, ed è giusto così: sorridere è un atto molto umano, se possiamo. Non deve però farci dimenticare che quei turisti siamo noi. E che noi tutti, ogni giorno, mettiamo sempre più da parte questo *sentire*, questo vivere nel presente, questo vivere nell'istante.

Si trattava di tre giapponesi in Australia ma, per quanto nel mondo sembra che ci siano ancora persone che non ne siano convinte, ogni essere umano è uguale a un altro: ha sangue rosso e lacrime salate, prova molto amore, prova molto dolore. Ognuno è responsabile della sua vita, certo, ma ognuno di noi è nell'universo, e quindi ogni essere umano (così come ogni essere vivente) siamo noi. Noi non siamo nella natura ma siamo la natura. Non ci siamo noi da una parte e il mondo dall'altra: noi siamo il mondo.

Naturalmente il punto interrogativo che chiude il titolo di questo intervento – esiste ancora l'italiano letterario? – si configura come un piccolo muro di Berlino, che tiene fuori un'altra parte della domanda: esiste ancora l'italiano letterario, nell'era della distrazione, della disattenzione, o nell'epoca algoritmica che ha messo al centro, come forse mai prima d'ora, le istanze dell'ego? Ego che come una scheggia impazzita invade il mondo, esplose nei mille rivoli del personal branding, fino al confine, spesso superato, dell'autocelebrazione?

E poi: esiste ancora l'italiano letterario, in un contesto in cui il dibattito (letterario e no) si contrae, si spettacolarizza, si infantilizza e in cui è sempre più esasperata la sovrapposizione – tutta del nostro Ventunesimo secolo – tra prestigio e numeri, talento e consenso, in cui in sostanza è molto più facile confondere il successo con l'opera artistica?

E infine: esiste ancora l'italiano letterario in un tempo in cui il nostro *sentire* è a rischio?

Non si può che chiedere scusa alle grandi domande per le piccole risposte.

La risposta è sì.

È innegabile che sono tempi ostici per la lingua letteraria, ma finché esisterà la nostra specie, ne sono convinto, esisterà questa scintilla, questo incantesimo. Prima di addentrarci, però, è necessario specificare che cosa si intende, qui, per «letterario». Naturalmente la prospettiva non è qui quella di un linguista, o di un sociologo della lingua, ma di uno scrittore o al massimo di un lettore.

Se prendiamo una ciotola d'argilla piena d'acqua e la svuotiamo, la ciotola ora è vuota. Così sembra. Eppure la ciotola è piena d'aria. Eppure il vasaio, per impastare l'argilla, ha avuto bisogno di acqua. Eppure il vasaio, per cuocere l'argilla, ha dovuto usare il fuoco. E senza l'aria, il fuoco non avrebbe divampato e il vasaio non avrebbe respirato. E poi: il fuoco non sarebbe stato possibile senza legna. E poi: senza la pioggia, senza il sole, senza la terra, non sarebbero cresciuti gli alberi. Quella ciotola, allora, ai nostri occhi può essere vuota, ma è evidentemente piena: di acqua, di aria, di fuoco, di terra, per esempio.

Lavorare con l'italiano letterario – usare la lingua dentro uno spazio letterario – significa proprio

«Tuffarsi, con le parole, in questo ignoto, significa creare un fatto nuovo: qualcosa di **impensato**.»

questo: guardare ciò che non si vede. Indossare lenti speciali che permettono di andare oltre l'apparenza, oltre la forma. Reinventare il mondo, ma non a tavolino. Abbattere le pareti del linguaggio. Andare incontro all'ignoto.

L'ignoto non è un fatto vago. È qualcosa di concreto. È lo spazio non previsto, non immaginato. È lo spazio dove non siamo mai stati, il tempo che non pensavamo di poter vivere. Tuffarsi, con le parole, in questo ignoto, significa creare un fatto nuovo: qualcosa di impensato.

In questo senso, lavorare con l'italiano letterario è un atto *politico*.

La letteratura è fatta di materia, di presente, di virgole, di spazi, di punti e a capo. Ma è viva solo se sa fare questo tuffo nell'ignoto. Così la politica. È fatta di emergenze – come quella molto drammatica di questi giorni –, è fatta di piccole decisioni della vita quotidiana, ed è fatta di presente: ma non è viva se non sa guardare ciò che non si vede. Andare incontro all'ignoto, creare un fatto nuovo, passare dall'arte del possibile all'arte dell'impossibile. Permettere, quindi, ai significati, di proliferare.

Posso scrivere: Maria spegne la luce. Oppure posso scrivere: la luce spegne Maria.

Se deve esserci una frase giusta e una sbagliata, per la letteratura quella giusta è la seconda. La prima è una frase didascalica, narrativa. È tutto chiaro. La seconda genera infiniti significati. Come può una luce spegnere Maria? E che significa spegnere? È tale l'intensità del fascio di luce da accecarla? O solo da addormentarla? O da immalinconirla? E che tipo di luce è? Da dove arriva? E chi è questa Maria? Una bambina? Di che tempo? O è Maria di Nazareth? Che cosa è successo?

Nel 1980, il poeta Andrea Zanzotto incontra gli studenti di una scuola di Parma. Uno studente gli chiede: «Come mai la poesia contemporanea è spesso difficile da capire?». Il poeta risponde: «C'è una comprensibilità che si realizza in modo immediato, ma è quella che può avere un articolo di giornale, anzi che è indispensabile in un articolo di



«L'atto letterario deve **abbattere l'idea di percorso**. Tutto ciò che c'è in mezzo tra la partenza e l'arrivo non è più intermedio: è una transizione, una catena di momenti da vivere il più intensamente possibile.»

giornale. Nella poesia non è così [...]. Pensate al filo elettrico della lampadina che manda la luce, il messaggio luminoso, proprio grazie alla resistenza del mezzo. Se devo trasmettere corrente a lunga distanza, mi servo di fili molto grossi e la corrente passa e arriva senza perdite a destinazione. Se metto, invece, fili di diametro piccolissimo, la corrente passa a fatica, si sforza e genera un fatto nuovo, la luce o il colore. Così accade nella comunicazione poetica, nella quale il mezzo è costituito dalla lingua. L'eccessivo addensarsi dei significati, dei motivi, il sovraccarico di informazioni, può però provocare un "cortocircuito", una oscurità da eccesso, non da difetto».

Questa definizione è sicuramente da estendere alla letteratura tutta, e non solo alla poesia. L'atto letterario – come l'atto politico – equivale al cammino di un pellegrino. Se ogni viaggio separa la partenza da un arrivo, rischiamo di considerare gli spazi intermedi come un tempo inutile, da dimenticare, o da vivere il più velocemente possibile. L'atto letterario – come, credo, quello politico – invece deve abbattere l'idea di percorso. Tutto ciò che c'è in mezzo tra la partenza e l'arrivo non è più intermedio: è una transizione, una catena di momenti da vivere il più intensamente possibile. Non bisogna accelerare per superarli e per arrivare alla meta – ci sono percorsi lunghi, e non esistono scorciatoie. Bisogna viverli. Appunto: sentirli. In questo modo, tutto diventa

reale. Lo spazio in cui viviamo è reale. Il tempo che viviamo è reale.

L'evento di oggi – leggo – nasce allo scopo di «valorizzare la lingua italiana in una prospettiva legata allo sviluppo culturale del paese».

Non ho gli strumenti o, come si dice, le ricette, per immaginare come sia possibile valorizzarla. Spero tuttavia che sia possibile, un giorno, quantomeno suggerire che la nostra lingua – la nostra «materna locutio», quella che, scrisse Dante, «riceviamo senza alcuna regola imitando chi ci nutre» – possa essere valorizzata nella sua complessità, e non bistrattata, trattata solo come uno strumento. Che possa servire a perforare le nostre certezze, i nostri tic, i nostri dualismi. Che possa essere utile a chi scrive, a chi legge, a chi fa politica, a chi vive nelle nostre città e nei nostri paesi, a ricordarci che qualunque sia la nostra attività bisogna essere come specchi. Lo specchio non può fare niente per riflettere un'immagine: può soltanto mantenersi pulito. Che possa, infine, essere il veicolo che ci spinga, come i tre turisti giapponesi, a tuffarci nell'oceano – nell'«oscurità da eccesso», nell'ignoto, nella vita, nel futuro – ma questa volta senza Gps. E così, nuotare verso nuovi significati che non conosciamo.

(Questo intervento è stato letto dall'autore alla Camera dei deputati, in occasione del Forum della lingua italiana, tenutosi il 23 maggio 2023.)

«Ci sono percorsi lunghi, e **non esistono scorciatoie**.»

# Filippo La Porta

## *Il re Mida della critica*

«Robinson», 3 giugno 2023

Filologo, glottologo, cultore dei classici, Contini ha lasciato una controversa storia della letteratura che ignora Silone, Morante, Volponi e Primo Levi

Gianfranco Contini non è stato solo uno dei grandi critici-scrittori del secolo scorso: la sua figura sfuma nella mitologia – «re Mida della critica» lo definì Fortini –, tanto da poter immaginare un prima di C. e dopo C.!

Filologo e cultore dei classici, glottologo e studioso delle cosiddette «varianti» (le stesure dei manoscritti prima della edizione finale), ma anche critico militante e contemporaneista (analizza i contemporanei con il rigore del filologo e la tendenziosità del polemista), oltre che ex partigiano azionista. Ora, chiediamoci subito se Contini, sensibile soprattutto ai fatti statistici e linguistici, parla a tutti. Credo di sì, e anzi nei suoi saggi affiora una filologia dal volto umano, la sottile auscultazione dei testi coincide con l'autobiografia, con la personalità. Dietro la attenzione ai valori formali si cela una natura idiosincratica, a volte meravigliosamente intrattabile. Anche le sue palesi esagerazioni critiche dipendono da una faziosità quasi caratteriale. All'interno della nostra letteratura predilige la «funzione Gadda» (o anche «funzione Dante»), l'espressionismo inteso in senso ampio, e cioè la oltranza espressiva, il plurilinguismo, la deformazione, l'iperbole: macaronici e dialettali, scapigliati e Teofilo Folengo, e fino a Jacopone da Todi. Vede «espressionisti» dappertutto, anche tra i pittori manieristi come Pontormo,

mentre fuori d'Italia stravedere per Quevedo, Rabelais, e naturalmente Joyce. In nome di una opzione quasi talebana per questo «espressionismo ecumenico» la sua controversa storia della *Letteratura dell'Italia unita* si permette di ignorare Silone, Elsa Morante, Primo Levi e Volponi, mentre dedica le ultime pagine a un sopravvalutato Pizzuto (prosa-tore minore, cui manca l'energia di Gadda). Non tanto e solo la Teoria prevale sul gusto quanto si rivela qui un tratto provocatorio e perfino di dispettoso puntiglio.

È certo straordinario come uno stilcritico apparentemente così settico ci informa spesso di dove e come sta lui. Ad esempio l'incipit di un suo elzeviro: «Una sera del febbraio '72 a Parigi, ci eravamo imbucati in una umile trattoria cinese; quando, su un defilato schermo televisivo, inopinatamente appare Nixon volteggiante sullo sfondo della Grande Muraglia» (in *Ultimi esercizi ed elzeviri*). Ma ricordiamo anche certe definizioni taglienti, di tono epigrammatico, come, a proposito di Ezra Pound della sua «mezzacultura» da provinciale innamorato dei classici, che fingeva di sapere l'italiano: «Non si nasce impunemente nell'Idaho». Insuperabile nella ritrattistica – e nei molti «ricordi» – come se una delle funzioni della critica fosse proprio di sottrarre all'oblio le persone degli autori, aveva non solo scienza e

acume ma quelle “facoltà divinatorie e associative” riconosciute al critico d’arte Roberto Longhi (a lui caro), che fanno del critico quasi un «mago». Solo un prelievo dai suoi saggi fondamentali su Dante: all’autore della Commedia, secondo Contini, basta un solo endecasillabo per spiegare l’umano desiderio di resurrezione: «Forse non pur per lor ma per le mamme».

Ma c’è un punto davvero decisivo: Contini, maestro riconosciuto e autorità somma della critica, docente alla Normale di Pisa e presidente della Società dantesca, confessa il suo amore per l’avventura («rompere la trama noiosa dei giorni»). Non diventa mai un burocrate del sapere accademico, appagato dal suo status. Lo scarto dalla norma non riguarda solo lo stile ma la mentalità, la postura intellettuale. Il lettore comune può inoltrarsi nei suoi saggi anche come avventura dentro la lingua italiana: la sintassi elegante, composta da un lessico ricercato, prezioso (solo due esempi: «terebrante conversazione» – ossia «penetrante...» – e «semplice sedulità» – ossia «sollecitudine premurosa...»). *Diligenza e voluttà* si intitolava in modo assai pertinente un libro-intervista con Ludovica Ripa di Meana: scrupolo filologico e abbandono sensuale ai testi.

Alcune intuizioni critiche sono felicemente spiazzanti e creano associazioni che vanno oltre la letteratura: dopo aver analizzato le novità tecniche di Pascoli, Contini lo associa ad una forma di esistenzialismo, «non per il trito romanticismo del mondo come “nulla” ma per l’elaborazione del limite della morte come cardine di ogni sistematica riflessione». Mentre il «dramma» di D’Annunzio consiste

«Confessa il suo amore per l’avventura. Non diventa mai un burocrate del sapere accademico, appagato dal suo status.»

nell’essere «degustatore (e perciò stesso interrotto- re)» della propria vitalità e felicità, Formula continiana perfetta, che rivela un intuito psicologico infallibile: a voler degustare – compiaciuti – qualsiasi cosa, fatalmente la perdiamo. È poi memorabile il ritratto – o bozzetto – di un «celebre francesista», che piomba a un pranzo fiorentino per intimidire gli ospiti con un epigramma avvelenato su un assente: «Serrato negli stivaletti invernali, il nuovo venuto rizzava napoleonicamente tutta la sua breve statura». Assolutamente perfido. Difficile trovare una descrizione satirica più affilata di un accademico tronfio e napoleonicamente altezzoso.

Il necrologio su Pasolini, che lo adorava (e che venne da lui scoperto), è uno dei pezzi più commoventi: «La qualità che Pasolini possedeva in rara misura era dunque non l’umiltà, ma qualcosa di molto difficile da ritrovarsi: l’amore dell’umile, e vorrei dire la competenza in umiltà». Un amore un po’ pascoliano, con il suo mondo abitato da «esseri ontologicamente indigenti», e con i suoi film intrisi di caritas. Probabilmente questa amorosa «competenza dell’umile» sottende l’intera stilcritica di Contini, benché apparentemente autoritaria e a volte spigolosa.

«Predilige la **funzione Gadda** (o anche funzione Dante), l’espressionismo inteso in senso ampio, e cioè la oltranza espressiva, il plurilinguismo, la deformazione, l’iperbole. Vede espressionisti dappertutto.»

# Antonio Gnoli

## *Milo De Angelis. La poesia è come un campo di calcio*

«Robinson», 3 giugno 2023

Intervista al poeta di versi memorabili e traduttore dal latino. Dall'infanzia a Milano agli incontri con gli intellettuali italiani fino al lavoro nelle carceri

Un po' come Lucrezio, il suo mentore antico, anche Milo De Angelis appartiene alla razza dei solitari. Non lo si vede spesso in giro. Non vive di nuvole mediatiche; è raro che appaia in pubblico. Ho la fortuna di assistere a un incontro dove De Angelis presenta l'edizione da lui curata del *De rerum natura*. Uno straordinario classico del mondo latino che ha tradotto con sensibilità e potenza linguistica. Considero Milo De Angelis una delle grandi voci poetiche degli ultimi trent'anni.

*Vivi molto appartato. Nell'introduzione al «De rerum natura» accenni all'isolamento di Lucrezio. Tu stesso tendi il più delle volte a sottrarti.*

Certo, l'isolamento è fondamentale per la poesia. Ma la condizione che viveva Lucrezio non è più possibile. Occorre inventarne un altro – dentro la rete fittissima dei contatti e delle iperconnessioni – e trovare lì la propria solitudine, come a volte si trova un estremo silenzio nel vagone affollato di una metropolitana.

*Tra le viscere, il rumore, la profondità di una metro, davvero può accadere di ritrovarvi il silenzio?*

Può succedere, ed è sorprendente: nel colmo del frastuono scendiamo in fondo a noi stessi e raggiungiamo un luogo interiore dove quello che ci circonda e ci minaccia non conta più nulla.

*Cosa ti ha dato tradurre Lucrezio e altri poeti?*

Tradurre poesia per me è stato importante come scriverla. E alla fine credo significhi contrastare la morte di un'opera, prolungare fino a noi il breve segmento della sua epoca.

*Ci si può esprimere diversamente da ciò che si è?*

Non credo si possa. Certamente non si può per i poeti che amo di più: il contrasto che percorre i versi di Leopardi appartiene interamente alla sua vita. Ma forse è possibile in una tradizione diversa, che va da Ludovico Ariosto a Italo Calvino, alle avanguardie del Novecento.

*Ti vedo come un poeta dell'esistenza, che non rinuncia a parlare della propria infanzia e adolescenza. Che momenti sono stati?*

Periodi di vita entusiasmante e di ispirazione inesauroibile, specialmente quelli passati sui campi di calcio o sulle piste di atletica: un universo di incontri, sogni, alleanze, fuggevoli amori.

*Che tu hai vissuto dove?*

A Milano dove sono nato negli anni Cinquanta. Qui sono le mie radici.

*Hanno contato per il tuo accrescimento?*

Contano certamente le radici reali. Ma contano

altrettanto le radici inventate: la Russia, l'Argentina, l'India, tutta una geografia fantastica che ha nutrito la mente e la poesia.

*A proposito di radici, da quale ambiente familiare provieni?*

Provengo da una famiglia qualunque. Mio padre era un uomo legato alle divise e alle imprese degli alpini. Mia madre, invece, aveva una vena artistica incompiuta e forse ha cercato nei figli il suo compimento.

*Tuo padre di cosa si occupava?*

Nella vita faceva l'assicuratore delle Generali e un po' si vergognava. Ma alle otto precise della sera diventava il sovrano della tavola. Durante la cena dispensava i suoi innumerevoli racconti di guerra, veri o immaginari. Ovviamente quando c'era.

*Fu un uomo più assente o presente nella tua vita?*

Poteva sparire per settimane. Come tanti uomini legati al mondo militare aveva i suoi vizi segreti, tra cui il gioco d'azzardo e le lunghe trasferte a Montecarlo. Nutriva una sorta di ossessione per il numero ventinove («il più bello dei numeri neri, il più bello dei numeri primi») e una sera mi chiese sorridendo di non dimenticarlo. Così ho fatto: ventinove sono le poesie di *Millimetri*.

*Hai scritto che fin da ragazzo sentivi il peso della sproporzione. Come l'hai contrastato?*

Bella parola «sproporzione». La usava spesso Piero Bigongiari, uno dei miei maestri, per esprimere lo sgretolarsi della giusta misura e delle armonie rinascimentali. Ma aggiungeva che non bisogna opporsi a tale dismisura e anzi che bisogna trovare lì, nel luogo più difficile, il proprio significato.

*Dismisura fu la scuola, dalla quale, in seconda liceo fuggisti. Cosa era accaduto?*

Scappai dall'Istituto Gonzaga perché non ne potevo più dei preti cantilenanti e delle prove dell'esistenza di Dio. Peccato che al liceo pubblico Berchet sono

«Un maestro è fondamentale, costruisce le fondamenta.»

precipitato in un'ideologia di segno opposto ma non meno angusta, quella del mio professore di filosofia, devoto militante di Servire il popolo e nemico dichiarato per il resto della vita.

*Su Bigongiari, poeta e critico, so che provasti a fare la tesi di laurea.*

Mi dissero che non andava bene e mi «consigliarono» una tesi più attuale sulla neoavanguardia. Obbedii. Ma nella tesi criticai alcuni autori del Gruppo 63. Il controrelatore mi abbassò il punteggio dandomi del presuntuoso. Pazienza. Comunque gli scrissi una lettera di insulti. Fu una reazione da ragazzo, ma lo rifarei anche adesso.

*Era un cattivo maestro.*

Era accecato dall'ideologismo culturale.

*Chi era?*

Per la cronaca si chiamava Giancarlo Ferretti. Ma il nome non importa. Importa che fosse un burocrate della letteratura, uno dei tanti che riducono l'enigma entusiasmante della poesia a un pallido resoconto sociologico.

*Hai spesso distinto tra maestro e insegnante.*

A un insegnante basta essere una persona colta. Maestro è chi possiede un'anima nobile. Un insegnante è utile e proficuo, ma un maestro è fondamentale, ossia costruisce le fondamenta.

*Hai a volte «cantato» la maestria del gesto atletico, in particolare riferita al calcio. Quasi che in quel gesto si nasconda qualcosa in grado di rivelarsi prima di ogni lettura o consapevolezza.*

Il gesto atletico è un gesto sacro, come cantano Pindaro e Bacchilide. Cito due momenti che ho nel cuore e nella mente. Il dribbling secco di Garrincha che

«Far male a sé e agli altri in certi casi è necessario per raggiungere una conoscenza del mondo più vera e profonda.»

sembra restare sospeso nel tempo. Ma anche il salto perfetto di Sergej Bubka, il cui corpo pareva non cadere più dall'asticella. Vicina alla poesia è la linea verticale.

*Garrincha fu una stella del calcio brasiliano. Ma sembrava che il suo corpo tutto potesse fare tranne che giocare a calcio.*

Proprio così. Veniva chiamato Garrincha – «uccellino» – per la sua andatura saltellante e aveva una gamba più corta dell'altra. Questo non gli impedì di diventare uno dei giocatori più forti del mondo, con l'aggiunta di una vita leggendaria, breve e drammatica, impregnata di alcol, donne e miseria. E chi l'ha visto non può dimenticare quel suo dribbling funambolico con la palla incollata al piede destro.

*Ti senti ancora coinvolto dal calcio?*

Rispetto al calcio, ossia rispetto alla mia dose settimanale di giovinezza, sono dipendente come un tossico incallito.

*Hai scritto perfino una prefazione a una storia del Milan.*

Racconto le tappe di questo amoroso legame rosso-nero. Ancora oggi sono abbonato a Milan Channel, come un bambino un po' demente.

*Il tuo «campo di calcio» resta però la poesia. Hai cominciato a pubblicare negli anni Settanta. Anni di piombo, fu detto. I tuoi come li definiresti?*

Anni tutt'altro che formidabili, anni di conformismo, censura editoriale e luoghi comuni. Ma la rabbia di cui vado fiero nasce anche da lì.

*La rabbia è una parola che può far male a sé e agli altri. Far male a sé e agli altri in certi casi è necessario per raggiungere una conoscenza del mondo più vera e profonda.*

*Ti sei imposto come una delle voci più originali della poesia italiana. Poi smetti di scrivere per un decennio. In che genere di tunnel eri finito?*

Banalmente sentivo di aver scritto troppo e ritenevo che un lungo silenzio fosse necessario per raggiungere un altro stile.

*Prima di chiederti se ci sei riuscito vorrei sapere cosa hai ricavato dal tuo lavoro nelle carceri di sicurezza.*

La cosa principale è la consapevolezza del legame sotterraneo tra carcere e poesia: entrambi sono luoghi di massima sorveglianza ed entrambi sono luoghi in cui la Legge si impone gravemente e incide le sue tavole.

*Intendi dire che in poesia ci sono comandamenti che non si possono aggirare o trasgredire?*

C'è una libertà che sconfina nella gabbia.

*Il carcere come una dura scuola interiore, che rapporto può avere con la poesia?*

Hai mai visto una cella? Nove metri quadrati da dividere, se va bene, con un'altra persona: basta spostare uno sgabello per provocare il caos. Il paragone con un testo poetico viene spontaneo. Dopotutto, ho la sensazione che ci siano più devoti della poesia in carcere che fuori.

*A proposito di scuola e insegnamento, chi sono stati i tuoi maestri?*

Se devo citarne uno «fondamentale» penso a Giorgio Colli, agli incontri toscani degli anni Settanta per parlare di Nietzsche, al potente esercizio del suo pensiero.

*Un maestro mancato, forse Franco Fortini.*

Pesava il suo carattere collerico ed era quasi impossibile non litigare con lui. Non fu un rapporto facile.

Giunsi a rimproverargli di aver fatto sparire le mie lettere più «critiche» nei suoi riguardi. Mi rispose di non essere stato lui. Ebbi più di un dubbio. Ed è restato un conto in sospeso, anche dopo che è morto.

*Sei mai stato tentato dal genere romanzo?*  
Mai. Incapacità congenita.

*Eppure qualcosa che gli si avvicina l'hai scritta, cioè «La corsa dei mantelli».*

La verità è che quando ho tentato di scrivere in prosa, la poesia prendeva il sopravvento e bloccava tutto. Rimaneva solo qualche frammento a metà tra lirica e racconto, senza una fisionomia precisa, incerto sul da farsi e alla fine insignificante.

*Parlavi di stile. Com'è cambiato il tuo stile dopo il lungo silenzio?*

C'è un silenzio che muta e un silenzio che conferma. Nel mio caso il silenzio dopo *Distante un padre* è stato il silenzio che si trova di fronte a un muro e non può proseguire in quella direzione. Mutare è stato una via obbligata, pena la cosa peggiore che può capitare a un poeta, ossia fare del proprio stile una rendita.

*Definisci eroici i valori dell'adolescenza. Come definiresti quelli della vecchiaia?*

Non meno eroici. Nell'adolescenza avevo di fronte un tempo infinito. Ora ho di fronte la fine del tempo: zero e infinito si congiungono.

*Come stai vivendo il tempo che passa e indebolisce l'organismo?*

Non corro più come una volta, ma non mi lamento.

*Lucrezianamente ti immagino distante dal Pantheon delle divinità. Il tuo rapporto con Dio?*

Più del fallimento di Dio occupiamoci del fallimento dell'io. Alla Bibbia e ai Vangeli ho preferito un'altra via: quella di Omero, della tragedia e degli eroi. Una

volta ho detto che mi commuove più la morte di Marina Cvetaeva che non quella di Gesù di Nazareth.

*Prima accennavi al sacro. Che cos'è per te il sacro?*

Il sacro in cui credo non ha nulla a che vedere con le religioni, nulla a che vedere con la croce e il nirvana. «Sacra» – ossia terribile e assoluta – è soltanto la parola poetica.

*Talmente assoluta e terribile da poter mettere fine alla vita?*

Non c'è dubbio. Morire significa non trovare più la parola, non trovare più nulla che possa testimoniare di noi.

*Nell'introduzione a Lucrezio accenni alla riflessione di Seneca sul suicidio. È davvero un altro modo per pronunciare la parola vita?*

Esiste un suicidio drammatico e lancinante come quello di Paul Celan o Cesare Pavese, ma esiste anche un suicidio filosofico, sentito come l'unica via di purezza morale: Seneca prima l'ha teorizzato e poi l'ha messo in pratica.

*Pensi alla morte come alla «sorella» più prossima o la più distante?*

La morte è al tempo stesso la più prossima e la più distante. Ma non la penso come una sorella, semmai come un'assassina. E l'aspetto a mano armata.

*Eppure non sembri confidare molto nel futuro.*

Bisogna cercare di finirla con il sorriso ebete dell'avvenire.

«Mutare è stato una via obbligata, pena la cosa peggiore che può capitare a un poeta, ossia fare del proprio stile una rendita.»

## Raffaella De Santis

### *Postorino e d'Adamo in testa alla cinquina dello Strega*

«la Repubblica», 8 giugno 2023

L'autrice Feltrinelli guida la classifica con 217 voti, poi la scrittrice scomparsa, Calandrone, Canobbio e Petri. Scego e Griffi tra gli esclusi più discussi

Spira un vento fresco sul teatro romano di Benevento, alza la polvere e scompiglia capelli e previsioni. In vetta con 217 voti c'è *Mi limitavo ad amare te* di Rosella Postorino che narra la storia di bambini in fuga dalla guerra in Bosnia Erzegovina (Feltrinelli) e al secondo posto si piazza la rivelazione di questa edizione, *Ada d'Adamo*, fresca vincitrice col memoir *Come d'aria* (elliot, 199 voti) dello Strega giovani. Un distacco di 18 punti e un duello coinvolgente che mette a confronto due libri molto diversi. d'Adamo, morta lo scorso primo aprile a cinquantacinque anni, racconta la sua malattia e l'amore per sua figlia cerebrolesa, mentre Postorino inventa personaggi facendoli muovere sulla storia vera dei Balcani.

Cielo minaccioso, tuoni, zanzare e apertura solenne sulla *Turandot* di Puccini. Sul palco a intervistare i dodici scrittori Stefano Coletta, spoglio condotto dal vincitore 2022 Mario Desiati in T-shirt arcobaleno. Se la sfida tra Postorino e d'Adamo era immaginabile, meno prevedibile era che Maria Grazia Calandrone scalasse il terzo posto: *Dove non mi hai portata* (Einaudi), in qui l'autrice torna alla sua storia di bambina abbandonata, totalizza 183 voti. E assolutamente non era scontato che Andrea Canobbio con *La traversata notturna* (La nave di Teseo, 175 voti), un viaggio nella depressione del padre, si

accomodasse al quarto scalzando in quinta posizione Romana Petri, ferma a 167 voti (*Rubare la notte*, Mondadori). Petri, che gareggia con una riscrittura romanzesca della vita di Antoine de Saint-Exupéry, potrà recuperare in vista della finale del 7 luglio, quando la giuria dei 660 votanti avrà a disposizione un solo voto secco e non tre come ieri, ma la vittoria sfuma. Ieri hanno votato in 596, più del 90% per incoronare quattro donne e un uomo.

Guardiamola questa cinquina così poco ortodossa. Sono fuori due grandi gruppi, Giunti e GeMs. Tra i sacrificati c'è *Ferrovie del Messico* di Gian Marco Griffi, un caso editoriale edito da Laurana, che narra l'epica tragicomica della Repubblica sociale. A Griffi non sono bastati critici, lettori entusiasti e Jovanotti che sui social si è detto affascinato dalla sua narrazione alla Bolaño. Bompiani deve accettare l'esclusione dei suoi due candidati, *Le perfezioni* di Vincenzo Latronico e *Cassandra a Mogadiscio* di Igiaba Scego, che è la prima tra gli esclusi con 158 voti. Peccato, Scego, oltre ad aver scritto un bel libro sulla sua famiglia diasporica tra Somalia e Italia che tra i votanti all'estero è andata benissimo, sarebbe stata la prima afrodiscendente nella storia del premio: «Mi avrebbe fatto piacere, certo, spero di aver aperto ad altri come me una porta per il futuro».



A poche ore dal verdetto gli scrittori parevano giganti qualsiasi. Ci sono molti modi per affrontare la tensione, i concorrenti di quest'anno hanno scelto di prenderla con filosofia. La mattina della premiazione alcuni, tra cui Igiaba Scego, Andrea Tarabba, Silvia Ballestra insieme all'editor di Laterza Giovanni Carletti e al direttore editoriale di Bollati Boringhieri Michele Luzzatto, hanno scelto di camminare fino alla statua di Padre Pio, un gigante accrocco di ferro che sventa su un incrocio di strade. Altri se ne stavano nei bar del centro a chiacchierare, mentre Rosella Postorino, influenzata, era in albergo a recuperare energie in vista della serata impegnativa. Ora da qui a luglio si apre la fase più impegnativa. Gli uffici marketing editoriali devono contare le promesse, blandire gli incerti. Feltrinelli non vince dal 2005, l'anno del *Viaggiatore notturno* di Maurizio Maggiani. Elliot è il folletto che scompagina l'ordine costituito. Melania Mazzucco è felice di questa cinquina: «Non solo perché le donne sono

«elliot è il folletto che scompagina l'ordine costituito.»

ormai una realtà ma perché un libro come quello di Ada d'Adamo è la dimostrazione che la vita con la sua forza irrompe scombinando le strategie». Giovanni Solimine, presidente della Fondazione Bellonci: «I voti ravvicinati permettono recuperi, la gara è aperta». Stessa posizione il direttore Stefano Petrocchi: «Ormai allo Strega contano i libri nella loro bellezza indipendentemente dalle appartenenze editoriali e anche le case editrici piccole possono contendersi la gara».

È chiaro che per la Fondazione l'occasione è successa: sul piatto c'è la possibilità di mostrare che niente è scritto sfatando le polemiche sul premio pilotato dagli editori. Il vento ha soffiato, ora si inizia a lavorare per la finale.



# Rachel Heng

## *Why I Don't Translate Non-English Words in My Writing*

«Time», 8 giugno 2023

Questions about in-text translations and glossaries  
are really questions about implied audience

My novel *The Great Reclamation* had been out for a little over a month when I received the email. The woman said she was German and had lived in Singapore for a few years. She wrote that she thought my book was «wonderful», but she «had some small points to nag about». Like anyone who puts their words out publicly in the world, I am accustomed to unsolicited commentary; people have quibbles about endings and characters, typos and perceived inaccuracies. For the most part, these criticisms are minor annoyances that are outnumbered by lovely, thoughtful messages from appreciative readers. But I'd noticed a new kind of note lately, one that echoed comments I'd received from strangers at readings or even well-meaning acquaintances who'd read my book. The email from the German woman summed it up: «Really why no glossary?». She went on to say that she doubted anyone who hadn't lived in Singapore would know the word *aiyo*, know what a *kampung* is, or be able to picture a *cheongsam*.

It's a question I myself grappled with in writing *The Great Reclamation*. It's the story of a boy growing up in 1940s coastal Singapore, living through the tumultuous 20 years as Singapore struggles to gain independence from British colonialism. Writing in English about British-colonized Singapore – where I am from, and where speaking «good English» is a significant class marker – is a fraught act in itself,

highlighting the ways in which my own life and personhood has been shaped by imperialist historical forces. And it has been even more relevant in writing this novel, which traces how the colonial legacy inflicts a violence both overt and invisible upon the Singaporeans who inherit it. So I chose to write in an English I recognized, one containing the words that Singaporeans would use to refer to things. Words like *kampung* (Malay for «village»), *cheongsam* (Cantonese for the «form-fitting dress» also known as *qi pao* in Mandarin), and *Jipunlang* («Japanese people» in Hokkien). Characters in my novel speak in Singlish, with its unique syntax, rhythms, and vocabulary arising from the intermingling of English with different languages in Singapore, including Malay, Cantonese, Tamil, and Hokkien. I chose not to italicize, translate, or gloss, not wanting to position the language and world of my Singaporean characters as something foreign, something othered, that needed to be made legible for the white Western reader.

Such questions – about glossaries, in-text translations, italicizations – are really questions about implied audience. And while I, like any writer, hope for my novel to be read by a wide cross-section of people, my implied audience is Singaporean. That doesn't mean non-Singaporean readers are excluded. For isn't it one of the great joys of reading to encounter

and appreciate literature that's not explicitly written for you? How tedious it would be otherwise.

The demand for a glossary betrays the entitlement of someone accustomed to a world in which they are always the implied audience. Someone unused to having to look things up themselves, to infer based on context, or to simply sit with the discomfort of not fully understanding something, as the rest of us do. Growing up in Singapore, I spent most of my childhood reading British novels about girls who went to boarding school and ate *crumpets* – totally foreign concepts which I could not picture but understood well enough within the context of narrative. Decades later, when I found out what a crumpet really was, it was disappointing – a bit of bread could never live up to that delightfully melodious word.

I remain inspired by writers throughout history who have resisted glossing in all its forms. In his introduction to the 40th anniversary edition of *Midnight's Children*, Salman Rushdie examines his quest «to write in an English that wasn't owned by the English». He explains: «The flexibility of the English language has allowed it to become naturalized in many different countries, and Indian English is its own thing by now, just as Irish English is, or West Indian English, or Australian English, or the many variations of American English».

Indeed, I remember vividly the experience of reading *Midnight's Children* as a 14-year-old girl in Singapore, the electricity of encountering its dynamic

«We encounter the unfamiliar in all kinds of fiction.»

cadence, an English that evoked a rich linguistic environment, that, despite being very different from Singaporean English, felt familiar in the multitudes it contained. Other formative influences: Zora Neale Hurston's uncompromising rendering of vernacular in *Their Eyes Were Watching God*; Edwidge Danticat's representation of 1960s Haiti in *The Dew Breaker* and Min Jin Lee's of colonial Korea in *Pachinko*, neither of which offer anthropological explanation but instead present each world as it is lived by their characters.

We encounter the unfamiliar in all kinds of fiction, from historical epics to sci-fi to small-town Iowa realism. Yet there remains a particular insistence on maximum legibility when it comes to books set in worlds that aren't white, aren't Western, aren't lived in «standard» English. The desire to know more, to understand more, may seem harmless to those who demand glossaries. But in centering themselves as the primary audience, this desire reveals itself to be a colonizing impulse, an owning impulse.

A novel is neither an anthropological textbook nor a travel article, written to educate or explicate. It is art, and like all art, it asks to be taken on its own terms. Perhaps, before speaking up to demand glossaries, footnotes, or translations, we could first try to listen.

«In centering themselves as the primary audience, this desire reveals itself to be a colonizing impulse, an owning impulse.»

# Leonardo G. Luccone

## *Turista del mondo*

«Robinson», 10 giugno 2023

*L'atlante*, memoir di William T. Vollman, in 54 quadri narrativi montati con corrispondenza palindroma, ora in libreria per minimim fax

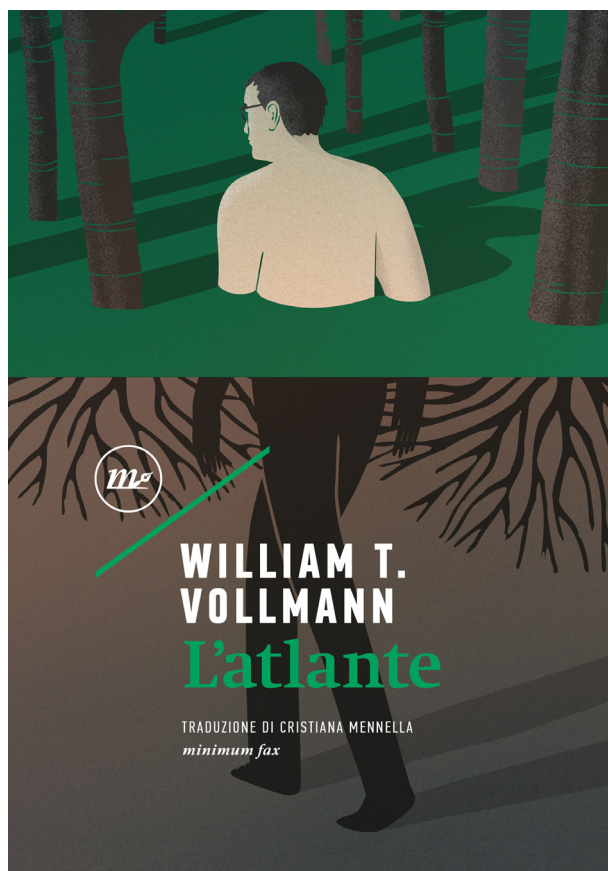
«L'atlante si aprì mentre lui entrava in quel mattino di uccelli. Per un attimo ricordò vagamente le estati degli adolescenti, che si credono sul punto di cambiare per sempre.» Uscito nel 1996 quando Vollmann aveva trentasette anni e aveva già pubblicato migliaia di pagine in un'intersezione narrativa-memoir decisamente originale (*Afghanistan Picture Show*, *Storie dell'arcobaleno*, *Puttane per Gloria*, *Storie della farfalla*), facendo del suo punto di vista l'avamposto della speculazione, *L'atlante* si presenta come un regesto di 54 quadri narrativi montati con corrispondenza palindroma. Il primo tassello è in qualche modo interconnesso con l'ultimo, il secondo col penultimo e via dicendo, ma bastano poche pagine per comprendere quanto la rete di analogie, rispondenze e demarcazioni sia ben più folta. In quest'opera echeggia un festone dei libri precedenti e l'inventario – anticipazione, visione, ferita – della sua produzione futura: il viaggio tra gli ultimi, le prostitute, i poveri («si distruggono a modo loro»), le guerre e l'esplosione della violenza; poi: morte, paura, sopravvivenza, riscatto, la rivolta contro la sopraffazione, e la sua personale stratigrafia dell'America e del mondo. Al centro, a fare da bilanciere, c'è *L'atlante*, una lunga novella in terza persona che diventa l'ordito delle piccole storie che ramificano il libro. Un inno-minato personaggio attraversa il Canada in treno e

con irrequieta pazienza connette, sotto l'egida della memoria, i bagliori di ricordi ancora freschi.

La frenesia del giovane Vollmann riporta al Marlow di Conrad, quando compulsa le carte geografiche alla ricerca di spazi vuoti da riempire con la sua eterna fanciullezza. «Voleva vedere il mondo, tutto qui, voleva conoscere e amare l'intero atlante.» La prosa di Vollmann è avvolgente, un diarismo glacé guidato dai lampi dell'analogia: la maggior parte dei pezzi si legge in una manciata di minuti, come i *Racconti in un palmo di mano* di Kawabata, che l'autore richiama nell'introduzione come forma ispiratrice. Vollmann vuole salvare tutte le donne in difficoltà, le bambine in particolare, rigurgito di una mai paga redenzione dal peccato originale: l'autoinflitta responsabilità per la morte della sorellina di sei anni quando lui ne aveva nove. «Mi dissero di prendermi cura di te perché eri più piccola, ma io lo dimenticai. Grosse funi acquatiche ti catturarono. I pesci chiesero di bere i tuoi respiri gorgoglianti. Il fango chiese di darti un bacio sulle palpebre.» È un inseguimento nelle cartilagini del mondo.

Nella catacomba di San Callisto, a Roma: «Catacomba, favo delle api lente delle anime, folla lenta nei corridoi, dove tieni mia sorella?». Poi un segno, «un rumore di ossa», una corsa tra i cunicoli, ma è ancora una volta un'illusione. «Non capisci che mi

fai paura?», le dice altrove. «Dimenticai ogni tua parola, il suono della tua voce e i nostri giochi da salamandre.» «Le mie lettere di sangue ti hanno dissotterrata, ma vorrei che fossi ancora mia sorella, che balla sull'erba.» A Hong Kong gli offrono ragazze e lui spera: «È venuta qui?», ma non è nessuna delle prostitute esposte nel catalogo. L'atlante mentale, frammentario di frantumi, è la cronaca di una solitudine – che prosegue quella dell'adolescenza – e dell'impulso di restituzione (anche per una egoistica voglia di piacere agli altri). Vollmann assiste a morti violente (ex Jugoslavia in guerra, primi anni Novanta), anzi è la morte a sfiorarlo come quando la sua jeep viene crivellata di colpi e lui è l'unico superstite (la paura che gli sparassero alla nuca lo aveva già corroso), e gli basta un giro nell'obitorio per stabilire



«Voleva vedere il mondo, tutto qui, voleva conoscere e amare l'intero atlante.»

una placida convivenza con la fine. «Ho cantato davanti alle bombe, ma non rispondono mai.» Il tempo fluisce dentro di lui, mentre anime e paesi appesantiscono il suo atlante della resa dei conti. Somalia, Thailandia, Madagascar: «Vedeva sé stesso e la malgascia come due corpi neri opposti (anche se solo il corpo di quella donna era nero), ognuno dei quali irradiava bisogno e cupo risentimento e desiderio e speranza e amore e tutte le altre lunghezze d'onda dello spettro, che brillava solo attraverso i loro minuscoli orifizi sessuali connessi direttamente alle loro anime». Leggerete storie di prostitute strafatte, che hanno «addosso l'odore di tutti gli altri uomini», e dei loro riti di sopravvivenza. Non c'è giudizio quando Vollmann guarda una certa prostituta spingere il crack «con amore» in un tubicino di vetro mezzo rotto, perché «il crack è l'unica felicità». Vollmann vuole salvare per salvarsi (meravigliosa la storia della prostituta bambina): «Lì mi resi conto che era stato tutto inutile, che per quante bambine salvassi non avrei cancellato né sopito nulla»; si sente in colpa per il suo «egoismo esclusivista» e passa le notti a Mission Street, la zona più pericolosa di San Francisco con il suo brucare di mercimonio, droga e solitudine: «[...] era così piena di gente da fargli sperare che qualcuno potesse davvero rompere la finestra liscia e piatta della sua anima per ucciderlo o liberarlo, invece la gente si limitava a scendere sul suo vetro come pioggia grigia». Mescolarsi con gli ultimi gli permette di fissare la memoria e di lenire la malinconia – almeno fino alla prossima partenza.

«Ho cantato davanti alle bombe, ma non rispondono mai.»

Gianni Riotta

*McCarthy, voce spietata dell'America*

«la Repubblica», 14 giugno 2023

Nato nel Rhode Island, ruvido e ribelle fin dalla giovinezza, si impone nella narrativa americana con la sua voce letteraria unica e cruda

Ci sono scrittori ben diversi dai loro personaggi. Hemingway non ebbe mai la saggezza di Robert Jordan, guerrigliero di *Per chi suona la campana*, Fitzgerald la grazia del Grande Gatsby o Tolstoj il romanticismo del principe Andrej. E ci sono scrittori che invece sembrano identici ai loro eroi, Salinger per tutta la vita irrisolto come Holden, Calvino sognatore come il Barone Rampante, Eco curioso come Guglielmo da Baskerville nel *Nome della rosa*. Cormac McCarthy, maestro del noir americano scomparso ieri a Santa Fe, New Mexico, a ottantanove anni, apparteneva risolutamente alla seconda categoria, artisti specchio dei loro romanzi. Duro, solitario, sprezzante, senza affetti, viveva come i protagonisti dei suoi capolavori, *La strada* (2006, Einaudi, traduzione di Martina Testa), il nuovo *Stella Maris*, in corso di traduzione (Maurizia Balmelli), *Cavalli selvaggi* (1992, Guida, traduzione di Riccardo Duranti), *Meridiano di sangue* (1985, Einaudi, traduzione di Raul Montanari). La prima moglie, la poetessa Lee Holleman, raccontava di aver divorziato da McCarthy quando lui, benché lei si curasse del figlio Cullen e della casa, le chiese di trovarsi un lavoro. «così che possa scrivere ogni giorno, tranquillo». E la seconda moglie, la cantante inglese Anne De Lisle, raccontò: «Con Cormac si viveva senza un cent, poveri, facevamo il bagno nel lago gelato per risparmiare». Era già uno

scrittore apprezzato dalla critica, ma non voleva nessun impegno se non scrivere, gli offrivano duemila dollari per una conferenza, diceva di no e mangiavano fagioli in scatola per un mese. «Insegnare scrittura nei college è una truffa» commentava l'artista. Secondo «The Washington Post» McCarthy decide di «vivere da eremita», ma per i familiari le scelte sono estreme, dure, come la scrittura agra delle pagine migliori e la desolazione delle trame. «Solo la vita e la morte sono degne della letteratura» ripete McCarthy, deciso a vivere da straccione pur di dedicarsi all'arte.

Lo salva il primo premio della Fondazione MacArthur, nel 1981, considerato in America «la borsa di studio dei geni». Viveva in miseria in un motel, ma grazie ai 236.000 dollari può comprare una casa in Texas e studia la pianura brulla, la prateria riarsa e le facce gravi dei cowboy che saranno poi quinte e trame dei libri.

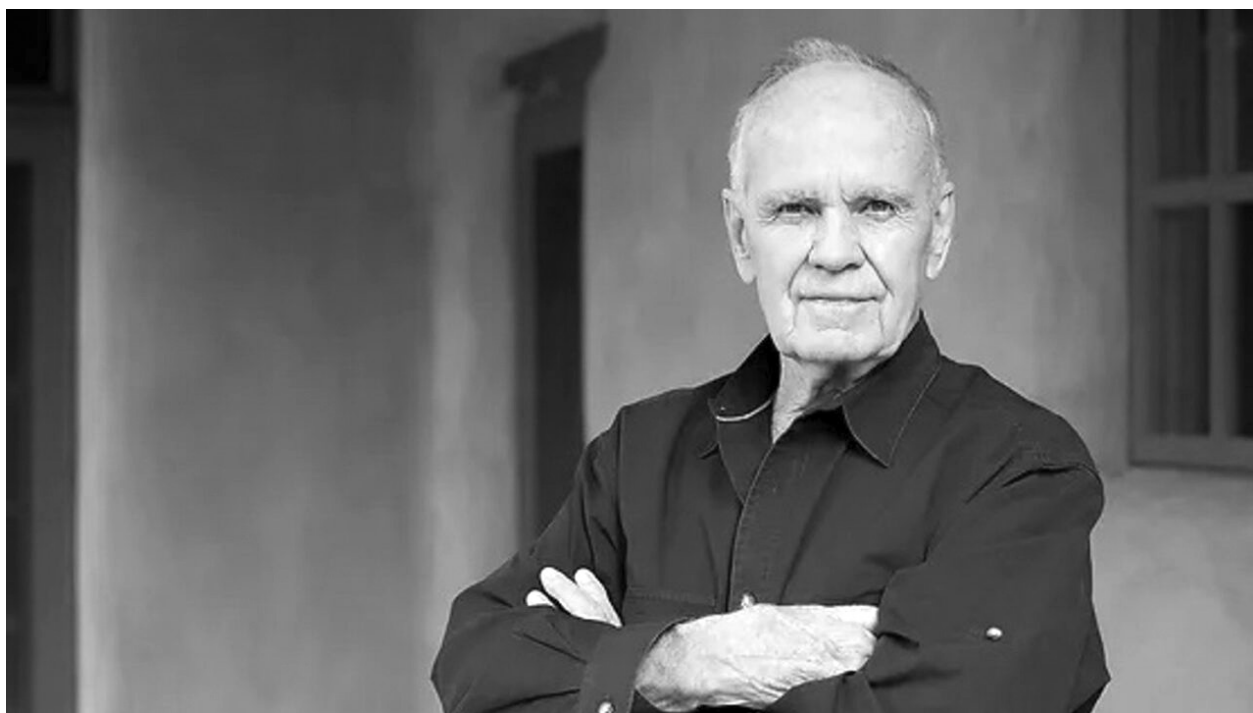
Nato il 20 luglio 1933 a Providence, Rhode Island, da una famiglia benestante, si ribella a scuola, «non volevo essere quel che i miei genitori volevano», fa il servizio militare in aviazione, legge le prime recensioni favorevoli. «Da giovane scrittore ha sviluppato una voce narrativa unica che affascina i lettori con la potenza grezza e la bellezza cruda. Con un distintivo mix di umorismo nero, lirismo poetico e onestà

implacabile, McCarthy supera i confini e sfida le norme.»

Non vende più di 3000 copie dei libri degli esordi, i giudizi sono meravigliosi, le tirature pessime. Per il Nobel Saul Bellow, McCarthy è un maestro per «l'uso del linguaggio, le frasi degne di vita e morte» e per il critico e leggenda dell'università di Yale Harold Bloom *Meridiano di sangue* resta «il western migliore di tutti i tempi». Nel 2007 arriva infine il capolavoro, *La strada*, travolgendo il mondo delle lettere chic che il maestro aveva sempre disprezzato, trionfando a Hollywood con la pellicola dallo stesso titolo, con Viggo Mortensen e Kodi Smit-McPhee, diretto da John Hillcoat. McCarthy è conscio, a quel punto, della deriva amara del suo paese e del mondo, la fine delle illusioni del dopo Guerra Fredda, il ritorno della guerra, con l'invasione dell'Iraq da parte del presidente Bush figlio, la catastrofe ambientale che incombe e *La strada* racconta di un padre e un figlio che, in un pianeta post apocalisse provano a tener vivi i rapporti umani, l'amore, la speranza.

Premiato con il Pulitzer, *La strada* smentisce i critici come Harrison Smith, persuasi che Cormac McCarthy fosse «capace di poesia ma non di sentimenti». Al contrario il romanzo diventa popolare proprio perché, quando il piccolo resta solo, tra le folle crudeli che battono l'America, anticipando la furia dei teppisti che assaltano il Campidoglio in nome di Trump, il 6 gennaio 2021, prima che lo rendano schiavo sessuale o cibo per cannibali, le tribù decise a restare umane lo adottano.

Un altro celebre film nero dai libri di McCarthy, il vero nome era Charles Joseph McCarthy, Cormac un soprannome, è *Non è un paese per vecchi*, portato sugli schermi dai fratelli Coen nel 2007, con un perfetto Javier Bardem nella parte del killer con la pistola usata per ammazzare le mucche, Anton Chigurh. A quel punto McCarthy è ricco e famoso, ma non smette di vivere come un eremita, malgrado qualche goffa foto per le riviste di gossip con registi e attori celebrati. *La strada* vince il premio Pulitzer per la narrativa, seguono il National Book Award e il



National Book Critics Circle Award, le traduzioni ubiquie di una scrittura capace ormai di catturare lettori di ogni estrazione sociale grazie alle complessità dell'esperienza umana brutale e meravigliosa.

Scontroso, burbero, antisociale nell'era social, McCarthy sa che nell'America di Trump, nel mondo di Putin e dell'Intelligenza artificiale, la forza elementare dei sentimenti umani è a rischio, i valori migliori dell'*Homo sapiens* sull'orlo del baratro. La sua prosa, a tratti scabra e magnifica come il lessico dell'Antico Testamento nella versione inglese di King James, spaventa, con bambini impiccati, bande di narcotrafficanti allo sbando, pedofili a schiavizzare i più deboli ma non perde mai la fede nella dignità di uomini e donne, perché se «Dio non c'è» tuttavia «noi siamo i suoi profeti».

...

Francesco Raiola, «*Vi spiego perché è un gigante della letteratura mondiale*», fanpage.it, 14 giugno 2023

La morte di Cormac McCarthy è quella di uno scrittore considerato tra quelli degni di essere inclusi nell'Olimpo della letteratura contemporanea, quella del famoso Canone letterario, colui che ha scritto capolavori della letteratura contemporanea come *Meridiano di sangue*, *Non è un paese per vecchi* e *La strada*, esplorandone i generi, e soprattutto affrontando il tema del male. Lo sa bene Raul Montanari, uno dei migliori scrittori italiani, che ama confrontarsi col noir – il suo ultimo libro è *Il disegno magico* (Baldini+Castoldi), ma anche la principale voce italiana dello scrittore americano. Sono sue, infatti, le traduzioni di libri come *Meridiano di sangue*, *Il*

*buio fuori*, *Città della pianura* e *Figlio di Dio*. Pochi ne conoscono meglio la lingua, i libri, e per questo gli abbiamo chiesto di parlarci di McCarthy, del suo rapporto con le sue pagine: una chiacchierata che è un piccolo trattato di traduzione e letteratura.

*Di Cormac McCarthy hai tradotto libri come «Meridiano di sangue», «Il buio fuori», «Città della pianura» e «Figlio di Dio», insomma sei la voce dello scrittore per molti italiani. Come nacquero queste traduzioni?*

Nacquero quando Einaudi mi chiamò per farmi fare una prova di traduzione, tra l'altro avevo anche fatto un po' di errori, perché non sono mai stato un autore e traduttore pulito, impeccabile, quello che gli davo era la ricostruzione di uno stile. Sono un traduttore molto fallace, per cui all'Einaudi c'era Marisa Caramella, a sua volta grande traduttrice, che mi toglieva gli errori uno a uno, faceva la revisione della traduzione, cosa che dovrebbe essere normale per una traduzione seria. Loro erano contenti, però, che ci fosse questa aggressività sulla pagina.

*Erano già usciti libri di McCarthy, nel frattempo, però, giusto?*

Sì, quando mi hanno chiamato erano usciti sicuramente i primi due della *Trilogia della frontiera*, cioè *Cavalli selvaggi* – inizialmente con Guida, poi a Einaudi – e *Oltre il confine*. Io sono quello che ha il record, però, perché ne ho tradotti quattro, Martina Testa ha tradotto i due più famosi, ovvero *Non è un paese per vecchi* e *La strada*, Maurizia Barmelli, che è molto brava, ha tradotto gli ultimi due, ovvero *Il passeggero* e *Stella Maris*, che uscirà a settembre, e anche *Suttree*, che è uno dei più belli. Una cosa che non viene detta spesso è che col tempo, da un certo

«La voce di McCarthy è unica, non è esattamente scorrevole, ha proprio questo **ritmo da vero western**, e anche quando poi non ha più fatto i western ti rimane quel sapore molto particolare, di movimento su grandi spazi.»



momento in avanti, McCarthy ha un po' alleggerito la mano, è diventato un autore più accessibile per un traduttore. Quando ho tradotto l'ultimo della *Trilogia*, *Città della pianura*, mi sembrava addirittura un'altra voce, era molto più rilassato.

*In che senso?*

Diciamo che i suoi libri, a partire dagli anni Novanta, sono libri che si impongono per la bellezza delle visioni, delle idee, della forza narrativa, ma non c'è più quello stile davvero unico, pazzesco, che aveva all'inizio e che ha la sua celebrazione in *Meridiano di sangue*, il suo capolavoro dal punto di vista puramente letterario, perché c'è una riflessione sulla violenza, sulla guerra, davvero inedita. Ti assicuro che c'era da sputare sangue.

*Alla fine sei stato colui che ha dato il tono di McCarthy sulla pagina per noi italiani.*

Maurizia Balmelli, molto simpaticamente, in un'intervista riconobbe che l'intuizione più esatta della lingua di McCarthy l'avevo avuta io e lei era d'accordo: fu quando l'avevo definito uno stile «dondolante», perché sembrava di essere sul cavallo e si sentiva questo alternarsi del peso da uno zoccolo all'altro. Tutti gli scrittori hanno una voce, una voce che è fatta di cose anche un po' nascoste, per esempio Henry James era il maestro dello stile binario, del dire una cosa e poi aggiungere nella seconda parte della frase un'avversativa. La voce di McCarthy è unica, non è esattamente scorrevole, ha proprio questo ritmo da vero western, e anche quando poi non ha più fatto il western ti rimane quel sapore molto particolare, di movimento su grandi spazi.

*Lo conoscevi già prima di tradurlo?*

No, non lo conoscevo: la storia di McCarthy in Italia è la storia di un mancato successo iniziale. Il primo romanzo di McCarthy, *Il guardiano del frutteto*, tradotto da Silvia Pareschi molto più tardi, l'ha scritto che era molto giovane, all'inizio degli anni Sessanta. Arrivato in Italia, questo romanzo era finito nelle

mani di Elio Vittorini in Mondadori, era il Sessantacinque, e lui l'aveva bocciato, aveva ritenuto di non farlo tradurre e pubblicare per un motivo che ci può sembrare veramente strano e invece forse non lo è. Vittorini, infatti, lo aveva definito «troppo letterario», aveva detto che si vedevano troppo le letture di questo giovane autore, Faulkner in particolare, pensava che mancasse un po' di vita in quel romanzo, che fosse troppo derivativo. La cosa curiosa è che Vittorini morì poco dopo aver dato questo giudizio e il romanzo finì in mano a Oreste del Buono, che aveva chiaramente un temperamento completamente diverso, e lui, invece, era favorevole alla pubblicazione del libro spiegandolo così: «Sono abbastanza d'accordo con le cose che dice Vittorini, ma non con il giudizio di valore, perché secondo me dentro questo autore che a lui sembra così letterario c'è una certa forza esplosiva e grandissima». Però, alla fine, il comitato di redazione ritenne di non pubblicarlo, quindi McCarthy, che in Italia è esploso negli anni Novanta, avrebbe potuto essere pubblicato trent'anni prima, vedi come sono strani questi destini letterari.

*Le traduzioni di quei quattro libri sono sempre le tue, nessuno ci ha messo mano, giusto?*

Sì, perché se non ci sono errori grossi nessuno cambia la traduzione, anche perché per un editore è un costo notevole: uno dei motivi per cui un editore, se può, pubblica un autore italiano è che la traduzione costa e questo è anche uno dei motivi per cui ci sono tante brutte traduzioni in giro, perché vengono sottopagate e fatte fare in fretta e furia.

*A volte i traduttori parlano con gli autori, per chiarire passaggi, ma immagino che parlare con McCarthy fosse impossibile...*

Absolutamente impossibile, poi devo dirti che comunque non sono davvero quel tipo di traduttore. Tranne con uno non mi è mai successo di chiedere dei chiarimenti, e anche con McCarthy ho fatto da solo. Diciamo che ero considerato uno specialista dei libri intraducibili perché ritenevano che

comunque me la sarei cavata, qualche volta me la cavavo andando di intuito. Non dimenticherò mai una pagina del *Buio fuori*, altro suo capolavoro, peraltro un romanzo ancora più difficile di *Meridiano di sangue*, meno disteso, più contratto, più concentrato. Ricordo questa pagina che non sembrava neanche scritta in lingua inglese, era incomprensibile: c'era la descrizione di una cosa violenta che avveniva di notte, in un bosco, che andava in un crescendo di incomprensibilità che era impressionante. Alla fine ho cercato vagamente di capire cosa diavolo stesse dicendo e ci ho messo le parole mie. La regola numero uno del traduttore letterario, infatti, è che le parole che il lettore deve leggere devono avere una coerenza, un ritmo, un senso per lui, tu non puoi mai mettere degli intoppi nella traduzione, delle cose che suonano strane e poi dire al lettore «guarda che è così nell'originale», una volta che hai licenziato il testo, è quello, per cui quando è necessario, la traduzione un po' libera è d'obbligo.

*Quali erano le difficoltà o particolarità nella traduzione dei suoi libri?*

Nel caso di McCarthy c'è il problema di un lessico ricchissimo, a cui si aggiunge un rapporto molto forte con la scienza, altra cosa che sembra abbastanza strana, infatti collaborava con Santa Fe Institute, praticamente un circolo di professori universitari che si dedicavano alle scienze. Questa cosa la vedi anche in *Meridiano di sangue*, dove ci sono delle descrizioni d'ambiente in cui si sente moltissimo lo sguardo da geologo, cioè uno sguardo che non ricerca semplicemente il pittoresco da quadro, ma che va molto a fondo nell'analizzare la storia di come si è formata

«Nel caso di McCarthy c'è il problema di un **lessico ricchissimo**, a cui si aggiunge un rapporto molto forte con la scienza.»

una certa roccia. Questa cosa la fa continuamente per cui già solo capire da che serbatoio lessicale lui sta attingendo o perché quella parola che hai tradotto in un certo modo fino a quel momento, invece in un altro punto ha un significato completamente diverso, è difficile. Poi in quei libri western c'è una fortissima presenza dello spagnolo, per esempio nei dialoghi molto spesso i personaggi parlano quasi esclusivamente in spagnolo: ora, lo spagnolo lo lasciavamo in spagnolo, perché una regola della traduzione editoriale è che quando trovi qualche cosa in una lingua che non è quella dell'autore va lasciata così, non la devi tradurre.

*Il famoso «in italiano nel testo» che troviamo nei libri tradotti.*

Esatto, però il problema è che devi comunque capire cosa dicono, non è che puoi tranquillizzarti e saltare quelle pagine, perché devi capire cosa sta succedendo, cosa stanno dicendo, perché è la storia che va avanti, e tu devi essere aderente alla storia, come traduttore. Quindi mi ricordo che mi sono comprato un bellissimo vocabolario di spagnolo e grazie a lui ho anche imparato un po' di spagnolo.

*Uno dei suoi personaggi più famosi è il giudice Holden...*

Il giudice Holden è un personaggio particolare, è il punto d'arrivo di una tradizione del cattivo affascinante, intellettuale, che secondo me inizia con Long John Silver dell'*Isola del tesoro* di Stevenson. Per quelli della mia generazione *L'isola del tesoro* era un passaggio obbligato, uno dei libri del canone dei ragazzini: quando lessi *L'isola del tesoro*, al di là della storia dei pirati, del fascino dell'avventura, mi trovai davanti una cosa molto sorprendente, cioè per la prima volta ho trovato un personaggio malvagio, Long John Silver, che era più figo di quelli buoni, era dichiaratamente più intelligente, più versatile, più odisseico, più svelto di pensiero, più spregiudicato, più adattabile perché in fondo l'intelligenza è quella, adattarsi alle situazioni. È più divertente, più ironico, più simpatico, non c'è niente da fare, è un

«Lui prende questi personaggi miserabili, questi banditi, vagabondi e li fa parlare come dei filosofi, dei teologi, gli fa dire queste cose altissime, profondissime.»

personaggio che rimane e quello è un piccolo shock per un ragazzino, scoprire il fascino del male. E quel che diciamo grandi malvagi affascinanti culminano nel giudice Holden e personaggi come Hannibal Lecter che, nonostante le cose terribili che fa, non puoi fare a meno di ammirarlo e trovarlo figo, cool, perché è più intelligente degli altri ed è anche più simpatico e divertente degli altri, nelle cose che dice.

*Qual è una cosa inconfondibile di McCarthy?*

Pur essendo uno scrittore di grande realismo, così preciso nel rendere i paesaggi, i movimenti, i corpi ecc., nei dialoghi non è per niente realistico. Lui prende questi personaggi miserabili, questi banditi, vagabondi e li fa parlare come dei filosofi, dei teologi, gli fa dire queste cose altissime, profondissime, fregandosene di cercare di adeguare il loro linguaggio a quello che realisticamente dovrebbe essere il linguaggio di persone che sicuramente non hanno studiato, che non dovrebbero avere la possibilità di averne uno così profondo, così ricco di pensieri elaborati e complessi. Lui fa dei dialoghi che sembrano platonici, con la differenza che Platone è più facile da leggere. Crea dei dialoghi platonici e li mette in bocca a questi personaggi che non hanno in teoria una vocazione sapienziale per quello che sono, ma lui gli fa dire comunque delle cose sapienziali. Questa forbice aperta tra l'estremo realismo di tutto ciò che è materiale, corporeo, e questa astrattezza metafisica straordinaria dei dialoghi è una delle cifre di McCarthy, è una delle cose che fa solo lui, nessun altro scrive in questa maniera.

*Tradurre McCarthy ha avuto influenza sulla tua scrittura, dal momento che tradurre un testo è qualcosa di diverso dal leggerlo e basta?*

Tradurre un autore è una specie di forma di lettura intensificata, una lettura aumentata. Si potrebbe fare questo paragone: la differenza fra leggere un autore e tradurlo è la stessa che c'è fra ascoltare un musicista e suonarlo. L'atteggiamento è sempre quello, tu hai a che fare con qualcosa che è stato scritto da qualcun altro ma il livello di profondità e compenetrazione che hai con quella certa cosa scritta, inventata, creata da qualcun altro, è infinitamente superiore. A suo tempo, Aldo Busi, che è stato uno dei miei maestri, mi aveva detto: «Io considero la traduzione l'unica altra attività degna di uno scrittore», perché è proprio l'unica altra attività che aiuta lo scrittore a forzare i confini del suo stesso linguaggio e a espanderlo. Tutto questo è vero, cioè io sono diventato senz'altro uno scrittore più bravo traducendo McCarthy. Certo, avevo già una certa vocazione per l'esplorazione del male, della violenza, e McCarthy mi ha incoraggiato. La cosa che tiri fuori da McCarthy è che è possibile attraverso questi percorsi nelle zone buie dell'anima dire cose universali e profonde sull'uomo, cioè cose che non si esauriscono nella parabola semplice della storia, ma diventano risonanti, diventano di valore davvero filosofico, per cui quello che con i miei mezzi, che non sono certo i suoi, cerco di fare come narratore è stare su questa strada. I miei libri assomigliano molto più a *Non è un paese per vecchi*, a quel tipo di noir, non rigidamente poliziesco, non legato ai canoni del giallo, piuttosto che a quelli di autori noir del canone tipo Chandler da cui io non ho preso niente.

*Mi hai risposto in maniera diluita ma te lo chiedo ancora: perché secondo te McCarthy è un gigante della letteratura mondiale?*

Lo è perché ha affrontato con i mezzi del romanzo delle tematiche che sono nella vita di tutti quanti noi, in particolare un certo tipo di tematica, ovvero la compresenza del male nella vita umana, il fatto che il male è qualcosa di fronte a cui il semplice rifiuto è un atteggiamento insufficiente: non è sufficiente né far finta di niente, né voltare le spalle, né dire «queste cose le fanno loro, non le faccio io, non le facciamo noi». Ecco, McCarthy è uno di quegli autori che ci hanno insegnato che uno scrittore – ma in realtà anche un lettore, perché il lettore diventa alleato dello scrittore, guarda la storia con gli stessi occhi con l'ha guardata lo scrittore – è uno che non dice mai «loro», dice sempre «noi», non dice mai «lui fa questo», dice sempre «io faccio questo», cioè l'uomo fa questo, quindi io riconosco in me, in quanto uomo, anche l'espressione estrema di comportamenti violenti che nella cronaca della mia vita, nella biografia della mia vita, non si trovano, ma si trovano comunque in certe profondità insondabili, anche inconfessabili, delle mie fantasie e dei miei pensieri.

*Spiegami meglio questo meccanismo.*

Il male c'è e deve essere accolto per essere neutralizzato, non lo puoi tenere fuori. McCarthy realizza perfettamente l'insegnamento della tragedia greca, non a caso per lui si è parlato di letteratura epica, ma anche tragica, cioè si parla di lui come di un autore che ha questo sapore davvero di classicità, che è quello che muove il finale delle *Eumenidi*, quando la dea Atena scende dall'Olimpo e chiede che questi spiriti della vendetta, le Erinni, vengano accolti dentro le mura di Atena, appunto, la città civile per eccellenza, come a dire che se il male lo lasciamo fuori dalle mura fa più danno, dobbiamo riconoscerlo in noi, guardarlo per quello che è e a quel punto capirlo e farci i conti. Non si può lasciarlo fuori, non c'è niente che si sottrae alla letteratura. Da questo punto di vista, forse, in *Meridiano di sangue* la scena più terrificante è quella del cagnolino, quando il Giudice ne compra uno, lo getta nel fiume e lo fa annegare. Questo gesto è talmente gratuito,

talmente folle, che persino uno dei suoi, di questi che vivono ammazzando gli Apache e togliendogli gli scalpi, si ribella, l'affronta, urla, si incazza perché è troppo terribile questa cosa fatta a una creatura completamente innocente, che non ha nemmeno il peccato originale che ha un uomo. Ecco, non bisogna avere paura della rappresentazione del male, perché far finta che non ci sia, lasciarlo nell'angolino buio o addirittura appena fuori della porta, significa darle forza. Certo, posso anche dirti, personalmente, che rappresentarlo costa dolore, fatica. Non è facile questa esplorazione che fai anche in te stesso, come scrittore, per proporre al lettore una visione onesta del male dentro di noi e McCarthy, da questo punto di vista è stato davvero un eroe. Così come Bukowski definì John Fante «un santo della letteratura», per me McCarthy è un santo della letteratura, ovvero uno che è andato dove altri non avevano il coraggio di andare.

*In che modo, per esempio, la tua indagine personale sul male la troviamo anche in «Il disegno magico»?*

Il disegno magico è il primo romanzo che scrivo il cui motore narrativo è la vendetta. Dal momento che viviamo fin da piccoli in un mondo in cui percepiamo di subire dei torti, di fronte a un torto e allo squilibrio di quel bilancio tra il dare e l'avere nei confronti del mondo che tutti noi teniamo, il torto esige sempre una compensazione. Ora, la vendetta è la forma ovviamente più aggressiva, più violenta, più malefica di ricerca di una compensazione, così in questo caso ho voluto esaminare un tema che probabilmente nella vita mi appartiene poco – perché non sono una persona vendicativa e forse per questo soltanto il diciottesimo romanzo l'ho affrontato in maniera così radicale –, ma in cui c'è l'insegnamento dei grandi autori che ho amato, ovvero di non indietreggiare di fronte a niente nella rappresentazione di ciò che è l'uomo. Ripeto, non lasciare nessun angolino buio, niente si deve sottrarre allo sguardo di chi scrive, niente, altrimenti acquista forza, diventa pericolosa.

# Valentina Fortichiari

## *Dolci naufragi*

«Il Foglio», 17-18 giugno 2023

I grandi nuotatori della letteratura, immersi nelle acque in cerca di ispirazione. Da Mansfield a Colette a Omero a Herbert Clyde Lewis a Jack London

Sin dall'infanzia ha avuto dimestichezza con l'acqua Katherine Mansfield (1888-1923), di cui quest'anno ricorrono cento anni dalla scomparsa. Nata a Wellington, in Nuova Zelanda, all'estremità meridionale dell'Isola del Nord, sullo Stretto di Cook, molto presto i suoi occhi si sono allenati a osservare i volubili colori di mare e cieli: «La baia di Crescent era nascosta sotto un bianco velo di bruma venuta dal mare... le dune bianche si perdevano in lontananza, l'acqua era calda: di un azzurro meraviglioso e trasparente, screziato d'argento» (*Sulla baia*, 1821). Bambina, avrebbe imparato a immergersi in quelle acque dalle rive sabbiose per imparare da sola come il corpo poteva stare a galla e muoversi agevolmente. Seppe descrivere con garbo quelle nuotate, attribuendole ai personaggi dei suoi racconti: «Restò a galleggiare sull'acqua, muovendo dolcemente le mani, simili a pinne, e lasciando che il mare cullasse il suo corpo magro e slanciato». Katherine era minuta, ma il piacere di farsi cullare dalle onde marine, di nuotare, di leggere, di scrivere, diede ali alla sua breve esistenza grazie al fatto che era esperta nell'arte di ascoltare, indispensabile in acqua e con la penna in mano. Fosse o meno consapevole del proprio destino incombente, il desiderio di bruciare le tappe, di vivere senza paure, dandosi completamente, la portò, a soli quindici anni, in fuga in Inghilterra attraverso l'oceano. Ventenne, il padre volle richiamarla

accanto a sé e lei trascorse un mese e mezzo sulla nave che da Londra la riportava a casa. Avrà attraversato tempeste? Avrà sognato di lasciarsi scivolare in acqua dal ponte e dare bracciate poderose, ardite, fra onde alte? Non era lo stesso con la scrittura? Nuotare o scrivere per inabissarsi in sé stessi, corpo e cuore, scrivere come un affondo di parole (e di bracciate) che va calibrato con perizia. Durante la guerra si trovava in Costa Azzurra, a Bandol, in una villa affacciata sul mare, battuta dai venti («doveva esserci una burrasca come questa quando Shelley morì» ebbe a scrivere nei suoi diari). Vi trascorre il capodanno del 1915. Alle sette del mattino fa freddo, s'immerge in un mare bollente, per sfuggire ai fantasmi della sua mente «sempre sospesa sull'orlo della poesia» e triste.

Katherine morì presto, a trentaquattro anni, nuoto e addestramento al respiro non salvarono i suoi polmoni: malata di tubercolosi, scomparve nel 1923, quando Colette era nel pieno delle estati in Bretagna, dove sfidava le maree e insegnava il suo sport preferito al figliastro Bertrand. Le due scrittrici nuotatrici avevano un comune amico, lo scrittore Francis Carco, abituale frequentatore della casa di Colette a Rozven negli anni Venti, quando ormai la liaison con Katherine durante la guerra era già finita. Fra Katherine Mansfield e Virginia Woolf correvano soltanto sei anni di differenza: Virginia era più vecchia e le sopravviverà quasi

vent'anni. Non erano propriamente amiche, troppo diverse nel carattere, nelle scelte, la prima passionale, irruente, l'altra più rigida nei rapporti interpersonali; si incontrarono una sola volta, eppure si tenevano d'occhio, e nella condivisa abitudine diaristica pensieri affini rimbalzavano dall'una all'altra. Curioso che la Woolf abbia scelto proprio l'acqua, tanto amata dalla Mansfield e da Colette, come elemento nel quale abbandonare la vita: il 28 marzo 1941, a cinquantotto anni, si avviò verso il fiume Ouse, nel distretto del Sussex, poco lontano da Monk House, la sua casa. Entrò lentamente, incurante del freddo, non prima di essersi riempita le tasche di sassi per essere ben sicura di andare a fondo, lei che non sapeva nuotare. E si mise a camminare a passi risoluti, gli occhi fissi sulla superficie torbida, appena ondulata.

Quando lo scrittore è spettatore della natura e grande nuotatore, sa trovare in sé parole di poesia per spiegare la malia dell'acqua. «L'acqua non oppone resistenza. L'acqua scorre. Quando immergi una mano nell'acqua senti solo una carezza. L'acqua non è un muro, non può fermarti. Va dove vuole andare e niente le si può opporre. L'acqua è paziente. Ricordatelo, bambina mia. Ricordati che per metà sei acqua» (Margaret Atwood, «Il canto di Penelope» da *Il mito del ritorno di Ulisse*.) Tuttavia, possiede insieme la consapevolezza dei pericoli, per esempio nelle terre antiche dove gli orsi che nuotano sott'acqua non fanno rumore, e per difendersi bisogna portare con sé due bastoni bianchi, così da sembrare un tricheco, l'unico essere di cui hanno paura, ha raccontato la scrittrice canadese, cresciuta nei boschi. Ogni imprudenza in mare, nei fiumi, nei laghi, si paga a prezzo della vita, a meno che non si scelga volontariamente di annegare in acqua.

Omero diceva che l'acqua era «chiara, limpida, preziosa, desiderabile». Orazio suggeriva come rimedio all'insonnia l'attraversamento del Tevere a nuoto per tre volte. Socrate era solito sedersi nelle vicinanze di una sorgente, quella del fiume Ilisso, che ispirava i suoi discorsi. Plinio il Giovane in giardino aveva fatto costruire una magnifica piscina ai bordi

della quale intratteneva gli ospiti. Lo stesso fece l'imperatore Adriano, morto nel Nilo in circostanze misteriose. Leonardo da Vinci nel suo trattato sulle acque metteva in guardia descrivendo accuratamente il «modo di salvarsi in una tempesta e naufragio marittimo», non dimenticando di illustrare come «l'omo debba imparare a notare» nei vari stili, in avanti (crawl) e all'indietro (dorso) e persino «riposarsi sopra le acque». Ma ciò che ispirava la sua fantasia e maestria di scrittore era proprio l'aspetto inafferrabile dell'acqua. Perennemente insoddisfatto degli aggettivi, sulla pagina li metteva tutti perché dall'accumulo si cogliesse la volubile mutazione acquatica: «Quando acra e quando forte, quando prusca e quando amara, quando dolce e quanto grossa o sottile, quando dannosa o pestifera, quando salutare o tosculente... Salutare, solutiva, stitia, sulfurea, salsa, sanguigna, malinconica, fremmatica, collerica, rossa, gialla, verde, azzurra, untuosa, grassa, magra... quando salata o discipita». Leonardo era per altro un grande nuotatore.

Nel 1726 l'americano Benjamin Franklin si spogliò e si immerse nel Tamigi: nuotò da Chelsea a Blackfriars, esibendosi in evoluzioni in superficie e sott'acqua per la gioia di un pubblico assai divertito. Insegnò a nuotare a molti aristocratici inglesi, stupito da una mancanza tanto diffusa di familiarità con l'acqua. I poeti inglesi Byron e Shelley amavano indugiare insieme nelle acque tiepide del mare di Lerici: se il primo andava fiero della traversata a nuoto dell'Ellesponto, il secondo avrebbe perso la vita a Viareggio durante una tempesta. Non aveva mai imparato a nuotare seriamente perché in mare, finché aveva aria nei polmoni, gli piaceva starsene mollemente adagiato sul fondo sabbioso come un grongo pigro, e in quell'abbraccio acquatico percepiva una suggestione erotica. La medesima che forse spingeva Flaubert ad assecondare l'impulso irresistibile di buttarsi in acqua: sulla spiaggia di Trouville da bambino e poi, adulto, abitando sulla Senna, si tuffava due volte al giorno per liberare la mente affaticata da notti insonni passate a scrivere. Una vera

e propria *fornication avec l'onde*, quando il corpo si fa strumento della mente e del piacere, come Paul Valéry, tanto attento alla percezione dei sensi, nei suoi quaderni definiva l'estasi in mare: «Tuffarsi nell'acqua, muovere il corpo dalla testa ai piedi in questa bellezza selvaggia e seducente, volteggiare nelle pure profondità del mare: ecco un piacere per me paragonabile solo all'amore».

Siamo fatti per sette decimi di acqua: sentirsi acqua nell'acqua è per taluni gioia estatica e sovvertimento della coscienza nella più completa smemoratezza. Nuotare può essere salute, salvezza o dannazione, erotismo, meditazione, ma anche panico e tragedia per chi non conosce i corretti movimenti necessari per tenersi a galla. Johann Wolfgang von Goethe era un nuotatore formidabile, preferibilmente in acque fredde e in completa nudità, persuaso che, dopo il vigore di una nuotata nei fiumi e nei laghi gelidi, la mente si

aprisse all'immaginazione. Le sue convinzioni e abitudini furono tali da influenzare i medici a prescrivere simili pratiche di salute ai pazienti gracili. Goethe mantenne i suoi riti nel fiume che scorreva in fondo al suo giardino, a Weimar: si immergeva tutto l'anno, anche d'inverso, all'alba o in piena notte, a volte con un panciotto. Non perdeva occasione di insegnare i rudimenti del nuoto ai giovani studiosi tedeschi dalle schiene incurvate sui libri, cercando a ogni costo di contagiarli della passione natatoria degli aristocratici inglesi alla Byron. Eppure, per l'intera esistenza, fu ossessionato dal ricordo di persone annegate.

Lo stesso accadde a François-René de Chateaubriand, il quale nelle *Memorie dell'oltretomba* (1849) ha raccontato il suo venire al mondo in una via buia e stretta di Saint Malo, sommerso dai muggiti di un mare in tempesta che coprivano le sue grida: «Non passa giorno senza che io riveda con la



© David Hockney

mente, pensando a quello che sono stato, lo scoglio sul quale sono nato, la camera in cui mia madre mi inflisse la vita, la tempesta il cui rumore cullò il mio primo anno». Proprio per questo suo indelebile ricordo non entrò mai in acqua ma volle essere sepolto dov'era nato, davanti al mare di Bretagna dalle maree tempestose, che evocano non soltanto miti e leggende, ma anche storie di naufragi e di morte: «Quasi tutti gli anni, vascelli si inabissavano sotto i miei occhi, e, quando scorrazzavo lungo le spiagge, il mare faceva rotolare ai miei piedi cadaveri di gente straniera, morta lontano dalla patria».

Nuotare, tuffarsi, è armonia e bellezza: le immagini spettacolari di Leni Riefenstahl, immortalate con la macchina fotografica e la cinepresa durante le Olimpiadi di Berlino del 1936, mostrano corpi perfetti, bracciate subacquee tra grazia e potenza. L'istante che fissa per sempre lo scatto nella magia di un volo dal trampolino sospeso a mezz'aria, di un movimento invisibile, è qualcosa che toglie il respiro. Sarà stata questa sfida al cemento sportivo, questa suggestione di forme e luci, autentica competizione contro il tempo, a spingere lo scrittore americano Herbert Clyde Lewis a immaginare nelle acque dell'oceano la scena al *ralenti* di un nuotatore in attesa di soccombere, una leggiadra schermaglia in differita con il rischio di annegare?

Nel 1937, Lewis diede alle stampe un incantevole racconto dal titolo *Gentiluomo in mare* (recentemente pubblicato da Adelphi). Il protagonista, Henry Preston Standish, agente di borsa a Brooklyn, uomo perbene, durante la sua prima gita solitaria su un piroscampo incappa in un beffardo incidente: mettendo il piede su una macchia d'olio cade dal ponte della nave. Il suo primo pensiero gli chiude la bocca, non soltanto per non bere acqua: gridare aiuto a squarcia-gola non si addice a un gentiluomo. Ha inizio da qui una drammatica avventura di resistenza tra le onde, pazientemente accettata come tragica e inesorabile fatalità: Standish comincia a liberarsi dagli indumenti che lo appesantiscono, tiene d'occhio la nave che si allontana sempre più, con la speranza che qualcuno

a bordo si accorga della sua scomparsa. Dopo aver nuotato invano per raggiungerla, senza mai perdere lo stile delle sue bracciate da provetto nuotatore, esausto dopo ore lentissime passate a tenersi a galla, lo sguardo fisso sulla parabola discendente del sole, realizza che la sua fine è vicina: «Quell'oceano smisurato, così sicuro dei propri poteri, gli ricordò che era solo un uomo spaventato lontano da casa. Ci volle un po' prima che Standish si rendesse conto di aver smesso di ridere». Solo quando il buio esplose all'improvviso insieme al suo cuore, prova per un istante l'illusione di una nuova nascita tra le braccia materne, «corpicino caldo tutto coperto di peluria».

Era stata ben diversa, quasi un trentennio prima, la fine in acqua immaginata da Jack London nel romanzo *Martin Eden* (1909), una progressiva caduta nelle tenebre del nulla. Jack London nutriva un vero e proprio culto del corpo e della nuotata quotidiana. A Sonoma, tra le colline della California settentrionale, aveva fatto sbarrare il fiume da una diga per creare un bacino di trenta milioni di litri, e qui nuotava due ore al giorno, per poi sedersi nudo al sole. Ma, nella vita parallela dei romanzi, le cose – si – sa vano diversamente, a meno che il racconto di London non si legga come un'autobiografia in terza persona. Il giovane marinaio Martin Eden, che ha toccato il successo nella scrittura e nella vita, ma non la felicità, nel finale inaspettatamente esiziale scende negli abissi del mare sino alla sua tomba (ma l'ipotesi del suicidio dello scrittore a soli quarant'anni non fu mai comprovata): «Giù, sempre più giù, nuotò finché gambe e braccia si stancarono e non riuscivano più a muoversi. La sua resistenza cominciava a cedere, ma costrinse gambe e braccia a spingerlo ancora più in fondo, finché la sua volontà si spezzò e l'aria gli esplose fuori dai polmoni in un gran fiotto... Quindi arrivò il dolore e il senso di soffocamento. La morte non faceva male. Senti un lungo frastuono e gli parve di precipitare giù per un'immensa e interminabile scalinata. Da qualche parte, lì in fondo, piombò nelle tenebre. Questo soltanto sapeva. Era piombato nelle tenebre. E nel momento stesso in cui lo seppa, smise di sapere».



Massimiano Bucchi

*La signora degli oceani*

«Il Foglio», 17-18 giugno 2023



Tornano in Italia per Aboca i saggi di Rachel Carson, la biologa americana che ha cambiato il nostro modo di osservare l'ambiente marino

Avrei potuto dire con Emily Dickinson: «Non ho mai visto una brughiera, non ho mai visto il mare. Eppure, so com'è fatta l'erica, e com'è fatta un'onda». Rachel Louise Carson nasce il 27 maggio 1907 vicino a Springdale, Pennsylvania. Cresce in una fattoria e ascoltando i racconti e le letture della madre Maria Frazier sviluppa un interesse precoce per la scrittura. A otto anni inizia a scrivere storie. Due anni dopo Rachel riceve un premio da una rivista per un racconto in cui rielabora l'esperienza del fratello come pilota militare. Nel 1932 ottiene un master in Zoologia alla Johns Hopkins University. Cresciuta senza aver mai visto prima il mare, decide di specializzarsi in Biologia marina. Al termine degli studi trova un impiego in agenzie federali che si occupano di pesca e ricerca marina, e qui inizia a scrivere opuscoli e copioni radiofonici. Si trova però presto obbligata a sostenere l'intera famiglia: la madre rimasta vedova, le due figlie della sorella morta, la nipote gravemente ammalata di diabete. Quando questa muore lasciando un figlio illegittimo, Rachel lo adotta. Per integrare i guadagni, oltre che per passione, scrive articoli e saggi, spesso firmandoli solo con le iniziali per il timore di non essere presa in considerazione. La svolta nella sua vita e nella sua scrittura avviene quando sale – ed è la prima donna a riuscirci – a bordo della nave di ricerca *Albatros III*.

Quando torna a terra ha una doppia rivelazione. La prima è che «il nostro è un mondo d'acqua, dominato dall'immensità del mare». Una consapevolezza, questa, che condivide con altre figure di rilievo del mondo della scienza e della letteratura. Per lo scrittore Arthur C. Clarke, chiamare «Terra» il pianeta in cui abitiamo era stata una scelta assai infelice, sarebbe stato molto meglio chiamarlo «Oceano». Circa tre quarti della superficie terrestre sono infatti costituiti dal mare. Per lo scienziato James Lovelock, che con la sua ipotesi «Gaia» concepiva il nostro pianeta come un «superorganismo», un sistema vivente autoregolato, in cui le stesse forme di vita contribuiscono a mantenere in equilibrio la temperatura e la composizione dell'atmosfera, questo è il motivo per cui le fotografie prese dallo spazio mostrano il nostro pianeta «come un globo di zaffiro blu, coperto di soffici batuffoli di nuvole con due calotte di bianco brillante ghiaccio polare. La bellezza della nostra casa contrasta fortemente con l'uniformità legnosa dei nostri vicini Marte e Venere». Già l'astronauta russo Jurij Gagarin, vedendolo dallo spazio, aveva definito la Terra come «il pianeta blu». «Gli oceani sono parti vitali di quel motore a vapore che trasforma l'energia radiante del sole in movimenti dell'aria e dell'acqua, che a loro volta distribuiscono tale energia su tutte le regioni della Terra». Ma da

dove viene tutta quest'acqua? La risposta è tutt'altro che semplice e scontata. «La semplice e ineluttabile verità» scriverà in seguito la Carson «è che nessuno era là a vedere».

La seconda rivelazione per la Carson è che non deve più scegliere tra la passione per la scrittura e quella per gli ambienti marini. Incaricata di scrivere un rapporto per l'agenzia per cui lavora (quella che in seguito diverrà lo *Us Fish and Wildlife Service*), la ventottenne Rachel scrive di getto un articolo di quattro pagine, *Undersea*, in cui descrive con grande poesia la vita nelle profondità dell'oceano, invitando il lettore ad assumere il punto di vista delle stesse creature marine (lo si può leggere ora nella bellissima raccolta di testi poco noti pubblicati in questi giorni da Aboca, *Una favola per il futuro e altre cronache dal mondo naturale*). Il suo capo respinge il testo, inadatto a una pubblicazione tecnica, ma le suggerisce di spedirlo alla rivista «*The Atlantic Monthly*», che lo accetta con entusiasmo e lo pubblica nel settembre 1937. Da quelle quattro pagine prende il via una nuova vita e una nuova carriera. Nel 1941 esce il libro *Under the Sea Wind (Al vento del mare)*, primo di tre volumi dedicati al mare in cui una conoscenza ormai profonda della scienza degli ambienti marini non toglie spazio a un senso di umiltà, di stupore e meraviglia.

«Chi può dire di conoscere l'oceano? Né io né voi, con i nostri sensi terreni, conosciamo la schiuma e l'onda che si abbatte sul granchio nascosto sotto le alghe, nello specchio d'acqua creato dai flussi di marea, tra le rocce dove ha la sua dimora; o il ritmo del lungo, lento ingrossarsi dell'oceano, dove banchi di pesci erranti cercano le prede e a loro volta diventano preda e il delfino infrange le onde per respirare in superficie. Né possiamo conoscere le vicissitudini della vita sul fondo dell'oceano, dove la luce del sole, che filtra attraverso una massa di acqua profonda un centinaio di metri, non è che un debole chiarore bluastrò e dove si adagiano la spugna e il mollusco, la stella marina e il corallo, dove sciame di pesci minuscoli brillano nell'oscurità come una pioggia

argentea di meteore, e le anguille stanno in attesa tra le rocce. Ancor meno è dato all'essere umano di scendere lungo quella imperscrutabile profondità di sei miglia fino ai recessi dell'abisso dove regna il silenzio assoluto, il freddo immutabile e la notte eterna.»

L'accoglienza della critica è buona ma le vendite sono modeste. Per il libro successivo bisogna attendere ben dieci anni. In mezzo ci sono la guerra, le difficoltà in famiglia ma soprattutto, come ha scritto Bruna Bianchi in un ricchissimo saggio, una «ricerca monumentale che si avvale degli scambi con studiosi di tutto il mondo». Il mare attorno a noi è costruito come una «biografia» del mare pubblicata dapprima parzialmente a puntate sul «*New Yorker*» e poi in volume nel 1951 da Oxford University Press. Il libro si apre con una citazione dalla *Genesis*: «E la terra era una massa senza forma e vuota; e le tenebre ricoprivano l'abisso». «Molto si è dibattuto sul come e quando la terra ottenne il suo oceano e non sorprende che le spiegazioni non sempre concordino [...] perciò questo mio racconto del modo in cui il giovane pianeta Terra acquistò un oceano sarà un racconto messo insieme da molte fonti.»

Il libro è un successo straordinario, resta per diciotto settimane nella classifica dei best seller ed è tradotto in trentadue lingue (in Italia è pubblicato da Einaudi). Vince il *National Book Award* e ne viene tratto un documentario che lascia l'autrice insoddisfatta anche se vince addirittura un premio Oscar. Rachel può ora lasciare gli uffici per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura. E può finalmente coronare il proprio sogno di un cottage vicino al mare e di un tratto di spiaggia a Southport Island, nel Maine, che esiste ancora oggi (16, Carson Lane) e che volendo si può anche affittare come alloggio. A Southport Island Rachel viene accolta subito con affetto da una vicina di casa, Dorothy Crawford, con cui avvia un'intensa amicizia, forse qualcosa di più, non lo sappiamo.

È qui che completa la trilogia con *The Edge of the Sea* (1955) dedicato alla simbiosi tra mare e spiaggia (In Italia lo ha pubblicato solo l'anno scorso Aboca,



*La vita che brilla sulla riva del mare*). «Dietro alla bellezza dello spettacolo [della vita] c'è un senso e un significato [...] Ci riporta in riva al mare, dove fu rappresentata la prima scena del dramma della vita – e forse anche il suo preludio.» «Tutto ritorna nel mare» scrive in un altro testo pochi anni dopo «tanto che in ogni granello di sabbia c'è una storia della Terra». Nel 1956 pubblica un breve articolo sulla rivista «Woman's Home Companion», *Sense of Wonder* («Senso di meraviglia»), ispirato da una visita del piccolissimo nipote al cottage. «Una burrascosa sera d'autunno, quando mio nipote Roger aveva all'incirca venti mesi, lo avolsi in una coperta e lo portai sulla spiaggia [...] enormi onde tuonavano, bianche forme a malapena distinguibili che esplodevano e urlavano gettandoci addosso grosse manciate di schiuma. Insieme ci lasciammo andare a una risata di pura gioia: lui, un bambino che incontrava per la prima volta il tumulto selvaggio del dio Oceano; io, con il gusto di un amore per il mare

che durava da metà della mia vita. Eppure credo che entrambi provammo lo stesso brivido in risposta al vasto oceano ruggente e alla notte tempestosa attorno a noi.»

Ma il successo non le porta la serenità sperata, né sul piano personale, né su quello intellettuale. Nel 1957 perde la nipote, l'anno successivo la madre. Dopo quattro anni di lavoro, il nuovo libro di Rachel compare nelle librerie il 27 settembre 1962. Al centro non c'è più la meraviglia, ma la preoccupazione per il degrado dell'ambiente, del paesaggio, delle specie vegetali e animali. Il titolo è ispirato da una poesia di John Keats, *La Belle Dame sans Merci* (1819): «Per questo io qui soggiorno solo e pallido errante, benché il giunco è prostrato in riva al lago, né uccello canta».

La lettera di un'amica, Olga Owens Huckins, che lamentava la moria di alcune specie di uccelli in una zona rurale a seguito di una massiccia

disinfestazione, la spinge a raccogliere dati e pareri di esperti. Il risultato è un grido d'allarme sulle conseguenze dell'abuso di pesticidi per l'ambiente e la salute, scritto con la stessa passione e lirismo dei libri precedenti. Lo stesso mare tanto amato, spiega in un discorso tenuto pochi mesi prima della pubblicazione del libro agli studenti dello Scripps College in California, è divenuto «il luogo dove smaltire le scorie radioattive». «L'acqua, forse la nostra risorsa più preziosa, viene usata e abusata in modo sconsiderato. I nostri fiumi sono inquinati da un'incredibile varietà di rifiuti, domestici, chimici, radioattivi, così che il nostro pianeta, sebbene dominato dai mari che lo avvolgono per tre quarti della superficie, sta diventando un mondo assetato.»

Accompagnato dalle illustrazioni dei coniugi Lois e Louis Darling, il suo grido d'allarme scuote le coscienze. *Silent Spring (Primavera silenziosa)* diviene rapidamente un best seller in molte lingue (Feltrinelli lo ha appena ripubblicato con una nuova prefazione di Paolo Giordano). La rete televisiva Cbs gli dedica uno 9 che va in onda il 3 aprile 1963. Per la scrittrice Margaret Atwood, «Rachel Carson è una figura cruciale del Novecento [...]. Gli esseri umani hanno un enorme debito di riconoscenza nei suoi confronti, e se ci addenteremo nel Ventiduesimo secolo come specie, in parte lo dovremo a lei».

A dispetto di resistenze e voci scettiche, soprattutto da parte dell'industria chimica, l'allarme giunge fino all'allora presidente americano John Fitzgerald Kennedy che incarica una commissione di esperti di approfondire le questioni sollevate, portando infine a una regolamentazione più rigida dei pesticidi. Ma Rachel Carson non può continuare a seguire il dibattito, a difendersi dagli attacchi di una parte dell'industria e della politica, né accogliere i premi e gli inviti che continuano ad arrivare: muore il 14 aprile 1964, a cinquantasei anni, per le conseguenze

di un cancro al seno contro cui aveva lottato a lungo subendo anche una mastectomia, scegliendo di tenerlo segreto nel timore che la sua battaglia contro i prodotti chimici potesse essere delegittimata, attribuendola a rancori personali.

In quegli anni così difficili, Rachel torna spesso al suo breve racconto sul senso di meraviglia, prendendo numerosi appunti. «Voglio davvero finire il libro sulla meraviglia, sarebbe un sogno riuscirci» scrive. Purtroppo non ci riuscì, e il libro uscì così com'era, un anno dopo la sua scomparsa, nel 1965 (in Italia è tradotto come *Brevi lezioni di meraviglia. Elogio della natura per genitori e figli*, Aboca, 2020).

In una delle ultime lettere all'amata Dorothy Freeman ricorda una mattina trascorsa insieme sul mare. «Mia cara, la nostra mattina a Newagen è stata per me uno dei momenti più belli dell'estate, e tutti i dettagli sono impressi nella mia memoria: il cielo blu di settembre, i suoni del vento tra gli abeti e la risacca sugli scogli, i gabbiani che si posano con grazia deliberata. Ma più di tutto ricorderò le farfalle monarca [...]. Abbiamo parlato un po' della loro migrazione, della storia della loro vita. Sarebbero ritornate? Pensammo di no; per molte di loro era l'ultimo viaggio. Oggi pomeriggio, ricordando quello spettacolo, mi è capitato di pensare che era stato uno spettacolo felice, che non ci eravamo sentite tristi parlando del fatto che non ci sarebbe stato ritorno. E giustamente, perché quando un qualsiasi essere vivente è giunto alla fine del suo ciclo di vita, noi accettiamo quella fine come naturale [...] non è una cosa triste il fatto che una vita giunga al termine. Questo è ciò che quei frammenti di vita luminosi e svolazzanti mi hanno insegnato questa mattina. Vi ho trovato una profonda felicità, e spero anche tu.» Oltre sessant'anni dopo, si guarda ancora a *Primavera silenziosa* come a una delle scintille che hanno acceso la nostra coscienza ecologica, oltre che un esempio di quale impatto possa avere la parola scritta, se arriva al posto giusto e nel momento giusto. Proprio come le onde del mare che tanto affascinarono Rachel Carson.

«Chi può dire di conoscere l'oceano?»

# Raffaele Simone

## *I tic e le metafore di Berlusconi. Così cambiò la nostra lingua*

«Domani», 18 giugno 2023



Una comunicazione pubblica rivoluzionaria: con lui i talk sono diventati campo di battaglia e palcoscenico. L'overtalking, il teatro e le barzellette

Tra i capitoli della nostra vita in cui Silvio Berlusconi ha rimestato, dapprima portandovi scompiglio e alla fine imponendo il suo ordine, ce n'è uno che, malgrado la sua importanza, non mi pare sia stato menzionato in questi giorni di grandi ricapitolazioni. Mi riferisco al suo uso del linguaggio, nel senso più ampio del termine. Berlusconi ha infatti influenzato profondamente non solo le modalità della comunicazione pubblica, ma anche il vocabolario quotidiano di molti italiani, imponendo usi che si sono radicati con la forza dei tormentoni e dei memi. Era del resto inevitabile che quella sfera gli stesse a cuore, se la madre Rosa nel 1995 lo descriveva come un «gran chiacchierone e con il gusto della battuta, una cosa che gli è rimasta sempre». Tutte le fonti lo descrivono infatti come parlatore fluviale, inarrestabile, raccontatore di barzellette, costruttore di immagini elementari, di metafore concrete.

### L'OVERTALKING E IL TEATRO

Cominciamo dalla comunicazione pubblica. Dato il suo disprezzo per «il teatrino della politica», Berlusconi ha prodotto, direttamente o attraverso i suoi emissari, profonde trasformazioni di quella che chiamerei etologia della comunicazione, messe a punto sulle reti televisive di sua proprietà come sui canali Rai. Basterà ricordare che fu a partire dal suo ingresso

in politica che nei talk show cominciò ad apparire una modalità comunicativa mai vista, e tuttora pressoché ignota nei paesi civili: il «parlarsi sopra», quel che in inglese si indica col preciso termine di *overtalking*. Ha luogo quando più persone parlano simultaneamente ad alta voce, sovrapponendo inarrestabilmente i propri discorsi, con l'effetto di produrre frastuono e non far capire nulla di quel che dicono. È ovviamente una mala abitudine, ma, inaugurata agli inizi del potere berlusconiano dagli esponenti del suo partito, si diffuse a macchia d'olio su tutti i plateau. L'esordio ebbe luogo nelle trasmissioni di Santoro (da *Moby Dick* in poi) e poi in *Ballarò* di Floris: sulle prime tiepidamente tenuto a bada dai conduttori, l'overtalking fu poi interpretato come titolo di attrazione e tacitamente tollerato.

Oggi, a trent'anni di distanza, come Blob documenta quasi ogni sera, l'overtalking, intoccabile e senza controllo, è un ingrediente primario nei talk show di tutti i colori politici. È chiaro che Berlusconi non fu personalmente responsabile di questo fatto, ma è innegabile che si sia manifestato proprio in corrispondenza col suo avvento. Del resto, la stampa di allora raccontava a chiare lettere che ai suoi venivano impartite precise istruzioni di comportamento per i talk show, come quella di «parlare sopra» e di tener la voce ben alta.

Va ricondotto invece personalmente a lui un altro uso senza precedenti nella tradizione mediatica, cioè l'intervista in solitaria: da una parte il Cavaliere, dall'altra il conduttore, senza nessun altro. Tra i tanti esempi, sono rimasti famosi i minuetti con Bruno Vespa, tra i quali è storico quello del «contratto con gli italiani» (8 maggio 2001, cinque giorni prima delle elezioni politiche), a sua volta una trovata spettacolare. Stimolate per un verso dalle sue intemperanze mediatiche, per l'altro dal suo timore che gli avversari potessero rubargli spazio, le leggi per la par condicio promulgate in quegli anni servirono a poco. Chi si occupa di comunicazione pubblica avrà ricchissimo materiale di studio, perché il Cavaliere, creativo com'era nell'inventare congegni in pubblico e in video, ha creato un vero e proprio «manuale di teatro politico» che è ancora in uso. Fu lui a inventare le irruzioni telefoniche a sorpresa nel bel mezzo delle trasmissioni televisive, così come il vezzo di raccontare barzellette pesanti (spesso fluviali, come

quella, infame, del Cavalier Bestetti) da tribune pubbliche dedicate a temi gravi e urgenti. Fu lui a inventare gli spropositati gesti di sufficienza sorniona e di fastidio dinanzi alla pochezza degli interlocutori. Alcuni di quelli sono rimasti, se non nella storia del paese, certo in quella della televisione, come la plateale spazzolata col fazzoletto della sedia su cui fino a un minuto prima era stato seduto Marco Travaglio (in una puntata di *Servizio pubblico* di Michele Santoro, 10 gennaio 2013). Un'altra delle sue invenzioni fu il brusco exit a sorpresa dalla scena, che altri usarono poi senza risparmio: famosa la volta che furibondo abbandonò lo studio di Lucia Annunziata (*Mezz'ora*, 11 marzo 2006), colpevole, a suo dire, di non lasciarlo parlare quanto voleva.

#### PAROLE DA CAV

Anche il suo vocabolario, i suoi tic, le sue espressioni, ingredienti essenziali della formula populista, sono rimasti nella cultura di massa, avvertite da alcuni (come



«Ho troppa stima nell'intelligenza degli italiani per pensare che ci siano così tanti coglioni che possano votare contro il proprio interesse.»

me) sin da allora con fastidio, da molti invece assorbito e usato correntemente. Il fenomeno era così evidente che già nel 1997 Augusta Forconi, fine lexicografa scomparsa prematuramente, raccolse in un volume (*Parole da Cavaliere*, Editori Riuniti) una fittissima documentazione con tanto di riferimenti testuali. Tra le sue «parole guida» Forconi rilevò la straripante ricorrenza della parola «io» e dei riferimenti alla propria persona, ai suoi meriti, i suoi successi, le sue qualità; la sua abitudine di indicare sé stesso in terza persona («il signor Berlusconi»); la continua evocazione della sua famiglia e della sua prole («la mia famiglia, mio padre, mia madre, i miei figli, la fidanzata di mio figlio, le mie case», fino a «i miei ministri, i miei candidati, i miei deputati»). A queste evocazioni si accompagnava l'immagine di sé stesso, che si dipingeva come uomo vincente ma anche semplice: «Io che non sono molto esperto di politica, io che sono una persona semplice, direi un sempliciotto.» (1995)

Impose anche parole d'ordine e stilemi forti: l'apostrofe «si vergogni!», usata senza risparmio sin dai primissimi tempi, è ormai così frequente nei dibattiti che ha perso ogni senso, mentre altri celebri motti (come «si contenga» e «mi consenta») restano come promemoria della sua persona.

Siccome si proclamava «uomo del fare» (un'altra sua espressione), le sue metafore erano concrete e spesso di grana grossa. Già nella prima uscita video (26 gennaio 1994) spuntò la frase «L'Italia è il paese che amo», e per diverso tempo l'immagine dell'amore fu martellante: il suo era «il partito dell'amore», contrapposto a quello «dell'odio», rappresentato naturalmente dai «comunisti» (il termine con cui, con totale

indifferenza alla storia, indicava chiunque gli apparisse di sinistra). A quest'immagine vagamente parrocchiale, poco plausibile sulla bocca di un *coureur de femmes*, si associava teatralmente un'oratoria da omelia: «Il grande esercito degli uomini di buonsenso, di buona volontà, degli uomini e delle donne che stanno dalla parte dell'amore e non dell'odio», (1995). A dispetto di queste toccate di mitezza, Berlusconi non risparmiava il dileggio a chi non era dalla sua parte. Famosa la sua uscita del 2006, dinanzi a una platea di Confcommercio (che applaudì festosa): «Ho troppa stima nell'intelligenza degli italiani per pensare che ci siano così tanti coglioni che possano votare contro il proprio interesse» (cioè a sinistra). Lui stesso commentò: «Un linguaggio rozzo, ma efficace», Fu instancabile inventore di capriole retoriche, anche queste passate nell'armamentario corrente. La più frequente e classica consisteva nel negare di aver voluto dire quel che altri avevano inteso, anche quando i suoi discorsi erano di solare evidenza: «La sinistra, come al solito quando è in difficoltà, cerca di manipolare una mia frase per montarci sopra un caso del tutto inesistente». Il tormentone del «lasciatemi lavorare», lanciato nel 1994, fu usato a lungo dai suoi sostenitori per giustificare la crisi del suo primo governo (1995): «Non lo hanno lasciato lavorare». È ugualmente rimasta negli usi comuni l'espressione «remare contro». Ma nei vocabolari del futuro il suo nome sarà indicato come fonte d'autore accanto alle metafore in cui la vita appare come una partita di calcio, in particolare accanto alle sue formule-cifra, che non sono mai più uscite dall'uso: «Fare un passo indietro», «mettere in campo» e «scendere in campo».

«Io che sono una persona semplice, direi un sempliciotto.»

## Antonio Gnoli

*Ottavio Fatica: «Noi traduttori siamo gli sherpa della letteratura».*

«Robinson», 24 giugno 2023

Intervista al traduttore, poeta, saggista, consulente editoriale. Una passione totale per Céline e una, complementare al suo lavoro, per le arti marziali

È piuttosto raro trovare in egual misura lo slancio vitale verso l'esistenza e il freno che ne rallenta il movimento. Dissipazione e calcolo, il si pronunciato in alcune circostanze e il preferirei di no per mettersi al riparo da ogni ingerenza. Una simile predisposizione a contemplare gli opposti la colgo negli atteggiamenti di Ottavio Fatica. Definirlo traduttore sarebbe riduttivo. Ma dopotutto è il mestiere che si è scelto quasi mezzo secolo fa e vi ha aggiunto la poesia in proprio, le consulenze editoriali per Adelphi e gli sprazzi di intelligente saggistica che a volte riversa lungo il cammino. Un piccolo poliedro che rende Ottavio un singolare animale culturale sospettoso degli eccessi normativi, ribelle all'ordine costituito e sufficientemente sofisticato da scrivere un libello, *Lost in Translation* (edito da Adelphi), dedicato alla traduzione come una privatissima esperienza letteraria che azzera di colpo i noiosissimi manualetti su cosa significa tradurre. Mi incontro con Ottavio e so che il suo divagare è uno stare sulla scena mentale come fosse la scena di un delitto: vanno colti i particolari prima ancora dell'insieme.

*Dammi un dettaglio della tua vita.*

Così all'improvviso, direi Céline. Ho iniziato con lui e ora ho tradotto *Guerra*. Anche Céline era uomo

di dettagli. Ogni grande scrittore lo è. In aggiunta il repellente Ferdinand era iroso, cattivo, in permanente conflitto con il mondo, con una acuta libidine per la scrittura.

*Hai iniziato a tradurre a che età?*

Prove generali prima dei sedici anni. Armato di matita, annotavo e traducevo ai margini del libro qualche frase, in genere romanzi, letti in inglese e francese.

*Che educazione hai avuto?*

Dal punto di vista degli studi abbastanza tradizionale. Sono nato a Perugia, dove ho vissuto fino a tre anni. Poi i miei si sono trasferiti a Roma. Mio padre aveva un bar, mia madre faceva la sarta. Un fratello più piccolo, con una vita normale.

*Lo dici come se tu fossi la pecora nera.*

Beh, ero piuttosto inquieto. Con una vita inventata nei libri. Un po' per fortuna e un po' per fiuto credo di aver letto quasi sempre i libri giusti.

*Cos'è un libro giusto?*

È un libro che non necessariamente ti cambia la vita. Ma la rende in qualche modo più profonda. Né più bella né più brutta. Certamente interessante.



Wim Wenders disse che a salvarlo ci aveva pensato il rock'n'roll, a me ha salvato leggere.

*Cosa leggevi da ragazzo?*

Una delle prime letture che mi appassionò fu *Il visconte di Bragelonne* di Dumas. Avevo dodici anni e lo lessi in originale. Sapevo tutto degli amministratori del Re Sole. Quel romanzo fu una delle prime esperienze che mi avvicinò al mestiere di traduttore.

*Per chi hai tradotto?*

Nel periodo in cui lavoravo già per Adelphi, ho tradotto per Theoria, Einaudi, Editori Riuniti. Per questi ultimi curai *I narrabondi*, un'antologia di scrittori inglesi, vissuti tra la fine del Settecento e la Prima guerra mondiale. Era gente eccentrica, che attraversava, spesso a piedi, la campagna e le città inglesi. Maniaci del movimento. Il libro piacque molto a Giorgio Manganelli, che cominciò a volermi bene.

*Hai avuto dei maestri?*

Elémire Zolla disse che ero un suo allievo perché ritrovava nelle mie traduzioni qualcosa di suo. La verità è che non sono stato allievo di nessuno. Ho fatto tutto sottovoce e da solo. Neanche la scuola è stata una palestra. Si leggevano al più i prevedibili Sartre e Hemingway.

*A parte tradurre hai fatto altro?*

Ho collaborato ai programmi cinematografici per il Filmstudio, con Enzo Ungari e Adriano Aprà. Se nella prima metà degli anni Settanta volevi conoscere film fuori dai circuiti tradizionali, quello era il posto adatto. Mi fai venire in mente una cosa che non c'entra niente.

*Dilla lo stesso.*

Il giorno in cui morì Pasolini ero in sala con Enzo a vedere *Singin' in the Rain*. Aprà ci portò la notizia. Qualcuno si disperò, altri chiesero dettagli. Si entrò in una specie di nube morbosa.

«I grandi sono pochi,  
inutile farsi illusioni.»

*Tu che pensasti?*

Pensai che il poeta aveva firmato col «sangue» la sua opera. Non mi venne in mente niente altro. Solo questo dettaglio lugubre. Non consideravo Pasolini un grande scrittore.

*Chi è un grande scrittore?*

I grandi sono pochi, inutile farsi illusioni.

*E tra i pochi c'è Céline.*

Oddio, come fai a non ritenerlo tale. Ha uno stile che mangia, anzi divora le viscere.

*Cos'hai tradotto di lui?*

Diciamo che è stato il mio banco di prova. A sedici anni tradussi alla buona *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*. E ora a chi lo faccio vedere? Mi chiesi. Riuscii a ottenere un appuntamento con Roberto Calasso. Invece di ricevermi in casa editrice, volle che lo raggiungessi a casa.

*Che impressione avesti dall'incontro?*

All'inizio era molto sospettoso. Ma rimase colpito dal fatto che un temerario giovincello si fosse lanciato su Céline. Aveva una decina di anni più di me e già orientava il catalogo di Adelphi, un po' sul solco di Bobi Bazlen. Ci incontrammo casualmente a Vienna qualche anno dopo. Ero con la mia compagna di allora che aveva parenti austriaci. Lui entrava in una libreria, io uscivo. Ci fermammo sulla soglia. Era lì per ritirare la collezione «Die Fackel», la rivista interamente edita da Karl Kraus. Da quell'opera sterminata uscirono *Detti e contraddetti* che curò lo stesso Calasso.

*Il tuo Céline?*

Tradussi *Il dottor Semmelweis*, che uscì nel 1975, e oggi *Guerra*, l'inedito che fu scoperto in Francia un po' avventurosamente.

*Ti stupisce che sia stato in classifica tra i primi dieci libri più venduti?*

Non mi stupisco più di nulla. E poi, perché no? Una volta tanto un libro – così sghembo, crudele, inguardabile per la violenza che esprime e al tempo stesso fornito di una segreta pietà – balza ai primi posti, dovremmo essere contenti, no?

*Ma non sarà mica questo vento che spira a destra?*

Lascerei stare il giochetto destra-sinistra, Leggere Céline è come calarsi in un vulcano pronto a eruttare lava. La prima cosa da chiedersi è: ne uscirò vivo?

*E la seconda?*

Non devi chiedere altro. È stato lo scrittore tabù del Novecento. So che quando lo lessi la prima volta volevo scrivere come lui, anzi essere lui. C'è una tale qualità contagiosa nei suoi libri che ti spara il cervello.

*Con che cosa hai cominciato?*

Con il *Voyage au bout de la nuit*. Ebbi la sensazione che gli scrittori fino a quel momento bazzicati fossero improvvisamente diventati illeggibili. Una sensazione che mi è capitata solo un'altra volta, con Antonin Artaud. Stessa immedesimazione, stessa voce che mi parlava dentro, anzi urlava ai miei nervi, alle mie viscere.

*Un buon traduttore deve lasciarsi possedere?*

Deve sbarazzarsi della modesta e piatta conformità al testo. Ma non per entrare con le fanfare nella lingua che affronta, bensì usando discrezione, quasi con una forma di timidezza che lo rende consapevole del proprio ruolo.

*In «Lost in Translation» (Adelphi) lo paragoni allo sherpa.*

L'idea mi è venuta pensando al comportamento di Sam, l'amico più fedele di Frodo, nel *Signore degli anelli*. Frodo è sfinito, sfiduciato e nel momento in cui devono affrontare la salita del monte Fato,

Sam se lo carica sulle spalle, diventa la sua bestia da soma, si accolla la stanchezza e la sofferenza dell'altro. In fondo che cos'è un traduttore se non uno che con spirito di abnegazione attua il sacrificio della sostituzione?

*Hai usato l'espressione «bestia da soma». Non è un po' forte?*

Sono convinto che quando si traduce ci si debba spogliare delle qualità intellettuali, in un certo senso regredire allo stato animale.

*Per questo parlando di Kipling dici che tradurre è un po' come inoltrarsi nella giungla?*

Kipling aveva sentito il forte richiamo della natura selvaggia, l'apprendistato di Kim ne è la prova. Ho immaginato la giungla come uno spazio insidioso, iniziatico e al tempo stesso liberatorio, pieno di parole che sembrano dire una cosa ma ne significano un'altra.

*È l'istinto a guidare?*

Lo chiamerei lo spirito animale. L'animalità, voglio dire, non è la conseguenza della lingua, ma il motore. La lingua da sola non va da nessuna parte. La lingua ha bisogno del corpo. La mente umana, dice Spinoza, non può fare a meno del corpo.

*A proposito di fisicità so che sei un appassionato di arti marziali.*

Hanno rappresentato e continuano ad essere una parte della mia vita.

*Una parte di Oriente?*

Niente kitsch. Le arti marziali giunsero in un periodo particolare.

*Quando?*

Avevo ventisette o ventotto anni, mi sembrava di aver toccato il massimo dello sbraco. Con il Bourbon sotto il letto. In quel periodo c'era un tipo, Dan Inosanto, che seppi si era allenato con Bruce Lee.

La cosa mi incuriosì perché Dan aveva fatto delle dimostrazioni, proprio a Roma, di Jeet Kune Do. Un suo allievo italiano aprì una palestra che cominciai a frequentare. Sono passati quarant'anni e non ho mai smesso.

*Che cos'è il Jeet Kune Do?*

Una specie di evoluzione del Kung Fu. È stato Bruce Lee, prima che diventasse famoso con il cinema, a porre le basi di quest'arte marziale, basata sulla conoscenza psicologica dell'avversario.

*Che significato gli hai attribuito?*

Nessun significato. La parte filosofica non mi interessa. Se pratico, come faccio costantemente, Jeet Kune Do, è perché fisicamente mi sento meglio. Lavoro anche meglio. Dopotutto, mi dispiacerebbe vedere il mio corpo cedere lentamente.

*È quasi fatale che accada.*

Vorrei che il mio cedesse di colpo. Invecchiare mi disorienta.

*Anche le traduzioni invecchiano.*

Qui puoi metterci rimedio. È chiaro che una traduzione riflette il suo tempo. Se leggi una traduzione degli anni Trenta ti sembra come un film doppiato di quel periodo. C'è un effetto straniante. Forse ridicolo.

*Ti accade di ritradurre un testo che hai già tradotto?*

Costantemente torno alle mie traduzioni. C'è un fanciullino in ogni bravo traduttore che non dovrebbe mai morire. Per questo tradurre non è un'arte per tutti.

*Hai scritto finché c'è vita c'è qualcosa da tradurre.*

Ho anche aggiunto che finché c'è qualcosa da tradurre c'è la vita. È un gioco reciproco.

*A parte sherpa come definiresti il tuo ruolo di traduttore?*

«In fondo che cos'è un traduttore se non uno che con spirito di abnegazione attua il sacrificio della sostituzione?»

Sono una specie di frontaliere che tutte le mattine attraversa il confine e porta il pane a casa la sera.

*Vivi molto di immagini.*

Il cinema, l'arte, il romanzo non possono prescindere.

*Trascuri la poesia?*

Forse perché la pratico.

*Hai scritto un paio di libri di poesia. Che poeta sei?*

Dovrebbe dirlo chi legge. Ad ogni modo non sono quello che a quindici anni infiorettava i fogli di slanci poetici.

*Rimbaud cominciò giovanissimo.*

Sono anche il risultato di quella grandissima poesia così piena di ferite. Aggiungerei René Daumal e Gilbert-Lecomte, che insieme danno vita al Grand Jeu. Artaud, senza il quale non avrei mai scritto versi. E poi i più conclamati moderni: Rilke, Mandelštam, Yeats, Eliot. Perfino Brecht, che a me sembra un delizioso poeta cinese. Tra gli italiani Rebora e Montale. Ma stiamo parlando di fantasmi novecenteschi. Meravigliosi e tragici fantasmi.

*Si può tradurre la poesia?*

Poesia è tutto ciò che si perde in traduzione, disse Robert Frost. Si traduce poesia attraverso la poesia. Non c'è altra strada. E anche così è un mestiere per aspiranti suicidi. Un'ombra che avvolge e divora. Mi accade di provare per la poesia quello che provo con Céline: la stessa sensazione di una notte bevuta fino in fondo.

# Alessandra Coppola

## *Il piccolo migrante interroga l'agente*

«la Lettura», 25 giugno 2023

Intervista a Valeria Luiselli, scrittrice messicana, ora newyorkese, di cui torna in libreria a quasi dieci anni di distanza *Voci nella folla*

C'è un gruppo di bambini sulla sponda texana del Río Bravo. Tra i sette e quattordici anni, migranti o di seconda generazione; guidati dalla scrittrice Valeria Luiselli, intervistano il fiume, registratore alla mano: «Perché sei verde? Da dove vieni? Perché uccidi la gente?». Un laboratorio di narrazione con leggerezza di niños lungo la letale linea di confine tra Messico e Stati Uniti. «Quando all'improvviso due guardie di frontiera vengono nella nostra direzione a cavallo» racconta Luiselli. Panico tra i piccoli *indocumentados*, paura delle domande della polizia. La scrittrice li rassicura e li incoraggia. Una ragazzina allora si fa avanti e a sorpresa inverte i ruoli, protendendo il microfono a interrogare uno stupito agente della *border patrol*. Ne resta un'immagine in bianco e nero esemplare, che l'autrice tira fuori dai suoi meticolosi archivi e regala a «la Lettura», anticipazione del bagaglio che sta per portare con sé in Italia (assieme a una riedizione di *Volti nella folla*).

Alla vigilia del viaggio, Valeria Luiselli è alle prese con un trasloco, uno dei tanti. L'Asia della sua infanzia, il Sudafrica, Città del Messico ovviamente, molta New York, Harlem, il Bronx, Brooklyn, fino a questo nuovo incarico di scrittura creativa all'Università di Harvard, che la colloca dunque a Cambridge, Massachusetts, gli scatoloni appena consegnati alla ditta di trasporti, i faldoni di appunti, fotografie,

ritagli, oggetti raccolti nel cammino da disporre, con cura, in nuovi spazi. È il tesoro del suo lavoro; il suo metodo da puntigliosa documentarista, che si è andato consolidando nel tempo nei saggi ma – ed è questo l'aspetto più interessante anche nella fiction. E che fa di Luiselli, a quarant'anni ancora da compiere, una delle voci più originali eppure consolidate della letteratura americana, del Nord e del Sud assieme, la lingua inglese che si mescola allo spagnolo.

*Cominciamo da qui, dallo zaino per Roma che le resta alle spalle nel collegamento attraverso lo schermo del computer, in un appartamento oramai svuotato: al festival Letterature porterà l'intervento «A veces, todavía, a través» («A volte, ancora, attraverso»): da dove nasce e dove conduce?*

È tratto da un libro che sto scrivendo proprio adesso, un saggio breve che forse si chiamerà solo *A veces/Sometimes*. Che a sua volta si basa sull'esperienza dell'insegnamento di scrittura creativa nel 2019 a New York, in un centro di detenzione per minori stranieri irregolari, una sorta di carcere per bambini che non avevano commesso alcun reato tranne l'essere immigrati senza documenti e il voler chiedere asilo. Uno di quei luoghi di reclusione che operano, a mio modo di vedere, quasi fuori dalla legge. Ciò che sto scrivendo è da un lato una sorta

di radiografia del sistema penitenziario statunitense, fondato sul guadagno, che ha assorbito negli ultimi dieci anni quel nuovo tipo di detenuti che sono i clandestini. Dall'altro è anche una riflessione sul ruolo della scrittura, della narrativa, in situazioni di confinamento e violenza dello Stato.

*La premessa sembra rimandare a «Dimmi come va a finire», tratto nel 2017 dalla sua esperienza di interprete nei questionari sottoposti ai minori migranti alla frontiera. Da cui poi è scaturito il romanzo di grande successo «Archivio dei bambini perduti» (tutti La nuova frontiera): anche stavolta al saggio farà seguito un'opera di finzione?*

In realtà la sto già scrivendo, contemporaneamente. Benché il racconto prenda le mosse dall'Italia, assorbirà materiale di *A veces* e del documentario sonoro lungo la frontiera, di cui il laboratorio con i bambini è stato una tappa. Potrebbe intitolarsi *Beginnig middle end/Princio medio fin*.

*Prima il lavoro sul campo, poi l'invenzione. Parole sue: «Non scrivo mai un romanzo come se venisse fuori dalla testa di Zeus, da uno spazio assoluto di finzione. Comincio sempre documentando».*

È così, lo confermo. La mia finzione, se appartenesse a un genere, sarebbe finzione documentale. Mai sono stata capace di altro. E non che non ci abbia provato! Mi sono seduta a scrivere un'opera di fantasia scollegata dalla realtà. Durante la pandemia ho voluto comporre con un nome falso una saga di vampiri, che è sempre stato un mio desiderio segreto (*ride*), un'ossessione infantile. Ma non ne sono stata capace. Mai ho saputo scrivere programmandolo, iniziando dal capitolo uno. Non lavoro così ma accumulando appunti in anni e anni, compilando una sorta di archivio di temi che mi interessano; conservo materiale che può tornare ad attrarmi dopo lunghissimo tempo, materiale che include sempre delle polaroid scattate durante il percorso. Non ho mai in testa un'architettura predeterminata. E la difficoltà sta in questo.



*Come ulteriore complicazione, ci sono le due lingue: lo spagnolo e l'inglese. Come le gestisce?*

*Beginnig* lo sto scrivendo in inglese, *A veces* contemporaneamente in inglese e spagnolo. Smetto di scrivere e traduco. Quindi avanzo di un miglio nell'altra lingua, mi fermo, ritraduco e così via. Nei giorni buoni le due lingue si aiutano, in quelli no si ostacolano. Per questo si scrive costantemente, per rimediare alle cattive giornate...

*Una notazione della collega e amica Samanta Schweblin, argentina di Berlino, che con lei è annoverata tra le autrici del cosiddetto «boom femminile ispano-americano»: «Valeria appartiene a entrambi i territori (Messico e Usa), ne comprende i segni ma al tempo stesso sembra sentirsene sempre straniera». Schweblin parla di «lucidità della non appartenenza». Si riconosce?*

Quanto è brava e precisa Samanta con le parole... Sentirsi eternamente straniera, in qualunque luogo si posi lo sguardo. Resta una delle cose più precise che si possa dire sul mio lavoro.

# Matteo Palumbo

## *Anna Maria Ortese, strazio dell'animo, felicità delle parole*

«Alias», 25 giugno 2023

Tra una visione incantata dell'esistenza e il basso continuo del dolore, le lettere inviate dall'autrice a Marta Maria Pezzoli, «ultima amica», «sola sorella»

Una foto angelica di Anna Maria Ortese, scattata nel novembre del 1940, accoglie il lettore sulla soglia di *Vera gioia è vestita di dolore. Lettere a Mattia* (a cura di Monica Farnetti e con una nota di Stefano Pezzoli, Adelphi). L'immagine fa da sentinella a un manello di lettere e di cartoline, tutte inedite e annotate con massima precisione, inviate tra il maggio del 1940 e il gennaio del 1944 a Marta Maria Pezzoli, più giovane di Anna Maria Ortese di qualche anno, e da lei ricordata, con il nomignolo di Mattia, come «ultima amica» o «sola sorella».

Di fotografie nelle lettere si parla costantemente: Ortese ringrazia di averne ricevute e, a sua volta, altre ne chiede e ne manda. «Mi son fatta giorni fa delle fotografie, io stessa, dentro uno specchio» scrive. «Se verranno "curiose", come immagino te le manderò.» Le inquadrature di cui si conserva traccia non ratificano gli eventi, piuttosto catturano un frammento di vita senza ansia. Inverano il sogno di un'anima libera, piantano il seme di una felicità possibile e ne lasciano segno. Alla sua interlocutrice, Ortese scrive: «Cara Mattia, i tuoi occhi buoni, dalla piccola fotografia, mi hanno fatto bene, concesso il sorriso, che, sulle labbra, tu non hai». Poco dopo, racconta all'amica l'emozione di un viaggio, sollecitato anche qui dalla luce speciale di un ritratto, intravisto per caso: «Era (così attraverso il giornale) un

giovane affascinante: con occhi talmente buoni, cari, strani. La mia letizia, la mia commozione nell'andare verso di lui, ignota, a sentire la sua musica, erano enormi. Son partita quasi di notte, ma non c'erano più stelle».

Una dimensione rarefatta del vivere, quasi un'epifania, si rivela attraverso una foto di Katherine Mansfield, «la purissima, la incantata Mansfield», come la chiama altrove. La luce di un mondo luminoso, da cui il male, l'angoscia, il dolore sono stati banditi, trova negli occhi fermi della autrice di *Poveri e semplici* la migliore celebrazione: «avrei proprio avuto una giornata pessima e triste, se la sera, prima di addormentarmi a casa dei miei amici, non avessi, in un libro, trovato una fotografia di Caterina Mansfield, della quale m'ero ricordata sentendone da te parlare. Hai mai visto questa fotografia? [...] Mattia, com'è incantevole questa donna. Ti prego, guarda il suo ritratto e poi me lo dirai. Nei suoi occhi pare che vi sia tutta la luce più candida e più misteriosa del mondo, anzi non è neppure uno sguardo di questa terra. La luce vaga ch'è negli occhi dei bambini o nei cieli sull'alba. [...] Quel volto, perché io non mi son fermata a rileggere il libro, mi ha fatto un curioso bene; infatti, dalla mattina appresso io mi sentii più tranquilla, più chiara e, sebbene questa tranquillità a me non

«Ora, per me, la gioia è quasi sempre nella sofferenza.  
Ché quest'ultima è la mia vera patria.»

solita, m'inquieti, pure godo di questa stanchezza e ho un desiderio quasi costante d'essere calma e buona, soprattutto calma e buona».

Nelle successive lettere, l'idolatria per la Mansfield non si attenua, e la sua memoria permane come «un dio di pace e di bontà», che porta con sé il «dono di gioia e di poesia», fino a diventare, in *Corpo celeste*, simbolo della «inspiegabilità tenera delle cose».

Rovescio problematico e dolente di questa visione incantata dell'esistenza, risuona – nella trama dell'epistolario – il basso continuo di un sentimento doloroso, che resta dominante e che costituisce il lato buio di Anna Maria Ortese. Mischiata alle cronache della vita privata (i drammi familiari, i progetti letterari, il fascino di alcune città, le inquietudini di una scrittrice giovane, in cerca di riviste per i propri racconti o versi) la sofferenza diventa il colore dominante delle emozioni, e sarà il lievito della sua arte. L'angoscia riappare come un tema ostinato e mai dissolto, tanto che la scrittrice può definire sé stessa «debole e incerta come una schiava [...]»; come una fontana, che, solo quando passa il vento, si agita e scintilla; e poi mormora umile a terra». L'emarginazione di fronte alla calda vita spunta come un tarlo, la fa sentire come «un mendicante», che raccatta solo le «briciole che mi cadono dalle mani della Armonia». Nel rapporto con il tempo e con gli eventi domina un «livore selvaggio», fecondato di pena e di insoddisfazione, uno stato d'animo che diventa, tuttavia, ricchezza di un destino personale. Mentre si trasforma nel lievito della scrittura, coincide con la ragione stessa dell'arte, perché «è soprattutto sul dolore che bisogna lavorare per farne dolcezza».

Lo strazio dell'animo e la felicità delle parole si saldano in un rapporto complice, che definisce la storia intera di Anna Maria Ortese: «Ora, per me, la gioia è quasi sempre nella sofferenza. Ché quest'ultima è la mia vera patria e io l'ho adornata e vorrò adornarla

appunto come una cosa diletta, come la terra, come la casa che amo».

Questo grumo di angoscia congiunge l'esordio della scrittrice con i risultati raggiunti negli anni più tardi. Alle spalle delle sue lettere c'è «la superbia scatenata di una giovinezza allucinata e sofferta», quella di cui racconta negli *Angelici dolori* del 1937, e si risente il «furore mesto di belva», che accompagna i singoli momenti incrinando i sentimenti privati e la vita intorno.

Risfogliando *Il mare non bagna Napoli*, il grande libro del 1953, Ortese ribadisce il peso della sua nevrosi nella costruzione del libro: «Ebbene, la scrittura del *Mare* ha un che di esaltato, di febbrile, tende ai toni alti, dà nell'allucinato: e quasi in ogni punto della pagina presenta, pur nel suo rigore, un che di troppo». L'«oscura sostanza del vivere», la «infinità cecità» che avvolge la mente è per lei un «nero seme», che dà frutti insieme avvelenati e seducenti, terribili e gloriosi.

La sintesi di una intera stagione narrativa, Anna Maria Ortese la consegna al passaggio che dà il titolo a queste lettere e ne definisce il motivo: «Io amo chi mi vuol bene per la mia disperazione – quello sento fratello o sorella – quello amo. Spero che sempre, fino alla fine, Iddio mi faccia conoscere la santa disperazione, che porge alle creature il bicchiere d'ebbrezza e apre loro gli occhi sul mare della realtà. Vera gioia, è vestita di dolore. Vero dolore, è vestito di gioia».

Gli esseri umani camminano «in vie di fango, tutti indistintamente» e «se alcuni sono felici, è perché non guardano dove sono costretti a marciare, ma in alto». Come direbbe Kierkegaard, l'anima angosciata, rinchiusa nella sua tana di volpe, «cerca sempre uscite, e trova solo entrate, che la riconducono a sé stessa». In una tale prigionia, Ortese ritrova il suo ruolo: «Scrivere, è uguale al canto raccolto e disperato del mare, nelle insenature segrete. È il rifugio triste, non è la vita».

Simone Re

*Letteratura da premio*

«Il Tascabile», 28 giugno 2023

La letteratura italiana si adatta al suo pubblico? Tra arte, mercato e premio Strega. Intervista al critico Gianluigi Simonetti

*Da circa due mesi è uscito il tuo libro, «Caccia allo Strega» (nottetempo), e mi sembra abbia generato attorno a sé una buona quantità di discorso. Proprio la cinquina di questa edizione sembra rispecchiare il tuo ritratto della «letteratura da premio».*

Come scrivevo in un piccolo bilancio che ho pubblicato su «Snaporaz», i primi tre romanzi in classifica (nell'ordine, *Mi limitavo ad amare te* di Rossella Postorino, *Come d'aria* di Ada d'Adamo e *Dove non mi hai portata* di Maria Grazia Calandrone) sono tutti «discorsi sulla vittima» – di diverso tipo e valore, naturalmente. E che tutti i libri in cinquina siano in connessione con una o più «storie vere». Non stupisce allora che siano rimasti fuori dalla cinquina i romanzi di ispirazione più schiettamente letteraria del gruppo – *Il continente bianco* di Andrea Tarabbia (che riscrive *L'odore del sangue* di Goffredo Parise) e *Ferrovie del Messico* di Griffi (che deve molto a Bolaño); *Rubare la notte*, di Petri, parla di Saint-Exupéry, è vero, ma ne rilegge la vita più che l'opera. Non a caso, direi.

In effetti lo schema biografico e autobiografico è protagonista di questa e di altre edizioni recenti del premio, quest'anno riempito in particolare con traumi familiari (e traumi in generale: morte, separazione, abbandono, depressione). Magari sbaglio, ma ci leggo – al di là di una concessione più o meno

tendenziosa alle mode del momento, e anzi quasi al suo contrario – un procedimento tipico della letteratura, il suo tendere naturalmente a contraddire alcuni «punti di pressione» della società. E quindi, come scrivevo, servono emozioni forti, anche se dolorose, perché evidentemente nella società prevale un senso di anestesia; si ricostruiscono legami familiari e strategie identitarie proprio mentre la famiglia tradizionale va in pezzi e l'individualità si sfrangia; si elaborano e mitizzano personaggi di figli proprio perché nella realtà non si fanno quasi più. Soprattutto, s'insegue l'autenticità perché ci si sente, sotto sotto, intrisi d'inautentico.

Quanto al ritratto di una ideale narrativa «da premio» che ho stilato – un po' ironicamente e un po' no – alla fine del mio saggio, beh, eccolo sintetizzato in uno svelto decalogo. Decida il lettore se è pertinente o no alla cinquina di quest'anno, posso solo aggiungere che quando l'ho scritto non avevo letto nessuno dei libri finalisti:

1. Il nostro ipotetico libro innanzitutto deve essere un romanzo. Inclusività e buon gusto vorrebbero fosse scritto da una donna.
2. Preferibile una sinossi di agevole riconoscimento, facile da comunicare. Importante si possa dire che è un romanzo «su qualcosa» – e questo qualcosa non dev'essere un altro libro, o la letteratura in genere



(al massimo può riguardare un singolo e specifico artista).

3. Vanno evitati non solo gli intrecci cosiddetti «neutralizzati», che non portano da nessuna parte e sanno troppo d'avanguardia, ma anche e specularmente quelli cosiddetti «finalizzati», tipici dei gialli o dei polizieschi, che fanno troppo paraletteratura.

4. Temi: attualmente si avvicinando alla ribalta l'ecologia, i bambini sofferenti, le donne dal temperamento forte e le diversità in genere, ma non passa mai di moda qualche tipo di violenza storica, magari bellica, oppure una violenza privata – un lutto, una malattia, un abbandono, un trauma di qualche tipo.

5. Al posto di un tema, del resto, può esserci un carattere, una figura, una vita (a sua volta catalizzatrice di diversi temi), meglio se reale in tutto o in parte.

6. La lingua di questo romanzo non deve essere troppo complicata o resistente alla decifrazione, soprattutto nella struttura sintattica.

7. Tuttavia, non deve essere nemmeno troppo basic; un sapore letterario deve essere chiaramente percepibile attivando il giusto tasso di figuratività (soprattutto coi traslati e le metafore). Se il lettore deve poter respirare ogni tanto, la chiave sta nel promuovere forme discrete – cioè chiare, distinte e discontinue.

8. Fondamentale evocare un conflitto di valori; ma non meno importante è che alla fine le posizioni in campo siano nette, e che l'ambivalenza – e men che meno la morbosità – non facciano impazzire la bussola morale.

9. Emotività tanta, il più possibile; purché sia sempre chiaro chi ha ragione e chi ha torto.

10. Sarebbe meglio saper finir bene – cioè con una nota salutare di ottimismo, con un cenno anche piccolo di gratificazione.

*Ci sono dei libri che invece, presenti nella dozzina e ora esclusi, avrebbero potuto rappresentare una evidente contraddizione al quadro che hai presentato? Sarei curioso di sapere se hai osservazioni in particolare su un testo di cui si è parlato tantissimo, anche (ma non solo) come fenomeno editoriale, «Ferrovie del Messico»*

«La lingua di questo romanzo non deve essere troppo complicata o resistente alla decifrazione, soprattutto nella struttura sintattica.»

*di Gian Marco Griffi, (pubblicato tra l'altro da un editore-autore, come Giulio Mozzi, da te catalogato fra queglii «esclusi» «meno plasmabili e disponibili al compromesso»). Si tratta di un «fortunato» caso isolato, di un avvicinamento dello Strega a questo tipo di narrativa, o al contrario di una forma di compromesso giocata più dal versante dell'editoria indipendente e fortemente autoriale come quella di marca mozziana?*

*Ferrovie del Messico* aveva in teoria carte da giocare sul fronte dei premi: romanzo ben scritto, affabulatorio e divertente, pubblicato da una casa editrice piccola ma dall'identità precisa, e per giunta con un inatteso, ragguardevole successo commerciale alle spalle (sia pure in un circuito di nicchia), dovuto soprattutto alla sapiente regia di Giulio Mozzi. Allo Strega credo abbia pagato la lunghezza, la letterarietà e la presenza del libro di Ada d'Adamo (a sua volta pubblicato da una piccola casa editrice, ma di impatto più immediato e con potenzialità commerciali indubbiamente maggiori). Semmai è più strano che *Ferrovie del Messico* non sia passato al Campiello; ma adesso nei premi (e nell'accademia) va forte la non fiction, nel romanzo di Griffi forse c'è troppa invenzione.

*Credi che nelle edizioni degli ultimi anni ci siano altri casi rilevanti di «occasioni mancate» per contraddire il ritratto da te delineato, almeno per il novero dei finalisti ed eventualmente anche per il vincitore? Penso, magari, a «Il cinghiale che uccise Liberty Valance» di Giordano Meacci (minimum fax, 2016) o «La straniera» di Claudia Durastanti (La nave di Teseo, 2019) e, in ultimo, per un discorso relativo all'esclusione fin dalla dozzina, a «Diario di un'estate marziana» di Tommaso*

*Pincio (Giulio Perrone, 2023), presentato da Nadia Terranova.*

L'esclusione di Pincio mi ha colpito: magari *Diario di un'estate marziana* non è il suo libro migliore, ma si tratta di uno scrittore sicuro, e di un'opera che avrebbe potuto arrivare in fondo. In questo caso gli Amici della domenica non c'entrano, perché ha deciso il comitato direttivo; evidentemente si è preferito non portare questo libro in zone «pericolose» della competizione, aspettando magari altre occasioni future. In un certo senso possiamo considerarlo un paradossale attestato di stima...

*Il cinghiale che uccise Liberty Valance* e *La straniera* sono casi diversi: a me pare che lo Strega li abbia valorizzati, entro certi limiti. Non mi stupirei se Meacci e Durastanti vincessero il premio, in futuro. Per motivi differenti credo abbiano il profilo di autori eventualmente cooptabili nel circuito dello Strega.

*Un'ultima domanda sullo Strega 2023: Feltrinelli, Einaudi, Mondadori, La nave di Teseo e Elliot in cinquina. L'anno scorso si è dovuto appositamente ripescare, in seguito alle votazioni, il romanzo rappresentante la piccola editoria (Veronica Galletta, Nina sull'argine, minimum fax, 2022). Quest'anno non ce n'è stato bisogno, ma figurano comunque tre major su cinque, con La nave di Teseo che, potremmo dire, solo da un punto di vista formale non è conteggiata come grande marchio. Cosa pensi delle dinamiche interne, spesso sottese, di supporto (o contrasto) reciproco e maggiore influenza che le case dei grandi gruppi possono avere a partire dalla selezione della cinquina e poi fino alla proclamazione del vincitore? Potrebbe anche questo essere un elemento da tenere in considerazione all'interno della formula che hai individuato per l'ideale libro da «premio Strega»?*

I rapporti interni al mondo editoriale e in particolare quelli fra grandi gruppi e Strega hanno sempre avuto com'è noto un grande rilievo nell'attribuzione del premio. Certamente lo conservano, non saprei dire in che misura rispetto al passato: mi occupo di testi letterari, non di storia dell'editoria, so poco (purtroppo) di pubbliche relazioni nel mondo della

narrativa italiana e nulla del cosiddetto «sottobosco» degli Amici della domenica. Dall'esterno ho la sensazione che oggi le logiche dei grandi gruppi siano un po' meno endogene di ieri: che guardino meno alla singola scuderia e più agli interessi generali del mercato (e dello spettacolo in generale).

*Quanto, secondo te, la ricerca di uno stile piano, à la page, soprattutto da un punto di vista sintattico, è legato all'influenza della transmedialità sul versante cinematografico e seriale degli ultimi anni? E, di conseguenza, quanto ciò avrebbe influito anche sul livellamento della lingua e dello stile a favore di una trama dall'intreccio facile e «concluso», in cui il finale deve risultare chiaro o, come nei casi di Mario Desiati e Veronica Raimo, quasi mancante?*

La ricerca di uno stile piano, o semplice, è fenomeno di lungo, medio e breve periodo, ha radici nel cuore del Novecento e cause molteplici. Non è neppure negativo in sé (lo diventa solo quando la semplicità coincide con la sciatteria). Credo che l'influenza del linguaggio audiovisivo sia più netta in scrittori per così dire under 50, come in fondo è inevitabile che sia: sono nati e cresciuti in una fase di declino della cultura umanistica, in cui la tradizione letteraria cominciava a contare meno e a perdere una marcata identità linguistica nazionale (per cui i modelli che s'impongono non sono più solo letterari, e se letterari non più prevalentemente italiani). Poi sono venuti su con la televisione (specie privata), e con il cinema in televisione, con l'italiano dei doppiatori e dei traduttori – cercando più dei loro padri o nonni di inseguire e riprodurre l'energia delle immagini in movimento soprattutto perché nel goderne non soffrivano più di nessun senso di colpa, o di complesso di inferiorità culturale. E infine sono maturati o stanno maturando in un'epoca in cui un libro è come se valesse di più quando diventa un film o una serie: il loro immaginario non si limita a venire da cinema e televisione, ma ormai chiaramente va verso cinema e televisione.

Transmedialità diventa quindi – oltre che una parola alla moda – un altro nome per «flieria». Ricordo

«Eviterei di gravare i romanzi di oggi delle responsabilità di senso e soprattutto di **valore** che siamo abituati ad attribuire ai capolavori del passato.»

il caso di un romanzo noir di qualche anno fa, concepito inizialmente come semplice soggetto di una serie tv; la produzione a cui venne sottoposto invitò gli autori a farne prima un romanzo, pubblicato da una grande casa editrice, che sarebbe poi potuto diventare un film, che sarebbe poi potuto diventare una serie – e così fu. Un caso limite, certo, ma interessante: tanta narrativa letteraria si pone forse solo come momento iniziale di una filiera che trae senso commerciale soprattutto da altri comparti, narrativi anch'essi, ma non letterari.

Infine: nel suo *Contro l'impegno* Walter Siti riflette su quel fenomeno che chiama «sparizione dei finali», e osserva che chi insegna nelle scuole di scrittura creativa testimonia che i giovani aspiranti autori hanno sempre più difficoltà a trovare gli epiloghi. Chissà se c'entra il fatto che «le serie televisive spesso finiscono quando finiscono i soldi del produttore, e che (se ci sono) i finali sembrano deludenti agli stessi fan».

*Alla luce delle tue osservazioni in merito a cosa è stato e a cosa è diventato in questi ultimi vent'anni lo Strega, e di conseguenza anche ciò che potremmo definire la «letteratura ufficiale», ci sono dei titoli (o autori, se preferisci) che secondo te potrebbero assurgere al ruolo di classici, da far leggere alle prossime generazioni, fra quelli che lo Strega ha promosso e premiato?*

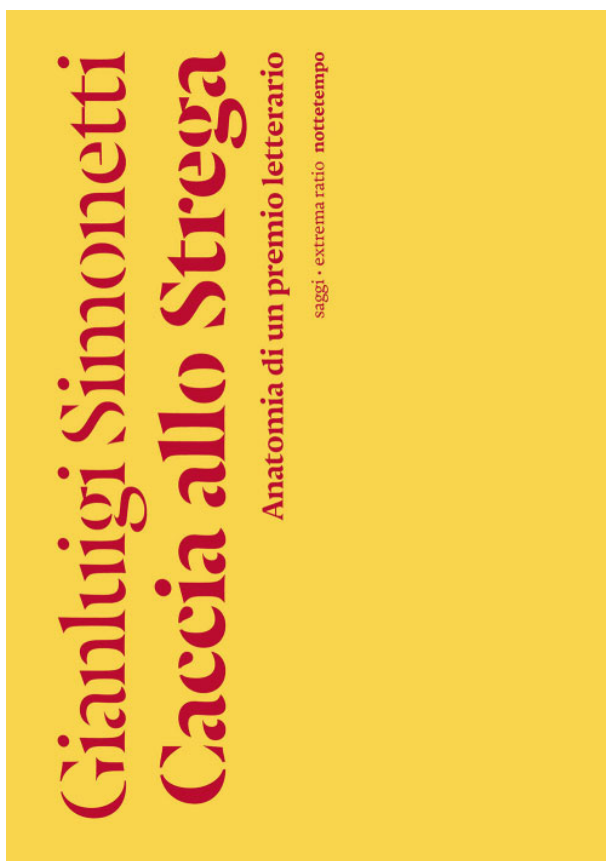
A me piace leggere le opere contemporanee riservando loro l'attenzione critica che di solito riserviamo ai classici; però eviterei di gravare i romanzi di oggi delle responsabilità di senso e soprattutto di valore che siamo abituati ad attribuire ai capolavori del passato (e forse ai classici stessi gioverebbe liberarsi di un po' di questa zavorra, per poter essere riletti veramente). Detto questo, tra le opere di grande valore arrivate in cinquina o sul podio

dal 2008 a oggi vorrei ricordare almeno *Qualcosa di scritto* di Trevi, *Canale Mussolini* di Pennacchi, *Resistere non serve a niente* di Siti, *La vita in tempo di pace* di Pecoraro, *La scuola cattolica* di Albinati. Ed è lunghissimo l'elenco di grandi romanzi che negli stessi anni sono semplicemente sfuggiti ai radar dei premi letterari.

*Vorrei farti una domanda a livello più generale sulla tua attività di critico, anche pensando al tuo libro precedente, «La letteratura circostante». Non sono forse l'unico a chiedersi il motivo di servirsi di strumenti critici raffinati come i tuoi per realizzare un'analisi su testi di per sé facilmente catalogabili come «nobile intrattenimento»? Fuori dai denti: qualcuno potrebbe dire che non è necessario essere un critico per capire che autori come Margaret Mazzantini o Rosella Postorino non sono da annoverare come letteratura, al netto del successo che possono riscuotere. Quindi qual è la funzione, l'obiettivo e il motore primo che ti stimola a dedicarti tanto su libri che durano una stagione o poco più? Cosa è in particolare che ti spinge verso questo tipo di attività critica, poco navigata da altri tuoi colleghi?*

Mi sembra un po' difficile sostenere che i libri di Mazzantini o Postorino «non sono letteratura»: lo sono oggettivamente, perché appartengono a pieno titolo allo spazio dell'editoria di narrativa, alla comunicazione libraria, al discorso del romanzo, insomma alla «letteratura percepita»; ma lo sono anche simbolicamente, come dimostra il fatto che possono aggiudicarsi i premi più prestigiosi, assegnati da giurie composte anche da letterati (e da accademici). Semmai, non sono solo letteratura – sono anche investimento, pubblicità, insomma merce: ma questo nel mondo dell'arte è storia vecchia. Dubito poi che questi o altri libri di cui parlo in *Caccia allo*

*Strega* non possano durare che «una stagione o poco più»: può essere vero per l'arte riconosciuta come di consumo, di cui pure mi sono occupato a volte, ma non è affatto detto che lo sia per opere intese come pienamente e a volte nobilmente letterarie dal grosso del pubblico, dalle istituzioni letterarie e anche – non dimentichiamolo – da buona parte della critica (in effetti non ricordo di aver letto stroncature di *Mi limitavo ad amare te*: chi se ne è occupato sui giornali – di solito altri scrittori – ne ha parlato in modo elogiativo, anche se evasivo al tempo stesso). Tutto questo per dire che esiste la concreta possibilità che quello che per te adesso «non è letteratura» finisca domani o dopodomani nelle storie letterarie (fine ultimo degli scrittori più insicuri). E anzi ti segnalo che già oggi i libri di D'Avenia sono – tanto per fare un esempio – tra i più letti nei licei italiani.



Ma a parte questo, la domanda che vorrei farti io è: di queste cose, perché non occuparsene? Siamo sicuri che valga la pena studiare solo quello che ci piace? Non interpreto la critica come difesa o autodifesa o delibazione del bello, non mi riconosco in nessuna poetica, non credo di potere e comunque non mi interessa particolarmente orientare chicchessia, non vedo nel lettore un bambino da educare. E non darei neppure tutto questo valore alla critica in sé: alla fine sono metadiscorsi, e come tutti i metadiscorsi contano fino a un certo punto (e forse servirebbero più agli scrittori che ai lettori comuni; se non fosse che nessuno come gli scrittori è oggi annoiato o spaventato dai metadiscorsi...). Per me, la critica trova un senso solamente se serve a capire; a capire, attraverso l'arte, la nostra identità più vera e più profonda, al di là di tutte le apparenze e di tutte le bugie che siamo disposti a raccontare su noi stessi. Ma se le cose stanno così, credo si debba ammettere che non sono solo i capolavori che aiutano la critica a capire; anche la mediocrità e la bruttezza – una volta analizzate e comprese dalla critica – possono dare un importante contributo, perché è anche di mediocrità e bruttezza che siamo fatti, noi e le nostre idee sull'arte. Da lettore, amo solo la grande letteratura (e proprio perché la amo so che non sempre si trova dove la si cerca): la banalità mi irrita e la spazzatura mi annoia (semmai è nel cinema e nella musica che conservo qualche guilty pleasure). Da critico, e da storico, mi piace leggere e studiare tutto. Credo che ogni oggetto estetico, se smontato in modo serio, sia utile a capire chi siamo veramente. E a capirlo per intero.

*In un passo del tuo saggio parli di «nobile intrattenimento», (formula già presente nel tuo precedente «La letteratura circostante»), come successore del «romanzo ben fatto» del secondo Novecento. Puoi spiegare perché hai scelto questa formula per riferirti ai titoli selezionati negli ultimi anni dal premio? Vedendo a quali libri ti riferisci con questa definizione, percepisco l'aggettivo «nobile» con un'accezione esclusivamente sarcastica, ma forse esagero io in malizia? Naturalmente non mi riferisco, quando parlo di «nobile intrattenimento», a tutti i titoli selezionati*

dal premio, ma solo a un buon numero, e anzi a un numero crescente di essi. Ma il «nobile intrattenimento» mi pare in aumento in tutto il campo letterario, non solo nei premi; diciamo che nel territorio dei grandi premi trova il suo habitat ideale, perché possiede insieme attenzione al successo e ricerca di rispettabilità culturale, due poli che animano i premi stessi. In comune col romanzo «ben fatto» del Novecento ha la tendenza ad avere buona fortuna commerciale e a risolversi in una formula rassicurante, che nel suo caso consiste un mix di tecniche di intrattenimento (e di evasione) e di aspirazioni culturalistiche e moralistiche, di innalzamenti *arty* e sussulti pedagogici. Ammetto quindi che c'è un po' di ironia in quel «nobile»: credo che il grande romanzo abbia più a che fare con la demistificazione che con la sublimazione, che sia abituato a trafficare con le nostre miserie molto più che a cercare, o peggio a fingere, la poesia. Al romanzo la volontà di darsi un'aria artistica fa male, anzi fa male la volontà in generale; di solito va molto meglio quando sbatte il muso contro la propria impotenza, o quando trova per forza di umiltà qualcosa di importante e di rimosso che non sapeva o non voleva cercare.

*Spettacolarizzazione dello Strega. Nel tuo saggio non mancano le stilette sulla costruzione della figura dell'autore intorno al libro stesso, come se il personaggio costruito intorno a chi scrive, con tutto ciò che rappresenta anche attraverso forme mediatiche altre (social, televisione eccetera) fosse un vero e proprio elemento paratestuale nella direzione di un premio letterario. Mi viene da pensare alla dimensione autobiografica di Cognetti rispetto a «Le otto montagne», ma non solo. Ritieni che questa tendenza abbia giocato un ruolo anche negli scorsi decenni, in linea con l'intrinseca mondanità del premio, o che, andando ancora oltre, l'autore possa avere scavalcato in certi casi il libro, così che ad essere premiato sia più lo scrittore che il testo, più la figura «pubblica» dell'uomo che l'opera?*

Anche in questo caso, lo Strega riflette un fenomeno che appartiene al campo letterario nel suo

complesso: la tendenza ad accompagnare da subito un'opera scritta con qualche integrazione non scritta; o, se preferisci, a rafforzare il testo col contesto – soprattutto se il testo è sentito come insufficiente, se rischia di non saper dire da solo quel che vorrebbe. In questo quadro, il contesto può fornire al libro tante e diverse forme di «accompagnamento» (oltre a tutte quelle «in presenza», legate al portare di persona i propri romanzi in televisione, nei saloni, nei festival eccetera). L'attualità italiana ci insegna che accompagnamento può essere il supporto di una specie di factory (penso a Michela Murgia e alla sua queer family); può essere un impegno politico assiduo che diventa anche manifesto di poetica (ancora Murgia, o naturalmente Saviano); può essere un secondo mestiere (la fisica per Paolo Giordano, la matematica per Chiara Valerio); può essere un volto fotogenico o un'aria da bravo ragazzo (Erri De Luca, Alessandro D'Avenia); può essere una biografia diversa e interessante (Jonathan Bazzi, Claudia Durastanti) o addirittura, al contrario, un «vuoto» biografico, un «chissà chi sei» (Elena Ferrante).

Non è una novità assoluta, si capisce; mescolanze pericolose e a volte seducenti tra vita e opera le troviamo per esempio, amplificate dai media, in D'Annunzio, o in Pasolini. Ma è nuova la sistematicità, e anche la gerarchia: nella maggior parte dei casi non è più la vita al servizio dell'opera, che deve restare, ma l'opera al servizio della vita – e della comunicazione: che non resteranno. Paolo Cognetti, che tu citi, ha cominciato come autore di racconti, senza ulteriori specificazioni, e all'epoca di lui non si sapeva nulla; da quando ha vinto lo Strega con *Le otto montagne*, è diventato – ed è comunicato come – uno scrittore di montagna, con un'immagine e una biografia coerenti allo scopo. Questo certamente rafforza (anche commercialmente) la sua identità di scrittore, perché la brandizza; ma forse indebolisce l'identità della sua opera, perché rischia di parcellizzarla, e magari di svenderla.

*Nei mesi del premio, puntualmente ogni anno, lo Strega dirige le sorti del mercato. Credi possa valere anche*

*l'opposto? Con riferimento a dei generi tornati «di moda» negli ultimi anni, come il romanzo storico, la saga familiare, la commistione fra fiction e non fiction, alla luce di quanto scrivi su Scurati, vincente nel 2018 con «M. Il figlio del secolo», e su altri autori che hanno intercettato nelle loro opere queste categorie narratologiche dentro e fuori lo Strega, quale pensi possa essere un titolo o un autore che ricorra alla convalida documentaria e all'elemento romanzesco senza fare apertamente l'occhiolino al manicheismo ideologico della società di oggi (diversamente, dunque, dallo stesso Scurati)?*

Davide Orecchio.

*Per molti vincitori hai messo in luce come il romanzo con cui si sono aggiudicati lo Strega non sia, a volte con evidenza, la loro opera migliore. Pensi che abbiano agito delle precise logiche à la «premio alla carriera» in alcuni casi? Mi viene da pensare, in particolare, all'edizione 2021 con la vittoria di Trevi, il cui «Due Vite» risponde forse a pochi di quei filtri dei titoli vincitori, trattando un contenuto molto specifico e su figure conosciute da una nicchia, con un montaggio e un ritmo lontani dalla tipica narrativa d'intrattenimento. Ciò darebbe forza a quell'ipotesi di cui parlavamo prima secondo cui il premio a volte sarebbe conferito più all'autore che al libro.*

La dinamica del premio alla carriera mi pare più tipica (l'ha notato Gabriele Pedullà) dello Strega di fine Novecento, quello che coronava autori nel tempo molto accreditatisi ma ormai a fine carriera, come Primo Levi, o Landolfi, o Pomilio. Quello che sta succedendo in questi anni è che a volte lo Strega intercetta gli autori giusti – cioè peculiari, influenti e in forma – ma con un piccolo ritardo rispetto all'uscita di alcuni loro libri particolarmente riusciti; e così effettivamente può dare l'impressione di consacrare, più che il libro, l'autore (ma non la carriera, perché quella è ancora in pieno sviluppo). Per fare qualche esempio recente: Trevi avrebbe dovuto vincere con *Qualcosa di scritto* (o meglio ancora con *Sogni e favole*) piuttosto che con *Due vite*, Piccolo con *La separazione del maschio* piuttosto che con *Il desiderio di essere*

*come tutti*, Janeczek con *Lezioni di tenebra* piuttosto che con *La ragazza con la Leica*. Eccetera eccetera.

*Per concludere, sulla scia di quanto finora detto: premio, editori e autori. Chi è che influisce maggiormente o definisce il primo input di composizione dei titoli finalisti o vincitori? Chi è in sostanza che sceglie di «creare» quel libro? Possiamo parlare di una sorta di deus ex machina? È l'autore che lo scrive, che pone prima dell'atto creativo (e dunque, contro lo stesso) l'intenzione di vittoria del premio? O è la casa editrice che commissiona, più o meno esplicitamente, la realizzazione di un'opera che possa rispondere alle esigenze di un premio letterario così definito, lavorando poi sul libro per editarlo e impostarlo ad hoc per il «genere Strega»? Oppure, ancora, è (anche) lo Strega stesso, che negli anni definisce un canone e si impone con delle norme e delle categorie proprie con cui richiedere sia agli scrittori sia agli editori il prodotto vincitore?*

Credo che tra autore e casa editrice viga una dialettica intensa in sede di programmazione – una dialettica di cui non è difficile riconoscere le tracce ex post, nelle campagne promozionali e nel lavoro degli uffici stampa – come in un campo di battaglia dopo la fine dei combattimenti. Autori che pianificano libri che immaginano commestibili per i premi e il mercato, e che lasciano case editrici medio-piccole per proporsi a marchi importanti, nella speranza di ottenere un appoggio risolutivo. Ma anche il contrario, ovvero case editrici che ingaggiano autori che considerano promettenti e adatti alle dinamiche dei premi, meglio ancora se malleabili e disponibili a un po' di cucina editoriale. Di certo non credo in nessun deus ex machina o grande vecchio – credo semmai nell'esperienza, nel tatto e forse nel cinismo di un gruppo non troppo esteso di uomini e donne intelligenti, col giusto uso di mondo, che negoziano volta per volta una soluzione che rappresenti un buon compromesso tra esigenze commerciali, buon nome delle istituzioni e risarcimento narcisistico di un numero adeguato di competitor. Chiaramente tutto questo negoziare solo a volte incontra l'autentica bellezza, solo a volte coincide con un servizio reso al sacro fuoco della letteratura. Ma che possiamo farci? *C'est la vie.*

# Ferdinando Castelli

## *Cormac McCarthy: portare il fuoco*

laciviltacattolica.it, 3 maggio 2014



Il noto critico statunitense Harold Bloom ritiene che Cormac McCarthy<sup>1</sup> faccia parte dei magnifici quattro della narrativa americana contemporanea, assieme a Don DeLillo, Thomas Pynchon e Philip Roth<sup>2</sup>. Leggendo i suoi romanzi, a noi sono venuti in mente William Faulkner e Flannery O'Connor sia per la forza descrittiva, l'ambiente e la violenza delle avventure narrate, sia per la presenza dei temi esistenziali. In realtà, negli sfondi dei suoi romanzi, abitati da personaggi di ogni tipo e pieni di violenza, di miseria e di orrore, non è difficile intravedere l'eterna lotta tra il bene e il male, la vita e la morte, Dio e il nulla, la libertà e la fatalità.

Le storie che Cormac McCarthy racconta affascinano il lettore per la forza di rappresentazione, per il ritmo cinematografico delle scene e per gli sfondi del western, ma inquietano anche per i gravi interrogativi che pongono. La sua bibliografia<sup>3</sup> non è vasta,

ma originale e solcata di pensiero forte. Per metterne in evidenza lo stile, e soprattutto per rintracciare le idee di fondo che la caratterizzano, analizzeremo il romanzo *La strada* e il testo teatrale *Sunset Limited*, che sono anche le sue opere più recenti.

*La strada*<sup>4</sup> è uno dei romanzi più desolati e allucinanti del nostro primo decennio. Ci fa assistere a un mondo postapocalittico, devastato da un cataclisma universale. Un uomo e un bambino<sup>5</sup>, suo figlio, arrancano su una strada senza origine e senza fine, trascinando un carrello con qualcosa da mangiare, alcune coperte e un telo di plastica per ripararsi dal freddo. L'uomo porta al fianco una pistola con due soli colpi. «Freddo e silenzio. Le ceneri del mondo defunto trasportate qua e là nel nulla da lugubri venti terreni. Trascinate, sparpagliate e trascinate di nuovo. Ogni cosa sganciata dal proprio ancoraggio. Sospesa nell'aria cinerea.» (p. 9) Dove sorgeva una città, ora non c'è segno di vita. Tenendo il bambino al fianco, l'uomo è diretto verso il Sud, nella

<sup>1</sup> Cormac McCarthy è nato (1933) e cresciuto nel Tennessee. Arruolato nell'esercito nel 1963, vi è rimasto quattro anni, due dei quali in Alaska. Ha frequentato l'università del Tennessee a varie riprese, senza laurearsi. Grazie a due borse di studio, ha visitato l'Europa, soffermandosi soprattutto in Irlanda. Ritornato nel Tennessee, a Louisville, si è dedicato all'attività letteraria, riscuotendo vasta notorietà e importanti riconoscimenti. Attualmente vive nel Texas con la terza moglie e il figlio John.

<sup>2</sup> Cfr «la Repubblica», 19 aprile 2011, nella pagina culturale.

<sup>3</sup> Ricordiamo, in ordine cronologico, i romanzi: *Il guardiano del frutteto* (1965), *Il buio fuori* (1968), *Figlio di Dio* (1973). Il titolo non inganni: non si riferisce al Figlio di Dio del cristianesimo, ma a uno straccio d'uomo del quale si narra la degradazione), *Suttree* (1979). Da alcuni è ritenuto «l'opus magnum» di

---

McCarthy), *Meridiano di sangue* (1985), *Trilogia della frontiera*, che comprende *Cavalli selvaggi* (1992), *Oltre il confine* (1994), *Città della pianura* (1998). In traduzione italiana sono stati pubblicati tutti presso Einaudi.

<sup>4</sup> C. McCarthy, *La strada*, Torino, Einaudi, 2007 (traduzione di Martina Testa). Il romanzo ha vinto il premio Pulitzer per la narrativa nel 2007, e nel 2009 è stato tradotto in film con il titolo *The Road* (*La strada*).

<sup>5</sup> Sono i protagonisti del romanzo, senza nome. Sono indicati, anche nel nostro articolo, semplicemente con l'uomo e il bambino.

speranza di trovare un po' di calore. Dormono dove capita, mangiano quanto riescono a trovare nelle case bruciate e deserte. È freddo, sempre più freddo. Certe scoperte sono terrificanti. «Nel granaio tre corpi appesi alle travi del tetto, rinsecchiti e polverosi fra pallide lame di luce.» (p. 13) Bande di predoni hanno massacrato le persone che incontravano, talvolta cibandosi delle loro carni. Alla fame, al freddo e alla cenere si aggiunge la paura di imbattersi in queste bande. Con l'andare dei giorni, il bambino diventa scheletrico e l'uomo sente che i suoi polmoni sono stanchi di funzionare. «L'uomo stava cominciando a tossire ma non gli restava il fiato per farlo [...]. Proseguì barcollando per altri sette, ottocento metri, poi si inginocchiò e posò il bambino sulle foglie e la cenere. Gli ripulì il viso dal sangue e lo abbracciò. Va tutto bene, disse. Va tutto bene.» (p. 52) Anche il loro parlare diventa stanco, si riduce a battute secche. Ecco come colloquiano: «Tu pensi che stiamo per morire, vero? [È il bambino che domanda] Non lo so. Ti dico che non stiamo per morire. Ok. Però non mi credi. Non lo so. Perché pensi che stiamo per morire? Non lo so. Piantala con questo non lo so. Ok. Perché pensi che stiamo per morire? Non abbiamo niente da mangiare. Qualcosa troveremo. Ok. Secondo te per quanto tempo si può stare senza mangiare? Non lo so. Ma secondo te per quanto? Forse qualche giorno. E poi cosa succede? Si cade per terra morti stecchiti? Sì». (p. 77)

«Dobbiamo andare avanti» dice l'uomo. Andare, andare. Dove? Come? Perché? Gli interrogativi svaniscono nella polvere e nel freddo. S'imbattano in un vecchio, seduto sulla cenere. «Aveva l'aria di un mucchio di stracci caduto da un carretto.» (p. 124) Dà l'impressione di un essere da cui l'umanità è venuta meno. Vorrebbe essere morto. «Quando ce ne saremo andati tutti – dice –, qui resterà solo la morte, e anche lei avrà i giorni contati. Vagherà per la strada senza niente da fare e nessuno a cui farlo. Dirà: Dove sono finiti tutti? Ecco come andrà. E che c'è di male?» (p. 131 seg.)

Dopo mesi di strada, arrivano al mare del Sud. «Guardavano quel mare triste che sciabordava ai loro piedi. Freddo. Deserto. Senza uccelli.» (p. 164) «Il bambino si strinse la coperta attorno alle spalle e guardò verso la spiaggia grigia e deserta [...]. Non so cosa ci stiamo a fare qui, disse.» (p. 186) E si rimettono sulla strada, «lerci, conciosi, senza speranza». L'uomo non cessa di sputare sangue, e avverte l'approssimarsi della morte. Dà la pistola al bambino e lo prega di allontanarsi. Non vuole che lo veda morire. Il bambino si allontana, poi torna, si mette a dormire vicino al padre, tenendolo abbracciato. «Ma quando al mattino si svegliò il padre era freddo e rigido. Rimase lì seduto per tanto tempo a piangere, poi si alzò e s'incamminò nel bosco verso la strada. Quando tornò, si inginocchiò accanto al padre e gli tenne la mano gelata e disse e continuò a ripetere il suo nome.» (p. 213)

Dopo tre giorni, sulla strada apparve un uomo, barbuto, con una cicatrice sulla guancia, forse reduce da antichi scontri. «Dov'è l'uomo con cui stavi? È morto. Era tuo padre? Sì. Era il mio papà. Mi dispiace. Non so cosa fare. Penso che dovresti venire con me.» (p. 214) A casa dello sconosciuto è accolto con affetto e gioia. Ci sono una donna e due bambini. La vita ricomincia.

#### VALIDITÀ LETTERARIA E MESSAGGIO DEL ROMANZO

Sotto l'aspetto letterario, *La strada* è un romanzo di notevole valore, ben costruito, avvincente. Lo stile è scarno e preciso. Con poche battute l'Autore ti introduce in un mondo spettrale, te ne fa sentire l'odore, te ne mostra l'orrore, ti aggancia all'avventura di un uomo e del suo bambino sì da renderti partecipe del loro drammatico andare. *La strada* si trasforma in una sequenza di scene che ti mettono addosso l'orrore di quanto ti fanno vedere. Gli squarci di poesia, che illuminano alcune scene, accentuano il contrasto tra realtà e sogno. Qualche specimen? «Di giorno il sole esiliato gira intorno alla terra come una madre in lutto con una lanterna in



mano» (p. 26); «Quando non ti resta nient'altro imbastisci cerimoniali sul nulla e soffiaci sopra» (p. 57); «La sconfinata desolazione, idropica e gelidamente terrena. Il silenzio.» (p. 208)

Che cosa Cormac McCarthy ha voluto dirci con *La strada*? L'interrogativo è sfuggito alla critica superficiale, attenta agli eventi e alla forma. Per una risposta corretta e convincente, occorre prendere le mosse da un'affermazione nella seconda pagina: «Sapeva solo che il bambino era la sua garanzia. Disse: Se non è lui il verbo di Dio allora Dio non ha mai parlato». (p. 4) L'uomo sa che il bambino è la sua garanzia, cioè che rappresenta quanto egli profondamente spera. E ciò perché il bambino è «il verbo di Dio», di Dio che parla negli innocenti. Lungo tutto il romanzo il bambino rappresenta la benevolenza, la comprensione, la condivisione. Cioè l'amore.

Quando incontrano un poveraccio, ingobbato e malfermo, che «se ne stava lì seduto in silenzio, chino sui propri stracci», il bambino lo guarda e prega il padre di aiutarlo. «No, non lo possiamo aiutare.» Tirandogli la giacca, il bambino insiste, ma invano. «Proseguirono. Il bambino piangeva. Si voltava in continuazione.» (p. 39) La scena si ripete più volte: l'uomo preoccupato della vita del bambino e della propria, il bambino sempre aperto ad aiutare, facendo proprie le sofferenze degli altri. Quando un morto di fame riesce a portarsi via il loro carrello, è raggiunto, e minacciato e abbandonato, nudo, sulla strada. «Papà, aveva solo fame. Adesso morirà [...]. L'uomo si accovacciò e guardò il bambino. Anche io ho paura, disse. Lo capisci? Anche io ho paura. Il bambino non rispose. Rimase seduto lì a capo chino, scosso dai singhiozzi. Non tocca a te preoccuparti di tutto. Il bambino disse qualcosa che l'uomo non capì. Cosa?, disse. Il bambino alzò gli occhi, il viso sporco e bagnato. Sì, invece, disse. Tocca a me.» (p. 197) Allontanandosi, l'uomo afferma che non aveva intenzione di ammazzarlo. Nella notte il bambino non riesce a dormire. L'uomo lo sente dire: «Però l'abbiamo ammazzato lo stesso». (p. 198)

#### «NOI PORTIAMO IL FUOCO.»

Nel romanzo, l'amore si può definire anche solidarietà, amorevole partecipazione alle necessità degli altri, negazione dell'egoismo, relazione tra le persone. L'uomo ha una forte relazione con il bambino, e ciò lo fa vivere e lottare per la sopravvivenza. «Io ho il dovere di proteggerti. Dio mi ha assegnato questo compito. Chiunque ti tocchi, io lo ammazzo. Capito?» La sua capacità, però, di aiutare gli altri e di dividerne la sofferenza è scarsa, talvolta nulla. Si direbbe che la fame e il freddo abbiano spento in lui il senso della solidarietà, o che lo abbiano molto indebolito.

«Ce la caveremo, vero, papà? Sì. Ce la caveremo. E non ci succederà niente di male. Esatto. perché noi portiamo il fuoco. Sì. Perché noi portiamo il fuoco.» (p. 64) Portare il fuoco significa portare la bontà, essere i buoni. I cattivi mangiano le persone, i buoni no, «perché noi siamo buoni. E portiamo il fuoco». (p. 99) L'uomo sente l'imperativo della bontà, ma fa fatica a viverla. «[I buoni] non si arrendono mai» (p. 105) afferma, ma gli capita più volte di arrendersi. Il bambino non si arrende, neanche alla morte del padre, perché incarna la bontà. E la bontà ha sempre la meglio (cfr p. 213). Lo sperimenta anche quando, morto il padre, è accolto nella casa dell'uomo sconosciuto. «La donna lo vide lo abbracciò e lo tenne stretto. Oh, gli disse, come sono contenta di vederti. Ogni tanto la donna gli parlava di Dio. Lui ci provava a parlare con Dio, ma la cosa migliore era parlare con il padre e infatti ci parlava e non lo dimenticava mai. La donna diceva che andava bene così. Diceva che il respiro di Dio è sempre il respiro di Dio, anche se passa da un uomo all'altro in eterno.» (p. 217) Ricordare e parlare col padre defunto è espressione di amore, dunque di Dio, che è amore e che vive in ogni uomo.

#### HA UN SENSO LA VITA? UN VALORE?

Il romanzo è strutturato anche di ricordi. Uno dei più pungenti per il nostro uomo è quello della moglie, specialmente quando il bambino gli confessa

«Spero solo di raggiungere il **nulla eterno**, e lo spero con tutto il cuore.»

che vorrebbe essere morto per vivere sempre con la mamma. Convinta che, dopo il cataclisma, si era diventata «dei morti viventi in un film dell'orrore», lei aveva deciso il suicidio. In lei i sentimenti si erano atrofizzati. Era arrivata ad affermare che, se non fosse stato per lui, suo marito, si sarebbe portato nella morte anche il bambino. Sarebbe stata «la cosa più giusta» (p. 44). Preferibile finirla che trovarsi in balia dei banditi. Alla protesta dell'uomo che non l'avrebbe mai abbandonata, lei replica di avere un nuovo amante, la morte. In lei si è fatto il deserto: di sentimenti, di speranza. «Quanto a me, spero solo di raggiungere il nulla eterno, e lo spero con tutto il cuore.» (p. 45) E scompare dalla scena.

Il suicidio della donna pone un grave problema: ha un senso la vita? Ha valore? Il dilagare della desolazione farebbe pensare che il romanzo dia una risposta negativa. No, la vita non ha né senso né valore. Ma a una lettura più attenta ci è dato cogliere alcune luci che rischiarano gli sfondi. La vita può avere senso e valore se è sorretta da rapporti di solidarietà, o meglio, di amore con tutti, senza preclusioni. All'uomo capita di sentirsi svuotato di tutto: «Tutte le cose piene di grazia e bellezza che ci portiamo nel cuore hanno un'origine comune nel dolore. Nascono dal cordoglio e dalle ceneri». Poi guarda il bambino che dorme. «Ecco, sussurrò al bambino addormentato. Io ho te.» (p. 42) Nel figlio trova il senso e la forza di vivere e di raggiungere il mare del Sud. Anche il bambino riesce a vivere perché sostenuto dall'amore. Vuole vivere non soltanto per stare accanto al padre, ma anche perché deve «portare il fuoco». Portare soltanto il fuoco della giustizia e della bontà? Un episodio fugace suggerisce un traguardo più alto. I due si rifugiano in una casa abbandonata e riescono a scovare cibo e bevande. Mangiano, e il bambino suggerisce di ringraziare i signori della

casa, forse morti. E così dice, sembrando «smarrito»: «Cari signori, grazie per le cose da mangiare e tutto il resto. Sappiamo che le avevate messe da parte per voi, e se voi ci foste ancora noi non mangeremmo niente, neanche se stessimo morendo di fame, e ci dispiace che non siate riusciti a mangiare queste cose ma speriamo che siate sani e salvi in Paradiso vicino a Dio.» (p. 111 seg.)

Chi è questo bambino che augura il Paradiso ai morti e aiuta i disgraziati forse perché «crede in Dio?» (p. 132). L'uomo a volte pensa che il bambino sia «un alieno. Un essere venuto da un pianeta che non esisteva più» (p. 117). Altre volte, guardandolo dormire, scoppiando in un pianto incontrollabile, gli pareva «che [quanto gli accadeva] avesse a che fare con la bellezza o la bontà» (p. 99). In realtà, il bambino ci appare come il simbolo di un altro mondo. Il mondo di Dio?

Il nome di Dio nel romanzo ricorre più volte, ma la sua esistenza è incerta, ambigua, inconsistente. Forse Dio è la nostra aspirazione alla bontà e all'amore. Ma il bambino, elevato a simbolo, crede in un Dio che è in Paradiso e ci accoglie in Paradiso.

L'ultima parola del romanzo è «mistero». Anche Dio. Ci muoviamo e viviamo nel mistero.

**«UN ROMANZO IN FORMA DRAMMATICA.»**  
«Romanzo in forma drammatica» è definito il volumetto *Sunset Limited*<sup>6</sup>; più esatto definirlo testo teatrale inquietante, tormentato, acerbo. Inquietante, perché pone il lettore (e lo spettatore) dinanzi a problemi gravi, pressanti, ineludibili, come il senso della vita, l'incombenza del male, Dio o il nulla, vita o morte, il fastidio degli altri. Tormentato, perché questi problemi ti stanno addosso, ti disorientano, ti costringono a scelte radicali, ti mettono dinanzi

<sup>6</sup> C. McCarthy, *Sunset Limited*, Torino, Einaudi, 2006 (traduzione di Martina Testa). Il lavoro è stato rappresentato all'Arena del sole di Bologna, il 19 novembre 2010, e a Milano presso il teatro Sala Fontana, nel gennaio 2013. Nel 2011 è stato realizzato un film televisivo omonimo, scritto dallo stesso McCarthy.

al tuo io del quale ti sfugge la verità. Acerbo, sia per il linguaggio fitto di espressioni gergali sia per la crudezza degli episodi e di certe domande che restano senza risposta. Comunque sia, è un lavoro che merita attenzione, punta sull'essenziale, coinvolge il lettore (o lo spettatore), sì da indurlo a pensare e a decidersi.

#### «QUANDO ARRIVA IL SUNSET LIMITED A CENTOTRENTA ALL'ORA.»

Il sipario si apre sulla cucina di una casa popolare di New York: un tavolo, due sedie e due uomini di mezza età impegnati in un dialogo scandito da interrogativi e battute pungenti, dai risvolti drammatici e profondi. Ascoltandoli, vien da pensare a Dostoevskij, e anche a Rabelais. I due non hanno nomi: uno è chiamato Nero, l'altro Bianco, in riferimento al colore della loro pelle. Si conoscono da qualche ora, e in circostanze drammatiche. Nero attendeva il treno per recarsi al lavoro quando ha scorto Bianco, pronto a fare «un bel tuffo» sui binari per farsi stritolare dal Sunset Limited in arrivo «a centotrenta all'ora». Riesce a strapparli alle rotaie e a portarli a casa sua. Eccoli, seduti attorno al tavolo, sul quale c'è la Bibbia, impegnati in un colloquio nel quale si esaurisce l'azione drammatica. Ascoltiamone qualche battuta.

«*Nero*: Tu leggi tanti bei libri. *Bianco*: Ci provo, sì. *Nero*: Ma non hai letto il migliore di tutti. Come mai? *Bianco*: Devo andare. *Nero*: No, non devi andare, professore. Resta qui a farmi compagnia. *Bianco*: Lei ha paura che io torni alla stazione. *Nero*: Potresti. Resta qui con me, invece [...]. *Bianco*: Le posso chiedere una cosa? *Nero*: Certo. *Bianco*: Dove stava, esattamente? Io non l'ho proprio vista. *Nero*: Vuoi dire quando hai fatto quel bel tuffo? *Bianco*: Sì. *Nero*: Ero lì al binario. *Bianco*: Al binario? *Nero*: Sì. *Bianco*: Beh, io non l'ho vista. *Nero*: Ero lì fermo al binario. Pensavo ai fatti miei. Ed ecco che arrivi tu. A tutta birra. *Bianco*: Mi ero guardato attorno per essere sicuro che non ci fosse nessuno. E non c'era anima viva in giro. *Nero*: No. Soltanto io [...]. Pensi

che un angelone nero grande e grosso sia stato mandato giù dal cielo per acchiappare il tuo bel culetto bianco all'ultimo secondo e salvarti da una brutta fine? [...]. *Bianco*: Io non ho mai parlato di angeli. Negli angeli non ci credo neanche [...]. *Nero*: E in che cosa credi? [...]. *Bianco*: Forse non credo in niente. Credo nel Sunset Limited.» (pp 17-22)

Crede cioè nel suicidio. Il colloquio continua e si sposta sul versante della fede e dell'incredulità, più precisamente su Dio e sul nulla. I due personaggi assurgono a simbolo dell'uomo del nostro tempo.

#### UN NEGRO CAMPAGNOLO E UN BIANCO PROFESSORE UNIVERSITARIO

Chi sono i due protagonisti? Nero così si presenta: «Io sono solo un negro campagnolo deficiente della Louisiana» (p. 61), e specifica: «Ero un cadavere ambulante. Così morto che non sapevo manco stendermi nella tomba». (p. 12) I suoi sono tutti morti. Solo, senza guida e senza affetto, si è dato all'alcol, sempre in mezzo ai guai, sette anni di carcere duro, omicida e galera. Dopo una rissa, finita a coltellate, si sveglia in infermeria. «Mi avevano operato. Avevo la milza tagliata in due [...]. Mentre stavo steso sul letto, sento una voce. Forte e chiara, che più non si può. E la voce dice: Se non fosse per la grazia del Signore, tu non saresti qui». Intorno a lui non c'è nessuno. «Cioè, qualcuno c'era ma era inutile che mi guardavo intorno per vedere chi aveva parlato.» (p. 39) Nessun dubbio: gli ha parlato il Signore, e lui non riesce a comprendere perché lo abbia fatto. «Se ero io non lo facevo.» (p. 41) Ma Lui gli ha parlato. «E alla fine l'ho detto e basta; ho detto: Ti prego aiutami. E lui mi ha aiutato.» (p. 87)

La voce di Gesù gli ha cambiato la vita. È diventato un cristiano evangelico, fedele lettore della Bibbia ai cui insegnamenti ispira la sua condotta. Trova che affidarsi a Dio sia la cosa più bella, gli dà pace, lo fortifica nel superare le difficoltà. Lo esalta il fatto che per Gesù non ci sono razze, si è tutti fratelli, muniti di una fede che fa «stare la gente con i piedi fermi per terra quando passa il Sunset Limited [...]

e scodellare benedizioni invece che insulti sulla testa degli sconosciuti» (p. 77). Crede nella Bibbia, ma in qualche cosa non concorda con essa: per esempio, sul peccato originale. Pensa che la gente, in partenza, sia buona. «Secondo me il male è qualcosa che ci tiriamo addosso noi, da soli. Soprattutto desiderando quello che non ci spetta.» (p. 54)

Bianco è l'antitesi di Nero. Ateo assoluto, non crede nella felicità, non nella civiltà («la civiltà occidentale è andata definitivamente in fumo nelle ciminiere di Dachau», p. 22), tantomeno nella bontà degli uomini. Anch'egli però crede, e in due oggetti precisi: «nell'egemonia dell'intelletto» ed «egemonia del Sunset Limited», cioè del suicidio (cfr p. 77 seg.). È solo, senza famiglia e senza amici. È professore universitario, ma detesta i colleghi, «perché – dichiara – sono simili a me e io detesto me stesso» (p. 67). Ha letto quattromila libri, ma non la Bibbia. Non crede nella felicità, «è contraria alla condizione umana» (p. 43), ridicola, non esiste, esiste solo «la sofferenza e il destino umano [che] sono la stessa cosa. L'una è la descrizione dell'altro» (p. 44).

La presentazione di sé la offre egli stesso nelle ultime battute del suo colloquio. Queste hanno il sapore della morte intesa come assoluto annientamento. Ascoltiamolo: «Io voglio che i morti restino morti. Per sempre. E voglio essere uno di loro [...]. Io non considero il mio stato mentale una visione pessimistica del mondo. Io lo considero equivalente al mondo così com'è. L'evoluzione non potrà non condurre la vita intelligente alla consapevolezza di una certa cosa sopra tutte le altre, e questa cosa è la futilità». (p. 110)

## DUE MONDI ANTITETICI

Bianco è immerso in un ateismo assoluto. Nessun Dio, dunque nessuna speranza, nessun motivo per vivere, nessuna vita eterna. Buio, silenzio, morte. Dio è pura illusione. Nero dice di aver sentito Dio? Bianco ribatte: «Se dovessi sentire Dio che mi parla, la autorizzo a prendermi e portarmi direttamente all'ospedale psichiatrico». (p. 88) Per Nero la voce

«Cammini su una strada  
che ti sei tracciato tu.»

e la presenza di Gesù sono realtà incontrovertibili, anche se misteriose. Gli hanno cambiato la vita, gli hanno dato la speranza che permette di vedere tutto con occhi nuovi, gli hanno tolto di dosso quel pesante fardello di credersi autosufficiente e lo ha convinto ad affidarsi a lui.

Nero si è arreso alla Grazia, perché ha sperimentato la sua miseria, la sua povertà morale, il suo fallimento come uomo. Bianco invece si è chiuso nella sua autosufficienza, ha optato per l'egemonia della sua intelligenza, estraniandosi a tutto il resto. «Cammini su una strada – gli dice Nero – che ti sei tracciato tu.» (p. 79) La conclusione di tale chiusura in sé stesso è fallimentare. Nero così gliela prospetta: «Se tutto quello che sei e tutto quello che hai e tutto quello che hai fatto alla fine ti ha portato sul fondo di una bottiglia di whiskey o ti ha regalato un bel biglietto di sola andata sul Sunset Limited, allora non mi puoi portare uno straccio di motivo al mondo per dover salvare qualcosa». (p. 96 seg.)

Chiuso nel proprio io, Bianco vede il mondo come «una saga fatta di stragi, avidità e follia» (p. 90). Anche per questo nega Dio. Pure Nero vede questa saga, ma sa che le cose possono cambiare, che sulla terra non ci sono soltanto elementi negativi, che Dio dona ciò che più intensamente desideriamo. Ma occorre ascoltarlo. Crede in lui. Bianco rifiuta di credere che Gesù possa «venire qui, in questa fogna, e salvare quello che tutti sanno che è insalvabile» (p. 63), Nero era «un cadavere ambulante». Gesù gli ha parlato e lo ha salvato. Come non credere in lui?

Un altro elemento distingue Bianco: vive in un vuoto di amore. Non ama e non vuole essere amato. «Io non voglio essere amato da Dio» (p. 48) replica a Nero, quando lui dice che tutti gli uomini vogliono essere amati da Dio. Afferma anche che il colmo della disperazione sarebbe per lui incontrare le persone che ha conosciuto in vita: «Se dovessi

rincontrare mia madre e ricominciare tutto daccapo, ma stavolta senza la prospettiva della morte a consolarmi... Beh, quello sarebbe l'incubo finale». (p. 109 seg.) Suo padre, malato di cancro, moribondo, chiedeva di vederlo, e lui insensibile alla richiesta. Come può incontrare Dio una persona che si rifiuta all'amore? Quando Nero intuisce che Gesù lo ama – sì, ama anche lui, assassino e galeotto –, nella sua vita si verifica un cambiamento radicale: si dedica ad aiutare gli altri, anzi ad amarli, e ne sperimenta la capacità, trova in tutto ciò una fonte di felicità.

#### QUANDO IL CUORE È MESSO A NUDO

Nelle ultime pagine, intense e drammatiche, l'aspirante suicida mette a nudo il suo cuore con parole che fanno di pietra. Spiega e legittima il suo ateismo e il suo convincimento che la scelta più intelligente che un uomo possa fare sia quella di gettarsi sotto un treno, come farà lui. E ne spiega il motivo: tutto va in frantumi, «sopra ogni gioia pende l'ombra dell'ascia. Ogni strada porta alla morte. O peggio. Ogni amicizia. Ogni amore. Tormenti, tradimenti, lutti, sofferenza, dolore, vecchiaia, umiliazioni, malattie orrende e lunghissime» (p. 111). Perché vivere?

Dopo questa desolata litania, la voce del professore («professore delle tenebre», si autodefinisce) assume un tono più pacato. Rivolge parole affettuose a Nero, e chiede di andar via. Prima di andarsene, fa una confessione che lascia perplessi: «Lei [Nero]

dice che io voglio l'amore di Dio. Non è vero. Forse voglio il perdono, ma non ho nessuno a cui chiederlo. E non posso tornare indietro. Non posso rimettere le cose a posto. Magari una volta. Ma adesso no. Adesso mi resta solo la speranza del nulla. E a quella mi aggrappo. Ora mi apra la porta. Per favore». (p. 114) Ammissione di una sconfitta? Rimpianto di una realtà rinnegata? Nero, in ginocchio, piange. E si lamenta con Gesù: «Se volevi che lo aiutavo, perché non mi hai dato le parole giuste? A lui gliel'hai date. E a me? Non fa niente. Non fa niente. Anche se non mi parli mai più lo sai che mantengo la tua parola. Lo sai. Lo sai che sono capace». (p. 115)

La scelta suicida di Bianco è comprensibile. Quando nella nostra vita si fa il deserto – deserto di Dio, di speranza, di amore –, l'anima s'inaridisce e si affaccia sul vuoto. Di vuoto e di secchezza non si vive, e si opta per la morte, anzi per l'annientamento. Comprensibile pertanto la scelta di Bianco, ma non accettabile. La sua filosofia è unilaterale e monca. Si fonda sulle proprie discutibili esperienze e non raggiunge le aspirazioni universali, essenziali e insopprimibili del nostro animo. Il dio che egli nega non è il Dio della rivelazione cristiana, ma un dio costruito dalla sua mente, dunque un idolo da abbattere. Dunque, il nulla o Dio? La morte o la vita? Cormac McCarthy pone l'interrogativo, ma non risponde. Lascia che il lettore (o lo spettatore) riscopra la drammaticità della sua libertà, e si decida.

Nero: Tu leggi tanti bei libri.

Bianco: Ci provo, sì.

Nero: Ma non hai letto il migliore di tutti. Come mai?

Bianco: Devo andare.

Nero: No, non devi andare, professore. **Resta qui a farmi compagnia.**

Bianco: Lei ha paura che io torni alla stazione.

Nero: Potresti. Resta qui con me, invece.

# Isabella Pasqualetto

## *Tradurre Rachel Cusk*

«Il Tascabile», 31 maggio 2023



Rachel Cusk sa che un buon romanzo è una delicata opera d'ingegneria narrativa retta da leggi quasi fisiche, e che i romanzi, come gli edifici, vanno costruiti affinché rimangano in piedi anche quando non c'è più nessuno dentro, e così *La seconda casa* (Einaudi, 2023) si regge su una topografia precisissima, in cui i personaggi non sono veri personaggi, piuttosto archetipi, funzioni, tra i quali si creano flussi di potere e delicati rapporti di forza, che trovano nella radura il proprio punto d'intersezione.

La trama è semplice: M, una donna di mezz'età con lunghi capelli neri striati di grigio, vive in un'impresicata località costiera insieme al suo compagno Tony, un uomo grande e grosso, dai lineamenti rocciosi. Qualche anno prima hanno acquistato un appezzamento di terreno che confinava con la loro proprietà, e lì hanno creato una residenza per artisti – la seconda casa che dà il nome al romanzo, e che sorge su un lieve pendio davanti alla casa principale. Gli ospiti si susseguono senza particolari intoppi, finché M decide di invitare L, un affermato pittore con cui sente di avere un legame quasi mistico: non sa che L spariglierà le carte della sua esistenza, disattendendo ogni aspettativa e presentandosi insieme a Brett, una giovane donna con cui M entrerà presto in competizione. Tra loro viene a crearsi un chiasmo di geometrica esattezza: se L è l'antitesi estetica e umana di Tony, Brett lo è di M. L è esile, eccentrico, imprevedibile; Tony è robusto, flemmatico, metodico. Brett ha meno di trent'anni, è ricca, libera, nel pieno della propria giovinezza; M

di anni ne ha cinquanta, è fisicamente sfiorita, impossibilitata a tener testa a Brett quanto a bellezza e femminilità. Le due coppie rimangono in equilibrio perché incarnano forze uguali e contrarie, e soprattutto perché tra loro c'è uno spazio: la radura (come la traduzione) è un luogo di transito e negoziazione, una collocazione insieme provvisoria e privilegiata, tra impressioni e riflessi, messa a fuoco e immaginazione, il luogo in cui i raggi del sole vengono filtrati da una casa all'altra, da una lingua all'altra. Per tradurre questo libro non ho dovuto stabilirmi nella seconda casa, ma lì al centro, nella radura.

Acquattata nella radura ho visto sbocciare i ciliegi, i prati colorarsi di oro e bianco, i cervi mangiare la corteccia degli alberi; ho assistito al trionfale arrivo di L e Brett, al passaggio di M che risaliva il pendio per consegnare la posta; ho spiato M e Justine fare il bagno nella palude, L e Brett dipingere sui muri, Tony andare su e giù col trattore, Brett e Justine esercitarsi nel tiro con l'arco. Lì ho vissuto, e da lì ho tradotto.

Non ero sola, non lo sono mai stata. Non perché chi traduce non sia mai solo, ma perché con me c'era un'altra persona oltre a M, una persona in carne e ossa, *bones and all*. Ho conosciuto Anna Nadotti facendole una domanda, e da quel giorno gliene ho sempre fatte moltissime: domande di vita, di letteratura, di storia e di politica. Domande a volte pretenziose, altre involute, ma anche domande semplici, quotidiane, domande che hanno intessuto un dialogo continuo, giornaliero, da cui ho capito

che le lezioni che vale la pena di imparare non sono sempre impartite intenzionalmente, e che gli insegnamenti più importanti riguardano l'essere e il metodo, più che il sapere.

Con Anna abbiamo discusso di virgole e trattini, di congiunzioni e verbi servili, ma anche di pittura, eloquenza e psicanalisi; ci siamo scambiate email per capire se «incessante» fosse meglio di «ininterrotto», se usare «li» o «là», il passato o il trapassato; ci siamo chieste se una donna «orribile» potesse essere trasformata in «strega», se il tono di L fosse fastidioso, irritante o spiacevole, se tradurre *plotting* con «narrativo» fosse un azzardo, se quelle di Brett, più che «affermazioni», fossero «sparate»; ci siamo

viste per parlare di un aggettivo, per chiederci se rendere *integrated* con una perifrasi, se «dispense e scaffali» non fossero «credenze e mensole», per decidere se L «se la dia a gambe» o «se la svigni», se il diavolo sia «appollaiato» o «stravaccato» sul sedile del treno; ci siamo esaltate nello scovare Byatt fra i riflessi della palude, Bertha Mason in uno degli attici mentali di Cusk, nello scoprire Schopenhauer annidato in un sostantivo, Artemisia Gentileschi nascosta in una lettera. E siccome tradurre è un'opera di metodica devozione, abbiamo fatto tutto ciò con assoluta maniacalità, come se appese alle nostre virgole ci fossero le sorti del mondo, come se i punti esclamativi di Cusk fossero pilastri della terra, e togliere un avverbio significasse derubare il mondo di una sua prerogativa esistenziale.

Sono sicura che avremmo riservato a qualsiasi altro libro la medesima ossessività, ma sono altrettanto convinta che l'efferata onestà di Cusk imponga una riflessione profonda. Rachel Cusk è un'autrice che non fa sconti: non ne fa agli altri – di certo non ne ha fatti a me – perché non ne fa a sé stessa. Dopo ore passate a leggerla, tradurla, studiarla, ho capito che la sua caratteristica principale è la spietatezza: non c'è accondiscendenza nella sua autoanalisi, nessuna indulgenza nell'affrontare le proprie contraddizioni, paure, idiosincrasie; l'umano non è mai troppo umano per essere radiografato, l'identità mai così granitica da non lasciare spazio a porosità e incrinature. Avere tra le mani un'onestà così radicale significa accettare la responsabilità morale e linguistica della sua traduzione: la sincerità è una condizione di vulnerabilità che esige accortezza, tatto, cautela, e per tradurla bisogna in primo luogo rispettarla.

*La seconda casa* non è il miglior libro di Cusk. *La seconda casa* è un indicatore di direzione. Ciò che conta in Cusk – e in generale nei grandi autori e autrici – è l'intenzione che lega i libri: non si tratta di ragionare su un libro alla volta, di scrivere un unico capolavoro isolato, ma di lavorare a un progetto a cui ciascun libro aggiunge un tassello, per tracciare un percorso, aprire una strada. Come ogni processo creativo, si



rende visibile solo a intermittenza: per la maggior parte scorre carsicamente sotto la superficie, modulandosi sul tempo del pensiero, dello studio, della lettura – per sua natura un tempo privato. Ciò che si mostra al pubblico – il singolo libro – rappresenta il momento in cui dal pensiero sgorga la scrittura, cosa che succede, appunto, a intermittenza.

Si può cercare di indovinare in che punto riemergerà il percorso creativo di un certo scrittore, si può tentare di leggerne la direzione unendo i puntini delle sue opere, se ne possono cogliere anse, meandri e vicoli ciechi, ma ci sono momenti in cui è più difficile prevedere dove si collocherà lo snodo successivo. Tale difficoltà si presenta soprattutto in due casi: dopo un'opera sbagliata, malriuscita – cui generalmente fa seguito una marcia indietro, un ripensamento di modi e intenzioni – oppure dopo un'opera che rappresenta un traguardo creativo, e si configura perciò come una chiave di volta. Cusk, che veniva dalla pluripremiata trilogia di *Resoconto*, rientrava chiaramente nel secondo caso. Dopo aver smantellato dall'interno il romanzo, dopo aver liquidato la nozione di personaggio canonicamente inteso e cercato di ridurre al massimo i gradi di separazione tra lettore e fatti narrati, dopo aver creato tre libri retti da lunghe stringhe narrative di sorprendente esattezza emotiva – dopo aver fatto tutto questo, qual è il passo successivo? In quale direzione andare? *La seconda casa* risponde a questa domanda, ci dice quale rotta sta seguendo Cusk: con *La seconda casa* Rachel Cusk ha cominciato a scavare a mani nude il tunnel tra scrittura e arti visive.

Prendo in prestito le parole di Sontag per dire che ho cominciato a tradurre *La seconda casa* «con lo spirito di parte di un'entusiasta – e, così adesso mi pare, anche con una certa ingenuità»: non perché non fossi consapevole della sua importanza, complessità, valore letterario; al contrario, proprio perché lo ero. Ci sono stati giorni in cui non sono riuscita a cavare una parola dall'inglese di Cusk. Pomeriggi interi in cui sembrava decisa a non parlarmi, ore e ore in cui ho saputo produrre diciotto versioni della stessa frase,

nessuna delle quali soddisfacente. Ci sono state sere in cui sono uscita a pezzi dagli equilibrismi sintattici di Cusk, inesorabilmente vinta dall'incalzante agilità del suo pensiero, incapace di tenere testa ai suoi numeri. A volte bastava una prima lettura per capire che la frase si esibiva in esercizi di funambolismo linguistico che d'istinto non avrei saputo replicare, e che sarebbero state necessarie ore di lavoro per arrivare a fingere un dignitoso livello di destrezza. Man mano che mi ambientavo nel libro, percorrendolo in un andirivieni di dubbi e scelte, ho imparato quanto meno a fiutare il pericolo, pur sapendo che evitarlo sarebbe stato impossibile: ho capito molto in fretta, ad esempio, che le descrizioni del paesaggio andavano temute. Siccome Cusk obbliga a un apprendimento molto rapido, mi sono fatta bastare la prima – che peraltro è racchiusa in un inciso:

*Those windows go from the floor to the ceiling, so that the huge horizontal bar of the marsh and its drama – its sweeping passages of colour and light, the brewing of its distant storms, the great drifts of seabirds that float or settle over its pelt in white flecks, the sea that sometimes lies roaring at the very furthest line of the horizon in a boiling white foam and sometimes advances gleaming and silent until it has covered everything in a glassy sheet of water – seems to be right there in the room with you.*

È un inciso perfetto, uno di quei giochi di prestigio linguistico che Cusk confeziona senza sforzo apparente: l'inglese è fluido, musicale, riesce a replicare i ritmi della palude, il respiro profondo delle maree. Congiunzioni, aggettivi, articoli, sostantivi si armonizzano alla perfezione, ma a dirigere l'orchestra della frase è la sintassi: sullo spartito di questo inciso si succedono due semiminime, una minima, e una semibreve, in una sezione aurea di esattezza matematica. Le due semiminime, *its sweeping passages of colour and light* e *the brewing of its distant storms*, sono costituite da soggetto più complemento di specificazione; sette parole la prima, sei la seconda. Un quarto più un quarto. Poi viene la minima, *the great drifts of seabirds that float or settle over its pelt in white flecks*:



vale due quarti, e infatti conta quindici parole, circa il doppio di ciascuna semiminima. Di nuovo c'è un soggetto seguito da un complemento di specificazione, a cui si agganciano due relative coordinate fra loro. Infine, la semibreve, che vale due mezzi, e infatti conta poco più di trenta parole, il doppio della minima: *the sea that sometimes lies roaring at the very furthest line of the horizon in a boiling white foam and sometimes advances gleaming and silent until it has covered everything in a glassy sheet of water.*

Rinuncia alla struttura sintattica delle semiminime – il soggetto non è più seguito dal complemento di specificazione – e prende in prestito le relative della minima, ma vi aggancia una temporale. Questo è lo spartito sintattico dell'inciso; il resto lo fanno le consonanti liquide, che ci consegnano al languore ipnotico delle maree. Tradurlo significa sintonizzarsi sulle frequenze del paesaggio e rispettarne il più possibile i valori musicali – un quarto, un quarto, un mezzo, due mezzi. In italiano suona così:

Sono finestre che vanno dal pavimento al soffitto, perciò la spessa fascia orizzontale della pianura e i suoi drammi – le folgoranti transizioni di luce e colore, il montare di tempeste lontane, le folate di bianchi uccelli marini che volteggiando e posandosi ne screziano il manto, il mare che ora ruggisce spumoso al limite estremo dell'orizzonte e ora avanza silenzioso e lucente fino a ricoprire tutto di un velo d'acqua tersa – sembra essere lì con te nella stanza.

«Lo stile è una faccenda molto semplice» diceva Woolf. «È tutto ritmo. Una volta trovato quello, impossibile usare parole sbagliate.» Ovviamente, traducendo, si possono sempre usare parole sbagliate: lì sta la libertà, purtroppo o per fortuna. Ciò che m'interessava mostrare è che c'è una ragione dietro alla musicalità, e che non esiste libertà senza disciplina, nella traduzione come nella musica.

Se ho capito subito che le descrizioni del paesaggio avrebbero rappresentato una sfida sonora e pittorica, e ho imparato presto a captarne la melodia a righe di distanza, ho impiegato decisamente più tempo a rassegnarmi alla trincea di pronomi e preposizioni,

dove le insidie sono imprevedibili e il fronte va ridiscusso di volta in volta – per Cusk come per qualunque altro autore; per me come per qualunque altro traduttore. I pronomi mi hanno provocato le più clamorose frustrazioni, le preposizioni i più snervanti contrattempi: sono inciampata in questi minuscoli ciottoli della frase molto più spesso che nei grandi rilievi di sintassi. A pagina quarantatré, ad esempio, Cusk scrive: «*He said he would be arriving at the harbour town about two hours' drive south of us.*» Come si fa a capire, a una prima lettura, che il problema sarà *of us*? Non si capisce, semplicemente. Non leggendo. Si capisce traducendo, quando di punto in



bianco quell'*of us* comincia a lievitare in maniera inaspettata. *South of us*, «a sud rispetto a noi»: ecco che da quattro lettere ne sono nate dodici. *South of us*, «a sud rispetto a casa nostra»: diciannove, peggio ancora. *South of us*, «in direzione sud»: quattordici. Fare la conta delle lettere non sempre ha senso; qui la uso come indicatrice di peso specifico.

Nell'originale, *south of us* è una comparsa, che passa rapidamente sul fondale della frase senza attirare l'attenzione: in italiano, qualsiasi aggiunta chiarificatrice – che sia in direzione, rispetto, o simili – ruba la scena all'*harbour town*, prima attrice indiscussa. L'istinto, a questo punto, è togliere *of us*: la cittadina portuale è a sud, e basta. La tentazione dura poco, perché l'impostura sarebbe eccessiva: la cittadina non è a sud in assoluto – è a sud di casa loro, a sud rispetto al luogo da cui partono, e per raggiungerla in macchina s'impiegano due ore. Ciò che conta è sottolineare il moto: una volta enfaticizzato quello, si capirà subito che il luogo da cui partono non potrà che essere casa loro, e che sarà tale luogo a dettare legge sui punti cardinali. Una possibilità – non l'unica, immagino – è usare «verso»: «Precisò che sarebbe sbarcato nella cittadina portuale a circa due ore di auto verso sud». Il pronome *us* non è più esplicito, ma la frase mantiene la sua rapidità, i ruoli di scena rimangono invariati. Un'impostura accettabile, dunque.

*Harbour town*, la prima attrice, è interessante perché permette di parlare di alcuni crocevia traduttivi. Tradurre significa scegliere, e l'unità minima di tale scelta è la parola: si sceglie sempre, parola per parola, o piuttosto si decide. Decidere è uno dei verbi di cui s'impara prima l'etimologia: decidere, dal latino, composto di *de* più *caedere*, «tagliare via». Scegliere significa decidere, e decidere significa escludere. Kazuo Ishiguro, che a cinque anni lasciò il Giappone con la propria famiglia per trasferirsi in Inghilterra, ricorda tale momento come un decisivo bivio esistenziale: «*There was another life that I might have had, but I'm having this one*» dirà. C'era un'altra vita che avrei potuto vivere, ma sto vivendo questa. Tradurre è esattamente così: sapere che

c'era un'altra traduzione che avrei potuto scrivere, ma sto scrivendo questa. La scelta è obbligata, continua, sistematica, e condanna all'ambito del possibile tutti gli altri mondi linguistici. Se è vero che si sceglie sempre di volta in volta, è anche vero che ci sono scelte che tracciano un solco nelle vaste lande di libertà della traduzione: sono scelte che potrei definire preliminari, se non fosse che mi sono spesso trovata a modificarle – o addirittura a farle – in corso d'opera.

Tanto per cominciare, c'è il titolo, *Second Place*, e il suo diabolico doppio senso, quel *place* che è casa ma anche posto, nel senso di posizione: è sullo scarto tra luogo e gerarchia, tra collocazione e destino, che si gioca tutto il romanzo. Già a una prima lettura, appare chiaro che l'ostinata letterarietà di «secondo posto» non funziona: il *second place* è decisamente «una casa», con pareti, mobili, stanze e scaffali; se ne racconta la costruzione, l'arredamento, gli inquilini. È la seconda casa che amplia la prima, o si contrappone a essa. Nell'originale, se si esclude il titolo, *second place* conta trentasette occorrenze; è inteso come «seconda casa» in trentasei. C'è un unico paragrafo in cui *second place* non allude alla seconda casa bensì a un posizionamento nella gara della vita, a un ordine d'arrivo nella competizione tra i sessi. Naturalmente, il tentativo di cercare un'espressione che contenesse un doppio senso equivalente è stato fatto; altrettanto naturalmente, quel tentativo è fallito, lasciandosi alle spalle una bruciante invidia linguistica. Non tanto verso l'inglese, ma verso il francese: il doppio senso equivalente l'avevo trovato, ma si trattava di un sostantivo francese che in italiano, per quanto usato, suonava pretenzioso, al limite della leziosità. La traduttrice francese avrebbe potuto contare su «*dépendance*», io no: mi è parsa un'ingiustizia di proporzioni inimmaginabili, un vantaggio immeritato nel microcosmo paritario di traduttori e traduttrici. In un accesso di megalomania mi ero persino chiesta se in Francia ci avrebbero pensato, già pronta a puntare il dito contro quello che avrei reputato un peccato imperdonabile, la riprovevole

superficialità di chi ha gli strumenti ma non li usa. Ovviamente, neanche a dirlo, in Francia ci hanno pensato: nell'edizione francese uscita per Gallimard con la traduzione di Blandine Longre, *Second Place* s'intitola *La Dépendance*. *Dépendance* è perfetto: è esattamente ciò che intende Cusk. O meglio, ciò che intende per trentasei volte, finché a pagina centosessantacinque decide di giocare a carte scoperte: *I said to him that «second place» pretty much summed up how I felt about myself and my life – that it had been a near miss, requiring just as much effort as victory but with that victory always and forever somehow denied me, by a force that I could only describe as the force of pre-eminence. I could never win, and the reason I couldn't seemed to lie within certain infallible laws of destiny that I was powerless – as the woman I was – to overcome.*

È un paragrafo che, in quanto traduttrice, da una parte mi salva e dall'altra mi condanna: mi salva perché esplicita il doppio senso che mi ero ormai arresa a perdere, mi condanna perché smaschera quella mia resa. Le altre trentasei occorrenze reggevano il gioco, la trentasettesima fa crollare il castello di carte della mia menzogna. Quando una bugia comincia a vacillare, il bugiardo ha due opzioni: o dire la verità, o mentire di più. Io ho mentito di più, perché la verità non potevo permettermela. Perciò ho cercato una faglia, un'incrinatura narrativa dove incuneare più a fondo la mia bugia, e l'ho trovata in *it had been a near miss*: la mia unica opportunità di cavarmi d'impaccio stava lì, era lì che dovevo inserire il doppio senso. Il *second place* precedente poteva rimanere seconda casa, a patto di sottolineare l'unica parola su cui non mentivo, ossia l'aggettivo «seconda»:

«Avevo detto a Tony che “seconda casa” riassumeva il modo in cui mi sentivo rispetto a me stessa e alla mia vita: ero l'eterna seconda, avevo sostenuto uno sforzo pari a quello del vincitore, ma la vittoria mi sarebbe sempre stata negata da una forza che posso solo descrivere come la forza della superiorità. Non avrei mai potuto vincere, per via di una serie

d'infalibili leggi del destino che – in quanto donna – non avevo il potere di eludere».

La bugia della seconda casa fila liscia, e a mia discolpa posso dire che c'è una cosa su cui invece non ho mai mentito: i punti esclamativi. Sono centottant'otto in inglese, e centottant'otto in italiano: ho voluto mantenerli tutti. Se molti dei punti esclamativi in questo libro sembrano fuori luogo, è perché lo sono: lo sono rispetto alla prosa abituale di Cusk, a cui l'ostentata euforia del punto esclamativo appartiene poco, ma lo sono anche rispetto al libro stesso, ai suoi personaggi, alle lunghe tirate filosofiche, paesaggistiche, introspettive. Quando ho letto per la prima volta *La seconda casa*, quei punti esclamativi mi hanno dato l'impressione di un entusiasmo troppo smaccato per essere spontaneo: per qualche strano percorso della memoria, mi hanno riportata al film *Le ore*, alla magistrale messinscena di allegria allestita da Kitty, che dura il tempo di un punto esclamativo prima di sgretolarsi nell'autentica tragedia esistenziale che si era sforzata di dissimulare.

Il punto esclamativo è l'estremo tentativo di salvare le apparenze, e siccome si appare sempre per qualcuno, io credo che la colpa dei punti esclamativi sia, almeno in parte, di Jeffers. È a lui che M si rivolge: Jeffers è il metronomo della narrazione, di tanto in tanto fa capolino tra due virgole e le ricorda che c'è un ritmo da rispettare, una storia da raccontare, e che le divagazioni sono ammesse, ma solo fino a un certo punto. Di fronte a Jeffers, M si mette in tiro agghindandosi di punti esclamativi: a volte li usa per ostentare sicurezza, cercando di convincersi di realtà di cui è la prima a dubitare, altre per dissimulare la sofferenza con una specie di sardonica nonchalance. M cerca di seppellire il dolore facendosi forza coi punti esclamativi: non sa che saranno proprio loro a tradirla. I punti esclamativi sono l'eccesso che le impedisce di farla franca.

Questa, almeno, è l'impressione che hanno dato a me, ma non so se tale effetto sia voluto: non perché Cusk sia solita perdere il controllo della narrazione,

anzi – ma perché quei punti esclamativi non sono farina del suo sacco. Leggendo *La seconda casa* è impossibile non notare la presenza di due corpi estranei rispetto allo stile di Cusk: i punti esclamativi, e i polisindeti. E infatti entrambi sono l'eco della voce di Mabel Dodge Luhan, che ne fa ampio uso in *Lorenzo in Taos*, indicato da Cusk come diretto progenitore della *Seconda casa*. Se sui punti esclamativi non ho mentito, ho deciso di farlo su qualche polisindeto. Mi pare che l'italiano, rispetto all'inglese, regga meno il polisindeto, perché mal sopporta la ripetizione: diventa presto insofferente alle sfilze di *e*, che invece s'intonano perfettamente al ritmo sincopato eppure armonico dell'inglese. In inglese il polisindeto si nota, ma non stona; in italiano, alla lunga, si nota e stona. Per questo, alcuni polisindeti – la maggior parte – sono rimasti in quanto indicazione stilistica, ma altri – pochi – sono stati tolti, concedendo alla frase il sollievo di una virgola.

Ma gli studi di teoria della traduzione li ho letti, perciò sono consapevole del reato di cui mi si può accusare. L'impostura sui polisindeti potrebbe valermi un posto nel girone dei «distruttori di sistematismi» invocato da Berman; la mia speranza è che, in virtù delle parole di Barnes sulle traduzioni di Flaubert, mi si possa quantomeno concedere uno sconto di pena. Le riporto a mo' di attenuante: «Se essere "fedeli" significa essere "goffi", allora significa anche essere "infedeli", perché Gustave Flaubert non era uno scrittore "goffo"». Barnes usa l'aggettivo *clunky*, che significa goffo nel senso di macchinoso, impacciato. Un tipo di goffaggine che subito mi fa venire in mente i dialoghi. Tradurre i dialoghi mi ha insegnato quanto può essere faticosa la spontaneità.

La spontaneità è un potente spartiacque linguistico, di fronte a cui la letterarietà è un lusso che di rado ci si può permettere: ciò che è spontaneo in inglese raramente lo è in italiano. In questo senso, i dialoghi sono una palestra impietosa: è al cospetto dell'effervescenza del parlato che l'aderenza assoluta produce i più clamorosi esempi di goffaggine. Riprodurre la concitazione dei dialoghi richiede una paziente opera di smerigliatura e, nel caso della *Seconda casa*, anche un notevole sforzo d'immaginazione: Cusk, che è anche drammaturga, obbliga a fingere che battute incastonate nel religioso silenzio della parola scritta siano in realtà stralci di copione.

Tuttavia, non bisogna essere troppo severi coi dialoghi – non con quelli di Cusk, almeno: è nella colloquialità di quegli scambi che, nel corso della traduzione, ho intravisto la possibilità di riprendere fiato. Generalmente, salutavo l'avvicinarsi di un dialogo con un certo sollievo, come quando un sentiero spiana di colpo dopo una salita. Tradurre Cusk ha significato, per la maggior parte del tempo, rincorrerla: pur allineate ai blocchi di partenza di ciascun paragrafo, le bastavano poche falcate per staccarmi di vari metri. L'ho vista inerpicarsi sui pendii dei suoi ragionamenti sapendo che non avevo altra scelta che seguirla, dissimulando l'affanno e aspettando la spianata. A salvarmi, credo, è stata una forma di paziente stupore, che a tratti si permetteva di sfociare in vera e propria meraviglia di fronte all'esattezza di alcune considerazioni, al respiro di particolari metafore, a certi inaspettati scarti del pensiero. Insomma, il cammino era impervio, ma c'erano scorci in grado di ripagare di ogni fatica, e il privilegio del percorso imponeva, di tanto in tanto, di fermarsi a guardare.

«Cusk, che è anche drammaturga, obbliga a fingere che battute incastonate nel religioso silenzio della parola scritta siano in realtà **stralci di copione**.»

# Esordienti/confirmati

a cura di Lavinia Bleve



*Baba* e *Angeli di sale* sono due esordi che hanno in comune il tema: entrambi raccontano di padri e figli, di cosa significhi essere padre e cosa figlio, di come questi due ruoli risentano delle influenze che l'uno ha sull'altro, di quanto la loro crescita passi per lo scontro – e solo questo porti all'accettazione e al perdono. Maalel e Marangi sviluppano questo scontro in modo opposto: mentre il primo sceglie di mantenerlo sempre vivo e lo analizza con molto senso pratico pur non perdendone il lato sentimentale, il secondo lo lascia ovattato, imprigionandolo in un'atmosfera in cui riflessione ed emotività trovano giusto spazio ed equilibrio.

La conclusione per entrambi i libri è la stessa: serve un paese a cui tornare, serve il passato affinché il futuro abbia fondamenta solide – e serve il coraggio che si dovrebbe pretendere sempre dalla scrittura di un esordiente perché la storia da raccontare, che correva il rischio di essere vecchia o smielata, non risulti noiosa.

*Baba* è la storia di Ahmed, giovane italiano che vive a Andria con madre barese e padre tunisino: l'infanzia sospesa fra le due culture, la violenza del padre, la costante volontà della madre di sfuggire al controllo del marito e alle sue regole, la consapevolezza e l'accettazione dell'omosessualità, la formazione perennemente in bilico di un ragazzo che si sente fuori posto e non sa capire – prima che decidere – in quale delle due culture sentirsi a casa, fino al trasferimento a Palermo; qui una telefonata della madre lo riporta a Andria dove, a causa della malattia e del ricovero in ospedale di suo padre, inizia con lui un dialogo silenzioso e a voce alta con cui ripercorre il passato e si ferma nel presente:

- Tu quando nato grosso come mucca.
- Eh?
- Tu faccia rossa rossa, i beri assai latte da tu mamma. Tu bello come mucca.
- Ma le mucche non sono belle.
- Tu fari ridere me, Ahmouda.

Comincia in questo modo il tema più importante di *Baba*: la costruzione dell'identità del protagonista. L'autore sceglie di svilupparla in un modo preciso e originale: non è la lagna dell'italiano a metà che lotta per l'integrazione che gli viene sistematicamente negata, non è la disperazione del giovane omosessuale che scende in piazza a reclamare diritti, non è la critica al modello parentale ritenuto superabile e superato; *Baba* è Ahmed che decide quando e come sentirsi italiano o tunisino o cattolico o musulmano o eterosessuale o omosessuale, come a voler sottolineare che questa decisione non ragioni attraverso l'esclusione di un'ipotesi a beneficio di un'altra, ma si basi sull'opportunità di accogliere ogni definizione di sé – anche quando sono in antitesi – e questo nel libro è sempre visibile e concreto.

Ahmed diventa così un contrasto equilibrato di lingua parlata e scritta, di religione e di sessualità, di cibo, di famiglia.

È di lingua, che Ahmed abita – «La lingua che ospito»: cresciuto con un padre che mescola l'arabo tunisino all'italiano con risultati insoddisfacenti e con la famiglia materna che sporca l'italiano con la cadenza barese, la posizione di Ahmed è al centro esatto di due forze opposte: «In famiglia le lingue convivevano tacitamente: non era raro sentire mia madre parlare in pugliese e mio padre risponderle in arabo. È per questo che già a tre anni facevo confusione: dovevo chiamarlo baba o papà?».

La famiglia materna gli cambia il nome in Moemi ritenendo Ahmed un nome troppo arabo e il padre gli insegna otto parole di tunisino a settimana; al centro del conflitto linguistico, il protagonista non si schiera: «Io rimanevo l'unico a non ritenere mio né il tunisino né il pugliese, e per questo motivo, a partire dai cinque anni, avevo iniziato a creare un vocabolario dell'immaginazione. Inventavo parole, lo facevo di notte nel letto, mentre abbracciavo Bubu. Erano parole che non avevano nessun senso, ma uscivano spontanee dalla mia bocca».

È di religione, che Ahmed conosce alla scuola coranica, obbligato a frequentarla dopo essere stato scoperto a giocare con le bambole: «I maschi non giocano con le bambole. I maschi non giocano con le femmine. I maschi non giocano a fare le femmine. I maschi sono maschi, le femmine sono femmine. Mio padre cercò di spiegarmi la differenza tra i sessi in lunghe discussioni dopo la preghiera serale»; è di identità sessuale, su cui ancora una volta Ahmed non si dichiara ma si interroga, nonostante gli insegnamenti della scuola coranica, nonostante i compagni di classe a scuola gli urlino contro che «i ricchioni non stanno con le femmine».

È di cibo e Ahmed sa fin da bambino che «il maiale è haram, il vino è haram»: cresce mangiando couscous e a scuola o a casa delle zie cibi vietati: «Avevo voglia di mordere un panino con il prosciutto tutte le volte che mio padre si comportava male».

È di famiglia, dove padre e madre sono prima di tutto uomo e donna e «gli uomini sono preposti alle donne, a causa della preferenza che Allah concede agli uni rispetto alle altre e perché spendono i loro beni. Le virtuose sono le devote, che proteggono nel segreto quello che Allah ha preservato. Ammonite quelle di cui temete l'insubordinazione, lasciatele sole nei loro letti, battetele»; il padre picchia la madre se non prega o se i suoi atteggiamenti non seguono i precetti coranici, cena in silenzio, è il primo a parlare e chiede solo al figlio prediletto: «Sicuro Ahmouda che avete pregato?»; «allora gli rispondevo che avevo pregato pensando a lui. Mia madre mi aveva insegnato a mentirgli».

L'originalità di *Baba* sta nella scelta di non presentare al lettore un personaggio che si schiera e non perché il protagonista – e a questo punto anche l'autore – sia codardo, ma piuttosto per eccesso di indagine e di analisi: Ahmed – e a questo punto anche l'autore – decide consapevolmente di sospendere il giudizio, riuscendo così a essere non mero spettatore, ma il momento semplice in cui a un certo punto due mondi

opposti si incontrano e, anziché litigare per stabilire quale sia migliore fra i due, convengono di fermarsi, guardarsi e studiarsi a vicenda – come a voler dire che sì, lettore, ti aspetti che io ti dica se mi sento tunisino o barese alla fine della storia, lo capisco, ma io – e a questo punto, lettore, non sai se a parlare sia Ahmed o lo scrittore – posso essere entrambe le cose o nessuna delle due o scegliere di volta in volta – decido di non dirtelo: è come aspettarsi una lettera e invece ricevere una storia.

«Baba, avrei dovuto scriverti una lettera.  
Ti ho scritto una storia.»

Mohamed Maalel, *Baba*, Accento

### ALTRI PARERI

«Mohamed Maalel coglie [...] l'opportunità di declinare lo schema in modo personale, associando questo *redde-rationem* allo stravolgimento di un'immigrazione che impone nuovi codici e nuovi parametri. [...] È un amarcord a tratti intenso, capace di stagliarsi con nitore di tratto mentre indugia sul dettaglio, e non recede davanti alla cronaca di una quotidianità lacera fra mercati ambulanti e angherie domestiche [...].»

Stefano Massini, «Robinson»



*Angeli di sale* può essere raccontata come la storia di una famiglia: Pietro, figlio allontanatosi da casa, vi fa ritorno richiamato dai fratelli minori Bruno e Carla per assistere il padre Sandro – malato più nella mente che nel fisico.

La trama sembrerebbe già stata scritta o, peggio ancora, già letta molte volte – persino nel colpo di scena finale che rimette in asse gli equilibri di tutti i personaggi: il fratello buono e quello cattivo, la sorella maestra di scuola ma con una leggera vita sessuale, la madre che abbandona la famiglia quando i tre sono bambini, il padre che giudica, urla più che parlare e non ascolta, gli amori con la vicina di casa Maria.

Se Marangi non cade nella trappola della solita storia del ritorno del figliol prodigo e dell'ennesima famiglia complicata che tanto piace alla narrativa italiana soprattutto in odore di Strega è perché ne consegna al lettore una versione nuova, sporcando di imprecisione tutto quello che racconta e ottenendo come risultato un romanzo che, anziché apparire monco, è invece sempre armonico e completo.

È indefinito già nei luoghi: non fornisce coordinate o nomi del paese in cui si svolge la vicenda, che fa conoscere attraverso i rumori e gli odori del mare già dalle prime pagine – il risultato è una descrizione che rende visivo quello che racconta: «Poi vedo casa: è sempre uguale, bianca; la terrazza che sporge verso la costa, verso il mare. Mi volto e vedo il mare che incide l'orizzonte. Una fossa di luce sospesa che oscilla nella corrente e si increspa e confonde la terra in abbagli. Allargo il petto in un respiro; prendo fiato».

E il mare è la sola cosa che in *Angeli di sale* è sempre in movimento mentre i personaggi sono fermi, come se fossero in trappola – «voglio diventare anche io cadavere nero trasportato dal libeccio. E allora mi lascio cadere sotto l'onda, proprio prima che si stai per chiudere, mi lascio andare nel risucchio e il mio corpo entra, sopra di me il peso dell'onda che chiude i denti al suolo».

L'azione avviene in un tempo piuttosto breve, ma è dilatato quanto più si possa attraverso flussi di pensieri che ripercorrono il passato e ricostruiscono la storia familiare, e la sensazione che ogni personaggio sia immobile è ottenuta attraverso almeno tre elementi: ogni capitolo ha il nome del protagonista che parla, ogni protagonista racconta una parte della storia e si ferma per passare la parola all'altro, ognuno di loro si descrive attraverso gli occhi dell'altro e non attraverso i propri.

Pietro, per esempio, è raccontato dagli altri personaggi e ogni volta è un Pietro diverso: è quello dei pensieri di Maria («sentivo i suoi passi leggeri su per le scale; saliva le scale senza peso, come un fantasma. Vivevamo in due tempi diversi, lui rivolto all'indietro, perso nel suo didentro. Un vuoto lo circondava, percorreva enormi distanze solo con lo sguardo. Gli costava fatica. Nel suo sguardo trovavo detriti, cenere e ossa»); è quello di Sandro («se ne viene su tranquillo, come al suo solito. Si ferma in mezzo alla strada, lo sguardo perso davanti a lui che forse guarda le colline e gli ulivi. E poi mi dicono che non capisco. Mi ci giocherei un braccio che quello si è fermato per ammirare la luce sugli ulivi. L'avevo sempre detto che era un po' strano, fin da piccolo. Sempre imbambolato come se dormisse in piedi»); è quello Bruno («lui ha sempre cercato di dimenticare, con quello sguardo fuori dal mondo che ti passa da parte a parte, come se fossi un ostacolo fra lui e qualcosa che sta seguendo. Me lo sento passare attraverso»).

Conclusa la lettura, poco o nulla sappiamo della vita che Pietro ha lasciato per fare ritorno alla casa dell'infanzia, poco o nulla sappiamo del delitto passato di cui si sono macchiati i fratelli Pietro e Bruno, poco o nulla sappiamo della storia d'amore adolescenziale fra Pietro e la vicina di casa Maria e del figlio che sarebbe potuto nascere, poco o nulla sappiamo della storia d'amore in corso fra Maria e Bruno, poco o nulla sappiamo del rapporto fra Carla e il bracciante di colore, poco o nulla sappiamo della fine di Pietro.

Quello che sappiamo è che questi dettagli non servono: con un lungo flusso di coscienza a più voci – e questo sì che è in movimento costante come fosse di acqua del mare – Marangi sposta l'attenzione dall'azione alla riflessione e il lettore riconosce qualcosa che aveva dimenticato: di personaggi che agiscono e che hanno persino la missione di sconcertarci siamo pieni, mentre di quelli che riflettono su pensieri, suoni e odori ultimamente siamo poveri.

«Sale lentamente e sulla scala il rumore della scarpa e del legno che scricchiola arriva ogni passo più in ritardo. Io conosco mio figlio e lui non sale le scale in quel modo. Fa un rumore, salendo, che non è il rumore di mio figlio.»

Francesco Marangi, *Angeli di sale*, Polidoro

### ALTRI PARERI

«Il giovanissimo autore scava con visionarietà faulkneriana nei segreti e nei morbosi rapporti della famiglia e dei loro vicini, ordendo un complesso andirivieni temporale dove voci e versioni sfumano le une nelle altre. Fanno da suggestivo contrappunto squarci di paesaggio mediterraneo.»

Premio Calvino