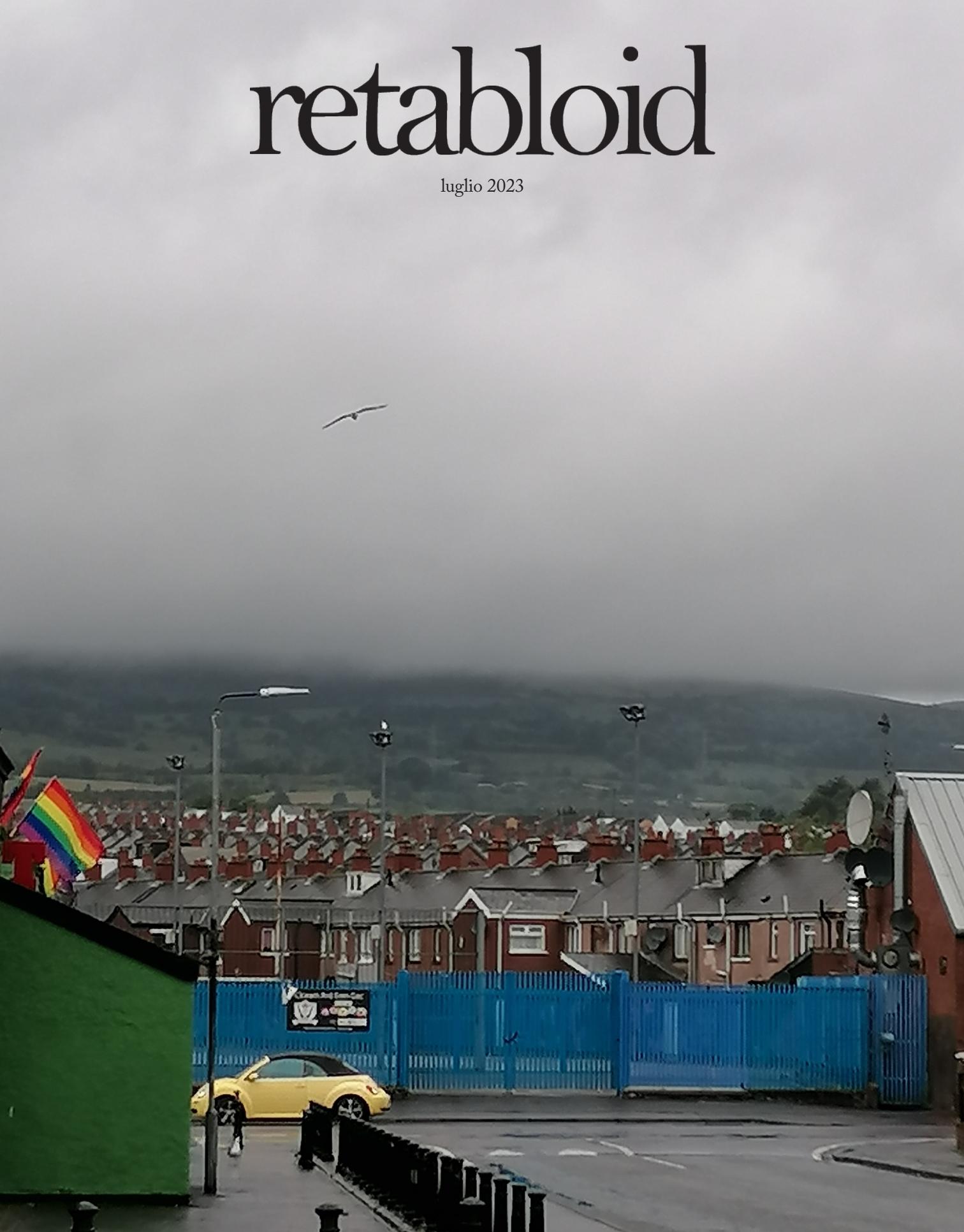


# retabloid

luglio 2023



**retabloid** – la rassegna culturale di Oblique  
luglio 2023

«Ho sempre cercato di vivere in una torre d'avorio;  
ma una marea di merda ne aggredisce le mura,  
tanto da farla crollare.»

Gustave Flaubert

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

Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Guardiamo le vostre proposte: fotografie, disegni,  
illustrazioni.

Regolamento su [oblique.it](http://oblique.it).

Segnalateci gli articoli meritevoli che ci sono  
sfuggiti.

[redazione@oblique.it](mailto:redazione@oblique.it)

## Gli Atomi della call #14 – Lost in Transmission

Valeria Cipollone, <i>Comunicazione di servizio</i>	5
Beatrice Masi, <i>Siamo anfibi silvani</i>	6
Camilla Pasinetti, <i>Progetto didattico</i>	7

## Gli articoli

# <i>Nel segno dell'esilio</i>	
Luciano Funetta, «Robinson», primo luglio 2023	9
# <i>Libro mercato</i>	
Silvia Gola, «Il Tascabile», 4 luglio 2023	11
# <i>C'è un nuovo canone letterario che preferisce le storie vere</i>	
Gianluigi Simonetti, «Domani», 5 luglio 2023	16
# <i>Nell'era della prima persona il romanzo diventa psicanalisi</i>	
Fabrizio Sinisi, «Domani», 7 luglio 2023	18
# <i>Vince d'Adamo. Uno Strega alla memoria</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 7 luglio 2023	21
# <i>Piccoli disastri tra amici</i>	
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 8 luglio 2023	23
# <i>L'invisibile maestro dei libri</i>	
Paolo Di Stefano, «Corriere della Sera», 9 luglio 2023	25
# <i>Per Milan Kundera</i>	
Francesco M. Cataluccio, Facebook, 12 luglio 2023	30

# <i>«Non ergete lapidi, che fiorisca la rosa». Per Franco Rella, un maestro</i>	
Davide Brullo, «Pangea», 15 luglio 2023	33
# <i>La nuova sfida di Feltrinelli: nasce il progetto Gramma</i>	
Cristina Taglietti, «Corriere della Sera», 18 luglio 2023	39
# <i>«Scrivere è ogni volta rinnovare la ferita.»</i>	
Mauro Massari, «Poetarum Silva», 19 luglio 2023	42
# <i>Questa Barbie è più furba di te</i>	
Silvia Schirinzi, «Rivista Studio», 21 luglio 2023	45
# <i>Il disastroso trionfo di due «tuttologi»</i>	
Ernesto Ferrero, «tuttolibri», 22 luglio 2023	48
# <i>Jean Stafford, indiretto libero con Ralph e Molly</i>	
Margherita Ghilardi, «Alias», 23 luglio 2023	51
# <i>Sinéad O'Connor e il destino di un'irregolare</i>	
Paolo Madeddu, «Rolling Stone», 27 luglio 2023	54
# <i>«It's exciting, it's powerful»: how translated fiction captured a new generation of readers</i>	
John Self, «The Guardian», 29 luglio 2023	57
# <i>Le stelle scure di Hollywood</i>	
Michele Masneri, «Il Foglio», 29-30 luglio 2023	61
<b>Gli sfuggiti</b>	
# <i>Come capire un mondo con sempre più confini</i>	
Anna Momigliano, «Rivista Studio», 26 giugno 2023	66
<b>Esordiaro/confermaro</b>	
a cura di Lavinia Bleve	70

Valeria Cipollone

## Comunicazione di servizio

Il tempo è finito. L'orologio del mondo si è fermato e non ve ne siete nemmeno accorti. La terra si è consumata sotto i vostri piedi, fino all'ultima zolla al centro del pianeta. Si è sgretolata, pezzo dopo pezzo, scivolando in un gorgo. Eravate troppo assorti nella vostra quotidianità per sentire la natura che si avvilita, mentre il cielo restava senza atmosfera, i grilli smettevano di frinire, gli uccelli rimanevano in silenzio. I mari, i ghiacciai, i laghi, insieme a ogni singola pozza d'acqua, si sono dissolti in una nube densa, per poi svanire. I pesci si sono tramutati in un tappeto di occhi appassiti sulle distese d'acqua scomparsa. Gli animali hanno smesso di muoversi, trasformandosi di colpo in abitanti fossili d'una savana inaridita. Non vi hanno convinto nemmeno i boschi ridotti a macchie avvizzite, fusti senza fibra, foglie senza vigore. I colori sono scemati, a uno a uno, lasciando il posto soltanto al bianco. Eppure ve l'avevamo detto. State attenti. Non esaurite ogni risorsa, sognando rigenerazioni infinite. Non affondate le mani nella terra per saccheggiarla, immaginandovi in assenza di limiti. Vi avevamo avvisato. Avete perso tutto. Siete rimasti soli. Adesso tocca a voi. L'ossigeno, che lentamente si sta esaurendo, spegnerà il vostro respiro. La luce, ormai fioca, lascerà i vostri occhi senza vista. Camminerete ancora un po' nell'oscurità, con un senso di smarrimento, agognando quello che avete già sperduto. Non saprete più come riconoscervi. Articolerete parole nel nulla. Piangerete, quando toccando il volto di un altro avrete l'impressione di trovare un amico. Vi accaserete, infine, stanchi, invocando aiuto. Non ci sarà più nessuno a rispondervi. Infine cadrete in un sonno cieco, un sonno senza più nessuna possibilità di risveglio.

Valeria Cipollone è nata nel 1988 a Roma, dove tuttora vive. Ha iniziato a scrivere copiando le parole dalle etichette delle bottiglie. Si è laureata in economia e oggi lavora come funzionaria di Stato. Cammina molto, legge tutto quello che le capita sotto gli occhi, nutre una passione per la lingua francese e per i gelati.

Beatrice Masi

## Siamo anfibi silvani

L'erba sotto i piedi diventa viola, gialla, blu, grigia, arancione. La dea esce dal bosco, le fiaccole la seguono e danzano nell'oscurità tra i rami intricati. Cantano la formula antica. L'occhio di Osiride nel cielo richiama lo specchio della luna. Noi danziamo e l'acqua del lago inizia a salire. Intorno ai piedi immersi, l'erba si snoda come alghe viola, gialle, blu, grigie, arancione. La dea raggiunge la sponda e le vestali si inginocchiano. Lei è in piedi davanti al riflesso della luna e intona il canto. La sua voce smuove la superficie dell'acqua sempre più alta e le luci elettriche diventano intermittenti. Stringo le mani di K. sotto la superficie: gli avambracci aderiscono, i capezzoli reagiscono al contatto, le labbra e la lingua bagnate mentre il corpo viene sommerso al ritmo del canto. Intreccio le dita tra i suoi ricci, e anche quelli mi sembrano alghe, erba e rami intricati. La città e gli anni vissuti lontano dal lago sono istanti marginali davanti all'acqua che si innalza, al canto della dea, all'occhio di Osiride che scende sulla superficie. Siamo anfibi silvani, inneggia il canto; le parole dimenticate riemergono. Quando l'acqua ci ricopre, li vedo strisciare in profondità, testa, coda e zampe. Ora sono loro a guidare il canto, la voce della dea e l'occhio di Osiride in cielo. Lascio le mani di K., discendo nel flusso. Affondo; il loro suono è un richiamo subacqueo: siamo anfibi silvani. Mi abbandonano nel limo, tra gli alberi sommersi e le rovine del tempio. Vengo accolta nel loro corpo. Adesso siamo acqua e carne, sangue e squame. Siamo anfibi silvani.

Beatrice Masi è nata nei Castelli Romani nel 1994. È dottoranda e tutor didattico presso l'Alma Mater Studiorum di Bologna. Nella sua ricerca si occupa di analizzare secondo una cornice analitica ecomarxista un gruppo di testi semispeculativi appartenenti alla letteratura del boom e del crollo economico irlandese.

# Camilla Pasinetti

## Progetto didattico

Comunicazione di sistema. È la prima volta che tentiamo un contatto con questo tipo di modulazione. Non siamo soliti interferire con i progetti in corso, ma queste sono circostanze straordinarie. Speriamo possa gratificarvi sapere che il termine «vita» ha trovato un suo seguito anche qui. I vostri sforzi di ricerca, l'ardore della vostra speranza di trovarne anche solo un'altra, microscopica forma ha spinto la vostra immaginazione ben oltre le aspettative della nostra. Avete persino battezzato il contesto spaziale che vi circonda. «Terra», «sistema solare», i bambini assimileranno presto anche questi vocaboli. In effetti, avete battezzato qualsiasi cosa. Tra i quadranti in nostro possesso, siete l'unico che abbia scavato tanto in profondità o che si sia alzato tanto da allontanarsi, quasi sognaste segretamente di fuggire, quasi avvertiste l'indecifrabile, recondito sospetto di essere prigionieri della vostra piccola biglia blu. Trecentomila anni d'evoluzione percepita: duecentonovantadue a familiarizzare con la pietra, e meno di diecimila per plasmare i metalli e imparare a volare.

Il mondo in cui si è sviluppato il vostro quadrante dopo l'innescò è stato straordinario. Per quanto sia difficile pensare che possiate trarre una qualche consolazione da questo messaggio, vogliamo assicurarvi che lo sviluppo evolutivo ha seguito le leggi naturali assegnatevi. Le vostre, per così dire. Quelle assegnatevi all'inizio del piano didattico. Ed è qui il busillis; l'impianto di refrigerazione della cella che ospita il vostro quadrante ha mostrato anomalie irreversibili. I tentativi di ripristino non hanno prodotto risultati apprezzabili, la cella deve essere sostituita e il contenuto smaltito. La temperatura sul vostro pianeta si alzerà progressivamente durante il periodo di smaltimento, ma non sappiamo dirvi quanto tale finestra temporale possa dilatarsi, nella vostra percezione. Ci dispiace di non poterci meglio identificare, forse siamo solo coloro che avete sempre chiamato «caso».

Camilla Pasinetti è nata a Novara e ha seguito il padre in Siria, Iran, Anatolia, Egitto, India, Pakistan e qualche altro posto. Ha scoperto di avere qualcosa da dire partecipando come attrice in minuscole e saltuarie produzioni teatrali, mentre conseguiva una laurea in Scienze della mediazione linguistica.



# Luciano Funetta

## *Nel segno dell'esilio*

«Robinson», primo luglio 2023

L'esilio è uno dei temi centrali dell'opera di Bolaño, benché lui non ci credesse, «soprattutto quando a questa parola si accompagna la parola letteratura»

«Persino *Ulisse* è meno sconcertante di Dublino» scriveva Edwin Muir, eppure in molti continuano a sostenere il contrario. Credo di aver dimenticato i loro nomi e gli indirizzi dei posti in cui si ritrovano: meglio lasciarli dove sono. Vorrei raccontare piuttosto di una sera in cui Dublino è stata più sconcertante dell'*Ulisse*, ancora una volta. Era il 2011, per la precisione mercoledì 6 aprile, un tardo pomeriggio, e io uscivo da una libreria con uno dei libri di Roberto Bolaño che ancora mancavano alla mia collezione, un romanzo breve che all'epoca era pubblicato da Sellerio nella traduzione di Angelo Morino, e che oggi è introvabile. Si intitola *Monsieur Pain* e racconta di un uomo, seguace e praticante del mesmerismo, che nel 1938, a Parigi, viene ingaggiato per salvare la vita al poeta peruviano César Vallejo, gravemente malato. C'è qualcuno però che si frappone tra lui e la sua missione, qualcuno a cui preme che Vallejo muoia in fretta.

Ricordo di essermi seduto in un bar a leggere. Non avevo fatto neanche in tempo a ordinare da bere che già Dublino si era divorata l'*Ulisse*. *Monsieur Pain*, infatti, inizia così: «Mercoledì 6 aprile, all'imbrunire». «Molti anni fa» rivela Bolaño «nel 1981 o 1982, scrissi *Monsieur Pain*. La sua sorte è stata disuguale e avventurosa. Col titolo *La pista degli elefanti* ottenne il premio per romanzi brevi Félix Urabayan,

assegnato dal comune di Toledo. Poco prima, con un altro titolo, aveva ottenuto una menzione in un altro concorso di provincia». Così scopriamo che il romanzo è legato a un altro racconto, quel «Sensini» in cui Bolaño parla delle avventure di un aspirante scrittore alle prese con i premi letterari di provincia. Un giorno il giovane scrittore si classifica terzo al Concorso nazionale di letteratura di Alcoy, vince diecimila pesetas e una copia del libro in cui sono raccolti i racconti finalisti. Con enorme sorpresa scopre che il secondo racconto classificato è firmato dal grande scrittore argentino Luis Antonio Sensini, proprio lui, l'autore di *Ugarte* e di altri capolavori. Ma come è possibile che Sensini si abbassi a concorrere a premi come questi?, si domanda il giovane; così decide di scrivergli una lettera, alla quale Sensini risponde incitandolo a perseverare, non nella scrittura, come il ragazzo sperava: Sensini lo incoraggia a iscriversi a tutti i concorsi che può, perché è così, grazie a quei premi, che lui stesso sopravvive da esule in terra spagnola, e gli consiglia, per risparmiare tempo, di partecipare a più concorsi con lo stesso racconto, cambiandone di volta in volta il titolo.

Bastano pochi dettagli per capire che Sensini è in realtà Antonio Di Benedetto e che *Ugarte*, la storia di «alcuni episodi della vita di Juan de Ugarte,

burocrate del Vicereame del Río de la Plata alla fine del secolo XVIII» che «certi critici avevano liquidato dicendo che era una specie di Kafka coloniale», è *Zama*, forse il romanzo più bello di Di Benedetto, un romanzo che inizia con la carcassa di una scimmia che galleggia in una baia immobile. Di Benedetto venne arrestato a Mendoza il 24 marzo del 1976, il giorno stesso del golpe che avrebbe dato vita all'infame Processo di riorganizzazione nazionale, e dopo più di un anno di prigionia lasciò l'Argentina alla volta della Spagna, per unirsi alle nutrite fila di esuli latinoamericani che affollavano l'Europa, la stessa sorte che quasi sessant'anni prima era toccata a Vallejo e che Bolaño sperimentò sulla propria pelle nel 1977, quando abbandonò il Messico per stabilirsi in Catalogna. L'esilio è uno dei temi cruciali nella letteratura dello scrittore cileno, per quanto, per sua stessa ammissione, egli non credesse nell'esilio, «soprattutto quando a questa parola si accompagna la parola letteratura». Precisiamo: «Anche se uno non esce dalla porta, l'esilio è presente sin dal primo momento», dalla prima parola scritta e dal primo libro letto. Per correggere il tiro, e per rendere giustizia a Di Benedetto, Vallejo e a tutti coloro che hanno voltato le spalle alla «nostalgia per un paese in cui si è rischiato di morire», si potrebbe dire che le questioni ineludibili nella letteratura di Bolaño, seguace di Archiloco, siano il viaggio, la distinzione tra causalità e casualità del male, e le coincidenze, quei momenti in cui, a dispetto delle apparenze, Dublino inghiotte l'*Ulisse*. Non sappiamo in che misura il testo di *Monsieur Pain*, nella versione che Bolaño pubblicò nel 1999, quattro anni prima di morire, differisca da quella che trionfò in almeno due concorsi di provincia spagnoli. Sarebbe interessante poterle confrontare, anche alla luce del successo postumo toccato al loro

«Era un poeta, anche se molto poco conosciuto, e poverissimo.»

«Anche se uno non esce dalla porta, l'esilio è presente sin dal primo momento.»

autore, e scoprire se in entrambe le stesure il finale è lo stesso:

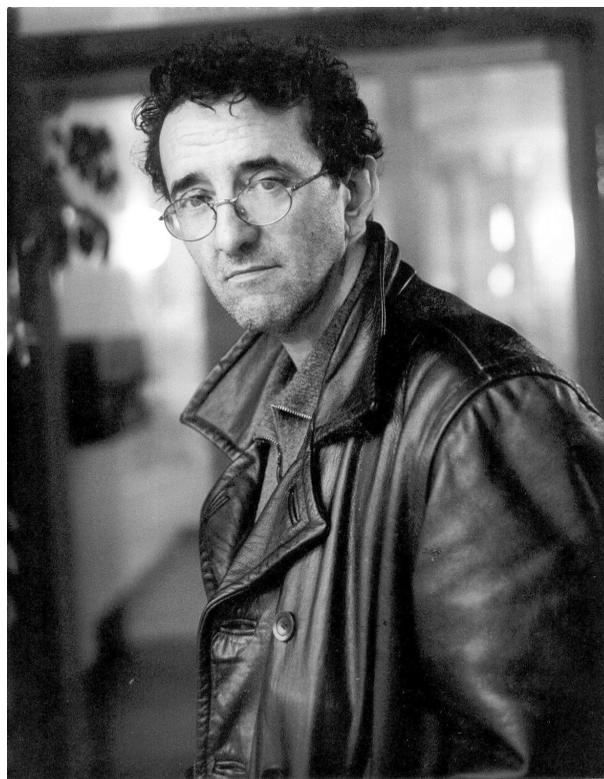
«Sì» dice Madame Reynaud. «Monsieur Vallejo era un poeta.»

«Non ne avevo idea, non mi aveva detto nulla in merito.»

«Proprio così, era un poeta, anche se molto poco conosciuto, e poverissimo.»

«Adesso diventerà famoso.»

Oppure, forse, è il caso di soprassedere e lasciare che il buio resti nei cassetti. Dimentichiamo morte e reliquie e veniamo, se è ancora possibile, alla gioia, come scriveva Saer. Per farla finita col *bolañismo*, rileggiamo Bolaño.



Silvia Gola

*Libro mercato*

«Il Tascabile», 4 luglio 2023



Tra foto carine ai libri, bookinfluencer, booktoker e circoli di favori, una panoramica sullo stato piuttosto deprimente della vita letteraria

Undici anni fa, alcuni critici letterari (Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Clotilde Bertoni, Federico Bertoni, Raoul Bruni, Alberto Casadei, Matteo Di Gesù, Daniele Giglioli, Claudio Giunta, Gabriele Pedullà, Pierluigi Pellini, Gianluigi Simonetti, Italo Testa, Antonio Tricomi, Paolo Zublena) chiesero ad altri critici letterari: «Il dominio assoluto della rete nel dibattito critico contemporaneo ha mutato secondo voi i metodi e i linguaggi della critica, o li ha perlomeno condizionati? E qual è secondo voi il rapporto della rete con il mercato?». Sulle pagine di «Allegoria», una delle riviste più autorevoli in quanto a statuto – ontologico e deontologico – della critica letteraria, questi critici ragionarono su cos'è, cosa è diventata, cosa dovrebbe essere.

Tutti convergevano nel ritenere la rete come l'esplosione delle opportunità comunicative, un posto in cui la fruizione e la condivisione di informazioni e testi, sempre più forsennata, aveva in molti casi superficializzato i linguaggi e accorciato il tempo delle riflessioni.

Nel 2012 non c'era, quindi, grande fiducia nelle potenzialità della rete per quello che concerne la fioritura del discorso critico sulla letteratura. Lo spazio infinito, la possibilità di «fondare» blog con pochi clic e pochi euro, pagare un nulla i collaboratori con la promessa di una verde, infinita distesa di lettori

e lettrici, la velocità di esecuzione e la ancora più velocità di fruizione dei contenuti, il culto della performance e della visibilità inestricabili dal culto della persona – internet sembrava essere l'incarnazione dei peggiori incubi di chi temeva che ormai valesse molto di più una foto di un libro ben posizionato su un'ottomana che una dissertazione sulla varietà dei registri in Gadda.

E avevano – hanno – ragione: su internet la foto della mia mano esangue che tiene in aria l'ultima fatica di Sally Rooney, con le dita che fanno giochi di ombra intrecciandosi con la tendina ricamata di mia zia e lo smalto rosso vermiglio, vale molto più del long form che potrei mettermi a scrivere sempre io contro Sally Rooney e la sua prosa da quarta elementare che dobbiamo tutti fingere di trovare *brutalmente onesta, in modo quasi disturbante*, pena l'essere esclusa dai giri giusti – *alcuni* giri giusti.

Ma, dunque, la paura dieci anni fa era questa: che la rete portasse con sé critici raffazzonati, convinti che per analizzare un testo bastasse leggerlo dal capo ai piedi senza addurre una contestualizzazione di qualunque tipo – storica, stilistica ecc. E i loro incubi peggiori non solo si sono avverati ma nel frattempo siamo arrivati, sempre più velocemente, ai balletti con i libri, le foto provocanti con le saghe di Harry Potter, i video di unboxing dell'ultimo Stephen King.

Abbiamo dato un corpo al libro e dimenticato che esso è prima di tutto un prodotto dal valore incommensurabile. «Valore», delizia e tormento: tutto si gioca su cosa intendiamo, perché da un lato prevale l'aspirazione a che il libro non venga abbassato alle logiche commerciali ma, dall'altra, come operatori culturali siamo ugualmente sottoposti alle classifiche dei libri che vendono di più settimana dopo settimana.

Siamo arrivati al libro snaturato, da testo a immagine autosussistente. Lo abbiamo reso definitivamente una merce: lo tocchiamo, lo mettiamo su un tavolo insieme ad altri oggetti. Lo oltraggiamo, lo ultraoggettifichiamo, lo rendiamo oggetto tra gli oggetti. Se internet è pensato a partire dalle idee di velocità e quantità, il primato delle immagini non dovrebbe disturbarci, vero? Dovremmo esserci un po' abituati, no? Eppure c'è una questione impellente, una questione che rispetto a molti altri prodotti – anche culturali – non viene quasi mai sollevata ma in questo ambito sì: «Perché si parla tanto di libri sui social?». La domanda giusta però sarebbe un'altra, ovvero: «Perché si parla tanto del fatto che si parli di libri sui social?».

#### FENOMENOLOGIA SOMMARIA DEL DISCORSO PUBBLICO SUI LIBRI

A livello mediatico, negli ultimi anni abbiamo conosciuto il tentativo, per l'invero un po' bilioso, delle **stroncature** di Michela Murgia ospite del programma *Quante storie* condotto da Corrado Augias, delle sparate contro bersagli facili come Fabio Volo o Diego Fusaro. Integrazione perfetta dell'amichetismo dilagante che dà l'aria di una setta al circuito culturale e lo allontana da chi non ne partecipa, le stroncature facili divertono e intrattengono e ognuno va a coricarsi contento di trovarsi un po' più

«Perché si parla tanto del fatto che si parli di libri sui **social**?»

«Siamo arrivati al **libro snaturato**, da testo a immagine autosussistente. Lo abbiamo reso una merce.»

cattivello. Il pasto perfetto per il finto pubblico di massa che segue un programma di cultura su Rai 3 condotto da Augias.

Poi, se ci troviamo nella condizione economica, ambientale e caratteriale di poterci dire «lettori forti» – bastano dodici libri all'anno –, a noi si rivolgono anche le penne delle riviste culturali, delle terze pagine dei quotidiani, dei supplementi della domenica. Se però, ahinoi, siamo lettori deboli – bastano undici libri all'anno – e non abbiamo un rapporto di consolidata fruizione con l'oggetto-libro, abbiamo i social. Non è raro trovare le testimonianze di lettori – soprattutto tra i giovani e **giovanissimi** – che hanno rinverdito il loro rapporto di fiducia con i libri tramite i consigli di content creator e/o influencer, seguendo un personaggio talent che ha poi scritto un libro, o avendo apposto il follow a una pagina di divulgazione che poi è esplosa in brossatura fresata per Mondadori.

Avevano ragione, i critici; e quando nel 2012, con il discorso online sui libri ancora capitalizzato da blog, forum e riviste, parlavano della rete, non avevano visto arrivare la valanga latentemente nichilista delle possibilità social del libro. Attualizzando, ad oggi il panorama è ferocemente più variegato: abbiamo ancora le pubblicazioni cartacee e gli inserti culturali che, spesso, hanno una loro presenza digitale residuale, intendendo l'online come punto di approdo oramai indiscutibile ma non come fonte su cui fare un ragionamento a monte a tutto tondo; e abbiamo anche le riviste culturali native digitali, che nascono proprio qua, dove siamo ora.

E poi, da qualche anno, si sono manifestate quelle che chiamerei le opportunità primariamente social di trattare i libri – più che altro perché è venuta a

esistere la possibilità prettamente social di parlare di qualunque cosa, dalla malattia della propria nonna alla vendita dello sturalavandini hi-tech in offerta lancio fino al 31 ottobre.

A questo livello si pone il fenomeno del bookinfluencing e le sue varianti, da YouTube a TikTok passando per Instagram. E mentre ci stracciamo le vesti perché questi social network inquinano il discorso pubblico sui libri, sembra di poter dire che il mercato delle recensioni non viva di grande salute – se uno ne scrive una davvero critica, a volte deve scusarsi e rettificare edulcorando. (Su questo ho un'idea bislacca: è forse notorio, infatti, come oggi una delle forme più in voga sia il saggio narrativo in prima persona, che potrebbe oggi o domani rivelarsi come il mix letale per mettere la critica alla porta: c'è il contenuto stringente, sì, ma assediato dall'autore o dall'autrice, dalla sua storia, dal vissuto – insomma, da tutte quelle cose che sembra sempre un po' più difficile giudicare nel merito. Un libro condito da tanta me stessa non è un po' più inattaccabile?) Ma andiamo avanti e torniamo, anzi, un attimo indietro.

#### VITA E OMERTÀ DELLE RIVISTE CULTURALI

La rivista culturale risente fortissimamente della filosofia dei favori, la sponsorizzazione incrociata, il darsi di gomito tra colleghi e colleghe. Prima regola del contesto culturale italiano: non si parla male del contesto culturale. Se proprio vuoi farlo, parlane male in astratto e salvaguarda la tua cerchia di contatti. Molti amici, meno rogne.

In un sistema in cui viene premiato chi ha più amicizie tese a fortificare l'estensione della propria presenza on line e off line, è difficile capire quando si può agire non diplomaticamente. L'amica che ti offre di mandarti il suo libro in omaggio ma ti chiede di parlarne in un articolo; l'autore del saggio accademico che recensisci che però è anche interessato a farne qualche presentazione insieme in giro per l'Italia: questo mondo ha la forma di un intreccio continuo tra chi scrive e chi viene scritto, tra chi recensisce e chi viene analizzato, in una rutilante

e orgiastica intercambiabilità di ruoli. Oggi sono autrice, domani critica, dopodomani redattrice, e il cerchio della fruizione culturale – gratuita o a basso costo – si avvantaggia di un sistema sociale in cui bisogna mai essere irrelati e giocare contemporaneamente a più tavoli, non far rattristare nessuno, non ostacolare la libera fioritura di percorsi intellettuali che pure non convincono – perché comunque dietro i percorsi ci sono le storie, i vissuti. «Si è inclini alla celebrazione in pubblico e al pettegolezzo in privato»: molti amici, meno critica possibile.

Quello che forse si vuole vedere è che la preferenza accordata al raccontare il libro al posto di analizzarlo non è solo in capo al fenomeno del bookinfluencing: c'è in atto un po' dappertutto una tendenza all'appiattimento critico per tenersi buoni gli altri visto che, in men che non si dica, si passa in scioltezza da critico ad autore e viceversa.

La patria delle lettere in Italia è un posto in cui ci si rimbalza produzioni intellettuali da una parte all'altra, dove ci si annusa tra pari e ci si certifica a cerchio, in una endogamia asfittica. Spesso, troppo spesso, non ci sono terzi disponibili a venire a certificare lo stato dell'arte e fruirne dall'esterno. Questo cerchio magico del mutuale onanismo a vicenda viene a essere infranto dal fenomeno di massa del bookinfluencing che, in questo senso, si rivolge a una nicchia lasciata scoperta: i lettori da undici libri l'anno, quelli deboli.

#### COSA FANNO LE BOOKINFLUENCER

Di bookinfluencing si comincia a parlare un po' di più nel gennaio 2020, quando Parente firma per «il Giornale» un pezzo al vetriolo: *Social, sessiste e «carine»*. Ecco le influencer (modaiole) del libro, nel quale raccomanda alle vetriniste d'Italia di riciclarsi bookinfluencer. Di questo approccio da troll maschilista e reazionario fa sorridere soprattutto una cosa: ma Parente almeno lo sa quanto guadagnano le bookinfluencer? E quanto guadagnano le vetriniste? E lui quanto guadagna? È uno dei fortunati a campare del lavoro culturale?

*Ça va sans dire*, è stato bacchettato da molti e molte come anche in questo [pezzo](#) un filo moraleggiante di «Wired» – in cui si parla di lavoro culturale ma non di denaro e io, che sono una persona semplice, penso subito: «E i soldi?» –, postura che a uno come Parente, che ha il bisogno di sentirsi pericoloso e insieme vittima del politicamente corretto, fa solo un favore. Non voglio indulgere nell'aggressività destrorsa di questo autore, ma rimane lecita una domanda: come si svolge nei fatti il discorso social sui libri?

Le attività di bookinfluencing pertengono al libro secondo diversi «gradi di verità»: ci sono l'unboxing (letteralmente l'atto di scartare i libri), la segnalazione, la recensione, la live, la partecipazione alla presentazione. Non di rado le bookinfluencer, velleitarie o professioniste che siano, si prestano a una innocua displayzzazione dei libri: non li criticano, non li analizzano, li mostrano perché solo così non ledono i rapporti con autori, autrici, editori, colleghe. Soprattutto agli esordi, quando ci si deve ancora fare il nome e la reputazione, il meccanismo funziona fintantoché si evita il più possibile di entrare nel merito del libro per poter sperare di riceverne un altro in futuro dall'editore – un paradossale meccanismo per cui l'oggetto della transazione e la transazione stessa collimano; un lavoro culturale cannibale che si ripaga da sé mentre si consuma.

In presenza di volumi più significativi, a pagare è la piattaforma con la possibilità di monetizzare i propri contenuti (poca roba, e poi dipende pure molto dalla piattaforma su cui si insiste), mentre un'altra via ibrida è la sponsorizzazione (#adv) coadiuvata da un'azienda interessata a «circuire» la community dell'internet persona.

Nel momento in cui parliamo, in ogni caso, è **TikTok** a presidiare l'immaginario del discorso pubblico on line sui libri, con numeri difficili da raccogliere su

«Sapete chi come al solito non ha nulla da temere, invece? **Gli editori.**»

altre piattaforme. In un'[intervista](#) su linkideeperlatv.it, Ilenia Zodiaco, una delle più famose e seguite bookinfluencer italiane, alla domanda «cosa differenzia un booktoker dai book influencer su Instagram e YouTube?» risponde: «La differenza principale è che il booktoker non fa vere e proprie recensioni, non analizza i libri, anche perché non ne ha il tempo, almeno rispetto a un booktuber. Il booktoker intrattiene la community ma ha soprattutto lo scopo di andare nei "Per Te". Per riuscirci, sfrutta i trend di TikTok, anche perché è la piattaforma che funziona così, o ti adegui o sei invisibile. La community di TikTok è più verticale sul singolo contenuto che non sul creator: i content scorrono e non c'è l'estetica del feed. Quindi, è il singolo contenuto che deve sfondare, motivo per cui ci si aggrappa a cose sicure, per esempio parlando di saghe che si appoggiano già a grandi fandom».

Insomma: avevano ragione i critici a temere le ripercussioni della rete nel 2012, avevano ragione anche nel 2019 guardando di sottocchi il bookinfluencing e, forse, dovrebbero essere letteralmente terrorizzati dall'odierno fenomeno #BookTok.

#### QUELLI CHE NON HANNO NULLA DA TEMERE

Sapete chi come al solito non ha nulla da temere, invece? Gli editori, il cui punto di vista commerciale può in qualche misura aiutarci a togliere il velo di ipocrisia nei confronti dei modi social di raccontare i libri e avviarci verso la fine.

L'idea generale riguardo a questo fenomeno – direi riguardo a *tutti* i fenomeni – è «basta che funzioni», come si rintraccia nella prima parte dell'intervista di cui sopra a Alberto Gelsumini, responsabile editoriale di varia e narrativa young adult in Mondadori, che racconta come: «Il fenomeno ha colto abbastanza alla sprovvista le case editrici e si riesce a controllare davvero in minima parte. Gli editori ci hanno messo un po' a cercare di capire cosa succedesse, ma sicuramente oggi sappiamo che è qualcosa di rilevante e di cui tener conto».

D'altronde, un'industria per funzionare deve intercettare i fenomeni che funzionano: e quindi perché dovremmo chiedere al direttore editoriale qualcosa di diverso dall'impegno per far funzionare le casse della propria azienda? Certo, potremmo chiedergli di pagare meglio dipendenti e **collaboratori esterni**, ma quello ci passa spesso di mente.

È che il bookinfluencing per gli editori funziona pure troppo, se così si può dire, e si nota da qualche anno un esito interessante anche sul lato lavorativo. Non è difficile, infatti, che alcune bookinfluencer partano con le proprie pagine e i propri canali rincorrendo il sogno di lavorare nell'editoria, puntando al cuore delle redazioni: accettare per mesi/anni rimborsi e libri a mo' di pagamento, cos'è se non un investimento su di sé, un autostage del Sé preso in ostaggio dalla propria passione?

E in questa avanzata a ranghi serrati di queste persone legate ai social, i vari direttori editoriali e/o commerciali intravedono un felice incontro tra la capacità di questi di maneggiare gli ambienti digitali, la passione per il lavoro intorno ai libri, la golosa chance di impossessarsi di nuovi acquirenti possibili – la community. L'influencer che venga, a qualche misura, assorbita nell'organico di una casa editrice fa un tacito patto col diavolo: da quel momento, infatti, *sarà difficile non reclamizzare* in qualche modo i libri pubblicati dall'editore che le dà lavoro. La ricerca del lavoro è antiquata: sii tu stesso ad attrarre quel lavoro iniziando a farlo gratis, ingaggiati in quelle stesse mansioni per conto tuo senza essere pagato perché questa è la passione e devi iniziare a lavorare prima che sia troppo tardi, altrimenti chissà quando lo trovi il lavoro. Quando hobby e professione collimano, si generano interessanti fenomeni lavorativi. Per conto mio, non sono un editore e sono anche piuttosto allergica al mantra «basta che funzioni», ma dovendo esprimere una preferenza tra intellò e

«Può darsi che la persona letterata abbia diritto a essere **innocua**, ma non sono sicura che esserlo sia un merito.»

booktoker, ossia tra chi feticizza il libro, sa già come fare della propria passione un lavoro e si solletica l'ego nel fare il recensore per la propria ristretta cerchia di amici, e chi democratizza, desacralizza, riporta il discorso pubblico sulla materialità del libro, infonde linfa (se è vitale, lo vedremo poi) nel circuito editoriale, riporta alla lettura le persone tradizionalmente meno interessate e che forse hanno solo bisogno che qualcuno dica loro che non sono deboli, io scelgo di non avere paura del nuovo che avanza.

Il pezzo non era costruito per dare ragione a qualcuno o qualcosa: era teso a dimostrare che le caratteristiche di semplificazione ed estemporaneità che affibbiamo ai fenomeni social si ritrovano anche nei luoghi *eletti*. Anche se per parlare di libri si usano lunghi testi pieni di parole altisonanti ci si può rendere altrettanto innocui e neutralizzare il discorso critico; parafrasando una frase tagliente di Luca Rastello: «[...] Può darsi che il letterato abbia diritto all'ingenuità, ma non sono sicuro che l'ingenuità sia innocente, né che l'innocenza sia innocua». Può darsi che la persona letterata abbia diritto a essere innocua, ma non sono sicura che esserlo sia un merito.

Nella società dello spettacolo, queste due categorie si assomigliano più di quanto gli intellettuali non vogliano far credere. Lasciamo aperta una porta per i critici che discussero la questione undici anni fa: chi sono oggi, come lavorano, che risposte cercano le persone che a molti e plurimi livelli parlano oggi di libri?

«Io scelgo di **non avere paura del nuovo** che avanza.»

# Gianluigi Simonetti

## *C'è un nuovo canone letterario che preferisce le storie vere*

«Domani», 5 luglio 2023

Strega e Campiello mostrano due tendenze emergenti nel sistema letterario italiano: un numero sempre maggiore di scrittrici e l'imporsi della storia vera

Lo ricordava Beppe Cottafavi domenica scorsa su queste stesse pagine: giovedì prossimo, a Roma, si decide il vincitore dello Strega di quest'anno; o meglio la vincitrice, perché per la prima volta quattro finalisti su cinque sono donne, e donne i due favoriti: Rosella Postorino con *Mi limitavo ad amare te* e Ada d'Adamo con *Come d'aria*.

Un confronto col Campiello – l'altro grande premio di narrativa che ha già stabilito la sua cinquina – conferma che quest'anno le scrittrici vanno forte: le finaliste sono tre su cinque. Ma a uno sguardo meno superficiale emerge un'altra costante, più strutturale e interessante: su dieci opere finaliste addirittura nove si presentano ispirate a «storie vere». Tre biografie di scrittori dalla vita movimentata (una romanzata, *Rubare la notte* di Romana Petri, su Antoine de Saint-Exupéry; una documentata e un po' agiografica, *La Sibilla* di Silvia Ballestra, dedicata a Joyce Lussu; una su Ennio Flaiano in forma di rievocazione e memoir, *Diario di un'estate indiana*, di Tommaso Pincio). Poi un racconto di viaggio che è anche riflessione sul mito (Tuena, *In cerca di Pan*); un saggio narrativo che espone documenti d'archivio e fotografie (*La resistenza delle donne*, di Benedetta Tobagi).

Ancora, un romanzo che indaga la depressione di un individuo reale – il padre dell'autore – mescolandola a un'esplorazione urbana (Canobbio, *La traversata*

*notturna*); l'inchiesta sulla propria madre morta suicida, con sopralluoghi, ricostruzioni e testimonianze (*Dove non mi hai portata*, di Maria Grazia Calandrone). Infine un'autopatografia (racconto in prima persona della propria malattia: *Come d'aria*); un romanzo ambientato durante la guerra dei Balcani, ispirato a storie vere di giovanissimi profughi orfani (*Mi limitavo ad amare te*). Solo Marta Cai, con *Centomilioni*, non spinge sul pedale della «scrittura ibrida» e accetta di inventare e basta.

La cinquina del Campiello è decisa da un numero ristretto di letterati (studiosi e scrittori), quella dello Strega da alcune centinaia di giurati, mix tra «addetti ai lavori» editoriali, lettori forti e società civile. Giurie molto diverse, opere diverse, orientamenti analoghi. Se è vero che i grandi premi sono a tutti gli effetti istituzioni culturali, è lecito concludere che il «sistema» della letteratura sta assorbendo due forme di pressione che pulsano da un po' di tempo nella nostra società.

### LA CARICA DELLE SCRITTRICI

La prima pressione è quella a promuovere nella serie A della letteratura un numero crescente di scrittrici. La novità colpisce soprattutto per lo Strega, che pur diretto per quasi tutta la sua storia da due donne – prima Maria Bellonci, poi Anna Maria Rimoaldi –

«Magari non lo sappiamo, ma privilegiando il vero sul finto rovesciamo una gerarchia millenaria, fondativa anche della sensibilità artistica occidentale.»

di scrittrici nel Novecento ne ha premiate poche. Ma al di là dei simboli, contano i fatti, come i premi li riflettono: e il fatto è che anche l'editoria di narrativa italiana, come da tempo accade all'estero, si mostra oggi concentrata a cercare, reclutare e sostenere un certo profilo di scrittrice, depositaria privilegiata di una gamma di temi di tendenza.

Anche in questo campo le ragioni democratiche dell'inclusività incontrano un clima ideologico, una moda culturale e insieme una ragione commerciale: posto che la grande maggioranza dei lettori di fiction letteraria in Italia (e non solo in Italia) è costituita da donne, è soprattutto alle scrittrici che l'industria culturale si rivolge per proporre figure in cui per questo pubblico sia facile e gradevole identificarsi.

#### LE STORIE VERE

La seconda pressione non è priva di rapporti con la prima (se i valori sono quelli del riconoscimento immediato e della facilità di identificazione): riguarda l'esibizione della storia vera accanto a o al posto di un certo tasso d'invenzione letteraria. La quale, nel clima dei premi, è oggi ben accetta se si collega a un elemento di veridicità (vedi i tre casi di «vite d'artista» menzionati prima); mentre viene esclusa se si presenta come metaletteratura senza residui, come nel caso di due romanzi di valore che non ce l'hanno fatta a raggiungere la finale – *Ferrovie del Messico*, di Marco Griffi, che rilegge creativamente *Detective selvaggi* di Bolaño; e *Il continente bianco*, di Andrea Tarabbia, che riscrive ai giorni nostri lo splendido *Odore del sangue* di Parise.

Chi del resto in questi giorni vada al cinema a vedere *Emily*, il film di Frances O'Connor dedicato all'autrice di *Cime tempestose* – che è pur sempre uno dei romanzi più potenti di tutti i tempi –, potrà leggere sul poster del film che «la più bella storia di Emily

Brontë è la sua vita». L'attuale primato del vero sul finto arriva a questi paradossi (e li sfrutta pubblicitarmente): se davvero ci stiamo abituando a pensare che una storia vale di più se è veramente accaduta, è normale che l'industria culturale punti a venderci un numero crescente di storie vere, raccontate da scrittori che tendono a farsi, più che inventori, testimoni, e che per questo usano ormai prevalentemente la prima persona.

Magari non lo sappiamo, ma privilegiando il vero sul finto rovesciamo una gerarchia millenaria, fondativa anche della sensibilità artistica occidentale. Basti ricordare che la *Poetica* di Aristotele – il trattato che ha fissato per secoli alcune delle nostre più importanti categorie estetiche – attribuiva alle storie inventate allo scopo di imitare le azioni umane il più alto prestigio culturale e artistico.

Per Aristotele la tragedia, basata sull'invenzione, è molto meglio della storiografia, che per statuto non può staccarsi troppo dalle storie vere. Certo, la grande letteratura rinvia sempre alla realtà, per imitarla; ma l'imitazione più profonda si esercita sul campo del verosimile, non del vero. L'arte, e quindi anche la letteratura – compresa quella apparentemente più realistica – è quindi sempre finzione, perché sempre plasma, reinventa e ricrea la realtà a cui rinvia.

#### ROMANZI E REALTÀ

Per la verità proprio la nascita e l'ascesa del romanzo moderno, tra Sette e Ottocento, aveva molto complicato i rapporti tra storie vere e inventate. Molti romanzi importanti di quel periodo – *Pamela* di Richardson, o la *Nouvelle Héloïse* di Rousseau, per non parlare del *Werther* di Goethe e dell'*Ortis* di Foscolo – si esprimono attraverso le finzioni del diario o delle lettere, perché così è possibile che i lettori pensino di avere a che fare con veri diari, con epistolari autentici.

Defoe lascia credere che il suo *Robinson Crusoe* documenti le vere vicissitudini di un naufrago, e che la storia di *Moll Flanders* sia quella di una prostituta reale: «Oggi il mondo è così invaso da romanzi e racconti d'avventure» scrive l'autore nella prefazione «che è difficile a una storia di cronaca esser presa per vera». In sostanza, il romanzo moderno si prende la ribalta rinnegandosi come opera di finzione, ovvero affermando di non essere un romanzo.

E tuttavia, la nostra attuale confusione è più frutto di una complicazione successiva, l'avvento dei mass media: se le storie raccontate dal romanzo erano in larga parte inventate – anche quando si travestivano da storie vere – quelle del giornalismo e dell'infotainment sono (o sembrano?) accadute davvero.

Nasce il New Journalism, e il non fiction novel: rielaborazioni letterarie di materiali autentici, raccolti con metodi giornalistici e filtrati da una esperienza personale. Molto prima degli attuali ingorghi di romanzi-verità, il secondo Novecento italiano aveva già prodotto ottime commistioni tra letteratura e giornalismo: basti pensare a scrittori come Primo e Carlo Levi, Parise, Bianciardi, Sciascia – tutti capaci di scrivere non solo grande letteratura d'invenzione, ma anche eccellenti libri di non fiction.

Oggi che la narrativa letteraria si mostra a volte semplicisticamente attratta dall'energia delle storie vere, forse è il caso di recuperare un po' della saggezza di Aristotele, quando ci ricorda che in arte – per fortuna – non è mai vero niente; o di Verga (recentemente bistrattato da Susanna Tamaro) quando ammoniva che la storia dei *Malavoglia* – vertice del nostro verismo – non riguarda «la realtà com'è stata», ma «come avrebbe dovuto essere».

...

Fabrizio Sinisi, *Nell'era della prima persona il romanzo diventa psicanalisi*, «Domani», 7 luglio 2023

Secondo Aristotele esistono tre grandi generi letterari: la scrittura drammatica, la scrittura lirica, la

scrittura epica. Nella drammatica, l'autore si esprime tramite personaggi; nella lirica, tramite il proprio io; nell'epica, raccontando fatti altrui. In altre parole: scrivere in prima persona e scrivere in terza non sono, per Aristotele, due opzioni più o meno equivalenti in mano al narratore, ma due generi completamente differenti: due diversi e alternativi approcci alla scrittura. La differenza fondamentale è che il poeta epico – a differenza del lirico, che descrive esperienze – narra eventi che non ha vissuto. Per dirla con Carrère: racconta vite che non sono la sua.

Un po' di secoli dopo Aristotele e dopo la scomparsa dell'epica, oggi possiamo dire con serenità che quella differenza sostanziale tra prima e in terza persona non esiste più, o perlomeno non è percepita come tale: è una scelta narrativa, una fra le tante, che l'autore spesso imbrocca istintivamente e che il lettore spesso non rileva e non discrimina. Il tempo in cui il romanzo era, nove volte su dieci, una variazione più della cronaca che della testimonianza, è finito da parecchio.

Se il mai abbastanza rimpianto romanzo ottocentesco ha conosciuto l'incontrastato dominio della terza persona – dal narratore onnisciente di Manzoni a quello onnipresente di Balzac sino a quello onnicomprensivo di Dostoevskij – la nostra epoca è senza dubbio sotto l'egida della prima. Si scrive in prima persona spesso anche quando si scrive in terza: il punto di vista è singolo, personale, psicologico. È una differenza che significa ancora qualcosa?

#### PUNTI DI VISTA

Chiunque abbia insegnato o frequentato una scuola di scrittura, sa che la principale differenza narratologica tra prima e terza persona consiste nella gestione delle informazioni. Il narratore terzo può, potenzialmente, sapere tutto dei suoi personaggi, seguire tutte le vicende di tutti, spostarsi da una storyline all'altra meglio di qualunque montaggio cinematografico, essere ovunque contemporaneamente: è un suo diritto statutario, nessuno gliene chiederà conto.

Sappiamo che può farlo. Lo accettiamo volentieri, ci facciamo guidare.

Il narratore in prima persona, viceversa, esprime il punto di vista di un singolo individuo. Come ogni singolo individuo vissuto sulla terra, non può sapere tutto, neanche di sé stesso; come ogni singolo individuo vissuto sulla terra sa qualcosa, e quel qualcosa spesso lo riguarda direttamente. Deve riguardarlo, del resto: altrimenti come potrebbe saperlo? Deve legittimare tutto quello che sa, di sé stesso e degli altri. Come in una conversazione, non può correre il rischio di essere implausibile. Anche quando non parla di sé ma di Jean-Claud Romand, Emmanuel Carrère deve raccontarne la frequentazione e le sue premesse, legittimarne la conoscenza, trasformare la sua manovra d'avvicinamento alla vita e alla psicologia di quell'uomo in una scrupolosa strategia narrativa. Quando Dostoevskij nei *Demoni* scriveva il personaggio di Pëtr Verchovenskij ispirandosi al contemporaneo Sergej Nečaev, non aveva questo problema: il suo rapporto con la verità individuale era infinitamente meno vincolante. Si sa, l'informazione è potente, e il narratore in terza persona è indubbiamente più potente del narratore in prima: può sapere più cose, e con meno fatica. È un lusso ottocentesco, a cui sempre più narratori contemporanei scelgono di rinunciare.

#### UNA SCELTA DI CAMPO

Il narratore di oggi, quando sceglie più o meno istintivamente la prima persona, fa indubbiamente una scelta di campo. Sceglie di parlare solo di ciò che sa. Memore del celebre aforisma di Wittgenstein – «di ciò di cui non si può parlare si deve tacere» – decide di parlare solo di ciò sente di aver diritto e autorevolezza di raccontare. La collocazione del punto di vista in altre vite e in vicende lontane dal suo baricentro gli appare forzato e lontano. Quello che a Tolstoj doveva sembrare uno straordinario privilegio – sapere tutto, e tutto poter raccontare,

dai movimenti più intimi della mente di Napoleone al più segreto crocchiare di una foglia sul campo di battaglia – oggi appare spesso come un'impostura o uno spreco: una responsabilità narrativa innaturale. La letteratura romanzesca sembra dire: non si può parlare per altri, neanche se questi «altri» sono esseri immaginari. È una libertà che viene sempre più delegata agli autori di thriller e sci-fi: generi che, forse non per caso, vendono oggi molto più dei romanzi «realistici», e la cosa, al di fuori di ogni snobismo, dovrebbe forse generare qualche riflessione. Ma che rischia di far apparire il «romanzo realistico» come un genere più arido, più cauto. Meno vitale, meno ricco, meno energetico. Più «privato».

#### PSICOTERAPIA NARRATIVA

C'è chi ha scritto che il dilagare dell'uso della prima persona nella narrativa sia dovuto all'uso dei social network. Non sono d'accordo. Se proprio devo individuare un fattore che, come una collisione tra due falde, ha cominciato a mescolare le acque, forse è piuttosto la diffusione della psicoterapia di massa. A partire da Italo Svevo, il dialogo con l'analista è diventato un modello narrativo via via crescente, fino a diventare oggi il paradigma implicito e dominante della narrativa «borghese».

E a determinare anche una certa idea di letteratura, con il suo implicito corollario di valori: il dolore come strada privilegiata per l'accesso alla verità; la verbalizzazione come processo sempre e comunque positivo; la condivisione come affermazione del superamento dei traumi; la passione per l'infanzia come luogo fondativo.

Sia chiaro: non c'è niente di male nel trattare la pagina narrativa come fosse un terapeuta lacaniano, di quelli che non parlano neanche se gli spari e interloquiscono solo con mugolii di diversi gradi d'intensità. C'è, indubbiamente, qualcosa di liberante nello scrivere un io, e lasciarsi andare al piacere del flusso,

«Il narratore di oggi sceglie di parlare solo di ciò che sa.»

dell'abitazione di un ego, che si tratti del proprio o di uno immaginario.

Ma ci sono dei rischi. Il rischio, ad esempio, che la letteratura venga sempre più intesa una nobile arte della memoria. Che si finisca – proprio come in analisi – con l'accontentare il terapeuta, che si esalta appena il discorso tocca la mamma e il papà. E quindi di indugiare, come in un riflesso condizionato, un po' tutti nella stessa antropologia che vede le radici delle azioni degli adulti nelle loro storie familiari e nelle loro archeologie infantili. «Voi scrittori italiani» mi è stato detto durante un convegno «parlate sempre e solo di famiglie.» La cinquana del premio Strega è lì a dimostrare che continuiamo a considerare la figura del bambino come il centro degli eventi.

#### DOLENTE DIDATTICA

L'altro rischio è che la narrativa diventi l'espletazione di una funzione meditativa e ultimamente istruttiva. Una manifestazione didattica e spesso dolente, che nel racconto cerca sempre la parabola: dal male al bene, dal segreto al pubblico, dallo scuro al chiaro, nello sforzo – legittimo, ma pericolosamente asfissiante se diventa ossessivo – di usare la letteratura come solo come mezzo di ricomposizione degli eventi, riconciliazione tra realtà e linguaggio, perdendone però la potenzialità dinamitarda, incendiaria, vitalistica e sprecona. Lì dove, come scriveva proprio un grande «primapersonista», Karl Ove Knausgård: «Lo scrivere riguarda più il distruggere che il creare».



# Raffaella De Santis

## *Vince d'Adamo. Uno Strega alla memoria*

«la Repubblica», 7 luglio 2023

Dalla pubblicazione per il piccolo editore elliot al sostegno degli amici al passaparola alla vittoria del premio Strega. «Inaspettato e meritato.»

Serata indimenticabile al Museo etrusco di Villa Giulia, giardini affollati come ai vecchi tempi. Una gara che scuote il premio Strega dalle fondamenta portando sul podio il libro di una scrittrice morta da poco e un piccolo editore. Negli annali del premio si riparte da qui, dalla vittoria di Ada d'Adamo. Per quindici voti il suo memoir, *Come d'aria*, edizioni elliot, vince con 185 preferenze su Rosella Postorino (*Mi limitavo ad amare te*, Feltrinelli), che si ferma a 170. Un'affermazione che va oltre ogni previsione, non sul filo del rasoio come si pensava. Al terzo posto Andrea Canobbio (*La traversata notturna*, La nave di Teseo, con 75 voti); quarta Maria Grazia Calandrone (*Dove non mi hai portata*, Einaudi, 72 voti) e quinta Romana Petri (*Rubare la notte*, Mondadori, 59 voti).

A ritirare il premio sul palco il marito di Ada, Alfredo Favi: «Inaspettato e meritato» dice. Con lui Elena Stancanelli e l'editrice elliot Loretta Santini, che dice: «Volevo ringraziare un'infinità di amici che hanno sostenuto questo libro». A Villa Giulia i supporter di Ada li riconoscevi dal fiore: il lisianthus bianco, che lei amava. Il risultato stupisce ma non del tutto. Intorno a *Come d'aria* si era creata un'aura, un incantesimo. Un'onda di persone ha sostenuto il libro e lo ha accompagnato con affetto e tenacia al risultato, a cominciare da Elena Stancanelli che lo

ha candidato allo Strega e lo ha seguito in alcune tappe del tour.

Si sono mossi i lettori comuni con le loro recensioni su Amazon e gli scrittori, chi già la conosceva e chi l'ha scoperta. Sulla «Repubblica» ne ha scritto Francesco Piccolo: «Ci sono volute pochissime pagine, e forse alcune righe, per capire che quella era letteratura». Durante una maratona di lettura al Teatro Argentina di Roma, il pubblico è rimasto quattro ore seduto per ascoltare la lettura dalla prima pagina alla fine del libro: sul palco, scrittori, amici, danzatrici.

Ada nella sua prima fetta di vita era stata una ballerina. Mario Martone, che ci aveva lavorato insieme, lo ha ricordato: la sua scrittura è danza, un misto di libertà e regola. Poi i premi, una sfilza: lo Strega giovani, il Mondello, il Flaiano speciale narrativa, una menzione speciale al Campiello.

Intanto *Come d'aria*, che in Francia verrà pubblicato da Grasset, è diventato un audiolibro per Emons, letto da Daria Deflorian. Dal 13 gennaio, data della pubblicazione, ha venduto ventiquattromila copie, grazie soprattutto al passaparola. Per chi non l'avesse ancora letto il memoir racconta la malattia di Ada e il suo percorso di vita con Daria, la figlia nata con una malformazione cerebrale.

Per lo Strega è un podio straordinario: mai un piccolo editore era arrivato in vetta. O meglio, era

successo nel 1948 con *Villa Tarantola* di Vincenzo Cardarelli, Edizioni della Meridiana, ma è un'eccezione persa nella notte dei tempi. Chissà se la storia di *Come d'aria* in mano a un grande editore sarebbe stata la stessa. Sappiamo di certo che prima di approdare a Elliot (casa editrice romana che pubblica sui settanta libri l'anno), il memoir era stato proposto a editori di altro calibro che lo hanno scartato. Uno Strega inusuale, in due atti. Prima una cena ristretta, tavoli scelti con piglio dispettoso: uno con il gotha Aie, seduti di fronte Ricardo Franco Levi e il nuovo commissario straordinario della Buchmesse Mauro Mazza, costretti a sorridere. Bocche cucite. Accanto il ministro Sangiuliano, appena accolto tra gli Amici della Domenica. Con Sgarbi solo un saluto veloce.

Poi a partire dalle 23 inizia lo spoglio condotto dal vincitore della scorsa edizione, Mario Desiati. Conduce la serata su Rai Tre Geppi Cucciari. Davanti al palco un fiume di gente. Difficile individuare le postazioni degli editori. I feltrinelliani sono sparsi qua e là e non hanno facce allegre. In passato Feltrinelli in polemica con i meccanismi dello Strega si era tenuta fuori, chissà che non decida un passo indietro. Per Postorino, editor a Einaudi Stile Libero, dove l'avevano chiamata e voluta Severino Cesari e Paolo Repetti, si tratterà di mandare giù delusioni e forse qualche pugnalata inaspettata alle urne.

È stato comunque un duello appassionante. Postorino ha guidato la cinquina superando di diciotto punti d'Adamo ma a Villa Giulia la situazione si è ribaltata. A ben guardare c'era un filo rosso ad accomunare i due libri, una ferita originaria: per Postorino la guerra in Bosnia-Erzegovina che lacera la vita dei bambini in fuga dalle bombe, per d'Adamo la scure del cancro che la costringe a curarsi allontanando il suo corpo da quello della figlia disabile.

I libri dello Strega sono un buon radar per capire i tempi. Quest'anno abbondano traumi di vario tipo: Canobbio racconta la depressione del padre, Maria Grazia Calandrone la sua storia di bambina abbandonata, Petri la vita avventurosa e tragica di Antoine de Saint-Exupéry.

Questa è la sostanza, poi ci sono le strategie, senza le quali allo Strega non si arriva da nessuna parte. Per la Fondazione Bellonci, che organizza il premio, questa è l'occasione per mostrare che la competizione è contendibile. Dovrà dimostrare in futuro che non è stata una passata di vernice. La scacchiera stregata è per appassionati del brivido. Ogni mossa si porta dietro cordate, i «piccoli partiti» di cui parlava Maria Bellonci: schieramenti patiti e stimolati dai 400 Amici della Domenica, i voltanti della giuria storica, tra cui giornalisti, intellettuali più o meno tomati, scrittori, editor, accademici. Età media sessantacinque anni. Tra i nuovi entrati, il ministro Sangiuliano e Alessandro Giuli, presidente del Maxxi. Promesse, blandizie, piccole vendette, coltellate sorridenti.

Stavolta è chiaro che i mondadoriani si sono tenuti bassi, spingendo di fatto la volata di Ada d'Adamo a scapito di Feltrinelli, che non vince dal 2005, l'anno di Maurizio Maggiani. Ci sono poi i voti dei 220 votanti stranieri selezionati dagli Istituti italiani di cultura all'estero, i 20 lettori forti delle librerie indipendenti e 20 voti collettivi. Su 660 aventi diritto hanno votato in 561, circa l'85%. In genere la media è del 90%. Ada d'Adamo è la dodicesima donna a vincere il premio dal 1947, la prima in assoluto è stata Elsa Morante nel 1947 con *L'isola di Arturo*. Sulla copertina di *Come d'aria*, sono raffigurate due donne, una madre e una figlia. L'ha realizzata Alfredo Forti, il marito di Ada, che è un grafico, ispirandosi a Egon Schiele. Non si abbracciano perché Daria non può farlo.

«La scacchiera stregata è per **appassionati del brivido.**»

Leonardo G. Luccone

*Piccoli disastri tra amici*

«Robinson», 8 luglio 2023



Voragini, strade deserte, civiltà frantumate, paesaggi interiori. Il new weird di China Miéville, nel libro edito da Moscabianca

È stato sovvertito «l'ordine in fondo al caos» e tutto sembra correre verso «un'apocalisse molto approssimativa». Nella città è in atto un «tranquillo cataclisma»: le strade sono deserte, la gente volatilizzata; uno straniante senso di minaccia è contemporaneamente percepibile e impalpabile, e incomprensibile. Strani esseri alati incombono sui pochi viventi in giro. Tutti sanno che da un momento all'altro si può aprire una voragine nella strada e chi passa verrà risucchiato. Migliaia di persone sparite. Anche Jake è sparito; sfugge ma rimane «sempre a portata di mano» e il protagonista dopo un febbrile errabondare lo ritrova in una libreria. Jake è come imbambolato; si scambiano poche parole, ma Jake è sopraffatto dall'ansia e fugge di nuovo.

La voce narrante è quella di un giovane che soffre per amore; vive a Kilburn, nord-ovest di Londra, l'epicentro del collasso. Lì svetta il Gaumont State, un cinema divenuto un faro sinistro per la città, l'origine della «sporca entropia che si è presa Londra». È nella torre dell'edificio che si annidano quegli uccellacci gracchianti. Tutto appare «saturato di energia potenziale» e qualcosa di tremendo sta per accadere. *A Jake, con amore* (Moscabianca edizioni, traduzione di Lucrezia Pei, illustrazioni di Simone Pace) è una lettera a cuore aperto di un enigmatico protagonista al suo compagno, una confessione sul rapporto che

stanno vivendo – le paure, l'instabilità dovuta alla catastrofe ma anche a quell'inseguirsi sul bordo del baratro. Mentre la realtà si increspa, un uomo fende la notte a galoppo brandendo la sciabola «contro qualche nemico immaginario». È un soldato «addestrato a essere assurdo e inutile». Nel frattempo Jake è scomparso, perso un'altra volta.

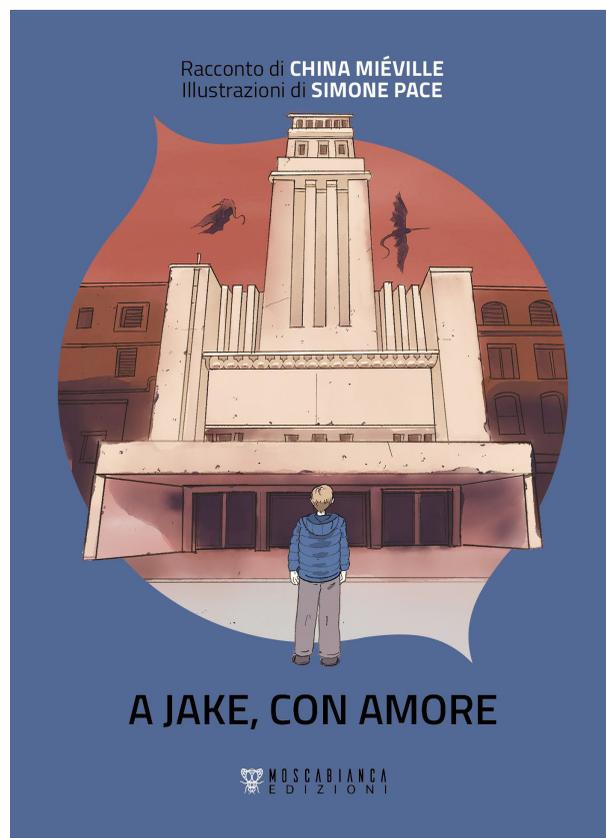
China Miéville è uno dei più demiurgici scrittori contemporanei; come l'angelo della storia di Benjamin, scorge la catastrofe dietro fenomeni complessi che «accumulano rovine». In ogni sua opera si avverte un'immacolata dedizione verso l'aspetto sociale e politico delle storie: la creazione di mondi immaginari come riflesso dell'orda presente. Frettolosamente classificato come scrittore di genere, o di nicchia, vincitore di premi settoriali come l'Arthur C. Clarke, il Nebula e l'Hugo, benché tradotto in molti paesi, Miéville è stato solo di rado accolto da grandi case editrici (in Italia è stata Fanucci, come fu per Dick, a intuirne per prima il valore letterario). Miéville le etichette le ha sempre accettate di buon grado – scrittore fantasy, horror, di fantascienza, steampunk, noir e, più di tutti, weird –, per lui sono solo un modo per classificare l'angolatura che prendono le sue narrazioni. Miéville descrive città al collasso o con mutati rapporti di forze, civiltà apocalitticamente frantumate o nello sforzo di ridefinirsi.

L'umanità è il fulcro della sua riflessione: un uomo caparbiamente antropocentrico. Immaginare mondi, per Miéville, significa affermare che la condizione attuale è fragile, impermanente, tutt'altro che universale. Il cambiamento ci riguarda, come ci riguarda il linguaggio di cui è fatto, e Miéville, per dirla con Ursula K. Le Guin, ci aiuta a «liberare la mente dalla pigra e pavida abitudine a pensare che il mondo in cui viviamo sia l'unico possibile». L'aspetto che più sorprende è l'integrità politica con cui scontorna il suo nemico: il capitalismo. Gli deriva probabilmente dall'essere cresciuto a Willesden, quartiere operaio e multiculturale di Londra, e dall'aver militato in organizzazioni anarchiche, fino al 2013, quando ha fondato (con Ken Loach e altri) il partito Left Unity e poi nel 2015 il periodico radicale «Salvage». Ed è proprio in un recente saggio su «Salvage» che Miéville ha scritto: «La questione non è ciò che vediamo ma perché desideriamo vederlo e perché crediamo che vederlo sia possibile», una sintesi particolarmente pregnante del suo pensiero. La critica, non solo quella letteraria, lo considera uno dei principali esponenti del new weird. Tante parole sono state spese recentemente nel tentativo di descrivere – o teorizzare – questo disarticolato movimento (compresa l'antologia *Novo sconcertante italico*, curata da Rialti e Valentini, da poco uscita per Bompiani). Secondo uno dei primi indagatori, lo scrittore a sua volta inclassificabile Jeff VanderMeer, il new weird proviene «dal lato più disturbante e ombroso della tradizione fantastica» ma anche «da diverse tradizioni, tra cui Surrealismo, Simbolismo, la letteratura decadentista, la fantascienza New

Il weird «è uno stato d'animo. È una visione del mondo. È la scoperta dell'incertezza e dell'inquietudine che si nascondono oltre la superficie delle cose.»

Wave e le diramazioni più esoteriche del Gotico». Per Miéville il weird è «uno stato d'animo. È una visione del mondo. È la scoperta dell'incertezza e dell'inquietudine che si nascondono oltre la superficie delle cose», un modo per immergersi nella realtà, non per rifuggirla.

«Le distopie infettano i rapporti ufficiali» dice Miéville nell'introduzione della bella edizione di *Utopia* di Tommaso Moro edita dalla nuova casa editrice Timeo. «Com'è ormai risaputo, ci stiamo avvicinando a un punto di non ritorno, piuttosto che nella coesione, la nostra migliore speranza risiede nel conflitto. [...] Dobbiamo tendere a un diverso punto di non ritorno, in direzione di un cambiamento *sociale* irrevocabile». La fine del mondo non è una ninnananna, e allora che sancisca, almeno, il tracollo dell'onnipotenza.



Paolo Di Stefano

*L'invisibile maestro dei libri*

«Corriere della Sera», 9 luglio 2023

Intervista a Claudio Rugafiori, l'intellettuale che con Luciano Foà e Bobi Bazlen gettò le basi della casa editrice Adelphi

Il «mitico Rugafiori», esclamò Italo Calvino quando Giorgio Agamben gli fece per la prima volta il suo nome. Lo stesso Agamben lo definisce la sola persona che abbia esercitato per lui «la funzione di un maestro», precisando: «Forse perché era il solo che non sembrava venire da nessuna parte né andare in alcun luogo». Il mitico Claudio Rugafiori, figura riservata quanto leggendaria dell'editoria, abita in un paesotto del parco piemontese del Ticino. Da lì, continua la sua consulenza per Adelphi, membro del consiglio di amministrazione voluto da Roberto Calasso pochi mesi prima della morte, consiglia, legge, traduce, commenta. Condivide con il suo amico di gioventù Bobi Bazlen il fatto di non aver mai scritto un libro in proprio, nonostante la cultura e gli interessi mostruosi. Con Luciano Foà e con Bobi, giovanissimo ha gettato le basi dell'Adelphi, dandole una sua impronta soprattutto per le aperture verso le culture asiatiche. Fu lui nel '62 a suggerire a Foà il simbolo della nuova casa editrice, un ideogramma dell'antica Cina scovato in un libro del sinologo tedesco Carl Hentze. La sua riservatezza è pressoché impenetrabile, ma il recente studio di Anna Ferrando sulle origini dell'Adelphi (Carocci) si avvale di alcune sue testimonianze dirette.

Nato nel 1938 in Eritrea, arrivato a Milano dal 1952, Rugafiori entrò nella redazione della rivista «Il Verri» di Anceschi, attorno alla quale si sarebbe coagulata la neoavanguardia. Negli anni Settanta risiede perlopiù a Parigi senza perdere il filo diretto con l'Adelphi. E sorprendente, nel 1981, il passaggio all'Einaudi, come braccio destro dell'editore, ma lascia ben presto Torino per tornare all'ovile dell'amico Calasso. Nell'«immensa savana del suo sapere» (sempre Agamben) si contano, tra l'altro, studi, traduzioni e curatele dei protagonisti dell'avanguardia francese, Antonin Artaud, René Daumal, Alfred Jarry, un saggio sui Riti di caccia dei popoli siberiani e una prefazione a un libro di Alfred Salmony sull'antico simbolismo cinese. Sarebbe stato meglio incontrarlo nel Novarese, come previsto, invece lo scambio, la sua prima intervista, è avvenuto a distanza. Eccolo.

*Claudio Rugafiori, Calasso ricorda che Bobi Bazlen vi chiamava i due «mutanti». A che cosa si deve quel soprannome?*

Fu Sergio Solmi, autore di una memorabile antologia della fantascienza, ad attribuirmi le tre sillabe perché leggevo a velocità supersonica e restava il succo. Lo disse a Bazlen e l'applicò a Calasso. Diventammo così i mutanti e così ci chiamavano Foà

e Bazlen, quando si dissentiva. Una cosa ci accomunava, la velocità di pensiero, il fatto di sentirci sulla stessa onda. Con la scomparsa di Bazlen, nel 1965, ci siamo trovati ancora più vicini, decisi a portare avanti le cose in un contesto non tanto semplice. Vittime della geografia, ci siamo staccati solo apparentemente per qualche anno. Ci siamo ritrovati a pieno nella metà degli anni Ottanta.

*Come descriverebbe Calasso?*

Calasso era tre fuochi, come nel rituale vedico: quello del ricercatore, quello dello scrittore, quello dell'editore. Un unicum. Era un occhio d'aquila, che si affaccia all'illimitato e di questo illimitato isola i dettagli decisivi intorno ai quali tesse le storie. È stata la persona con cui ho passato più tempo al telefono. Anche a due giorni dalla sua morte ci intrattenevamo su alcuni punti di *Sotto gli occhi dell'Agnello* (il libro uscito postumo nel 2022, Ndr).

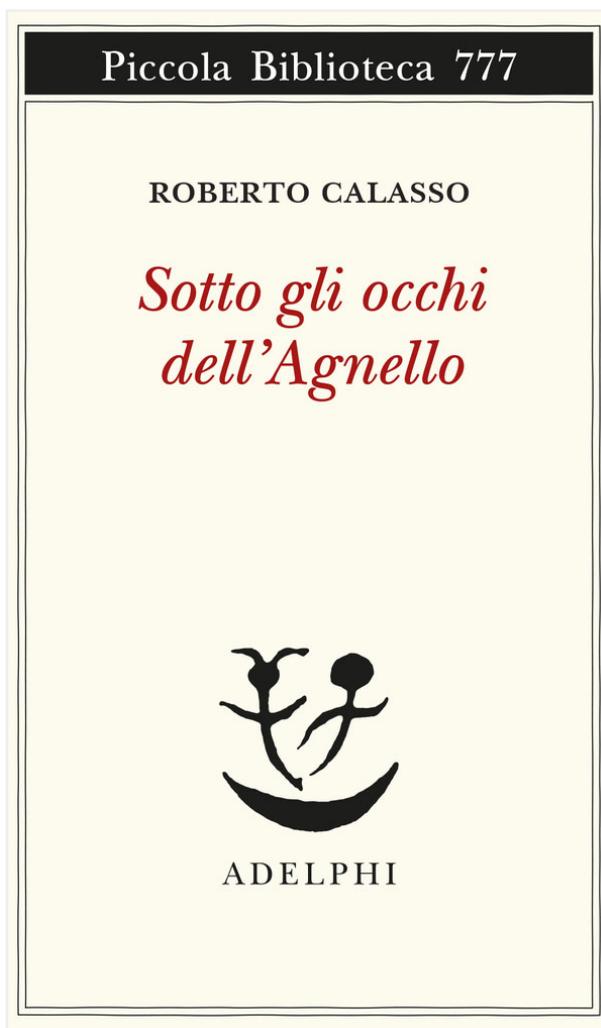
*Quando vi siete conosciuti con Bazlen?*

Fu ancora Sergio Solmi, al nostro secondo incontro, a parlare di Bobi Bazlen. L'ho conosciuto a Roma. Ci ritrovammo poco dopo per qualche giorno in una raffinata locanda nel trevigiano (alla richiesta di una carne alla griglia mi fu chiesto: «Su quale legno?»). Fu l'inizio di tutto. Adelphi era ancora *in mente Dei*. Ho sotto gli occhi una cartolina: «Oggi i tuoi due libri – grazie – hai fatto molto bene... Però hai fatto male a non venire a Wimbledon – la casa e il giardino ideali per chiacchierare, con pub con un bellissimo prato a cinque minuti, ideale per continuare a chiacchierare dopo le sei. In ogni modo ci rivedremo presto». (Wimbledon è il sobborgo di Londra in cui Bazlen risiedeva saltuariamente, Ndr.)

*Chi era Bazlen fuori dalla mitografia che spesso lo accompagna?*

Su Bazlen, così come su Adelphi, si sono dette le più proverbiali inesattezze. Una buona guida per aver accesso alla persona Bobi resta la sua *Lotta con la macchina da scrivere*, 31 fogli battuti spericolatamente a

macchina che ci offrono un suo involontario autoritratto giovanile, l'unico rimasto. Io mi limiterò alla cronaca dei suoi ultimi giorni. In una Milano molto calda e semideserta alla fine di luglio (Foà partito con la famiglia al mare), Bobi, ormai staccato dai libri, seguiva il tao. Abbiamo passato cinque giorni insieme e soli a vagabondare. Il quinto giorno verso mezzanotte lo accompagnai all'ascensore dell'albergo, il Torino. Dovevamo ritrovarci l'indomani alle nove, lo trovai all'obitorio di piazzale Gorini. Secondo il medico legale era morto intorno all'una e trenta. La cameriera che lo trovò mi disse che aveva una gamba fuori dal letto. Si era realizzato il passo, quello del tao. Il passo di Yu.



*Quando avete parlato per la prima volta di Adelphi? E in cosa consisteva l'affinità culturale che vi ha uniti sotto quell'idea?*

Quando Bazlen mi presentò a Foà. Le prime riunioni di lavoro, Bazlen Foà Rugaffiori, avvenivano a casa sua intorno al tavolo della sala da pranzo. Dopo qualche mese vi fu la sede di via Morigi a Milano. Un pianoterra con giardino, vasto e vuoto, solo mobili. Lì si trovavano Donata Usiglio (segretaria di Foà, Ndr) e Luciano Foà ai loro tavoli e io sballottolavo dall'uno all'altro. Bazlen veniva di frequente per tre o quattro giorni, poi c'erano i visitatori. I più cari: Solmi e Gianni Antonini. Tengo a precisare che il nome Adelphi, portato da Foà una mattina in casa editrice e subito approvato da Bazlen, proviene dalla toponomastica di Londra e nulla aveva a che vedere, almeno all'inizio, con gli *adelphoi*, i sodali. Poi la parola greca prese il sopravvento, applicandosi a ognuno di noi.

*Che ruolo ebbe Foà?*

Va detto che senza la sua tenacia non avrebbe preso forma l'Adelphi. Venendo dall'Einaudi aveva accumulato ogni forma di esperienza e capì che unendo i libri unici di Bazlen alle opere complete di Nietzsche con Giorgio Colli avrebbe costruito un saldo principio. Va però anche detto che la Einaudi non respinse le opere di Nietzsche, ma le *Opere complete* di Nietzsche proprio in quanto complete. Giulio Einaudi non sopportava l'idea, la considerava la bara di un autore. Questo lo avvicinava a Bazlen più di quanto possa sembrare. Ma se questa vicinanza avesse avuto modo di manifestarsi, non sarebbe nata Adelphi.

*Che cosa studiava e leggeva a quei tempi?*

Già da bambino ero attratto da una nebulosa, l'Asia, e leggevo di tutto. Arrivato a Milano presto scoprii

tre interessanti biblioteche, la Sormani che prestava libri, la Braidense dove si potevano vedere gli *Acta Eruditorum* di Leibniz, la Trivulziana con il fondo Morando ricchissimo di opere sulla magia. Poi c'erano gli istituti di cultura stranieri, che prestavano. Venendo agli studi, un'opera fu catalizzante, *La storia dell'antichità* di Eduard Meyer. Capii la provvisoria di ogni ricerca storica e che senza i Persiani non si poteva capire la Grecia. Ma chi più contò per me fu Paul Mus. Mi dette un consiglio: imparare l'arabo, il sanscrito, il cinese. Lo presi alla lettera, ma con l'arabo ebbi dei problemi, occupava troppo la mente, allora biforcai verso il persiano trovando Henry Corbin. E così, diversamente, per il sanscrito e il cinese.

*In lei ha prevalso la cultura orientale?*

Sì, per questo stavo il più possibile a Parigi. La scuola vedica tra le prime al mondo con Louis Renou e il successore Charles Malamoud, mi occupava molto. E così il cinese. Andavo almeno tre volte a settimana a casa di Marcel Granet ai bordi del Parc de Sceaux dove nel suo studio leggevo i classici cinesi da lui annotati. Momenti indimenticabili.

*Jarry, Artaud, Daumal. Da dove viene l'interesse per la Francia surrealista?*

Non ho mai considerato la letteratura francese come una cosa a sé. Foà metteva tutti alla traduzione con la prospettiva di raggiungere l'ottimo. Un assioma che tuttora perdura. Tradussi Jarry per poterlo promuovere «classico» nella collana di Adelphi (e non successe). Artaud fu oggetto di una disputa con Bobi. Non volevamo lo stesso libro, alla fine venimmo a patti. Poi arriva Daumal. Fu un incontro determinante, mi accompagna ancora. *Il Monte*

«Tengo a precisare che il nome Adelphi, portato da Foà una mattina in casa editrice e subito approvato da Bazlen, proviene dalla toponomastica di Londra e nulla aveva a che vedere, almeno all'inizio, con gli *adelphoi*, i sodali.»

*Analogo* resta certamente uno degli esempi più perfetti di «libro unico», ma il vero fuoco di Daumal per me era la parte indianistica, che mi dette molto da fare. Compimento di questo lungo lavoro fu il libro che avrebbe potuto chiamarsi *La saggezza indiana* e invece si chiamò *Lanciato dal pensiero* – parole vediche, essendo gli dèi e il pensiero l'unico antidoto per l'uomo diminuito, ridotto, dell'oggi.

*Come mai dall'inizio degli anni Ottanta si è ritrovato all'Einaudi, una casa editrice concorrente sul piano culturale e molto diversa sul piano organizzativo?*

Non fu una decisione prestabilita, una domenica mattina a Parigi mi telefonò Einaudi. Ci vedemmo

nel pomeriggio, mi propose una consulenza da lontano. Così comincio l'avventura che divenne intensa e impegnativa.

*Quali furono i suoi rapporti con Giulio?*

I rapporti con Einaudi furono molto stretti. Li descriverò con la planimetria. L'ufficio di Einaudi, una grande stanza d'angolo, alla sinistra l'ufficietto di Calvino (che però veniva una volta al mese e non sempre), alla destra un salottino con una fila di bellissime sedie mai utilizzate. Accanto, un locale molto luminoso con magnifici Schifano alle pareti, dove stavo con Enrica Melossi, sublime iconografa, e Eileen Romano, stagista fresca di studi. Desiderio di Einaudi era che mi insediassi nel salottino, cosa che non volevo fare. Preferivo la stanza che occupavo perché vicino c'erano le scale.

*Foa parlò di lei a Einaudi come dell'eminenza grigia per eccellenza. Lei si considera un'eminenza grigia dell'editoria?*

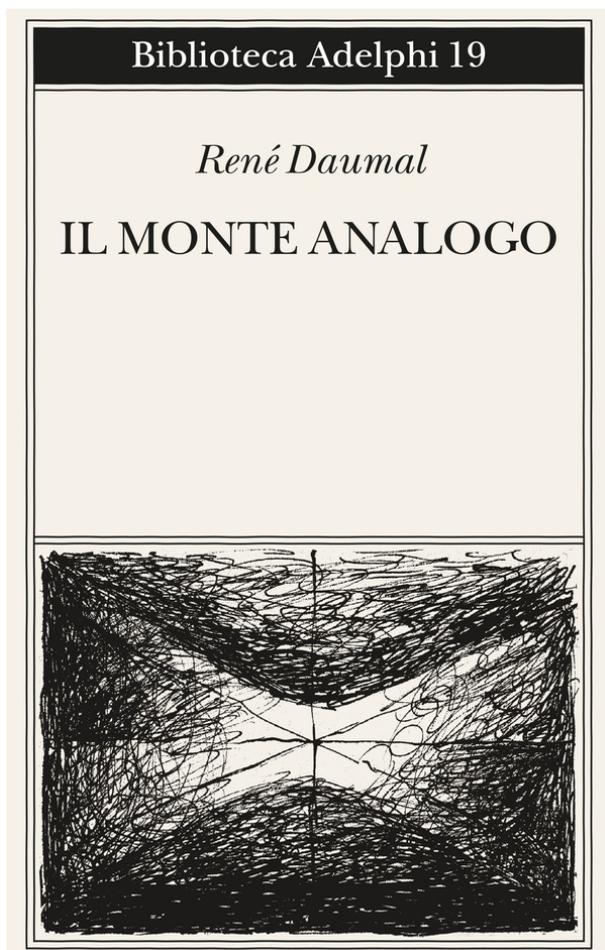
Penso che Foà volesse ironizzare. A Einaudi si attribuivano molte eminenze grigie o molti si consideravano tale.

*All'Einaudi lei ebbe un rapporto di amicizia e di stima particolare con Calvino?*

Non fu all'Einaudi ma a Parigi che ci vedevamo. Calvino aveva alzato la celata, si fidava di me. Mi aiutò quando traversai un lungo momento di cecità che molti anni dopo diventò sclerosi multipla. Gli servii persino da guida per il suo viaggio in Iran con Pietro Citati e Elémire Zolla. Mi divertì apprendere che aveva sconfitto i suoi compagni sapendone di più sullo sciismo e sui rituali persi. E poi per quello in Giappone. Dal Messico mi mandò una cartolina. Diceva «il Messico è tutto scale».

*È vero che Calvino le dava da leggere i suoi libri prima che uscissero?*

Mi dava sempre prima i suoi libri da leggere e per tre volte mi coinvolse. In *Se una notte d'inverno un*



*viaggiatore* un errore di prospettiva inceppava il meccanismo. Nella dedica scrisse «a Claudio che ha trovato il disegno (platonico) di questo libro». In *Palomar* separai i testi veramente attinenti da altri che poi formarono *Collezione di sabbia*. Calvino sulle prime non era contento, mi disse «ma è un libretto!», poi si convinse. Le *Lezioni americane* nascono da un vasto materiale comune che doveva servire per mi progetto ambizioso mai realizzato (qualcosa racconta un po' di sbieco Agamben in *Autoritratto nello studio*).

*Con Elsa Morante come andò?*

Fu Bazlen a farmela incontrare e funzionò subito tra noi. Ne ho avuto la prova quando telefonò per dirmi: «È vero che odi Simone Weil?». Le gelosie intorno a Elsa avevano operato. Mi precipitai a Roma e mettemmo tutto in chiaro. Quando dopo vari anni tornai in Italia, andai subito a trovarla e fu lei a spiegarci il cambiamento del paese. Da quel momento ci siamo visti sempre più di sovente. Consegnandomi il manoscritto di Aracoeli, mi disse: «Di' a Giulio che non è *La Storia*, deve fare 40.000 copie». Un anno dopo quello fu il risultato.

*Com'è stato il ritorno in Adelphi? E come ha vissuto quella che Ferrando racconta come la frattura tra Calasso e Foà?*

Non c'era bisogno di ritorno perché non me ne sono mai andato. Per me l'Adelphi è sempre stata presente attraverso Calasso. Venendo allo scontro tra Foà e Calasso occorre tornare a Léon Bloy. Calasso doveva molto a Bloy: da *L'Ame de Napoleon* scaturì la scintilla che mise in moto *La rovina di Kasch* (il libro di Calasso dell'83, Ndr). Più in piccolo, la scelta di usare solo la lingua latina, liturgica, per citare la Bibbia. Che *Dagli ebrei la salvezza* fosse soprattutto un testo contro la Chiesa cattolica ufficiale e non contro gli ebrei, Calasso lo sapeva benissimo. E per evitare fraintendimenti si premunì commissionando uno scritto a Ceronetti, contrarissimo all'autore. Una operazione troppo

sottile, tanto da diventare invisibile. Così successe il patatrac.

*Che cosa esattamente?*

Da una parte la farsa di una cultura che trovava finalmente l'argomento principe, l'antisemitismo, per dare addosso a una casa editrice sempre più efficace e vistosa, Dall'altra lo struggimento di una famiglia in lutto per la morte di Alberto Zevi, amico fraterno di Luciano Foà, compartecipe della fondazione di Adelphi, e avverso alla pubblicazione del libro di Bloy. Non si erano capiti, Roberto e Luciano. In realtà quella presunta frattura non fu mai vissuta come tale da nessuno dei due. L'attaccamento di Calasso a Foà rimase costante. Lo dimostrano le pagine piene di gratitudine che si leggono nell'*Impromptu dell'editore*.

*Che Adelphi ha lasciato Calasso? E che Adelphi sarà quella del dopo-Calasso?*

Roberto ha lasciato una casa editrice vivissima, un catalogo da capogiro, autori molto affezionati. La sua scelta di mettere Roberto Colajanni e me nel consiglio di amministrazione a pochi mesi dalla sua scomparsa parla da sola. È stato un modo per unire passato e futuro. Poi ci sono le persone, la casa editrice stessa, a cui non voglio rivolgere aggettivi tanta è l'evidenza della loro bravura. Bastano i complimenti di Elias Canetti. Quello che Adelphi potrebbe essere o potrà essere rimane un enigma. Per ora, in questi due anni, quella vitalità è rimasta magicamente intatta, la recente pubblicazione degli inediti di Céline lo mostra. Spero che l'indicazione di Calasso agli eredi di restare uniti non rimanga inascoltata. Entità malefiche anelano oggi come prima a trasformare l'Adelphi in un'azienda di produzione libri, dimenticando su quali fondamenta poggia e che cosa la rende unica. Come antidoto soccorre la lettura di alcuni versi del Roman de Brut, che riportano come fu inventata quella meraviglia meravigliosa, la Tavola Rotonda, intorno alla quale è possibile rigenerarsi.

# Francesco M. Cataluccio

## *Per Milan Kundera*

Facebook, 12 luglio 2023



Dove andrà ora Milan Kundera? Amava raccontare questa barzelletta del suo paese:

«Un ceco fa richiesta di un visto per emigrare. Il funzionario gli chiede “dove vuole andare?”, “non importa” risponde l’uomo. Gli dà un mappamondo: “Per favore, scelga”. L’uomo guarda il mappamondo, lo gira lentamente e dice: “Non ha un altro mappamondo?”».

Intanto Kundera ieri sera se n’è andato dal mondo, a Parigi (dove era emigrato nel 1975), all’età di novantaquattro anni. Ma la sua voce si era spenta da tempo. Era del resto sempre stato un uomo molto riservato. In un’intervista a Philip Roth, aveva confessato: «Quando ero un ragazzino, sognavo un miracoloso unguento che mi avrebbe reso invisibile. Poi sono diventato adulto, ho iniziato a scrivere, e ho voluto avere successo. Ora che sono conosciuto vorrei avere un unguento che mi renda invisibile». È stato un grande scrittore, uno dei più grandi della seconda metà del Novecento. Romanzi come *Lo scherzo* (1967), *La vita è altrove* (1973) e *L’insostenibile leggerezza dell’essere* (1984), e i racconti di *Il libro del riso e dell’oblio* (1978), tutti pubblicati in italiano da Adelphi, pur essendo cambiato profondamente il contesto storico nei quali sono nati, rimangono attuali per la bellezza della scrittura, la costruzione dei personaggi e la profondità delle riflessioni filosofiche. Tutti fanno i conti con la morte della cultura nella nostra epoca. Kundera si colloca nella grande tradizione del romanzo dell’Europa centrale. I suoi riferimenti costanti sono stati Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz: «romazieri meravigliosamente

diffidenti verso l’illusione del progresso, diffidenti del kitsch della speranza. Il loro dolore per il tramonto dell’Occidente, non un dolore sentimentale. È un dolore ironico».

«Al giorno d’oggi non c’è più spazio per gli scherzi, oggi si prende tutto sul serio.». *Lo scherzo* è il primo romanzo di Kundera. I successivi sono sotto molti aspetti, com’è naturale, delle variazioni di questo tema. Ma quell’allegria, che è insita nella natura della burla, anche se ha conseguenze negative, è venuta a mancare. Gli scherzi non sono una forma di liberazione, sostiene giustamente Kundera. Ma sono una specie di boccata d’aria. Invece: nei drammi e nelle sofferenze dei suoi personaggi, anche nelle situazioni «tragicomiche», è sparita quest’allegria ombra. Sono gli scherzi, la cosa che Kundera, passando a Parigi e adottando la lingua francese, ha lasciato a Praga.

Kundera ha portato l’Europa centrale all’attenzione dei lettori di quella dell’Ovest, e l’ha fatto con intuizioni universalmente riconosciute nel loro fascino: Il suo richiamo alla verità e alla libertà interiore senza la quale la verità non può essere riconosciuta, la consapevolezza che nel cercare la verità si debba essere preparati a scendere a patti con la morte. Questo è quello che chiamava «lo spirito di Praga»: «*Il castello* di Kafka e *Il buon soldato Švejk* di Jaroslav Hašek sono pieni di questo spirito. Uno straordinario senso della realtà. Il punto di vista dell’uomo comune. La Storia vista dal basso. Una semplicità provocante. Un genio dell’assurdo. Umore con infinito pessimismo». I romanzi, per lui, sono il racconto del

Caos del mondo, la Vita con le sue contraddizioni, le luci e le ombre, mentre la Filosofia, che amava profondamente, è il tentativo di dare un Ordine: «La mia passione per la filosofia è tipica di un eclettico. Io non cerco una verità: cerco la ricchezza di possibilità di vedere il mondo. La Fenomenologia è il punto di incontro tra la filosofia e il romanzo. Essa è la filosofia delle cose che sono evidenti, prima che la scienza le matematizzi [...]. In generale tutti i pensieri che arrivano troppo facilmente ad un sistema, a un dogma, mi repugnano».

Tutti i protagonisti, maschi, delle storie di Kundera sono degli immaturi che non trovano nella realtà, nella Storia dal volto mostruoso, un luogo e un modo per realizzare pienamente la loro condizione umana. Egli sostiene che ogni sistema totalitario è una macchina che bambinizza gli adulti: dimenticare la libertà, la propria individualità, tornare bambini, smettere di occuparsi delle grandi questioni politiche: «I bambini non sono l'avvenire perché saranno un giorno adulti, ma perché l'umanità si avvicina sempre più a loro, perché l'infanzia è l'immagine dell'avvenire». Il nostro futuro non è l'infanzia ma la vecchiaia: «Il vero umanismo della società si rivela attraverso la sua attitudine nei confronti della vecchiaia. Ma la vecchiaia, l'unico futuro che ognuno di noi affronta».

Kundera ha il merito di aver sollecitato una riflessione sul kitsch come «essenza del nostro tempo»: il kitsch è la riduzione di tutti i criteri di valutazione delle azioni umane alla grandezza dell'effetto che producono. La trasformazione della razionalità nella crudeltà: «La crudeltà più terrificante è sempre connessa con la pretesa della letteratura di diventare, essa stessa, la Guida illuminata della Storia». Anche per questo fu molto polemico verso la letteratura russa. Non sopportava Dostoevskij, ma come Nabokov, amava molto Tolstoj: «Tolstoj è stato forse il primo a comprendere il ruolo dell'irrazionale nel comportamento umano. Il ruolo giocato dalla stupidità: ma, soprattutto, dall'irresponsabilità delle azioni umane guidate da un subconscio che è

«Kundera ha il merito di aver sollecitato una riflessione sul kitsch come **essenza del nostro tempo.**»

sia incontrollato che incontrollabile. Il primo autore del monologo interiore non è Joyce ma Tolstoj». Kundera contrapponeva a Dostoevskij i romanzieri francesi che amava molto, come Rabelais e Diderot: gli pareva che fossero riusciti a fare una sintesi di dolore e ironia, razionalità e insensatezza.

Nel discorso di ringraziamento per il conferimento del premio alla fiera di Gerusalemme (giugno 1985), Kundera disse: «C'è un bellissimo proverbio ebraico: "L'uomo pensa, Dio ride". [...] Mi piace pensare che l'arte del romanzo sia venuta al mondo, con François Rabelais, come eco del riso divino. Ma perché Dio ride, vedendo l'uomo che pensa? Perché l'uomo pensa e la verità gli sfugge. Perché più gli uomini pensano, più i loro pensieri divergono. E, in fine, perché l'uomo non è mai quello che pensa di essere. [...] Proprio quando perde la certezza della verità e il consenso unanime degli altri che l'uomo diventa individuo. Il romanzo è il paradiso immaginario degli individui; è il territorio dove nessuno possiede la verità».

Questo atteggiamento di sfiducia radicale nella Ragione, Kundera lo ha sicuramente accentuato con la delusione politica. Kundera aderì al Partito comunista cecoslovacco nel 1948. Fu espulso nel 1950. Fu riammesso automaticamente nel 1956. Venne di nuovo, e definitivamente, espulso nel 1970: «In passato, anch'io ho creduto che l'avvenire fosse il solo giudice competente delle nostre opere e delle nostre azioni. Poi ho capito che il flirt con l'avvenire è il peggiore dei conformismi, la vile adulazione del più forte. Perché l'avvenire è sempre più forte del presente». In *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Kundera affida al protagonista Tomáš una riflessione assai lucida e impietosa sulle responsabilità, di

grande attualità: «Chi pensa che i regimi comunisti dell'Europa centrale siano esclusivamente opera di criminali, si lascia sfuggire una verità fondamentale: i regimi criminali non furono creati da criminali ma da entusiasti, convinti di aver scoperto l'unica strada per il paradiso. Essi difesero con coraggio quella strada, giustiziando per questo molte persone. In seguito, fu chiaro che il paradiso non esisteva e che gli entusiasti erano quindi degli assassini. Allora tutti cominciarono a inveire contro i comunisti: Siete responsabili delle sventure del paese (è impoverito e ridotto in rovina), della perdita della sua indipendenza (è caduto in mano alla Russia), degli assassini giudiziari. Coloro che venivano accusati rispondevano: Noi non sapevamo! Siamo stati ingannati. Noi ci credevamo! Nel profondo del cuore siamo innocenti! La discussione si riduceva a questa domanda: Davvero loro non sapevano? Oppure facevano solo finta di non aver saputo nulla? Tomas seguiva la discussione (così come la seguivano tutti i dieci milioni di cechi) e si diceva che tra i comunisti c'era sicuramente chi non era del tutto all'oscuro (dovevano pur sempre aver sentito parlare degli orrori che erano stati commessi e che venivano ancora commessi nella Russia post-rivoluzionaria). Ma era probabile che la maggior parte di loro non ne sapesse davvero nulla. E si disse che la questione fondamentale non era: Sapevamo o non sapevamo?, bensì: Si è innocenti solo per il fatto che non si sa? Un imbecille seduto sul trono è sollevato da ogni responsabilità solo per il fatto che è un imbecille? Ammettiamo pure che un procuratore ceco che all'inizio degli Anni Cinquanta chiedeva la pena di morte per un innocente sia stato ingannato dalla polizia segreta russa e dal proprio governo. Ma ora che sappiamo tutti che le accuse erano assurde e i giustiziati innocenti, com'è possibile che quello stesso procuratore difenda la purezza della propria

anima e si batta il petto: La mia coscienza è senza macchia, io non sapevo, io ci credevo. La sua irrimediabile colpa non risiede proprio in quel "Io non sapevo! Io ci credevo!?" Fu allora che a Tomas tornò in mente la storia di Edipo: Edipo non sapeva di dormire con la propria madre ma, quando capì ciò che era accaduto, non si sentì innocente. Non poté sopportare la vista delle sventure che aveva causato con la propria ignoranza, si cavò gli occhi e, cieco, partì da Tebe. Tomas sentiva le grida dei comunisti che difendevano la loro purezza interiore e diceva tra sé: Per colpa della vostra incoscienza la nostra terra ha perso, forse per secoli, la sua libertà e voi gridate che vi sentite innocenti? Come potete ancora guardarvi intorno? Come potete non provare raccapriccio? Siete o non siete capaci di vedere? Se aveste gli occhi, dovrete trafiggerveli e andarvene da Tebe!».

Già dagli anni Ottanta [...], Kundera non credeva più né nella sinistra né nella destra. Li trovava concetti sorpassati: «Il pericolo che ci minaccia è l'impero totalitario. Khomeini, Mao, Stalin: sono di sinistra o di destra? Il totalitarismo non è mai di sinistra o di destra, e dentro il suo dominio entrambi periranno. Non sono mai stato un credente, ma dopo aver visto i cattolici cechi essere perseguiti durante il terrore stalinista, ho sentito la più profonda solidarietà nei loro confronti. Ciò che ci separava, la fede in Dio, era secondario rispetto a ciò che ci univa. A Praga, impiccavano i socialisti e i preti. Nacque così una fratellanza tra impiccati. È per questo che l'ostinata lotta tra sinistra e destra mi sembra obsoleta e abbastanza provinciale. Odio partecipare alla vita politica, nonostante la politica mi affascini come spettacolo. Un tragico, mortale spettacolo a Est; intellettualmente sterile ma divertente in Occidente...». Oggi non è più nemmeno così: decisamente peggio.

«Al giorno d'oggi non c'è più spazio per gli scherzi,  
oggi si prende tutto sul serio.»

## Davide Brullo

«Non ergete lapidi, che fiorisca la rosa.» Per Franco Rella, un maestro

«Pangea», 15 luglio 2023



Era un uomo brusco – la bontà, quando esige tutto, ferma, senza fronzoli, senza coriandoli, si esprime in modo brutale.

L'ultima volta ci siamo sentiti per messaggio, «ti scrivo da un maledetto letto di ospedale». Era il 25 giugno. La prima e unica volta che ci siamo visti, invece, era il settembre del 2019. Ho invitato Franco Rella a Rimini, a parlare di Rilke. È stato sobrio, nitido, come uno che parla con la falce, dando al legno figura di drago – o di freccia. Che avesse un solo uditore o migliaia. Non aveva bisogno di essere simpatico, di accattivarsi il pubblico. Per questo, poteva risultare, agli astanti in fregola, antipatico. Non se ne curava. Era un sapiente.

In realtà, gli avevo teso un tranello. Franco Rella credo che mi sia stato donato da Lorenzo Scandroglio. Leggevamo, al Devero, a Nord, la sua traduzione dei *Sonetti a Orfeo*. Monito, monolite, sacra monotonia. Oggi dedicherei a Rella il primo distico del quinto sonetto, come lo ha riscritto lui:

«Non ergete lapidi. Ma ogni anno  
fate che per lui fiorisca la rosa».

La lapide che sfocia in rosa, il tempo che esiste finché qualcosa fiorisce in qualcos'altro, nell'altro da sé. Avevo poco più di vent'anni – dunque, posso dire di conoscere Rella da più di vent'anni. Per alcuni di noi, alcuni libri di Franco Rella sono stati importanti; decisivi, a tratti. Ad esempio, *Scritture estreme*, il libro su Proust e Kafka (Feltrinelli, 2005); poi: *Dall'esilio* (Feltrinelli, 2004), *Le soglie dell'ombra* (Feltrinelli, 1994; poi Mimesis, 2018). Uno dei suoi libri più belli e remoti, *Pensare e cantare la morte*:

*Baudelaire, Valéry, Rilke*, lo ha pubblicato Aragno nel 2004.

Franco Rella aveva occhi duplici – parevano retrattili, refrattari alla luce; poi si aprivano, d'improvviso, attenti. Cuspidi di neve, attratti dalla tenebra – che non va rischiarata, tosata, semmai, attesa. Non aveva paura delle sacche di silenzio che si dilatano, durante il dialogo. Perché lì giace, a bivacco, l'uomo a cuore nudo. Voleva lo scambio, privato e misterioso. Nell'ottobre del 2021 mi aveva inviato *La solitudine del Minotauro*; lo avrebbe ritoccato fino al maggio 2022, è il suo estremo libro, edito da Aragno per lo scorso Salone del libro di Torino. È un libro mirabile, preadamitico, solitario: Rella porta a compimento la costruzione di un «genere» filosofico nuovo, già sperimentato in *Narrare. Tentativi di inventario* (Jaca Book, 2020). Il saggio appuntito, puntuale, s'interseca nella narrazione pura, nello spaesamento romanzesco. Ne viene una scrittura sempre pericolante, che marcia su un lago ghiacciato: si tenta di descrivere l'altro mondo, oltre la cortina glaciale; con il rischio di spezzare l'acquario vitreo, di cadere. È un libro scritto a ritroso, decostruendo la scala del paradiso, e termina con un sogno, profetico:

«È io? Io ho sognato, e nel sogno ho visto vorticare intorno a me, gruppi di lettere indecifrabili, aggregati di consonanti senza vocali che permettessero di ipotizzare almeno delle sillabe. Si muovevano colorati intorno a me, probabilmente schegge di parole spezzate, frantumate».

Sognare le lettere, il nome innominabile. Glossologia in vece della glossa.

In cambio, mi chiedeva dei testi, spesso delle poesie – naturalmente inediti. Scrivere per uno soltanto. Inculcare il culto del tu-per-tu. Sapeva incutere al compito, sapeva incoraggiare e ricomporre ciò che è spezzato. Il verbo, perché dia senso, deve essere spartito. Mi divertivo a scrivere: «Franco Rella è pensatore tra i più importanti e originali in Italia». Di certo, non aveva bisogno di risarcimenti, Rella – mi domandavo perché fosse meno noto, meno notato, di un Cacciari, un Galimberti, un Agamben. In una bella *intervista* rilasciata a Antonio Gnoli nel 2014, per «la Repubblica», Rella dice di non disprezzare il prevedibile, di non avere avuto maestri – «ho sempre letto e studiato per conto mio» – e che «scrivere è di fatto esiliarsi da tutto». Nella biografia che adorna il suo sito personale scrive di aver «lasciato con un senso di amarezza l'università risparmiandosi il suo progressivo e inarrestabile degradare degli ultimi anni»; insegnava estetica allo Iuav di Venezia.

Ripeto: fu un agguato. Volevo conoscere Rella per proporgli un libro. Ero ossessionato dall'ultimo verso dell'ultima poesia di Rilke, scritta due settimane prima della morte. Nella traduzione di Rella fa:

«E io in fiamme. Da Nessuno riconosciuto».

Il foglio porta un'annotazione: VAL MONT. Forse è troppo facile vedere in quel Nessuno il negativo di Dio. Forse Nessuno è il nome nascosto di Minotauro, il dio del labirinto. Rella aveva il passo del Minotauro, che incede un po' incerto, non ne possedeva la primizia violenta – amava la solitudine, però, di cui conosceva i mille labirinti, la cecità.

Proposi a Rella di curare una selezione, annotata, delle lettere scritte da Rilke dal romitorio di Muzot. Il libro uscì nel febbraio del 2022, per l'editore De Piante, con un titolo rilkiano, *Noi siamo le api dell'invisibile*: esattamente un secolo prima Rilke terminava, in tre settimane di estasi, nel suo febbrile febbraio, le *Elegie duinesi* e *I sonetti a Orfeo*.

Rella fu visibilmente felice; io di più. Insieme, così, decidemmo di gettarci in un'altra avventura. Rella mi propose di lavorare su Paul Valéry, ritoccando la sua traduzione – fantasmagorica – del *Cimitero*

*marino*, aggiungendo *Monsieur Teste* e il saggio declamatorio del poeta francese, *A proposito del Cimitero marino*. L'elaborazione fu affascinante, faticosa. «Tengo molto al Valéry forse perché è l'ultima cosa che ho scritto, in una situazione già allora problematica che si è fatta sempre più difficile. Spero di uscirne. Spero» mi scriveva, il 16 aprile di quest'anno. Il libro era appena stato licenziato, sempre per De Piante, con un titolo paradossale, *Paul Valéry. Il poeta maledetto*. Il primo distico dall'ultima stanza del *Cimitero marino*, nella versione di Rella, ne riassume l'estro, da avventato più che da accademico: «Si leva il vento!... Avventuriamoci alla vita! Apre e chiude il mio libro l'aria infinita».

Lavorare con Franco Rella intorno a due poeti così prodigiosi, i poli del secolo, Rilke e Valéry, è stato un privilegio; auscultare i suggerimenti di un sapiente, uno che snidava le ombre e sa che è giusto avere paura della luce. Il continuo gocciolio delle sue rade parole. Il prato del pudore. In calce, ricalco un paio di recenti dialoghi intrattenuti con Rella, per carpirne il portamento.

La notizia della morte di Rella ha cominciato a circolare la sera del 14 luglio: un mese fa avevo scritto su «Pangea» di *La solitudine del Minotauro*. «Carissimo Davide, ancora in ospedale leggo il tuo *Minotauro*. Vorrei comunicarti la gioia con cui l'ho letto, ma mi mancano le forze. Spero in una svolta e magari di venirti a trovare». Il 24 giugno, su «il Giornale», uscì un articolo sul «suo» Valéry. Mi arriva un messaggio di Rella: «Non vedo l'ora di essere un tuo vero interlocutore». Da mesi, inutilmente, visto il male, gli chiedevo di discutere insieme, di ideare qualche altra cosa. Ci intrigava il «doppio».

Non ci siamo mai più visti – l'impossibile rende la maestria infinita, moltiplica l'affetto.

...

«Valéry, un paradosso.» *Dialogo con Franco Rella*

Ogni scrittore si rivela nel momento della crisi; ogni scrittura ha il proprio sigillo – il proprio blasone –

nell'istante in cui si vanifica. Così, Friedrich Hölderlin diviene poeta nel 1805, l'anno in cui è dichiarato folle e Rimbaud si rivela a sé stesso nel 1873, quando sceglie di dimenticare in una tipografia di Bruxelles cinquecento copie della *Stagione all'inferno* fresche di stampa. La grande letteratura si fa lì, sulla soglia della svolta, nell'attimo in cui la finzione narrativa è la sola verità, in cui l'uomo sovrasta l'artista e il silenzio, la minaccia dell'angelo, vince. Ogni grande scrittore ha la sua Arzamas, la stazione di posta in cui, nel 1869, Lev Tolstoj, in viaggio per trattare l'acquisto di un terreno, si sveglia, di soprassalto, alle due di notte, e scopre «una tale angoscia, paura, orrore, come non avevo mai provati...». L'insensatezza del tutto, la certezza che ciò che si scrive è futile, che l'arte è refolo di nulla. Se uno scrittore non penetra in tale crisi, resterà per sempre uno scrivano, un servo.

Paul Valéry la propria crisi l'ha vissuta a Genova, nella notte tra il 4 e il 5 ottobre del 1892. Da allora, il poeta abdica alla poesia, dandosi alla scrittura nascosta, depositata nella mole affascinante e criptica dei *Cahiers*, «migliaia e migliaia di pagine che comincia ad accumulare giorno dopo giorno, instancabile, dalle cinque alle otto della mattina» (Franco Rella). Secondo alcuni, i quaderni di Valéry – pubblicati, in parte, da Adelphi – sono l'autentico capolavoro del poeta.

Dalla crisi, Valéry emerge con un antiromanzo, il ciclo dedicato a *Monsieur Teste* – «una Chimera della mitologia intellettuale» – e un poemetto di claustrale perfezione, *Il cimitero marino*. In qualche modo, Valéry porta la letteratura verso un punto di non ritorno, oltre il quale c'è il silenzio, il ripudio. Non ho detto punto *morto*, però. Il primo verso dell'ultima stanza del *Cimitero marino* – «Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!» – va sussurrato con l'intensità dell'epigrafe rimbaudiana, «Elle est retrouvée. / Quoi? – L'Éternité».

Partendo da una considerazione di Yves Bonnefoy, secondo cui Paul Valéry «nel nostro tempo è il vero poeta maledetto... condannato alle idee, alle

parole», Franco Rella, tra i pensatori più appartati e singolari di oggi, ha tradotto e commentato *Monsieur Teste* e *Il cimitero marino* in un libro dalla bellezza, viene da dire, fieramente pericolosa, *Il poeta maledetto* (De Piante). Il filosofo, che qui abbiamo interpellato, mostra infatti «il lato oscuro che la poesia non può né rimuovere né sublimare», portandoci al cospetto delle domande impossibili, sulla vita e sulla morte.

Nei suoi ultimi appunti, Valéry scriveva di un cuore – «my heart» – che «trionfa più forte di tutto»; chissà se è il bene, questo – o l'abisso.

*Paul Valéry, poeta icastico, cattedratico, «di Stato», viene qui considerato come un «poeta maledetto». Perché?*

Valéry è un paradosso. È uno dei massimi poeti del Novecento che però si è mosso a partire da un ripudio della poesia. In una mitica (o mitizzata) notte del 1892 Valéry decide che tutto quello che poteva essere espresso in poesia era già stato espresso e di fatto fino al 1917, quando pubblica *La giovane Parca*, non scrive più poesia. Yves Bonnefoy in un breve polemico saggio parla di Valéry come di un «poeta maledetto». Io ho cercato di dare peso e senso a questa affermazione mettendo in luce come Valéry abbia dapprima combattuto contro la poesia, vale a dire contro la sua stessa vocazione poetica, e poi abbia cercato di limitarla ad un gioco tecnico, ad un esercizio accademico. *Poète maudit*, non per i contenuti ma per la sua ostilità verso la poesia.

*Che legame possiamo istituire tra «Monsieur Teste» e il poeta del «Cimitero marino»?*

*Monsieur Teste*, un testo straordinario che si è sviluppato durante un arco di tempo e che ha lasciato delle tracce su tutta la produzione di Valéry, è la creazione di un personaggio che è una sorta di guardiano che vigila contro ciò che definisce la poesia come un'ulteriorità rispetto alla logica, richiamando ad un feroce razionalismo, così radicale da diventare un vero e proprio irrazionale. È Teste che dice: «transiit classificando». Teste, il testimone, non cerca il senso

del mondo, ma lo classifica. *Il cimitero marino*, uno degli esiti più alti della poesia del Ventesimo secolo ne è l'antitesi. Sono le due facce del «paradosso Valéry» che si attraggono con la stessa forza con cui si respingono. D'altronde Kierkegaard ha affermato che proprio il paradosso è pensiero.

*«Il cimitero marino» è poemetto sigillato, cifrato, pare, pura effervescenza di luci. Che «senso» ha? E poi, quali strategie ha adoperato per tradurlo?*

Valéry ha detto che non ha alcun senso. Dunque, è una sfida. Il poema ha avuto molte traduzioni e quindi ha tentato molti. Io sono stato tentato proprio dal suo presentarsi come testo sigillato ed ermetico, ma pieno di immagini di luci di suoni. Dopo averlo letto e riletto ho deciso di accettarne la sfida. Parlando del *Cimitero marino* Valéry parla di sillabe, di rime, di versificazione. Il poema è composto da ventiquattro strofe, di sei versi ciascuna, vincolate dall'uso delle rime: AA-B-CC-B. Ho deciso di usare la stessa struttura, con le rime articolate nello stesso modo. Questo ha reso necessario un lavoro sulla lingua italiana, e forzare la forma di alcune parole. Questa lingua, che rispettava ogni aspetto del testo, ogni immagine e ogni sensazione, al tempo stesso era la mia lingua del *Cimitero marino*. È stata un'esperienza formidabile.

*In un libro precedente lei ha legato l'opera di Valéry al concetto di «cantare la morte». Che cosa intende?*

Valéry è il poeta della morte, come lo è Rilke, che per questo gli è così vicino. Si può dire che entrambi non hanno parlato di altro. Il grande ciclo di Narciso, altra figura rilkiana, che lo accompagna fino alla fine della vita quasi come – così scrive – «una autobiografia», è la poesia dell'io che si scopre nella morte.

*La poesia è sempre in lotta con il suo specchio, il silenzio, il deserto, la diserzione dalla parola. La nudità in vece dell'ornamento. Questa dinamica è valida anche in Valéry?*

Anche in questo Valéry è un paradosso. Il silenzio, il deserto, la diserzione sono la poesia stessa privata del suo senso che dobbiamo cercare malgrado Valéry, contro le sue raccomandazioni. È come se Valéry tenesse insieme la poesia e il suo contrario.

*Che ruolo ha, nell'oggi, il dire poetico, un affronto lirico come quello di Valéry?*

Non possiamo fare a meno di poesia, oggi, e Valéry è un grade poeta.

(L'intervista è uscita in origine il 29 aprile 2023 su «il Giornale».)

...

*«La poesia è violenza e rischio.» Dialogo con Franco Rella sulle questioni fondamentali*

Nell'era in cui i filosofi si affannano a spiegare l'attualità, calice avvelenato del pensatore che si fa opinionista per delirio di fama, nel crogiuolo di dibattiti astrusi, astrologici, distanti dalla cruda, fetida carne del mondo, Franco Rella continua, con ostinazione monastica, a ribadire le questioni capitali: la vita, la morte, la tragedia, il senso dell'arte, il grido, l'abisso. Pare, Rella, uno di quei sapienti che stanno alle porte della città, a dispetto di mercanti e venditori di destini: segna cifre e ideogrammi sulla sabbia, divina le nuvole in relazione ai palazzi. Non c'è nulla di oracolare, lì, ma la cruenta potenza di un pensare non ordinario, che assume in sé il privilegio del *mostruoso*. Nessuna risposta, nessuna avvincente polemica: l'ustione, semmai, la scabrosa indagine della propria vertigine, la lotta primaria, insomma; perché si vive se poi si muore?, che cos'è la morte?, come si fa ad amare la cosa che muore?

L'ultimo libro di Rella, *L'arte e il tempo* (Jaca Book, 2021), ha una natura sapienziale, diretta, lascia spine sulla lingua, un sentore di inquietudine, la rovina nella gloria. In capitoli anche rapinosi si parla, tra l'altro, del rapporto tra l'arte, che supera il tempo, che eterna l'effimero, con la morte:

«La morte è la fine del tempo, ma se l'opera si pone nello spazio dell'assenza di tempo, l'opera pone paradossalmente sé stessa e l'artista nella condizione di non poter morire. L'assenza di tempo è il tempo della morte, ma è anche inevitabilmente il tempo in cui nulla può avvenire, nemmeno la morte. Stare dunque in prossimità della morte, senza mai possederla, è l'esercizio dell'arte».

Si parla della bellezza come rapporto con il terribile, se ne estrinseca la forza distruttrice, enigmatica, ineffabile; il fatto che l'arte, proprio perché s'intrattiene con il bello, affronti l'osceno, il laido: «La poesia e l'arte chiamano alla verità magmatica che sta sotto le parole, e che le parole nascondono. Orrore, fogna, lordura, istinto, sfrenatezza... L'arte solo bella è dunque l'assenza della vera bellezza».

L'arte crea un mondo per distruzione, partorisce inchinandosi a ciò che si sfascia: è il sacrificio, patto implicito tra artista e opera, ripudia tutto e tutto ti sarà dato: «Il gesto dell'artista è un gesto cosmogonico. Crea un mondo ma questa creazione muove da una violenza implicita al suo gesto. L'artista lo sa. È il rischio che egli sa di dover ogni volta affrontare: decostruire per costruire. O, per usare una straordinaria espressione di Kafka, l'artista è impegnato in una distruttiva costruzione del mondo».

Verità arcaica, bianca e dura: l'arte è violenza. Nulla di luttuoso però è in questo: «L'artista, ha detto Rilke, deve giungere al limite estremo, all'ultimo confine». L'artista è piantato nella morte, piantona la morte: già, ma come salvare ciò che muore, la cosa che appena la nomini si disfa? «Se le cose vivono nel trapassare capiscono che dicendole semplicemente tu le lodi» scrive Rella. Tutto muore per risorgere in noi, allora, il punto della massima disperazione è quello da cui scaturisce la creazione, scandita di fuochi: «Vedi, io vivo. Di che? Né infanzia né futuro / vengono meno... Innumerevole esistenza / mi si sprigiona nel cuore» scrive Rilke. La morte è la possibilità per cui una cosa, un viso, si immilla, esplode – la morte non è la fine ma il punto d'avvio. Il libro si conclude con un repertorio di opere, che

non spiegano, non illustrano, non sono didascaliche al pensare, stampelle al verbo. Semmai, turbano – costruiscono, cioè, un libro nel libro. Si va dalle sculture stupefatte dell'Antelami all'*Origine del mondo* di Courbet, da Diego Velázquez a van Gogh, dall'*Autoritratto nudo* di Dürer a un fotogramma tratto da *Apocalypse Now*, l'indicibile faccione di Marlon Brando. Il tormento delle cose ultime, perdute, senza ricatto, collocate tra oblio e memorabile – di cos'altro deve occuparsi il pensatore, che con un coltellino da ragazzo sega i garretti del gigante, mette sotto scacco le convenzioni, raduna macerie e cerbottane? Che gli altri facciano chiasso – noi, siamo andati ad ascoltare il filosofo.

*Siamo disposti a credere che l'arte vinca il tempo, anzi, che l'arte sia la misura del tempo (da alcuni manufatti diamo cronologia all'evoluzione umana; le chiese romaniche ci aiutano a capire quel periodo storico; Raffaello e Michelangelo sono il Rinascimento come Bernini rappresenta l'era barocca). Eppure, anche l'arte svanirà – in qualche modo, già svanisce. Dunque, come si regola il rapporto tra «arte» e «tempo»?*

C'è un contesto in cui l'opera si colloca per cui possiamo dire che Bernini sta al barocco. Ma il rapporto che io ho cercato tra l'arte e il tempo si pone là dove l'arte interroga e mette in questione il tempo. Le immagini che sono nel libro non vogliono assolutamente essere di supporto al testo, ma credo possano aiutare a capire cosa voglio mettere in luce. La sequenza delle immagini si apre con l'«Inverno» di Antelami, un vecchio che rappresenta la fine dell'anno, ma anche la sua stessa fine, e forse anche la fine del mondo. Questo mi pare di vedere nei suoi occhi spalancati, allucinati. In copertina ho scelto un quadro di Joseph Cornell che mette una serie di orologi, il tempo, e un pappagallo in una gabbia. Il mio libro non vuole parlare dell'arte nel tempo. Vuole scoprire come l'arte pensa il tempo.

*Oggi l'arte celebra l'effimero: è decorativa o facilmente provocatoria. Nasce nel tempo per esserne inghiottita.*

*L'arte non è più miliare, non misura il tempo. Siamo destinati dunque a «perdere tempo», siamo forse in un tempo ormai astorico, fuori dalla Storia, di cui siamo spettatori inermi?*

L'ultimo scritto di Deleuze, *L'immanenza, una vita*, coglie ciò che l'arte è diventata, ciò a cui pare il pensiero voglia tendere. Non c'è passato e non c'è futuro, ma solo l'istante, l'«ecce», l'«ecco qui». L'«ecceita» di Deleuze è un presente assoluto e indifferenziato, intransitivo. È il tempo di alcune esperienze dell'arte che abita la modernità estrema, in cui c'è una sottrazione del tempo, una sottrazione della storia e delle storie.

*Nel suo libro i riferimenti – culturali oltre che artistici – sono per lo più legati al Novecento. Pare che il secolo scorso sia stato un immane Moby-Dick, una esplosione di pensieri, di intuizioni, a fagocitare tutto. È come se il Novecento abbia squalificato ogni altro pensare: oggi in effetti il pensiero è demandato alla scienza, alla strategia dei governi, all'economia. È così?*

Mi rendo conto che il mio pensiero dialoga soprattutto col Novecento, con l'«immane Moby-Dick» del Novecento come lo definisci. Ho l'impressione di muovermi lungo i sentieri tracciati da Kafka, da Proust, da Beckett, da Fontana e da Bacon. Lungo questi percorsi incontro le domande con cui essi hanno interrogato il mondo, e imparo io stesso a interrogare anche l'opacità del mondo in cui viviamo, in cui pare ci siano solo risposte. E queste risposte rinviano all'efficacia delle strategie conoscitive, non al senso che esse esprimono. Al senso che esse dovrebbero cercare.

*In un capitolo, lei ragiona sui rapporti tra «arte e violenza». Ecco, oggi l'arte è didattica, semmai prona allo*

*show, allo spettacolo, al limite educa. Deve indignare, forse, ma mai sconvolgere. E l'artista, servo del denaro, si mette al servizio del proprio tempo. È così? Cosa è accaduto?*

La poesia è violenza e rischio. Mette in questione come ha detto Bataille «i linguaggi del giorno». La poesia invita alla violenza. Quando leggo un poema sono indotto a destrutturare la sua costruzione. Procedo con quella che Kafka ha definito una *zerstörende Aufbau*, «una costruzione che procede attraverso la distruzione». «Servo del denaro» chiedi? Velázquez risponde ai suoi committenti da cui era pagato e strapagato e tuttavia mette ugualmente in questione l'arte del suo tempo, mette in questione anche il potere a cui deve rispondere. Nelle *Meninas* al centro del quadro c'è lui, con il suo pennello, accanto stanno le Meninas che egli non guarda, e i regnanti che sono solo un opaco riflesso in uno specchio in fondo alla sala.

*Mi dica qual è l'opera – artistica e letteraria – che più la ha folgorata in questi ultimi tempi. Un'opera che conforti nella dedizione, che ci stimoli a superare questo grado zero di rabbia, di negligenza, di grigiore.*

Una vera folgorazione La colazione nell'atelier di Édouard Manet a Monaco, quadro incontrato nell'Alte Pinakothek dove era stato spostato per lavori alla Neue Pinakothek. Mi pareva di non averlo mai visto. In primo piano un giovane. Negli occhi di quel giovane, come in quelli di Berte Morisot nel quadro *Il balcone* c'è mistero, c'è un segreto inquietante. Poi Friedrich Dürrenmatt, la rilettura del *Minotauro* e dei testi legati a quella che lui definisce la drammaturgia del labirinto.

«L'assenza di tempo è il tempo della morte, ma è anche inevitabilmente **il tempo in cui nulla può avvenire**, nemmeno la morte. Stare dunque in prossimità della morte, senza mai possederla, è l'esercizio dell'arte.»

# Cristina Taglietti

## *La nuova sfida di Feltrinelli: nasce il progetto Gramma*

«Corriere della Sera», 18 luglio 2023

Intervista a Giuseppe Russo, per ventitré anni direttore editoriale di Neri Pozza e ora a capo di Gramma, un nuovo marchio sotto l'ombrello di Feltrinelli

Arriva un nuovo marchio sul mercato editoriale italiano: il primo settembre nasce Feltrinelli Gramma, diretto da Giuseppe Russo che per ventitré anni è stato direttore editoriale della Neri Pozza, dove ha pubblicato best seller come *La ragazza con l'orecchino di perla* di Tracy Chevalier, riscoperto autori come Giuseppe Berto e Romain Gary, vinto il premio Strega con *Due vite* di Emanuele Trevi. Da Neri Pozza arriva anche Roberto Cotroneo, editor di narrativa italiana, da Sellerio Marcella Marini per la straniera, mentre Daniela Pagani curerà la comunicazione. Gramma è un altro tassello in quella cornice di crescita e sviluppo che Feltrinelli sta attraversando con passo energico. Russo ha raccontato al «Corriere» come sarà il nuovo marchio.

*Partiamo dal nome. Perché Feltrinelli Gramma?*

Deriva dal greco: segno, scrittura. Recentemente da Neri Pozza ho pubblicato gli ultimi scritti di Émile Benveniste secondo cui la scrittura è la svolta fondamentale dell'Occidente, il momento in cui il linguaggio cessa di essere mera comunicazione orale e diventa qualcosa di molto più potente che ha al centro l'invenzione, la creazione. La scrittura mette in gioco la singolarità, impone di isolarsi dal frastuono del mondo che oggi è più forte che mai. C'è una bellissima frase di Anna Maria Ortese: «Scrivere è

cercare la calma, e qualche volta trovarla. È tornare a casa. Lo stesso che leggere...». Oggi bisognerebbe essere sordi all'infinità di messaggi che la comunicazione ci impone con ogni mezzo. L'attività della scrittura, e anche della lettura, è questo.

*Come si traduce nella linea editoriale di Feltrinelli Gramma?*

Uno slogan campeggia sul sito della Feltrinelli: libri necessari. Oggi, nella confusione dei messaggi che quasi sempre producono conflitto, si rischia di perdere i mondi nuovi che emergono e che sono del tutto evidenti. Feltrinelli riesce a coglierli, Gramma sarà un rafforzamento dell'identità letteraria della casa editrice. Faremo narrativa italiana e straniera, saggistica, letteratura di viaggio, memoir, recuperi dal passato di opere che ci parlano ancora. Copriremo tutti i settori del mercato editoriale: trenta titoli all'anno a iniziare da maggio 2024.

*Qualche contratto già firmato?*

Sì, ma dirlo adesso è prematuro. L'idea è costruire una lista di autori letterari, anche se è sempre molto complicato restringere quest'ambito. Uno degli aspetti fondamentali è la cura della scrittura, e poi la ricerca di una verità epocale, cioè di una verità rispetto allo spirito del tempo. Oggi si è sviluppata

l'autofiction, ma a volte si scade in un diarismo estremo dove, pur raccontando storie molto intense, l'universalità è del tutto assente. In Neri Pozza pubblicavamo anche libri di intrattenimento, fondati però su un valore conoscitivo, come *La ragazza con l'orecchino di perla*, romanzo che riesce a far penetrare nell'epoca di Vermeer molto meglio di un saggio. Nessun libro era caratterizzato dall'intrattenimento puro e semplice: un'opera doveva racchiudere un valore conoscitivo o un evidente valore letterario.

*E questo, dunque, farete anche con Gramma?*

Naturalmente, ma credo che questo sia il compito dell'editore. O un editore educa riproponendo l'accesso alla storia della cultura in una maniera nuova, o mostra quello che il tempo presente offre dal punto di vista dei valori letterari. Non può fare diversamente se vuole costruire qualcosa che contribuisca al canone della letteratura. Vorremmo essere il polo di attrazione degli scrittori di qualità in Italia: è un invito a tutti coloro che ritengono che scegliere un editore non sia semplicemente una questione di collocazione sul mercato, ma la condivisione di un progetto che qui, nel gruppo Feltrinelli, è confortato dall'organizzazione, dall'efficienza, dalla forza.

*Significa che farete una campagna acquisti aggressiva?*

Non sono abituato a questo, rispetto l'attaccamento degli autori al loro editore. È semplicemente un invito a considerare l'editoria come progetto. L'editore non è solo la casa in cui un autore si accomoda per vendere libri, si tratta di stare insieme sulla base del medesimo sentire rispetto al tempo e rispetto ai compiti della cultura.

*Che saggistica farete?*

A me piace molto un certo tipo di non fiction narrativa, penso a una serie di reportage sui luoghi di conflitto, a un libro che spieghi che cosa accade realmente in Russia. Altro luogo del saggismo è il pensiero critico. Non è possibile che non ci si accorga in maniera radicale ed evidente delle enormi crisi delle

democrazie liberali. Occorre riflettere, pensare, non essere preda dell'angoscia dei messaggi apocalittici della piazza. Scriveva Karl Marx: «Non dirò che ho troppa fiducia nel presente; e se tuttavia non dubito di esso è solo perché la sua situazione disperata mi riempie di speranza».

*Lei a Neri Pozza era il dominus assoluto. Qui c'è un editore con i suoi equilibri, con Gianluca Foglia responsabile dei contenuti editoriali di tutto il gruppo.*

Io non ho mai amato la distinzione tra grandi e piccoli editori. Ci sono piccoli che fanno un grandissimo lavoro editoriale, altri che producono libri di nessun interesse letterario, così come succede il contrario. Un'organizzazione industriale efficace perché dovrebbe essere in contraddizione con la qualità? Anzi, dovrebbe renderla ancora più capace di penetrare nel mercato. Questa è una condizione che io avverto nel gruppo Feltrinelli. Poi credo di avere ampia garanzia rispetto all'assoluta autonomia di Gramma, che è la condizione preliminare. Naturalmente c'è la necessità di un coordinamento e Gianluca Foglia saprà equilibrare i differenti marchi in una collaborazione anche competitiva, che peraltro è un motivo di accrescimento del gruppo, non di diminuzione. Siamo consci di entrare a far parte della grande tradizione di un editore che ha in catalogo grandissimi autori. Occorre rispettare questa tradizione. Rispettarla e innovarla. Del resto questo è il compito che ci è stato dato.

*L'identità di una casa editrice passa anche attraverso la veste grafica. Come saranno i libri Gramma?*

La carta, il lettering, le immagini: sono scelte decisive. È stato uno degli aspetti che ha fatto la fortuna della Neri Pozza. Faremo qualcosa che non rientra nella tradizione grafica recente della Feltrinelli, non perché non sia bellissima, ma proprio per distinguerci. Sarà innovativa e radicalmente diversa anche da tutte le altre.

*I social non sono solo sinonimo di immediatezza e confusione. In certi casi sono stati decisivi per la*



*promozione di autori anche letterari, come «Follia» di Patrick McGrath o «Una vita come tante» di Hanya Yanagihara, molto amati dai booktoker più giovani...*

È un fenomeno di estremo interesse perché il problema non è il mezzo ma i contenuti. Quando i temi che interessano i giovani, come il conflitto tra Io e il mondo, la costruzione di un'identità singola e via dicendo, vengono espressi in letteratura senza menzogna, con uno stile che sorregge quella verità, colpiscono immediatamente. La lettura non è semplicemente l'immediato «mi piace». Richiede una pausa, ti devi fermare, riflettere.

*È stato ventitré anni a capo di Neri Pozza. Con quale spirito ha lasciato?*

Il percorso fatto con Neri Pozza è straordinario, ma compiuto. Il marchio all'origine era stato dentro la grande tradizione letteraria del secondo Novecento, poi aveva subito un periodo di decadenza e in questi anni lo abbiamo ricostruito. Ricominciare con una sfida come Gramma, dentro una casa editrice che ha

fatto la storia dell'editoria italiana, era troppo entusiasmante per rinunciare.

*Lei ha cominciato a Napoli, con Guida Editori, dove ha pubblicato per primo Cormac McCarthy: «Cavalli selvaggi».*

Era un marchio sofisticato, soprattutto di alta filosofia. Quando mi chiamò Mario Spagnol a Longanesi, che aveva anche Neri Pozza, l'impatto con un editore con diverse anime, letteraria e commerciale, fu forte. Ricordo che quando mi chiese che cosa potevamo fare per Neri Pozza, visto che aveva pubblicato libri sulla spiritualità, proposi la dogmatica ecclesiale di Karl Barth, in sei volumi. Lui chiamò gli altri editori e me lo fece ripetere davanti a loro. Lo feci, consapevole di andare incontro al patibolo. Spagnol guardò tutti e disse: «Ecco, così fallisce una casa editrice». Quando gli altri uscirono iniziammo una lunga disquisizione sul commento alla Lettera di san Paolo ai romani di Barth, che lui conosceva benissimo. È stata la prima, importante lezione.

# Mauro Massari

«Scrivere è ogni volta rinnovare la ferita.»

«Poetarum Silva», 19 luglio 2023

## Dialogo col poeta Milo De Angelis

*Da «Somiglianze» a «Linea intera, linea spezzata» quarantacinque anni di parole tra la sua prima e la sua ultima pubblicazione poetica. Chi è Milo De Angelis nei silenzi tra un libro ed un altro?*

Credo di essere un poeta circolare: il primo e l'ultimo libro si raggiungono e in qualche modo si parlano e continuano a parlarsi. Ci sono poeti del fiume, poeti dello svolgimento e poeti invece del lago. Ecco mi sembra di essere un poeta del lago, un poeta ossessivo che torna – sia all'inizio sia alla fine della sua opera – su pochi temi ripetuti senza tregua. Tra un libro e l'altro mi immergo il più profondamente possibile in questi pochi temi.

*Uno di questi temi ricorrenti è il cortile, luogo improsciugabile dove scoprire i propri limiti ed i propri valori, una palestra, per misurarsi e prepararsi al mondo fuori. Qual è il corrispettivo del cortile per chi inizia a scrivere poesia?*

La memoria, il ricordo, il continuo tornare su ciò che è accaduto costituisce una sorgente infinita. Più attingi acqua da questa sorgente, più ne ritrovi la volta dopo: un luogo improsciugabile, come dicevi.

*Ha qualche fantasma che ritorna e incontra tra le righe, che sottintende e richiama, sottovoce, quando si siede a scrivere poesia?*

Il fantasma delle persone che hanno lasciato un segno profondo, anche se non abbiamo avuto modo di vivere insieme, di approfondire questo segno. Questi incontri sfiorati, queste «rose che non colsi» come

direbbe Gozzano, queste figure che hanno semplicemente toccato per un attimo la mia vita e sono andate altrove e ora, da questo altrove, continuano a parlarmi.

*«Soltanto», una delle sue poesie a cui più sono legato, sembra il baratro, sottile, tra il desiderio e l'impossibilità di vivere un rapporto. Può considerarsi la celebrazione rassegnata di un amore invivibile?*

È una celebrazione in qualche modo polemica o comunque battagliera contro un certo tipo di creatura che tende a fondare il rapporto sul male di vivere, sulle foglie minacciose che in quel balcone ci assediavano. È quindi il tentativo di dirle che c'è un'altra modalità di amare.

*Scrivere può essere un modo per chiudere i conti con il passato?*

Semmai per aprire i conti. I conti con il passato non si chiudono mai. Scrivere è ogni volta rinnovare la ferita. Però è una ferita vitale. È come il senso stesso della nostra vita, questa ferita, questa continua domanda a cui non troviamo risposta e che nello scrivere si precisa, si formula, si rende più esatta, più lucida. È come un «entretien infini», direbbe Blanchot, un colloquio infinito.

*Non pensa quindi che mettere su carta un demone, come può essere un ricordo che fa male, possa esorcizzare questo demone?*

Nessun ricordo fa male. Quando si giunge al ricordo si è già nella salvezza. Quello che fa male è la parola taciuta, è la parola che non riesce a dirsi. Quando si configura in un'immagine poetica, in un ricordo che diventa però sillaba, ritmo e figura, allora è salvifica.

*Milano è casa sua, da sempre. Ha visto cambiare ed evolversi la città nel corso degli anni, con gli occhi di ieri, che città vede oggi quando guarda fuori dalla finestra?*

Sono un uomo che non crede alla verità dei cambiamenti. Individuo sempre qualcosa che permane: in una persona, in una esperienza e anche in una città. Per me Milano è eternamente quella che ci hanno insegnato ad amare, che ho incontrato nella mia esperienza. La Milano di Verri, di Beccaria, del Manzoni, degli scapigliati, dei futuristi. C'è questa Milano civile, però in me risuona anche questa Milano dell'ombra, una Milano della notte che storicamente è rappresentata da Buzzati, da Franco Loi, Giovanni Testori, Maurizio Cucchi, Umberto Fiori. È un'anima divisa in due Milano, è una città sicuramente illuminista da una parte ma anche buia, potentemente dilaniata dall'altra. Appartiene alla razza delle città distrutte, come Varsavia o Francoforte, città che portano insieme l'idea di rinnovamento e il tentativo di mantenere viva una radice. Sono quindi città drammatiche. Come un mescolare l'era antica, certamente lesionata, a quella moderna. Questo l'aveva intuito bene Stendhal nelle sue pagine milanesi, parlando di una bellezza che non ha la volontà o il coraggio di esporsi, una bellezza interamente segreta.

*Nel suo libro «Incontri e agguati» racconta gli incontri, attraverso una Milano notturna, con le anime vaganti, «creature solitarie vulnerabili ai terremoti della loro mente, con una vocazione al tragico». Questa descrizione sembra quasi evocare la figura dello scrittore Drieu La Rochelle. E lei? È stato un'anima persa?*

Certo, anche lui era un'anima portata al disastro... Sicuramente, se sono riuscito a descriverla con tanto

«Sono un uomo che non crede alla verità dei cambiamenti.»

accanimento, è perché qualcosa del genere è successa anche a me. Il fatto di insegnare poi in carcere è stata una scelta decisiva. Lì ritrovavo queste anime ferite, qualcosa che aveva parentela con la mia, e avendo superato, almeno in parte, questa ferita profonda, sentivo di poter insegnare qualcosa a detenuti che spesso cercavano disciplina, cercavano conoscenza, cercavano di avvicinarsi alla poesia. Cercavano un tempo che non era quello pulviscolare delle rapine e delle attese dell'arresto. Ma era un tempo storico, un avvicinamento al testo con i metodi della critica. Quindi loro mi chiedevano di entrare nella dimensione «sana» di questo tempo lineare.

*Allora esiste redenzione per queste anime...*

Per poche anime, ma c'è redenzione. Ho incontrato migliaia di detenuti, spesso inguaribili e incalliti. Però per due o tre di loro, che non è poco, in tanti anni di carriera c'è stata una vera e magica salvezza attraverso la poesia.

*Trovo interessante il concetto, che più volte ha espresso in questi anni, del tragico che riguarda l'incompiuto. Questo quasi successo, questo grande fallimento...*

Il tragico è sempre il chiaroscuro, è sempre la freccia che non raggiunge il bersaglio ma lo sfiora e, sfiorandolo, ti dà la percezione che il bersaglio sia raggiungibile. Il tragico come puro e cupo disperarsi diventa depressione. Diventa, nel caso migliore, Emil Cioran. Ma non ha mai il lampeggiamento guizzante dei grandi tragici, quello di Marina Cvetaeva o di Cesare Pavese. Il tragico non c'entra con la coscienza infelice e nemmeno con il male di vivere. Il tragico avviene sempre su uno sfondo di canzoni felici.

*E se questo grande fallimento lo vivessimo in una storia d'amore, se non ci fosse il compimento per l'impossibilità del quotidiano nel vivere quel rapporto?*

Il compimento si realizza anche se il rapporto finisce, si realizza in un altro modo. Si realizza nel canto. Questo ci ha insegnato Pavese quando riscrive il mito di Orfeo e Euridice. Certo, Orfeo avrebbe voluto riportare alla luce Euridice, secondo il mito di Virgilio e di Ovidio, però capisce che questo non è possibile, che c'è una donna nel profondo irraggiungibile, che la giovinezza non si replica. Allora decide lui stesso di interrompere il legame e di far risorgere Euridice nel canto: un'Euridice infinitamente più vera di quella specie di macabro cadavere ringiovanito che sarebbe stata l'Euridice riportata alla luce.

*Un libro che porterebbe con sé per un lungo viaggio in treno.*

Dato che hai citato Drieu La Rochelle, porterei *Fuoco fatuo*, il suo libro più terribile, questo atto d'amore

«Per me Milano è eternamente quella che ci hanno insegnato ad **amare**.»

e di contrasto con Jacques Rigaut, l'amico di tante avventure sentimentali nella Parigi degli anni Venti. Bellissimo libro e, ancora più bella, è l'incredibile lettera finale che si intitola *Addio a Gonzague*.

*Si può dire di essere poeti, ma meglio non dirlo...*

Sì (*sorride*) era la mia risposta a una domanda provocatoria di Davide Brullo. La poesia è un'esperienza segreta, delicata, pudica e personalmente detesto quelli che vanno in giro a raccontare la loro reincarnazione nella poesia.



Silvia Schirinzi

*Questa Barbie è più furba di te*

«Rivista Studio», 21 luglio 2023

Il film diretto da Greta Gerwig è una delle migliori operazioni di marketing culturale degli ultimi anni, e ci dice molto sul nostro rapporto con i simboli

All'anteprima di *Barbie* a Milano fa un caldo estenuante. Siamo all'Anteo CityLife, in quella parte della città dove il verde è allo stesso tempo così alto (nei palazzi) e così basso (nei prati rasati) che si fa fatica a respirare, ma si farebbe fatica comunque. La location plastica è probabilmente la più adatta a celebrare l'uscita in Italia di uno dei film più attesi dell'anno, nelle sale da giovedì 20 luglio, deciso a prendersi quella parte di pubblico che, almeno nel nostro Paese, cerca il conforto dell'aria condizionata. *Barbie* è stato anticipato da una delle campagne di marketing più brillanti e massicce degli ultimi tempi, un'operazione che è iniziata ormai un anno fa, quando sono comparse le prime foto di Margot Robbie e Ryan Gosling in tutine dai colori acidi e rollerblade fluo a Venice Beach. Barbie è ovunque, ve ne sarete accorti, dalle collaborazioni a tema (immancabilmente rosa, come «il tuo miglior rosa Barbie» era il dress code della serata) al Barbiecore che imperversa su TikTok ormai da un bel po' ma che «organicamente» ha contribuito ad aumentare l'hype per il film; dal metameme Barbienheimer che chiaramente mira a promuovere sia *Barbie* che *Oppenheimer* di Christopher Nolan per salvare Hollywood dai recenti flop al botteghino fino al delizioso press tour di Margot Robbie, interrotto bruscamente dallo sciopero degli attori, durante il quale

l'attrice australiana e lo stylist Andrew Mukamal hanno messo in piedi un esercizio di stile coerentissimo che non fa sfigurare il grande lavoro fatto dalla costumista Jacqueline Durran per il film.

Tra popcorn al cioccolato (esatto, rosa), T-shirt, shopper e pacchi di pasta brandizzati, Barbie allora è finalmente qui, in un film che non raggiunge gli standard di lunghezza di Nolan e Ari Aster ma che comunque sfiora le due ore. Due ore di puro godimento estetico, per una delle migliori commedie che mi sia capitato di vedere ultimamente. Mettendo da parte la scelta di presentarlo doppiato anche alla stampa, una scelta che appesantisce i dialoghi e alcune delle migliori battute del film («salvatrice bianca!», ahimè, perde del tutto il contesto originario), quello scritto da Greta Gerwig e Noah Baumbach è un film che si apre a più letture e che è chiaramente intenzionato a dirci sin dall'intro, con quel rimando a *2001: Odissea nello spazio*, che qui gli autori sono liberi di dire e fare quello che vogliono. Gerwig e Baumbach hanno infatti firmato la sceneggiatura di un film la cui gestazione è stata, come spesso succede, lunga e tortuosa e hanno l'indiscutibile merito di averci salvato da una versione di Barbie con Amy Schumer e il suo femminismo un tanto al chilo. Gran parte del merito, va detto, è in realtà di Robbie, che dopo aver preso quel ruolo che

era rimbalzato più volte tra le sue colleghe (non solo Schumer, ma anche Anne Hathaway) si è impegnata in prima persona con la sua casa di produzione (la LuckyChap Entertainment, fondata insieme al marito Tom Ackerley tra gli altri) a realizzare il miglior film di Barbie possibile, chiamando proprio Gerwig a scriverlo e dirigerlo. E ce l'ha fatta.

Dev'essere stata una battaglia non facile, fatta di contrattazioni e diversi momenti di tensione con Mattel, come ha raccontato la stessa Robbie a «Time»: non sempre le scelte artistiche degli autori sono state capite e supportate con entusiasmo, beh, dagli sponsor principali. Prima di tornare su questo punto, però, riprendiamo da dov'eravamo rimasti, e cioè da Barbieland, dove l'invenzione della bambola che può essere tutto – presidentessa, scrittrice, amministratrice delegata, pilota, medico, pompiere, giudice della Corte suprema, poetessa, anche incinta sebbene discontinuata ma questa è un'altra storia – ha risolto tutti i problemi delle donne nel mondo. O almeno, questo è quello che credono le Barbie, fermamente

convinte nei loro sorrisi perfetti, piedi curvi che non soffrono i tacchi e metafisica assenza di cellulite che dall'altra parte del mondo, quello *reale*, le donne abbiano tutto, comandino tutto, vincano tutto. L'irruzione inaspettata di pensieri sulla morte squarcia la serenità cristallizzata di Barbie Stereotipo (Robbie, ovvero la Barbie per antonomasia: bionda, magra, bellissima) e le apre senza che lei lo volesse le porte di quel mondo in cui, le spiega Barbie Stramba (Kate McKinnon), qualcuno è molto triste mentre gioca con lei. Alla nostra eroina non resta quindi che partire, più rassegnata che entusiasta, per ristabilire l'ordine delle cose, seguita però dalla sua ombra: Ken. Ryan Gosling e il suo Ken replicante, nella sua poetica vuotezza d'animo e di scopo, è probabilmente la cosa migliore del film. A fronte di un cast eccezionale, Margot in primis, Gosling ci regala un'interpretazione che si mantiene sempre perfettamente in equilibrio e rende credibile, vivo, un bambolotto disegnato per non avere un solo pensiero in testa. Da quel momento ne succedono di ogni: Ken scopre



«Davvero tutte le bambole, tutti i simboli, sono uguali e devono avere un **franchise**? E un franchise, oggi, è l'unica forma in cui il cinema si realizza a certi livelli?»

il patriarcato (che lui associa però alla passione per i cavalli, fraintendendone la natura brutale), Barbie scopre il patriarcato e si becca della «fascista» (lei invece capisce subito che da questa parte di mondo c'è qualcosa di molto, molto sbagliato), una mamma e una figlia (interpretate da America Ferrera e Ariana Greenblatt) cercano di recuperare il loro rapporto mentre il Consiglio di amministrazione di Mattel, guidato da Will Ferrell e composto da soli uomini, cerca di rispedire la Barbie Sovversiva nella sua scatola e continuare a vendere quanto più possibile. Cosa vuole dirci questa Barbie? Tante cose. Che sa di non aver messo fine alla disuguaglianza di genere, tanto per cominciare, ma anzi di esserne spesso diventata, suo malgrado o forse no, una insostituibile portavoce, nonostante le sue mirabolanti carriere e i tentativi «inclusivi» degli ultimi anni. Sa anche che alla fine è solo una bambola e che forse non dovremmo chiederle altro se non di giocare insieme: potete manovrarmi dall'altro, costringermi a storie imbarazzanti senza capo né coda, tagliarmi i capelli, scegliermi i vestiti e imbrattarmi la faccia, per buttarmi infine in un cassone e dimenticarvi di me per il resto della vostra vita, cos'altro pretendete? Già, sarebbe meglio capovolgere la domanda: cosa vogliamo dire noi a questa Barbie? Forse che un film/operazione di re-branding di questo livello non si vedeva almeno da quando Nolan (sempre lui) ha convinto tutti che i supereroi potessero essere la miglior metafora politica quando fino ad allora, fatta eccezione per alcuni meravigliosi Batman precedenti a *The Dark Knight*, per Hollywood si trattava perlopiù di uomini in mutande? Certo, in quel caso il materiale di partenza c'era e il cinema è servito a far scoprire a una fetta di pubblico sempre più vasta il tesoro letterario che erano graphic novel e fumetti, ma questo vale anche per Barbie? La sua controversa storia, in

particolare con le donne che ha sempre voluto rappresentare, e la sua presenza o assenza nella vita di miliardi di bambine del mondo, è quantificabile o politicamente rilevante? E se sì, fino a che punto? Le bambine e i bambini che vedranno questo film cosa ne penseranno? Davvero tutte le bambole, tutti i simboli, sono uguali e devono avere un franchise? E un franchise, oggi, è l'unica forma in cui il cinema si realizza a certi livelli? Probabilmente sì, almeno nella Hollywood in crisi da risultati e alle prese con i suoi, di sovversivi. Sarà un (nefasto) segno dei tempi il fatto che una delle autrici indie più apprezzate degli ultimi anni, Gerwig, abbia scritto un (ottimo) film per un brand di bambole nemmeno tanto interessanti, come ha scritto Caspar Salmon sul **«Guardian»**?

La critica è divisa a metà, riporta **«The New York Times»**, tra chi la considera «una critica al capitalismo» e chi «inevitabilmente corporate», ma una cosa è certa: questa Barbie è il livello più alto raggiunto dalle discussioni sul femminismo pop che si sono riaccese negli ultimi anni. È un tema che sta al cuore dei movimenti, quello dell'allargamento delle tematiche di genere a quante più persone possibili, e che in questo film offre molti spunti di riflessione, dalla Barbie presidentessa nera all'accusa di fascismo nei confronti di Barbie fino ai Ken che cercano di ottenere una rappresentazione politica (senza voler eccedere nelle analisi: la scena in cui Gosling capta con il suo istinto di plastica il potere degli uomini nell'altro mondo e come poi lo traduce a Barbieland è un'ottima introduzione al dibattito sulla differenza sessuale). Gerwig e Baumbach, seppur ridicolizzando parecchio i loro sponsor, a un certo punto si tirano indietro: perché va bene così, in fondo, è di una bambola che stiamo parlando, questo è un film da milioni di dollari e Barbie ha sempre detto più di noi che di lei, chunque ella sia.

# Ernesto Ferrero

## *Il disastroso trionfo di due «tuttologi»*

«tuttolibri», 22 luglio 2023

Gustave Flaubert e i suoi due copisti oltre che amici inseparabili e studiosi della vita, dall'agricoltura alla politica, attraverso i manuali

Nel caldo appiccicoso di un'estate parigina del 1839, due uomini si ritrovano sulla stessa panchina di un boulevard. Lavorano entrambi come copisti, l'uno presso una ditta di tessuti, l'altro al ministero della Marina. Vanno per i cinquanta, si dichiarano subito frustrati e delusi del loro lavoro. Vagheggiano ingenuamente la libera vita di campagna, come se la immaginano i cittadini. Uno è un vedovo senza figli, tracagnotto, impulsivo; l'altro un single spilungone dal viso infantile e malinconico. Prendono a scambiarsi confidenze, si piacciono subito, provano «l'incanto delle tenerezze in boccio».

Nasce un'amicizia granitica, che diventa ménage, quando Bouvard si ritrova ad ereditare dal padre naturale una piccola fortuna che consente l'acquisto di una casa padronale con cascina e podere, nella piatta pianura normanna tra Caen e Falaise, poco distante dal mare. «Presi da una venerazione quasi religiosa per l'opulenza della terra», estasiati alla vista di cavoli e carote, si improvvisano agricoltori. A corto d'esperienza, e diffidando del fittavolo, devono ricorrere all'autorità di manuali, trattati, enciclopedie, riviste, le cui istruzioni contraddittorie si rivelano presto inadeguate e anzi disastrose. E tuttavia gli insuccessi non bastano a frenare la loro sete di conoscenza, che anzi si estende ad ogni campo del sapere, in un delirio di letture sempre più ramificate e affannose.

Ad ogni entusiasmo iniziale corrisponde puntualmente una delusione. Non c'è scienza che sembri in grado di fornire risposte sicure ai loro assilli. Per consolarsi, provano ad abbellire il giardino con finte tombe etrusche, simil-ponti di Rialto e pagode cinesi, tra lo sbigottimento dei maggiorenti locali. Si cimentano con le confetture, affrontano la chimica, e via a seguire: anatomia, fisiologia, alimentazione, zoologia, astronomia, geologia, archeologia con relativi fossili, fino alla Storia, dagli antichi culti dei Celti ai Merovingi e alle cattedrali. Ma poiché si rendono conto che «i fatti esteriori non sono tutto», cercano di illuminarli con la psicologia, l'immaginazione, i romanzi storici, lo spiritismo, il magnetismo. Nel frattempo arriva il febbraio 1848: Parigi si copre di barricate, tutti piantano alberi della libertà. Fioriscono ambizioni politiche anche in paese. Invano i due chiedono lumi all'economia politica. Poi arriva il colpo di Stato di Napoleone III nella rassegnazione generale. Nel frattempo si ritrovano impegnati in disavventure amorose. Bouvard insegue la piacente vedova Bourdin, salvo scoprirla interessata solo alle sue proprietà; il casto Pécuchet corteggia la servetta, ma dalle sue goffe arti seduttorie ricava soltanto un'imbarazzante malattia venerea. Per dimenticare, si lanciano nell'ultima impresa impossibile: rieducare i figli di un galeotto, sempre con

l'aiuto dei manuali. Alla fine decidono di tornare al loro vecchio mestiere di copisti: forse solo fissando su carta sistemi di pensiero diversi e opposti si può creare una sorta di sospensione salvifica. È un'ipotesi, perché Flaubert muore proprio durante la stesura dell'ultimo capitolo.

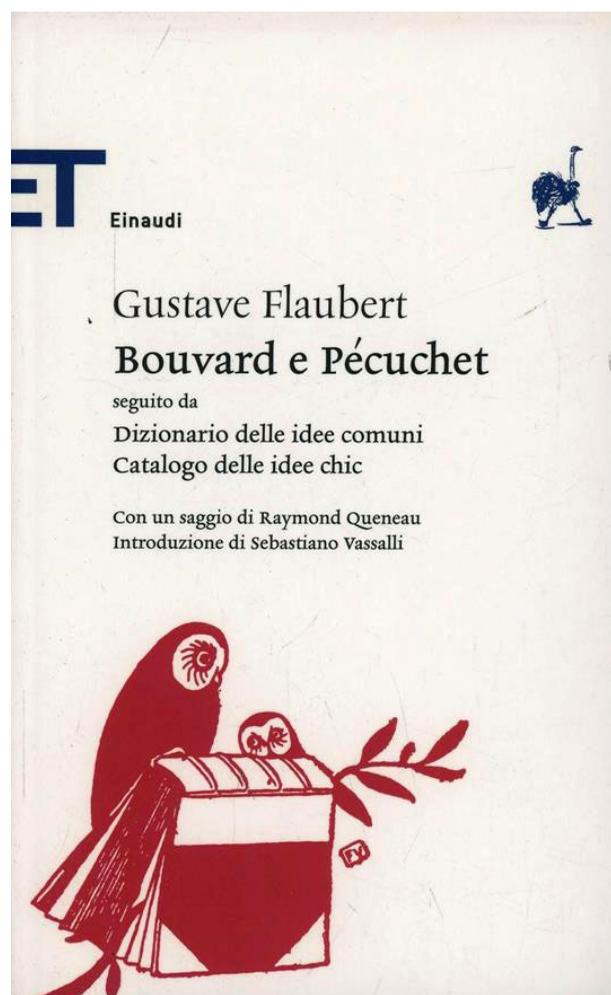
Si è soliti parlare di Bouvard e Pécuchet come di due idioti. La loro presunta *bêtise* è diventata proverbiale. Ma stupidi non sono. Incarnano a meraviglia l'uomo-massa, oggi tanto diffuso: provvisto d'un robusto istinto gregario, tuttologo credulone che si ingozza di frasi fatte, saltando superficialmente da un argomento all'altro, incapace di scegliere perché non

sa cosa cercare. Ma con il procedere del romanzo, Flaubert scopre che i suoi eroi vanno almeno rispettati. Stupido è infatti non chi sbaglia, ma chi crede che si possa arrivare a una conclusione, ad avere una risposta preconfezionata per tutto. Dunque i presuntuosi, i supponenti, i dogmatici: «Siamo un filo, e vogliamo conoscere la trama». Loro invece accettano i propri limiti, elaborano il lutto delle sconfitte, si mettono in discussione. Come il loro autore, provano insofferenza per la *bêtise* che hanno imparato a riconoscere. Alla fine Flaubert potrebbe dire, come già nel caso di Madame Bovary, che «Bouvard e Pécuchet c'est moi».

Per il resto, non si salva nessuno in questo geniale romanzo filosofico che anticipa i talk show e i reality d'oggi, che inventa le tecniche del pop per tampinare la banalità fin nella toilette, se necessario. Flaubert usa l'impassibilità del referto (leggendolo non si capisce mai bene di chi parla) per stilare una requisitoria spietata contro l'omologazione al ribasso e un falso sapere consolatorio e ingannevole. Negli ultimi anni della sua vita si sottopone a letture estenuanti (almeno 1500 opere lette e schedate, 2300 cartelle di appunti), si documenta su tutto per realizzare con precisione ingegneresca la vendetta contro il mondo. La stupidità lo indigna e al tempo stesso lo affascina. Fa dire a Pécuchet che i borghesi sono spietati, gli operai invidiosi, i preti servili e il popolo vile e insulso, e a Bouvard che il progresso è una «fandonia» e la politica una «bella porcheria», ma non sa farne a meno.

Alla farsa del vivere Flaubert oppone le grandezze di un'arte esercitata con un impegno totale. La vittoria è proprio quella di fare arte con un materiale così degradato. Come potrebbe fare oggi uno scrittore che sapesse raccontare la contemporaneità usando le montagne di spazzatura che si trovano sui social, sulla tv trash, sui giornali sempre più strillati.

Gustave Flaubert nasce nel 1821 a Rouen, quinto figlio di uno stimato medico della città. A dieci anni scrive a un amico che «c'è una signora che viene da



papà e che ci racconta sempre delle stupidaggini e io le scriverò», primo annuncio della futura attività di implacabile collezionista di bêtise. A quattordici anni fonda e dirige la rivista scolastica «Arte e progresso», e inventa un personaggio caricaturale anti-borghese, Garçon, nichilista e sboccato. Sedicenne, incontra durante le vacanze estive Éliisa, poi moglie dell'editore musicale Maurice Schlésinger; diventerà un archetipo femminile e materno, modello di vari personaggi, tra cui la signora Arnoux dell'*Educazione sentimentale*. Studia diritto con crescente dis gusto: non riesce a vedersi come notaio o avvocato: «La giustizia umana è per me quanto c'è di più farsesco al mondo». Nel 1843, a ventidue anni, intraprende la stesura della prima *Educazione sentimentale*. Nel frattempo il padre acquista a Croisset, ai bordi della Senna, un grande edificio già di proprietà dei benedettini, dove la famiglia passa l'estate. Sarà il buen retiro di una vita, dove «leggere, scrivere, fantasticare, fumare». Si è fatto incorniciare in camera il ritratto di un orso, per manifestare la sua avversione alla vita sociale, con la sola eccezione di poche ma fortissime amicizie, come Alfred Le Poittevin e Louis Bouilhet.

Nel luglio 1846 conosce e diventa amante della poetessa Louise Colet, scrittrice attraente e dotata, dall'intensa vita sentimentale. Lei mira al matrimonio, per lui è un'evasione dalle fatiche della scrittura (le scrive: «L'amore non è per me la prima cosa al mondo, bensì la seconda»). Avvieranno un lungo carteggio in cui la letteratura ha una parte di rilievo.

Malgrado le perplessità degli amici, avvia la stesura della *Tentazione di Sant'Antonio*, poi dopo un lungo viaggio in Egitto, Palestina, Libano, la Turchia, poi la Grecia e l'Italia, nel 1851 inizia nella solitudine di Croisset la stesura di *Madame Bovary* e avvia una relazione segreta con Juliet Herbert, giovane governante inglese della nipote Caroline, che gli sarà vicino sino alla fine con affettuosa dedizione. Il romanzo esce nel 1856 presso l'editore Michel Lévy, gli vale un processo per «oltraggio

alla morale pubblica e religiosa e ai costumi» da cui uscirà assolto, buone vendite (ventimila copie in cinque anni), e l'apprezzamento di Hugo, Sainte-Beuvé e Baudelaire.

Nel 1869 pubblica la seconda *Educazione sentimentale* con scarso successo, ma con l'apprezzamento di George Sand, Zola e Rémy de Gourmont. Si getta nella stesura di un romanzo sull'antica Cartagine, *Salammô*, per il quale consulta decine di volumi e compie sopralluoghi in Tunisia. Maltrattato dalla critica, piace a Napoleone III e alla principessa Matilde che lo invita spesso a corte. Risale a questo periodo la frequentazione del milieu letterario parigino, che lo conforta della perdita di molte persone care, come George Sand e la Colet («il mio cuore è diventato una necropoli» scrive). Supera le tragedie della guerra con la Prussia e della Comune perché, come osserva Edmond de Goncourt, «è rimasto lo stesso, letterato prima di tutto. Questo cataclisma sembra essere passato su di lui, senza staccarlo nemmeno un minuto dalla fabbricazione impassibile del libro», cioè *Tentazione di Sant'Antonio*, cui non ha rinunciato. Uscirà nel 1874, con le solite fredde accoglienze.

Venerato come maestro, si sente un fossile, un sopravvissuto. Affida l'amministrazione del suo patrimonio al marito della nipote, Commanville, che si rivelerà disastroso e gli procurerà gravi e umilianti preoccupazioni finanziarie fino alla fine.

Nel frattempo comincia a lavorare a *Bouvard et Pécuchet* con interminabili letture preparatorie, disgustato dalla crescente volgarità dei contemporanei. Scrive a Turgenev: «Ho sempre cercato di vivere in una torre d'avorio; ma una marea di merda ne aggredisce le mura, tanto da farla crollare». Diventa amico e mentore del giovane Maupassant. Muore di una emorragia cerebrale a Croisset la mattina dell'8 maggio 1880, alla vigilia della partenza per Parigi. Poco dopo la villa viene venduta per debiti e demolita per costruire una distilleria. Il romanzo esce a puntate in dicembre sulla «Nouvelle Revue», e poi l'anno dopo in volume.

# Margherita Ghilardi

## *Jean Stafford, indiretto libero con Ralph e Molly*

«Alias», 23 luglio 2023

Uscito nel 1947 e tradotto ora da Adelphi, *Il puma* di Stafford è un romanzo di sradicamento e perdita tra la California e il Colorado

Al pranzo organizzato da Carson McCullers in casa sua, dove oltre a servirsi di ostriche e champagne Karen Blixen poté conoscere come desiderava Marilyn Monroe, lei non era stata invitata. Ebbe tuttavia l'occasione di intervistare la scrittrice danese un mese dopo al Cosmopolitan Club. Pare che il marzo di quel 1959 fosse singolarmente gelido a New York e il conto esibito da Jean Stafford al direttore di «Horizon» lascia immaginare che le due signore bevvero parecchio. In aprile Blixen avrebbe compiuto settantadue anni; Stafford stava per sposarsi, fu il suo terzo matrimonio e l'unico felice. Nata in California nel 1915, laureata in Letteratura inglese all'università del Colorado, borsista a Heidelberg, nell'angosciosa ricerca di un luogo in cui mettere radici aveva molto viaggiato tra l'Atlantico e il Pacifico prima di stabilirsi a New York nel '57. Il suo libro d'esordio, *Boston Adventure*, era stato accolto nel 1944 da un grande successo di pubblico e di critica. Scriveva allora per «Harper's Bazaar», «The Partisan Review», «Mademoiselle»; collaborerà più tardi a «The New Yorker» e «The New York Times Book Review». Aveva pubblicato altri due romanzi e una raccolta di racconti. Senza dubbio fu seccata che Blixen continuasse a confonderla con Shirley Jackson. Il ritratto che ne offre su «Horizon» è comunque ammirato: dietro la vecchia baronessa,

incapace di muoversi senza bastone, vede la scrittrice ancora giovane mentre attraversa svelta la sua tenuta con i «grandi, vivaci occhi scuri a cui niente può sfuggire».

È possibile che nella faccia martoriata di Karen Blixen, dietro il teatro dei turbanti e del kajal, Stafford avesse intuito una sofferenza non troppo lontana dalla propria. Nel 1938 aveva dovuto subire cinque interventi per ricostruirsi la faccia dopo che Robert Lowell, guidando ubriaco fradicio, si era schiantato con lei a bordo contro un muro di Cambridge in Massachusetts. Di quell'incidente, oltre a un numero infinito di fratture, le resterà per sempre il mal di testa e la difficoltà nel respirare. Avrebbe sposato Lowell due anni dopo e un'altra volta si sarebbe lasciata rompere il naso a furia di botte; quando lui chiederà il divorzio, nel '46, comincerà a fumare e a bere troppo, anche a mangiare troppo poco. Sarebbe morta nel '79, vedova dell'ultimo marito, lasciando tutto alla domestica. Di veramente suo del resto non aveva più niente, se i postumi di un'ischemia da tre anni le impedivano di parlare e di scrivere. Grande narratrice, maestra soprattutto della forma breve, nel 1970 aveva vinto il premio Pulitzer con la raccolta definitiva dei racconti, *The Collected Stories*, uscita l'anno precedente. Non stupisce che proprio nel '68 ritorni a confrontarsi con Karen Blixen. Si

tratta di una recensione a una biografia, ma ciò che le interessa di lei è in realtà la narrativa. Osserva i suoi stupefacenti racconti e ne ausculta la sofisticata ricchezza espressiva come l'eloquenza eroica dei personaggi; scruta i paesaggi trasognati; guarda l'orizzonte paradisiaco o infernale dei loro fondali in apparenza così simili ai propri. Infine aggiunge: «Mancano però di una dimensione; la loro storia è fuori dalla storia in maniera disturbante, la loro verità è priva di eco, la loro eleganza e intelligenza e bellezza non impegna il cuore. C'è bisogno di tenerezza e di ironia. La letteratura rifugge da questo vuoto, non l'intrattenimento, la stravaganza, l'effimero». Jean Stafford firma con queste parole, lasciate cadere

quasi con noncuranza sulla pagina, una delle sue più esatte dichiarazioni di poetica. È infatti miracoloso l'equilibrio che la sua opera raggiunge tra lo scorrere implacabile della realtà e la fissità magnetica di un tempo saldamente radicato nella storia ma insieme astratto da qualsiasi misura convenzionale; tra la precisione algida del simbolo e la verità sanguinosa del cuore; tra l'arabescata raffinatezza stilistica e la viscerale forza emotiva della trama; tra il rigore ferreo della struttura e la vitalità scomposta della lingua. Ironia e tenerezza non sono mai disgiunte dalla tagliente benché onirica sincerità dello scenario psichico. Lo attesta il suo secondo romanzo, lo straordinario *Il puma*, uscito in edizione originale nel 1947 e ora pubblicato per la prima volta in italiano da Adelphi (Fabula) nella luminosa, acrobaticamente precisa quanto stregonescamente sensibile traduzione di Monica Pareschi. Si tratta davvero di un piccolo capolavoro e colpisce che finora in Italia sia apparsa di Stafford solo una scelta di racconti stampata da Bur nel 2011. Ambientato tra la California e il Colorado, velatamente autobiografico, *Il puma* narra la storia di due fratelli, maschio e femmina, massimamente bizzarri quanto allergici a ogni bigotta norma familiare, il cui medianico legame irreparabilmente si lacera con l'approssimarsi dell'adolescenza. Ralph acconsente a crescere seguendo il richiamo del mondo adulto e della sua virilità; bambina solitaria, aspirante scrittrice, Molly si arresta invece su una soglia invalicabile.

«Non mi interessano i finali allegri, ma solo i finali veri, basati su vere premesse, su quel distacco dai capricci e dalle disavventure dei nostri protagonisti che ci trattiene dal farne degli improbabili prodigi ma ci permette invece di essere psicologicamente logici» affermava la scrittrice durante una conferenza tenuta a Bard College otto mesi dopo l'uscita del libro. La verità psicologica scaturisce nel romanzo da un'architettura rigorosa, edificata sulla specularità e sul doppio, dalla fitta rete dei richiami interni come dall'asimmetria con cui il tempo scorre dentro la trama; anche dall'accento posto sull'accumulo



«La cosa più importante nella scrittura è l'ironia e noi troviamo più chiaramente l'ironia nei bambini.»

paziente dei dettagli piuttosto che sull'azione; dalla scelta di un indiretto libero flessibile nella tonalità meditativa quanto esatto nei registri della reminiscenza e della descrizione. Risultano strumenti indispensabili a produrre la temperatura elettrica della narrazione l'uso straniante di similitudini e metafore, l'aggettivazione emotiva e la scia intermittente ma compatta di simboli; l'atmosfera espressiva che dal domestico scivola nell'avventura e vira verso il gotico. Dirà la scrittrice in un'intervista del 1957: «La mia teoria sui bambini è la mia teoria sulla scrittura. La cosa più importante nella scrittura è l'ironia e noi troviamo più chiaramente l'ironia nei bambini. La vera innocenza dei bambini è l'ironia. L'ironia, credo, è una forma di moralità molto alta».

In questa storia di spaesamento e di perdita, di perturbante incertezza tra sentieri opposti, di fughe e nostalgie che alludono a una divergente ricerca di identità, l'ironia spinge la tensione drammatica a vibrare sotto la superficie degli eventi, la domina per lasciarla esplodere dentro la testa dei protagonisti. Stafford mostra una grande sapienza nello slittamento del punto di vista, che passa inavvertitamente da Ralph a Molly, ma che coinvolge anche una voce neutra, non sempre identificabile con quella dell'autrice. «L'infanzia di Ralph e di sua sorella morì nel momento stesso in cui il treno sbucò nella valle adamantina. Era un paradosso, perché adesso stavano per entrare in una galleria senza fine, adesso che avevano sentito il diavolo parlare». Difficile incontrare un libro in cui il disagio dell'infanzia, anche il rovinoso dolore della sua fine, sia raccontato con un'efficacia così bruciante e vera. Un po' jamesiana belva nella giungla e un po' marlin hemingwayano, il puma di Jean Stafford occupa tra i miti della narrativa novecentesca uno spazio non troppo lontano dall'assai più celebre faro di Virginia Woolf.

L'anno in cui esce il romanzo la fotografa Irving Penn: bionda e bellissima, chissà il trucco necessario per coprire i segni degli interventi, appare fasciata da un abito nero e distesa su qualcosa che sembra una roccia ma forse è solo un sacco. Somiglia alla femmina di puma del suo romanzo. I suoi occhi malinconici sono color nocciola, non topazio come li vede Ralph, né verdi come li pensa Molly: come il puma ci fissa però con uno sguardo che è insieme spaventato e consapevole. Proprio come il puma, poiché non possiamo sostenere la sua forza, ci fa sentire in pericolo.



Paolo Madeddu

*Sinéad O'Connor e il destino di un'irregolare*

«Rolling Stone», 27 luglio 2023



Profilo di un'artista fragile e ribelle, che credeva nel valore del conflitto. Non ti intratteneva, non ti blandiva, non faceva le mosse giuste e furbe

Non si contano le volte in cui, in questo secolo, abbiamo letto da qualche parte che stava per morire, che forse era morta, che si era suicidata, che d'altra parte cosa ci si poteva aspettare, prima o poi sarebbe successo, e che comunque che differenza avrebbe fatto: era certamente irrecuperabile per la musica, aveva già suicidato la sua carriera. Forse tutti, in qualche modo, aspettavamo solo questo. Che succedesse davvero. Per poi ritrovarci finalmente oggi a raccontare quanto Sinéad O'Connor era coraggiosa e squilibrata, ostinata e controversa, piena di talento e arte ma anche di disprezzo per le regole e, si direbbe, per la sua incapacità di disprezzarle ancora di più. E per raccontare quanto abbia pagato tutto questo, finendo per diventare una specie di barzelletta della musica.

Come spesso succede quando le premesse sono infelici, lo scherzo finale si sta ritorcendo su di lei. Perché oggi tutto il mondo la sta associando a una canzone che non ha scritto. E poi certo, parleremo dei capelli rasati a zero – non è che usasse, negli anni Ottanta dei mullet. Specie da parte di una ragazza, perdipiù con un volto di dolcezza quasi inverosimile, che sarebbe stato perfetto per vendere prodotti brandizzati. Oh, e poi della volta in cui dicendo «combatti il vero nemico» strappò la foto di papa Wojtyła a *Saturday Night Live*. Nel 1992, dopo

aver intonato *War* di Bob Marley. Invece di una sua hit. E poi delle relazioni brevi e tumultuose – con Prince, con Peter Gabriel, con un ministro inglese (sposato), con qualcuno che scusate, sul momento ci sfugge, abbiate pazienza. O delle conversioni religiose, quasi parodistiche. Dei tanti matrimoni fallimentari, dei figli, uno dei quali suicidatosi a diciassette anni.

Naturalmente poi arriveremo ai problemi mentali, tanti e probabilmente irrisolvibili. Perché se mai c'è stata una Ragazza Interrotta nel rock, è stata lei, in tutti i sensi. A partire da quando, a quattordici anni, per «ingestibilità», i genitori malgrado fossero in piena battaglia per il divorzio su un punto si trovarono d'accordo: mandarla in una casa-famiglia per ragazze problematiche, gestita dalle famigerate suore irlandesi. Ma una cosa l'aiutava. «Quando ero ragazza non ho avuto la possibilità di fare terapia, per questo mi sono rifugiata nella musica. E visto che la musica era la mia terapia, per me è stato uno shock diventare un personaggio pubblico. Io non volevo diventare una popstar. Io volevo urlare.»

Chi lo sa, alla fine forse non è così inaccettabile il fatto che il suo personaggio sia rimasto impresso più delle sue migliori canzoni (anche quelle che la portarono in classifica, o le fecero vincere un cospicuo numero di Grammy o Mtv o altri award). Perché

Sinéad O'Connor aveva un rapporto profondo con la musica fin dalla scoperta che cantando riusciva a calmare la madre violenta e disturbata.

Detto questo, è abbastanza noto che non è solo la musica che viene chiesta agli artisti. In generale, gli si chiede di produrre commercio. Ma in epoche bizzarre, gli si chiede anche altro. E questo «altro», a lei veniva naturale. «L'arte causa conflitti. Sono cresciuta in Irlanda, dove gli artisti si sono presi carico in modo particolare della responsabilità di dare inizio a certe discussioni complicate che sono difficili da cominciare.»

Una cosa che notò presto, in anni in cui sembrava ancora che le canzoni potessero porre fine alla fame nel mondo e alla deforestazione in Amazzonia e liberare Nelson Mandela, che cantare per esempio la

toccante *Black Boys on Mopeds* sui poliziotti che sparavano ai ragazzi neri non portava a quelle discussioni complicate. E nemmeno boicottare i Grammy Awards (tre anni dopo un messaggio di solidarietà ai Public Enemy per l'assenza dell'hip hop come categoria), per dichiarare la propria insofferenza nei confronti di un business basato sull'avidità, nel quale i suoi colleghi creativi non se la sentivano di pronunciarsi sulla Guerra nel Golfo.

Nessuna canzone avrebbe potuto esprimere quanto aveva sofferto nell'Irlanda del cattolicesimo repressivo specialmente nei confronti delle donne (con la copertura dal Vaticano, denunciata anni dopo dal film *Magdalene*). Di qui, la distruzione della foto del papa. Che rivista oggi, colpisce per la semplicità con cui viene effettuato il gesto, una



performance artistica più vicina a un atto religioso che una provocazione.

Ovviamente oggi la si definirebbe una mossa per ottenere visibilità. Ma tutto ciò avveniva quando il suo disco era al numero uno negli Stati Uniti e veniva premiata ovunque per l'eccellente *I Do Not Want What I Haven't Got* e l'unica cosa che poteva succedere era il contrario: diventare invisibile. Puntualmente, accadde. Non prima di essere sepolta di indignazione da ogni parte: sia dall'ambiente musicale (schernita da Madonna, coperta di fischi dai fan di Bob Dylan – avessi detto quelli di Frank Sinatra! Che comunque fece sapere che l'avrebbe presa a calci). Sia da intellettuali che in teoria avrebbero potuto essere dalla sua parte: «Nel caso di Sinéad O'Connor la violenza sui bambini può essere giustificata» (la femminista Camille Paglia, nel 1992). Boicottata da un numero esorbitante di radio, insultata e minacciata di morte (in era pre internet, con migliaia di lettere e francobolli, quindi pagando), messa all'indice. *Shut UP*, Sinéad titolò «The Sun», emblema della cara, reazionaria Inghilterra. «Non gli piaceva quello che vedevano nello specchio» fu il suo commento. Forse era così. Ma il problema venne risolto: il mondo smise di vederla.

Certo, la mancanza di una carriera lineare e della capacità di realizzare «prodotti» discografici ebbe il suo peso, anche i suoi fan lo sanno benissimo. E la difficoltà nell'intervistarla, cercando di dare una forma al suo flusso di accuse e professioni di fede e sentenze, è cosa abbastanza nota ai giornalisti che ci hanno provato in questo secolo – incluso chi vi scrive ora, colpito e affondato in pochi secondi una

prima volta, e in pochi minuti qualche anno dopo. Nessun biasimo, comunque, solo dispiacere per avere sprecato l'occasione di parlarle, anche se qualche anno fa è stata lei a dire «non posso biasimare nessuno per avermi considerata pazza».

Tornata a fare musica per sé stessa, o «per fare qualcosa di bello» (come disse del religiosissimo Theology, del 2007), perse sia il grosso pubblico dell'accessibile *I Do Not Want What I Haven't Got* che i fan del primissimo e tuttora deflagrante *The Lion and the Cobra*. Le giovani generazioni difficilmente ne avranno sentito parlare, e pochi tra i suoi colleghi musicisti, fino a ieri, la menzionavano per qualche motivo.

Negli ultimi trent'anni i suoi dischi non hanno mai attirato l'attenzione dei media quanto i nuovi look sconcertanti o i post allarmanti sui social (secondo ogni manuale di psicologia for dummies: «richieste d'aiuto»). Per esempio: «Mi sono fatta un'overdose, non c'è altro modo di ottenere rispetto. Finalmente vi siete sbarazzati di me» oppure «sono sola, tutti mi trattano male, non c'è niente nella mia vita e sono malata. Come la droga, le malattie mentali ti bollano per sempre: tutte le persone che dovrebbero amarti ti trattano male».

Oggi no, oggi tutti la trattiamo bene. Poi va beh, da domani continueremo a preferire cantanti che abbiano l'accortezza di non rompere le palle e ci divertano, si vantino delle loro Lambo e delle loro Gucci bag e del loro successo, oppure – se vengono da epoche bizzarre – che si limitino a riproporre per l'ennesima volta le vecchie hit. E di tutto questo daremo la colpa a voi, stolto pubblico senza coraggio.

Why must you always be around?  
Why can't you just leave it be?  
It's done nothing so far but destroy my life  
you cause as much sorrow dead  
as you did when you were alive.

## John Self

### *«It's exciting, it's powerful»: how translated fiction capture a new generation of readers*

«The Guardian», 29 luglio 2023



There was a buzz in the room at this year's International Booker prize ceremony in May, as some eye-opening – and encouraging – numbers were shared by the organisers. The figures, from a broad survey of book buyers, showed that sales of translated fiction increased 22% last year, compared to 2021 – and that it is most popular among readers under 35, who account for almost 50% of translated fiction sales. This is much higher than the 31% share of overall fiction sales bought by these readers – and the figures have grown year on year. For translated fiction, the future looks bright. So much so that in some cases books by certain publishers have become a «cultural accessory». So how did it become cool, and which are the names to watch out for?

Undoubtedly the International Booker prize itself has boosted the profile of fiction from around the world published in English. Fiammetta Rocco has been the prize's administrator from its launch as an annual award in 2016, and since then its winners have enjoyed enormous attention and sales boosts. Last year's winner, *Tomb of Sand* by Geetanjali Shree, translated by Daisy Rockwell, increased its sales from 500 copies before its nomination to 25,000 copies in the nine months after its win. (Not bad for a 624-page epic about a woman who won't get out of bed.) And the first winner, Han Kang's *The Vegetarian* in 2016, translated by Deborah Smith, about a Korean woman who begins to refuse society's expectations in strange and unsettling ways, did even better, Rocco tells me. «This is a book that had sold

2,000 copies in Korean over 10 years» she says. «It's now sold half a million in English, and a lot more in Korean as a result.»

This is no coincidence. As Rocco points out, the intention was always for the International Booker prize to be more than just «a book award with a nice dinner. We always wanted it to have a bigger presence». As a result, it has helped «writers [in translation] become more part of the mainstream». And the success of the prize's winners has helped correct the reputation of translated fiction «for kind of being difficult».

Frank Wynne, whose translations of novels from French and Spanish have won many prizes, agrees. «Our generation [born in the 1960s] suffered from the notion that translated fiction was like castor oil: not very pleasant but probably good for you. And it shouldn't be good for you, or bad for you, or anything else. What people are looking for is to engage with a book».

Of the eight winners to date, six have come from independent publishers. Wynne is confident that «the huge contribution made by smaller publishers in the last 10 or 15 years» is part of the picture. Young editors and translators today are «in the vanguard», as Rocco puts it. «They're the scouts, they bring the stuff in.»

One of the most significant young publishers of translated fiction is Jacques Testard's Fitzcarraldo Editions, which since its inception in 2014 has published one International Booker prize winner

(Olga Tokarczuk's *Flights*, translated by Jennifer Croft) and three Nobel literature laureates: Tokarczuk, Annie Ernaux and Svetlana Alexievich.

So what is Fitzcarraldo's secret? «First and foremost, it's literary quality» says Testard. «Also, we exist on the margins; we have the luxury of being able to be interested when we want to be, rather than having to keep up with so-called "hot books"». Reader loyalty is helped by the fact that this is «very much a publishing house that publishes authors rather than books».

As to why its titles might appeal to younger readers: «We're keen to publish books that engage with the contemporary world. There are obvious themes you can pull out of a lot of the fiction we publish» – he cites femicide in Fernanda Melchor's *Hurricane Season*, translated by Sophie Hughes, and the occupation of Palestine in Adania Shibli's *Minor Detail*, translated by Elisabeth Jaquette – «that are pertinent to understanding the world we live in. Maybe that is resonating with younger readers».

Testard thinks «Brexit is in there somewhere. It might not be a direct correlation. But lots of young people voted to stay in the Eu. Maybe being interested in cultures outside the Uk is cool».

Stefan Tobler, the founder of Sheffield-based independent publisher And Other Stories, agrees. The majority of the books he publishes are in translation, including *Boulder* by Eva Baltasar, translated by Julia Sanches and shortlisted for this year's International Booker prize. «Younger readers clearly don't have the barriers and hangups of older readers, and that's true about translation, queer writing or

«We exist on the margins; we have the luxury of being able to be interested when we want to be, rather than having to keep up with so-called "hot books".»

other previously marginalised authors» he says. «It does feel like the desire to read beyond barriers is partly a movement against those Brexit barriers the older generations voted for.»

That is certainly true for one reader I spoke to. Grace Spencer, a recent English literature graduate currently working in France, identifies Brexit as a trigger point in her reading of translated fiction. «I don't want to overpoliticise it – it's also just about what you like to read in bed – but part of my attraction is to enact an open-mindedness to the international community. I was only 15 when the Brexit vote happened; I couldn't vote and I found it very frustrating. A lot of [people my age] want to keep this international mindset open.»

Recommendations, she says, come from friends – and she gives them back too: «I'm very evangelical!» – but also from social media. «BookTok is a big one», that is, the videos on TikTok where people talk about books. «There'll be recommendation videos» says Spencer «if you liked this, you'll like these, or [books] grouped together by language». In a world of interconnectivity and infinite choice, the personal endorsements on social media are more effective than Amazon's algorithms.

One of BookTok's most enthusiastic users is Rachel Atkin from Sheffield, who shares her thoughts as@booksnpunks. Her TikTok account is a persuasive place. Recent videos include a rave for Alain Mabanckou's *African Psycho*, translated by Christine Schwartz Hartley, a cover splash of «all the books I've rated 5 stars this year» (all but two of which are in translation) and a review of Roberto Bolaño's epic masterpiece *2666*, translated by Natasha Wimmer, which – TikTok being a short-form medium – is split into two parts.

Atkin emphasises the political nature of some translated fiction reading. With a particular interest in Latin American fiction, she says «we've had a lot of people talking about political stuff in [South America], we've had Borges and García Márquez. Now we've got Mariana Enríquez talking about it, we've

got Nona Fernández talking about the Pinochet regime».

There seems to be a transgressive quality to some translated fiction. Is that appealing? «That genre of “messed-up” books has just exploded on TikTok» says Atkin. «There’s videos of “five messed-up books you need to read”, “five books that will freak you out”.» She gives the example of Sayaka Murata’s *Convenience Store Woman*, translated by Ginny Tapley Takemori, about a lonely woman who finds community in the striplit safety of a shop, until it unleashes a latent psychopathic streak. «Everyone talks about her book as being the most disgusting they’ve ever read. There’s an element of people wanting to read things that are pushing the boundaries.» Speaking of Murata – or of Mieko Kawakami, whose novel *Breasts and Eggs*, translated by Sam Bett and David Boyd, is another favourite, and whose work is striking for its portrayal of women in modern society – it’s impossible to talk about translated fiction without considering Japanese fiction in particular. Rocco points out that young people «don’t seem to be reading the languages that were classically regarded as the drivers of the canon», that is, western European languages. In fact, of the 2m books of translated fiction sold in Britain last year, she tells me, «the single most popular language – just under half a million volumes – was Japanese» (not including manga), «followed by South Korean». (Anton Hur, a Booker-longlisted translator, recently wrote that after *The Vegetarian* won in 2016, «all of a sudden, Korean literature was seen as edgy and fierce».)

Lucy North, an established translator of Japanese, is not surprised. Why does she think Japanese literature is so popular? «Japanese writers excel at short fiction. And it tends to be quiet and undramatic and often nonjudgmental. There’s a feeling of criticism and oppositionality in it, but it’s veiled. So there’s that, with a kind of mystery, that’s appealing to young readers.»

North says Murata’s *Convenience Store Woman* was a watershed, «after which lots of other women

«We’re not just looking at the market and reacting to it.»

writers’ works started flowing in. It’s an amazing time to be a translator» she adds. «Editors are much more open-minded than they were before.» Wynne agrees. «I remember an editor saying to me at a party: “What do you do?” And I said I translate fiction. And he said: “Oh, we did a translation once. It didn’t work!”»

One publisher at the forefront of Japanese literature is Pushkin Press – owned and run since 2012 by Adam Freudenheim. Pushkin published David Diop’s 2021 International Booker prize winner *At Night All Blood Is Black*, translated by Anna Moschovakis, about a Senegalese soldier in the first world war and his descent into madness. Like Fitzcarraldo, it is small enough to follow its own taste – «we’re not just looking at the market and reacting to it» says Freudenheim – so it tends to drive publishing patterns rather than follow them. Pushkin has been in the vanguard of the recent boom in Japanese literature, from locked-room crime such as Soji Shimada’s *The Tokyo Zodiac Murders*, translated by Ross and Shika Mackenzie, to its Japanese novella series including Kawakami’s *Ms Ice Sandwich*, translated by Louise Heal Kawai, launched in 2017 and about to begin a second run.

Freudenheim adds: «It’s an enormous country with a long-established literary tradition – Kawabata, Mishima, Tanizaki – [so] you already have that bedrock there. But there’s something quite strange and unusual about a lot of Japanese literature». He points out that while a lot of its themes are related to western concerns, this is often seen through «a slightly different lens», for example in the case of women’s rights.

This chimes with Rocco’s observation that younger readers are «very interested in the concerns of young women around the world. Not so much in a

political sense, but more in terms of their personal experience». Atkin agrees: she was «really happy» to see Guadalupe Nettel's *Still Born*, translated by Rosalind Harvey, about a woman who doesn't want to have children, shortlisted for the International Booker. Another favourite is Cho Nam-joo's *Kim Jiyoung, Born 1982*, translated by Jamie Chang: «It talks about being a woman in the workplace, and sexual assault in the workplace» she says.

Freudenheim is enthusiastic about the power of social media to bring younger readers to books. He points to Argentinian writer Agustina Bazterrica's novel *Tender Is the Flesh*, translated by Sarah Moses, as «one of our most successful titles of the last couple of years. And that's been driven by TikTok, first in America, then here. We didn't make that happen, it was readers sharing it». (*Tender Is the Flesh*, in which humans are farmed for food, fits firmly into what Atkin calls «messed-up books». Another BookTokker included it in a list titled «what the f\*ck did I just read books».)

But there's another element to the appeal of some translated books. Instagram and TikTok are visual media, and the books that catch people's eyes on the thumbnail of a scrolling feed are those with the most striking design. Curiously, though, the publisher of translated fiction with the greatest cachet among young readers is one that has given its books the plainest – yet most distinctive – look imaginable: the solid blue-and-white covers of Fitzcarraldo. The contents must stand up, of course: «I really like everything [they] publish» Spencer says, while Atkin's TikTok offers a video on where to start with Fitzcarraldo (Beginner, Intermediate and Advanced). But the austere designs do add a special

«We choose according to **what we love**. We don't publish according to market research.»

quality: «The cover is so iconic now.» Spencer says «and if you've got one on your Instagram photo of your picnic rug, it's immediately a kind of cultural accessory».

Rocco recalls seeing two graduate students at an event at the Southbank Centre in London for this year's International Booker prize, «and they both had Fitzcarraldo books, which they were carrying around in these macramé bags so that you could see the blue cover. They were sort of totemic signs, a way of communicating to other people that you were “blue team”!» (Non-younger readers, like me, may recall a similar chic to Picador white spines in the 1980s.)

Of this already iconic design, Testard says: «We wanted to publish with a series look, and if you publish books of sufficient literary quality, you might get people following the press and picking up books without knowing who the author is». He adds, however, that the coolness of Fitzcarraldo «is not going to make any difference whatsoever to what we do. Cultural fads are cyclical, [and] in three years' time we might be out of fashion». Fitzcarraldo, in other words, doesn't lean into the aesthetic some of its readers celebrate (though as Testard acknowledges, «we do sell tote bags»). Tobler makes a similar point. «We choose according to what we love. We don't publish according to market research. Hence we are one of the few publishers yet to make our fortune off a Japanese cat book, alas.»

Reading is about discovery, and reading outside your own culture challenges your view of the world – something young people are wired to do more readily than older readers. «Young people today» Wynne suggests «are less wary of the idea that a book is in translation. If it's exciting, if it's powerful, if it speaks to them, why wouldn't they read it?».

«I think it comes down to the idea of reading against the grain» Atkin says. «It always makes me so happy that I'm connecting with people around the world.»

Michele Masneri

*Le stelle scure di Hollywood*

«Il Foglio», 29-30 luglio 2023

Sceneggiatori, produttori, arruffoni in una storia lunga un secolo. Oltre le star e le luci della California c'è il «dark side» dell'industria del cinema

San Francisco. David Thomson è probabilmente il più acclamato critico cinematografico vivente. Il suo dizionario biografico del film è considerato la bibbia hollywoodiana, e *La formula perfetta*, uscita in originale nel 2004 e riproposta da Adelphi in Italia l'anno scorso, racconta l'epopea della nascita del cinema americano come il più avvincente dei romanzi. «La formula perfetta» – in originale *The Whole Equation* – sarebbe quella del film americano di colossale successo, formula naturalmente impossibile da trovare, neanche le più artificiali delle intelligenze d'oggi riuscirebbero a riprodurla. Lui però in parallelo si è dedicato soprattutto a un'altra formula, quella inversa per cui Hollywood riesce sempre a devastare gli scrittori d'ogni dove che si sono di volta in volta succeduti alla ricerca del successo cinematografico losangelino in veste di sceneggiatori, da Nathaniel West a John Fante al più celebre di tutti, F. Scott Fitzgerald che coi suoi *Ultimi fuochi* e la sua vicenda personale ha poi costruito l'altro archetipo e la controstoria, su quello che Hollywood fa agli autori, soprattutto se dotati di talento.

Intanto c'è un anniversario, a partire dalla scritta, proprio HOLLYWOOD, che compie cento anni giusti giusti: fu tirata su infatti nel giugno 1923 con tutt'altri fini. «All'inizio la scritta era HOLLYWOODLAND, ed era la pubblicità di un'agenzia

immobiliare» dice Thomson, capello candido, inglese del genere carismatico, spiaggiato a San Francisco da cinquant'anni, nella sua cucina piena di vini francesi e spezie e copie del «New York Times» ingiallite. «Le lettere erano di legno, verniciate di bianco, e stavano già andando in pezzi quando, nel 1932, una ragazza di nome Peg Entwistle che non era riuscita a fare fortuna nel cinema si arrampicò sulle balze del Mount Lee e poi fino in cima alla *h* alta quindici metri, e si buttò di sotto. In seguito la lettera fu abbattuta dal vento. Il resto rimase in piedi fino al 1978, quando si costituì un comitato per restaurarla e preservarla. Nove star finanziarono la ricostruzione, al costo di 27.000 dollari a lettera e dunque la si restrinse a un semplice HOLLYWOOD, e ora le lettere sono in lamiera d'acciaio, con un ingegnoso sistema di supporti. Ma oggi non credo che qualcuno ancora si ricordi queste storie. In realtà quel fatto dei nomi incistati sulla montagna è abbastanza comune in America, appaiono anche in certi villaggi oggi disabitati, per esempio, e in tanti posti del West dove si son creati i soldi con la corsa all'oro, posti che oggi sono città fantasma, abbandonati da Dio. La natura si sta riprendendo molti spazi, e credo che la cosa peggiorerà ancora» dice Thomson. «Del resto la California, che amo tantissimo, è un posto assurdo per vivere. Los Angeles

come San Francisco sono città collocate su faglie pericolosissime, tra terremoti e incendi non si sa quanto dureranno. Ma questo fatalismo è parte del loro fascino.» È tutto precario e questa precarietà, che lui racconta benissimo nella Formula, ha abba-cinato generazioni di autori (del resto *La formula* parte dal film Chinatown, storia di bacini idrici a rischio e di faglie sismiche pronte a collassare, e *The Whole Equation* è poi una citazione degli *Ultimi fuochi* di Fitzgerald, storia di sceneggiatori alle prese con terremoti e produttori, i due mali che da sempre affliggono la California). Niente è destinato a durare qui, tutto è illusione, e allo stesso tempo questa leggerezza è meravigliosa soprattutto se si viene da società pesantone come le nostre, con la storia, la tradizione, la pietra, poi arrivi qui dove tutto è stato fatto in legno e vien giù ogni volta. «E i deserti, o mio Dio. Io non sono un grande amante dei deserti ma il Mojave è un posto incredibile. Così anche quest'idea di *Oppenheimer*, il film, ha un suo fascino, un brillante ragazzo che si mette a far esperimenti nel deserto... Io non sono un grande fan di Christopher Nolan, e non l'ho ancora visto, non credo sarà un gran film, però...» Però quando c'è la California c'è tutto, sembra dire Thomson. Pure lui non se n'è mai andato.

A un certo punto della sua vita infatti ha deciso che la sua ricerca sul cinema doveva essere a chilometro zero, e nel 1975 dall'Inghilterra si è trasferito in California e non si è mai più mosso. Come Hitchcock, che pure era inglese come lui. «Già, ma chi si ricorda dei film di Hitchcock girati negli anni Trenta? Nessuno, eppure alcuni non erano male. Solo che lui trova la grandezza solo qui, a partire dal suo set naturale a San Francisco. *La*

«Hollywood ha sempre  
invidiato gli scrittori  
e dunque ha sempre  
tentato di umiliarli.»

*donna che visse due volte* è un inno alla città e un film davvero sopravvalutato, è davvero incredibile come a volte sia stato indicato come il film più bello della storia del cinema. Tutto si svolge sulla faccia di Kim Novak, che sembra in acido tutto il tempo, mentre James Stewart pare uno che a cinquant'anni non ha mai fatto sesso in vita sua.» «A San Francisco» continua Thomson «ancor oggi pullulano le visite a tema Hitchcock, c'è lo Psycho tour, l'ho fatto, conoscevo gli organizzatori, e ogni tanto vado a Bodega Bay a vedere il fondale degli *Uccelli*». Come mai lei sta a San Francisco e non a Los Angeles? «Ho sempre detto: adesso ce ne andiamo, adesso ce ne andiamo, ma non ci siamo mai mossi. È più umana San Francisco di Los Angeles. Io e mia moglie non ce ne siamo andati neanche nel 1989, con mio figlio che aveva due settimane di vita, e giurammo che se fossimo sopravvissuti saremmo fuggiti, ma non l'abbiamo fatto. Il terremoto durò ventidue secondi, se fosse durato altri venti credo che la maggior parte della città sarebbe stata distrutta. Però siamo rimasti, non siamo mai andati a Los Angeles.» «Anche se avrei dovuto, avrei fatto più soldi. Sarei finito anch'io a far sceneggiature. Qualcuna ne ho fatta lo stesso. Negli anni Settanta avevo scritto un plot: uno studente di una grande università che è in realtà figlio di un boss della mafia e diventa amministratore dei fondi della scuola...» Tipo i Sopranos meets Harry Potter... «Esatto! Ma trattare coi produttori è talmente un incubo, e mi ha insegnato tanto su quel mondo. Che non cambia mai: Hollywood ha sempre invidiato gli scrittori e dunque ha sempre tentato di umiliarli. Può essere terribile, passi ore in riunioni inutili e non ne viene fuori mai niente. Però è così *entertaining*: soprattutto quando i produttori cominciano a raccontare storie su di sé, del resto molti di loro segretamente hanno sempre voluto essere attori, quindi le riunioni sono il loro palcoscenico. Il segreto può essere però fare sceneggiature per film che non usciranno mai. Ho amici che ci hanno campato alla grande scrivendo e riscrivendo per decenni film mai realizzati.»



Poi oggi ci sono le serie. «Un sistema molto simile alla vecchia Hollywood. Una produzione industriale, anche lì si cerca la formula perfetta, storie sempre uguali, durata simile, se un prodotto va bene lo si rifà all'infinito invece di trovare strade nuove.» Lui lo racconta benissimo, quel mondo primordiale hollywoodiano, un vero far west coi tycoon, spesso ebrei, immigrati o arruffoni provenienti d'ogni dove, i Mayer, i Selznick, che riescono a far fortuna anche lontano dalla mentalità rigorosa e puritana della costa est. La California con la sua luce e la sua assenza di regole è lì per loro.

Personaggi: Louis B. Mayer che fonderà la Mgm coi suoi leoni ruggenti nasceva Lazar Meir, poverissimo commerciante di rottami in Russia, «non amava nemmeno il cinema, ma pensava fosse un buon business. Non aveva nessun gusto per le pellicole ma aveva capito che i cinema avevano bisogno di prodotti sempre nuovi. Non contava la

qualità, perché gli spettatori spesso non sapevano neanche l'inglese abbastanza per capire quello che si diceva, c'era un interprete che spiegava quello che appariva sullo schermo, e però c'era il fascino della sala buia». Sua figlia Irene Selznick, che sposerà il produttore di *Via col vento*, specie di infanta di Hollywood che ispirerà la protagonista degli *Ultimi fuochi* fitzgeraldiani, è stata la grande guida di Thomson nel suo viaggio hollywoodiano, vecchia cattivissima e geniale relegata in finale di vita al Pierre di New York, regina in penombra in un mondo «di uomini non particolarmente brillanti, perché non servivano geni, il cinema di Hollywood negli anni d'oro era praticamente un business che stava in piedi da solo». Irene, che a un certo punto produsse anche *Un tram chiamato desiderio* di Tennessee Williams, è presa anche da Ryan Murphy come figura centrale nel suo *Hollywood*. Le è piaciuta la serie di Murphy? «È un po' un pastiche, peccato, perché le vere storie

sono così interessanti». Interessante che Hollywood continui a produrre film su Hollywood. «Già, anche se la gente poi al cinema non ci va più. È come il cibo, se ne parla sempre di più ma poi nessuno sa più cucinare.» Ma tornando ai Selznick, «l'essere inglese mi è stato utile con Irene che mi ha aperto le porte di casa solo perché le sembrava chic e sintomo di serietà». «David O. Selznick (la O fu aggiunta a un certo punto per darsi un tono, e anni dopo si trovò a doverla giustificare, e cominciò allora a farsi chiamare Oliver) al primo tentativo da produttore azzeccò *Via col vento*. Era famoso per dettare promemoria di cinque-seimila parole, come se avesse scorte di energia inesauribili. Energie che venivano anche dalla benzedrina che consumava copiosamente» Louis B. Mayer invece era «un uomo che girava sempre con un rotolo di monete in tasca, casomai ci fosse da comprare un'idea nuova, o una persona». Il punto di vista di Thomson, antropologo di Hollywood potremmo dire marxista o marxiano, sulla fabbrica dei sogni, racconta con una prosa sorniona da grande inglese *witty* fatturati, cifre, business model, una contabilità disincantata di quella che è stata soprattutto un'industria nel vero senso della parola. Griffith, padre del cinema moderno (noto soprattutto ai non cinefili per il montaggio analogico, cfr Fantozzi), è protagonista di un business pazzesco, Griffith con *Nascita di una nazione* inventa sì il cinema moderno ma soprattutto incassa sessanta milioni di dollari (dal 1915) con un guadagno del sessantamila per cento sull'investimento. In questa Silicon Valley del cinema oltre a quella del produttore nascono le figure centrali dello sceneggiatore, generalmente bistrattato, ma nasce anche proprio la sceneggiatura, non testo aulico ma documento notarile, canovaccio che serve a inchiodare la produzione a uno schema,

«Se un prodotto va bene lo si rifà **all'infinito** invece di trovare strade nuove.»

a non farla andare fuoristrada, per evitare l'incubo di casi come quello di Eric Stroheim (già cappellano in Germania e assistente di Griffith, il «von» se l'era inventato) che a un certo punto pretende una versione di dodici ore del suo *Femmine folli*, per poi scendere a otto ore, e in generale le bizze di sceneggiatori e registi che pretendono di fare arte mentre qui si fanno principalmente soldi. E poi nasce pure il nuovo mestiere del regista, che lungi dall'essere un visionario creativo, era piuttosto un organizzatore in grado di far filare dritte le duecento persone presenti su un set. «È un lavoro immane, bestiale e disumano» dice Thomson «perché induce alla tirannia e all'eccesso quando generalmente i tipi creativi sono introversi e solitari». Ma servono, per governare questo business che esplode in pochissimi anni trasformando una cittadina come Los Angeles in epicentro di immaginazione, oltre che di real estate, sogni e urbanizzazioni. E conti generalmente truccati, star che sono sempre pessime amministratrici di sé stesse, tranne pochissime eccezioni, in particolare modo Charlie Chaplin, altro inglese che ha fatto fortuna a Hollywood, una specie di geniale manager della sua immagine, «un semianalfabeta che arrivò a essere la persona più celebre del suo tempo, oltre a una delle più ricche, e anche un notevole molestatore di ragazzine». Figlio di un cantante di varietà e di una prostituta, finanziato da Amadeo P. Giannini, l'immigrato che risolleò San Francisco e ancor oggi è un eroe nazionale americano perché si mise a prestare soldi senza garanzie.

Hollywood non fu il posto dove nacque il cinema. Vennero prima naturalmente i Lumière a Parigi e Thomas Edison nel New Jersey (leggere la magnifica disamina dei due metodi, in cui praticamente i francesi prefigurano la televisione, con ogni spettatore che ha un proprio schermo, mentre l'americano inventa la grande sala dove tutti stanno insieme). Ma Cecil B. De Mille è il primo a girare a Hollywood, nel 1913, «in un fienile». In California ci sono il sole e la luce. Prima di allora è una grande landa che vive di agricoltura e turismo, col clima

che altro non è se non una «carrellata» sul «cura la depressione», poi arriva la ferrovia, futuro. Infine il cinema, che sembra non poter attecchire che lì. Però Hollywood per ironia della sorte prima del cinema era il quartiere dei ricchi di Los Angeles, che avevano fortune immobiliari e agricole, e vedevano con sospetto questi arricchiti cinematografari (come si vede negli *Ultimi fuochi* di Fitzgerald, romanzo per qualche misterioso motivo mai più pubblicato in Italia). «I figli delle star non erano ammessi nelle scuole per bene, e i padri nei country club» dice Thomson. Ma poi il cinema contagierà la città in un dolce follia a due che non si è mai più risolta. Anche in architettura, «i set prendono ispirazione dal reale e viceversa. Gli edifici sono destinati a durare solo per lo spazio delle emozioni che dovrebbero provocare».

Toponomastiche che diventeranno celebri ma nascono a caso, si vendono sogni e splendide realtà. «Nel 1907 l'immobiliarista Burton O. Green avviò una lottizzazione e la chiamò Beverly Hills. Il nome derivava da Beverly nel Massachusetts, dove il presidente Taft aveva una residenza estiva. Cinque anni dopo, in aperta campagna, fu sempre Green a edificare il Beverly Hills Hotel, nella speranza di farne una valida alternativa all'Hollywood Hotel, sull'angolo di Hollywood Boulevard e Highland Avenue». Tutto ha una sua logica molto meno poetica di quel che si pensi: anche l'Academy che conferisce gli Oscar; a un certo punto Louis B. Mayer all'apice del successo decide di farsi una grande casa al mare, a Santa Monica, che affida ovviamente non ad archistar ma ai suoi scenografi: deve essere pronta in sei settimane, ma quelli entrano in sciopero. Gli scioperi, anche tra gli attori (spauracchio hollywoodiano che non conosce crisi), preoccupano molto Mayer, che vuole mettere insieme tutti i «talent» imbrigliandoli in un sistema che non gli permetta di fare di testa loro e soprattutto sbarrare la strada ai sindacati. La sera dell'11 gennaio 1927 fa dunque una gran cena all'hotel Ambassador e forma una associazione che tenga tutti assieme e che si chiama Academy

«Hanno ragione quelli che protestano, soprattutto contro le piattaforme per i cosiddetti **residual**.»

of Motion Picture, il premio sarà una statuetta alta 34 centimetri, tre chili di stagno e rame rivestiti in oro placcato (pare che il nome Oscar derivi dallo zio di una certa Margaret, prima bibliotecaria dell'Academy). «L'Academy fu centrale per contrastare la sindacalizzazione delle maestranze» racconta oggi Thomson. Certo lo schermo diventa piccolo ma gli scioperi oggi sono ancora centrali. «Hanno ragione quelli che protestano, soprattutto contro le piattaforme per i cosiddetti “residual”» dice Thomson, cioè i diritti di passaggio (se il tuo film viene visto mille volte su Prime, a te che ci hai lavorato nel film non viene in tasca neanche un centesimo). Per il resto non che Thomson sia un nostalgico della sala. «A Natale sono andato a vedere *The Fabelmans* di Spielberg, un film mica male, e c'erano sei persone in tutto il cinema. Certo, il covid è stato il colpo di grazia finale alle sale, ma già prima non ci andava più nessuno. La verità è che oggi nelle nostre case gli schermi superano come qualità quelli di tanti cinema, e la gente lo sa, poi a casa non hai qualcuno che ti sgranocchia accanto, o l'aria condizionata rotta. Confesso che ormai vedo film perfino sull'iPhone. E il futuro sarà sempre di più con i vari oculus, o visori, ne ho testato un esemplare, è incredibile».

Chissà se, a parte i supporti, i film continueranno a farsi in California. Tutto era nato per una questione pura e semplice, la luce. «Esposimetro alla mano, Los Angeles è la città del mondo con la luce più forte. non c'è diatriba su questo.» Chissà se adesso con le intelligenze artificiali potranno riprodurre la luce californiana anche in qualche sperduto borgo cinese. A Hollywood in quel caso rimarranno i terremoti, il deserto, e una scritta ormai antica.

# Anna Momigliano

## *Come capire un mondo con sempre più confini*

«Rivista Studio», 26 giugno 2023

Riviste, libri, podcast e profili social raccontano un momento culturale in cui l'interesse per la geopolitica e i luoghi altri è al suo apice

Se qualcuno dovesse chiedermi quando ho iniziato ad accorgermi che il mondo stava cambiando, come se gli spazi intorno a me si facessero improvvisamente più vasti e al contempo più angusti, probabilmente risponderei: nel 2018. In molti questa cosa avevano iniziato a intuirlo un paio d'anni prima, con la Brexit e la vittoria di Donald Trump; però io, che ci metto un po' a metabolizzare, ho iniziato a rimuginarci sopra quando è uscito *Small Worlds*, il brano di Mac Miller: «The world is so small 'til it ain't». Quell'attacco – probabilmente non aveva nulla a che fare con le relazioni internazionali e molto a che fare con le relazioni personali di Miller – quell'incipit alle mie orecchie di secchiona sembrava racchiudere in sé un senso più grande, quella sensazione che abbiamo condiviso in molti, quando ci siamo resi conto che quello che ci eravamo abituati a pensare come un globo senza confini invece è fatto di confini, che il mondo sembra piccolo fino a quando, tutto d'un tratto, non lo sembra più. Sempre nel 2018, poche settimane prima dell'uscita di quel singolo. Vladimir Putin teneva un discorso alla Società geografica di San Pietroburgo, dove prometteva di ristabilire «la verità storica e geografica», che oggi suona come una minaccia e avrebbe dovuto suonarlo già allora. E ora pigiamo il tasto fast forward fino ai giorni nostri. Quello che vorrei provare a fare qui non è

l'ennesima analisi sulla globalizzazione che ha fatto un passo indietro, e neppure una riflessione su come la mia generazione si sia resa conto, un po' di colpo, che il mondo non è piatto, fatto di confini porosi e differenze in via d'estinzione. Sono discorsi già fatti da altri, cose che, chi più, chi meno, ormai abbiamo assimilato. Oggi, nel 2023, vorrei provare a mettere a fuoco il day after, come questa presa di coscienza abbia prodotto quello che, in mancanza di termini migliori, potremmo definire un «momento culturale». Osservando alcune tendenze dell'editoria e dei media, per non parlare di un certo chiacchiericcio su internet, l'impressione è che ci sia un interesse diffuso per i temi che riguardano la geografia, in tutta la sua fisicità e in tutta la sua vocazione a circoscrivere: mappe, confini, un racconto del mondo focalizzato sul particolare, inteso non come dettaglio, ma in contrapposizione all'universale.

Penso, per esempio, alla popolarità di *The Passenger*, la collana di Iperborea dove ogni volume ha l'ambizione di esplorare un luogo, con una varietà di pezzi lunghi a metà strada tra giornalismo e letteratura, che ricordano i dispatch dei corrispondenti di certi giornali americani. Penso a libri come *La terra è rotonda*, il recente numero della serie *Cose spiegate bene* a cura del «Post», interamente dedicato ad «argomenti legati alla geografia», dove il titolo fa il verso

al celebre saggio sulla globalizzazione di Thomas Friedman (*Il mondo è piatto*, del 2005). O come *La signora delle merci*, appena pubblicato da Luiss University Press, dove Cesare Alemanni analizza come la logistica, insomma la reticolare movimentazione fisica di merci da un capo all'altro del globo, attraverso hub dedicati, ha plasmato il mondo come lo viviamo oggi. Penso al successo in edicola di «Limes», la rivista di geopolitica il cui nome significa, non a caso, «confini», ma anche all'interesse suscitato da podcast di approfondimento sugli esteri come *Stories* di Cecilia Sala e *Altri Orienti* di Simone Pieranni. Penso, soprattutto, alle mappe che proliferano sui giornali e on line, e che, specie da quando c'è la guerra in Ucraina, invadono le timeline dei miei social media.

In un articolo uscito sul «Sunday Times», Tom Calver, il data editor della testata inglese, raccontava come, da quando Putin ha invaso l'Ucraina, «siamo tutti diventati ossessionati dalle mappe», proprio come all'inizio della pandemia eravamo ossessionati dai fogli Excel coi dati su decessi e contagi: le cartine che tracciano, o cercano di tracciare, l'offensiva russa e le controffensive ucraine sono diventate la valvola di sfogo della nostra ansia di restare aggiornati, secondo le dinamiche un po' masochiste del *doomscrolling*, e insieme ci danno l'illusione di avere la situazione sotto controllo. Del resto, ricordava Calver, i primi segnali concreti dell'invasione russa li abbiamo visti, nelle prime ore del 24 febbraio del 2022, proprio su Google Maps, quando un alert ha segnalato un ingorgo sulla strada da Belgorod a Charkiv, alle tre del mattino: «Probabilmente erano mezzi rimasti bloccati dietro i convogli militari».

La fascinazione per le mappe è un fenomeno ben noto e che infatti ha un nome: cartofilia. Tra gli appassionati c'è Jerry Brotton, docente di Studi rinascimentali alla Queen Mary University di Londra, autore del saggio *La storia del mondo in dodici mappe* (uscito in Italia per Feltrinelli nel 2013, tradotto da Virginio Sala) e più recentemente dello speciale radio della Bbc *Mapping the Future*. Che sia uno

# THE PASSENGER

Per esploratori del mondo

## Norvegia

Il Kuwait d'Europa che si crede verde di Morten Strøksnes - Così lontani, così vicini di Erlend Loe - Il nuovo Nuovo mondo di Marzio G. Mian - E poi la curiosa passione per il *bunad*, l'abito tradizionale norvegese, la voce ritrovata dei sami, essere una femminista nel «paese più paritario del mondo», quei romantici dei metallari e molto altro...




IPERBOREA

storico, e non necessariamente un geografo, a occuparsi di mappe non deve stupire: «Da qualche decennio ormai c'è un forte interesse nella mappatura da parte di chi si occupa di storia e di filosofia» mi ha raccontato in una chiacchierata telefonica. «Si è sviluppato un interesse a come percepiamo lo spazio e come ne parliamo» precisa (non è un caso che usi il termine *mapping*, il tracciare mappe, anziché *maps*). Brotton sostiene che, se questo interesse adesso si sta estendendo dalle cerchie accademiche a un pubblico più ampio, la spiegazione sta anche nello spirito del tempo: «Oggi tendiamo a pensare in termini più spaziali che storici» fa notare. «Questa è una fase di disorientamento, la gente non si sente sicura del suo posto nel mondo, così le mappe sono diventate un meccanismo, mentale ed esistenziale,

per ritrovarlo.» Il problema è che questo desiderio di collocazione, di tracciare linee precise, può creare illusioni. Brotton, per esempio, guarda con scetticismo l'entusiasmo verso le mappe come strumento di informazione sulla guerra: «Ogni mappa che si trova on line e che riguarda una questione politicamente sensibile è, potenzialmente, manipolata: è importante tenerlo a mente come punto di partenza».

Trovo interessante che Brotton mi abbia parlato di disorientamento, perché è un termine che implica la perdita, e dunque la ricerca, di un punto di riferimento. Ultimamente mi è capitato di ripensare alla *Trilogia dell'Area X* di Jeff VanderMeer (in Italia tutta pubblicata da Einaudi, nella traduzione di Cristiana Mennella), dove lo spaesamento, la perdita

del sé in uno spazio indefinibile, è il tema centrale, eppure compare una parola, assai cara all'autore, che ne è l'esatto opposto: «terroir». Il termine, mutuato dalla viticoltura, dove indica l'insieme del microclima e delle caratteristiche del terreno, è usato da VanderMeer per trasmettere «quel profondo senso di un luogo, che è più della somma delle sue parti», come ha poi spiegato in un'intervista all'«Atlantic». O, come dice un personaggio nel secondo romanzo della trilogia, «il punto è che non possono esistere due zone identiche».

Se c'è un prodotto culturale che incarna bene questa concezione dei luoghi come elementi unici, irripetibili, e che siano qualcosa di più della somma delle loro parti, è *The Passenger*. Cristina Gerosa, la publishing editor di Iperborea, la definisce una serie di «mook», un genere a metà strada tra il libro e la rivista. In un'intervista con «Rivista Studio» racconta che la collana è nata, inizialmente, pensandosi come un'alternativa, o un superamento, delle guide di viaggio, in un'epoca in cui le informazioni che un tempo si trovavano sulle guide ormai la gente va a cercarle su internet: «Ormai informazioni pratiche, come dove trovare una buona birra, sono accessibilissime, però ci sembrava che fosse difficile trovare pubblicazioni che raccontano la contemporaneità di un luogo».

Col tempo, però, *The Passenger* è diventato qualcosa di più di una risorsa per viaggiatori intellettualmente curiosi. Stando a quello che ho avuto modo di osservare nelle bolle che frequento, ormai è un appuntamento fisso per un certo tipo di lettori forti e anche un magnete per lettori occasionali: «L'organizzazione tematica geografica ha fatto sì che un lettore interessato a quel luogo vada a leggerci» spiega Gerosa. «La nostra filosofia si è andata formando nel tempo» precisa Tomaso Biancardi, l'editor che segue la collana e che si è unito alla nostra conversazione. «Il taglio è molto geografico, si parte da un luogo, però da lì abbiamo cominciato a domandarci: di che cosa si parla in quel luogo? Come si vive in quella società, in quel luogo?» Questo taglio



geografico-narrativo, di cui *The Passenger* è stato un po' l'apripista, almeno in Italia, quando è nato nel 2019, oggi è diventato molto più diffuso: «È una cosa che abbiamo notato anche noi, che in questo periodo le librerie sono piene di libri che parlano di geografia» dice Gerosa. Biancardi offre una spiegazione semplice, che ricalca in parte l'interpretazione di Brotton, lo storico: «C'è un'idea che il mondo si sta complicando e i libri servono per capirlo».

Questa idea di un mondo che si fa più complesso – o forse di un mondo dove è sempre più difficile illuderci che non lo sia – ha prodotto anche un rinnovato interesse negli approfondimenti esteri, che vadano oltre la notizia di cronaca: «La tradizione giornalistica italiana tende a vedere gli esteri come una cosa da mettere a pagina diciotto, tranne nei momenti particolari, e questo è decisamente un momento particolare» mi ha raccontato Cecilia Sala, giornalista del «Foglio» e autrice di *Stories* (Chora Media), uno dei podcast più seguiti e interessanti del momento. «Per un certo periodo ci eravamo convinti che gli anni bui fossero alle spalle, ci eravamo staccati dal mondo, avevamo perso la percezione che gli sconvolgimenti lontano da noi potessero avere conseguenze dirette.»

L'illusione, secondo Sala, è crollata con il ritiro degli americani dall'Afghanistan, con le scene raggelanti dell'aeroporto di Kabul, di disperati che provavano ad aggrapparsi ai carrelli degli aerei: «Lì abbiamo capito che il mondo è un posto caotico e pericoloso e che questa cosa non finirà domani». Una delle conseguenze è stata il ritorno degli esteri in prima pagina, un'altra la ricerca di contenuti che spiegassero gli esteri in modo diverso: «Se pensiamo al passato recente, per esempio l'attentato al Bataclan, notiamo che c'era un racconto del terrorismo episodico ed emotivo, come se l'Isis fosse una catastrofe naturale. Invece, davanti allo scontro con Putin e alla possibilità di uno scontro con la Cina, c'è più consapevolezza che sono questioni sistemiche».

«Per un certo periodo ci eravamo convinti che gli anni bui fossero alle spalle, ci eravamo staccati dal mondo.»

Sala non è l'unica ad avere individuato e intercettato l'esigenza di comprendere quello che succede nel mondo a livelli sistemici. È l'approccio alla base di *La signora delle merci*, il saggio di Alemanni sulla logistica, che ricostruisce come «le ragioni dei trasporti abbiano motivato lo sparpagliamento della nostra specie ai quattro angoli del globo». Con una prospettiva che unisce elementi di geopolitica e di Big History (altro genere saggistico-letterario che oggi va per la maggiore), Alemanni spiega, con efficacia, come ciò che succede in un luogo assai specifico abbia conseguenze dirette per luoghi diversissimi: «Persino una “leggera” siccità in uno dei paesi più avanzati al mondo può causare enormi problemi ai sistemi logistici e alle infrastrutture da cui dipendono. Ne sanno qualcosa in Germania, dove nell'estate del 2022 settimane di caldo da record hanno portato il Reno a scendere sotto la soglia della navigabilità, con effetti che si sono riverberati su numerose attività. L'enorme fiume, il secondo dell'Europa occidentale per lunghezza, rappresenta una fondamentale arteria dell'economia europea [...]. Cosa sarà di tutto questo nel momento in cui siccità con tale impatto diventeranno, come si prevede, tre volte più frequenti?». Torniamo sempre lì, il particolare che s'interseca col globale, il terroir, le caratteristiche uniche di un luogo che non può essere uguale a un altro. Ho notato questo fil rouge nell'editoria e nei media e l'impressione che mi sono fatta, pensando a tutto questo, è che i nostri consumi culturali tradiscano il desiderio di guardare oltre al nostro naso, ma anche di (geo)localizzare quello che vediamo in un punto preciso, come per evitare di esserne sopraffatti.

# Esordizario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



L'esordio di Alice Sivo è una storia sulla mancanza – mancanza che non va intesa come nostalgia di quello che è passato e non c'è più, ma come perenne situazione cui ogni personaggio dei racconti che compongono *Mangime in compresse per pesci tropicali* è abituato e assuefatto al punto da non rendersene conto – l'esergo tratto da una canzone dei Baustelle, «il fatto che mi manchi da star male è la mia unica nuovissima specialità», mette il lettore di fronte a questo acquario di umanità.

Come pesci chiusi in una scatola di vetro, i protagonisti si sfiorano, cambiano direzione senza motivo, non si accorgono di essere osservati, non sanno di avere legami fra di loro: uno osserva l'altro e ne parla, cedendo il passo persino a una lampadina che sta per fulminarsi e a un buco nel cartongesso, nessuno di loro vede di essere parte della stessa storia, di essere in grado di influenzare quella degli altri e di essere a sua volta influenzato. È mancanza di capacità di vedere, di analizzare, di ascoltare i legami che collegano chiunque di noi a un altro di noi.

È Bruno, che è stato lasciato da Cecilia e che parla con i suoi pesci perché con loro «la conversazione va sempre dove dico io e loro sono buoni ascoltatori. Oggi il discorso era partito dai gusti di gelato preferiti. Poi, travolti dalla logorrea, ci siamo ritrovati a confrontarci sulla differenza fra suspense e sorpresa».

È Stefania, che osserva lo sconosciuto Bruno pranzare da solo e dice solo: «[...] io non andrei mai da sola al ristorante, che imbarazzo. È anche un bel ragazzo, peccato. Sarà un artista, agli artisti piace fare queste cose che le persone normali ritengono imbarazzanti. Lo fanno quasi apposta».

È Ettore, cuoco e proprietario del ristorante, che un giorno si trova nella tasca della giacca il biglietto anonimo con su scritto «è fatto divieto al personale addetto agli esercizi di trattorie, caffè, bar e simili apporre le proprie caccole sulle pietanze» e non sa che Bruno lo ha scritto perché l'osserva.

È la lampadina che sta per fulminarsi a casa di Gloria e Mela – «è faticoso stare accese, e stare spente in attesa di essere accese è deprimente come piegare le lenzuola da soli».

È Mela, bambina che non accetta la separazione dei suoi genitori e da grande non vorrà depilarsi «perché mi sembra che avere il mio corpo pieno di peli, metà di mia mamma e metà di mio papà, li faccia un po' restare uniti. Forse se non me li tolgo loro tornano a stare insieme, intrecciati come i peli sulle mie gambe».

È Cecilia, che scrive a Veronica una lettera che non spedirà mai – lettera che troverà Pietro in un cassetto e si sentirà in colpa e «per punirmi, invece di addormentarmi con la fantasia di Cecilia che mi fa un pompino, immagino Bruno affogato dentro il suo acquario, in mezzo ai pesci che gli nuotano intorno».

È Veronica, che frequenta la stessa palestra di Pietro e che non si fermerà mai a parlare con questo sconosciuto e non saprà mai di quanti legami ci siano fra tutti loro.

È mancanza di voglia di interagire, di provare a cambiare traiettoria nell'acquario: ognuno di noi è probabilmente legato allo sconosciuto che ci sta vicino «da una corda invisibile lunga e consumata, piena di intrichi, nodi e attorcigliamenti»: «Ma dai stavi in classe con il mio fidanzato, lo sai che anch'io sono uscito con quella stronza, non ci posso credere andiamo dallo stesso psicanalista». Ma non vediamo quella corda o, peggio, evitiamo di vederla per non essere costretti all'interazione.

A risalire la corda dei legami è la voce dell'autrice nell'ultimo racconto, quando smette di far finta di non vedere persone che conosce per non salutarle e si ferma a parlare per la seconda volta con «lo scrittore che ha letto alcuni di questi racconti e mi ha incoraggiato a continuare»: «In quella sala d'attesa ci sono anch'io, che aspetto scrittori, pittori e librerie che aprono in ritardo, insieme ai miei personaggi. E mi fondo e mi confondo con loro. E loro si fondono e si confondono con me, e tra di loro anche, sovrapposti ma distanti, come in un'orgia senza sesso».

«I miei personaggi sono fatti così, se ne stanno perlopiù tristi nelle loro case a parlare, con qualcuno o da soli, e al massimo si suicidano, ma comunque fuori scena. Io glielo permetto e anzi li incoraggio, me ne frego di farli almeno un po' felici. Devono stare come me, anzi un po' peggio.»

Siamo tutti Bruno e Alice e Cecilia e Mela e Veronica e Pietro e la lampadina che sta per fulminarsi e tutti gli altri personaggi di questi racconti: «I miei personaggi mi hanno rotto. Quindi adesso basta.

(Loro) sono come me, (io) sono come loro».

Alice Sivo, *Mangime in compresse per pesci tropicali*, Racconti

### ALTRI PARERI

«Il libro-acquario di un'esordiente da tenere d'occhio. Una raccolta di racconti che è un vero e proprio universo. Anzi, un acquario i cui pesci si muovono dentro la stessa acqua, con tante storie diverse che si intrecciano.»

«Domani»

«*Mangime in compresse per pesci tropicali* è l'esordio di Alice Sivo e contiene tante storie diverse che si intersecano le une alle altre, si passano il testimone e costruiscono una intricata e avvincente mappa di personaggi e avvenimenti.»

Gaetano Moraca, «Style Magazine»



*Sacro niente* è un libro sul bisogno degli uomini di rompere il silenzio del lutto e sulla loro incapacità di agire in questa direzione: dove manca il coraggio di raccontare il proprio dolore a qualcuno in carne e ossa, ecco che il destinatario della confessione è la statua di Padre Pio – che sempre ascolta, spesso riflette e giudica senza «adottare le categorie morali degli uomini», e ogni tanto risponde.

In una villa del Sud Italia adibita a onoranze funebri, la statua benedice chiunque si fermi a salutarla: è stata posta nel cortile dal proprietario dell'azienda, mosso più da intenti di lucro che di fede – «Santo, devo ammettere che sei stato un buon affare, tutti qui ti rispettano, ti sono devoti, lo sappiamo che sei il nostro santo, il nostro salvatore. Vero, santo, che mi avete riservato un bel posto in Paradiso?».

La statua assiste al passaggio di ognuno dei personaggi della storia – uomini e donne che hanno appena salutato un defunto, lavoratori della villa, persone che alla villa sono legati, e ognuno di loro si ferma a parlare con lei in una sorta di confessione a una sola voce; a esclusione di Antonio, colui che ha il compito di pulire e lucidarla, nessuno dei protagonisti è chiamato per nome – Bitetto, per rendere universali i sentimenti che racconta, li presenta sempre con l'articolo indeterminativo: un figlio, un barbiere, un autista, un'amante, un discepolo, un padrone. In mezzo a loro, il solo a rompere questa universalità è «il ragazzo» – figlio del padrone –, che è anche l'unico cui la statua risponde, intessendo un dialogo dove la morale umana, il libero arbitrio, la morte e l'oblio che ne deriva trovano spazio ed equilibrio – dialogo che ogni volta si conclude con una pietra che il ragazzo lancia sul Padre Pio di marmo.

La struttura di *Sacro niente* segue le cinque fasi dell'elaborazione del lutto e della perdita in senso lato che la psichiatra Kübler Ross ha codificato alla fine degli anni Sessanta e i personaggi di Bitetto si comportano a seconda della fase in cui sono inseriti – in ognuna di esse, la statua racconta di sé, della sua coscienza che è stata prima montagna e marmo estratto e poi manufatto della mano dell'uomo, fratello di altre statue di santi: nella negazione, un padre che ha perso il figlio (drogato, in un incidente stradale che ha causato la morte anche di una giovane adolescente innocente) si interroga sui propri fallimenti e preferisce riconoscere quelli del figlio, mentre la statua del santo ascolta e registra che «quel padre distrutto mentiva a sé stesso, perché non voleva credere ai suoi sentimenti, e allo stesso modo mentiva agli altri perché mostrava un dolore fasullo, ben più dolce del vero senso di colpa che non aveva il coraggio di accettare»; nella fase della rabbia, un figlio orfano ha ucciso per vendetta il cane dello zio aguzzino e un barbiere parla con cattiveria alla statua, perché «tu vedi gli uomini dall'alto, a questa distanza ti paiono interessanti; io li scruto da vicino, da troppo vicino, ti dico che non c'è nulla di cui incuriosirsi»; nella contrattazione, un'amante che crede di vedere e di parlare con i santi vuole scendere a patti con essi in nome di una grazia da ottenere e il ragazzo si interroga sull'assassinio, mentre il posticcio Padre Pio gli spiega che «bene e male sono sfumature di un medesimo spettro, agire per il bene significa conservare la possibilità di fare un giorno il male, e viceversa. Da questa logica non potrete mai uscire»; nella depressione, il padrone della villa spiega alla statua che «io rispetto democraticamente tutte le sofferenze purché non mi tocchino, e come scudo ho la mia posizione, io, figliolo, ti dono questo scudo. Sì, santo, è così che dovrò parlare a mio figlio, lo inizierò con un discorsetto, gli farò aprire gli occhi sulla frode di spendersi per il prossimo».

Nessuno dei personaggi parla con l'altro nel corso della narrazione; succede solo nella parte finale della storia – la fase dell'accettazione – quando Antonio si scaglia sul ragazzo: la pietra che ha lanciato questa volta crea una crepa sulla statua – crepa sull'illusoria conoscenza umana, «non capisce, non comprende perché gli stia dicendo che non ci sono idoli, che non ci sono santi, che l'uomo è solo, allo specchio, solo con le proprie glorie e i propri fallimenti, con i propri vuoti» – la statua si sgretola.

A questo punto il lettore – forse il lettore attento, sicuramente il lettore che ha letto anche e che ricorda l'esordio di Bitetto – riconosce che il protagonista di questo libro è la sola cosa eterna che sempre esisterà e con cui la religione – assente illustre in questa storia – non può competere in termini di sacralità; è la parola con cui l'autore chiude sia *Scavare* che *Sacro niente*: lì «nessuno si meraviglierà della stanza vuota in cui non ci sei, e non ci sono neanche io, rimangono solo le pigre spire di polvere e le

frasi che si accalcano e come millepiedi zampettano nel vuoto», qui «io non sentirò mai il tonfo, o cosa succederà dopo, torno a essere polvere e lascio gli uomini alla solitaria guerra contro il vuoto».

Sacro è il vuoto.

Giovanni Bitetto, *Sacro niente*, Voland

#### ALTRI PARERI

«Giovanni Bitetto ritorna in libreria con un romanzo vertiginoso, pubblicato da Voland che conferma di saper scegliere narratori italiani con una voce audace. [...] Non ci sono giudizi ma solo dati di fatto di fronte al Sacro Niente della vita. E in questa autenticità risplende lo sguardo di Bitetto.»

Alessandra Minervini, «la Repubblica – Bari»

«Dopo essersi imposto all'attenzione della critica e dei lettori più curiosi, in cerca di una narrativa meno standardizzata, col primo romanzo, *Scavare* [...], Giovanni Bitetto (Terlizzi, 1992) arriva [...] in libreria con una seconda, più impegnativa prova narrativa [...]. Il registro narrativo di Bitetto è disincantato e scorrevole: una umana commedia, a dispetto delle funeree circostanze».

Enzo Mansueto, «Corriere del Mezzogiorno»