

retabloid

marzo 2023



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
marzo 2023

«Gioioso spettacolo il poeta già vecchio che, corsi tutti i mari, incappato in tutti gli atolli, si chiude sempre più, con l'andar dei giorni, in forme inaccessibili e pure».

Cristina Campo

Il copyright degli articoli e delle foto appartiene agli autori.

L'intervista a Francesca Pardi dello Stampatello è a cura di Serena Nadal, nell'ambito del corso principe per redattori editoriali, edizione ottobre 2022-gennaio 2023. L'intervista a Cristina Pascotto di Safarà Editore è a cura di Francesco Rizzato, nell'ambito del festival Testo di Firenze. Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Le interviste

Intervista a Francesca Pardi (Lo Stampatello)	7
Intervista a Cristina Pascotto (Safarà Editore)	13

Gli articoli

# <i>Quando la Sardegna trovò il suo Omero</i> Giuseppe Lorenti, «il venerdì», 3 marzo 2023	15
# <i>«In quella stanza comincia il romanzo, e finì la mia infanzia.»</i> Francesca Borrelli, «Alias», 5 marzo 2023	17
# <i>William Burroughs. Best seller tossico</i> Roberto Festa, «il venerdì», 10 marzo 2023	22
# <i>Un'educazione sentimentale neonazi sulle rovine della Ddr</i> Guido Caldiron, «il manifesto», 11 marzo 2023	24
# <i>L'arte di scrivere un libro senza usare le parole</i> Simone di Biasio, «Rivista Studio», 12 marzo 2023	26
# <i>L'illusione di poter bonificare la lingua della nazione</i> Raffaele Simone, «Domani», 12 marzo 2023	30
# <i>How the Booker Prize has reflected the new golden age of Irish fiction</i> Max Liu, thebookerprizes.com, 16 marzo 2023	33
# <i>Teresa Cremisi, l'editrice si diverte</i> Brunella Schisa, «il venerdì», 17 marzo 2023	36

# <i>Tradurre la lingua madre di Ian McEwan</i>	
Susanna Basso, «Finzioni», 18 marzo 2023	39
# <i>L'esordio record tra amiche geniali e fascismo</i>	
Leonetta Bentivoglio, «la Repubblica», 19 marzo 2023	43
# <i>È tempo di varcare i confini</i>	
Roberto Galaverni, «la Lettura», 19 marzo 2023	45
# <i>È tempo di leggere le fiabe</i>	
Emanuele Trevi, «la Lettura», 19 marzo 2023	46
# <i>L'arte del bookclub</i>	
Gaia Manzini, «L'Espresso», 19 marzo 2023	48
# <i>Quei teenager che leggono insieme</i>	
Marta Bellingreri, «L'Espresso», 19 marzo 2023	49
# <i>Figli che si scoprono non eterosessuali</i>	
Marina Viola, «The Italian Review», marzo 2023	51
# <i>Schwa o non schwa? Tra battaglia linguistica ed emancipazione di genere</i>	
Emma Bonato, sherwood.it, 20 marzo 2023	55
# <i>L'uomo che inventava gli scrittori</i>	
Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 22 marzo 2023	57
# <i>Riccardo Falcinelli: giudicare dalla copertina</i>	
Tommaso Bovo, frizzifrizzi.it, 23 marzo 2023	59
# <i>Il mio libro andato subito in buca</i>	
Lucio Luca, «il venerdì», 24 marzo 2023	62

# <i>Nelle viscere della narrativa</i>	
Mattia Grigolo, «minima&moralia», 24 marzo 2023	65
# <i>Agatha Christie novels reworked to remove potentially offensive language</i>	
Rachel Hall, «the Guardian», 26 marzo 2023	74
# <i>Il racconto è tutto quello che il romanzo non può essere</i>	
Luca Ricci, «Domani», 26 marzo 2023	76
# <i>Donne e indipendenti. Ecco i dodici dello Strega</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 31 marzo 2023	79
# <i>Cristina Campo, la poetessa che incantava la solitudine</i>	
Davide Brullo, «il Giornale», 31 marzo 2023	81

Lo sfuggito

# <i>Tradurre dal tamil in Italia: Dorotea Operato su «Punacci»</i>	
Alessia Angelini, «Il Rifugio Dell'Ircocervo», 13 febbraio 2023	84

Esordiarlo/confermarlo

a cura di Lavinia Bleve	89
-------------------------	----

Intervista a Francesca Pardi



Lo Stampatello

a cura di Serena Nadal

Qual è il primo libro Lgbt pubblicato per l'infanzia? Non sono riuscita a trovare informazioni certe. Ho visto che nel 1978 Edizioni dalla parte delle bambine aveva pubblicato «Storia di Giulia che aveva un'ombra da bambino» ma nulla a riguardo, in quel periodo storico, sull'argomento Lgbt.

Il primo titolo in assoluto è *Piccolo uovo* pubblicato da noi nel 2011, che io sappia non esistono libri precedenti. Se torniamo agli anni Settanta è possibile che sia stato pubblicato altro, ma non so. Sicuramente c'era Edizioni dalla parte delle bambine che faceva libri sul discorso di genere, ma nulla sull'omosessualità. Per questo abbiamo deciso di pubblicare un libro come *Piccolo uovo*, proprio perché non c'era niente sul territorio. Non ho, però, una conoscenza storica così approfondita da esserne sicura.

Prima non c'era nessun interesse a parlare di omosessualità ai bambini – nonostante ci siano sempre state situazioni di fatto in cui un bambino veniva cresciuto da due uomini o due donne –, quando, invece, le famiglie omogenitoriali hanno deciso di venire allo scoperto e l'inseminazione assistita ha preso piede, si è avvertita l'esigenza di farlo. Noi siamo partite da un nostro bisogno perché siamo state tra le prime a essere una famiglia con dei figli, e l'abbiamo fatto proprio per loro. Quello di cui ci siamo accorte è che ciò che stavamo facendo aveva una grande potenza di distruzione del pregiudizio. Si parlava di un amore ma nello stesso modo in cui si parla di un uomo e una donna che si sposano, qualcosa che si dice tranquillamente ai bambini senza dover per forza fare una lezione sul sesso. Affrontavamo

l'omosessualità raccontando una famiglia: una narrazione completamente al di fuori dal discorso eroticosessuale. La dimensione dell'amore sociale è negata all'omosessualità anche perché, per molti anni, il racconto che veniva fatto, per tenerla fuori legge, era descriverla come qualcosa di perverso, come un tentativo di confinarla all'interno delle perversioni sessuali, non considerandone mai la dimensione affettiva che invece esiste ed è quella fondamentale. Le due dimensioni sono legate tra loro (non sempre), ma allontanando l'affettiva rendevi l'omosessualità una devianza. Quello che è successo quando abbiamo pubblicato *Piccolo uovo* è stato incredibile. Roberto Denti ha riconosciuto la potenza dell'argomento, al di là del discorso sull'omosessualità, e ci ha dato il suo appoggio. Però, partiamo dall'inizio: sono riuscita a fare illustrare il libro da Francesco Tullio Altan, eravamo niente quando l'ho contattato. Avevamo fatto un solo libro.

Qual era il libro prima di «Piccolo uovo»?

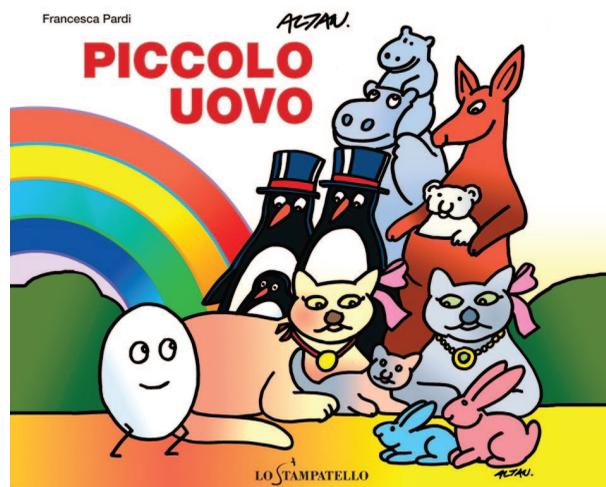
Perché hai due mamme, un libricino che è rimasto nel circuito delle Famiglie arcobaleno. *Piccolo uovo* invece è andato in tutte le librerie, ho trovato un distributore (prima Ali adesso Messaggerie) anche perché Altan ha creduto molto in questo progetto. In *Piccolo uovo* le famiglie omosessuali erano inserite nella società insieme a tutte le altre, era un discorso inclusivo, aperto, e prestando la sua esperienza, la sua maestria, il suo tratto, ci ha permesso di salire di qualità anche rispetto al prodotto. Quando abbiamo fatto la presentazione alla Libreria per ragazzi

è venuta tutta Milano. Abbiamo avuto una risposta dalla società civile davvero grande perché la presentazione è stata vista come un riconoscimento della famiglia diversa – andava oltre il discorso dell’omosessualità. In *Piccolo uovo* c’erano: la famiglia mista, monogenitoriale, allargata, adottiva, omosessuale, non era presente solo quella composta da marito e moglie o solo quella gay. Era un dare spazio alla realtà rispetto a un modello che escludeva tutte le altre situazioni. Evidentemente era una cosa di cui c’era bisogno, è presente, infatti, un’idea di educazione diversa nel libro, un senso e un significato che si può dare alla letteratura dell’infanzia – che corrispondeva al senso e al significato dato da Roberto Dentti: i bambini sono soggetti non oggetti, non sono qualcosa in cui infili delle nozioni e li fai diventare come vuoi, ma sono soggetti con delle curiosità, esseri sensibili alla realtà che hanno attorno, e, quindi, gli parli necessariamente di quello che c’è. Il discorso è che l’omosessualità esiste e se affermi che non deve esistere gli stai dando un messaggio normativo. Oltretutto un messaggio del genere farà vivere malissimo quei bambini che si scopriranno omosessuali. Bisogna dirgli che esiste un modo di essere omosessuali degno in quanto c’è. Quindi non è cosa sei, ma come lo sei.

Ci sono famiglie che non vivono l’omosessualità come normalità, quanto potrebbe essere importante partire dalla scuola e non affidarsi solo alla famiglia?

Sarebbe fondamentale. Ti dico, però, che il problema è quello di una Chiesa cattolica che ha diverse sfaccettature. Per esempio, io e mia figlia siamo state invitate a un incontro, qua in Brianza, in oratorio con dei ragazzi, e abbiamo scoperto che Azione cattolica nel suo volantino parla delle famiglie omogenitoriali come ne parliamo noi Famiglie arcobaleno ed è una cosa che ci ha sorpreso. Hanno detto che, in realtà, esistono diversi filoni: loro che sono più giovani pensano che discriminare queste famiglie sia contro i valori del Vangelo. Viviamo in una società composita. Proprio perché c’è un pensiero di questo

tipo esistono anche dei diktat invece di tutt’altra Chiesa, quella che vuole mantenere il controllo dell’educazione; per questo è tanto difficile entrare nelle scuole, inoltre bisognerebbe farlo cominciando dalle elementari. Esiste un certo tipo di cattolicesimo che manipola i genitori sul discorso del sesso, tornando a quel tempo in cui l’omosessualità era ritenuta dalla Chiesa pericolosa perché non legava il sesso alla riproduzione. Questo tipo di pensiero arcaico serve – non si sa per quale motivo, forse un motivo di dottrina –, ed è un pregiudizio molto radicato. La Chiesa, adesso, si trova in un momento in cui percepisce che la situazione si è così evoluta che la sua posizione è diventata anacronistica (pensa ai passaggi della Bibbia in cui leggi che se sei mestrata non puoi toccare o fare determinate cose). Noi viviamo in un mondo dove in diversi paesi le religioni sono dure; il potere e la costruzione della società moderna parte dal rapporto eterosessuale. La grande ipocrisia è che gli omosessuali devono nascondersi mentre per gli etero il rapporto d’amore è il centro della vita sociale. Ci si presenta alla società come sposati, il nucleo familiare si basa sulla famiglia, che senso ha dire che un rapporto sentimentale è una dimensione privata? Non è una dimensione privata. Potrebbe esserlo ma in un mondo diverso. Poteva



«La grande ipocrisia è che gli omosessuali devono nascondersi mentre per gli etero il rapporto d'amore è il centro della vita sociale.»

essere slegato dalla società ma non è assolutamente così. Questo significa tentare di escludere dalla comunità tutti coloro che hanno attrazione per una persona dello stesso sesso. Quello che è successo per le famiglie monogenitoriali – il creare una famiglia con la procreazione assistita – è stato uno scavalcare; sono rimasti all'inizio tutti un po' spiazzati, come quando è uscito *Piccolo uovo*; dopo è cominciata una battaglia molto pesante.

Battaglia da parte della stampa?

Ci sono state diverse fasi: all'inizio sono rimasti spiazzati e questo ha portato a un ritorno di stampa, poi Maiorino ha citato – in senso positivo – il libro e da quel momento è diventato un discorso politico; dopo c'è stato il passaggio delle unioni civili, la cosa ha preso piede e noi abbiamo continuato a lottare come Famiglie arcobaleno. È stato un lavoro di avanti e indietro. Per quanto riguarda il libro ha avuto molta pubblicità, si è diffuso, è arrivato in tutte le scuole; prima ci è entrato e poi, però, è stato boicottato (insegnanti licenziati e via dicendo). La stampa ha provato a denigrarlo ma aveva pochi argomenti, inoltre più parli di un libro e più lo fai girare. I comitati dei genitori delle scuole l'hanno affossato di molto ma tutt'ora continua a vendere. Nel frattempo devo dire che è stato accolto benissimo dalla letteratura per l'infanzia, sono nati, infatti, successivamente una serie di libri anche in grosse case editrici.

Quindi siete stati voi il faro? La luce che tutti hanno seguito?

Ora non mi voglio prendere il merito, ma sì. Penso proprio di sì. Evidentemente anche i tempi erano maturi, però guarda, ti racconto questa storia. *Perché*

hai due mamme che è il primissimo libro, descrive proprio la storia della nostra famiglia, io l'avevo illustrato insieme a una ragazza che conoscevo e l'avevo fatto per mia figlia. Visto che aveva avuto molto successo, non solo tra le Famiglie arcobaleno o i nostri amici, l'avevo mandato in giro alle case editrici (prima che esistesse Lo Stampatello) e una casa editrice grossa mi aveva risposto. A metà realizzazione, però, con il contratto già firmato hanno mandato a monte tutto.

Come? Hanno dato una spiegazione?

La questione era che lavoravano insieme madre e figlia: la figlia aveva preso il libro e la madre non l'aveva voluto. Questo ti dice proprio che era il momento di rottura. Forte del fatto che l'avevano scelto, mi sono informata e ho capito che avrei potuto aprire io una casa editrice, non era così difficile da fare. In quel periodo mia figlia leggeva la Pimpa e io fantasticavo sulla possibilità di far illustrare un libro da Altan. Tramite mia madre, che conosceva l'agente di Altan, gli ho mandato *Piccolo uovo*, i personaggi però, nella prima bozza, erano umani. Lui è stato carinissimo e mi ha detto: «I personaggi umani funzionano per gli adulti, per i bambini comunico meglio con gli animali». E allora mi sono messa e ho pensato a una storia con gli animali proprio con i suoi personaggi. Ecco nato *Piccolo uovo*. Quando lui mi ha detto «ok, lo illustro!» è stato uno dei momenti più emozionanti della mia vita, una cosa incredibile. Il libro ha vinto il premio Andersen. Non siamo state brave solo noi ma una serie di persone che hanno creduto in questo libro: Altan e Roberto Denti hanno visto un cedimento nel muro e hanno spinto, da quel momento si è creata una via.

Secondo te dietro all'uscita di «Strange World» c'è un terreno preparato dalla narrativa?

Secondo me sì, ma penso che in America questa cosa sia avvenuta prima perché, alla fine di tutto, l'apertura sostanziale sono state le famiglie omogenitoriali. Quando noi abbiamo fatto i figli in Italia eravamo le prime ma in America c'era già Jodie Foster e altri. Abbiamo tradotto dei libri: all'estero erano stati già sollevati degli argomenti mentre qui ancora non se ne parlava. Non credo che in America sia stata la narrativa, sicuramente da noi sì, ma da loro è più importante il cinema. Secondo me alla Disney o alla Warner hanno cominciato a comparire per primi personaggi che avevano due mamme o due papà. La porta è stata quella, portare una visione differente dell'omosessualità, ossia compatibile con quella dell'infanzia, altrimenti se hai una visione all'Oscar Wilde sei in un modo diverso.

Quando c'è stato il Family day sono stati diffamatori perché non avevano niente in mano. Abbiamo saputo che facevano degli incontri in cui proiettavano *Piccolo uovo* e veniva definito come il male travestito da bene. Erano così spiazzati da questa cosa che pur di non dirsi «forse dobbiamo rivedere le nostre posizioni» lo condannavano come il male che assumeva quella forma, quella di un libro.

Ma chi sono queste persone? Che cosa fanno? Che cultura hanno?

Adinolfi, altri del Popolo della famiglia, persone che frequentano la Chiesa cattolica e che hanno molto seguito. Quando hanno fatto il Family day offrivano il viaggio a Roma alle parrocchie, si sono portati un'orda di gente che non sapeva neanche perché fosse lì. Avevano tanti soldi, penso che dietro ci sia

stata anche la Russia, c'era qualcuno che li finanziava: una destra cattolica integralista.

Secondo te adesso come andranno avanti le cose? Dopo queste elezioni? La cultura farà passi avanti e la politica continuerà a costruire i muri? Quest'anno al Pride c'erano tantissimi ragazzini, cosa impensabile fino a qualche anno fa.

Qualcosa è cambiato, profondamente. Lo vedo anche con i miei figli. C'è stato un passaggio. Ti racconto una cosa che mi aveva colpito. Quando siamo andati in America all'incontro delle famiglie ho notato che loro erano più avanti, istituzionalmente potevano fare molte più cose, erano più visibili, erano nei film, erano nei libri, però c'era più discriminazione di quanto ce ne fosse da noi. Noi siamo arrivati nelle scuole e nessuno aveva mai visto una famiglia con due mamme; all'inizio notavano di più che eravamo due mamme che una coppia omosessuale. Secondo me succede che quando sfondi il muro, poi, c'è un momento in cui la situazione si trasforma un po' come il razzismo in America. Adesso c'è un lavoro diverso da fare rispetto a prima. In precedenza c'era la necessità di scoperciare un tombino, di fare un discorso, adesso è un lavoro quotidiano: continuare a esistere, a ribattere. Gli esseri umani, purtroppo, hanno sempre bisogno di prendersela con qualcuno; pensa all'antisemitismo, ti sembra possibile tutto quello che è successo? Bisogna continuare a lavorare. La discriminazione e i pregiudizi aumentano quando la gente soffre e sta male, anziché guardarsi all'interno il genere umano porta la sua paura e frustrazione all'esterno.

I tuoi figli (una femmina e tre maschi) sono stati presi di mira o sono stati discriminati?

«La discriminazione e i pregiudizi aumentano quando la gente soffre e sta male, anziché guardarsi all'interno il genere umano porta la sua paura e frustrazione all'esterno.»

Marghi – che è la prima, ora ha vent’anni – ne ha fatto una cosa identitaria, ha realizzato un **corto** *Chiedimi se* e ha raccontato il suo punto di vista. Non sono stati discriminati dai compagni o dalle persone vicine – anche perché non era una cosa che avevano loro addosso –, certo che quando c’è stata la discussione sulle unioni civili hanno visto delle aberrazioni. La discriminazione si basa su trovare un punto debole in una persona fragile, quindi dipende dal livello di fragilità, e loro non lo sono. Sono rimasti spiazzati dallo stigma sociale che esisteva sull’omosessualità, ognuno, però, ha un proprio rapporto con questa cosa. Se non sei un certo tipo di persona, sei giovane e hai un minimo di cultura, difficilmente sei omofobo, devi avere per forza o un’esposizione culturale chiusa o molto religiosa. Non nego che l’ansia sociale sia molto forte e ognuno la declina a suo modo. Marghi ripete spesso che ha il diritto a essere infelice, come tutte le altre persone, e che non deve palesare a ogni costo il suo equilibrio, la sua felicità. Sente il dovere di far capire che la sua infelicità non è legata alla sua famiglia, porta il peso di dimostrare continuamente che anche se ha due mamme è venuta fuori bene. Una cosa che non viene richiesta a nessun altro. Ti senti addosso un giudizio sociale in un momento in cui l’ansia da prestazione è già molto forte; nessuno si permette di dire a un figlio di coppia etero che deve essere per forza felice per dimostrare la stabilità della sua famiglia. Il pregiudizio c’è e poi bisogna trovare il modo di giustificarlo; non è il contrario.

Cosa pensi di questo attuale periodo storico?

Io sono un po’ stanca, anche perché non abbiamo avuto aiuti per la casa editrice. Mi sembra che la situazione sia un po’ cambiata, come se fosse passata a chi è del mestiere. Noi non eravamo del mestiere, noi abbiamo fatto una cosa, ma poi adesso con tutto il mondo dell’editoria è un casino. La cosa paradossale dell’editoria è questa: vive sui numeri di vendita dove, però, non si può assolutamente fare un discorso culturale basandosi sulle vendite perché se dici una cosa nuova non vendi come se ne dici una già

«Nessuno si permette di dire a un figlio di coppia etero che deve essere per forza felice per dimostrare la stabilità della sua famiglia.»

detta. Una volta le grandi case editrici, Feltrinelli e via così, avevano dietro delle famiglie che finanziavano, c’era un discorso culturale e un ritorno di altro tipo. Adesso, invece, le case editrici buttano una quantità di novità al mese per riempire gli scaffali; quindi, se tu sei una piccola casa editrice, come la nostra, che magari fa un libro che deve durare tanto, non è che fai caso al venduto e poi lo butti. Noi adesso vendiamo solo per la gente che viene a cercare i nostri libri, o nelle librerie indipendenti piccoline che fanno quel lavoro di consigliare con passione dei titoli, ma da un punto di vista commerciale è un suicidio. La cosa pazzesca dei libri è che pesano e devono essere spostati. Noi lo facciamo tramite distributore, il nostro guadagno è il 40% del prezzo di copertina da cui, però, devi togliere tutto il costo di produzione. Il 60% va al distributore che lo utilizza per prendere, riprendere, spostare, mandare i libri; quindi, capisci che io sono contenta che finalmente si parli di Lgbt nei libri per l’infanzia, e sia diventato un argomento, perché noi non siamo più in grado di gestire questo mercato. La gente legge meno, c’è il meccanismo della popolarità che investe tutto. Io penso che i libri per bambini sono sempre un grande strumento. L’albo illustrato continua ad avere una sua vita che non viene mai scalzata da altri mezzi.

Sì, anche perché è uno strumento che fa da ponte tra genitori e figli. Un libro per introdurre un argomento, un dialogo. Un momento prezioso.

Sì, infatti, con *Piccolo uovo* noi parlavamo anche alle famiglie, ai genitori. Una chiave di lettura. On line c’è il blog in cui raccontavo la nascita della casa editrice.

Pensi che la Walt Disney si sia appoggiata alla narrativa per trovare terreno fertile qui da noi?

È probabile che sia così perché la narrativa smuove il terreno. Fare un film è un grande investimento, prima di realizzarlo ci pensi diverse volte, non puoi permettere che non esca dopo averlo prodotto; quindi, aspetti che dei libri sull'argomento siano fatti, così è più semplice. Conta che la Disney ha dentro un sacco di gay.

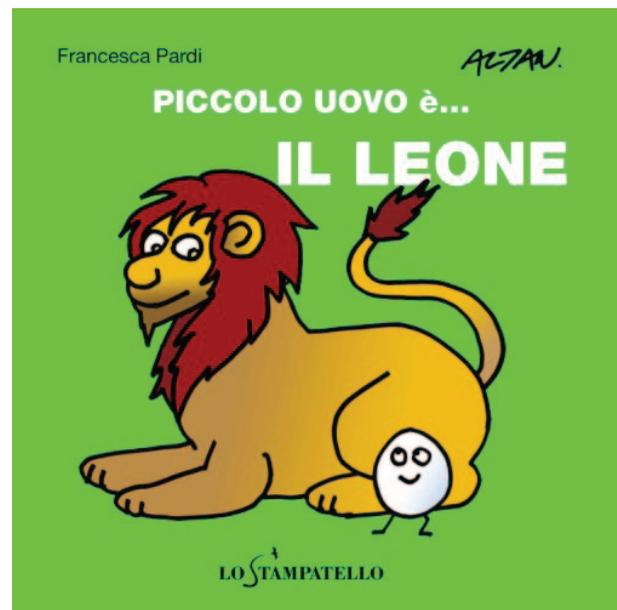
Sì, avevo letto che alcuni dipendenti della Disney avevano fatto causa ai vertici della casa di produzione per aver tolto il bacio gay tra due personaggi dello stesso sesso in «Lightyear – la vera storia di Buzz». Dopo l'accusa hanno fatto marcia indietro e l'hanno inserito di nuovo.

Non è un caso che se guardi tutte le associazioni integraliste cattoliche pensano che l'America sia il demonio. La forza comunicativa è altissima. Lì bisognerebbe capire come sono le dinamiche, penso che da Stato a Stato cambiano le cose, e dipende

sempre da chi si trova dentro all'azienda. Tu però fai e quando senti che è il momento butti fuori. Pensa a *Glee* – la serie molto famosa americana –, la protagonista ha due papà, qui magari le puntate non venivano neanche mandate.

Ecco, come quando non hanno trasmesso sulla Rai la puntata di «Peppa Pig» con due mamme.

Appunto. Noi abbiamo prodotto il cartone animato di *Piccolo uovo*, se guardi sul sito trovi il [link](#). L'abbiamo realizzato con Famiglie arcobaleno come pilota per una serie da vendere alla televisione. Il costo di produzione per un cartone animato è molto elevato; delle socie ne hanno pagato metà e l'altra metà l'ha pagato la produzione come lancio per proporre la serie. Ma la Rai non ci pensa neanche a trasmetterlo. Non siamo riusciti a venderla a nessuna tv e abbiamo scelto di mettere il pilota gratuitamente su YouTube come operazione di diffusione. È stato molto bello fare *Piccolo uovo*, è venuta anche Lella Costa a fare il doppiaggio.



Intervista a Cristina Pascotto



Safarà Editore

a cura di Francesco Rizzato

Ci racconti chi sei e ci presenti Safarà Editore?

Sono Cristina e sono la direttrice editoriale di **Safarà**, una casa editrice nata a Pordenone circa sette anni fa, a partire da un progetto intrapreso con grande freschezza da me e mio fratello quando ancora eravamo molto giovani: la creazione di una fumetteria che portava questo nome. Ben presto questa fumetteria è diventata un punto di incontro conosciuto e apprezzato. Per questo, sulle prime, il passo successivo di creare una casa editrice ci era sembrato facile e naturale, poi in realtà sarebbero sorte anche grandi difficoltà.

Safarà è nata da un'idea editoriale molto precisa: proporre libri rimasti ai margini del discorso editoriale italiano degli ultimi decenni, provenienti soprattutto dall'area internazionale. La vocazione della nostra casa editrice è del tutto slegata da un'appartenenza linguistica e di genere. Il focus della nostra idea è il libro inteso come opera unica e autonoma rispetto a tutti gli attributi che gli possono essere assegnati.

A partire da un libro del vostro catalogo, ce lo vorresti raccontare come sineddoche della casa editrice?

Mi piacerebbe in realtà raccontarne due, perché uno è l'inizio del nostro progetto, l'altro il presente. L'inizio è rappresentato sicuramente da *Lanark* di Alasdair Gray, il libro con cui siamo partiti, che può essere definito iconico della casa editrice. È una grandissima opera letteraria in quattro volumi, che all'epoca fu donata alle nostre mani dall'autore stesso, il quale ebbe un'incredibile fiducia in due ragazzi come

noi, che al tempo non avevamo altro che un'idea. *Lanark* è diventato un pilastro della casa editrice e ha decisamente dato un'impronta a tutto ciò che poi sarebbe accaduto. I nostri libri sono filiazioni di questo grande incontro che c'è stato alla genesi della casa editrice. Siamo molto riconoscenti a Gray per questo inizio così speciale. Il suo è uno dei libri più rappresentativi di Safarà e in un certo senso si potrebbe dire che è anche il padre di quelli che sono venuti dopo. *Lanark* è stato definito un libro-mondo, che parla del grande Novecento politico, sociale e letterario. È indisciungibile dall'epoca in cui è stato scritto, però ha in sé un elemento fantastico e atemporale che lo colloca in un'epoca che non potrà mai essere superata o compresa. È un libro che ha tantissimi livelli di lettura. Il primo e l'ultimo volume sono ambientati nella città di Unthank, in un tempo che non è possibile comprendere ma che ha molte caratteristiche simili all'Europa del dopoguerra, quando certe idee erano arrivate al loro estremo. I libri centrali invece sono ambientati nel dopoguerra scozzese e li capiamo perché l'eroe del libro è stato gettato nella città ingrata di Unthank. *Lanark* è un libro simbolico di un certo modo di pensare la letteratura e la vita.

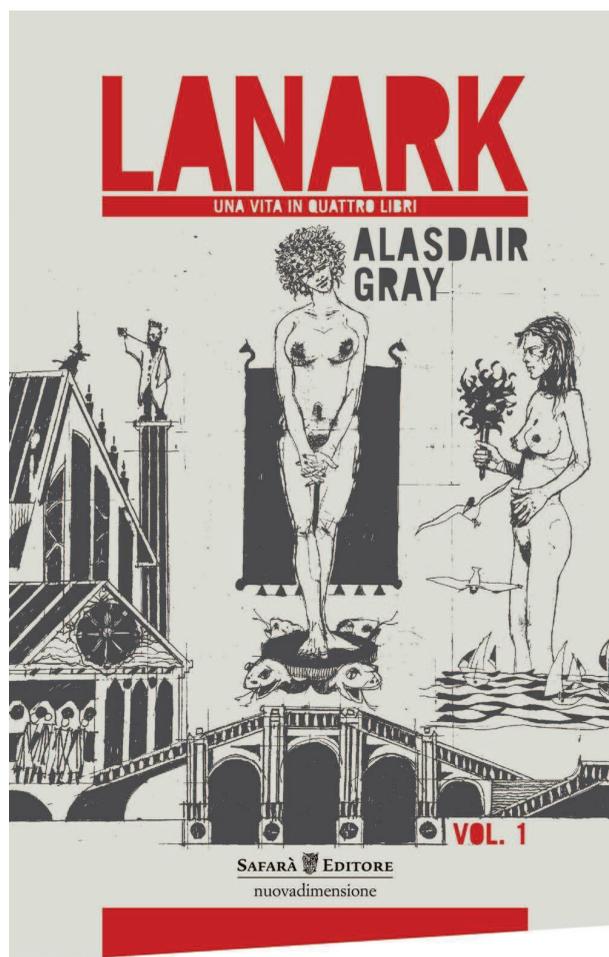
Ci parli ora dell'altro libro che racconta il presente di Safarà?

L'altro libro lo stiamo presentando qui in anteprima a Testò. È il volume che conclude il corpus delle opere di Amparo Dávila, una scrittrice messicana scomparsa da pochi anni ma diventata in vita un'autrice di culto, riconosciuta in Messico e nel mondo, portata

da noi in Italia. Stiamo presentando *Morte nel bosco e altri racconti*, nella traduzione di Giulia Zavagna, che tra l'altro tiene un laboratorio di traduzione proprio qui a Testo. Siamo felici di pubblicare anche questo libro di Dávila, perché è una scrittrice di immenso fascino e di altissima levatura, amata dai suoi contemporanei ma rimasta in un'ombra che lei stessa ha generato attorno a sé per molto tempo. Siamo felici di aver aperto un cono di luce su una produzione come la sua, di elevatissima qualità e grande seduzione.

Che progetti avete per il futuro?

Abbiamo molti progetti. Sarà un anno ricco di sorprese. Continueremo a pubblicare gli autori del



nostro catalogo che amiamo, tra cui Alasdair Gray, ma non solo: ci saranno ritorni, ristampe e novità. Il nostro intento è sempre di proporre e portare al pubblico opere impensate e oblique, secondo un aggettivo che ci piace utilizzare, perché i nostri libri escono dai canali più battuti, che sono quelli che ci interessano di meno.

«La vocazione della nostra casa editrice è del tutto **slegata** da un'appartenenza linguistica e di genere.»

Giuseppe Lorenti

Quando la Sardegna trovò il suo Omero

«il venerdì», 3 marzo 2023

Sergio Atzeni raccontò la sua isola fondendo mito, sperimentazione e sguardo sulla modernità. Sellerio ripubblica il suo capolavoro

Un signore delle storie, un aedo contemporaneo. Questo è stato Sergio Atzeni, scrittore sardo, solitario, controcorrente e molto amato. Morto tragicamente nel 1995 a soli quarantatré anni (annegò nelle acque di Carloforte dopo essere stato scaraventato in mare da un'onda che si era abbattuta sullo scoglio su cui era seduto), Atzeni deve essere considerato uno dei perni fondanti del rinascimento della letteratura e della cultura sarda tra il finire degli anni Ottanta e i primi anni Novanta. Una rinascita che ha lasciato tracce profonde nelle opere di tanti autori, da Giorgio Todde a Marcello Fois, da Salvatore Niffoi a Milena Agus. Di sé amava ripetere: «Sono sardo, sono italiano, sono anche europeo» in un ordine che lasciava presagire l'evoluzione della sua scrittura, saldamente ancorata alle radici isolane ma capace di avere un profilo e un respiro pienamente europei. Una scrittura piena di senso che oscilla tra un lirismo arcaico e un diarismo realistico dentro un prorompente desiderio di modernità. La sua letteratura è stata un coacervo di lingua, cultura e identità in grado di edificare una vera e propria mitopoiesi della Sardegna. *Passavamo sulla terra leggeri*, il romanzo postumo, da poco ripubblicato da Sellerio con una nota introduttiva di Marcello Fois, rappresenta l'esempio più luminoso e il momento più alto della biografia letteraria di Atzeni.

L'ETÀ DELL'ORO

In una calda giornata di agosto del 1960, nel piccolo paese di Morgongiori, sulle colline alle spalle di Oristano, Antonio Setzu inizia un racconto sulle origini del popolo sardo. Ad ascoltarlo, un bambino di otto anni che sarà prima custode e poi narratore di questo intreccio di leggende. Un'epoca abitata da sacerdoti ed eroi, da donne e uomini pacifici che, fuggendo dai barbari del mare, approdano, infine, sulle coste della Sardegna. Un alternarsi senza sosta di nascite i miti e riti, di combattimenti fratricidi, di invasioni straniere e fughe nelle montagne tra la natura più aspra. Un tempo felice culminato nell'età dei Giudici e nell'autonomia dell'isola; una grande storia che, dopo millenni di isolamento tra bronzetti e nuraghi, si conclude nel 1409 con la fine dell'indipendenza dell'isola e l'inizio del dominio aragonese. Un romanzo scritto in una lingua italiana impreziosita da innesti di lingua sarda, una mescolanza di invenzione e realtà che trasforma la Storia in una nuova epica moderna.

SGUARDO DA LONTANO

«È stato uno scrittore di straordinaria probità artigianale, come emerge fin dai primi libri, *L'apologo del giudice bandito* e *Il figlio di Bakunin*» spiega adesso Ernesto Ferrero, una carriera in Einaudi e poi a lungo direttore del Salone del libro di Torino, che

ha conosciuto e frequentato Atzeni nei primi anni Novanta, durante il suo periodo torinese. Dopo una militanza giovanile nel Pci, un impiego all'Enel e un concorso per diventare giornalista Rai andato male, Atzeni si era trasferito nel capoluogo piemontese dedicandosi a tempo pieno alla scrittura e alla traduzione dal francese. «Aveva una grande passione etnologica,» continua Ferrero «nutriva un vero e proprio culto per le radici e per la storia della Sardegna ed era capace di tradurre tutto ciò in una scrittura dallo stile molto moderno, influenzato anche dalla sua passione per il jazz. Era una scrittura essenziale, piena di variazioni e con una grande ricchezza linguistica. Per lui il linguaggio rappresentava un tesoro da preservare e da valorizzare». La Sardegna e le sue origini, la mescolanza di etnie e culture sono state la bussola letteraria di Atzeni, il punto di partenza e l'approdo naturale di tutta la sua produzione culturale. Conclude Ferrero: «Credo di poter dire che a lui sia capitato ciò che capitò a Italo Calvino, cioè la necessità di allontanarsi da un luogo per poterlo raccontare. Sergio ha capito che per scrivere della Sardegna con quella capacità di approfondimento storico e antropologico doveva allontanarsene. Nessuno come lui ha saputo interpretare Cagliari: posso affermare senza timore che il suo *Bellas mariposas* è uno dei più bei racconti del Novecento italiano».

FRATELLO MAGGIORE

Eppure quello scrittore così lontano e solitario ha aperto la strada e tracciato una nuova rotta per una intera generazione di autori sardi. Anche Francesco Abate, Michela Murgia, Flavio e Paola Soriga hanno più volte manifestato sentimenti di amore e gratitudine verso quel loro «fratello maggiore». Per Abate, spesso indicato come uno dei suoi eredi, Atzeni «ha rappresentato la prima grande svolta nella letteratura sarda dopo Grazia Deledda. I suoi romanzi hanno raccontato lo spazio urbano, hanno descritto la Sardegna delle periferie e la marginalità cittadina. Per la prima volta Cagliari è diventata il cuore di un'opera letteraria. La sua grandezza lo ha spinto ad andare oltre, a sfidare il mito, fino a crearne di nuovi. Tutto ciò l'ha

reso un autore assai amato e molto celebrato in Sardegna, purtroppo un po' meno nel panorama nazionale». Chissà, probabilmente Sergio Atzeni sarebbe piaciuto a Cesare Pavese, che avrebbe ritrovato nella sua Sardegna omerica qualcosa della sua Langa ferrina. Innovatore della letteratura sarda, scrittore in purezza, sperimentatore: come dice Marcello Fois, che ha curato l'introduzione di *Passavamo sulla terra leggeri*, Atzeni «ha portato avanti l'idea di poter attraversare il mito e, contemporaneamente, l'attualità. Ha lavorato, con grande raffinatezza, su una scrittura che richiamasse la tradizione orale, inventando anzi una sua oralità letteraria. Il tutto con una cura e una professionalità talmente alte da poter, addirittura, sembrare spontaneità. Questo è il regalo più bello che ci ha lasciato: la bravura, tutto e solo sua, di trasformare lo scrittore in un uomo delle storie».



Francesca Borrelli

«*In quella stanza comincia il romanzo, e finì la mia infanzia.*»

«Alias», 5 marzo 2023



Ian McEwan racconta il background dell'ultimo libro, *Lezioni*, il cui protagonista attraversa settant'anni di fatti storici e di abbandoni

A volte – ha scritto Elias Canetti – di fronte a determinate persone che ci suscitano sgomento, non riusciamo a trovare le parole; verranno più tardi, quando ci saremo allontanati: «Credo che siano queste parole veementi, ma ritardate, quelle che fanno lo scrittore». Finalmente scongelate dal lungo letargo cui le aveva consegnate, le tristi passioni dell'infanzia e le amarezze della maturità di Ian McEwan si fanno strada tra le parole del suo ultimo romanzo, *Lezioni*, e passano dalla mente dell'autore a quella del suo personaggio. Si chiama Roland Baines, è stato una promessa del pianismo ma si accontenterà di suonare jazz per un piano-bar; aveva ambizioni di poeta e si guadagnerà da vivere ritoccando versi di altri per celebrare occorrenze liete o funeree; era stato sposato con Alissa Eberhardt ma lei lo ha lasciato senza spiegazioni, insieme al loro figlio di sette mesi. A tre anni dall'abbandono, Roland incontra casualmente la ex moglie a Berlino, anche lei accorsa a festeggiare la caduta del Muro: un laconico scambio di parole, poi lui se ne va: «Era venuto il momento di lasciarsi indietro la voce indignata che aveva nella testa».

Alissa gli ha appena messo in mano il perché del suo abbandono, il frutto irrinunciabile al quale ha sacrificato il suo matrimonio e la sua maternità: è un libro. Ancora in bozze, uscirà nel giro di qualche settimana, e si rivelerà, per giunta, un capolavoro.

Per scriverlo, dice, le era stato necessario riappropriarsi di una vita che sentiva indirizzata verso le stesse frustrazioni che avevano penalizzato sua madre. Perciò se n'è andata.

Riavvolgiamo il nastro: alla data dell'abbandono, il 1986, subito dopo l'incidente di Černobyl', Roland ha trentasette anni. In passato ha viaggiato, ha condiviso le aspirazioni dei giovani della sua generazione, ha portato clandestinamente ai suoi amici della Germania Est libri e dischi banditi, ha pubblicato qualche buona poesia su discrete riviste letterarie. Il suo futuro sarà all'insegna della scoperta progressiva dei drammi che la sua famiglia di origine nasconde, più o meno le stesse laceranti separazioni che hanno accompagnato la vita di McEwan: riepilogarle è un compito da biografi, qui siamo nell'ambito di un romanzo, qualcosa coincide qualcos'altro no. Di certo, non l'incontro centrale nella vita di Roland, quello con la sua maestra di pianoforte, Miriam Cornell: ha undici anni quando prende la prima lezione, quattordici quando si abbandona alla ossessione erotica di lei, settantadue quando ripensa a quello che fu, per un po', un paradiso sessuale condiviso, e poi divenne una prigionia morbosa: «Quando si domandava se avrebbe preferito che nulla di tutto ciò fosse mai accaduto, non aveva una risposta immediata. Così funziona la natura del danno».

Con le tre novelle precedenti – «Nel guscio», poi «Macchine come me», e infine «Lo scarafaggio» – lei non solo ha aperto una parentesi giocosa, ma si è preso quattro anni di vacanza dal realismo. Come mai ha deciso, ora, di tornare a un romanzo così tradizionale?

Credo, in realtà, che il mio cuore abbia sempre continuato a battere per la tradizione del realismo. Traggo molto godimento dalla scrittura di tanti protagonisti della letteratura fantastica o del racconto di magia, ma alla fin fine credo che tutto il mio lavoro degli ultimi cinquant'anni abbia insistito nel tentativo di evocare sulla pagina fatti del mondo comunemente accettato e socialmente condiviso; perché mi interessa capire dove siamo, come siamo, cosa stiamo facendo, quali sono le condizioni dettate dalla modernità. Per dirla in modo più semplice: sopravviveremo? Sono domande che non possono trovare risposta nel realismo magico o in qualsiasi forma di scrittura fantastica. Mi sono molto divertito a scrivere *Nel guscio* e *Macchine come me*, che avevano un piede in entrambi i campi. Ma anche l'immaginazione, a volte, ama prendersi una vacanza.

Questo suo ultimo romanzo è, fondamentalmente, una storia di abbandoni. Non solo fra mogli e mariti e fra madri e figli, ma anche fra la rivelazione di un talento e la sua rinuncia: Roland era una promessa del pianismo, e si riduce a intrattenere i clienti di un piano-bar.

Sì, questo è un elemento centrale, ma nel romanzo ce ne sono altri non meno importanti: per esempio, quel che accadde nella mia famiglia ha un ruolo cruciale, e un po' tutto ciò di cui parlo ha riscontri autobiografici. I quattro figli di mia madre sono stati tutti allontanati da casa: non è stato proprio come essere lasciati a sé stessi, ma si è trattato comunque

«Credo che il mio cuore
abbia sempre continuato
a battere per la tradizione
del **realismo**.»

di una sorta di abbandono psicologico, e mi ci è voluta quasi una vita per scoprire quali condizioni abbiano dettato tutto ciò. Mio padre, come lui stesso mi ha confessato, vedeva i bambini come un ostacolo: pensava che intralciassero un buon matrimonio, e li considerava perciò come intrusi. Tenevo a che questa esperienza della mia infanzia fosse una componente forte del romanzo. Quanto a Roland, il suo non è propriamente un abbandono: scappa dalla minaccia di dover sposare una donna che lo maltratta, e più tardi troverà una qualche soddisfazione nel suonare musica jazz e da piano-bar. Ma è solo un elemento tra tanti. Per esempio, alla fine del romanzo Roland si dice: «Non ho imparato niente, niente di niente». Però sa anche che non è vero. La mia ambizione era, fra l'altro, nello spazio delle quindici ore circa che richiede la lettura di questo romanzo, dare un'idea di cosa succede quando si tenta di esaminare una intera esistenza, come cambia la visione del passato, il senso di sé stessi e la comprensione degli altri. L'intero libro è una lezione, niente di più e niente di meno, in cui Roland deve cercare di riconquistare quel paradiso sessuale che una volta era stato suo, muovendosi fra molte e diverse relazioni. A Berlino Est capisce l'importanza della libertà, e porta ai suoi amici libri e dischi dall'Ovest. Si innamora profondamente di una donna che morirà e impara dunque la straordinaria lezione che viene dalla perdita di una persona amata. Tutte le sue esperienze danno vita a una lezione, che ora si ritrova chiusa nelle oltre cinquecento pagine del romanzo.

Come mai solo adesso, dopo avere scritto oltre venti libri di narrativa, lei ha deciso di introdurre in «Lezioni» così tanti elementi autobiografici?

Sono scelte che appaiono chiare solo a posteriori. Il romanzo ha preso avvio dagli appunti che stavo prendendo su un mio taccuino, dove descrivevo un ragazzino a lezione di pianoforte. Una scena completamente inventata. Ma non appena passai alla seconda frase, dove descrivo la stanza in cui si svolgono le lezioni di piano, sapevo esattamente dove

«Far parlare un personaggio in prima persona comporta il rischio di voler riversare nell'orecchio di chi legge le proprie opinioni, e si cade nella stesura di un **manifesto**.»

mi trovavo: quella era la stanza del collegio dove venni mandato quando avevo undici anni. E da lì è nato tutto il resto. Volevo scrivere sul modo in cui i grandi eventi politici internazionali penetrano nella vita privata di tutti noi, avevo già fatto un elenco di fatti storici, ma non sapevo come tenerli insieme. All'improvviso ho capito che avrei potuto ricreare, almeno in parte, la mia vita, facendo di Roland una sorta di alter ego che viaggia attraverso settant'anni di accadimenti storici e vive, almeno in parte, la vita che sarebbe potuta essere la mia se non fossi diventato uno scrittore. Tutto è partito dalla descrizione di quella stanza; poi ho dato a Roland genitori come i miei, e poi è venuta sulla pagina tutta la storia della mia famiglia e della sua infelicità.

Ha avuto qualche esitazione tra lo scrivere in prima persona, facendo parlare direttamente Roland, o scegliere da subito la terza persona e il discorso indiretto libero?

Ho cominciato in prima persona, ma poi ho capito che passare alla terza mi avrebbe dato più libertà, e al tempo stesso avrebbe comportato una assunzione di responsabilità maggiore nel descrivere quanto è accaduto nel mondo in settant'anni. Volevo godermi quella possibilità di avvicinarmi e allontanarmi liberamente dai fatti narrati che dà lo stile indiretto libero, e quando ho capito che Roland poteva essere il fulcro e la coscienza centrale di questo romanzo, al tempo stesso mi sono reso conto che per raccontare gli eventi politici e molti altri fatti che lo circondano in modo spassionato la terza persona era di gran lunga superiore. Far parlare un personaggio in prima persona comporta il rischio di voler riversare nell'orecchio di chi legge le proprie opinioni, e si cade nella stesura di un manifesto. Credo di

aver letto troppi romanzi, soprattutto negli ultimi vent'anni, in cui l'autore ci dice: il mio personaggio è fatto così e dovete accettarlo. Questo rende, a mio avviso, la scrittura noiosa. A me sta a cuore prendermi la responsabilità di mettere sulla pagina frasi che abbiano un peso letterario, e che non siano solo finalizzate alla caratterizzazione del personaggio. In passato ho usato la prima persona in molti romanzi, ma qui non intendevo nascondermi dietro Roland.

Quando lei scrisse «L'amore fatale» a una certa altezza del romanzo abbandonò il punto di vista dell'io narrante Joe per assumere quello della sua compagna Clarissa, e la fece parlare in prima persona. Non ha avuto la tentazione di fare altrettanto in questo romanzo, dando voce a Alissa?

No, ho preferito lasciar parlare i diversi personaggi sulla pagina, soprattutto nei dialoghi. Nell'*Amore fatale* il problema era non solo dare voce alla moglie di Joe, ma anche al suo stalker e – in appendice – restituire il punto di vista di uno psichiatra anonimo che sta scrivendo sul caso. Per certi versi, quindi, quel romanzo implicava un gioco con i diversi punti di vista, qui invece il fuoco è tutto sul personaggio di Roland.

Prima di tornare a parlare di «Lezioni», vorrei chiederle come riassumerebbe i punti di svolta nel suo percorso di scrittore...

Ho cominciato la mia vita editoriale con due raccolte di racconti e due romanzi brevi del tutto claustrofobici, concentrati su una voce stretta in una determinata situazione. Sono libri molto molto cupi, psicologicamente perversi, a volte violenti. Non c'era alcun riferimento al tempo, a una qualche data. Ero influenzato da Kafka che, per l'appunto,

prescinde dal nominare una qualsiasi epoca. Dopo un po' divenni impaziente, mi convinsi di essermi ridotto in uno spazio troppo angusto. E così, all'inizio degli anni Ottanta smisi di dedicarmi alla narrativa, passai alle sceneggiature, e scrissi persino un oratorio, *Or Shall We Die?* insieme al mio amico Michael Berkeley. Quando tornai al romanzo, nel 1987, scrivendo *Bambini nel tempo* mi resi conto che quel libro esigeva più ambizione, più inclusività, più senso del reale, più impegno nel dare un nome alle cose che tutti noi abbiamo in comune. Mi interessano i romanzi che si servono dell'immaginazione sì, ma per chiederci come si definisce il tempo che stiamo vivendo, qual è il suo impatto su di noi, come ci comportiamo di fronte alle nuove macchine che stanno cambiando la nostra esistenza. Per me questa è una domanda di prim'ordine: la turbolenza dei tempi in cui viviamo è potente, a volte oscura, comunque estremamente affascinante. Tutti noi siamo consapevoli, perché ne parliamo continuamente, di vivere in un'epoca di prepotente transizione, con cambiamenti tecnologici e scoperte scientifiche che si susseguono a un ritmo senza precedenti nella storia dell'umanità. Questi miei interessi, che mi avevano occupato da tempo ma che non avevo mai reso visibili, improvvisamente fecero irruzione nella mia narrativa, e questo fu un fondamentale punto di svolta per me.

L'idea di far ruotare il romanzo intorno alla storia di un abuso sessuale le è venuta da qualche lettura?

No, è che volevo introdurre nella infanzia di Roland un evento capace di gettare un'ombra lunga su tutta la sua vita e di suscitare in lui sentimenti complessi.

Da un lato gli rimane il ricordo di un amore straordinario, dall'altro diventa lentamente consapevole di essere stato adescato prima e reso oggetto di un abuso poi. È questo il filo conduttore dell'intero romanzo, che mi ha dato anche la chance di mettere sulla pagina il confronto finale tra Roland e la sua maestra di piano, quando sono ormai due individui maturi: lui ha cinquantacinque anni, Miriam Cornell ne ha dieci di più. È una scena molto importante per me, perché mi ha dato anche l'opportunità di affidare al romanzo la mia convinzione del fatto che i traumi non si risolvono mai. O li rimuoviamo, attivando un meccanismo psichico molto potente e utile, o lasciamo che diventino parte di ciò che siamo. Il danno è fatto e bisogna convivere, non c'è chiusura possibile per problemi del genere. La «terapizzazione» della società contemporanea mi lascia scettico. Anche l'abbandono di Alissa è senza soluzione possibile: quando Roland legge il suo primo romanzo e si rende conto che è un capolavoro, non sa come fare a combinare pensieri in lui tanto contrastanti: adora la narrativa della sua ex moglie e per il resto della vita rimarrà uno dei suoi lettori più devoti; ma al tempo stesso è furioso perché lei se n'è andata. E, ancora: quando incontrerà, decenni dopo la sua frequentazione di Berlino Est, i due amici che riforniva clandestinamente di libri e dischi, scoprirà che al tempo stesso ricordano la stupidità e la crudeltà della ex Ddr, ma detestano anche il mondo occidentale e il suo esasperato culto del commercio. Una delle lezioni del libro è dunque che molto di quanto ci accade nella vita è senza risoluzione possibile, e il meglio che possiamo sperare è diventarne pienamente consapevoli e accettare di essere come si è.

«Mi interessano i romanzi che si servono dell'immaginazione sì, ma per chiederci **come si definisce il tempo che stiamo vivendo**, qual è il suo impatto su di noi, come ci comportiamo di fronte alle nuove macchine che stanno cambiando la nostra esistenza.»

Nei suoi libri tornano spesso scene grottesche: qui, per esempio, lei descrive, verso la fine del romanzo, due uomini maturi che lottano sull'argine di un fiume per il privilegio di spargere le ceneri di quella che è stata la moglie di entrambi, Daphne. Da una parte Peter, il primo marito di lei, che l'ha lasciata più volte; dall'altra Roland, che ha raccolto le sue ultime volontà.

Secondo me diamo alla parola «grottesco» significati diversi. Quella scena vuole essere, per me, al tempo stesso tragicomica e simbolica. Descrivendo la lotta dei due uomini ormai anziani intendevo alludere alla battaglia sulle interpretazioni della storia e in definitiva alla Brexit. Roland perde, torna a casa e – qui sta la parte importante della scena – trova ad attenderlo una festa che i suoi familiari e qualche amico stretto hanno organizzato per lui: intorno al tavolo ci sono circa quindici persone, c'è chi cura una sezione del British Museum, chi si occupa di istruzione, chi fa il pediatra, chi è un matematico esperto di cambiamento climatico, chi fa l'assistente sociale, insomma tutte persone che lavorano nel servizio pubblico. Le loro opinioni sono ormai irrilevanti: «Considerato lo spirito dei tempi» riflette Roland «erano un'unica accolta di nuovi emarginati». Ora a contare sono persone come Peter, interessate solo a fare soldi e a mantenere il potere: ovunque, sono queste le preoccupazioni principali della destra politica.

Nel nome dei suoi diritti di scrittrice, Alissa saccheggia la vita privata che aveva condiviso con Roland, e in definitiva lo diffama. Quando lui, che ha letto il suo libro in bozze, va a chiedergliene conto e a pregarla di cambiare alcuni elementi, lei non solo gli controbatte che non c'è somiglianza tra lui e il suo personaggio, ma gli dice – in sostanza – che i fatti della vita vera, calati dentro un romanzo, vanno presi come bugie. Se non lo capisci non sai leggere, lo apostrofa. Lei solidarizza con questa prospettiva?

Sì, sono più che d'accordo, qui Alissa parla per me. Il suo libro – come del resto il mio – non è un saggio storico, né un memoir. È un romanzo. Roland

«Non leggete un romanzo andando alla ricerca di voi stessi.»

aveva letto i libri precedenti della sua ex moglie cercando tracce di sé, e il fatto di non trovarne lo aveva sempre un po' deluso. Quando finalmente trova nel nuovo romanzo di Alissa una parodia del suo matrimonio, va da lei per indurla a cambiare i nomi, i luoghi e le circostanze, e lei gli risponde: «Va bene, lo farò». Ma gli sta dicendo, in realtà, qualcosa in cui anch'io credo: non leggete un romanzo andando alla ricerca di voi stessi. Questa è una idea comune, secondo me, soprattutto a un pubblico di lettori giovani, ossessionati dall'importanza dell'io. Non a caso, viviamo nell'era dei selfie. Certo, c'era una certa malizia da parte mia: diciamo che ho affidato a Alissa una sorta di tutorial su come leggere il mio romanzo.

Quale è stata la pagina che le è stato più difficile scrivere?

È stato piuttosto doloroso, e infatti sono andato avanti molto lentamente, descrivere la scena in cui Roland viene portato in collegio, quando ha undici anni. Mi sono basato in gran parte su ciò che è realmente accaduto a me, quando in una giornata molto calda del 1959 venni accompagnato dai miei genitori in quella scuola dove avrei trascorso la maggior parte del tempo. Non so quanto ne fossi cosciente, allora, ma era l'ultimo giorno, o quasi, della mia infanzia. Avevo dunque lasciato la mia casa, e guardando indietro penso che per molti versi questa sia stata la cosa migliore che mi sia mai capitata; ma all'epoca fu un trauma. L'ho riportato nel romanzo in modo davvero veritiero, sia per riprovare quelle sensazioni, sia per dare un senso al gesto di mia madre, che lasciando me in quel collegio ripeteva un abbandono, già tre volte sperimentato con gli altri figli.

Roberto Festa

William Burroughs. Best seller tossico

«il venerdì», 10 marzo 2023

All'esordio il guru della Beat Generation vendette centomila copie del romanzo-reportage autobiografico. Ora torna in libreria senza più censure

In un'intervista alla «Paris Review», William S. Burroughs disse di aver scritto *Junky* perché «non avevo niente da fare e la scrittura mi dava qualcosa da fare». Era solo un vezzo; un modo per sottolineare, negandolo, il posto che il «libro sulla roba» aveva avuto nella sua vita. Burroughs lo scrisse in Messico, dove si era trasferito nel 1949 dopo una serie di arresti per uso di stupefacenti. Lo scrittore beveva, pativa la mancanza di eroina, abusava di amfetamine. Si sentiva sempre più attratto dagli uomini. In un bar di Città del Messico, ubriaco, uccise per errore la moglie Joan (disse che stavano «giocando a Guglielmo Tell»; invece di colpire il bicchiere sulla testa della donna, le perforò la tempia).

Il caos riguardava anche la vocazione letteraria. Convinto di non aver futuro con la scrittura, portò a termine *Junky* su insistenza di Allen Ginsberg (che poi diventò il suo agente). Il romanzo faticò a trovare estimatori. Fu alla fine Ace Books, casa editrice di fantascienza e western commerciali, a decidere per la pubblicazione. Era l'aprile 1953. Il manoscritto venne comunque rivisto. Le parti più scabrose furono eliminate, il titolo modificato (in originale era *Junk*, «spazzatura», «rifiuti»). Alla fine fu rilegato insieme al libro di memorie di un agente della narcotici e venduto per trentacinque centesimi nei drugstore e nelle edicole. Non c'era il nome di

Burroughs in copertina. Lo scrittore lo pubblicò con lo pseudonimo di William Lee, per difendere, disse, la privacy della sua famiglia. Nel primo anno vendette centomila copie. Non lo recensì nessuno, ma intanto il viaggio del romanzo di debutto di Burroughs – una discesa «nell'inferno di Dante», come lo definì Ginsberg – era iniziato.

Adelphi ripubblica ora *Junky* nella versione definitiva, quella curata da Oliver Harris che reintegra i tagli operati alla prima edizione (soprattutto le parti con i riferimenti all'omosessualità dello scrittore) e aggiunge una serie di materiali legati alla travagliata vita editoriale del testo. Andrew Tanzi, che lo traduce, affronta con bravura il compito impervio di ricreare un linguaggio che mimava il gergo dei tossici e malavitosi. Letto oggi, a settant'anni dalla pubblicazione, *Junky* mostra ancora intatte le qualità che lo hanno reso uno dei libri più affascinanti del Novecento americano: la scelta di raccontare, senza retorica o romanticismi, la storia appunto di un *junky*, un fattone modellato sulle prime esperienze di Burroughs con la droga; la capacità di mettere in discussione le nozioni acquisite di Bene e di Male; una narrazione vivida, ambigua, che spazia dall'autobiografia al reportage etnografico alla ripresa ironica della letteratura di genere, in particolare il poliziesco.

Come in ogni buon reportage, in *Junky* c'è anzitutto una quantità impressionante di informazioni. Sulle droghe – eroina, cocaina, nembutal, marijuana, amfetamine – le loro modalità di assunzione, i loro effetti. Il decalogo farmaceutico si estende ad aghi, pipette, cotone, siringhe. Burroughs descrive nel dettaglio retate di polizia, medici più o meno compiacenti sulle ricette per la morfina, strade dello spaccio, ospedali psichiatrici, bar malfamati. È su questo sfondo che si muove una «cricca di sconfitti senza meta»: tossici, ladri, scroconi, gangster, sbalati vari. Il racconto li segue mentre si scambiano la roba; mentre derubano gli ubriachi sulla metropolitana; mentre l'ago fa pressione sulla vena e parte la «botta». Di tanto in tanto la voce narrante si fa più nitida. «La roba non è uno sballo. È uno stile di vita.» «Impossibile non sentire che la roba è in qualche modo viva.» È qui che il reportage diventa invenzione, speculazione, slancio dell'immaginazione, e la roba si trasforma nella bestia che succhia la vita. Quando Burroughs scrisse *Junky*, un'epidemia di eroina travolgeva l'America. La Narcotic Farm di Lexington, Kentucky, dove venivano trattate le dipendenze e dove lo stesso Burroughs fu ricoverato per due settimane, accoglieva seicento persone nel 1946. Erano cinquemilacinquecento nel 1950. La politica rispondeva con il Proibizionismo – il Boggs Act del 1952 prevedeva fino a dieci anni di prigione per possesso di marijuana – e la censura. «Se si parlava ad alta voce dell'erba (figuriamoci della Roba) sul pullman o in metropolitana, si rischiava l'arresto» ha scritto Ginsberg. Questo spiega l'effetto dirompente di *Junky*. Con le sue storie di poveri tossici, Burroughs illuminava un mondo quasi sconosciuto. Mostrava la convulsione dei valori dell'era postbellica e l'isteria repressiva dell'America della Guerra fredda. Anticipava la rivoluzione culturale del decennio successivo.

«Impossibile non sentire che la roba è in qualche modo **viva**.»

«La roba non è uno sballo.
È uno **stile di vita**.»

Junky fa del resto parte di una serie di opere che, dall'inizio degli anni Cinquanta, ridefiniscono il binomio tra droga e scrittura. In *L'uomo dal braccio d'oro*, Nelson Algren racconta la discesa nell'inferno della morfina di un reduce di guerra. Jack Kerouac usa la benzedrina per attingere nuovi livelli di coscienza e liberare la creatività. Scrive *Sulla strada* in tre settimane (ma gli ci vorranno cinque anni per rivederlo). Di lì a qualche anno, le allucinazioni di un trip da mescalina sono raccontate in *Le porte della percezione* di Aldous Huxley. E se speed e allucinogeni alimenteranno negli anni Sessanta le visioni di Philip K. Dick (alla «sostanza M» lo scrittore dedica uno dei suoi capolavori, *Un oscuro scrutare*), Hunter S. Thompson fa iniziare il viaggio del suo alter ego in *Paura e disgusto a Las Vegas* con il bagagliaio dell'auto stipato di «due sacchetti d'erba, 75 palline di mescalina, cinque fogli di acido, mezza saliera di cocaina».

Nessuno, come Burroughs, è però riuscito a cogliere in modo così preciso il battito distruttivo della roba e al tempo stesso la sua assoluta normalità. «Si diventa tossicodipendenti perché non si hanno forti motivazioni che spingono in qualsiasi altra direzione» scrive Burroughs in *Junky*. In altre parole, non c'è una chiave che possa davvero spiegare la droga. Si può diventar tossici per noia, per curiosità, per mancanza d'altro: «Non c'è... nessun segreto che qualcuno conosca e che possa svelarti». La normalità di questo viaggio verso la distruzione è ciò che rende *Junky* così inquietante. Lo sforzo di testimoniare comunque il viaggio – e con esso l'indecifrabile dell'esperienza umana – è ciò che dà a questo romanzo la sua assoluta necessità letteraria e morale.

Guido Caldiron

Un'educazione sentimentale neonazi sulle rovine della Ddr

«il manifesto», 11 marzo 2023

Intervista a Lukas Rietzschel. Tra il 2000 e il 2015 i due protagonisti ci guidano alla scoperta di un mondo, dei suoi codici e delle sue tante incertezze

Se gli si chiede quanto ci sia di autobiografico in *Battere i pugni sul mondo*, il romanzo che lo ha rivelato come una delle voci più significative della nuova letteratura tedesca e che in Italia è proposto da Keller (traduzione di Scilla Forti), risponde, schivo, «molto e niente allo stesso tempo». Eppure Lukas Rietzschel, nato nel 1994 nei dintorni di Bautzen e che ora vive a Görlitz, due località della Sassonia dove l'estrema destra è di casa, è un coetaneo dei fratelli Philipp e Tobi, dei quali nel suo intenso esordio narrativo racconta l'incerta educazione sentimentale tra i fantasmi della Ddr e il sinistro fascino esercitato dalla sottocultura neonazista. Tra il 2000 e il 2015 i due giovani protagonisti, che crescono sotto i nostri occhi pagina dopo pagina creando in qualche modo da sé ogni sorta di punto di riferimento esistenziale, ci guidano alla scoperta di un mondo, dei suoi codici e delle sue tante incertezze. Anche grazie ad una lingua diretta che scava nelle inquietudini dei personaggi, il romanzo finisce così per rendere fino in fondo il senso di spaesamento che sembra dominare questa parte della Germania.

Fabbriche chiuse, lavori mal retribuiti, incertezza: lo scenario in cui si muovono i personaggi evoca l'idea di una fine, di un abbandono, della difficoltà di coltivare nuovi sogni. Raccontate una storia di sopravvissuti?

Il romanzo tratta della fine delle illusioni. Molti ex cittadini della Ddr desideravano fortemente accedere alla libertà individuale, ad un miglioramento generale delle loro condizioni di vita, agli status symbol. Ma, volendo riassumere in modo spiccio come sono andate le cose, [dopo la caduta del Muro, Ndr] sono diventati vittime di una logica neoliberale di mercato che prima avevano percepito solo come una sorta di decalcomania feticizzata e non nel suo reale potere rivoluzionario e incapacitante.

Se questo è lo scenario generale, ci sono poi i giovani protagonisti della storia: che cosa alimenta la rabbia che sembra nutrire Tobi e Philipp, che conosceranno peraltro approdi diversi?

Sono cresciuto sentendomi come se nessuno mi stesse aspettando. Il mio consulente scolastico al liceo mi ha suggerito di lasciare la regione. Mi ha detto: «Qui per te non c'è niente». La gente se n'è andata, le occasioni si sono ridotte al minimo. Non sentivo che ci fosse un futuro da queste parti. È questa sensazione che ho provato in prima persona che ho cercato di descrivere nel romanzo. Quanto alla rabbia, in particolare Tobi sembra credere di poter attirare l'attenzione su di sé solo attraverso l'aggressività e l'odio. Nel suo mondo, dietro il

profilo distruttivo questa appare come una forza produttiva.

Philipp, il fratello maggiore, spiega ad un amico che il gruppo di ragazzi razzisti e violenti ai quali è legato non sono «nazisti». Come nasce la sottocultura di estrema destra così diffusa in ragioni come la Sassonia?

Lui sostiene che non c'è niente di sbagliato nell'orgoglio per le proprie origini. Anche altrove, dice, si è orgogliosi del proprio paese. Ignora però completamente il fatto che dietro tutto ciò ci sia il disprezzo nei confronti degli altri. Allo stesso tempo vede in questo «orgoglio» una sorta di possibilità di guarigione per tutte le figure tristi e piegate che lo circondano. In merito, la retorica della destra segue dei cliché universali: dice che le forze esterne, i divieti, le élite opprimono la loro stessa gente. E che appare perciò legittimo liberarsene con la forza delle armi.

Parlando degli atti di razzismo nella ex Ddr si mette spesso l'accento sull'esistenza di un circuito estremista giovanile, nel romanzo però molti dei genitori condividere l'avversione verso gli stranieri dei loro figli. Come stanno le cose?

Credo che parlare di un mix tra questi elementi sia corretto. Da un lato, i gruppi di destra nei primi anni Novanta offrivano un senso di appartenenza, una visione del mondo, una comunità. Philipp cerca soprattutto un gruppo a cui appartenere. In seguito gli diventa chiaro che non ne condivide però la visione ideologica. Tobi è diverso. Dall'altro, ci sono i genitori. I lavoratori a contratto cubani, siriani o vietnamiti che lavoravano nelle fabbriche della Ddr vivevano separati dal resto della popolazione, nelle periferie. Non c'erano scambi con «gli stranieri», nessuna cultura dell'accoglienza, nessuna integrazione. Ciò ha permesso al pregiudizio di prosperare. Molti genitori sono rimasti a guardare e hanno applaudito quando sono stati bruciati i centri per rifugiati di Hoyerswerda e Rostock [rispettivamente nel '91 e nel '92, Ndr]. Hanno pensato: finalmente qualcuno fa qualcosa.

Sono passati oltre trent'anni dalla «Wende» («la svolta») che ha segnato la fine della Ddr e l'inizio della riunificazione tedesca. Il romanzo si svolge tra il 2000 e il 2015, oggi descrivereste la situazione negli stessi termini?

I traumi non sono stati ancora elaborati. Buona parte del romanzo ha a che fare con la comunicazione tra le generazioni, che non funziona perché il passato si «mette in mezzo». E questo accade ancora. Le bande di giovani predatori, invece, non esistono più in quella forma. Lo Stato è diventato più consapevole del problema e anche la società civile sta assumendo una posizione più chiara. Le strutture di destra si sono espanse e istituzionalizzate in modo diverso. Ora ci sono «coloni» di destra, partiti di destra, festival musicali di destra, fondazioni di destra. Non mirano più a un rovesciamento violento della situazione, ma a un lento cambiamento. Anche se il loro obiettivo resta lo stesso.



Simone di Biasio

L'arte di scrivere un libro senza usare le parole

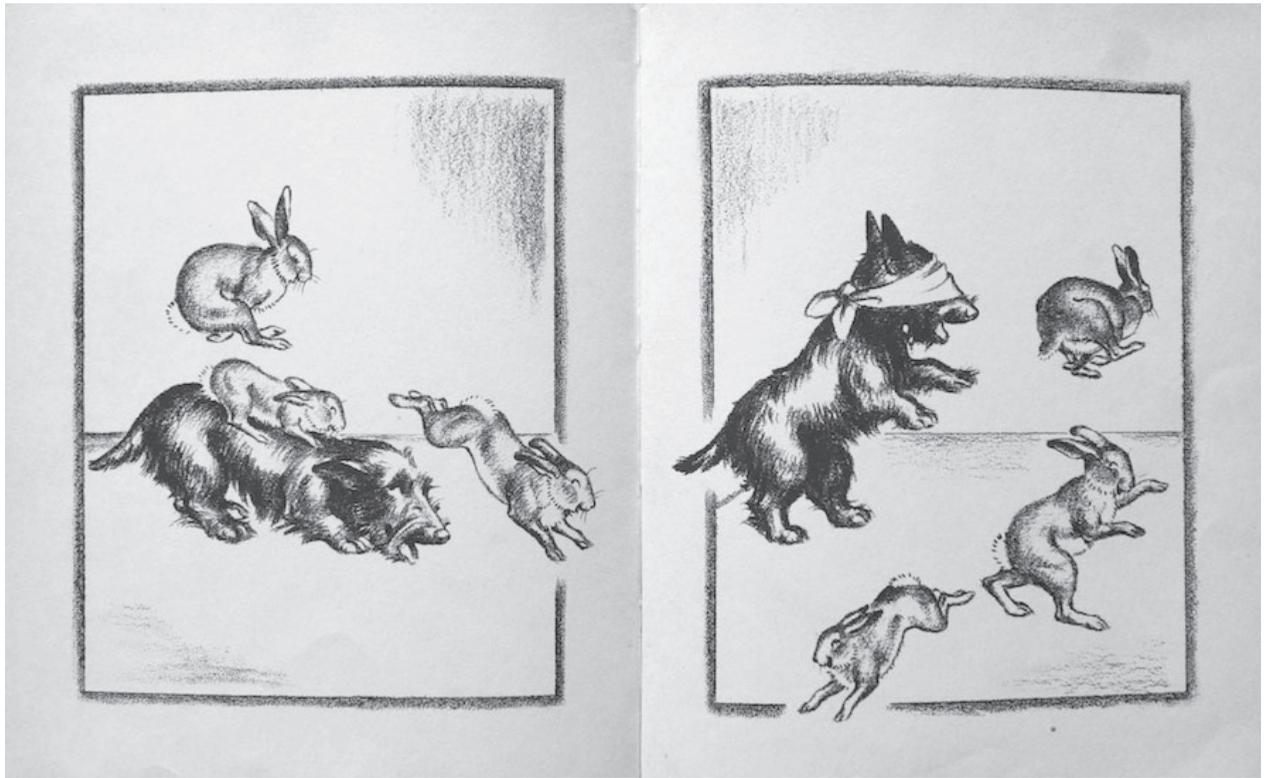
«Rivista Studio», 12 marzo 2023

Nati nell'Ottocento, i silent book sono un'altra forma di narrativa: basati sull'immagine e privi di parola scritta, rinnovano le storie per l'infanzia

In una delle «scene» del libro *Flutti* di David Wiesner il giovane protagonista è in vacanza al mare con genitori e amici e ha portato con sé alcuni attrezzi del mestiere: giochi tipici da spiaggia, ma anche una lente d'ingrandimento, un binocolo e, chiuso ermeticamente in un sacchetto di plastica, un microscopio. Sembra sia lì per vedere quello che è lontano dalla portata dell'occhio: sia ciò che è estremamente lontano che ciò che è vicino, ma infinitamente piccolo. Nel suo saggio *Figure* il graphic designer Riccardo Falcinelli conclude la sua esplorazione con un riferimento che è anche un viaggio nel futuro prossimo: nel giugno 2017 alla Harvard Medical School sono riusciti ad archiviare un'immagine in una cellula, hanno salvato il codice di una foto digitale nel genoma di un vivente, in un batterio, partendo dall'idea che immagini e dna hanno in comune un insieme di informazioni: «Per secoli le immagini sono state artifici esterni al nostro corpo. Di creta o di marmo, di pittura o di pellicola, il loro statuto è sempre stato quello di apparire vive e coinvolgenti pur essendo fatte di materia inanimata. Ora stiamo entrando in una nuova epoca, quella della riproducibilità biologica». Impressionante, ma possibile. *Flutti* (*Flotsam*) di Wiesner, pubblicato in Italia da Orecchio Acerbo, è un libro di sole immagini. In Germania sono chiamati *Wimmelbücher*: «libri

affollati», «libri brulicanti». In Korea, *Geul upnun grimchack*, vale a dire «libri illustrati senza testo». In un contesto culturale distante da quello occidentale questa definizione è molto più vicina alla definizione anglosassone di *wordless book*, o anche di *silent narrative*. Fino ad approdare al francese *album sans parole*, e all'italiano *silent book*. Il termine, nel nostro paese, è stato «adottato» da studiose come Marcela Terrusi e Giovanna Zoboli: la traduzione parla, dunque, di «libri silenziosi», o «silenti», ma la selva di definizioni di questa particolare tecnica narrativa ci porta dentro un mondo di difficile inquadramento, eppure oggi di grande circolazione. Come si legge un silent book? E cos'è un silent book? Chi legge questo particolare genere di libri, qual è il pubblico di riferimento? Perché l'oggetto in questione – e di «oggetto libro», in effetti, si tratta – è spesso trascurato negli studi di letteratura tout court, mentre trova maggiore spazio in discipline come l'arte e la letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, iscritte in una cornice più pedagogica.

Le origini del silent book si perdono nella notte dei tempi. Potremmo considerare suoi antenati le prime «immagini» raffigurate nelle grotte di Lascaux. La colonna Traiana a Roma che racconta senza parole la conquista della Dacia di Traiano. Le storie di Gioacchino e Anna, Maria e Cristo, la Pentecoste, il



Giudizio universale nella cappella degli Scrovegni di Padova, dipinte da Giotto. Ma non siamo ancora al libro. Quello che è considerato il primo wordlessbook del mondo anglosassone viene distribuito in una chiesa nel 1866 da padre Charles Haddon Spurgeon per evangelizzare i più giovani: è composto da tre fogli colorati, uno giallo a simboleggiare la luce di Dio, uno bianco a richiamare la purezza del Figlio e un altro rosso per il sangue di Cristo che lava i peccati. È evidente che lo sviluppo di questo tipo particolare di libri corre di pari passo con altre innovazioni artistiche, come la fotografia e il cinema, in particolare il cinema muto muto. È proprio negli anni Venti del Novecento che fiorisce anche il «romanzo per immagini» con artisti d'avanguardia come Frans Masereel, che disegnava storie senza parole sin dal 1918, Rockwell Kent (*Wilderness*, 1919), Lynd Ward, autore di «romanzi a incisione» (*a novel in woodcut*, reca il sottotitolo) nel 1929 dal titolo *God's Man*, Otto Nückel (*Destin*, 1930). Non sono libri

destinati ai ragazzi, perlomeno non esplicitamente: il primo wordlessbook pensato per bambini è di Ruth Carroll, che disegna una storia di sole immagini con protagonista un fanciullo e un fox terrier. Il successo dell'opera non arriva subito ma quando viene ristampata negli Usa nel 1965, inaugurando una nuova stagione per questi libri visuali.

Una svolta che viene impressa anche dall'Italia e che nel nostro paese trova terreno fertile grazie all'avventura editoriale pionieristica di Rosellina Archinto, che nel 1963 fonda la Emme edizioni. Grazie a lei vengono lanciati sul mercato internazionale artisti italiani di primissimo piano, tra i quali Enzo e Iela Mari, interpreti di una nuova stagione per il silent book e per l'attenzione all'infanzia in generale (Ellen Key definì il Novecento «il secolo del bambino»), Emanuele Luzzati e, soprattutto, Bruno Munari, che già nel 1949 aveva progettato i suoi «libri illeggibili», composti di soli fogli colorati di diversi tagli. Sono anni in cui si impongono

nel settore artisti del calibro di Warja Honegger-Lavater, Katsumi Komagata, Květa Pacovská, fino a Hervé Tullet, Shaun Tan e David Wiesner, illustratori che mettono in discussione la nostra idea di «libro», dell'infanzia e dell'adolescenza.

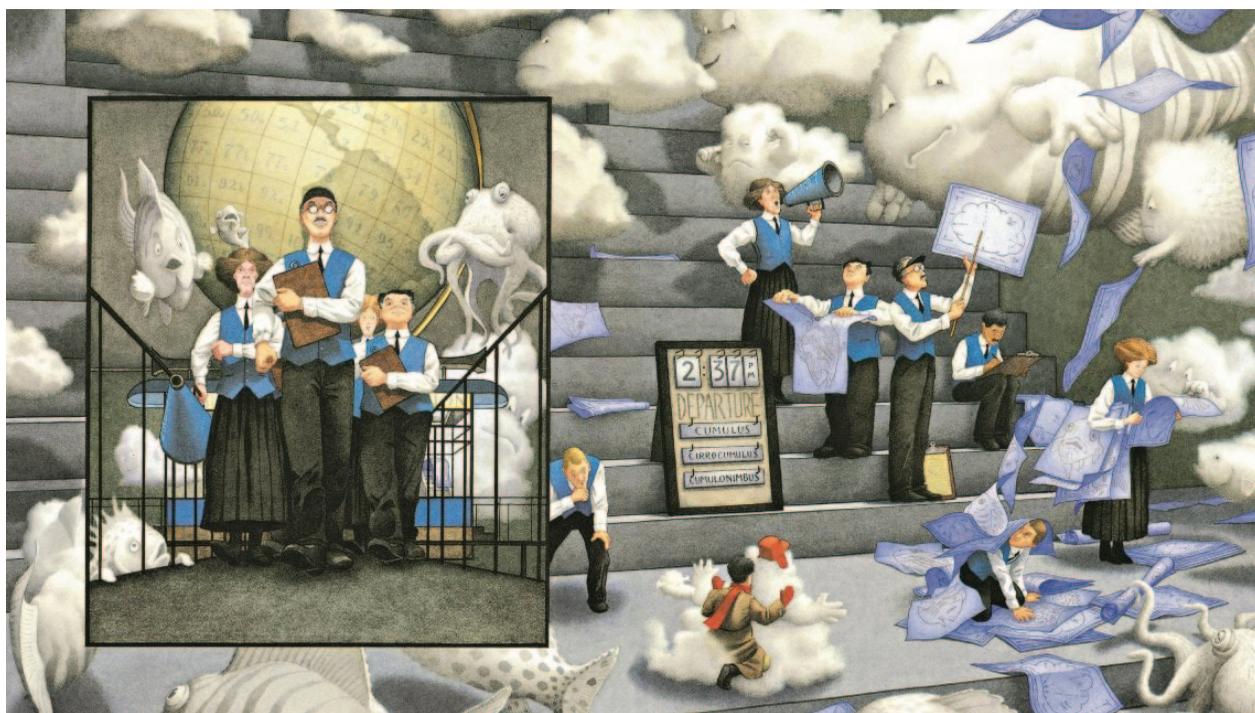
Wiesner è uno dei maestri indiscussi del silent book. Vincitore di ben tre Caldecott Medal – il maggiore riconoscimento americano per un illustratore –, l'artista ha recentemente viaggiato in Europa per un tour di presentazione dei suoi lavori ed è stato ospite, in Italia, all'ultima edizione del festival Tuttestorie di Cagliari. Qui ha presentato anche il suo ultimo lavoro, *Sector 7*, uscito negli Usa nel 1999 ma edito in Italia a ottobre sempre dalla casa editrice Orecchio acerbo. In *Sector 7* il giovane protagonista vive una strana avventura nella «fabbrica delle nuvole»: fa amicizia con una nube all'ultimo piano dell'Empire State Building di Manhattan che lo conduce in una sorta di stazione ferroviaria dei cieli. È qui che le nuvole ricevono istruzioni sulle forme da assumere e sulla destinazione verso cui dirigersi. Ma la fantasia del protagonista, dell'autore, metterà disordine nell'ordinarietà del quotidiano, lanciando nei cieli strani «oggetti» degni della più onirica pareidolia.

Wiesner oggi ha sessantasette anni ed esprime la sua gratitudine nei confronti dei lettori con una grande generosità. «Io scrivo con le immagini»: potremmo fermarci qui, a come esordisce nel suo discorso sul suo lavoro. Ma usa nella sua lingua un termine che, come per la definizione di silent book, non trova un esatto corrispettivo in italiano. Wiesner parla di *wordlessness*, in inglese nome composto da *wordless*, «senza parole», e *ness*. Certo, noi potremmo tradurlo con «mancanza di parole», ma manca la parola – è il caso di dirlo – che unisca in un colpo solo ciò di cui proviamo a parlare: forse Gianni Rodari l'avrebbe chiamata «senzaparolità», per rifarci alla sua «Fantastica», alla sua *Grammatica della Fantasia*. Sono molte le domande che si vorrebbero rivolgere a un autore come Wiesner per esplorare più a fondo l'operazione letteraria di fronte cui ci troviamo. Accade spesso, ad esempio, che un libro «tradizionale», una storia

scritta, diventi un film, un graphic novel, e spesso ne giudichiamo gli esiti in termini di fedeltà. Ma cosa succede al contrario, quando una storia per immagini diventa un testo? «Succede sempre!» spiega l'illustratore americano. «I miei libri vengono utilizzati nelle scuole per i compiti di scrittura creativa. Lo fanno in primaria, persino nelle scuole superiori. I libri senza parole ispirano insegnanti e studenti a raccontare o ampliare la storia con le parole. Naturalmente, le scuole si concentrano principalmente sul linguaggio, quindi non sorprende che la scrittura sia la scelta principale. Le classi più giovani spesso includono alcune immagini. Ma non credo di aver mai ricevuto una versione senza parole, raccontata o nuova, di una delle mie storie. Sono sempre scritte. Ne ho una pila.» «All'inizio della mia carriera» racconta ancora Wiesner «ho creato un dipinto per un manifesto di una delle prime mostre di libri illustrati negli Stati Uniti (*The Original Art*, iniziata nel 1979, è una mostra annuale che continua tuttora). L'immagine che ho creato non si basava su nessun altro materiale, era un'immagine tutta mia. È stata una delle cose che mi ha convinto a smettere di illustrare per altri e a iniziare a scrivere i miei libri! Alcuni anni dopo quella mostra, una nota autrice mi chiese se poteva scrivere un romanzo basato sull'immagine che avevo creato per il poster. Mi piaceva il suo lavoro e pensavo fosse una grande idea. Alla fine il libro era solo un buon libro, non il suo lavoro migliore. Ho ricreato l'immagine del poster per la copertina del libro e non era neanche lontanamente paragonabile all'originale. Ho fatto anche diverse immagini per l'interno del libro, ma non è il mio lavoro migliore». Sempre nell'incontro pubblico a Cagliari Wiesner aveva svelato quali fossero alcune delle sue ispirazioni: tra queste, Stanley Kubrick. Ma ci sono scrittori tout court che un illustratore come lui ama allo stesso modo? «Io visualizzo tutto ciò che leggo. La poesia si presta a una maggiore libertà di visualizzare in modo personale, credo, perché il linguaggio è spesso così scarno e suggestivo da lasciare spazio alla mente per riempire l'immaginario. Tutti visualizzano in

qualche misura ciò che leggono, ma credo che se si chiedesse loro, per esempio, che aspetto ha il protagonista di un libro, la risposta sarebbe piuttosto vaga. So che “vedo” più chiaramente l’ambiente di una storia che i personaggi. La fantascienza per prima mi ha catturato, scrittori come Arthur Clarke e Isaac Asimov. Ma sono stati i libri di Ray Bradbury e poi di Kurt Vonnegut a conquistarmi davvero, c’era più, diciamo, personalità nella loro scrittura. Bradbury, in particolare, era così visivo per me. Riuscivo a vedere chiaramente le persone e i luoghi di cui scriveva, in un modo molto cinematografico: illuminazione, composizione, movimento. *Le città invisibili* di Italo Calvino è un altro libro straordinariamente visivo. Credo che molti artisti lo citino come uno dei loro preferiti. È travolgente nella sua descrizione. In genere trovo che troppe descrizioni siano noiose nella maggior parte dei libri. Una piccola quantità, ben scelta, può dire molto di più. Ma *Le città invisibili* si colloca così all’altro estremo dello spettro che ci si perde dentro, magnificamente.»

Forse l’esempio più incredibile dell’arte di Wiesner è in un libro che, al contrario, non è senza parole, sebbene ne contenga, come nel caso dei picture book, in minima quantità. Si tratta di *I tre porcellini*, ma non è la fiaba cui siamo abituati dai tempi di James Orchard Halliwell-Phillipps che per la prima volta la «scrisse» nel 1843 (più giusto sarebbe dire: la raccolse, attingendo dalle narrazioni popolari). L’artista americano sconvolge non solo la storia ma la narrazione tutta, giocando con le possibilità offerte dallo spazio della pagina: l’opera gli è valsa la Caldecott Medal nel 2002 (in Italia viene pubblicata solo nel 2020 da Orecchio Acerbo). I tre animali escono, infatti, letteralmente dalla vicenda per creare un’opera metanarrativa con cui attraversare ambientazioni e generi, stili e varianti, ma anche e soprattutto idee: la concezione che abbiamo, ancora una volta, di un libro, di una storia, del pubblico cui è destinata. E ci chiama tutti a raccolta, di nuovo, ad ascoltare e a vedere una storia che pensavamo di conoscere, e invece sbagliavamo, come sempre.



Raffaele Simone

L'illusione di poter bonificare la lingua della nazione

«Domani», 12 marzo 2023

Putin annuncia una legge per vietare i termini stranieri, Meloni vuole imporre «nazione» al posto di «paese», come i tentativi del fascismo di italianizzare tutto

La Storia tende a ripetersi, perfino nei dettagli. Qualche giorno fa Vladimir Putin ha firmato una legge che vieta l'uso di parole straniere nelle comunicazioni istituzionali russe e annunciato la pubblicazione di un dizionario che indicherà, per ogni parola straniera in circolazione, un equivalente russo ben radicato.

Non è la prima volta che in Russia si interviene su temi simili. L'anno scorso, nel pieno dell'invasione dell'Ucraina, fu proibito di usare in qualunque contesto la parola «guerra» (*voynyng*) a proposito dell'intervento in Ucraina, il cui nome ufficiale è, come è ben noto, «operazione militare speciale».

Sono annunciate azioni analoghe su questioni di contenuto: si prospettano punizioni per chi discredita l'esercito e diffonde statistiche non ufficiali sull'andamento della guerra, e sarà favorita la pubblicazione di fumetti esaltanti le glorie della Russia (i suoi eroi, le sue conquiste, le sue vittorie).

TOTALITARISMO LINGUISTICO

Notizie come queste portano subito il pensiero alla cosiddetta «politica linguistica» dei totalitarismi, come quella del nazismo e del fascismo.

Quest'ultimo sviluppò fino agli ultimi tempi una serie incalzante di misure per imporre una lingua comune a un paese multidialettale e ampiamente analfabeta.

Sebbene il proposito non fosse spregevole, le misure risultarono estreme, inapplicabili o ridicole. Alcune, come l'obbligo di sostituire il «lei» allocutivo col più italiano «voi», sono note, come ne è noto il fallimento.

Ma ce ne sono altre, più di dettaglio, che ci portano vicino al caso russo. I primi bersagli furono i prestiti e le parole straniere, il cui uso nei media fu perentoriamente proibito.

Al loro posto, parole italiane, ripescate dagli archivi della Storia oppure inventate di sana pianta. Molti di questi sostituti dettero agli italiani, in anni tristi, motivo di ridere.

Si partì dall'accentazione: non «règime» ma «regìme», non «rùbrica» ma «rubrica», non i toscani «lèttera» e «velòce» ma i romani «léttera» e «velòce».

Diversi nomi di luogo furono aggiustati, un po' per abbellirli, un po' per italianizzarli meglio, magari ripescando memorie latine: fu così che «Monteleone Calabro» divenne «Vibo Valentia» e «Borgo San Donnino» cambiò in «Fidenza».

La misura colpì in modo più duro le aree di lingua tedesca o slave. Il prefetto di Trento stabilì nel 1923 che l'italiano fosse lingua d'ufficio e che insegne e pubblici avvisi fossero redatti solo in italiano.

I toponimi tedeschi furono sostituiti con altri italiani, definiti spesso cervelloticamente: o si riprese

«Alcuni membri della maggioranza, appena insediati, hanno riesumato, forse senza saperlo, la vecchia **idea fascista** di una grammatica unica e di una bonifica dell'italiano dei termini stranieri.»

la nomenclatura latina (così «Sterzing» diventò «Vipiteno»), altre volte furono inventati adattamenti per assonanza («Auer» diventò «Ora» e «Karersee» divenne «Carezza»).

Più tardi, nel 1940, furono proibite le parole straniere sia «nelle intestazioni delle ditte industriali o commerciali e delle attività professionali», sia «nelle insegne» e in ogni altra forma pubblicitaria.

LA BONIFICA LINGUISTICA

Il compito di indicare sostituti italiani fu affidato nel 1942 all'Accademia d'Italia, che propose tra il 1941 e il 1943 circa 1500 termini.

Questa «bonifica linguistica» (come la chiamò il noto storico della lingua Bruno Migliorini) si basò su criteri diversi: adattamenti grafici (da «the» a «tè») o fonologici (da «autocar» a «autocarro»), traduzioni («assegno» al posto di «check») e intere espressioni («bunker» diventò «fossa di sabbia»).

Varie proposte si rivelarono subito strampalate e ridicole: al posto di «cocktail» si proponeva «arlecchino», il «dribbling» diventava «calceggio» e la «bagarre» (nel senso sportivo) «affollo».

Furono anche prodotte una grammatica scolastica «unica» e si tentò un dizionario, che la guerra fermò al primo volume. Di quelle misure, prese con grandi sforzi propagandistici e sostenute da non pochi studiosi, non restano che i frantumi, che si usano oggi tanto per riempire le caselle delle parole crociate. L'animus sottostante, però, non si è estinto e permane vigoroso.

È su un atteggiamento di quel genere che la nostra presidente del Consiglio ha deciso di punto in bianco di sostituire negli usi ufficiali il termine «paese» con «nazione» (scambio semanticamente molto

impreciso, ma già silenziosamente scivolato negli usi della Rai e di vari opinionisti) e che alcuni membri della maggioranza, appena insediati, hanno riesumato, forse senza saperlo, la vecchia idea fascista di una grammatica unica e di una bonifica dell'italiano dei termini stranieri. Nulla di nuovo, dunque, sotto il sole dei totalitarismi.

Mentre Putin promuove le sue misure fasciste di bonifica, nell'altro emisfero del globo accadono cose affini. Il neopresidente del Mali, colonnello Assimi Goïta, arrivato al potere con due colpi di Stato (2020 e 2021) sostenuti dai russi delle armate Wagner, una volta cacciati i francesi ha promosso un progetto di nuova costituzione in cui si prospetta la cancellazione del francese come lingua ufficiale del paese a vantaggio delle numerose lingue del posto.

Qualcuno dei suoi oppositori (leggo su «Le Monde» del 3 marzo) ha suggerito che, di questo passo, la lingua ufficiale diventerà il russo. Il francese diventa mera «lingua di lavoro».

L'ESIGENZA DI PUREZZA

Al pari di quella fascista, l'esigenza di «purezza» linguistica rivendicata da Putin risponde a una tradizione profondamente radicata nella storia russa, come racconta molto bene Orlando Figes nella sua recentissima *Storia della Russia* (appena tradotta da Mondadori).

Il libro presenta l'intero corso della storia russa moderna all'insegna di un'interrotta coltivazione di timori di aggressioni dall'esterno, dell'esaltazione della propria originaria purezza e superiorità e di un infrenabile bisogno di espansione.

Non per caso, la recente legge sulla purezza linguistica assume come punto di partenza l'esigenza (in

realtà irrealizzabile) di unificare linguisticamente le duecento e più etnie costrette da zar diversi e poi da Stalin e successori a russizzarsi a qualunque prezzo. Se è molto difficile cancellare l'uso di questa o quella parola, è più facile, con misure molto più percussive, proibire tout court l'uso delle lingue degli altri, imponendo la propria. Anche in quest'ambito la Russia ha una tradizione secolare.

Durante il periodo in cui la Polonia fu sotto amministrazione russa, durato più di un secolo e chiuso solo dalla Prima guerra mondiale, la lingua di insegnamento nelle scuole era obbligatoriamente il russo e in russo erano redatte tutte le comunicazioni ufficiali.

Maria Skłodowska, la geniale polacca che in Francia diventò nota come Marie Curie, in molte sue lettere e memorie racconta dell'umiliazione che costava ai giovani polacchi l'obbligo perentorio di usare una lingua non loro.

Nel suo piccolo, l'Italia fascista arrivò a servirsi anche di questo mezzo infame. Quando le isole del Dodecaneso (comprendenti Rodi) caddero nelle sue mani, per italianizzarle si fece come la Russia

in Polonia: nelle scuole e negli atti ufficiali l'italiano fu l'unica lingua autorizzata a scapito del greco. Che cosa pensare di questi tentativi di fare pulizia politica colpendo le lingue? La Storia mostra che sono votati al fallimento, per il motivo che le lingue non sopportano di essere governate dall'alto, anche quando siano soggette a imposizioni violente.

Nel discorso in cui il 3 marzo ha presentato la sua legge, Putin ha usato (come ha notato qualcuno) una quindicina di parole straniere, e sarà comunque difficile chiedere ai russi di impegnarsi a ripulire una lingua che pullula di stranierismi, in cui ad esempio la matita si chiama da sempre «karandash» (dal nome di una marca francese di strumenti di scrittura), la stazione ferroviaria «voxal» (da Vauxhall, la grande stazione londinese) e l'autostrada «shossé» (dal francese *chaussée*).

A proposito del Mali, sappiamo molto meno, ma è difficile immaginare che si possa davvero cancellare l'uso del francese, dato che questa lingua, pur essendo la traccia sempre bruciante di una presenza coloniale, è uno dei pochi collegamenti tra quel paese e il resto del mondo.



Max Liu

How the Booker Prize has reflected the new golden age of Irish fiction

thebookerprizes.com, 16 marzo 2023



The 21st century has witnessed a new golden age for Irish fiction that has been reflected by the Booker Prize, in its longlists and shortlists, as well as in the three winners to come from the island of Ireland in that time. Starting with *The Deposition of Father McGreevy* by Brian O'Doherty, which made the shortlist in 2000, and continuing up to Claire Keegan's *Small Things Like These* in 2022, the Irish novels that have met with Booker judges' approval have reflected the immediate concerns and enduring preoccupations of writers from a rapidly-changing country. While reviewing fiction on the British side of the Irish Sea for the past decade or so, I have been struck repeatedly by the volume, range and quality of new Irish writing. Ireland continues to produce fresh and sophisticated literary voices at an astonishing rate – and UK agents and publishers are eager to snap them up.

Indeed, so many good writers have come out of Ireland of late that Paul Murray, Booker longlisted for *Skipper Dies* (2010), Donal Ryan (longlisted in 2013 for *The Spinning Heart* and five years later for *From A Low and Quiet Sea*) and Kevin Barry (longlisted for *Night Boat to Tangier* in 2019) almost seem like old hands now. Sally Rooney, who made the longlist with *Normal People* in 2018, has become a literary superstar.

Decades before this new generation, the Dublin-born Iris Murdoch won the Booker Prize in 1978 for *The Sea, The Sea*. Roddy Doyle triumphed in 1993 with *Paddy Clarke Ha Ha Ha* and John Banville was the first Irish winner this century for *The Sea*

(2005), seeing off competition from, among others, his compatriot Sebastian Barry's *A Long Long Way*. Anne Enright won in 2007 for *The Gathering* and, in 2018, the Belfast-born writer Anna Burns was a surprise winner with her formally-experimental, politically-engaged and laugh-out-loud *Milkman*. Then there are the Irish novelists who have repeatedly been in contention for the Booker without actually winning. William Trevor was shortlisted five times and Colm Tóibín has been shortlisted on three occasions, most recently in 2013 for *The Testament of Mary*. His unforgettable *Brooklyn* (longlisted in 2009), in which a young woman from Wexford follows the path trodden by millions of Irish people when she migrates to New York in the 1950s, is in my view the best novel this century not to win the Booker Prize. It had the bad luck to be up against *Wolf Hall*.

All this from an island which is home to fewer than seven million people. It is, admittedly, larger than the other Celtic nations, but there have been only two Booker winners from Scotland and just one from Wales. Of course, Irish literature thrived long before the Booker Prize was established in 1969. A repeated refrain, when I have asked writers, critics and publishers why they thought there were so many excellent Irish novelists is: «It's their culture». Meaning, writing fiction is central to life there in a way that it isn't in the UK and participation is not limited by class boundaries; Irish writers seem to come from all social backgrounds. A famous literary past could have been inhibiting for contemporary Irish authors,

a possibility Sally Rooney mocks in *Conversations with Friends*, when a character says: «No one who likes Yeats is capable of human intimacy». Burns, who grew up in a Catholic family in Belfast, meanwhile, said after winning the Booker Prize that, while she was flattered by comparisons to Samuel Beckett, she was not convinced she fit into «the whole Irish tradition thing».

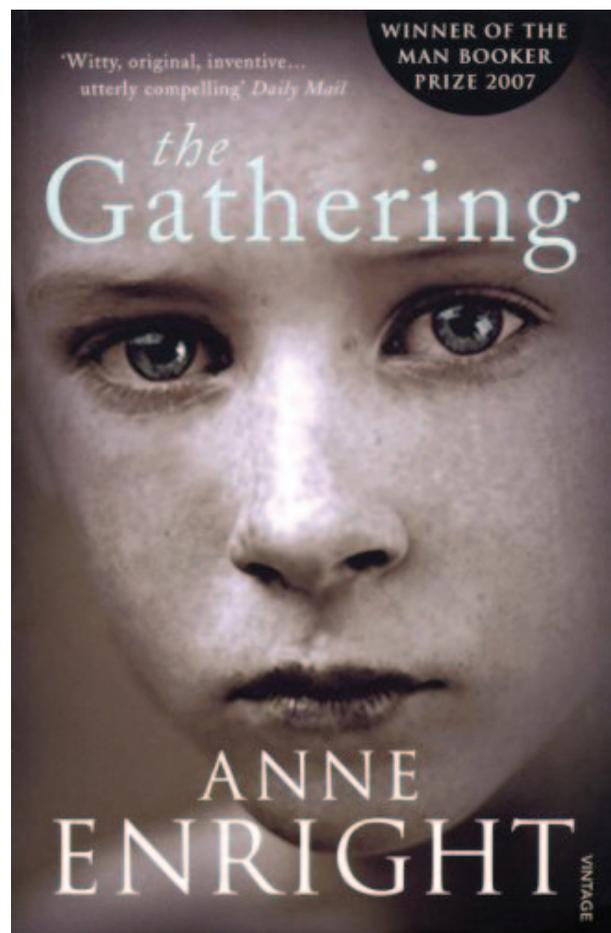
When I visit Dublin, with its literary landmarks, mosaics of playwrights on pub walls and statues of modernist giants, I do wonder how emerging writers coped growing up with Samuel Beckett, Yeats and, more than anyone else, James Joyce towering over them. As the Irish critic Mark O'Connell wrote in an essay on 21st-century Dublin's relationship with

Joyce: «There can't be many cities that are presided over so thoroughly and so minutely by a single artist». Joyce was, I hear, an unpredictable man, but hopefully he would have approved of the integrity and internationalism of Irish fiction that has appeared a century after he was writing. Keegan's Booker Prize shortlisting last year, and Audrey Magee's longlisting for *The Colony*, came in the centenary of *Ulysses*. *Small Things Like These* contains whispers of Joyce's long story *The Dead* in its Christmas setting and its concern with the Catholic Church, in this case the brutality of the horrific Magdalene Laundries.

Irish writers' commitment to using the novel to distill into individual stories the major subjects that face their country may have impressed Booker Prize judges. It was there in *Milkman*, Burns' comic stream-of-consciousness masterpiece about an 18-year-old woman living in Belfast at the height of the Troubles. That novel conveyed the absurdity of ingrained divisions and was an ingenious testament to the power of reading in the most challenging circumstances; the narrator's neighbours distrusted her because she had a habit of reading classic literature while walking through town.

In her 2007 Booker Prize winner *The Gathering*, Enright depicted a large family, who came together following the suicide of the narrator's brother, as a way to examine the legacies of sexual abuse. The story of the Hegarty family is, in Enright's telling, the story of Ireland at a particular moment, or as the narrator says when venting her fury at how abuses continued for decades in plain sight: «This is the anatomy and mechanism of a family – a whole fucking country – drowning in shame».

Later in *The Gathering*, the narrator makes a passing observation at her brother's wake which feels more significant today than it did in 2007: «Tom my professional husband engages Mossie my professional brother in some political talk about the way the country is on the up and up. Ha bloody ha says the corpse next door».



Reading this scene recently, I imagined that «the corpse next door» was laughing because it had a premonition that the period of economic growth in Ireland, that was dubbed *The Celtic Tiger*, would end abruptly with the 2008 global financial crash. The crisis caused devastating unemployment and was a before-and-after moment, so the term «post Celtic Tiger writers» has been used to categorise the new generation of Irish novelists. Inevitably, they shrug it off but, looking back at some of the interviews I conducted in the past decade, I notice I repeatedly asked Irish writers about the impact of the crisis.

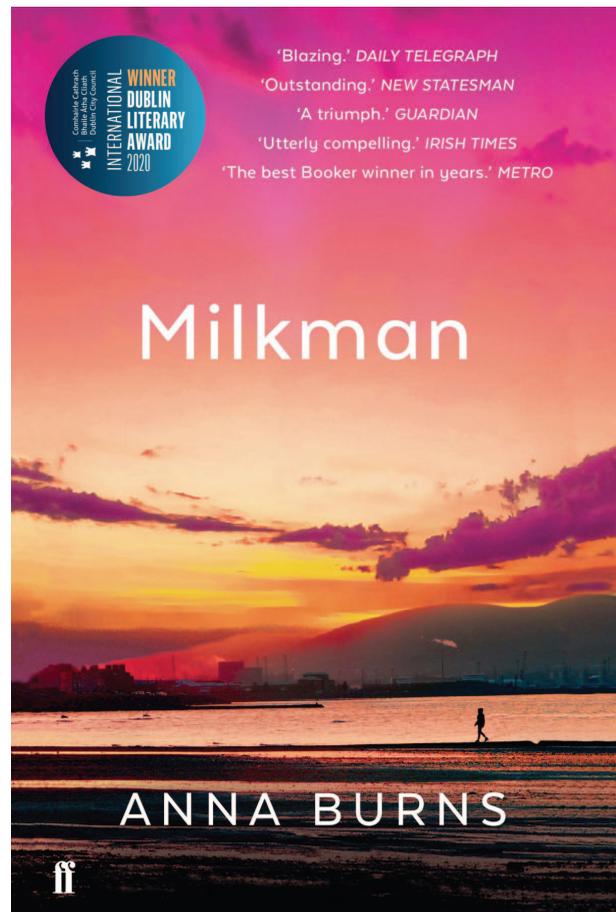
In 2014, Donal Ryan told me: «Tragedy has reattached itself to emigration, with people going abroad for work. There are ghost estates where companies sold houses then folded. When we had storms recently, fences started flying around, because they'd just been placed between crooked concrete posts and left». Three years later, when Ireland's economy was growing again and its new wave of writing in full swing, Lisa McInerney, who won the Women's Prize with her first novel *The Glorious Heresies* (2016), told me: «Possibly some younger writers lost their jobs and thought, "Fuck it, I might as well give writing a proper go". Maybe the lack of economic opportunities created artistic opportunities. The unhappier Ireland is, the better its writing».

She also mentioned more positive factors: «Ireland has a supportive literary community with lots of journals and events, which makes writers feel it's possible to succeed».

McInerney's point about the journals is important. Last year, she became the editor of «The Stinging Fly», the influential Dublin-based magazine, which first published Rooney, Colin Barrett, Wendy Erskine, Sara Baume and many more who have gone on to write acclaimed books. Other literary magazines, such as «Gorse» and «Banshee Lit», have become part of the Irish writing ecosystem, and many of them receive funding from the Irish Arts Council. Last year, meanwhile, the Irish government announ-

ced the three-year Basic Income for the Arts pilot scheme providing 2000 artists and creative arts workers with €325 a week.

It is tempting to look across from the UK, where for over a decade the government has done everything it can to ensure that fewer people have time and money to engage with the arts, with envy. A more constructive response would be to keep reading new Irish fiction and consider its social diversity, the energy and inventiveness that pulses through it as a result, and how widespread participation enriches literary culture for all. It has created the conditions for ambitious and surprising works to emerge consistently and is likely to produce more Booker Prize contenders in the next few years.



Brunella Schisa

Teresa Cremisi, l'editrice si diverte

«il venerdì», 17 marzo 2023

Dialogo con una delle donne più influenti della cultura italofrancese. Cremisi raccoglie in un libro le sue riflessioni sul disordine mondiale

È la signora dell'editoria. Per più di vent'anni alla Garzanti, poi il trasferimento a Parigi con tutta la famiglia per dirigere Gallimard, la più prestigiosa casa editrice francese, e in seguito l'acquisita Flammarion. Adesso, tra le tante cariche, Teresa Cremisi è presidente di Adelphi, siede nei consigli di amministrazione di Flammarion, del teatro La Fenice di Venezia e di importanti istituzioni francesi, tra cui la Bibliothèque nationale. Vive tra Parigi, Milano e Venezia.

Ci siamo date un appuntamento telefonico per parlare di *Cronache dal disordine*, in uscita per La nave di Teseo: una raccolta di riflessioni fulminanti tratte dalla rubrica che Cremisi tiene dal 2018 sul «Journal du Dimanche», con sguardo ironico e lucido sulla contemporaneità. La trovo nella sua casa parigina, è disponibile, spiritosa. «Lei non mi conosce ma io sono molto timida» dice con una leggerissima inflessione francese. Le scuole primarie le ha fatte a Alessandria d'Egitto, dove è nata e ha vissuto sino al 1956, quando si è trasferita a Milano. «Ho accettato la proposta del direttore come una sfida, in gioventù sono stata giornalista, penso che sia il mestiere più bello del mondo: il giornalismo è guardare le cose.»

E lei ha cominciato a guardarle e a raccontarle in articoli da seicento parole.

Ero convinta di non resistere a lungo. Mi sono detta: «Fra sei mesi non avrò più nulla da dire» anche perché il direttore del «Journal» mi aveva chiesto di non toccare la politica e di non parlare di libri di attualità per non creare conflitti d'interessi. Niente libri, niente politica, mi rimaneva il resto del mondo, e ho pensato che il resto del mondo si sarebbe esaurito in trenta articoli. Invece da allora non ho mancato una settimana, ho scritto circa duecentocinquanta pezzi, e per sfidare me stessa mi sono costretta a cambiare ogni volta il tono: piccoli racconti, satire, lettere dal passato e dal futuro. Cerco di essere una piccola sorpresa per i lettori.

Il libro è uscito anche in Francia.

Questa è un'edizione originale. Italiani e francesi non ridono delle stesse cose. Ho scelto i cento testi più congeniali al gusto italiano e alcuni li ho anche riadattati.

Lei cita il «New York Times», «El País», «Libération», l'«Economist», il «Guardian»... I giornali sono le sue fonti principali di informazione?

Si, è un mio vizio. Sicura che dopo un po' mi avrebbero buttato fuori per incapacità, mi sono abbonata a mie spese a diversi giornali delle lingue che parlo, prendendoci sempre più gusto.

E ha abbandonato i social network.

Non per moralismo. Mi ero iscritta a Facebook e a Twitter e siccome sono di natura un po' ossessiva ma non ho due ore da passare sulle piattaforme, ho dovuto accontentarmi della lettura mattutina dei giornali. Sono molto curiosa. Per il resto mi informo su internet.

Per raccontare di una vedova inconsolabile guarita da Candy Crush si è scaricata il gioco.

Sì, e mi è piaciuto moltissimo, tanto che ho dovuto liberarmene, era una provocazione per un carattere curioso e frenetico come il mio.

Sono applicazioni create per dare dipendenza.

Quando ero giovane ero un'accanita giocatrice di scacchi e la sera mi capitava di ripensare a una partita, mi chiedevo se avevo fatto la mossa giusta. E allora non c'era nessuna applicazione. Il gioco dà dipendenza.

Lei dedica un paio di rubriche caustiche a Boris Johnson.

Non per antipatia, anzi. L'uomo mi interessa, per questo ci torno su: è un mentitore sfrenato, un cinico, un manipolatore, ma mi attira la sua energia.

Su Greta Thunberg, la «piccola arrogante» dal «faccino da bulldog arrabbiato» sta cambiando idea.

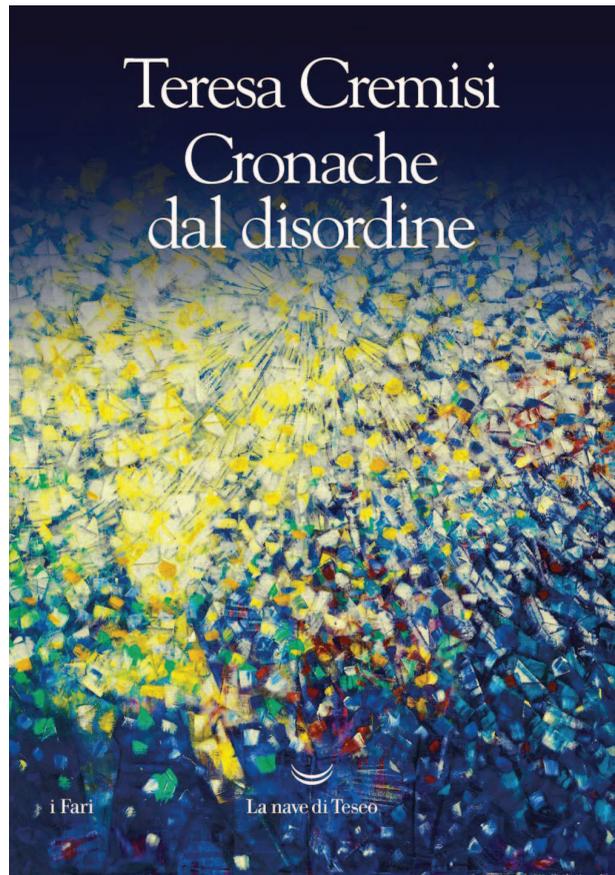
Mi sono antipatici quelli che la odiano. Greta ora ha capito che il mondo è più complicato di quanto pensava a quindici anni e sono curiosa di vedere cosa diventerà. Le donne in generale mi stuzzicano curiosità.

Elon Musk la stuzzica più di tutti.

Musk è un caso eccezionale, un tipico caso di hybris mitologica: arroganza e megalomania. È diventato tanto potente che si diverte a sfidare la morte, anche quella simbolica. Lo trovo un personaggio tragico.

Lei torna più volte sulla cancel culture che definisce «ordinaria stupidità». Biancaneve andrebbe riscritta perché non ha dato il consenso al principe di baciarla?

[Ride] Fare sparire le cose non è censura, è *damnatio memoriae*. La generazione della cancel culture crede



di avere inventato qualcosa di virtuoso, in realtà non c'è niente di peggio che riscrivere la storia, decidere come le persone devono parlare, decretare cosa è bene e cosa è male per loro. È una posizione molto ingenua e contemporaneamente un autoassassinio, ma siccome non possiamo fare niente per contrastarla ridiamoci sopra.

Cosa pensa della decisione dell'editore Puffin di emendare i libri di Roald Dahl dai passaggi offensivi alla sensibilità contemporanea?

Da Gallimard abbiamo fatto un comunicato per dire che noi non tocchiamo una riga di Dahl, e mi fa ridere la mezza marcia indietro dell'editore inglese che ha dichiarato che manterrà l'edizione originale, ma quelle per i bambini nuovi verranno modificate.

Bisogna ridere anche per i sensitivity reader?

Sì, ridere fino alle lacrime. Per fortuna da noi non esistono, ma in America e in certi paesi anglosassoni vengono pagate delle persone per leggere un manoscritto e suggerire all'autore le frasi o le parole offensive. In questo disordine generale, degli otto miliardi di individui che abitano il nostro pianeta, la metà è calpestata, uccisa, lapidata e l'altra metà si offende. Questi lettori sensibili telefonano all'autore e dicono: «A pagina trentadue hai scritto che la tua protagonista si sentiva "grossa e brutta". Pensa a come soffrirà una lettrice grossa o brutta... Se potessi trovare un aggettivo diverso, al posto di "grossa" scrivi: un po' ciccio-tella». Riesce a immaginare un mestiere più stupido? Non capiterà, ma se dovessi incrociarne uno chiamerei immediatamente il neurodeliri.

Lei ha fatto l'editore in Francia per trentacinque anni. Che differenza c'è con l'Italia?

Il fatturato. In Francia il pubblico è più del doppio. Tutto il mercato italiano arriva a malapena a due miliardi di euro, quello francese supera i quattro, anche grazie alla forza del tascabile che l'Italia non ha. In compenso, l'Italia ha un pubblico di eruditi che manca in Francia. Ci sono libri molto difficili di storia, di filosofia che in Francia hanno duemila, duemilacinquecento lettori e in Italia arrivano a otto, anche diecimila.

Per i suoi meriti, il presidente Jacques Chirac le ha conferito la Legione d'onore.

Ne ho avute due, una da Chirac, al primo grado di chevalier, e la seconda dal ministro degli Esteri Laurent Fabius che mi ha nominato ufficiale della Legione d'onore. È un'onorificenza militare, per questo fa battere il cuore.

Nel 2021, alla morte di Roberto Calasso, lei è diventata presidente di Adelphi. Tra voi c'è sempre stata un'osmosi, un rapporto di condivisione degli autori. Adelphi ha pubblicato molti autori Gallimard: Emil

Cioran, Milan Kundera, Yasmina Reza, per citare i primi che mi vengono in mente.

Sono nel consiglio di amministrazione di Adelphi da diversi anni, il colloquio con Calasso era continuo. Quando veniva a Parigi frequentavamo le stesse persone. Però le scelte erano sue, qualche volta da me veniva una proposta, ma le scelte erano sempre e solo sue.

Che cos'è l'Adelphi del dopo Calasso?

Non vorrei parlare di Adelphi per non mescolare i temi.

Allora continuiamo a parlare di editoria. Un buon editore deve essere più attento alla qualità o al mercato?

A tutti e due. Un editore deve essere più attento alla qualità ma non può dimenticarsi del mercato, anche perché deve fare da cerniera tra lo spirito dell'autore e il commercio.

Che cosa ne pensa dell'autopubblicazione?

Perché no, si è sempre fatta. Il Settecento è stato il secolo in cui tutti lo facevano. Arriva poi un momento in cui un autore sogna di essere pubblicato perché l'editore è come un giardiniere che mette i tutori per fare arrampicare la pianta. Io ho scritto solo quando mi è stato proposto, se non ci fosse stata l'insistenza dell'editore o di un direttore non avrei scritto una riga. Sono quei filtri che organizzano la vita altrui.

Perché ha scelto di fare l'editrice?

Perché quando ero giovane in cerca di un lavoro per me la letteratura era importantissima, e siccome mi ero autoconvinta che non avrei potuto essere una grande artista, ho scelto un mestiere che mi tenesse in contatto con quel mondo.

Continuerà a tenere la rubrica sul «Journal du Dimanche»?

Sì, mi diverte moltissimo. Raccontare questo pianeta incomprensibile per frammenti mi consente di comporre un affresco del disordine e di riderci un po' su.

Susanna Basso

Tradurre la lingua madre di Ian McEwan

«Finzioni», 18 marzo 2023



Ancora una volta vorrei farmi guidare dalle parole di Yves Bonnefoy sulla traduzione:

«E forse, dopo tutto, è così che bisogna tradurre, con l'oscura coscienza cioè che in ogni traduzione non si è che sé stessi, nel nostro proprio giorno, e che questa transitorietà avvolge tuttavia una testimonianza».

Ho tradotto il primo romanzo di Ian McEwan trentasei anni fa, nel 1987. Non potevo capacitarmi della fortuna che mi era toccata. Non mi capicco neppure adesso. Avevo trentadue anni, ero incinta, e il ricordo della mia gravidanza è indissolubilmente legato a quel libro. Ronald Reagan era presidente degli Stati Uniti, Ciriaco De Mita, presidente del Consiglio, il mondo lottava con l'Aids e con gli oscurantismi che ne favorivano la diffusione, in primavera moriva Primo Levi. *Bambini nel tempo* uscì in Italia nel 1988.

Ricordo il luogo e l'ora in cui lessi le pagine del romanzo che avevo avuto dalla casa editrice per la prova di traduzione. Traducevo allora utilizzando la macchina da scrivere che presto (nel senso di qualche romanzo dopo, intendiamoci) fu sostituita dal mio primo computer. Non ricordo con precisione quando sia iniziata la mia regressione psicotecnologica. Quello che so è che da un certo libro in poi sono tornata alla carta e alla penna e non sono più riuscita a saltarne fuori. Forse la cosa è partita per vezzo, forse per la comodità di avere sempre con me il necessario, un quaderno, una penna in tutte le borse, in tutti gli zaini. Poi, come capita a molte abitudini innocenti al loro insediarsi nella nostra routine, è

diventata una robusta dipendenza. Traduco a mano. Anche se l'espressione è assurda; come se esistesse la possibilità di tradurre a macchina. (Ma anche di questo, trentacinque anni dopo, non posso più essere tanto sicura.) Diciamo che traduco su quaderni i romanzi che traduco.

IL TEMPO SCANDITO DAI LIBRI

Dopo *Bambini nel tempo*, di Ian McEwan, ho tradotto:

Lettera a Berlino, 1990

Cani neri, 1993

L'inventore di sogni, 1994

L'amore fatale, 1997

Amsterdam, 1998

Espiazione, 2001

Sabato, 2005

Chesil Beach, 2007

Solar, 2010

La ballata di Adam Henry, 2014

Nel guscio, 2017

Macchine come me, 2020

Lo scarafaggio, 2021

Lezioni, 2023.

Tutti per Einaudi.

Scorro i titoli ogni volta con fiero stupore, ma scorro anche le date, il tempo passato sul tempo in cui traducevo McEwan. Ho tradotto *Lettera a Berlino* l'anno in cui Mandela usciva dal carcere di Robben Island, la Thatcher rassegnava le dimissioni, Francesco Cossiga era presidente della Repubblica; ho tradotto *Cani neri* mentre Bill Clinton si insediava

alla Casa Bianca, la Dc si scioglieva e Toni Morrison vinceva il Nobel per la letteratura; ho tradotto *L'inventore di sogni* l'anno della discesa in campo di Silvio Berlusconi, della morte di Kurt Cobain e della vittoria di Nelson Mandela; ho tradotto *L'amore fatale* l'anno della pecora Dolly e del primo governo di Tony Blair. Posso continuare, ricordando che l'anno di *Espiazione* fu anche quello della tragedia delle Torri Gemelle; l'anno di *Sabato* fu quello dell'uragano Katrina che restituì New Orleans alla palude; l'anno di *Chesil Beach* fu quello della candidatura di Obama alla Casa Bianca, e che l'anno della *Ballata di Adam Henry* si concluse con la strage di bambini a Peshawar. E per finire, posso ricordare di aver tradotto *Macchine come me* nel silenzio bianco del lockdown, mentre Ian McEwan, nel suo lockdown, dava inizio alla stesura di *Lezioni*. Intanto, ovviamente, mi succedeva la vita. Il tempo passava, cambiando il mio modo di fare quasi ogni cosa, per esempio, di leggere e di tradurre.

MAI SOLA

Ma non proprio tutto è cambiato. La prerogativa che subito mi viene in mente quando penso al tradurre McEwan è quella di aver avuto ogni volta bisogno di qualcuno accanto. Se tradurre è un mestiere della solitudine, con Ian McEwan sono stata costretta a cercare aiuto non solo nei libri. Ho dovuto trovare persone che conoscessero la lingua dinamica delle zone di riferimento che i suoi romanzi di volta in volta attraversavano. Per lingua dinamica non intendo il gergo manualistico, né il lessico specifico, intendo quel movimento di competenze incrociate che fa succedere le cose nella lingua di un certo mondo.

Il buio micidiale in cui mi muovevo traducendo certe pagine di *Solar* mi ha procurato la gioia di lavorare faccia a faccia con il fisico Anna Perona, che prima leggeva la mia traduzione «cieca» e poi mi spiegava. Non tollerava di limitarsi a correggere, Anna Perona voleva spiegarmi la fisica. Voleva perfino indicarmi dove il romanzo comico di McEwan avrebbe fatto

«La prerogativa che subito mi viene in mente quando penso al tradurre McEwan è quella di aver avuto ogni volta **bisogno di qualcuno accanto.**»

ridere un fisico, quando la variante della turbina eolica di Darrieus entrava in un dialogo e se la doveva vedere con le leggi della fisica ma anche con quelle della credibilità narrativa.

L'elenco dei miei consulenti è lungo e assai differenziato: da un cognato fresco di diploma da sommelier che mi suggeriva aggettivi per i vini mentre lavoravo a *Nel guscio*, al musicologo Giorgio Pestelli per le lunghe pagine musicali di *Amsterdam*; da Alberto Mittone, consulente prezioso per il delicato lavoro di verosimiglianza legale in *La Ballata di Adam Henry*, al neurochirurgo Marco Fontanella che corresse alibito i miei tentativi di intendere la sindrome de De Clérambault in *L'amore fatale*; all'amico Massimo Prestifilippo con cui ho giocato a tavolino la tesissima partita di squash intorno alla pagina cento di *Sabato*. Anche qui non si trattava di reperire un manuale di squash, ma di giocare con le parole di chi pratica questo sport.

Poi è arrivato *Lezioni*. Il romanzo più lungo, il romanzo di una vita. Quello in cui la Storia diventa «colonna sonora della storia» come racconta McEwan all'amico Alberto Manguel nella bella conversazione pubblicata recentemente su «Robinson».

La vita di Roland Baines attraversa tutta la seconda metà del secolo breve e i primi vent'anni del nuovo millennio, e la mia traduzione pedina il suo svilupparsi privato sullo sfondo di eventi pubblici. È di Ian McEwan una recente, magistrale riflessione sul saggio *Nel ventre della balena*, pubblicato nel 1940, nel quale George Orwell, maestro del romanzo politicamente impegnato, difende sorprendentemente l'indispensabile coesistenza di autori il cui osservatorio

sia intimo e privato e di altri che, come lui, facciano i conti con l'esterno, con la realtà contingente.

Dai romanzi di McEwan, sappiamo quanto da sempre sia essenziale alla costruzione dei suoi personaggi il fenomeno di esposizione ai grandi eventi storici, che si tratti di Robbie Turner che, in *Espiazione*, muore partecipando alla ritirata di Dunkerque, o dell'incontro dei protagonisti la notte del crollo del muro in *Lettera a Berlino*, o del virtuosistico, swiftiano sberleffo alla Brexit in *Lo scarafaggio*. Ma conosciamo, di McEwan, anche la preziosa attenzione al dettaglio, le sue analisi meticolose di emozioni, dubbi, sentimenti, imbarazzi.

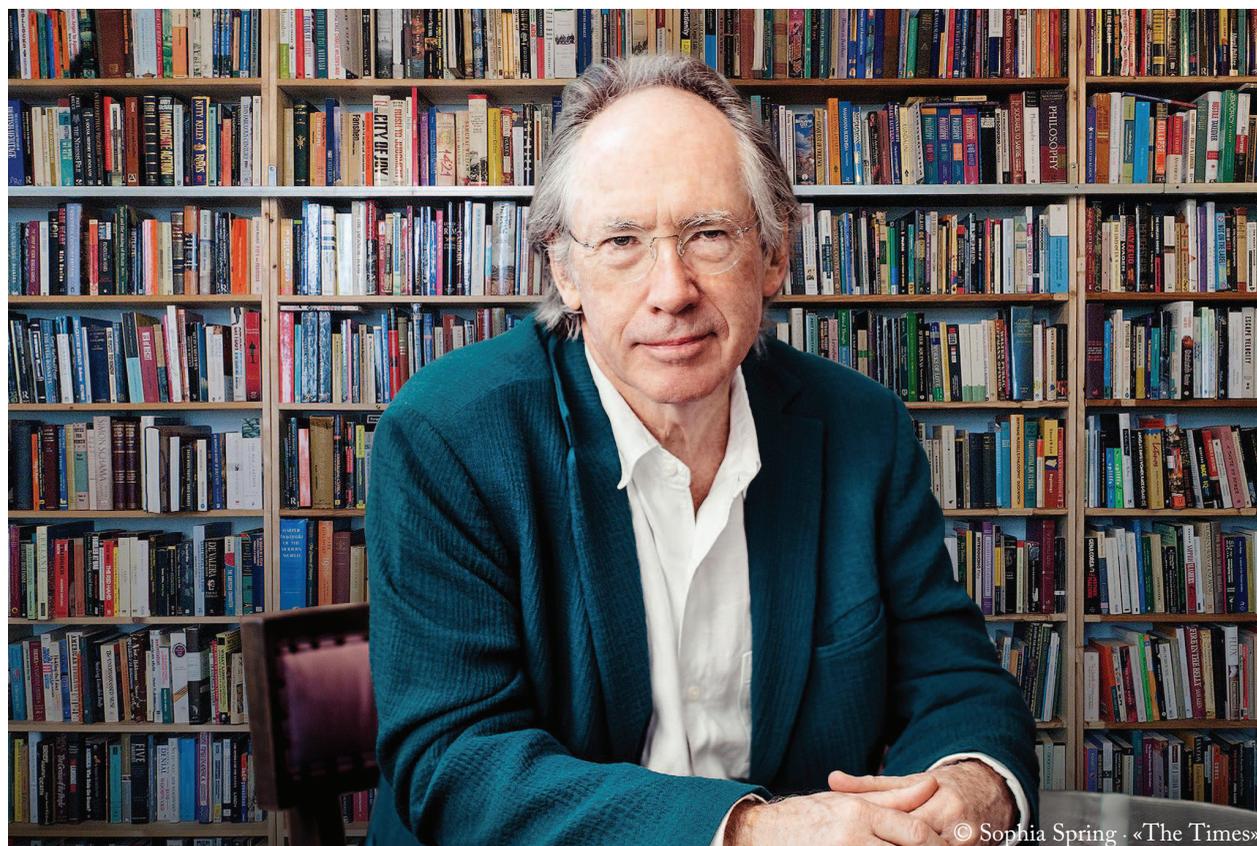
Nel caso di quest'ultimo romanzo, c'è stato comprensibilmente un grande interesse sul grado di autobiografismo relativo alle vicende narrate. La parabola esistenziale di Roland Baines ricalca molto da vicino

episodi, date, luoghi della vita di Ian McEwan. Ma naturalmente *Lezioni* racconta anche tutta un'altra storia: se in *Macchine come me* McEwan lavorava sulla controfattualità storica e si divertiva (suppongo) a rovesciare l'esito della guerra delle Falkland/Malvinas, o a tenere in vita John Lennon e i Beatles, in *Lezioni* la storia allinea inesorabile i suoi orrori, e la controfattualità si riversa sulla vita.

Personalmente, non seguo con grande trasporto il dibattito su quanto sia o non sia autobiografica la storia di Roland Baines.

LA LINGUA DI ROSE

C'è qualcos'altro in compenso che mi appassiona, qualcosa che molto di più mi riguarda, riguarda cioè il mio mestiere. Il 13 ottobre 2001 uscì sulle pagine del «Guardian» un pezzo di McEwan intitolato



«Non scrivo come mia madre, ma per molti anni ho parlato come lei.»

Mother Tongue («Lingua madre»). Il testo si apre con queste parole: «Non scrivo come mia madre, ma per molti anni ho parlato come lei, e il suo rapporto particolarmente apprensivo con la lingua ha orientato il mio».

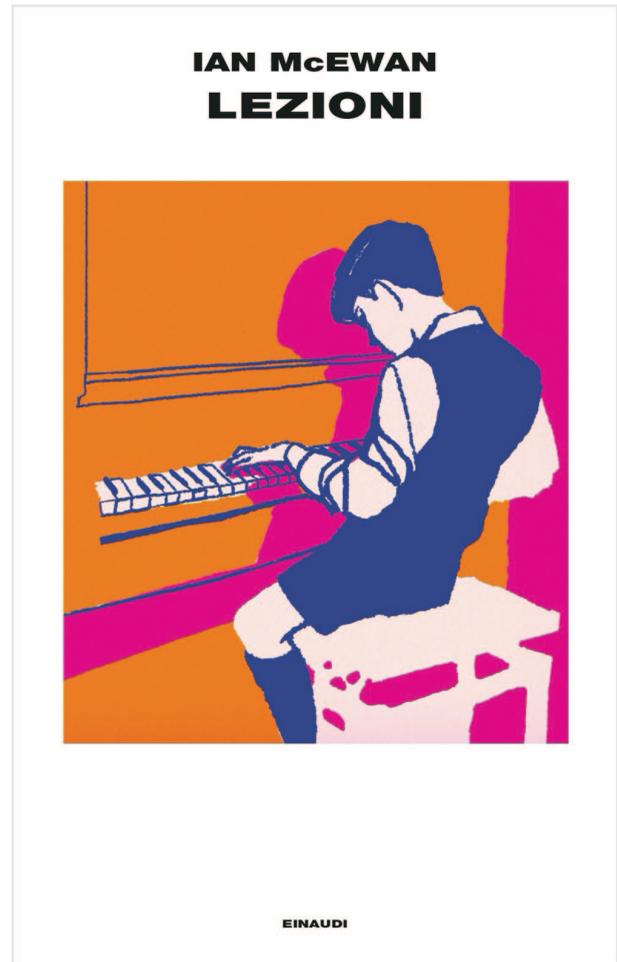
L'articolo si concentra su Rose (madre di Ian e depositaria della sua lingua madre) tracciandone un'identità linguistica che diventa mappa e confine di un'appartenenza sociale. Non credo sorprenda che un traduttore sia avido di questo genere di biografia dell'autore che traduce, della sua biografia linguistica.

La lingua di Rose, ci racconta McEwan, fu per lui la lingua dell'intimità ma anche del disagio, quella da «sanificare» attraverso la frequentazione dei giganti della letteratura, quella da cui sistematicamente allontanarsi: la lingua madre che «per gran parte della vita, mi sono sforzato di disimparare. Quando cominciai a scrivere seriamente, nel 1970, è probabile che mi sia lasciato alle spalle tutti o quasi tutti i modi di dire di mia madre, ma conservavo il suo atteggiamento, la sua circospezione, l'insicurezza del tocco. Molti scrittori permettono alle loro frasi di srotolarsi empiricamente sulla pagina per scoprirne la natura, l'intento, la vocazione. Io me ne stavo seduto senza la penna in mano, formulandomi in testa una frase, spesso perdendone di vista l'inizio prima di essere arrivato alla fine, e soltanto quando la reputavo sicura e compiuta la mettevo sulla carta... Dall'esterno quella lentezza e quell'esitazione potevano apparire come il frutto di meticolosità artistica e io ero lieto di presentarla così, o di lasciare che altri lo facessero per me».

Noi, che siamo da quasi mezzo secolo membri della comunità dei lettori di Ian McEwan, conosciamo la precisione chirurgica della sua lingua, le geometrie descrittive, la capacità di analisi, quel suo spaccare

il capello in quattro per raccontare l'estasi prodotta dal depositarsi di una patatina frita all'aceto sulla lingua, o il terrore suscitato dall'incontro improvviso con i randagi Cani neri della storia, o l'aggressività che si annida clandestina in una partita amichevole di squash. Conosciamo il suo impareggiabile tocco sicuro.

Se la strada per arrivarci è stata anche un'inesausta circospezione ereditata dalla lingua di sua madre, non possiamo che unirci a lui nella gratitudine con cui conclude l'articolo *Mother Tongue*. Per parte mia, spero di essermi mantenuta, nel tempo, leale nei riguardi della scrittura di Ian McEwan, e fedele al mio ruolo di testimone transitoria dei suoi romanzi.



Leonetta Bentivoglio

L'esordio record tra amiche geniali e fascismo

«la Repubblica», 19 marzo 2023

Caso editoriale. Esce il romanzo d'esordio di Beatrice Salvioni, *La Malnata*, già tradotto in trentadue lingue e pronto per la tv

Una chiave dell'avvenenza di questo libro sta nel suo titolo: *La Malnata*. Ci sono titoli che di per sé stimolano una leggenda. La protagonista «nata male», che vediamo muoversi anzi scatenarsi nel racconto, è una minuscola incarnazione dell'inferno. Una di quelle scomode presenze che nel Medioevo verrebbero piazzate sul rogo. La Malnata è l'appellativo con cui è nota, nel suo contesto, la nervosa Maddalena, un'adolescente che in verità si chiama appunto come la peccatrice dei Vangeli. È cresciuta all'interno di una famiglia sbilenca e «disfunzionale», come si direbbe oggi, in un piccolo centro del Nord Italia. Righe di fango, sulle gambe nude, le imbrattano cosce e polpacci. Potremmo definirla metaforicamente un clown nero, il cosiddetto «augusto». Nella filosofia del circo, l'augusto è l'istinto svincolato dalle regole, la rivolta dell'autorità. Perciò il destino della Malnata è un danno costante. Ovunque vada, Maddalena pare veicolo di sventure. Ha gesti, iniziative e toni (persino la sua voce è stregata) che si manifestano insieme a guai, incidenti, scontri conflittuali e morti misteriose. La ragazza porta male, sostengono velenosamente i suoi concittadini. Maddalena è un personaggio solido e caldo, che emerge dalle pagine con un respiro quasi percepibile in maniera concreta. L'ha plasmato Beatrice Salvioni, autrice del romanzo che [...] per Einaudi Stile Libero. Salvioni è

del '95, si è diplomata alla Scuola Holden e ha vinto il premio Calvino racconti. Il suo curriculum è tutto qua. Con *La Malnata* compie un esordio baciato dal successo ancor prima di esistere sul mercato: il debutto di Beatrice viene infatti pubblicato non solo in Italia, ma pure in Francia, in Spagna, in Grecia, nella Repubblica ceca, in Turchia e in Bulgaria. Entro l'estate arriverà negli Stati Uniti e in Germania. È in corso di traduzione in trentadue lingue ed è stato scelto per una serie televisiva.

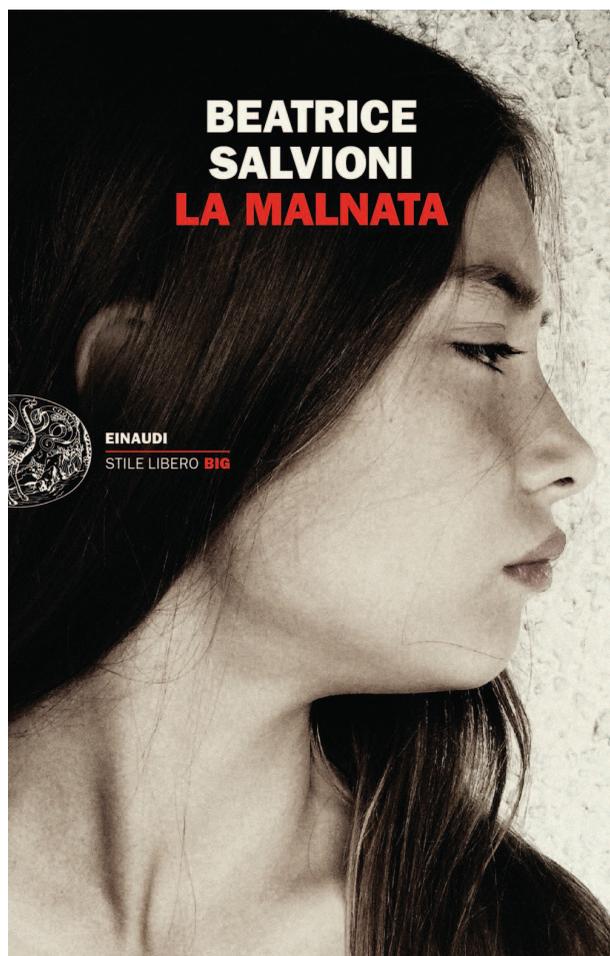
Si sa che la fortuna di un prodotto può costruirsi prima del suo materializzarsi. Leggendo *La Malnata*, sono chiari i motivi del plauso collettivo anticipato (gli editori dei paesi che lo hanno voluto ne cantano le lodi senza risparmio). Gli ingredienti che formano la miscela prevedibilmente catturante sono numerosi. L'intensità della scrittura. I dialoghi serrati e credibili. L'etichetta letteraria, logora ma vincente, del «romanzo di formazione». Il tema degli abusi perpetrati sulle bambine. Il sessismo, la violenza, la sopraffazione. Il carattere femminile centrale reca in sé echi libreschi fascinosi, e per esempio la ruvida atmosfera potrebbe richiamare *Accabadora* di Michela Murgia, con l'eroina senza vergogna, Maria, che ruba le ciliegie come fa Maddalena. L'amicizia viscerale e poderosa tra due giovani diverse ma complementari evoca, in alcuni tratti, *L'amica geniale* di

Elena Ferrante: c'è la figura cattiva e troppo intelligente; e c'è quella buona, repressa e malleabile, in cerca d'iniziazione, che s'invaghisce della cattiva e ne fa un *maitre à penser*. In più la cornice del fascismo spicca come un clima che risulta sempre suggestivo sulla carta e come un luogo di opposizioni fra libertà e controllo, pregiudizi bigotti e spirito rivoluzionario. La prosa di Beatrice è strana e diseguale, benché comunque notevole. Per un verso è tipica dei vent'anni in certi compiacimenti stilistici fin troppo accesi. Pare che tra i capitoli faccia capolino a volte la romanziera che ci incalza gridando: guardate che cosa sono già capace di fare! Sì, proprio col punto esclamativo. Per un altro verso Salvioni scrive in

modo maturo e non si capisce come, considerando la sua età.

La trama scorre lungo una fetta di anni Trenta nell'area padana, tra maschi capaci di qualsiasi delitto, sistemi scolastici ottusi e ritratti grotteschi del duce incombenti sulla quotidianità. Una congerie di soprusi e crudeltà stringe la sorte della Malnata nell'Italietta fascista, dove l'anticonformismo è una colpa abominevole. Chi narra la storia è Francesca, una borghese piena di pudori e timidezze che è introdotta nei rischi della vita adulta e dei pensieri spregiudicati dall'incontro con Maddalena, vittima di anatemi da lettera scarlatta nella provincia lombarda (Salvioni è di Monza). L'indomabile guerriera, femminista senza saperlo, svela a Francesca il mondo al di là delle norme, insegnandole l'erotismo della natura, il rigetto della falsa educazione e il vigore del fiume. La Malnata non teme nulla. Non ha paura dei tuffi nell'acqua, non è scossa dalla comparsa inattesa delle mestruazioni (Francesca ne è sconvolta) e sa difendersi dai maniaci travestiti da individui normali. Può lottare fino ad annientarli, come segnala la fulminante immagine d'apertura. «È difficile levarsi di dosso il corpo di un morto.» Con quel cadavere Francesca deve misurarsi quand'è appena dodicenne. La scopriamo in riva al fiume imbrattata di sangue, con le mutande attorno a una caviglia. È stata l'esplosiva Malnata, assassina e salvifica, ad affrancarla dall'abbraccio ripugnante del brutto il cui peso ora la schiaccia. Il resoconto di Francesca sulla propria crescita, che equivale al tessuto dell'intero romanzo, prende l'avvio dal medesimo quadro feroce in cui la vicenda sfocia alla fine. Si comincia dal termine del plot e il resto dell'affresco è un modo per rincorrere la scena madre dell'inizio. È una corsa tonda, una spirale concentrica. Beatrice ha il senso del ritmo.

«È difficile levarsi di dosso il corpo di un morto.»



Roberto Galaverni

È tempo di varcare i confini

«la Lettura», 19 marzo 2023

1963-2023. I brividi di Sylvia Plath. La liturgia di Cristina Campo. I contributi di Galaverni e Trevi

Sono passati sessant'anni dalla scomparsa di Sylvia Plath, la poetessa americana che alle prime ore dell'11 febbraio 1963 scelse di togliersi la vita infilando la testa nel forno a gas della propria cucina. Non sono in pochi a credere che pensasse di essere salvata. Al Alvarez, che a questo argomento visto con gli occhi degli scrittori (tra cui proprio Sylvia e il nostro Cesare Pavese) ha dedicato a suo tempo un libro piuttosto fortunato, *Il dio selvaggio*, riteneva che il suicidio non fosse altro che una vocazione. Al di là di tutte le motivazioni più o meno plausibili, ci sono persone che hanno la porta aperta sulla morte, e Sylvia era una di queste. Era stata proprio lei a dirlo, del resto, in una sua poesia: «Morire / È un'arte, come ogni altra cosa. / Io lo faccio in modo eccezionale / / Io lo faccio che sembra come inferno / Io lo faccio che sembra reale. / Ammetterete che ho la vocazione».

Sono versi tratti dall'antologia *Lady Lazarus e altre poesie* (Mondadori), tornata da poco in libreria in concomitanza con l'anniversario della morte della poetessa. La traduzione, a tutt'oggi valida, è quella ormai storica firmata da Giovanni Giudici, al cui lavoro è dedicato tra l'altro un saggio di Teresa Franco posto in calce al volume. Nonostante siano passati tanti anni non solo dalla loro pubblicazione, ma dal troncamento della vita della scrittrice, quei versi continuano a dare brividi. Come tanti altri suoi,

peraltro. Ciò che della sua poesia davvero inquieta o, più sottilmente, mette a disagio, infatti, non ha propriamente a che vedere col senno di poi. Come a dire: ma allora faceva sul serio, ma allora è andata fino in fondo! Quasi che l'accadimento postumo alla scrittura certificasse una verità che la scrittura di suo non possiede o è incapace di esprimere.

Al contrario, l'energia di significazione di Plath – quella sua peculiare carica di segno negativo, quasi fosse alimentata da un autentico sole nero – è un fatto tutto intrinseco, che sta nella poesia o, più precisamente, che è la sua stessa poesia. Così, ogni volta che la si ricorda andrebbe forse ribadito come il suicidio non aggiunga o tolga nulla alla sua verità poetica, perché questa, se c'è, e quale essa sia, vive tutta nei suoi versi.

Si sarà già capito, in ogni caso, come per tentare di comprenderla ci si debba per forza inoltrare in un territorio di confine, se non quasi al di là del limite. E questo accade tanto più con la sua ultima e più importante raccolta di versi, *Ariel*, nella quale, durante pochi mesi di febbrile invasamento poetico e di rigorosissima padronanza espressiva, le è riuscito di mettere in forma di parole il suo risentimento nei confronti della vita tutta, come se davvero le fosse stata dettata da un demone impietoso e malvagio (fu data per la prima volta alle stampe dal marito Ted Hughes, nel 1965, in una forma alquanto

diversa, peraltro, da quella che Sylvia aveva previsto). Una delle due ultime poesie che scrisse, il 5 febbraio 1963, s'intitola non a caso *Edge* (*Limite*, oppure *Orlo*, come traduce Giudici), che sarà anzitutto quello tra la vita e la morte, ma che costringe subito a chiedersi dove cominci e dove abbia termine il dominio della poesia nei confronti della realtà (e viceversa, ovviamente).

In queste poesie, che sono poi quelle per cui è rimasta e rimarrà, assieme al proprio io biografico, Sylvia ha fatto piazza pulita di tutto, con una cieca, furiosa sistematicità che è pari soltanto alla sua forza e autocontrollo poetico: il suo retaggio e la sua storia personale (il padre, il marito, anche la madre), il possesso del proprio corpo, le promesse della vita, i tentativi di costruzione di un'identità stabile, le illusioni di felicità, le istituzioni, le convenzioni borghesi, la famiglia, i figli, le cosiddette «buone intenzioni», i cosiddetti «buoni sentimenti». Non c'è nulla che si salvi, forse nemmeno la poesia, la figlia della Memoria, chiamata adesso a cancellare e annihilare, anziché a ricordare ed eternare. «Ho gettato cose a mare, io cargo di trent'anni / Testardamente attaccata al mio nome e indirizzo. / Hanno passato una spugna sui miei affetti»; oppure: «Niente di ciò vede la luna, è vuota e desolata. / E il messaggio del cipresso è nerezza – nerezza e silenzio».

Il fuoco della sua ultima e più incandescente stagione poetica, in sostanza, è quello di autodafé. Proprio per questo si può dire che abbia spinto tutto all'estremo, al punto che leggendola anche i nostri convincimenti su quello che la poesia è o non è, che può o non può fare, vengono messi alla prova: il rapporto tra la natura intrinsecamente affermativa dell'atto poetico e la negazione, tra vitalità del dire e l'istinto di morte, o ancora tra la voce di un io che più io non potrebbe essere e la voce dell'altro o di altro, dello straniero che abita in noi e che, come nel caso di Sylvia, può diventare il nostro padrone.

Ogni cosa, qui, è una sfida. Il fatto è che ha saputo imprimere una concretezza, una qualità fisica in certi casi irrefutabile a questa sua poesia

della cancellazione, il che poi significa alla sua voce, all'andamento del verso, alle sonorità, al suo immaginario (da ultimo così netto, spoglio, così inequivocabilmente fondato). Detto altrimenti, i versi della dimenticanza di Sylvia Plath sono spesso indimenticabili: «La donna è a perfezione. / Il suo morto // Corpo ha il sorriso del compimento, / Un'illusione di greca necessità // Scorre lungo i drappaggi della sua toga, / I suoi nudi // Piedi sembrano dire: / Abbiamo tanto camminato, è finita».

...

Emanuele Trevi, *È tempo di leggere le fiabe*, «la Lettera», 19 marzo 2023

«Più si conosce la poesia più ci si accorge» ha scritto una volta Cristina Campo «che essa è figlia della liturgia», considerabile come il suo «archetipo». Il primo esempio a sostegno dell'idea è quello di Dante, e suona abbastanza ovvio; più interessante è il fatto che a Dante venga accostato Boris Pasternak, perché il poeta russo, assieme a tanti contemporanei, incarna una strada verso l'assoluto ancora più preziosa e imprevedibile, scavata com'è tra le macerie delle immani catastrofi materiali e spirituali del suo tempo.

Mi è sempre sembrato questo il centro del pensiero di Campo, nata cent'anni fa, e il motivo del fascino perdurante del suo pensiero e della sua scrittura: la capacità di non arrendersi al sentimento della disfatta, della pienezza perduta, e di vivere il proprio destino come se fosse sempre possibile ricomporre i significati perduti, riannodare i fili sottilissimi della visione e della comprensione. Se il temperamento mistico di questa grande scrittrice, suprema orefice della lingua italiana, si è sempre rivolto all'invisibile come al nord mitico della sua bussola interiore, è pur vero che è il visibile, la tetra evidenza del principio di realtà, il nostro punto di partenza. In una delle sue pagine più famose, aveva dichiarato di amare il suo tempo, nonostante tutto il suo carico di orrori

e disincanti, proprio perché il tempo «in cui tutto vien meno» è il vero «tempo della fiaba».

Nel pensiero di Cristina Campo, vale la pena ricordare, «poesia» e «fiaba» sono praticamente sinonimi, e anche in quest'ultima le parole non si limitano a designare i fatti e le cose, ma si organizzano in una «disposizione quasi liturgica». Identica, per l'umanità di oggi, è la posta in gioco della poesia e della fiaba: il bene «perduto e dimenticato», nascosto in fondo ai «più orridi labirinti». È un punto cruciale, che distingue Cristina Campo da tanti ingenui misticismi che pretendono di puntare direttamente all'invisibile, evitando la porta stretta del visibile, come se fosse possibile far finta di non vedere quello che abbiamo di fronte agli occhi.

I simboli della poesia e della fiaba sono come dei ponti: capaci di condurre chi sappia meditarli dalla prigione della necessità al riconoscimento del proprio destino, che è la più grande libertà a cui si possa aspirare. È una specie di interminabile pedagogia dell'anima, quella che offrono le immagini delle Sacre scritture, delle favole, dei miti, della poesia: punti di convergenza e di sintesi tra il naturale e il sovranaturale, come il rovetto ardente, il Grillo parlante, le zucche di Cenerentola. Ci insegnano la legge fondamentale della vita: il mistero non si nasconde nell'inconcepibile e nell'invisibile (sarebbe, questo, un falso mistero, una tentazione diabolica) ma si manifesta «per allusioni celate nel reale». Tutto ciò presuppone, prima di ogni altra attitudine, un'arte rigorosa e sottile dell'interpretazione, una capacità di andare oltre i significati letterali delle parole e delle cose. Perché noi viviamo nel visibile, ma non dobbiamo concedergli un'«onnipotenza» che sarebbe solo una forma irrimediabile di cecità. Leggere davvero il mondo significa imparare a muoversi tra i suoi vari livelli di significato, come se procedessimo scostando dei veli, in direzione di quella verità che scopriremo essere nient'altro che il punto da cui siamo partiti.

La meta finale coincide con l'infanzia, e il nostro è un «avanzare di ritorno», come dice un'espressione

del gergo dei marinai che la scrittrice amava molto. Si può capire da questi rapidi accenni che quella che Cristina Campo tributa ai suoi poeti preferiti sia una forma di devozione molto più che un'ammirazione letteraria in senso stretto. Che si tratti di classici come Gaspara Stampa o John Donne, o di contemporanei come Marianne Moore o William Carlos Williams, il grande poeta è sempre un mediatore, ed è difficile distinguerlo dal santo. Potrei citare molte pagine, ma mi basta ricordare, tanto è esemplare della concezione di Cristina Campo, lo stupendo saggio su John Donne pubblicato nel 1971, come introduzione a una scelta di *Poesie amoro-se. Poesie teologiche*, da lei stessa tradotte. Già il titolo di questo prezioso libretto uscito nella serie Bianca di Einaudi è molto significativo. Non suggerisce una gerarchia, ma uno sviluppo spirituale coerente. Quello del grande poeta inglese è un itinerario, un «affilarsi» della mente che ha la sua necessaria origine nel più carnale, nel più terreno degli amori, quello per sua moglie Anne. Il passaggio dalla poesia amorosa alla poesia teologica, dopo la morte di Anne, non è una conversione che rinnega il passato, ma un progressivo ampliarsi del senso della realtà.

Nel 1971, oltre all'antologia di John Donne, Cristina Campo pubblicò anche un saggio intitolato *Sensi soprannaturali*, che per molti aspetti può essere considerato come il punto di approdo del suo pensiero, la sua formulazione più compiuta. Non è un saggio di critica letteraria, e tratta di argomenti impervi come la «vita spirituale del corpo» e la decadenza dei riti. Ma è da vera poetessa e interprete di poeti la convinzione che «nulla è soltanto metaforico nel dominio dell'invisibile». Là dove la bellezza e la verità (o il visibile e l'invisibile) finalmente coincidono, «la parola è condizione della sostanza come la sostanza lo è della parola». È proprio questa la lingua della favola, della poesia, e nessuno ha saputo coglierne il suono, quasi impercettibile tra i rumori del mondo, come Cristina Campo.

Gaia Manzini

L'arte del bookclub

«L'Espresso», 19 marzo 2023

Forma gruppi di lettura in tutta Italia, guida reti bibliotecarie, suggerisce novità editoriali. Ritratto di Simonetta Bitasi, alias Lettore ambulante

La lettura è un talento. Anzi, può essere una professione. Simonetta Bitasi, alias Lettore ambulante, lo sa. «Nel 2006 lavoravo ancora per la libreria Nautilus di Mantova e sono andata a Venezia per assistere a una lezione del professore Herbert Lottman sui gruppi di lettura anglosassoni.» In Inghilterra c'era da sempre una grande tradizione di gruppi lettura. Era affascinante l'idea di poter trasformare una pratica solipsistica in qualcosa di condiviso; era un buono spunto, ma non del tutto convincente. «Lo ammetto, inizialmente ero molto scettica, avevo la ferma convinzione che la magia della lettura si creasse solo tra il libro e il lettore, in un rapporto esclusivo.»

Il primo gruppo di lettura è stato organizzato in un bar: si chiamava e si chiama Librar. Il libro scelto per la prima discussione: *Il ragazzo giusto* di Vikram Seth, millecinquecento pagine di bellezza. Contro ogni pronostico, ne è nata una discussione appassionata. «È stato in quell'occasione che mi sono resa conto di che cosa sia la lettura condivisa. Quando si discute con gli altri di un libro, la propria lettura personale gemma.» Dà i suoi frutti, è la primavera della letteratura. Sì, perché alla propria interpretazione si uniscono altri punti di vista che rendono la visione di un libro prismatica e avvolgente; e poi perché la lettura diventa più attenta e intelligente. Quando si legge a casa per poi parlarne con gli altri,

si legge meglio. Si legge più profondamente perché si dovrà sostenere le proprie opinioni davanti agli altri lettori. Il digitale ci ha abituati a un tipo di lettura diversa, pratica, attuale, fatta di più cose contemporaneamente; la lettura esperta, invece, ha bisogno di immersione. Ma è qualcosa che si impara, come tutto. Il gruppo è una palestra per chi ama leggere. Come lettrice professionista, Simonetta Bitasi fa formazione ai librai sui gruppi di lettura e guida nelle acquisizioni le reti bibliotecarie. «Cerco di mostrare loro quanto viene pubblicato in Italia, soprattutto dai piccoli editori, e suggerisco percorsi, strade da proporre ai lettori. Difendo, insomma, la bibliodiversità dell'editoria italiana.»

Va dove la chiamano, Simonetta: va dovunque si voglia formare una comunità di lettori. Anche se poi, soprattutto nelle piccole realtà, leggere insieme non è solo una questione di libri. «La biblioteca pubblica è sempre un fortino sociale e politico. All'interno della biblioteca, il gruppo di lettura è un luogo di scambio per chi ama leggere e che a volte si sente solo, perché forse intorno non ha gli interlocutori giusti. È l'occasione per incontrarsi con le persone che hanno una passione in comune con te. E questo non è poco, soprattutto per gli adolescenti.» I gruppi non devono essere chiusi, ma aperti e tenuti in luoghi pubblici proprio come le biblioteche. Perché il gruppo di

lettura è prima di tutto un esercizio di democrazia. Un'azione politica. D'altronde quella che si allena non è solo la capacità di leggere, ma soprattutto quella dell'ascolto e del confronto. Lo scrittore e giornalista Luigi Gavazzi, in *Le voci dei lettori*, scrive che una delle caratteristiche fondamentali attivate dal gruppo è la delicatezza. Sì, la delicatezza. Che non è semplicemente educazione, ma molto di più: mette insieme l'accoglienza dell'altro e il modo in cui si portano avanti le proprie opinioni.

Per questo è essenziale che si leggano libri di vero valore letterario. «La narrativa di intrattenimento è di conforto e va benissimo, ma il libro condiviso deve metterci di fronte a domande, non offrirci risposte, altrimenti non sapremmo di cosa discutere. Ci sono libri che scatenano discussioni profonde, ma è anche questo il valore della letteratura. Così ci si forma come lettori e come cittadini.»

E poi – certo – il gruppo di lettura è un propulsore di umanità. L'ascolto reciproco ne fa un luogo sicuro per sé e per le proprie opinioni. «Nell'ultimo gruppo c'è stato un coming out molto sofferto, ma accolto con grande rispetto. Legandosi alla storia di un personaggio, una ragazza di un piccolo paese ha parlato della propria bisessualità. Era la prima volta che lo confessava a qualcuno.» Lo ha fatto perché sapeva che gli altri l'avrebbero accolta. Sapeva che l'avrebbero vista, riconosciuta, capita.

Fidanzamenti, amicizie, legami intellettuali: nei gruppi di lettura sono la normalità. E poi c'è qualcuno che trova la propria strada.

«Debora sta per diventare una scrittrice, ma la sua palestra è stata la lettura condivisa. Anna Osei, autrice Mondadori di origine ghanese, è di Mantova e anche lei ha frequentato per anni i gruppi. Così come Sara, ragazza romena dall'intelligenza prodigiosa, abbandonata dai genitori in giovane età. Unico cento e lode del liceo classico di Mantova nel suo anno di maturità, laureata a Oxford, e ora assunta da un'associazione internazionale.»

Leggere è un talento, come la corsa, come la musica o la matematica. Ma un talento che si allena. Chi

«La biblioteca pubblica è sempre un **fortino** sociale e politico.»

legge ha una maggiore elasticità neuronale e una più profonda empatia. «Se la riconosciamo come un talento, diamo alla lettura un valore sociale, soprattutto tra i giovani.»

Simonetta Bitasi lavora tutte le sere, si divide tra le decine e decine di gruppi che ha formato. Più che una stacanovista, però, si considera un'artigiana che ha imparato da suo padre sarto il valore di fare le cose a regola d'arte e di curarne tutti gli aspetti. «Io lavoro con il materiale umano, senza regole fisse, ma con l'elasticità di proporre libri e dibattiti su misura a seconda del gruppo. Con l'idea di partire sempre alta, ambiziosa. Come diceva mio padre: per fare un buon lavoro, bisogna iniziare da una stoffa di qualità.»

...

Marta Bellingreri, *Quei teenager che leggono insieme*, «L'Espresso», 19 marzo 2023

Catherine ha iniziato alle medie a leggere il genere young adult. Alle superiori è passata al memoir e a «storie realmente accadute». Andrea leggeva «gialli, d'estate» ed era scettico sulle graphic novel: non pensava che potessero «piacevolmente stupirlo». Adriana scrive e legge poesie, «quando mi viene l'angoscia», e si annoia in classe, però il circolo di lettura lo trova stimolante: sta cominciando a leggere romanzi. E finalmente a parlare di libri «senza sentirsi una secciona» dice Catherine, che dopo la pandemia ha notato tra i suoi coetanei un nuovo interesse nella lettura di libri, anche grazie alle numerose app e challenge. Si dice bookclub e si immaginano salotti frequentati da signore di una certa età, con tanto tempo libero a disposizione. E invece no. Adriana, Andrea, Catherine sono solo alcuni dei teenager che da Mantova a Roma, da Catania a Passignano sul Trasimeno (in

provincia di Perugia) partecipano a gruppi di lettura per adolescenti, organizzati in biblioteca, a scuola o in librerie indipendenti. Iniziative a cui ragazzi e ragazze hanno risposto molto positivamente e che potrebbero diventare una pratica sempre più diffusa, da allargare a più spazi. È quello che spera Marzia Consalvi, la responsabile delle attività culturali della biblioteca Raffaello di Roma e curatrice del Circolo lettura ragazzi. «La nostra biblioteca si trova a Anagnina, in periferia, ed è frequentata soprattutto da bambini da zero a dieci anni e adulti di tutte le età. Sentivo che mancava una fascia d'età: quella degli adolescenti, la più difficile da captare. Eppure la scuola superiore Lombardo Radice è proprio qua, due minuti a piedi, e molti dei ragazzi non c'erano mai venuti a trovare!» Insieme al professore Gabriele Vinci della vicina scuola, è nato questo esperimento, che dopo tre incontri e cinque libri, entrambi non faticano a definire un successo.

«Tanti ragazzi adesso vengono in biblioteca, con la scusa di prendere il libro in prestito da leggere per il circolo e poi si fermano. Vengono per uno, ed escono con due-tre libri» continua Marzia, che considera il fattore economico fondamentale. «Per alcuni scoprire come funziona il prestito, il fatto di non essere obbligati a comprare, anche per le famiglie, è un incentivo alla scoperta e alla sperimentazione» dice, fiera dell'immenso patrimonio delle Biblioteche di Roma, grazie al quale è riuscita a fare arrivare le copie a ognuno dei ragazzi del gruppo lettura. Di questo circolo di lettura a Anagnina fa parte Andrea che ha diciassette anni e prima non riusciva a trovare libri che lo invitassero a riflettere su di sé e su punti di vista diversi dal suo. «I libri che abbiamo letto affrontano temi che riguardano la nostra vita. Per esempio *Febbre* mi ha fatto pensare a persone che non si sentono apprezzate. Abbiamo letto *Oliva Denaro*, che mi ha fatto capire come vivono le ragazze l'essere nate in una società che ha discriminato le donne per secoli, prima non lo immaginavo. Leggere è un modo per avvicinarmi agli altri.» E farlo in biblioteca è anche un modo per uscire dal «contesto classe che è un

contesto abituale, in cui ripetono le stesse cose ogni giorno», racconta il professore di Andrea, Gabriele Vinci, della quarta superiore. «Il dibattito è stato spontaneo e partecipato, i ragazzi si sono appassionati. In una veste più libera rispetto a quella spesso ingessata della scuola, sono riusciti a parlare di temi che nelle aule non sempre vengono fuori: come la libertà di amare con diversi orientamenti sessuali. La letteratura dialoga con la loro vita.» Secondo un'indagine condotta dalla piattaforma di apprendimento on line GoStudent in occasione della Giornata mondiale del libro nel 2022 oltre la metà degli adolescenti italiani ha letto di più che nel 2021 e conferma il fatto che la pandemia abbia avuto un effetto positivo sulle abitudini di lettura. Anche Catherine è d'accordo, lei che del gruppo di lettura per adolescenti della biblioteca di Mantova fa parte da quando era alle medie. Ora frequenta la quarta superiore. «Per curiosità ho cominciato a farne parte e oggi i miei migliori amici sono tutti al gruppo lettura» racconta. «In primavera ed estate ci mettiamo in cerchio in cortile, d'inverno nella sala delle colonne, possiamo guardarci in faccia. Dai libri ho imparato come affrontare l'adolescenza, leggendo storie che possono capitare nella mia vita.» Simonetta Bitasi, che media questo gruppo di lettura dal 2006, è consapevole che bisogna rendere le biblioteche luoghi confortevoli per attrarre i più giovani. «Ho visto una passione uguale a quella che avevo io alla loro età su temi come l'amicizia e l'amore, ma ho scoperto tante cose nuove: la passione per fantasy e manga o temi come l'identità di genere. Tempo fa un gruppo di ragazze mi ha detto che la loro professoressa è brava ma per suggerire libri no: selezionava solo libri scritti da uomini. Non avrei mai pensato ciò alla loro età: hanno ragione, imparo da loro.» Alla libreria Le Pagine sul Lago di Passignano sul Trasimeno (PG) il gruppo di lettura teen dai quattordici ai diciotto anni viene definito una sorta di «cineforum letterario», mentre alla libreria Pescbanana di Catania il gruppo di lettura Spakki'libri era pensato per under 35: Umberto Bruno, che lo organizza, si è ritrovato in mezzo a tanti adolescenti.

Marina Viola

Figli che si scoprono non eterosessuali

«The Italian Review», marzo 2023



I nomi dei personaggi di questa serie sono inventati, anche se avrei tanto voluto chiamare mia figlia Vera, ma ho perso quella discussione sui nomi. Pazienza. Falsi anche alcuni (pochi) dei racconti di famiglia. Ma, credetemi, non sono una bugiarda: pensate che l'enorme balena bianca si chiamasse davvero Moby Dick? O il ragazzino di Ida, Useppe, o la tipa che perde la scarpa Cenerentola? E io mi adeguo.

Eravamo tutti e cinque a tavola: io, mio marito Ryan e i nostri figli Andrea, Martina e Vera. Si chiacchierava del più e del meno e si cercava di convincere Andrea (autistico ventiseienne tendenzialmente asociale) di stare a tavola con noi, con i soliti scarsi risultati. «Ah, a proposito» dice Martina, che stava frequentando il primo anno di università, «sono di genere non binario». Rispondo: «Bene, sono contenta!».

In effetti, è da quando Martina era piccolina che ha sempre preferito amici maschi, perché le femmine litigano sempre; il monopattino alle bambole, perché dopo un po' che noia, vestiti di colori neutri piuttosto che il rosa, a parte un periodo di principesse scemato molto velocemente. Le avevo comprato le Barbie, nascondendo al meglio possibile la mia insofferenza nei confronti di corpi sproporzionati, capelli che a toccarli vengono un po' i brividi e vestiti improbabili. Ci ha giocato per due, tre settimane al massimo. Al pomeriggio, dopo la scuola, andava al parco di fronte a casa (allora abitavamo a Brooklyn, ma poi ci siamo trasferiti a Cambridge, nel Massachusetts) a incontrare Henry, Zac, Anton, Maceo: la sua banda. Tornava sporca e sudata. Stanca e felice. Ha avuto, a dire il vero, un'amica femmina, ma quando la madre telefonava per chiedere se Martina volesse andare da lei a giocare, Martina mi faceva cenni con le mani per farmi dire di no.

Quando le ho imposto di cercare uno sport, quello che le piaceva di più, perché non è che si può stare in camera davanti al computer tutti i pomeriggi, ha scelto il roller derby, un gioco violento e di contatto, giocato sui pattini a rotelle, con atlete esclusivamente femmine, quasi tutte lesbiche. Lì ha cominciato a frequentare più ragazze, ma non quelle che da piccole giocavano alle bambole. Erano molto neutre per quanto riguarda il genere, e spesso tra loro nascevano amori detti e non detti. Martina era entrata a far parte di quel gruppo con estrema naturalezza. Io e Ryan eravamo convinti che fosse anche lei lesbica, ma un giorno ci ha annunciato, sempre con la naturalezza di cui sopra, di aver conosciuto un ragazzo. In internet. Il ragazzo era un tipo dell'Alabama, che lei voleva andare a conoscere. Dopo lunghi pianti e ancor più lunghe discussioni, siamo arrivati a un compromesso: se vuole, può venire

lui. Che infatti puntualmente è arrivato, lui con degli stivali da cowboy bianchi francamente improponibili e io con un bicchiere di vino (il terzo) pieno fino all'orlo.

Oltre che essere terrorizzata del fatto che sicuramente la mia bambina di diciotto anni era in camera sua a far l'amore (l'ho preparata bene? Cosa faccio, busso e le dico di non avere senso di colpa, che anche la mamma e papà ogni tanto lo fanno? Li avrà dei condom? Credo di averle detto che se non vuole fare nulla, per l'amor d'un Dio, deve saper dire di no, ma non sono sicura), ero stupita, e non poco, del fatto che si fosse innamorata di un maschio. Ricordo, nel panico generale, di aver chiesto a Ryan: «Ma scusa, non era lesbica?».

La sera a cena, quando ha annunciato il suo cambio di genere, ero molto contenta che avesse scoperto un aspetto importante di lei. Anche per Martina deve essere stata una liberazione: è una conquista importante capire chi si è e condividerlo con gli altri, malgrado non sempre sia una notizia accolta a braccia aperte. Molte persone infatti cercano di sopprimere la propria identità di genere. A parte qualche storia con delle ragazze, finora ha sempre preferito avere morosi. Mi ha spiegato, perché la maggior parte di quelli della mia generazione è un po' ignorante sul soggetto, che essere di genere non binario non ha nulla a che fare con la preferenza sessuale: una persona come mia figlia si sente un po' in mezzo tra il sentirsi donna o uomo, ovvero non riesce a sentirsi a suo agio né quando si dichiara maschio né quando si dichiara femmina. È attratta da maschi o come Martina, di genere non binario (ma nati col pisello, per intenderci).

La sua richiesta è stata che da quel momento, quando parlavamo di Martina, avremmo dovuto usare un pronome neutro: they. È un pronome plurale, è vero, ma per ora sembra essere il più gettonato. Ho fatto molta fatica a ricordarmelo, perché è grammaticalmente sbagliato, ma da qualche anno a questa parte ho fatto passi da gigante: non mi sbaglio quasi mai.

A Cambridge, dove viviamo, la gente è particolarmente liberal, nel senso che è aperta alle diversità di razza, di classe e di genere. Moltissimi ragazzini delle medie e del liceo si sono dichiarati di genere diverso da quello che è stato dato per scontato alla loro nascita, perché è una città che accetta le diversità con molta disinvoltura: per anni abbiamo avuto una sindaca gay, nera e musulmana, per esempio. I ragazzi qui si sentono compresi e accettati. A scuola non si percepisce discriminazione da parte dei compagni o degli insegnanti. Infatti, molti studenti preferiscono fare coming out a scuola prima di farlo a casa, perché esistono alcune culture che fanno fatica ad accettare questo tipo di discorsi.

Quando anni fa Martina ha annunciato la sua vera identità di genere, non ho potuto fare a meno di pensare che se fossimo in Italia, il suo futuro sarebbe molto più difficile, anche se percepisco un vento di cambiamento. Ho letto di molti genitori che raccontano di figli simili a Martina; i giornali ne parlano sempre di più, intervistano sessuologi e psicologi su questo tema. Mi sembra di capire che alcune cose stanno cambiando.

Due anni fa stavo ancora lavorando al mio ultimo libro, in cui mi sono posta molte domande su come affrontare da genitori la sessualità dei propri figli senza piangere o senza volersi buttare giù dalla finestra. Avevo appena finito il capitolo in cui descrivevo la rivoluzione di genere come una delle più significative della Storia con la esse maiuscola. Per i maschietti ancora adesso si mette il fiocchetto azzurro (il colore dei principi) per le femminucce quello rosa (il colore delle Barbie). Siamo il risultato di millenni in cui siamo stati guidati dagli

uomini, i «protettori» di noi povere femminucce deboli e servili. Se non ci fosse un genere considerato superiore, non ci sarebbero le discrepanze maschiliste che noi donne subiamo senza neanche accorgercene. Nel capitolo cercavo di spiegare come le dichiarazioni sul proprio genere, esprimere quello che si è senza timore, aggiungano un senso alla nostra sacrosanta libertà.

L'editor che mi aiutava mi ha chiamato che a Milano erano le tre di notte per dirmi che avrei dovuto cambiare o addirittura togliere quel capitolo, «altrimenti ti leggeranno solo le lesbiche e quelli di estrema sinistra», gruppo, tra l'altro, di cui sarei fiera di avere tra i miei lettori.

Diceva: «È tutta una questione di moda, questi ragazzini sono privilegiati e davvero non hanno nient'altro a cui pensare? Un'americanata che in Italia non capiterà mai». Sono stata gentile, ma ben ferma sulla mia posizione: che vantaggio avrebbe un ragazzino ad annunciare che si sente femmina se non è vero? Sono temi difficili da accettare e da condividere con genitori, amici, insegnanti. Altro che moda. C'è dietro a tali dichiarazioni una grossa sofferenza, che parte dal terrore di non essere accettati per come si è. Tzè... la moda... È complesso essere cresciuti in una società storicamente omofoba. Figurati te: una moda... Una delle poche volte in vita mia in cui ho avuto ragione: me lo ricordo perché mi capita raramente.

Gli Stati Uniti sono un paese notoriamente bigotto, ancora lì a discutere se il diritto di abortire è la strada più sicura per arrivare all'inferno. È un paese complesso, pieno di problemi sociali, strutturali; è un paese violento, fervido sostenitore del diritto di comprarsi tutte le armi che si vuole, difensore spietato della proprietà privata. Ci vivo da trent'anni e posso affermare di aver visto cose che voi umani non potete neanche immaginare. Eppure, benché Cambridge sia particolarmente aperta mentalmente, non è certamente un'eccezione: negli Stati Uniti i diritti per le persone Lgbtq sono diventati leggi. Si chiama Title IX quella che proibisce la discriminazione nelle scuole; il Title VII (parte del Civil Rights Act, approvato nel 1964) condanna discriminazioni sul lavoro. Si chiama Federal Fair Housing Act l'atto giuridico in materia di alloggi che vieta discriminazioni per quanto riguarda case o appartamenti in affitto o sul diritto di ottenere un mutuo. Nel 2020 è stato stipulato che non occorre più mostrare documenti medici per certificare il proprio genere sul passaporto americano. Ma soprattutto: è federalmente proibito discriminare persone dello stesso sesso (o genere) che si vogliono sposare o che vogliono adottare o avere dei bambini. Il che significa che, quando uno o una della coppia muore, per esempio, l'altro ha diritto all'eredità. Significa che se John e Steven si sposano, i loro diritti sono esattamente uguali a quelli di Giorgio e Susanna. E queste sono solo alcune delle leggi antidiscriminatorie: non siamo certamente ancora arrivati all'uguaglianza di diritti fra le persone cisessuali e tutti gli altri, ma la strada pare ben spianata per altre leggi.

L'Italia, invece, è considerato il paese dell'Europa occidentale peggiore per quanto riguarda i diritti Lgbtq. Non lo dico io, lo afferma Ilga, un'associazione mondiale in difesa dei diritti di lesbiche, gay, bisessuali e trans. In Italia, se si nasce fuori dagli stereotipi, non è possibile sposarsi, né adottare. La legge Zan, che tutela crimini o incitamento all'odio, sembra essere sparita dai programmi legislativi. Nel 2007, Romano Prodi propose un disegno di legge per la tutela dei diritti di persone come Martina, ma poi finì tutto in un enorme nulla.

Ho parlato di leggi antidiscriminatorie, perché malgrado ci sia discriminazioni in entrambi i paesi, il fatto che esistano obbliga anche la società, volente o nolente, ad accettare

e accogliere la presenza di persone diverse da loro. In Italia, per ora, facciamo ancora fatica. Mi è stato confermato anche qualche tempo fa, quando in Italia è nata un'ennesima polemica sulla presenza di una cantante trans, Rosa Chemical, a Sanremo. La deputata di Fratelli D'Italia Maddalena Morgante, nel suo discorso intenzionato a stoppare la «promozione di propaganda transgender», non si vergogna a sostenere che «la rivoluzione fluida era già da tempo sul palco dell'Ariston, ma trasformare Sanremo nell'appuntamento più gender fluid di sempre è del tutto inopportuno. La tv rimane il principale mezzo di informazione e i minori sono la fascia principale di ascoltatori. Il Festival della canzone rischia di diventare l'ennesimo spot del gender fluid e della sessualità fluida e che da sempre Fratelli d'Italia contrasta».

A proposito di tutele delle minoranze, appunto.

Sono palesi le differenze tra la riflessione tradizionalista della signora Morgante e le serate dedicate ai premi per cinema e musica qui, negli Stati Uniti. Forse l'evento più simile al Festival di Sanremo è quello dedicato ai Grammy, cioè alla musica contemporanea con la differenza che questi vengono seguiti in tutto il mondo, mentre sul nostro festival non troveremo certamente articoli sul «New York Times». Il premio per il disco migliore dell'anno è stato vinto da Harry Styles, ex membro del famosissimo gruppo One Direction. Che, nonostante l'abbigliamento, classificato come «gender fluid fashion», non ha mai voluto condividere le sue preferenze sessuali. Ha vinto anche l'artista tedesca Kim Petras, la prima trans a vincere nella categoria Best Pop Duo. Oltre a loro, in gara c'erano più di dieci artisti Lgbtq. Ai Golden Globes una persona trans ha vinto l'ambito premio Emma D'Arcy e molti altri sono stati concorrenti. I giornalisti più seguiti su Cnn negli Stati Uniti sono gay e non lo nascondono: Anderson Cooper, il più conosciuto, ha avuto un figlio grazie a una gravidanza surrogata, cosa che in Italia viene vista come un atto demoniaco.

Detto questo, spero di non passare per una di quelle persone convinte che gli Stati Uniti siano una specie di paradiso terrestre: lo è per chi è bianco, maschio, ricco, cristiano ed eterosessuale, proprio come Fabio Volo (ma in inglese). Per tutti noi che ci viviamo cercando di stare a galla è un esperimento per capire se le persone che arrivano da tutto il mondo possano convivere in pace. La strada è ancora molto lunga, ma la speranza è l'ultima a morire.

Emma Bonato

Schwa o non schwa? Tra battaglia linguistica ed emancipazione di genere

sherwood.it 20 marzo 2023



Sabato 25 febbraio 2023 a Testo [come si diventa un libro], evento culturale svolto nella Stazione Leopolda a Firenze, si è discusso su un tema delicato che crea una divergenza tra le linguiste e i linguisti: «Schwa o non schwa?». Così è stato nominato l'interessante dibattito tra Vera Gheno, sociolinguista, autrice di saggi come *Femminili singolari: il femminismo è nelle parole* edito da effequ e *Le ragioni del dubbio* pubblicato da Einaudi, e Andrea De Benedetti, linguista e giornalista, il quale ha pubblicato *Così non schwa* edito da Einaudi. A moderare l'incontro è presente l'autore e editor Leonardo G. Luccone.

La tematica in questione riguarda la grande polarizzazione che negli ultimi anni è emersa nei confronti dello schwa (ə), simbolo proveniente dall'IPA – l'Alfabeto fonetico internazionale – che si rifà ad un suono che non è presente nella lingua italiana. È un «suono indistinto per un genere indistinto», dice Vera Gheno, poiché per pronunciarlo è necessario mettere la bocca a riposo. È nato per far fronte a quelle situazioni in cui l'italiano predilige l'assegnazione di un genere, maschile o femminile, anche per identità non binarie. I movimenti LGBTQ+ e i collettivi femministi hanno rivendicato la parità di genere anche attraverso la lingua e la parola: come riuscire ad affermare i propri diritti se in primis la comunicazione risulta discriminatoria?

Tuttavia, secondo Andrea De Benedetti, lo schwa non sarebbe necessario poiché tutte le lingue sarebbero inclusive nel momento in cui soddisfano il loro bisogno primario, ovvero la comunicazione tra i parlanti. Di certo, però, egli ammette che queste

possano essere utilizzate in maniera violenta ed escludente: ma come avverrebbe questa esclusione? «Non tanto tramite i significanti, ma attraverso una manipolazione più o meno dolosa dei significati.» Alla luce di ciò, per lo studioso la manomissione del significante, quindi della forma della parola, sarebbe pressoché inutile, poiché alla base dell'esclusione rimane il significato, il concetto vero e proprio.

Un altro aspetto da considerare per comprendere al meglio il punto di vista di De Benedetti è il fatto che egli non creda nell'utilità di nuove grammatiche per far sentire tutti rappresentati. Il rischio sarebbe quello di allontanare la lingua dai parlanti e creare un altro motivo di esclusione.

Inoltre, ritiene che l'utilizzo dello schwa non avvenga in maniera libera e spontanea, poiché costringerebbe il parlante a forzare la sua «lingua madre» e reimpostarla nel momento in cui si decide di utilizzare il simbolo, ma la naturalezza della lingua verrebbe a meno.

Secondo il linguista, se si utilizza il simbolo per una piccola serie di circostanze, egli non avrebbe nessuna obiezione rispetto allo schwa. Ciò che lo spaventa sono coloro che lo rivendicano come diritto, poiché il diritto comporta il dovere di farlo rispettare: questa soluzione risulterebbe restrittiva, non aperta e nemmeno pronta alla convivenza con le disuguaglianze.

Conclude paragonando la lingua alla democrazia: «La lingua trae la sua forza e la sua autorevolezza perché è stata sottratta dalle accademie dal secondo dopoguerra per darla in mano ai parlanti. È quindi sconsigliabile disorientarla».

D'altro canto, secondo la sociolinguista Vera Gheno, ogni lingua è figlia di uno spirito del tempo, di uno *Zeitgeist* – ovvero la tendenza culturale predominante in un determinato momento storico. Alla luce di ciò, tutte le lingue europee nascono in un contesto dapprima androcentrico, in cui la donna era uno «scarto genetico», e poi si evolvono nel riconoscimento del dimorfismo sessuale, ovvero l'esistenza di maschi, di femmine e di persone residuali che rientrano nella categoria dei malati: Vera Gheno, infatti, ricorda che solamente dal 1990 l'omosessualità venne tolta dal manuale delle malattie psichiatriche. Una qualsiasi lingua, pertanto, riflette la visione del conosciuto: se questa è nata in un contesto in cui il maschio era al centro e, successivamente, si è evoluta in un mondo in cui era presente questo sistema binario fermo e categorico, come poteva esserci la risposta dentro alla lingua all'esigenza di un qualcosa che fino a quindici anni fa era ignoto? L'italiano non poteva risolvere l'aspetto di fenomeni nuovi, mai presi in considerazione, perché erano considerati casi psichiatrici.

La seconda questione risponde al concetto citato da Andrea De Benedetti, ovvero l'abilità dei parlanti di poter creare la lingua, l'aspetto democratico di questa. Secondo Vera Gheno, è una caratteristica bellissima, ma quasi utopica: non tutte le persone sono in grado di cambiare la lingua, poiché bisogna prendere in considerazione anche la variabile del potere: «La lingua, oltre che essere uno strumento per i parlanti, è anche uno strumento attraverso il quale viene perpetuato il potere. Essa rispecchia una società che tende ad essere colonizzante, coloniale, bianca, etero cis normativa»; queste strutture sociali si possono rivedere nella lingua e nella sua grammatica.

È necessario, quindi, che la lingua sia messa sotto tensione, sotto tortura: la società vede lo schwa solamente come un simbolo, un qualcosa di artificiale. Ma allora, si chiede Vera Gheno, cos'è la naturalezza in campo linguistico? Se la lingua provenisse veramente dal basso, questo simbolo dovrebbe essere l'emblema.

Un esempio citato dalla sociolinguista che può aiutare a cogliere il punto della questione è la manomissione linguistica creata dalle storiche americane negli anni Settanta: queste hanno alterato la parola «history», trasformandola in «Herstory». Le donne avevano la necessità di raccontare la storia dal loro punto di vista, quello femminista, sottolineando il loro ruolo per non rimanere nel margine. Le protagoniste in questione erano perfettamente consapevoli che l'«his» di «history» non provenisse dal pronome maschile, ma hanno messo sotto tensione la lingua per farsi spazio in una storia prevalentemente maschiocentrica.

Tuttavia, l'autore di *Così non schwa* sottoscrive il concetto del retaggio patriarcale della società, ma ritiene che non ci sia nessuna prova, almeno fino ad oggi, che la scelta del maschile non marcato sia riconducibile al progetto pensato per rendere la lingua «mascolina».

In un dibattito tra due correnti di pensiero opposte, ci possono essere dei punti di vista in comune. Il non utilizzo dello schwa nei documenti formali e ufficiali è condiviso da entrambi i linguisti: infatti, Vera Gheno ritiene che questi abbiano un'altra finalità, ovvero la comprensione e la leggibilità del testo. Inoltre, entrambi pensano che l'italiano sia una lingua in grado di essere attenta alle diversità solo se ne si fa buon uso: diventa quindi una lingua transfobica e razzista non nella sua struttura, ma nel suo impiego.

In conclusione, la società deve percepire come lo schwa non sia la risposta, ma la domanda. Lo schwa è la punta dell'iceberg, il capro espiatorio della questione. L'importante è che se ne parli, che sia presente negli striscioni delle manifestazioni, che ci sia quest'attenzione verso l'inclusione – parola che utilizzo con tutte le limitazioni che questa ha. La sperimentazione non dovrebbe spaventare, la lingua può evolvere e può cambiare. Rimando alla frase in chiusura di Vera Gheno: «Lo schwa non è la risposta, lo schwa pone il problema. Ai posteri l'ardua sentenza».

Leonardo G. Luccone

L'uomo che inventava gli scrittori

«la Repubblica», 22 marzo 2023

Erich Linder, l'agente letterario più rispettato e temuto dell'editoria italiana. Da Moravia a Joyce ha rappresentato i diritti di tutti

Il 22 marzo 1983 è una data chiave nella storia dell'editoria italiana. Quel giorno muore, inaspettatamente, l'agente letterario Erich Linder, l'arbitro, il regista, il direttore editoriale occulto delle grandi case editrici, mattatore per oltre trent'anni del mercato nazionale e internazionale, un signore che poteva vantarsi, e non lo faceva, di gestire i diritti di oltre ottomila autori, gente come Montale, Calvino, Buzzati, Sciascia, Parise, Mann, Joyce, Nabokov, Agatha Christie, Salinger, Roth. Si parla subito di «autori rimasti orfani»; gli editori sembrano smarriti (qualcuno disse «liberati»), gli editor diventano subitaneamente più adulti, l'idea di scouting andava reinventata, ma quest'improvvisa necessità di cercarsi i libri da soli fu una buona cosa. Sì, perché, è come se dalla metà degli anni Cinquanta a quel giorno fosse esistito un direttore editoriale dei direttori editoriali che decideva quali libri dare e a chi, e senza grande diritto di replica. Basta dare uno sguardo all'archivio dell'Agenzia Letteraria Internazionale (Ali), quasi quarantamila fascicoli in duemila faldoni, ora presso la Fondazione Mondadori, e ci si accorge che gli scambi epistolari suonano come ordini di un sovrano ai suoi sudditi.

Con una calibrata rete di contatti, quattordici ore di lavoro al giorno e telefonate su telefonate, Linder era sempre aggiornato sulle novità librarie di tutto il

mondo. La sua incredibile memoria, la capacità organizzativa, cultura e gusti sopraffini lo rendevano onnipotente. Aveva talpe ovunque: se un editore aveva intenzione di varare una collana o tramava un colpo editoriale, Linder lo veniva a sapere. Era pragmatico, spiccio, lapidario.

Occhi sbarrati, sguardo penetrante, incuteva soggezione; era temuto, odiato («mi detestavano, come un industriale può detestare un sindacalista che semina la ribellione tra gli operai»); perdere la sua fiducia voleva dire entrare in una specie di castigo culturale. Si diceva che avesse preferenze per Einaudi, Bompiani, Garzanti («il più intelligente e colto, ma incostante e inaffidabile») e che non guardasse con grande simpatia Feltrinelli (che chiamava «Feltrinaglio»). Forse dipendeva dal fatto che *Il dottor Živago* (prima edizione mondiale, 1957) e *Il Gattopardo* (1958) furono pubblicati senza il suo contributo.

Nacque nel 1924 a Leopoli, allora territorio polacco, da padre ebreo rumeno e da madre polacca ashkenazita («sono ebreo e mi sento ebreo, abbastanza faziosamente per dire che in una diatriba tra un ebreo e un non ebreo credo che darei sempre ragione al contendente ebreo»). Da Vienna, dopo una parentesi triestina, nel 1934 la famiglia si stabilisce a Milano dove il giovane Erich frequenta la scuola

«Gli editori sono spesso degli **ingenui** e credo che abbiano bisogno di qualcuno che sappia vedere le cose con cinismo.»

ebraica. «Ho cominciato più o meno casualmente perché avevo la nefrite [...], leggendo delle quantità incredibili di giornalini per bambini. [...] Guarito [...] sono andato a vedere una redazione di un giornale e da lì sono finito, sembra strano, in editoria». A quindici anni comincia a lavorare per Mondadori come assistente di Matilde Finzi, segretaria di Arnoldo, costretta a lavorare a casa per via delle leggi razziali. Linder invece non era intimorito dalla furia antisemita. Nei primi anni Quaranta la sua conoscenza delle lingue lo porta a frequentare la Ali, a caccia di libri da tradurre. «Era un porto di mare e un eldorado insieme». Nel 1943 Luciano Foà, che proseguiva il mestiere del padre, lo coinvolge come redattore nelle Nuove Edizioni Ivrea di Olivetti, il nucleo delle future Edizioni di Comunità. In quell'ambiente Linder lavora accanto a Bazlen, Musatti, Traverso. Oltre a inesauribili liste di libri, con Bazlen condivide l'amore per la letteratura austroungarica (per un soffio non sarà lui a portare Kafka in Italia).

Nel 1944 a Firenze viene accolto da Bilenchi e beffardamente lavora come interprete per i tedeschi. Dopo la Liberazione si trasferisce a Roma dove trova lavoro prima presso la radio degli Alleati, in seguito nell'ufficio diritti della Bompiani. Tornato a Milano, forte della sua agenda, viene assunto alla Ali: a Linder spettano gli autori anglosassoni, a Foà i francesi. Nel 1951, dopo il passaggio di Foà all'Einaudi, Linder assume il controllo della società.

«L'agente non può limitarsi alla scelta dell'editore più adatto e agli aspetti contrattuali o economici, [...] occorre un suo intervento anche su copertine,

caratteri, tipi di edizione, veste, pubblicità, eccetera»; «bisogna riuscire o a trovare il miglior editore per una certa opera o per tutte le opere di un certo autore»; «gli editori sono spesso degli ingenui e credo che abbiano bisogno di qualcuno che sappia vedere le cose con cinismo»; «credo che l'autore sia vittima dell'editore»; «l'autore deve solo pensare a scrivere. A fare i suoi affari ci pensa l'agente», erano questi i suoi paradigmi. In un'epoca nella quale l'editoria si trasformava in industria, Linder si pone monoliticamente a difesa dell'autorialità: «Per un editore un libro che va male è solo un incidente, per un autore può essere una rovina».

La maggior parte dei suoi autori diventava linderdipendente, ricorda Giordano Bruno Guerri, «al punto di non saper iniziare un romanzo, parlare con un editore, accordarsi con un giornale o concedere un'intervista senza prima consultarsi con lui. [...] Aveva tre teste, come Cerbero: quella dell'autore, quella dell'editore e quella del lettore»; Calvino gli sottopone trepidante la struttura delle *Città invisibili*.

Luigi Bernabò, uno dei suoi migliori allievi, ha spesso ricordato che, dietro al «magnifico mostro», Linder era una persona sensibile, timida e forse po' insicura: un dio di carta come lo definisce Dario Biagi nella sua appassionata biografia. Un luminoso despota anarchico, l'«agenz-io». Dopo la sua morte, allo smembramento della Ali e alla «liberalizzazione» del mercato è seguita una spersonalizzazione dei marchi editoriali. Se Linder lo sapesse, di sicuro gli dispiacerebbe, ma si limiterebbe a borbottare: «Pazienza», con gli occhi sbarrati, il volto teso appena stemperato da un ghigno.

«L'autore deve solo pensare a **scrivere**. A fare i suoi affari ci pensa l'agente.»

Tommaso Bovo

Riccardo Falcinelli: giudicare dalla copertina

frizzifrizzi.it, 23 marzo 2023

«Ogni grafico sceglie la sua grafica ma anche ogni grafica deve corrispondere ai suoi committenti e ai suoi clienti.» Dialogo con Falcinelli

Il lavoro di Riccardo Falcinelli è caratterizzato da un grandissimo amore nei confronti della parola, soprattutto la parola scritta. È un progettista che si è specializzato nella grafica editoriale, lavorando per alcuni tra i maggiori editori italiani, tra cui Einaudi, Laterza, HarperCollins, Carocci, Sur, minimum fax, Zanichelli. In una qualsiasi libreria è praticamente impossibile non incrociare almeno una copertina uscita dal suo studio.

Molto attento agli aspetti teorici della comunicazione visiva, ha pubblicato diversi saggi, molti dei quali hanno avuto un grande successo di pubblico: tra i quali ricordiamo *Critica portatile al visual design* (Einaudi, 2014) o *Cromorama: come il colore ha cambiato il nostro sguardo* (Einaudi, 2017).

Ho incontrato Riccardo Falcinelli nel suo studio a Roma in una bellissima giornata di febbraio.

Insomma, i libri ti piacciono molto.

Sì, assolutamente. Dico a volte che se non avessi fatto il grafico avrei fatto l'editore. Mi piace l'editoria, amo il mondo dei libri. Alla grafica ci sono arrivato per coincidenze della vita, ma non è un caso che oggi abbia a che fare con l'editoria.

Per il design del prodotto sono fondamentali le figure dei maestri, professionisti che sono diventati punti di

riferimento importanti, spesso imprescindibili. Tu hai dei maestri nel campo grafico?

Trent'anni fa avrei potuto dire di avere dei maestri, oggi non è così: ho delle figure importanti a cui faccio riferimento ma sono diventati sicuramente meno presenti. Per me maestri sono stati Saul Bass e Milton Glaser per il mondo dell'illustrazione, sono stati poi importanti gli scritti di Munari e per l'editoria i lavori di Germano Facetti. Fondamentale poi è stato Pierluigi Cerri, poco conosciuto dai non addetti ai lavori, ma è stato un gigante: lavorava sul dettaglio, sui piccoli elementi, ed è per questo che risulta ai nostri giorni poco seduttivo, è per questo che non viene capito. Oggi si preferisce la grafica ad effetto, mentre lui lavorava su un'idea visiva strettamente editoriale, elegantissima. Ad ogni modo credo che i maestri servano soprattutto quando sei giovane: e io non lo sono più, quest'anno compio cinquant'anni.

A proposito di punti di riferimento, la scuola svizzera è stata una filosofia progettuale importantissima per la grafica: è nata nel secondo dopoguerra e ha richiesto ai designer di produrre elaborati chiari, di facile leggibilità, razionali. Secondo te questi principi sono validi ancora oggi?

L'idea che quella fosse la forma più efficace di comunicazione è un falso, la scuola svizzera aveva un



approccio presuntuoso alla progettazione: può funzionare per alcuni progetti molto specifici ma non per tutti. Ad esempio la scatola dei corn-flakes Kellogg's è certamente più bruttina dei lavori «svizzeri» di Müller-Brockmann o Vignelli, ma rimane più efficace per quel tipo di prodotto e per il contesto in cui si inserisce. La grafica razionalista in fondo chi la usa più? Se uno va in strada e guarda i manifesti, o su Netflix o nei supermercati, dove sta la grafica svizzera? Non c'è. È stato uno stile forte che corrispondeva ad un determinato momento storico. Il malinteso è stato pensare che il razionalismo fosse veramente razionale, seguiva invece il gusto di un'epoca e l'idea puramente teorica di una società che non esiste nella realtà.

E infatti alla fine del secolo scorso si è messo in discussione questo approccio rigoroso al progetto grafico: si

riconosceva alla scuola svizzera di essere stilisticamente ineccepibile ma la si accusava allo stesso tempo di non emozionare. Alcuni grafici hanno sperimentato approcci più autoriali, più speculativi. L'obiettivo questa volta era emozionare. Illustri esempi sono stati David Carson o Stefan Sagmeister.

Sagmeister e Carson hanno un approccio diciamo molto «artistico» alla grafica: ci sta ed è una delle possibilità espressive che la disciplina ti permette. Sia per la scuola svizzera che per questo modo performativo di intendere la grafica l'errore è credere che esista un tipo di progettazione che vada bene per tutto. Ogni grafico sceglie la sua grafica ma anche ogni grafica deve corrispondere ai suoi committenti e ai suoi clienti. Con il metodo di Sagmeister non ci puoi fare tutto: se lavori per la farmaceutica non puoi permetterti quel tipo di linguaggio. Allo stesso modo non puoi utilizzare la grafica svizzera per fare la pubblicità dei thriller per Netflix. L'errore, ripeto, è credere che la grafica sia una cosa sola, che esista un approccio migliore di un altro e che quello possa rispondere a qualunque forma di comunicazione.

Tu oggi potresti mai lavorare per clienti o prodotti dei quali non condividi le idee?

È successo, gli ho detto che non avrei progettato per loro. Mi avevano ad esempio chiesto di fare un catalogo di armi: ho rifiutato. Questo non vuol dire che io lavori solo con chi la pensa esattamente come me, anzi. Però cerco di relazionarmi con quei committenti con cui mi trovo a più mio agio.

Per secoli i libri non hanno avuto copertine, erano anonimi con al massimo il titolo inciso. Oggi a cosa servono le copertine dei libri? Perché hanno assunto così tanta importanza?

Le copertine servono prima di tutto ad orientare i lettori: ogni anno in Italia vengono pubblicati migliaia di volumi, il pubblico a colpo d'occhio riconosce, senza concettualizzare, qual è un saggio filosofico, un libro di cucina o un thriller, solo dal

tono grafico, senza neppure leggere i titoli, e così all'interno di una libreria si orienta. In secondo luogo i libri servono a far intravedere quello che può raccontare un libro, la storia, l'atmosfera. E infine la copertina serve anche a costruire un oggetto per abbellire delle case: pochi lo tengono in considerazione, ma se il libro è un oggetto allora la grafica editoriale è anche una forma di arredamento.

Per fare una copertina è meglio prima avere letto tutto il testo o è invece meglio averne solo una traccia?

Dopo tanti anni posso dirti che la cosa migliore è non leggere tutto lo scritto. Fondamentale è invece parlare con una persona che il libro lo conosce bene, può essere l'editor o il direttore editoriale: la cosa più importante è che te lo sappia raccontare, sappia quindi trasferirti la temperatura del racconto, che ti faccia capire l'atmosfera. Quel tipo di mediazione è la cosa che produce le copertine migliori.

L'editor quindi, non l'autore dell'opera?

Esatto, l'editor. Colui che ha scelto e seguito il libro è molto meglio dell'autore nel fare sintesi e dirti le cose fondamentali sui contenuti. Al grafico serve una suggestione veloce e gli autori spesso non sono in grado di tirarla fuori, sono troppo dentro alla storia che hanno scritto. Non hanno la capacità di condensare la loro opera in un'unica immagine. Questo vale anche per me. Quelle volte che avevo già letto i libri prima di progettarli non ho prodotto la grafica migliore, soprattutto quando il libro mi ha coinvolto molto: spesso mi sono innamorato di un particolare che ho messo in copertina ma che non era così importante nel contesto generale.

Il Garamond è il carattere in assoluto più utilizzato nei testi di narrativa. Mi spieghi il perché? Cos'ha questo carattere rispetto agli altri?

Il lettore per poter leggere senza fatica ha bisogno di consuetudini consolidate. Se tu vuoi leggere una cosa come *I fratelli Karamazov*, ti devi trovare comodo, e da questo punto di vista il Garamond è

l'equivalente di una pantofola: le persone lo conoscono bene, sono abituate a quelle «scarpe» e per questo lo leggono velocemente. Possiamo dire che i lettori forti sono tipograficamente molto conservativi, amano utilizzare le pantofole che hanno da sempre. Ci sono poi delle questioni tecniche, ci sono diverse famiglie di Garamond ma generalmente hanno un numero sufficiente di irregolarità che permette una forte facilità di lettura. Ad esempio la *b* e la *d* non hanno lo stesso disegno rispecchiato come invece capita con tanti lineari. I Garamond hanno tante variazioni e poco contrasto. Il Bodoni ad esempio è un carattere bellissimo, ma è talmente contrastato nel rapporto tra le aste e le grazie che risulta più faticoso da seguire. Attenzione però, al primo posto rimane sempre l'abitudine: amiamo il Garamond perché siamo abituati a leggerlo.

E qual è secondo te la possibile evoluzione del libro di carta?

Per ora l'evoluzione del libro cartaceo è il libro cartaceo. Il libro di carta sta andando benissimo, non se ne sono mai comprati e letti così tanti come in questi anni: la carta rimane per ora il miglior supporto dove leggere.

Sto andando in giro per cercare di capire se esiste una grafica italiana. Secondo te esiste? E se esiste che caratteristiche ha rispetto ad altri paesi?

Quando ero a Londra per il lancio di *Cromorama* in inglese, i grafici di Penguin hanno visto le mie copertine e mi hanno detto: «Eleganti, si vede che sono italiane». Evidentemente hanno notato delle cose che io non vedo perché ci sono troppo dentro. Quindi la mia risposta è sì, esiste sicuramente una grafica italiana, ma se vuoi qualcuno che ti spieghi le caratteristiche, che ti dica da cosa si distingue dalle altre, dovresti chiederlo ad uno straniero, a qualcuno che guardi da fuori.

Grazie Riccardo.

Grazie a te Tommaso.

Lucio Luca

Il mio libro andato subito in buca

«il venerdì», 24 marzo 2023



Intervista a Gian Marco Griffi, «scrittore del lunedì», come ama definirsi, e direttore di un golf club. Edito da Laurana, il suo romanzo è un caso editoriale

L'uomo che ha messo in buca tutti i cliché dell'editoria italiana indossa una bella giacca verde da circolo esclusivo e si gode dal suo ufficio un panorama mozzafiato del Monferrato che somiglia tanto a una valle della Scozia. Già, perché Gian Marco Griffi, «scrittore del lunedì» come ama definirsi, in realtà di mestiere fa il direttore del Margara Golf Club di Fubine, a metà strada tra Asti e Alessandria, e fino a un annetto fa non immaginava nemmeno che il suo romanzo fluviale, qualcosa come ottocento e passa pagine, pubblicato da un editore «folle e coraggioso» come Laurana, potesse diventare un autentico caso letterario, capace di vincere decine di premi – dal Mastercard al Fahrenheit solo per citarne un paio – e adesso addirittura è in lizza per lo Strega. Con uno sponsor d'eccezione come lo storico Alessandro Barbero, che ha proposto *Ferrovie del Messico* definendolo «un romanzo colto che merita di essere candidato per la novità e l'ambizione del concetto e della trama». E forse anche per la sua storia, visto che si tratta di un libro uscito nel silenzio in appena centosessantasei copie, rifiutato praticamente da tutte le librerie mainstream in quanto «fuori mercato» e senza alcun appoggio se non quello di una piccolissima casa editrice e di un direttore di collana che, prima di chiunque altro, ha intuito il potenziale del racconto e si è sbattuto sui social per farlo conoscere ai lettori.

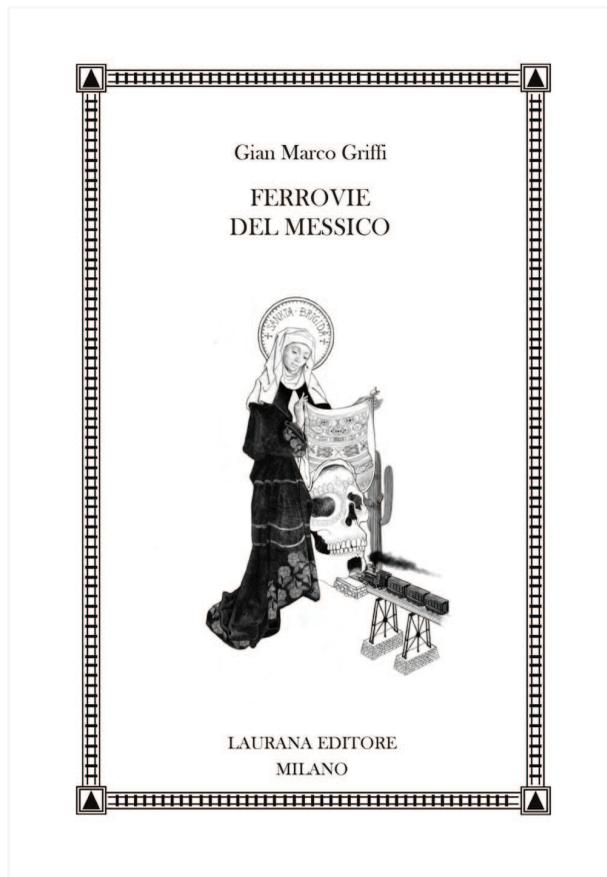
«Senza Lillo Garlisi e Giulio Mozzi non saremmo certo qui a parlarne» confessa candidamente Griffi mentre andiamo a esplorare il megacampo di Margara, trentasei buche, a bordo di una golf cart. «E invece siamo già alla decima ristampa, il mio telefono continua a squillare e anche dall'estero chiedono di tradurre il romanzo. In Germania usciremo nella primavera dell'anno prossimo e sono già molto emozionato. Capirai, io prima di *Ferrovie del Messico* avevo scritto solo un paio di racconti, libri da qualche centinaio di copie, perlopiù regalati ad amici. Sono un piemontese schivo, riservato, abito a Asti, non proprio il centro del mondo. Ora mi fermo per strada e non so mai cosa dire...»

Chissà se si sente un po' «messo in mezzo» come il protagonista del suo romanzo, il soldato repubblicano Cesco Magetti, classe 1921 – «come mio nonno» – un ragazzo che nella Asti occupata dalla Wehrmacht si arruola per necessità nella Guardia nazionale ferroviaria e un bel giorno si vede piombare in testa un ordine partito nientemeno che da vertici del Reich, addirittura – si vocifera – da Hitler in persona. La richiesta è surreale: disegnare una mappa aggiornata delle ferrovie del Messico, appunto, perché il Führer si è messo in testa che da quelle parti si nasconde la chiave di volta per vincere la guerra. E deve disegnarla in fretta, il povero Cesco, perché

«Io, alla fine, resto il direttore di un campo da golf che ha la passione della scrittura, per una piccola casa editrice invece un'affermazione del genere può rappresentare **la svolta.**»

dalla Germania hanno preteso che il lavoro sia consegnato in appena una settimana.

«I personaggi li avevo in testa da tempo,» racconta Griffi «ma mi mancava lo spunto da cui partire. E anche il titolo del romanzo. Poi una sera ho letto una biografia di Marcel Proust e ho scoperto che amava giocare in borsa investendo in titoli esotici, come le miniere d'oro dell'Australia o le ferrovie del Tanganika e del Messico. È stata una folgorazione.



Anche se mi è toccato studiare per bene le cartine di quel paese per evitare errori».

Fra citazioni colte, rimandi a Gadda e al Pynchon di *V.*, a Manganelli o a Bolaño, entrano in scena decine, centinaia di personaggi bizzarri che Griffi racconta con ironia utilizzando un linguaggio semplice, conviviale, ricco di neologismi legati alla sua terra. In mezzo lo sventurato Magetti che non sa davvero quali pesci pigliare: «Il signor Aiutante capo» chiede al suo superiore «è a conoscenza che il sottoscritto non sa niente della rete ferroviaria del Messico, vero?».

«Tutto è cominciato durante il primo lockdown» spiega lo scrittore. «Ero chiuso in casa come tutti e ho avuto tanto tempo per buttare giù storie, capitoli, situazioni grottesche. Per otto o nove ore al giorno mi sono piazzato davanti al computer e sono venute fuori più di duemila pagine. Ho pensato che fossero un po' troppe e le ho ridotte a qualcosa di più di ottocento. Giulio Mozzi le ha lette e ha convinto l'editore a pubblicarle. Pur sapendo che oggi andiamo tutti troppo veloce e un tomo del genere sarebbe stato difficile da far digerire alla distribuzione. Poi, però, i social hanno fatto il miracolo.»

Già, come si suol dire in questi casi, è partito il tam-tam dei lettori. Le librerie si sono viste richiedere il romanzo che – quasi mai – avevano tra gli scaffali. Sono partite le ordinazioni e subito dopo le recensioni entusiaste dei giornali. Fino all'incredibile weekend dello scorso dicembre quando *Ferrovie del Messico* vince in due giorni il Mastercard e diventa il libro dell'anno di Fahrenheit, la storica trasmissione di Radio3: «Sono partito in macchina da Asti per Roma con mia moglie e Dante, il nostro bambino di quattro anni. Pensavo di fare una gita, non avrei mai pensato di vincere nulla. E invece sono stato

letteralmente travolto dall'emozione. Ero felicissimo ed entusiasta per me, certo, ma soprattutto per l'editore. Lillo era fuori dalla grazia di dio, per un marchio come Laurana avere un libro di successo è importantissimo. Io, alla fine, resto il direttore di un campo da golf che ha la passione della scrittura, per una piccola casa editrice invece un'affermazione del genere può rappresentare la svolta».

Da quell'incredibile doppietta, la vita di Gian Marco Griffi è cambiata: «Scrittori famosi vengono a stringermi la mano, mi chiamano editori importanti, arrivano le richieste di interviste. Faccio fatica ad abituarmi, per fortuna ogni giorno sono qui al Margara, provo un paio di buche nel green e mi rilasso. E studio, perché sono pure un arbitro internazionale e il regolamento di questo sport sembra semplice ma contempla più di un migliaio di eventualità, tocca tenersi aggiornati. Tra l'altro quest'anno a Roma si gioca la Ryder Cup, la manifestazione internazionale più importante del mondo, e quella non me la perdo di sicuro». Sempre che non ci sia di mezzo lo Strega, il premio letterario più ambito, quello che le piccole case editrici non vincono mai. Ma stavolta chissà: «Loredana

Lipperini, quando mi ha consegnato il Fahrenheit, ha detto che forse qualcosa sta cambiando. Io non ci penso, per me è già un sogno essere stato proposto da un grande storico come Alessandro Barbero. A proposito, sai che il giorno prima che uscisse il mio nome erano tutti a conoscenza? I giornalisti, il mio editore, Giulio Mozzi. L'unico che non l'avrebbe mai immaginato ero io. L'ho appreso dai siti, sono stato l'ultimo a sapere. Come sempre...».

E adesso? «Non ho ancora realizzato benissimo, posso soltanto dire che mi godo il momento. No, non sto scrivendo, non ne avrei proprio il tempo. Ma qualche idea mi ronza per la testa, quella sì. Chi si aspetta un seguito di *Ferrovie*, però, resterà deluso. È vero che ho ancora centinaia e centinaia di pagine non utilizzate che potrebbero dare spunti a nuove storie di Cesco, Tilde e di tutti gli altri protagonisti, ma prima voglio scrivere altri racconti. Quando? Non saprei dirlo. Non ho impegni da mantenere, so soltanto che voglio scrivere ma non penso di fare lo scrittore. Mestiere nobile che lascio ad altri. Mi piace la mia vita, mi piace il mio lavoro, non lascerei Asti e il Monferrato per nulla al mondo. Sono felice. Serve altro nella vita?»



Mattia Grigolo

Nelle viscere della narrativa

«minima&moralia», 24 marzo 2023



Intervista a Stefano Pirone, fondatore di Pidgin

La prima volta che ho visto Stefano è stato durante una di quelle grosse fiere di libri che tutti sappiamo. Sedeva dietro lo stand, quasi nascosto dai libri della casa editrice che ha fondato, da borse di tela con il logo in bold serigrafato sul fronte, da segnalibri. L'avevo sempre e solo sentito via mail. È buffo: non sapevo esattamente che aspetto potesse avere.

A me ha ricordato Dylan Klebold. Cioè, non che ci sia alcuna somiglianza fisica in comune ma, allungando la destra verso di lui a presentarmi finalmente dal vivo, è stata la prima cosa che ho pensato.

Forse ho pensato che Stefano somigliasse a uno che può commettere un massacro in ambito scolastico. Leggendomi non ne sarò contento.

In seguito ci siamo sentiti diverse altre volte e ci siamo incontrati anche in contesti meno letterari.

Una sera a Lipsia, c'era Francesca, la sua compagna, e c'erano Dafne e Gabriel, due amici.

In quell'occasione abbiamo parlato di musica, di chitarre modificate e di hardcore punk, scena che entrambi abbiamo frequentato molto, seppur in emisferi italiani diametralmente opposti.

Un weekend sono stato ospite a casa loro, a Napoli, abbiamo parlato della città, del quartiere dove vivono. Ha detto: «Alexa, forza Napoli» ed è partito un coro della curva B.

Stefano è una di quelle persone che resta molto sulle sue, fatica a lasciarsi andare e, proprio per questo motivo, è anche una di quelle persone di cui non

posso fare a meno di fidarmi. È uno strano gioco delle mie interiora emotive.

Dal 2017 porta avanti Pidgin Edizioni, casa editrice napoletana dalle tinte vagamente «fuori dalle righe». Togliamo il vagamente.

Il catalogo conta due collane, Ruggine per la narrativa e Dissezioni per il personal-essay, alternando traduzioni a opere di autrici e autori italiani.

Dopo la prima impressione – che generalmente è quella sbagliata perché siamo in un mondo zoppo, raso di doppisensi e fundamentalmente governato dal pregiudizio –, nella mia immaginazione, Stefano ha smesso di sembrare un omicida adolescente ed è diventato una persona con la quale mi piace parlare. Quando gli ho chiesto se gli andasse di essere intervistato, immaginavo dove volevo arrivare, ma non quanto mi avrebbe permesso di avvicinare determinate cose, per via del suo carattere molto riservato.

Mi interessava, ovviamente, la sua visione rispetto l'editoria italiana e il particolare tipo di narrativa che ha sempre inseguito con grande costanza e dedizione. Mi interessava, però, anche sapere attraverso cosa, l'uomo Stefano, avesse creato l'immaginario che poi ha reso Pidgin Edizioni la casa editrice unica capace d'imporsi in modo abbastanza netto nel panorama indipendente italiano.

Un pomeriggio di febbraio inoltrato ci siamo visti e abbiamo parlato dell'editoria – non solo quella italiana – delle difficoltà nel trovarsi a sopravvivere in

un sistema fallato da ormai troppo tempo, della cultura giapponese e di cultura punk, abbiamo parlato di musica e, ovviamente, di cosa significa essere un piccolo editore oggi, in Italia.

La prima è classica: com'è nata Pidgin?

Allora, parto da lontano. All'università ho studiato lingue e letterature straniere, scegliendo inglese e giapponese a percorso comparatistico, non tanto per l'interesse verso la lingua parlata, ma per quella scritta e, di conseguenza, per la traduzione. Ho continuato a studiare lingue e traduzione anche finito il percorso universitario, sempre con l'obiettivo di arrivare a tradurre narrativa. In contemporanea ho anche lavorato per una casa editrice napoletana mediopiccola, mi sono fatto le ossa in vari settori della gestione di una casa editrice e questo mi ha permesso di assimilare più cose possibili sul come funziona l'editoria e soprattutto su cosa avrei voluto fare diversamente. Ragionando esclusivamente sulla linea editoriale in sé, ho capito che se, avessi avuto la mia casa editrice, avrei concepito in modo molto diverso determinate cose che forse vedevo più aderenti al mio background culturale e che mi portavano naturalmente verso altre sponde.

Mi è sempre interessata il tipo d'arte dall'immaginario dirompente, distruttivo e che si costruisce sul tono diretto e a tratti violento dell'artista, nelle sue varie applicazioni. Quindi ho immaginato una casa editrice che fosse un complesso estetico violento, ma capace di squarciarsi rivelando altre cose.

Alla fine ho trasformato in pratica questa attitudine e queste suggestioni, grazie all'esperienza maturata negli anni in cui ho lavorato da factotum nella casa

«Ho immaginato una casa editrice che fosse un complesso estetico violento, ma capace di squarciarsi rivelando altre cose.»

editrice e, a livello teorico, agli studi di traduzione. A questo ho unito altri miei interessi, come per esempio, gli studi di illustrazione e fumetto, – ho frequentato la Scuola Comics di Napoli – che mi hanno dato anche una base dal punto di vista grafico. Mi sono reso conto, a un certo punto, di avere tante piccole competenze che, unite, potevano portare alla creazione di una casa editrice do it yourself.

Perché hai deciso di studiare il giapponese?

Era una cosa che mi attirava fin da quando ero bambino. Ho fatto karate per diversi anni e questa cosa penso abbia spinto molto il mio interessarmi verso l'immaginario nipponico, come per esempio l'aspetto grafico, che è andato ad alimentare la passione per il disegno e l'illustrazione. Durante l'adolescenza si è aggiunto l'hobby del collezionismo di manga e anime, che hanno poi formato buona parte del mio background culturale; sono stato un collezionista di fumetti giapponesi per tanti anni e, quando c'è stato il momento di scegliere cosa fare dopo le scuola superiori – ho frequentato il liceo scientifico ed ero evidentemente più portato verso materie scientifiche –, ho preso la decisione di fare lingue straniere, decisione che è sembrata casuale, devo ammetterlo. Sembra un po' una contraddizione se si pensa alla persona che sono: timido, di poche parole. Però, per l'appunto, ciò che mi attirava di più era la lingua scritta e l'atto di decifrare il linguaggio.

Ok, ma cosa ha influenzato in modo netto la direzione che poi ha preso la casa editrice?

Inizialmente, forse la cultura giapponese ha inciso molto su di me come persona e poi, di conseguenza, anche sul lavoro che ho fatto con Pidgin. C'è una credo abbastanza dichiarato in Giappone, soprattutto nella produzione fumettistica: si basa sul concetto del prendersi meno sul serio quando facciamo arte, ma prendendo sul serio l'arte. Si parte dal presupposto che il fumetto, in generale, è una forma d'arte sottovalutata nonostante la sua dignità culturale. Ecco, forse qui trovo un collegamento con

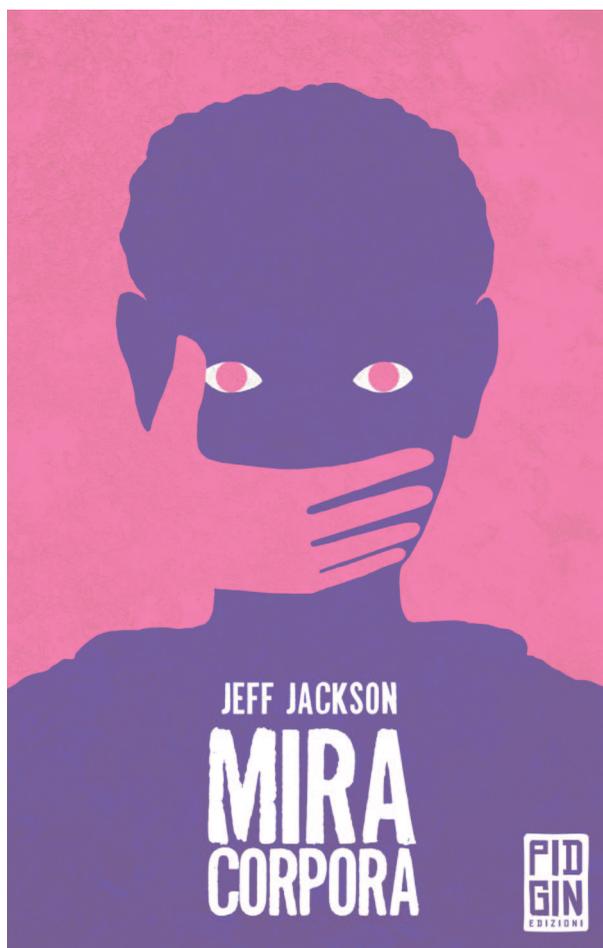
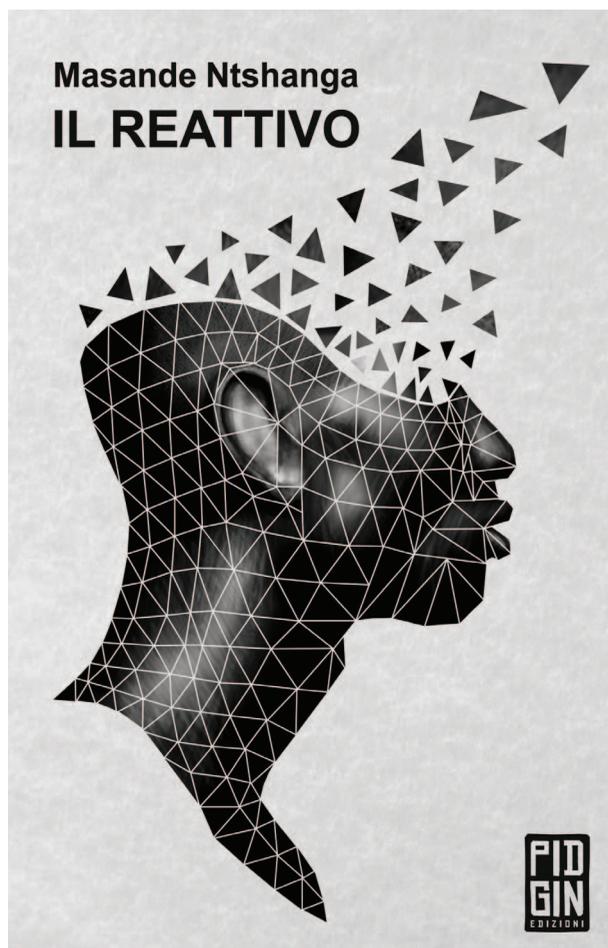
l'immaginario Pidgin, per esempio dei contenuti che, seguendo una concezione più vetusta dell'arte, possono sembrare poco dignitosi, ma in realtà racchiudono una forza che altre forme non hanno. Quindi libri che trattano tematiche forti, ambientazioni underground, una forma di narrativa più sperimentale che per molti può essere strana, le copertine molto colorate e di forte impatto visivo. Ecco, qui ci vedo in parte l'influenza del mio rapporto con l'immaginario giapponese. Ovviamente c'è anche molto altro e il discorso è più ampio.

La prima uscita del catalogo Pidgin è stata una traduzione.

Sì, è stato il primissimo passaggio pratico. Ho cercato testi in lingua inglese che potessero rispondere alla mia idea/visione di casa editrice.

Ho individuato due testi – che poi sono stati i primi due libri che ho pubblicato – *Il reattivo* di Masande Ntshanga e *Mira corpora* di Jeff Jackson, due romanzi che, seppur in modo diverso tra loro, rispondevano alla mia idea letteraria, estetica e artistica, e che hanno determinato poi cosa volevo pubblicare in seguito.

Il passaggio successivo è stato capire nella pratica come creare la casa editrice: ho contattato gli agenti degli autori, al fine di avere un'idea su come dovevo muovermi; siccome la casa editrice per cui avevo



lavorato in precedenza non si occupava di traduzione perché quello era uno degli aspetti che mi era ignoto, sono andato un po' a tentoni, soprattutto perché non avevo contatti cui chiedere aiuto e informazioni.

Con il tempo ho capito meglio cosa volessi fosse Pidgin e come parlarne al pubblico, un'altra cosa, quest'ultima, che è risultata, inizialmente, un problema non indifferente.

Pidgin non è facile da spiegare, ma non perché sia costruita su contenuti particolarmente complessi, quanto per il fatto che molta della selezione si basa su delle mie sensazioni di pancia, carnali, viscerali. Quindi spiegarlo ai lettori e agli aspiranti autori non è semplice.

Tutt'ora ho difficoltà, ma almeno ho formato un mio lessico – per esempio questa parola: viscerale, che uso praticamente sempre. A volte mi dico «sì, ma che significa?» [Ride]

Però penso di aver trovato una linea, anche se, ad usare una certa terminologia, c'è sempre il rischio di farla passare come magniloquente. Anche l'aggettivo «sperimentale» per molti non significa niente, ma alla fine io penso che una percentuale di lettori e autori affini alle mie idee possa intercettare ciò che voglio dire veramente.

Da quello che so, quasi tutte le autrici e gli autori stranieri del catalogo Pidgin fanno parte del circuito dell'editoria indipendente, ma prima hai parlato di agenti letterari che hai dovuto contattare per seguire le opere che desideravi tradurre. Tutte le traduzioni che hai in catalogo sono gestite da un'agenzia?

Sì, quasi tutte. Una parte dei libri che ho intercettato fanno parte dell'editoria indipendente e hanno, di conseguenza, uno spirito in qualche modo punk. Alcuni di questi, però, hanno avuto un relativo successo, sempre all'interno della nicchia e, in un paio di

occasioni, in grado di sfondarla. Questo si collega a una seconda cosa, soprattutto per quanto riguarda gli Stati Uniti: la scena indipendente americana è molto più ampia come bacino di vendite, anche l'autore che fa numeri medi per l'editoria indipendente si basa comunque su risultati molto più alti rispetto a quella italiana. Detto questo c'è anche un meccanismo abbastanza malato tra gli agenti letterari americani.

Cioè?

L'autrice o l'autore sono rappresentati da un'agenzia – nel caso degli americani, ma vale anche per il resto del mondo – che a sua volta, in Italia, è rappresentata da un'agenzia italiana. Tu parti dal libro e poi ti girano all'agente americano che ti gira all'agente italiano, tu parli con l'agente italiano che si consulta con l'agente americano che si consulta con gli autori in un loop assurdo.

Ci sono anche delle variabili, perché a volte i diritti sono detenuti dalla casa editrice e altre dagli autori e questo crea dei *glitch*, perché la casa editrice spesso ha una sua agenzia, mentre l'autrice o l'autore hanno una casa editrice diversa e quindi quando devi dialogare con le parti diventa davvero complicato.

A un certo punto del percorso di Pidgin, crei «Split», la rivista letteraria della casa editrice.

«Split» nasce quasi in concomitanza con la pubblicazione del primo libro, che va in stampa a settembre del 2017. La rivista viene lanciata a inizio 2018. Inizialmente sul sito avevo previsto spazi diversi: uno era «Split», la rivista in italiano, e poi c'era un secondo spazio dedicato alle traduzioni da alcune riviste straniere; una si chiamava «Pank Magazine» e l'altra era «Ny Tyrant», la rivista di Tyrant Books, casa editrice italoamericana fondata da Giancarlo DiTrapano.

«Penso che una percentuale di lettori e autori affini alle mie idee possa intercettare ciò che voglio dire veramente.»

Dopo un periodo di prova iniziale, ho deciso di mettere tutto insieme dato che non aveva molto senso avere due sezioni separate.

«Split» è nata come spazio per coinvolgere gli autori italiani che avessero affinità con la nostra linea editoriale, questo anche in previsione di eventuali pubblicazioni. L'idea era quella di creare contatti e dare visibilità. Fare in modo che fosse disponibile a tutti un qualcosa di immediato e gratuito in grado di essere uno spunto rispetto al lavoro della casa editrice. Nel frattempo, traducevo da queste riviste on line americane per lo stesso motivo: offrire punti di riferimento agli autori e al potenziale pubblico italiano. È stata una scelta vincente, perché buona parte dei libri italiani che ho pubblicato finora sono una conseguenza di collaborazioni con «Split».

Insomma «Split» è servita anche per creare l'immaginario Pidgin.

Sì, è anche vero che poi, a un certo punto, ho allargato gli argini delle possibili proposte, per avere una linea editoriale meno stringente, ma sempre a fuoco, senza allontanarmi dall'idea che avevo in origine.

Ma ora «Split» è in pausa.

Direi in pausa perenne. Era una cosa di cui mi occupavo quasi esclusivamente io, tolti alcuni piccoli aiuti. Era diventato un carico insopportabile.

Immagino anche perché Pidgin ha iniziato a crescere. È abbastanza evidente che ci sia stata un'evoluzione a livello di numeri. Una crescita costante che è passata dalle opere tradotte, allargandosi all'introduzione di libri scritti dalla fucina italiana. Ma tu, al di là di questa evidenza, che tipo di crescita vedi? La vedi?

La pubblicazione di autrici e autori italiani era una cosa su cui puntavo fin dall'inizio, ma che ho posticipato perché sono partito con le traduzioni per un motivo molto semplice: iniziare a pubblicare libri senza dover aspettare l'arrivo di proposte pubblicabili in linea con ciò che desideravo da Pidgin. Non volevo essere costretto ad accontentarmi.

Per quanto riguarda la crescita concreta, è vero, a livello di vendite i numeri sono aumentati molto rispetto ai primi anni, però è aumentato tanto anche il carico di lavoro. È il motivo per cui la crescita della casa editrice non si è espressa in un aumento considerevole dei titoli pubblicati annualmente. Vorrei arrivare a pubblicare un libro ogni due mesi, togliendo il periodo estivo che per quanto mi riguarda non esiste.

Un altro obiettivo è ampliare le collane della casa editrice, ora abbiamo una collana di saggistica con un solo titolo pubblicato, ma a questa si aggiungerà un'altra collana di letteratura postcoloniale diasporica, ma sempre con un taglio moderno e audace, che cerca di dare una visione alternativa del movimento. Vorrei riuscire a inaugurare già da quest'anno.

Faccio un piccolo passo indietro: poco fa hai utilizzato il termine «punk» ed è una cosa che, conoscendoti, non mi è nuova. Ricordo che, durante una nostra chiacchierata passata, mi dicesti che hai smesso di suonare nelle band per dedicarti all'editoria. Mi fa pensare che quella cosa sia stata una parte importante nella tua crescita personale e, forse, anche delle fondamenta di Pidgin.

Per me la musica ha sempre rappresentato un ruolo importantissimo, fin dall'adolescenza. Ho iniziato approcciandomi al grunge, per continuare con il rock alternativo e spostandomi su derive più noise, postpunk e posthardcore. In questo percorso ho suonato in un paio di gruppi diversi che gravitavano intorno a questa scena. Detto questo, al di là dell'aver suonato nelle band, un influsso importante e sensibile che ha avuto la musica sul mio background è stata una certa scena napoletana in un periodo particolarmente fortunato a livello di concerti punk e hardcore. Era l'ambiente che si veniva a creare durante questi live in locali angusti e spogli: la gente che faceva stage diving, il perdersi tra la folla, il rumore, l'atmosfera conviviale che si veniva a creare nel rapporto diretto tra chi suonava e chi ascoltava. Vedi, per quanto io inizialmente non partecipassi attivamente a certe cose, per una persona chiusa

come me era un modo per trovarmi in una situazione che mi faceva sentire a mio agio. Mi coccolava anche senza essere coinvolto direttamente.

Insomma, era una scena che si sposava benissimo con la persona che ero e che sono. C'era la cultura del *do it yourself*, per esempio, e io amo molto fare bricolage. Costruivo i pedali per le mie chitarre, modificavo le chitarre stesse. Questa cosa me l'ho portata, concettualmente e praticamente, nella casa editrice. In quel tipo di scena l'idea è: so fare un po' di tutto, magari in maniera mediocre, ma lo so fare e posso farlo.

Far parte delle band mi ha impegnato molto emotivamente per tanti anni. È stato davvero intenso. Tra

i membri del gruppo, anche se non ero il cantante, tendevo a essere quello che prendeva più in mano la situazione, a gestire certe dinamiche. Avevo davvero bisogno di questa cosa, di esprimermi in quel modo. Nel primo gruppo suonavo la chitarra, nella seconda suonavo e cantavo – urlavo in realtà –, poi sono iniziate le difficoltà, perché per far parte di una band occorre tanta energia e il tempo è tiranno. Così ho fondato un progetto in cui ero l'unico membro: registravo tutti gli strumenti io. Anche in quel caso, trovavo conforto nell'aver controllo su ogni cosa. Alla fine quella scena, quella a cui ero più legato, si è un po' spenta. Oppure sono cambiato io, ho iniziato a sentire esigenze diverse.

Mi sembra che anche in questo caso ci sia stata un'evoluzione, che ti ha portato dal suonare la chitarra, a suonare la chitarra e cantare, fino a gestire tutti gli strumenti in una sorta di one man band. Mi viene facile associarla, in qualche modo, all'evoluzione di Pidgin che, a questo punto, mi sembra avere origini ancora più antiche.

Quando ho iniziato a cantare con la seconda band, quello che facevo, in realtà, era urlare, e questo è stato un passaggio intermedio, perché lo vedevo come un modo per tirarmi fuori da alcuni complessi che avevo: il fatto che la mia voce uscisse in modo più violento e meno comprensibile mi è servito per arrivare al terzo passaggio, quello in cui cantavo – senza urlare.

Infatti Pidgin non è stata la causa della fine della mia esperienza come musicista, ma piuttosto una valvola di sfogo artistica, che ha sostituito e forse ampliato, il bisogno stesso.

Praticamente hai portato in una forma narrativa, all'interno di una proposta editoriale, la cultura punk, il rumore, il sudore, l'essere compressi contro altri corpi dentro posti angusti e bui, il cantare urlando.

È come se tu avessi detto «io non ho mai smesso di fare quella cosa, l'ho solo cambiata». Pidgin Edizioni è il tuo nuovo one man band.



Sì, tradurre questa idea in fatti concreti non ha mai significato pubblicare libri che parlassero strettamente del punk, nel senso che penso si possa scrivere libri con quelle suggestioni, senza però essere troppi palesi.

Pidgin secondo me richiama un po' il noise come concetto musicale-artistico, oppure lo *shoegaze*: c'è un muro di suono, però dentro questo continuo rumore di aspirapolvere ci sono anche delle melodie, le puoi trovare solo se te le vai a cercare: sono melodie intestine. È il trovare la poesia dentro una percezione acustica probabilmente fastidiosa. Non è per cantarmela, sia mai, ma credo che in Italia, prima di Pidgin, non ci fosse un progetto così consapevole e così costante. Nel senso che libri del genere sono sempre stati pubblicati, soprattutto se sono libri che hanno sfondato, e li ritrovi in varie case editrici, anche di un certo livello commerciale. La mia è stata più un'idea di unirli, metterli tutti insieme con cognizione, senza farlo in modo troppo telefonato.

A conti fatti il punk non è solo una cosa, è una moltitudine di sfumature. Non è necessariamente la cosa sporca, cattiva che ti sputa in faccia.

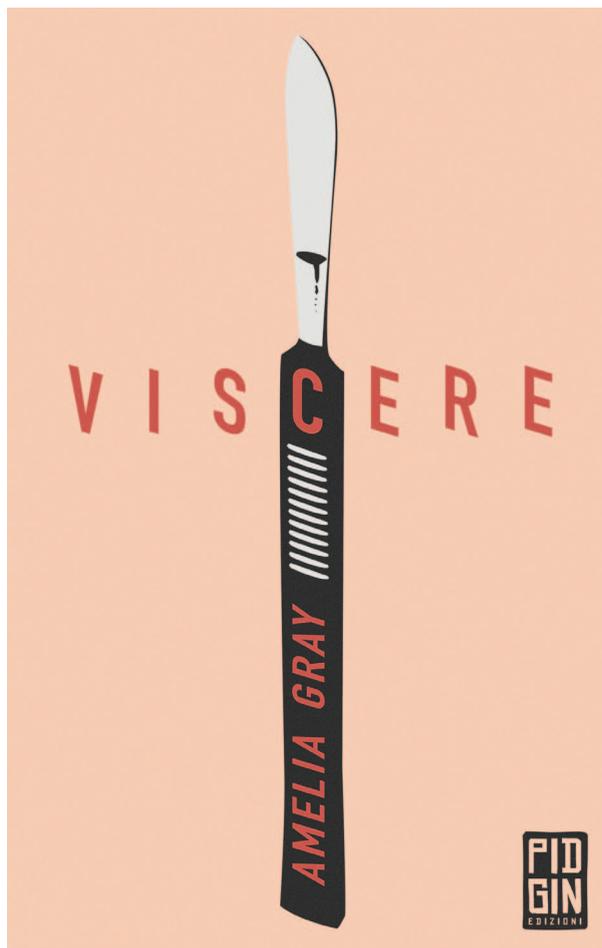
Esatto, devo anche dire che poi, nel tempo, ho avuto anche qualche reticenza nell'utilizzare la parola «punk» associata a quello che faccio nell'editoria. Ho temuto di essere tacciato come poser. Insomma, il punk è un'attitudine e un termine che viene utilizzato con diverse accezioni. Soprattutto nella letteratura, si può vagamente sovrapporre all'uso che si fa del pop.

Un altro termine rischioso.

Vero, rischiosissimo perché ora, in letteratura, viene definito pop tutto ciò che non è un tomo di cinquecento pagine dalle tinte classiche e la copertina adelphiana. E infatti è un'accezione che significa tutto e niente.

Oggi in Italia c'è qualcosa che può ricordare la proposta di Pidgin?

Non ci ho mai pensato concretamente. Sicuramente si ritrova degli aspetti in altre case editrici, ad esempio, sui titoli in traduzione, forse Pidgin è avvicinabile a Black Coffee, anche se mi danno l'impressione di essere in espansione a livello di proposta. Tra l'altro credo che sui primi titoli del loro catalogo, abbiamo dei punti di riferimento in comune soprattutto sulle case editrici americane, come per esempio *Two Dollar Radio* [vedi *Mira corpora*, Nda]. Lo stesso Safarà fa roba bizzarra, ma di un tipo diverso. Invece, per quanto riguarda l'aspetto dello sperimentalismo sulla struttura, ma un po' meno sull'immaginario dei contenuti, ci sono diversi punti di contatto con Wojtek.



Qual è il tuo rapporto con l'editoria italiana?

Ok. Dividiamolo in categorie: l'editoria come contatto con gli altri editori. Ho sempre pensato di avere un ottimo rapporto con chi lavora nel mio stesso settore. Uno degli aspetti che amo di più è proprio lo scambio che c'è fra gli addetti ai lavori. Mi fa sempre molto piacere incontrare alle fiere determinati editori con i quali ho legato, ma anche non solo gli editori, anche i lettori forti, che sono onnipresenti e ti seguono sui social e interagiscono molto. Nonostante le mie evidenti difficoltà comunicative legate alla timidezza, ci sono degli incontri che trovo sempre molto piacevoli, specialmente con determinate persone.

Il mio rapporto con l'editoria come sistema, invece, è un rapporto un po' combattuto. Trovo ci siano delle dinamiche sistemiche sgradevoli. Esistono sicuramente altri editori molto più bravi di me a evidenziare queste problematiche, quindi io evito di metterci troppo voce, perché mi sento davvero poco competente. Posso dire, però, che alcune dinamiche a livello di mercato e di monopolio, di distribuzione sono, a mio avviso, un po' malate e tendono ad affossare il sistema. Voglio dire, il capitalismo in quanto capitalismo è già di per sé una devianza. Purtroppo è una banalità, ma le prime a soccombere sono sempre le piccole realtà, che non hanno i mezzi per sopravvivere laddove sopravvivere significa pubblicare e pubblicare e ripubblicare decine se non centinaia di libri all'anno. Che è il modo in cui le grosse case editrici sopravvivono, ovvero sui numeri prima che sulla qualità. Perché se vai a vedere, i libri che universalmente sono definiti di qualità in realtà rappresentano una piccola percentuale dei libri che vengono messi in commercio da determinate case editrici. Sopravvivono sulla quantità ed è una cosa utopica per una piccola casa editrice.

È per questo che hai deciso di non partecipare, con uno stand, alla fiera Più libri più libri 2022?

Sì, è stata una scelta legata alle problematiche generali dell'editoria e in particolare alla tendenza ad

assecondare logiche tossiche di un mercato di sovrapproduzione e a non ascoltare invece quelle che sono le priorità e necessità della filiera editoriale indipendente, che dall'editore al libraio predilige una produzione e diffusione centellinata, studiata e personalizzata delle opere letterarie.

Mi sembra che tante delle autrici e degli autori emergenti o esordienti che pubblicano per le grosse case editrici poi non vengano seguiti, e anzi addirittura abbandonati a loro stessi.

È un tipo di lamentela che ho percepito spesso anch'io. Autori che passano alla major e al libro successivo tornano dalle indipendenti. Ovviamente su questa percentuale c'è da capire chi lo fa per scelta e chi torna perché la casa editrice in questione non è più interessata.

Invece che cosa pensi dei premi letterari? Mi pare di capire che siano diventati una parte molto importante del processo letterario e della crescita di chi si dedica a fare narrativa.

Guarda, ce ne sono talmente tanti e con approcci diversi che chiunque può trovare la sua dimensione e comunque trovare un minimo di visibilità. Per citare uno dei libri del mio catalogo che è arrivato in finale in due premi nazionali, parlo di *Il giorno che diedi fuoco alla mia casa* di Francesca Mattei, arrivato in finale sia al premio Pop che al premio John Fante, ecco quelli mi sembrano due premi che danno una certa attenzione anche alla produzione indipendente, pur mettendola in competizione anche con libri di case editrici medio e grosse.

Io spero, e credo in parte sia vero, che riservino alle due cose un trattamento equo. Quindi che si concentrino sul libro e non su chi lo ha pubblicato.

Secondo te quanto c'entra il lettore medio italiano nelle problematiche dell'editoria italiana?

Sicuramente c'è il problema legato alla bassa percentuale di lettori, una percentuale che è stata in calo per anni. Dall'altra parte c'è un coinvolgimento

alle fiere o agli eventi letterari, che sta crescendo, ma che deve fare ancora molta strada. Detto questo, al di là della capacità della casa editrice e dell'autore di arrivare al lettore con la promozione, ci sono dei problemi talmente sistemici e radicati che dipendono dal mercato del libro e non solo, che dare una parte di colpa ai lettori lo trovo riduttivo e anche controproducente, perché mi sembra un modo per sviare l'attenzione dai problemi legati al meccanismo della filiera editoriale, spesso specifici dell'Italia. Tutto questo toglie le anse del capitalismo, che sono onnipresenti nel mondo occidentale. Ci sono delle malattie nel sistema italiano che andrebbero affrontate seriamente. Per esempio, dal 2020 è in vigore una legge che pone il limite del cinque per cento agli sconti applicabili sul prezzo di copertina, per arginare Amazon. Ok, tutto bene, ma il problema non è Amazon, nello specifico.

Amazon è il male, si dice.

Nonostante le problematiche che Amazon rappresenta, credo ci sia un punto di vista che non viene analizzato, ed è quello di dare a tutti, perlomeno, la possibilità di vendere il libro, cosa che non accade, per esempio, nella libreria di catena. Ora, lungi da me giustificare Amazon, sia chiaro. Quello che voglio dire è che un piccolo editore, che non entra con i propri libri alla Feltrinelli, ha almeno la possibilità di piazzare il libro su Amazon.

Ripeto, questa cosa non voglio che diventi un'apologia di ciò che il colosso rappresenta, dico solo che non rappresenta tutti i mali. A volte diventa una giustificazione. È qui che sta il problema.

È lo stesso discorso che facevi rispetto al fatto che non si può imputare tutto al lettore che non legge o che legge solo libri con poca qualità.

Le responsabilità vanno cercate presso le istituzioni italiane, che non sono in grado di instillare nella gente la passione per la letteratura, come forse invece avviene maggiormente in altri paesi.

Insomma, c'è bisogno che cambino diverse cose, ma allo stesso tempo sembra impossibile cambiarle.

Sai cosa piacerebbe a me? Che si creasse una piccola scena letteraria forte, come magari si creano certe scene negli Stati Uniti dove, ovviamente, è molto più facile nuotare nel mare dell'editoria per tutta una serie di cose. Questo sarebbe un cambiamento. Magari una scena napoletana. Era una delle cose che avrei voluto veicolare tramite «Split», ma che purtroppo allo stato attuale non è realizzabile. Però se io ho un desiderio – non un obiettivo, perché non so quanto sia realizzabile – è proprio quello di creare una piccola scena in cui ci si supporti a vicenda. Che si parli di letteratura più di quanto si faccia ora.



Rachel Hall

Agatha Christie novels reworked to remove potentially offensive language

«the Guardian», 26 marzo 2023



Several Agatha Christie novels have been edited to remove potentially offensive language, including insults and references to ethnicity.

Poirot and Miss Marple mysteries written between 1920 and 1976 have had passages reworked or removed in new editions published by HarperCollins to strip them of language and descriptions that modern audiences find offensive, especially those involving the characters Christie's protagonists encounter outside the UK.

Sensitivity readers had made the edits, which were evident in digital versions of the new editions, including the entire Miss Marple run and selected Poirot novels set to be released or that have been released since 2020, «The Telegraph» reported.

The updates follow edits made to books by Roald Dahl and Ian Fleming to remove offensive references to gender and race in a bid to preserve their relevance to modern readers.

The newspaper reported that the edits cut references to ethnicity, such as describing a character as black, Jewish or gypsy or a female character's torso as «black marble» and a judge's «Indian temper», and remove terms such as «Oriental» and the N-word. The word «natives» has also been replaced with the word «local». Among the examples of changes cited by «The Telegraph» is the 1937 Poirot novel *Death on the Nile*, in which the character of Mrs Allerton complains that a group of children are pestering her, saying that «they come back and stare, and stare, and their eyes are simply disgusting, and so are their noses, and I don't believe I really like children».

This has been stripped down in a new edition to state: «They come back and stare, and stare. And I don't believe I really like children».

The new edition of the 1964 Miss Marple novel *A Caribbean Mystery*, the amateur detective's musing that a hotel worker smiling at her has «such lovely white teeth» has been removed, the newspaper added.

Sensitivity readers are a comparatively recent phenomenon in publishing that have gained widespread attention in the past two years. They vet both new publications and older works for potentially offensive language and descriptions, and aim to improve diversity in the publishing industry – though some are paid extremely low wages.

Though this is the first time the content of Christie's novels have been changed, her 1939 novel *And Then There Were None* was previously published under a different title that included a racist term, which was last used in 1977.

Agatha Christie Limited, a company run by the author's great-grandson James Prichard, is understood to handle licensing for her literary and film rights. The company and HarperCollins have been contacted for comment.

OTHER MIDCENTURY AUTHORS WHOSE WORKS HAVE BEEN REVISED

Roald Dahl

Dahl's publisher, Puffin, hired sensitivity readers to rewrite substantial parts of the author's text to make

sure the books «can continue to be enjoyed by all today»; however it will also continue to print the original editions.

On the chopping block were offensive descriptions of characters' physical appearances, such as the words «fat» and «ugly», as well as antisemitic references, for instance to the characters' big noses in *The Witches*.

Gender-neutral terms were also added – where *Charlie and the Chocolate Factory*'s Oompa Loompas were «small men», they are now «small people». The Cloud-Men in *James and the Giant Peach* have become Cloud-People.

Ian Fleming

To mark 70 years since *Casino Royale*, Fleming's first book featuring the British spy James Bond,

was published, a full set of the thrillers will be re-issued. This time, they will contain the disclaimer: «This book was written at a time when terms and attitudes which might be considered offensive by modern readers were commonplace».

Many changes are to remove racist language. In *Live and Let Die*, Bond's comment that would-be African criminals in the gold and diamond trades are «pretty law-abiding chaps I should have thought, except when they've drunk too much» has been changed to «pretty law-abiding chaps I should have thought».

Others are to remove sexist language; for example a scene where Bond visits a nightclub in Harlem, and a reference to the «audience panting and grunting like pigs at the trough» has been changed to «Bond could sense the electric tension in the room».



Luca Ricci

Il racconto è tutto quello che il romanzo non può essere

«Domani», 26 marzo 2023



Da sempre il più delle volte ignorato dalla critica, il racconto procede per sottrazione, cerca analisi e non epifanie, funziona quando la lettura finisce

Il racconto è anche tutto ciò che non è un romanzo. Lo sforzo che richiede un romanzo è di farsi leggere, quello che richiede un racconto è di farsi rileggere.

PREMESSA

Il romanzo è una somma, il racconto una sottrazione.

Il romanzo rallenta, il racconto accelera.

Il romanzo inizia per continuare, il racconto per finire.

Il romanzo cerca analisi, il racconto epifanie.

Un romanzo è fatto di racconti, un racconto non è fatto di romanzi.

Chi scrive romanzi deve rinunciare alla perfezione in partenza, chi scrive racconti può illudersi.

Quanti mutamenti ha subito la forma romanzo! Il racconto invece è una sperimentazione stabile.

Dei romanzi spesso si dice che i loro autori conoscono l'inizio e la fine, e nel mezzo si divertono a scrivere. Nei racconti non c'è spazio per questo tipo di divertimento.

Sia il romanzo che il racconto sono una sintesi del mondo, ma la prima è una sintesi realistica e figurativa, la seconda antinaturalistica e astratta.

Se è insopportabile la mancanza di una storia in un romanzo, in una narrazione di tre pagine sarebbe imperdonabile.

Un racconto si rilegge meglio di un romanzo. Non deve soltanto essere perfetto, deve continuare a essere perfetto.

Luoghi comuni (1): dall'autore di racconti ci si aspetta sempre il grande passo, la prova di maturità.

Luoghi comuni (2): lo scrittore scrive racconti per tirare il fiato tra un romanzo e l'altro.

Il racconto è più vicino alla poesia che al romanzo.

I racconti hanno meno righe inerti dei romanzi.

Raramente si lascia a metà un racconto.

In un romanzo la trama è tutto, in un racconto tutto è trama.

Un romanzo è riuscito se suscita un dibattito. Un racconto se lascia senza parole.

Non è quasi mai possibile che un racconto se ne infischi dello stile e punti tutto sull'intreccio.

Un romanzo funziona durante la lettura, un racconto dopo che è stato letto.

In un romanzo un errore si può confondere in una selva di parole, in un racconto no.

Una differenza sostanziale tra racconto e romanzo è determinata dalla paginazione. Non esistono racconti di cinquecento pagine né romanzi di una.

Boris Èjchenbaum, formalista russo, ha scritto: «Il romanzo è una larga passeggiata per vari luoghi che sottintende una tranquilla via di ritorno; il racconto

è un'ascensione sulla montagna, il cui scopo è uno sguardo da un punto elevato».

MORFOLOGIA

Raymond Carver ha detto che un racconto è una «foto in movimento». Si occupa di un segmento, ma veicolando una storia deve essere mosso.

Se la scrittura è una rappresentazione sintetica della realtà, il racconto – volendo adoperare sempre il minor numero possibile di parole per arrivare al punto – è la summa di quest'arte. La prima parola di un racconto deve disporre un piano inclinato.

«Breve» è un aggettivo spesso associato al racconto. Implica una mancanza di spazio (per chi scrive) e tempo (per chi legge). Breve ma non rapido, veloce ma non superficiale, ellittico ma non criptico. Il racconto è una forma particolare di equilibrismo. La durata del racconto è breve, ma il tempo del racconto può racchiudere in tre paginette la storia dell'umanità. La buona riuscita di un racconto sta nei pieni quanto nei vuoti, in ciò che scriviamo e in ciò che non scriviamo, in ciò che includiamo nel quadro e in ciò che estromettiamo.

Le descrizioni in un racconto non sono mai semplicemente referenziali. Lo scrittore di racconti non può perdere tempo.

Alcuni racconti durano pressappoco quanto Gustave Flaubert impiega a descrivere il cappello di Charles Bovary.

In un racconto raramente i personaggi sono memorabili, nel senso d'indimenticabili quanto a tratti: memorabili saranno le loro azioni (e in un racconto ogni cosa è azione). I personaggi non devono fare tutto e il contrario di tutto, ma dare l'idea di poter fare tutto e il contrario di tutto.

Il dialogo in un racconto deve essere sempre il riassunto di un dialogo. Deve essere verticale, scosceso. Nei racconti possono esserci molti dialoghi ma nessuna conversazione. Non si ciarla, nei racconti. I dialoghi servono per avvicinarsi al finale.

L'intreccio di un racconto può essere semplice, il che non significa facile. Il finale di un racconto non

«Nei racconti possono esserci molti dialoghi ma nessuna conversazione.»

deve necessariamente risolvere, non deve per forza finire. Deve produrre un'eco che è la nostalgia per il racconto stesso.

MAESTRI

La costruzione a cornice è un racconto nel racconto, da qui la manifesta prerogativa del racconto di riflettere sulla letteratura: il *Decameron* di Giovanni Boccaccio.

Il racconto non si occupa della realtà. Si occupa della capacità dell'uomo di tradurre la realtà in simboli. *Il naso* di Nikolaj Gogol'.

La quantità d'informazioni negate costruisce il racconto quanto le informazioni fornite: *Il cuore rivelatore* di Edgar Allan Poe.

Cosa ne sappiamo del prima e del dopo dei personaggi di *Colline come elefanti bianchi* di Ernest Hemingway? Nulla, ed è per questo che il racconto funziona.

A Silvio D'Arzo dissero, con intento denigratorio, che i suoi racconti avevano il «fiato di un passerotto». A me è sempre sembrato uno dei più straordinari complimenti possibili per un libro di racconti.

Quante volte ho riletto il racconto *La notte* di Guy de Maupassant? Potrei mettermi a canticchiarlo sotto la doccia come si fa con le canzoni da jukebox. Un racconto prima di ogni cosa deve dare l'esperienza della letteratura: *L'Aleph* di Jorge Luis Borges.

Casa occupata di Julio Cortázar è uno straordinario racconto di fantasmi perché fa a meno del terrore. Lo scrittore di racconti è un fanatico dell'abrogazione.

Sono ottimi quei racconti che mai e poi mai potrebbero diventare romanzi: *Il pallone* di Donald Barthelme.

I racconti alleggeriscono anche gli scrittori più divinamente pesanti: *Sciupone* di Alberto Moravia.

«Il racconto è **verticale**,
dà le vertigini.»

Un giorno ideale per i pescibanana di Salinger non è solo un racconto ambiguo. È un saggio letterario sull'ambiguità.

Dino Buzzati – anche grandissimo pittore – prende alla lettera delle metafore: *Qualcosa era successo*.

I *Sillabari* di Goffredo Parise, tra le altre cose, rammentano che i racconti servono per ripassare le cose fondamentali dell'umano.

Un libro di racconti dovrebbe essere morfologicamente modulare, o non essere: *Marcovaldo* di Italo Calvino.

Inizio e fine in un racconto sono elementi troppo ravvicinati per potersi ignorare a vicenda. Come disse Alberto Savinio: «L'unico scopo dei racconti di Maupassant è finire».

CONCLUSIONE

Il racconto è un modo sprovvisto di teoria perché è la sorgente di tutte le storie possibili.

Il racconto è verticale, dà le vertigini. Lo scrittore di racconti brevi, per paradosso, attua un'esagerazione. L'esagerazione della diminuzione.

Le parole che maneggia uno scrittore di racconti sono tutte decisive. Nell'estromissione più che nel dispiegamento sta la maestria di uno scrittore di racconti.

Vedere solo una porzione di realtà. Questo il talento (molto simile a una tara) di uno scrittore di racconti.

Il racconto non ce la fa a essere onnicomprensivo. Non è che non vuole, non può.

Un racconto-mondo sarebbe una contraddizione in termini.

Per alcuni la saggezza è epigrammatica. Il che porrebbe su un piano spirituale differenti scrittori di racconti e romanzieri.

«*Casa occupata* di Julio Cortázar è uno straordinario racconto di fantasmi perché fa a meno del terrore. **Lo scrittore di racconti è un fanatico dell'abrogazione.**

Sono ottimi quei racconti che mai e poi mai potrebbero diventare romanzi: *Il pallone* di Donald Barthelme.

I racconti alleggeriscono anche gli scrittori più divinamente pesanti: *Sciupone* di Alberto Moravia.

Un giorno ideale per i pescibanana di Salinger non è solo un racconto ambiguo. È un saggio letterario sull'ambiguità.»

Raffaella De Santis

Donne e indipendenti. Ecco i dodici dello Strega

«la Repubblica», 31 marzo 2023



Il grosso è fatto. La scrematura delle ottanta candidature del premio Strega ha portato ai dodici nomi che si giocheranno la semifinale. Sorprese? Poche. Tra queste la presenza di piccoli editori interessanti. Ora di fatto si apre la stagione della caccia al voto. Un'opera di corteggiamento affidata perlopiù agli uffici marketing editoriali fatta di telefonate, mail, aperitivi, promesse. In fondo gli Amici della domenica, la storica giuria del premio, sono una grande famiglia allargata di quattrocento persone che bazzicano a vari livelli nel mondo culturale, blandirli non è difficile. Naturalmente nella rosa dei semifinalisti ci sono le due superfavorite, Rosella Postorino con *Mi limitavo ad amare te* (Feltrinelli) e Romana Petri con *Rubare la notte* (Mondadori). Universi paralleli: il libro che prende le mosse dalla guerra in Bosnia Erzegovina e segue il destino di tre bambini in fuga dalle bombe e un «romanzo biografato» su Antoine de Saint-Exupéry, come l'ha definito l'autrice durante l'annuncio della dozzina ieri nella sala del Tempio di Vibia Sabina e Adriano a Roma. Dunque aspettiamoci un duello tra grandi gruppi editoriali affamati di riscatto. Dopo stagioni d'oro, Mondadori nelle recenti edizioni ha arrancato: l'ultima vittoria, quella di Alessandro Piperno, risale al 2012. E Feltrinelli non vince dal 2005, l'anno di Maurizio Maggiani.

Questo ai piani alti. La sfida però non è solo per lo scettro ma per la cinquina che si disputerà il 7 giugno nel Teatro romano di Benevento. Probabile che ce la faccia Maria Grazia Calandrone, con *Dove mi hai portata* (Einaudi): «Il mio è un romanzo

di amore e morte che nasce da un vuoto». Einaudi ha vinto la scorsa edizione con Desiati e non mira alla vetta, sosterrà la scuderia mondadoriana facendo gioco di squadra? Postorino lavora come editor in Einaudi Stile Libero ed è stimata e sostenuta da molti scrittori dello Struzzo che non è detto accettino «consigli» dall'alto.

Il comitato direttivo ha lavorato di fino: otto donne su dodici candidati (e quarantacinque su ottanta), e diversi editori indipendenti. Compito arduo leggere in un mese ottanta libri ma Stefano Petrocchi, direttore della Fondazione Bellonci, smorza le critiche: «È emerso l'elemento prezioso della bibliodiversità». In parte è vero, perché nella calca ci sono sorprese, tra cui Gian Marco Griffi autore di *Ferrovie del Messico* (Laurana), storia folle di un milite della guardia repubblicana di Asti che nel 1944 riceve il compito di disegnare una mappa delle linee ferroviarie del Messico (a proposito, il prossimo libro Griffi lo pubblicherà con Einaudi Stile Libero, ha già firmato il contratto), e Ada D'Adamo, molto apprezzata per il suo *Come d'aria* (Elliot), un'immersione nel dolore e nell'amore tra madre e figlia. Rimane un dubbio: se da regolamento basta un Amico a proporre un libro, potenzialmente potrebbero arrivare quattrocento candidature. Forse qualcosa va rivisto.

Lo Strega è una lente sulla società, nel bene e nel male. È vero che i dodici libri si muovono «sull'onda del trauma», come fa notare Melania Mazzucco, presidente del comitato selezionatore. La maggior parte per fortuna non si fermano ai confini dell'io, ma

attraversano il tempo, come la Joyce Lussu di Silvia Ballestra (*La Sibilla*, Laterza), partigiana e scrittrice, o come la Torino di Andrea Canobbio, specchio di memorie familiari (*La traversata notturna*, La nave di Teseo). Andrea Tarabbia in *Il continente bianco* (Bollati Boringhieri) narra il neofascismo; Carmen Verde scava nella relazione tra una madre infelice e sua figlia (*Una minima infelicità*, Neri Pozza), mentre Maddalena Vaglio Tanet racconta il mistero di una maestra e di un bosco (*Tornare dal bosco*, Marsilio). Tutti proveranno a giocare le proprie carte. Bisognerà vedere che succede in Bompiani, chi tra Vincenzo Latronico (*Le perfezioni*), autore di un romanzo d'amore-social, e Igiaba Scego (*Cassandra a Mogadiscio*), con la sua storia diasporica tra Italia e

«Rimane un dubbio: se da regolamento basta un Amico a proporre un libro, potenzialmente potrebbero arrivare quattrocento candidature. Forse qualcosa va rivisto.»

Somalia, riuscirà a convincere i 660 votanti. Tra i giurati degli Istituti italiani di cultura non ci saranno i russi per scelta della Farnesina, «per evitare strumentalizzazioni che potrebbero nuocere al prestigio del premio».



Davide Brullo

Cristina Campo, la poetessa che incantava la solitudine

«il Giornale», 31 marzo 2023

Anacoreta dal gusto raffinato, lontana da tutte le mode, Cristina Campo è l'Iside della letteratura italiana. Diventata di culto, scrivendo poco

In un'intervista rilasciata pochi mesi prima di morire alla Radiotelevisione svizzera, Cristina Campo dichiarava di credere «all'invisibile, ed è forse la cosa che mi interessa di più». Dell'invisibile si fece consorella: agì per scomparire, lasciando di sé un calco, eco di parola calcinata nel quarzo. Pubblicò poco – assecondando l'arcano precetto: «Ho sempre avuto una gran paura della parola» –, si mostrò pochissimo: ostentare, specchiarsi, farsi fotografare, mettersi in mostra, sono i cardini di un credo demoniaco. Di Cristina Campo, di cui cade a breve il centenario della nascita, possediamo rare fotografie: sempre, appare bellissima, irraggiungibile. Di fatto, Cristina Campo è l'Iside della letteratura italiana: la sua intelligenza, spaziata e sprezzante, obbliga all'idolatria. Guido Ceronetti, uno dei suoi maggiordomi, scrisse che Cristina Campo era «la Perfezione», iscritta nel raro pleroma delle «donne cifrate, come Emily Brontë, Caterina da Siena, Teresa d'Avila, Anna Katharina Emmerich, Marina Cvetaeva». Ne dice, Ceronetti, introducendo il libro-amuleto e quintessenziale della Campo, *Gli imperdonabili*, irriguardoso da riassumere in un articolo di giornale. Basti sapere che la perfezione – ovvero la bellezza – ne è il tema decisivo: «la suprema aristocrazia» che traluce nelle poesie di Boris Pasternak, nella figura di Djuna Barnes, ma pure «portamento eretto,

delicato della ragazza della Costa d'Oro» e nella foga del «vecchio anacoreta» che per illuminazione scelse di «fuggire correndo dietro ai bufali» che pasceva, a quattro zampe.

La bellezza è violenta, la chiamata irriguardosa. Velata dal mistero, Cristina Campo è pari a quelle auree imperatrici di Bisanzio che con la stessa dedizione partecipavano ai sinodi per sprofondare nei meandri dello Spirito Santo e un attimo dopo comminavano la morte di un generale. «Considero Cristina Campo talmente poco importante...» diceva. Nacque a Bologna, il 29 aprile del 1923, unica figlia di Guido Guerrini, compositore di alto talento, direttore del conservatorio Cherubini di Firenze, poi al Santa Cecilia di Roma. Con il suo vero nome, Vittoria Guerrini, firmò, nel 1944, neanche ventenne, per Frassinelli, la traduzione dei racconti di Katherine Mansfield. Come Benedetto P. D'Angelo scrisse la nota introduttiva a *La vita spirituale e l'orazione* di Cécile J. Bruyère, abbadessa del monastero di Solesmes, pubblicato da Rusconi nel 1976.

Nel canone della Campo figurano Giovanni della Croce e John Donne – tradotto per Einaudi nel 1971 –, Hugo von Hofmannsthal e T.S. Eliot, Simone Weil, Lawrence d'Arabia, Emily Dickinson. Coltivò un legame epistolare con William Carlos Williams

(che tradusse, con genio, per Scheiwiller e per Einaudi, sotto l'astro di Vittorio Sereni); tra i suoi ultimi lavori, spiccano le versioni di alcuni testi di Efreim il Siro, padre dell'innografia cristiana – genere da tempo sotto disprezzo – e di un paio di poemi di Peter Lamborn Wilson, alias Hakim Bey, amico di William S. Burroughs, guru della controcultura, incauto incrocio tra Henry Corbin e Timothy Leary. Nel 1953, per Gherardo Casini Editore, cercò di realizzare un'opera per l'epoca rivoluzionaria: il libro delle ottanta poetesse, «una raccolta mai tentata finora delle più pure pagine vergate da mano femminile attraverso i tempi». Il progetto, irrealizzato, è stato compiuto dalle edizioni Magog, grazie a un'intuizione di Giorgio Anelli, come *Ottanta poetesse per Cristina Campo*. Secondo la scheda editoriale



appuntata dalla Campo, eguale ruolo hanno le poetesse – da Saffo a Anna Achmatova – le mistiche – Angela da Foligno, Ildegarda di Bingen, Caterina da Siena – e le viziate dame dei salotti francesi – da Mademoiselle Aissé a Julie de Lespinasse e Madame de Sévigné – insinuando il genio dell'ascesi per abiezione, dell'abitudine alla frivolezza come fonte di sapienza, d'elezione.

Dal 1958 fu al fianco di Elémire Zolla, seguendolo nella composizione babelica di *I mistici dell'Occidente* e nell'ideazione della rivista «Conoscenza religiosa». I lavori pubblicati postumi, *Diario bizantino*, *Canone IV*, *Ràdonitza*, dai versi spesso ineffabili («due mondi – e io vengo dall'altro»), testimoniano un percorso che dalla poesia sfocia nella liturgia, lirica che si fa obbedienza, prece. Nel 1959 Vittoria Guerrini aveva tradotto il *Diario di una scrittrice* di Virginia Woolf, dieci anni dopo lavorava al *Breve esame critico del «Novus Ordo Missae»*, in reazione alla riforma liturgica sancita dal Concilio Vaticano II. Indifesa e indefettibile paladina della tradizione, la Campo organizza la rivista «Una voce», «il cui scopo è di salvare la liturgia tradizionale, latina e gregoriana»; con lo stesso intento, il 5 febbraio del 1966 invia a Paolo VI una lettera-manifesto firmata da trentotto intellettuali di ogni paese, tra cui Eugenio Montale, Jorge Luis Borges, W.H. Auden, Giorgio de Chirico, María Zambrano. Diventò «una devota di Lefebvre, lo credeva un santo» (John Lindsay Opie).

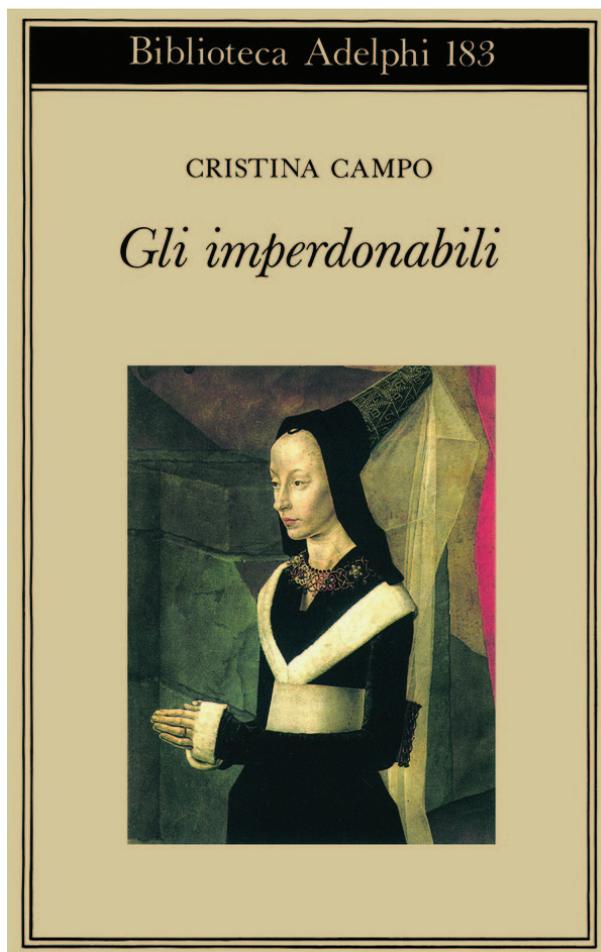
Di queste lotte nel perimetro sacro, la Campo scrisse, tra gli altri, a Alejandra Pizarnik, la grande poetessa argentina conosciuta in Francia, con cui intrattenne un epistolario vertiginoso tra il 1963 e il 1970. Alla Pizarnik rivelò la sua convinzione: che la poesia è fermezza nella forma, sequela senza seguito, inseguimento. «Il poeta, cioè l'aristocratico, ha la sua patria, la sua religione, la sua famiglia... la religione della parola, la patria della lingua, la famiglia dei morti meravigliosi e severi. È sorvegliato ovunque, controllato da un seguito implacabile, da un cerimoniale più duro e più puro di quello degli

imperatori di Bisanzio» a cui deve sottomettersi «da asceta». Tutto il contrario della poesia improvvisa e sentimentale, sacra per diffamazione, blasfema per eccesso dell'ego, dell'ossessione per la fama che attanaglia troppi poeti odierni, privi di lignaggio, di linguaggio.

Tradotto da Stefanie Golisch, l'epistolario tra la Campo e la Pizarnik – si scrivevano in francese – è incredibilmente inedito: eppure, si trova facilmente tra i calanchi della rete. L'opera principale della Campo giace nella tesoriera libraria Adelphi, qualcosa è pubblicato qua e là – ricordiamo, tra i recenti, la raccolta di saggi curata da Chiara Zamboni, *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose tra visibile e invisibile*, Mimesis, 2023; *Cristina Campo. La disciplina della gioia*, Pazzini, 2022; *Cristina Campo in immagini e parole*, Ripostes, 2022 –, molto resta da editare. Il *Carteggio* con Alessandro Spina, folgorante, stampato da Morcelliana nel 2007, è ormai introvabile. In *Elogio dell'inattuale* (Morcelliana, 2013), Alessandro Spina, tra i rari stilisti della lingua italiana, autentico stilista della forma, perciò dimenticato, ricorda che al funerale della Campo – morta a Roma il 10 gennaio del 1977 – «figuravano solo tre persone». Era nata postuma e millenaria, la Campo, «cosciente del suo valore, rarissimo»: si avviava a diventare un'autrice «di culto». La nostalgia è gnosi del rimpianto, la grandezza chiede soltanto d'essere venerata.

Cristina Campo scrisse una delle poesie del controamore più eleganti e crudeli della storia della letteratura, raccolta in una silloge di cristallo, *Passo d'addio*, stampata da Scheiwiller nel 1956. Esordio folgorante – «Moriremo lontani. Sarà molto / se poserò la guancia nel tuo palmo / a Capodanno» –, versi di socratica sapienza – «Dell'anima ben poco / sappiamo». Nel finale, la Campo s'immagina i due, amanti nel niente, avvolti in «una sola teca di cristallo», abbracciati nella morte, perduti alla vita: «Popoli studiosi scriveranno / [...] "nessun vincolo univa questi morti / nella necropoli deserta"». Pare un anatema. La poesia è dedicata a Mario Luzi. La Campo

adorava i suoi versi, quelli raccolti in *Quaderno gotico* e *Primizie del deserto*. Il poeta aveva profilo d'aquila, talento da fatuo tombeur. Si erano conosciuti nel '47, lui le aveva donato un libro di Simone Weil; «si fece più prepotentemente avanti lei» ricorda il poeta. L'amore di lei è un fuoco blu, di ghiaccio, per cronica apostasia del fato, non corrisposto. «Si aggrappa disperatamente alla mia amicizia che è molta, ma non può purtroppo portarle alcun bene vero» scrive Luzi a Leone Traverso, con cui la Campo stava rompendo. Lei gli rispose con quella poesia, assertiva. Luzi le pareva un corpo esangue, un dio fantomatico e senza cuore, ridotto a calzamaglia; lei dominava tra le stelle fisse, ormai indiata.



Alessia Angelini

Tradurre dal tamil in Italia: Dorotea Operato su «Punacci»

«Il Rifugio dell'Ircocervo», 13 febbraio 2023



Punacci, storia di una capra nera (Perumal Murugan, Utopia Editore 2022) è un romanzo pungente fin dalla prefazione, le cui primissime righe esprimono forse il nodo del mestiere dello scrittore, della difficoltà, della reverenza che tale missione porta con sé: «Per quanto tempo le storie non raccontate resteranno sepolte nel profondo della terra come semi dormienti? Ho paura di scrivere degli uomini e scrivere degli dèi mi terrorizza». (p. 7)

Con queste parole incisive, Perumal Murugan prepara l'introduzione degli «asura» e giustifica dinanzi al lettore la sua scelta di raccontare la storia di una capra. Una narrazione vivida, che ha la vivacità di un romanzo contemporaneo e la gravità di un'epica contadina, a metà strada tra mito e racconto popolare. Abbiamo l'occasione di parlare della letteratura tamil, di cui Murugan è oggi uno degli esponenti di spicco, con la traduttrice Dorotea Operato, studiosa di cultura tamil moderna e contemporanea e attualmente dottoranda presso l'università di Napoli L'Orientale.

Benvenuta, Dorotea, e grazie per la disponibilità. Anzitutto devo ammettere che, prima di imbarcarmi in questo libro, non avevo – mea culpa – idea di chi fossero i tamil. Prima di entrare nel merito della letteratura, potresti darci qualche punto essenziale sulla storia di questa civiltà? Dove vivono, chi sono?

Grazie a voi per l'invito! I tamil sono un popolo che vive prevalentemente nello Stato del Tamil Nadu, in India meridionale, le cui origini storiche e geografiche sono ancora oggi al centro di accesi dibattiti.

La mancanza di fonti archeologiche determinanti relative alla prima fase della loro storia rende questa questione particolarmente spinosa. In generale si ritiene che questo popolo esistesse già intorno al terzo millennio a.C., mentre le prime fonti epigrafiche disponibili ci dicono che intorno al Terzo secolo a.C. abitasse l'India meridionale, dove era diviso in diversi regni, unificati poi in un unico impero dalla dinastia dei Chola, che regnò tra il Nonno e il Tredicesimo secolo d.C. La loro lingua, il tamil, appartiene alla famiglia delle lingue dravidiche ed è attestata a partire almeno dal Primo secolo a.C. Questo la rende una delle lingue più antiche al mondo e, a differenza di altre, tuttora parlata da più di ottanta milioni di persone, in Tamil Nadu così come in Sri Lanka e nei paesi della diaspora tamil (le comunità più numerose sono in Malesia, Singapore, Sud Africa, Fiji e Canada).

Come ti sei appassionata alla cultura tamil? Qual è stata la scintilla che ha dato inizio a questo interesse?

Ho sempre avuto un forte interesse per l'India, ne ho subito il fascino sin da piccola. Scegliere di studiare la storia, la cultura, e alcune delle sue lingue è stato un desiderio che ho nutrito a lungo e concretizzato con i miei studi universitari e, in particolare, con lo studio del sanscrito e della hindi. Inizialmente, dunque, non ho avuto particolari contatti con la cultura e lingua tamil, che non è inserita nei curricula italiani, se non attraverso brevi seminari organizzati in università. La scintilla vera e propria è scattata durante l'ultimo anno di corso di laurea

magistrale, quando ho trascorso un periodo di ricerca di tre mesi a Chennai, in Tamil Nadu. Quell'esperienza mi ha dato la possibilità di immergermi completamente nel mondo tamil, la cui lingua, con i suoi suoni melodiosi e una cadenza che trovo ipnotica, mi ha particolarmente affascinata. La scelta di approfondire la conoscenza di quel mondo è stata a quel punto inevitabile.

Nel tuo profilo si legge che uno dei focus della tua attività di ricerca è la costruzione dell'identità tamil. Trovo i processi di sviluppo identitario un tema estremamente interessante, al quale mi sono dedicata anch'io seppure in relazione ad altre culture. Nella consapevolezza che

sia una questione che meriterebbe uno spazio più ampio di questa intervista, puoi dirci in breve come e quando nasce l'identità tamil?

Credo sia impossibile determinare con esattezza il momento in cui nasca – o venga costruita – l'identità di un popolo. Non solo il caso di quello tamil non fa eccezione, ma è anche aggravato da dibattiti ancora aperti, aspri, e fortemente influenzati dalla dimensione politica. Sicuramente una fase importante nella delineazione di una identità tamil si è avuta con la dinastia dei Chola – di cui sopra – che, attraverso la conquista di tutta l'India meridionale, aveva per la prima volta unificato politicamente i tamil in un unico popolo. Ancora oggi questa dinastia è percepita e presentata come emblema dell'identità tamil, grazie al generale clima di benessere che aveva portato, alla promozione delle arti, alla valorizzazione del tamil come lingua del potere e al sostegno alle tradizioni religiose autoctone. Tuttavia, ciò non esclude affatto un pre-esistente senso di comunità e appartenenza, di identità, appunto, che anzi è sempre stato molto forte, transcendendo le barriere politiche, e basato principalmente sulla condivisione della stessa lingua. La mia ricerca attuale guarda agli sviluppi più recenti e si concentra sulle dinamiche che hanno caratterizzato il secolo scorso, quando l'India era sotto il dominio coloniale. Nel contesto del confronto con diverse culture e della necessità di indipendenza, il popolo tamil ha vissuto un'importante fase di rivalorizzazione della propria storia e tradizioni. In particolare, la lingua tamil e lo Śaivasiddhānta, una tradizione teologica basata sul culto del dio Śiva, sono emersi come due importanti fattori costitutivi dell'identità tamil, usati come leve per rivendicare una civiltà complessa, antica e sofisticata, che potesse riscattare i tamil dalla generale e prevalente denigrazione di carattere etnico, linguistico e religioso. La mia ricerca guarda dunque a questi sviluppi, alle cause che li hanno generati e ai risultati che hanno portato.

Come si pongono i tamil in relazione al sistema delle caste in India?



«Nel Diciannovesimo secolo c'è stata una grande rivoluzione in ambito letterario, sotto l'impatto del colonialismo e della modernità occidentale, che ha portato all'emergere di un nuovo genere, quello del **romanzo in prosa**.»

Ci sono diverse interpretazioni del sistema delle caste, che sicuramente rappresenta da tempo immemorabile una peculiarità dell'India. Alcuni vedono la casta come un simbolo di comunità, altri come il principale ostacolo alla stessa, dunque come fattore discriminante nell'organizzazione della società. E ancora, alcuni vedono il sistema delle caste come prettamente religioso, altri come meramente sociale o economico. L'idea dominante in Tamil Nadu è che essa perpetri la dominazione dei Brahmani, considerati in origine non-tamil, su tutte le altre caste, propriamente tamil. La questione, tuttavia, è molto più complessa di così. Il secolo scorso ha visto insorgere diverse agitazioni sulla scia di questa particolare visione, che demonizzavano il sistema delle caste e ne chiedevano l'abolizione; ciononostante, in quel contesto la casta stessa è stata il veicolo della mobilitazione sociale e politica, diventando dunque un sinonimo di comunità, almeno per quella parte di popolazione con background e status comuni. In entrambi i casi, essa implica l'esclusione di almeno un segmento della società. Se guardiamo agli sviluppi più recenti in merito al sistema delle caste in Tamil Nadu, c'è sicuramente da dire che una misura per attutire le discriminazioni sociali è stata l'abolizione dei nomi che identificassero l'appartenenza di una persona a una casta specifica, sebbene essa sia avvenuta tramite l'iniziativa indipendente della popolazione a partire dagli anni Trenta e non con l'applicazione di una legge. Negli ultimi due anni, invece, si sono intensificati i tentativi di far rimuovere i nomi identificativi delle caste dai cartelli stradali o dai nomi di studiosi e personaggi storici dai libri di testo e titoli delle istituzioni.

Venendo adesso alla letteratura in lingua tamil: quali sono i suoi temi dominanti e come sono cambiati dall'antichità a oggi? Ci sono delle costanti rimaste immutate?
La letteratura tamil ha una storia antichissima, ci sono indizi su dei primi sviluppi già a partire dal Terzo secolo a.C., ma per comodità e mancanza di dati certi si tende a farla coincidere con l'inizio dell'era cristiana. In quel tempo si registra l'attività dei bardi, che vagavano tra le corti reali cantando delle composizioni liriche di lunghezza variabile nei due generi della poesia erotica ed eroica. Non è chiaro il momento preciso in cui questo corpo di poesie orali si sia trasformato in antologie liriche scritte, ma esse sono generalmente datate tra il Primo e il Terzo secolo d.C., seguendo gli stessi temi delle poesie barde. Parallelamente si sviluppò anche una tradizione grammaticale; la grammatica è stata uno dei domini teorici più fecondi nell'ambito tamil, comprendendo non solo aspetti più tecnici della lingua – come fonetica, morfologia, sintassi e semantica –, ma anche la poetica e la metrica. Queste due tradizioni, e in particolare quella delle antologie di poesia erotica ed eroica, sono state poi gradualmente soppiantate da un nuovo canone letterario di orientamento religiosodevozionale, emerso a partire Settimo secolo e fiorito fino al Diciannovesimo secolo. Infine, nel Diciannovesimo secolo c'è stata una grande rivoluzione in ambito letterario, sotto l'impatto del colonialismo e della modernità occidentale, che ha portato all'emergere di un nuovo genere, quello del romanzo in prosa; questo si avvale di nuove tematiche, diventando uno dei mezzi principali per esprimere le preoccupazioni legate alla sfera sociopolitica, così come per diffondere idee figlie della modernità, come le riflessioni sul ruolo della donna nella società.

Una preziosa nota a piè di pagina ci dice che nella cultura indiana gli «asura», che come anticipato sopra vengono menzionati dall'autore nella prefazione al romanzo, sono «semidèi con caratteristiche sia positive che negative, partecipi delle passioni umane», «spesso descritti come demoni spaventosi dalle fattezze animali», ma che nell'opera Murugan impiega lo stesso termine per indicare il popolo dei tamil. Questa associazione è una idiosincrasia di Murugan o ha dei precedenti? A cosa è dovuta?

Si tratta di un'associazione non comune nei romanzi, ma non rappresenta una idiosincrasia dello scrittore. Essa richiama, piuttosto, un dibattito emerso nella metà del Ventesimo secolo sulla base dell'antica letteratura religiosa, circa la miticizzazione delle prime comunità tamil come demoni, «asura» appunto. In particolare, nel secolo scorso questo dibattito si inseriva nel contesto di una delle teorie sulle origini di questo popolo e sulla minore complessità e sofisticazione della loro civiltà rispetto a quella del popolo indoario, che li avrebbero invasi e assoggettati. Ovviamente questa interpretazione ha poi generato una serie di contronarrative, nelle quali veniva fornita una storicità agli asura-tamil, presentandoli come esempio di re-eroi virtuosi che combattevano e proteggevano il proprio popolo. Quello di Perumal Murugan è, dunque, l'ennesimo richiamo a delle problematiche relative al proprio popolo, cui l'autore è solito dare voce.

«Punacci, storia di una capra nera» raffigura dall'interno una vita rurale modesta, povera, fatta di stenti e brevi felicità presto dissipate dalle trame ruvide di un quotidiano cupo, un mondo che conosce lo scorrere del tempo, le regole naturali e il corpo animale in modo diverso. Un mondo che l'autore, figlio di contadini originario dell'India meridionale, deve conoscere bene. Nel corso della lettura, però, si intuiscono le basi di una conoscenza che viene «dall'alto», per esempio nei riferimenti a particolari tradizioni o credenze. È questo romanzo anche un'opera colta, in cui l'autore unisce alla sua esperienza biografica i frutti del suo lavoro accademico di ricerca e ricostruzione?

Le tradizioni e credenze che trovano spazio in *Punacci* e in altre opere di Perumal Murugan sono figlie della terra a cui l'autore appartiene e che la contraddistinguono, particolarmente circoscritte alla regione del Kongunadu, compresa tra gli odierni Tamil Nadu occidentale, Karnataka sudorientale e Kerala orientale. Sicuramente la sua formazione accademica si riversa nella scrittura, fornendogli, da un lato, maggiori strumenti per poter esprimere al meglio sensazioni e pensieri a loro legate e per enfatizzare particolari sfumature di significato per ogni fatto raccontato e, dall'altro, una critica pungente e spesso velata e complessa, spesso anche difficile da afferrare a una prima lettura, soprattutto se non si ha familiarità con questo tipo di culture e la loro società. Tuttavia, il mondo da lui raccontato è soprattutto il frutto di un'esperienza «dal basso», nata dunque dall'immersione in quelle tradizioni.

«Punacci» è anche un romanzo molto politico, una critica al potere ingiusto su tutti i livelli, un quadro di sopraffazione sistemica del più debole. È possibile leggervi anche un intento ecologista e antispecista? Penso ai riferimenti «en passant» agli effetti del cambiamento climatico – di cui si parla esattamente come ne parlerebbe un vecchio dopo una vita di lavoro nei campi – sul sostentamento e sulla sopravvivenza delle piccole comunità contadine, ma anche alle riflessioni di Punacci sul suo destino animale.

Il racconto della forte siccità e carestia che si legge in *Punacci* richiama un problema tanto attuale quanto storico in Tamil Nadu. Il clima di questo Stato oscilla tra il secco, il semiumido e il semiarido, e le difficoltà dei raccolti, legate al terreno prevalentemente salino e alcalino, sono da sempre molto comuni. Non posso escludere completamente che i racconti vividi che troviamo in questo romanzo si facciano carico in qualche misura di un messaggio ecologista, ma ritengo che sia più probabile che l'intento dell'autore fosse quello, ancora una volta, di portare alla luce un'altra questione spinosa e irrisolta della contemporaneità. Mi riferisco alla gestione

delle acque del fiume Kaveri, uno dei più grandi fiumi dell'India, che con i suoi affluenti rappresenta un'importante fonte di irrigazione in ben tre stati dell'India, ovvero il Tamil Nadu, il Karnataka e il Kerala, e di un territorio dell'Unione, Puducherry. La regione del Kongunadu non fa eccezione, essendo attraversata in direzione sudorientale. L'uso e la divisione delle sue acque tra questi territori sono regolati da degli accordi e attualmente gestiti dallo Stato del Karnataka, che deve garantire agli altri stati determinati flussi settimanali e mensili, compito che espleta attraverso un sistema di dighe. Questa situazione ha creato forti scontri e malcontento soprattutto negli ultimi decenni, nei periodi in cui si è registrato un più spiccato calo delle precipitazioni. Proprio tra il 2016 e il 2017, gli anni durante i quali Murugan ha lavorato a questo romanzo, in Tamil Nadu si registrò una siccità senza precedenti e, in quell'occasione, lo Stato registrò delle forti agitazioni per una diversa gestione delle acque del bacino di questo fiume. Considerando la caratteristica di questo autore di toccare attraverso le sue opere criticità peculiari della sua società e comunità, il suo intento era forse quello di suscitare una riflessione in merito a questa disputa, mettendo particolarmente in luce la disperazione e durezza delle condizioni dei contadini, così come quella del bestiame.

C'è una continuità tematica nella produzione letteraria di Murugan? Sai dirci quali potrebbero essere i suoi prossimi titoli a essere disponibili in traduzione italiana?

Le opere di Murugan sono molto influenzate e spesso ispirate dalle sue origini, dai luoghi della sua infanzia, che appartengono a una dimensione prettamente rurale, rustica, e che sicuramente ne fornisce uno sfondo quasi costante. La familiarità con questo mondo emerge in modo particolare in *Punacci*, ricco di termini e descrizioni di pratiche molto specifiche, che difficilmente una persona con un background diverso sarebbe in grado di esprimere. Nello stesso

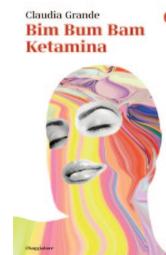
tempo Murugan è anche uno scrittore che vuole provocare, con lo scopo di far insorgere nel lettore attento delle riflessioni più profonde in merito a questioni tanto politiche e sociali quanto religiose. Il tema delle caste, a cavallo tra queste tre dimensioni, del loro equilibrio o confronto, rappresenta sicuramente uno dei temi che emerge in modo più assiduo nelle sue opere. In ogni caso, Murugan riesce a presentare questi temi ogni volta con prospettive, sfumature e toni diversi, non risultando mai banale. È per questo motivo che insieme a Gerardo Masuccio, fondatore di Utopia, vi è il desiderio di pubblicare diverse opere di questo autore, svelando un po' del suo mondo al pubblico italiano. Siamo già al lavoro sul prossimo titolo, che però resterà una sorpresa!

Per chi non ha ancora letto il romanzo e vuole evitare spoiler, questa intervista finisce qui. Per tutti gli altri: l'opera termina in modo piuttosto inaspettato e un po' enigmatico. Qual è la tua interpretazione di questo finale?

Devo ammettere che quando ho letto il finale, all'inizio sono rimasta un po' interdetta. Sebbene il lettore sia gradualmente portato a prevedere la morte di Punacci, non era affatto così che l'avevo immaginata. Trovavo che fosse troppo silenziosa per un personaggio che si era fatto sentire così tanto, che aveva fatto scalpore e che aveva portato anche scompiglio nel piccolo e monotono contesto familiare che viene presentato già dalle prime pagine del romanzo. In un secondo momento, però, ho pensato che l'epilogo, in un romanzo che cerca di restituire un'immagine quanto più fedele possibile alla realtà sebbene da una prospettiva insolita – quella degli animali, appunto –, non potesse essere che questo. D'altronde, la morte di una capra in natura non avviene in altro modo che così: in silenzio. Ritengo, quindi, che questa non sia stata che una delle volte in cui Murugan racconta gli eventi così come avverrebbero nella vita quotidiana, nella loro cruda verità.

Esordizario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Bim Bum Bam Ketamina sembrerebbe il curriculum vitae di Roberto, un quasi quarantenne torinese con una poco utile laurea in Filosofia, imprigionato dalla precarietà a casa dei genitori – precario nel conto in banca, nel lavoro e nei sentimenti, e sembrerebbe l’ennesima storiella dell’inetto che guarda la sua vita scorrere senza prenderne parte.

Invece non è niente di tutto questo.

L’esordio di Claudia Grande è l’elogio di quel quasi quarentenne la cui mente – allevata dalla poco utile laurea in Filosofia, «con grande scorno dei miei genitori» – sopravvive nel mondo contemporaneo grazie a una invidiabile dote pratica: cercare sempre al di fuori di sé il colpevole dei propri fallimenti.

Colpevoli sono le circostanze, che Grande processa con un linguaggio nudo, con principali che abbracciano pochissime subordinate, abusando di punti fermi con cui corre il rischio di troncarsi quello che racconta, ma che creano una narrazione veloce, per immagini.

«Tutti hanno un nome, ma non sempre è quello più giusto. Il mio nome non mi descrive perché non dice niente, è uno di quelli che lo senti e non ti giri per vedere a chi appartiene.

Mi chiamo Roberto. Un nome qualunque. Per questo ho sempre pensato che avrei vissuto una vita qualunque. E come ogni persona qualunque, come ogni perfetto nessuno che si rispetti, sono solo, senza un lavoro a settimane alterne.»

Colpevole è la circostanza del nome «qualunque» che porta il protagonista, che lo destina a una vita altrettanto «qualunque», dalla quale il tentativo di emancipazione passa attraverso la ricerca di lavoro: Roberto sparge volantini per la città nei quali si propone come uomo in affitto «a donne sole e uomini pigri per piccoli lavori domestici».

Colpevole è ogni circostanza per cui il protagonista si ritrova ad accettare lavori sempre meno canonici di quelli che ha immaginato – lavori che non guariscono la sua precarietà, anzi la aggravano, perché tramite questi Roberto conosce altre persone impegnate anch’esse a incolpare circostanze: la televisione, colpevole perché costringe Benedetta Rossi a recitare il ruolo della casalinga più amata d’Italia e allora la cuoca partenopea deve frantumare un bicchiere di vetro e mescolarlo al ragù da servire al «maritino rompipalle»;

Instagram, colpevole perché obbliga al divertimento – pena la perdita di follower – l’influencer che ha sposato sé stessa ed è triste dovendo da sé stessa divorziare e allora deve assumere Roberto come «Personal Shopper Assistant e Official Emotions Manager»; il cinema, colpevole perché se sei un regista e l’attrice del tuo film deve impersonare una madre che perde il figlio allora quella deve essere davvero una madre che perde il figlio e assumi Roberto come aiuto regia; l’assioma per cui bellezza è felicità – assioma colpevole di aver convinto la scienziata Alice Tubertini, «la povera, passabile Alice, Alice non troppo bella, Alice non troppo brutta, dacché l’Alice adulta ricordi» che sarebbe stata più felice se fosse somigliata alla bellissima amica Carla e allora vuole ricrearne il volto con carne di pollo coltivata in laboratorio e deve assumere Roberto per smaltire i rifiuti; Glovo, che porterà Roberto in prigione, circostanza colpevole in cui conoscerà Manlio Mariani – marito pazzo di una moglie pazza, convinta che il pupazzo Furby voglia ucciderla – e il detenuto che voleva friggere le gambe di una donna perché somiglianti alle patatine di McDonald’s – qui colpevoli sono le circostanze del nome e del luogo natio: «Certo è che, se uno si chiama Teo Teocoli ed è nato (sfortuna sua) a Beinasco, non può che diventare pazzo, ce l’ha scritto nel dna. Non può sfuggire al suo destino, perché il suo nome è una presa per il culo e il posto in cui è nato (la provincia) uno scorcio d’inferno».

L’elenco dei fallimenti di queste vite e delle circostanze che li hanno causati prosegue lungo tutto il libro, ma Roberto, a differenza delle persone con cui ha a che fare, non è rinfrancato dall’aver attribuito queste colpe; non concorda né con Elon Musk – «riccone rottinculo con una navicella spaziale tutta sua, ha detto che l’errore è la cosa più preziosa che possa accaderti» – né con «la pazienza è un elemento chiave del successo», motto di Bill Gates. «Pare che i genitori di Bill volessero instradarlo agli studi giuridici, e invece Bill, saggiamente, si è fermato a gingillarsi coi pc. Si è preso un momento, non si è messo a correre. Ha saputo, diligentemente, *pazientare*.»

Roberto prende una pistola con otto colpi in canna e va a passeggiare nel Parco del Valentino – sapere se sparerà o meno a sé stesso o a qualcuno non serve alla storia raccontata.

La storia – questo lo sa bene chi ha letto il libro – cambia in base a quale dei due esergo scegliamo come guida alla lettura: se l’ottimismo spicciolo di Simona Ventura che urla «crederci sempre, arrendersi mai» o la ferma giustificazione del Patrick Bateman di Ellis «devo restituire una videocassetta».

Claudia Grande, *Bim Bum Bam Ketamina*, il Saggiatore

ALTRI PARERI

«La sorpresa (gradita) che ci fa Claudia è nella lingua che usa per raccontarci questa storia, che non rinuncia al colore, non si abbandona a fruste distopie o insegue la retorica di certo trombonismo antropocenico; è un modo di scrivere disinvolto ma accurato nelle gustose scelte lessicali, che funziona sempre ed è cifra dei grandi autori di commedie brillanti (Wilder?) o tragicomici (Villaggio, Allen?).»

Andrea Betti, «Lankenauta», 14 febbraio 2023

«La scrittura è di quelle che immergono il lettore nella storia e non gli fanno posare il libro nemmeno dopo cinquanta pagine, affidata a dialoghi realistici, intrisi di umorismo, e a una narrazione che dal riflessivo si sposta spesso sul frenetico, necessario corrispettivo di vicende in cui droga violenza pazzia rivestono un ruolo chiave.»

Andrea Bricchi, downtobaker.com, 13 febbraio 2023