

retabloid

novembre 2023

«Perché non siamo più in grado di raffigurarci gli uomini se non come belve orrende o come ombre? Perché non riusciamo a proiettare nel futuro gli uomini che ammiriamo? E cosa sarà delle donne nuove, costrette a vivere o con delle **belve** o con delle **larve**? Che vita sarà la loro, e come useranno, in una compagnia così squallida, la loro libertà?»

—Natalia Ginzburg

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
novembre 2023

Il copyright dei racconti, dell'intervista, degli
articoli e delle foto appartiene agli autori.
La foto di copertina è di Mjh Shikder (Unsplash).
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

I racconti

Giulia Marziali, <i>Febbre dell'oro</i>	5
Beatrice Benicchi, <i>La mostra</i>	15

L'intervista

Intervista ai librai di Enclave de Libros, a cura di Cristina Prandoni Loschi	17
---	----

Gli articoli

# <i>Il lavoro culturale. Dialogo con Goffredo Fofi</i> Maria Teresa Carbone, «Le parole e le cose ² », 3 novembre 2023	21
# <i>Sul palcoscenico dell'editoria Ernesto Ferrero è stato tutto</i> Gian Arturo Ferrari, «Domani», 4 novembre 2023	25
# <i>Il giornalismo e la generazione post edicole</i> Stefano Feltri, «Appunti», 7 novembre 2023	28
# <i>Rileggere Federigo Tozzi, l'ultimo snobbato della letteratura italiana</i> Gianluca Nativo, «Rivista Studio», 8 novembre 2023	32
# <i>Complesso di classe</i> Annamaria Guadagni, «Il Foglio», 11-12 novembre 2023	34
# <i>Nobel prize-winning author Jon Fosse on giving up alcohol and converting to Catholicism</i> Rónán Hession, «The Irish Times», 12 novembre 2023	38
# <i>Beckett, stenografare il vissuto per voce altrui</i> Rossella Pretto, «Alias», 19 novembre 2023	42

# <i>Sontag? Glamour, fumosa, coraggiosa</i> Stenio Solinas, «il Giornale», 20 novembre 2023	45
# <i>La moglie di</i> Giorgia Tolfo, «Il Tascabile», 20 novembre 2023	48
# <i>Il narrare di Daniele Del Giudice</i> Alessandro Cinquegrani, «doppiozero», 20 novembre 2023	54
# <i>L'ambiguità del romanzo è promessa di conoscenza</i> Walter Siti, «Domani», 22 novembre 2023	57
# <i>Il salario del diavolo</i> Gianluigi Simonetti, «Snaporaz», 22 novembre 2023	59
# <i>Katherine, cioè la verità</i> Giorgio Montefoschi, «Corriere della Sera», 26 novembre 2023	63
# <i>«Il rischio è di arrivare troppo tardi per salvare il pianeta. Serve una rivoluzione.»</i> Paolo Mastrolilli, «la Repubblica», 30 novembre 2023	66
Lo sfuggito # <i>L'invocazione di Ingeborg Bachmann</i> Marino Freschi, «doppiozero», 17 ottobre 2023	68
Esordiaro/confermario a cura di Lavinia Bleve	72
Giusto qualche parola a cura della redazione	78

Giulia Marziali

Febbre dell'oro

Le sorelle non sapevano i dettagli. Il tombarolo aveva dato il vaso al padre e da lì in poi era sempre stato sulla scrivania. Era grande, verde rame, sembrava antico. Poi, così come un omero è parte di un braccio, era diventato parte dell'ufficio. Sì, era grande e verde rame e sì, sembrava antico, ma con il passare degli anni tutti avevano smesso di notarlo. Era ruvido al tatto e da piccole le sorelle ci strofinavano sopra i pizzichi di zanzara. Un odore accennato di ruggine e sangue rimaneva sulle dita che annusavano di nascosto e la madre, pallida per il caldo estivo nel suo camice verde, diceva sempre: «Basta grattarvi sul vaso!».

Contro ogni buonsenso, i genitori avevano deciso anni prima di avere una sala d'aspetto bianca. Le pareti, i pavimenti. Il divano, dove i pazienti si contorcevano prima delle visite mediche. Un poster dalle scritte verde menta che esclamava **FRATTURE OSSEE, ARTICOLAZIONI E LEGAMENTI: CI PENSIAMO NOI!** Anche la scrivania all'ingresso era bianca. E lì sopra, il vaso, in tutta la sua gloria colorata e vittoriosa. Ma i genitori non potevano non essere pratici. Un vaso vuoto era inutile, e quel vaso una sua funzione la doveva avere. Nei loro ventidue e ventiquattro anni di vita, le sorelle avevano assistito a diversi tentativi. Spostato a terra, aveva prima vissuto la vita di un portombrelli ingiustamente riempito; poi, ricoperto da un cuscino morbido, una seduta per le sorelle quando avevano cinque e sette anni; e ancora, i genitori ci avevano messo sopra un vassoio di legno nel tentativo di farlo diventare un tavolino, ma era troppo basso e non stava bene che due ortopedici mangiassero ricurvi. Si ricordavano bene quando era stato rimesso sulla scrivania e riempito di gelatine alla frutta, che dopo poco avevano iniziato a sapere di cantina. Le caramelle erano state buttate e la madre ci aveva messo dentro un'orchidea.

«Guarda che bello che è con questi fiori.»

Ma il vaso era troppo profondo. Certo, le orchidee non hanno bisogno di molta luce, ma restava umido e inospitale.

«È di nuovo la ruggine» aveva detto il padre.

I genitori avevano discusso sulle cause di morte più comuni delle piante da ufficio, non si erano parlati per una settimana e alla fine il vaso era tornato a essere solo un vaso. Com'è bello, dicevano tutti. Dove l'avranno preso i dottori, chiedevano a volte i pazienti. E la risposta

ricorrente veniva data con un fastidio inconsueto rispetto alla gentilezza consueta dei genitori: «È un regalo di un amico».

Due bugie, in realtà. Non era stato un regalo, ma un pagamento in amicizia. E non era di un amico, ma di un tombarolo.

Era successo anni prima.

Le sorelle non erano ancora nate e Michele e Vittoria erano sposati da poco. Le sorelle non sapevano bene come o perché, ma in quel periodo i genitori avevano iniziato a collezionare antichità di ogni genere. Nessuna delle due pensava male della casualità di questa scelta e la consideravano un tratto molto specifico e controintuitivo della loro personalità: i genitori non avevano studiato l'arte o l'archeologia e il loro interesse nella storia era pressoché assente; visitavano musei nei viaggi con le figlie solo perché era una cosa da fare; avevano provato a regalar loro libri costosi sulle più grandi scoperte archeologiche, ma dopo averli visti diventare grigi sui loro comodini, Mia e Bianca si erano arrese.

Ma i genitori continuavano nella crociata di acquisire oggetti di un'età passata, un'attività che si mangiava gran parte del loro tempo libero. Libri, non prime edizioni, ma testi di poco conto e rilegati male, un po' marci ai lati, un po' umidi agli angoli. Mobili di strane fattezze in condizioni pessime. Oggetti inutili, cianfrusaglie, eppure guardate con orgoglio e meraviglia.

Anno dopo anno, la casa era stata riempita di eccentriche anticaglie. A un certo punto non c'era stato più spazio e alcune cose erano state spostate in ufficio. Lì però regnava lo schema del bianco. Non si erano persi d'animo e il veto cromatico era diventato una sfida. Così, gli oggetti avevano colonizzato anche lo studio medico – un tappeto bianco persiano, un portariviste bianco degli anni Quaranta, una stampa bianca di un liquore marchigiano.

Il vaso verde sorvegliava attento le sue truppe. Sì, era verde, ma era un vaso speciale, perché non era stato trovato in un polveroso armadio di qualche mercatino sospetto. La leggenda narrava che il padre, tipico romano nel suo essere distrattamente devoto, aveva rimesso a posto l'anca di ferro di una suora senza farla pagare. Quando il nipote, un criminale ben noto nel quartiere, lo aveva saputo, si era commosso a tal punto che aveva scavato una tomba da qualche parte nella campagna fuori città e si era presentato in ufficio con il vaso sottobraccio. Le sorelle conoscevano questa storia e non ci pensavano poi tanto.

«Papà sta portando il vaso a casa» disse Vittoria una sera. La voce della madre era un mormorio sopra le verdure che sfrigolavano nella padella.

«Quale vaso?»

Vittoria aggiunse un po' di olio e si sentì un sibilo di protesta. «Quello antico.»

Bianca continuò a tagliare le cipolle. Mia iniziò ad apparecchiare e sentì la sorella chiedere dove lo avrebbero messo. Vittoria rispose qualcosa ma lei non riuscì a sentire. Bianca rise e disse: «Sì, hai ragione».

Poi arrivò il padre.

Michele entrò e disse: «Siamo ricchi».

Nove giorni prima un bambino di cinque anni si era lanciato dall'altalena ed era stato portato in ospedale con entrambe le braccia rotte. Le fratture erano scomposte e il gesso non sarebbe

bastato; il padre del bambino era svenuto; la madre aveva chiamato gli avvocati urlando; il bambino ululava dal dolore e non c'era stato verso di calmarlo.

Dopo l'operazione si erano ritrovati nello studio di Michele per decidere il piano di riabilitazione e mentre il padre cercava di togliere la giacca leggera al piccolo senza fargli male aveva urtato il vaso, che era caduto a terra.

Michele, raccontando il fatto, disse alla famiglia: «Vi dico che è rimbalzato».

Loro sbuffarono. Non era rimbalzato. Semplicemente, non si era rotto, il che era sorprendente. Dopo che il bambino urlante se n'era andato, Michele aveva esaminato il vaso da vicino e aveva notato alcuni graffi. Erano emersi in superficie dei filamenti dorati.

«E poi l'ho grattato con il trapano. È d'oro» esultò.

«Hai rovinato di nuovo il pavimento di marmo?» chiese la moglie.

«Non l'ho mai rovinato.»

«Invece sì. Quando hai trascinato lo schedario pazienti ottocentesco senza farti aiutare.»

Bianca li interruppe. Chiese al padre dove avesse trovato un trapano.

«Il mio. Quello per le operazioni ai femori.»

Vittoria lo guardò in silenzio.

«Perché non mi state ascoltando? Il vaso è d'oro.»

Vittoria se ne andò in cucina e li raggiunsero rumori arrabbiati di pentole che sbattevano.

«Ne parliamo dopo» disse lui. Sparì in camera sua.

Bianca guardò Mia e chiese: «Ma parlare di cosa?».

Non ne parlarono dopo o nei due giorni seguenti. Le sorelle non fecero domande e i genitori sembravano ignorare il vaso e il fatto che si trovasse lì e non nel suo solito posto. Poi, un martedì mattina, Vittoria disse che aveva ordinato un acido per decalcificarlo. Mia socchiuse gli occhi, infastidita dalla luce bianca della mattina.

«Parliamo di questo?» disse Bianca, dando un colpetto sulle curve verdi.

La madre lo guardò apprensiva. «Attenta. Non fare così.»

Le sorelle risero. La preoccupazione era assurda dato che da piccole ci si sedevano sopra.

«Lo so, sì. Ma ora è diverso.»

Più tardi quel giorno le sorelle tornarono a casa e trovarono i genitori impegnati a grattare il vaso. Tutte le luci erano accese ed entrambi erano in silenzio, con grembiuli e guanti di gomma. La madre, notò Mia, aveva quelli da giardinaggio. Vittoria si guardò le mani imbarazzata. «Non ne avevamo due paia.»

Michele strofinò l'ovatta sulla superficie del vaso e ogni passata leggera scopriva un filo d'oro. La moglie annuiva concentrata, le mani da chirurgo immobili. Ci vollero tre ore. Il solvente aveva un odore spiacevole e l'umidità di quel pomeriggio non facilitava l'impresa.

Si sedettero intorno al tavolo ovale, il vaso in piedi sul marmo striato.

Era grande, d'oro brillante e chiaramente antico.

«È pacchiano» disse Bianca. Mia le diede ragione.

«È antico» disse Michele. «Non può essere pacchiano.»

Vittoria gli strinse la mano, gli occhi fissi sul vaso. Bianca si annusò i capelli impregnati di solvente e fece una smorfia. «Ora che sappiamo che è d'oro,» disse Mia «che ci facciamo?».

«Non so proprio dove potrebbe stare qui in salotto. Ma non può neanche stare in ufficio, no?»

I genitori si guardarono e poi Vittoria disse che no, non potevano tenerlo lì ora che sapevano che era d'oro. Mia appoggiò una guancia sulla mano. «Volete darlo a un museo?»

«Prima dobbiamo capire se è originale.»

«Papà, è d'oro. Certo che è originale.»

«No, dobbiamo sapere da dove viene.»

«E perché?»

«Perché» ripeté lui, vagamente infastidito «dobbiamo pensare a cosa farci».

«Mia, tu potresti fare qualche ricerca sul vaso. E tu Bianca potresti cercare il protocollo legale in queste situazioni» disse Vittoria. Mia aveva fatto il classico e Bianca studiava economia. I genitori pensavano che una fosse una paleografa e l'altra un avvocato.

«Ma per quale motivo? Cosa volete farci?» chiese Mia.

Bianca si legò i capelli e sbuffò.

Michele si alzò, stiracchiandosi. «Fate come dice vostra madre.»

Mia si fece aria con un pezzo di carta e guardò la sorella.

«È la loro crisi di mezza età?»

Nei giorni seguenti, Bianca pensò che forse un po' lo era. Cominciarono a comportarsi stranamente, erano più silenziosi del normale, si innervosivano l'uno con l'altra per la più piccola cosa. Quando tornava dall'università, di solito Bianca trovava Michele e Vittoria mangiare insieme nel loro ufficio, i sorrisi privati e le gambe vicine. Lui giocava con i capelli di lei, la testa di Vittoria contro il suo collo, cercando su internet aste per orologi da taschino di dubbio gusto.

Venerdì Bianca entrò nello studio medico all'ora di pranzo. Era vuoto e le porte degli uffici dei genitori erano chiuse e sbuffavano risentite. Guardandosi intorno allarmata, salutò l'assistente e la sua voce echeggiò nel bianco. La scrivania, strappata dal suo amato vaso, era avvilita e triste.

«Dobbiamo metterci qualcosa qui.»

L'assistente annuì.

«Tua madre sta cercando dei dépliant per l'osteoporosi.»

«Ah. Allegri.»

Una delle due porte si aprì contro voglia e Michele uscì dal suo studio, dicendo che era pronto ad accompagnarla a casa. Anche il tragitto in macchina fu silenzioso e Bianca cercò di alleggerire l'atmosfera chiedendo del viaggio per la fiera di antiquariato che i genitori facevano ogni anno. Com'era il catalogo dell'esposizione? Avrebbero comprato qualche appendiabiti di una dinastia cinese tardoqualcosa? Delle stampelle francesi fatte a mano durante la presa della Bastiglia? L'imperdibile contenitore di un sapone asburgico che aveva lavato qualche schiena famosa?

«Abbiamo annullato» disse lui. Accese la radio.

«Come mai?»

«Non ci andava più di partire.»

Bianca allentò la cintura di sicurezza e si girò a guardarlo.

Le sorelle non condividevano questa passione. Eppure, avevano imparato a guardarla con l'imbarazzo scomodo che di solito si provava osservando le effusioni tra genitori e negli anni si erano sorbite una buona dose di mercati brutti, magazzino strambi e aste signorili. Sui documenti di Bianca compariva come luogo di nascita una cittadina industriale della campagna italiana, su al Nord, perché la madre, incinta di nove mesi, aveva preferito rifugiarsi in un negozio che vendeva zoccoli olandesi ed entrare in travaglio lontano da Roma. I genitori dicevano sempre che era un aneddoto divertente da raccontare; le sorelle dicevano sempre che bell'esempio fosse della loro stranezza compulsiva.

Mia si appoggiò contro la porta della camera. Incrociò le braccia.

Bianca si girò e disse: «Che c'è».

«Hai visto cosa stanno facendo di là?»

«Se ha a che fare con il vaso non lo voglio sapere.»

«Lo stanno misurando con il tuo pesavaglia» disse Mia, trattenendo una risata.

«Stai scherzando.»

La sorella scosse la testa.

Sentirono urla esultanti dal salotto e raggiunsero i genitori. Trovarono Vittoria seduta a terra, sorridente come una bambina. Il vaso d'oro accanto a lei gonfiava il petto per essere più alto. «Pesa nove chili e tre» disse Michele.

Mia suggerì di spostarsi in cucina per parlarne. I genitori aprirono una bottiglia di vino e si sedettero, mentre Bianca prese il formaggio dal frigorifero. Mia si mise a lavare le verdure e spiegò che da quanto aveva modo di capire, il vaso non era romano ma etrusco; sul lato sinistro c'erano alcune piccole iscrizioni che non erano in latino. Ma non ne era sicura, disse loro.

Bianca intervenne. «Digli la cosa dell'urna.»

Mia si spostò davanti al piano cottura e mugugnò che per l'altezza e l'ampiezza del collo era più probabile che il vaso fosse un'urna.

«Un'urna» ripeté la madre.

«Un'urna funeraria, sì.»

Bianca cantilenò quanto fosse bello avere i resti di un uomo etrusco in salotto. Michele si passò una mano sugli occhi e Mia sbuffò.

«Un'urna. Non un vaso. Tutto questo tempo.»

«Mamma, Bianca sta scherzando. Veniva usato per accompagnare i morti o che ne so,» disse Mia «o magari per tenere qualche pergamena».

Guardò la sorella e le chiese se gli Etruschi scrivevano su pergamena. Bianca la guardò e scrollò le spalle. «Ma che ne so?»

Poi spiegò il problema dal punto di vista legale. È un vespaio, fidatevi. Non importa se la storia del tombarolo è vera, disse lei. È vera, la interruppe Michele. Non importa papà, ripeté lei. Perché va dichiarata la scoperta al Ministero e come ne siamo venuti in possesso; poi far valutare l'autenticità, e a quel punto per legge siamo obbligati a esporla in quanto bene comune. Che vuol dire esporla in un museo e pagare di tasca nostra l'assicurazione, concluse Mia.

Michele sbuffò. Vittoria quasi rise.

«Conviene tenercela. Anche se è brutta così. Verde era meglio.»

I quattro si girarono a guardarla, all'angolo del salotto.

«Va venduta e basta. Troppi problemi» disse Vittoria. Michele annuì.

Mangiarono in silenzio. L'aria era pesante e non avevano nulla da dire.

«Perché non possiamo tenerla? Il vaso è sempre stato lì sulla scrivania.»

«È un'urna.»

«Potremmo essere ricchi.»

«Non è che siamo poveri, papà.»

«Esatto! Perché non ci facciamo passare davanti agli occhi queste opportunità vincenti.»

«Ah, un po' di classismo. Bellissimo» mormorò Mia.

Vittoria li rimproverò. «Evitiamo di litigare a cena» disse.

Di nuovo il silenzio. Poi Michele disse che non era giusto pagare per qualcosa che era già loro.

«Il tombarolo lo ha rubato, papà. È giusto pagare, è un ritrovamento. Il vero proprietario è l'etrusco morto.»

«E noi» disse lui, fermo.

Le tre donne lo guardarono in silenzio. «In quanto romani» specificò.

Vittoria sospirò e riprese a mangiare. Le sorelle si scambiarono un'occhiata. Michele continuò. Noi siamo romani, insistette. E li abbiamo conquistati, quindi storicamente parlando siamo i veri proprietari del vaso.

«Papà, Dio santo. Ma che dici?» chiese Bianca.

«Sì, papà, guarda. Hai la pressione alta?» aggiunse Mia.

Altro silenzio. Vittoria ribadì che non era più un vaso, ma un'urna d'oro e antica.

Il problema che Bianca non aveva sollevato durante la cena era che per venderlo avevano bisogno di un certificato di proprietà, che comprensibilmente non avevano. Nei giorni successivi cercò di parlarne sia con Vittoria che con Michele, ma la loro stranezza aumentava. Mia le aveva raccontato che due giorni prima la madre aveva intimato alla segretaria dello studio di stare zitta, quando le aveva chiesto dell'urna. La donna aveva sbattuto le palpebre velocemente, sorpresa dal tono secco del capo e Vittoria si era barricata nel suo studio senza aggiungere altro. «Lasciala stare» le aveva detto Mia, passandole un fazzoletto. «Avrà litigato con la nonna, come al solito.»

Le sorelle li osservavano attentamente. I genitori si comportavano come vittime di una malattia sconosciuta, mostrando sintomi diversi ma preoccupanti: Michele non era irascibile come la moglie, ma ogni sua conversazione con le figlie prendeva una piega che le lasciava quanto mai interdetta.

«Tesoro, su. Non usare questo tono» disse Michele, mettendo una scatola di cereali nel carrello.

Bianca rispose con un sussurro frustrato. «Papà, io il tono lo cambio pure, ma non mi stai ascoltando. Ci vuole un certificato di proprietà per venderlo.»

Lui si fermò nel corridoio delle olive, cetrioli e salse pronte. «Ho capito, ho capito. Potremmo chiedere alla zia.»

«Quale zia?»

«La zia del tombarolo.»

«La suora?» Bianca aveva alzato la voce e alcune teste si erano girate nella loro direzione.

Fortunatamente la suora era morta e Michele non proseguì con il suo piano di chiedere alla povera donna timorata di Dio con un'anca di ferro se il nipote tombarolo avesse da qualche parte un elenco dei reperti rubati negli anni. «Mi verrà un esaurimento nervoso» aveva mugugnato Mia quando Bianca le aveva raccontato l'idea del padre.

Le anticaglie a casa avevano iniziato a sparire in modo graduale, per questo le sorelle non ci avevano fatto caso. Il monocolo inglese che pendeva dall'enciclopedia. Il ciottolo-fermacarte del Ponte Carlo di Praga. Il tappeto viola davanti alla televisione. E in generale molti libri antichi. L'assenza aveva agitato i restanti, che protestavano il divorzio facendo sbuffare le pagine umide una contro l'altra promettendo vendetta; copertine marrone di finta pelle di case editrici ormai in rovina che borbottavano sconvolte per l'affronto subito; enciclopedie bonarie che cercavano di calmare gli animi di piccoli pamphlet di architettura saracena che inneggiavano alla rivolta davanti a quest'uccisione sistematica; e c'era chi, infine, si arrendeva al dolore e cadeva dalla libreria nel bel mezzo della notte. Michele e Vittoria si aggiravano per la casa e per l'ufficio in silenzio e se parlavano parlavano dell'urna, e se parlavano dell'urna erano al suo capezzale nella sala da pranzo, con le mani giunte e il capo chino.

Lì l'urna era diventata un punto di fuga inevitabile. All'inizio nessuno dei quattro riusciva a ignorarne la presenza. Era grande, d'oro brillante e così antica da essere primordiale. Entravano dalla porta e gli occhi controllavano se fosse ancora lì, nell'angolo; la conversazione già stentata a cena si interrompeva e si soffermavano sulle curve del suo corpo nudo e dorato; quando non la guardavano direttamente, il suo riflesso sul vetro dei tanti quadri alle pareti li accecava con un lamento crudele. Poi un pomeriggio le striature d'oro sulle pareti erano scivolte sul pavimento fino all'urna e la luce era diventata così forte da abbagliarli. Mia aveva sbuffato istericamente e Bianca le aveva gettato sopra un lenzuolo. L'urna era liscia e fredda e per la sensazione sgradevole aveva sfregato i polpastrelli contro i palmi delle mani. I genitori avevano assistito alla scena dalla cucina. Nessuno aveva detto nulla e avevano passato il resto della serata a guardarla con la coda dell'occhio. Raggomitolata in un angolo e coperta di bianco, l'urna sembrava un morto.

«Venderla non è più un'opzione» disse il padre una mattina. Vittoria uscì dalla stanza, il passo misurato dell'infermiera di un malato terminale. Michele non la seguì con lo sguardo. «È troppo pericoloso cercare un acquirente sul mercato nero. Non siamo in grado.»

Bianca abbassò lo sguardo e Mia si morse l'interno della guancia.

«Venerdi la sciogliamo.»

Sentirono sbattere una porta. E poi, tunf. Un libro sugli scaffali semivuoti si era suicidato.

«Sappiamo chi può farlo. Ci faremo dei lingotti e li userete quando sarete grandi. Per un mutuo o qualcosa del genere.»

«Papà, ma non c'è bisogno» disse Bianca.

«Sì, mi sembra sbagliato» disse Mia.

«È una soluzione pratica» disse Michele.

«Ma possiamo tenerlo?»

«Non è utile. È inutile così» ripeté.
Mia e Bianca guardarono il cadavere a terra.

Venerdì l'urna venne sciolta.

Vittoria e Michele le avvisarono con un messaggio. Tutto fatto, scrissero.
Tornati a casa, nessuno ne parlò.

La malattia era scomparsa ma i sintomi rimanevano. La stranezza del loro comportamento, verso le figlie, tra di loro, da soli nella stanza, con la porta chiusa. Per alcuni giorni le sorelle pensarono che fosse l'effetto collaterale dopo qualcosa di insolito. Il dolore al collo dopo un tamponamento in auto. Ma Vittoria diventò ancora più aggressiva e Michele era così svuotato che i suoi confini iniziarono a farsi trasparenti.

Ora che sapevano dove guardare, Mia e Bianca notavano lo svuotarsi della casa e dell'ufficio. Seduta sul divano, una di loro scrutava la stanza amputata, confusa dal suo stesso bianco. Sulla scrivania, i dépliant sull'osteoporosi si contraevano a disagio per le grandi aspettative dei mobili tristi.

Naturalmente i pazienti avevano chiesto. «Dottore, ha tolto il vaso verde» dicevano sorpresi. «C'è più spazio così» aggiungevano pratici, ma la voce si spegneva e gli occhi inseguivano l'assenza che il vaso aveva lasciato dietro di sé. I genitori non rispondevano e la segretaria aveva imparato dai suoi errori. Stava zitta e annuiva educata sotto lo sguardo severo dei suoi capi.

Lo svuotamento procedeva. Scomparvero altri libri ammuffiti; il set di lampade Art Nouveau fu prima mutilato e poi portato via singhiozzando e senza lampadine; il tappeto persiano dell'ufficio arrotolato e lasciato a borbottare in soffitta. Mia era in macchina e accanto alla spazzatura fuori al loro cancello vide la mangiatoia tibetana che si sporgeva di lato e gridava aiuto e aiuto. Inchiodò di colpo e se la mise in macchina, tappandosi il naso per l'odore disgustoso dei cassonetti nel caldo romano.

«Papà, ma perché l'hai buttata?» chiese quel pomeriggio.

«Che ci faccio con una mangiatoia?»

«Ah, non lo so. Perché l'hai comprata, allora?» ribatté Mia in tono di sfida, ansiosa di istigare una reazione, anche arrabbiata, che ridesse forma e colore al padre sempre più evanescente. Lui non rispose e sparì ancora un altro po'.

«Hai delle foto?» chiese una sera Vittoria. Mia si girò verso la madre. Con la luce del corridoio spenta e le braccia strette intorno al corpo, sembrava una strana creatura del sottosuolo. Le chiese a quali foto si riferisse.

«Il vaso» disse Vittoria a bassa voce. «Non ne abbiamo mai scattata una. È sullo sfondo in alcune foto dell'ufficio. Ma non si vede bene.»

«Ti servono per qualcosa?» chiese Mia, fingendo disinteresse.

«No» e scosse la testa, debole.

Le sorelle erano una accanto all'altra in bagno e dividevano lo specchio moderno mentre si preparavano per uscire. I trucchi erano sparpagliati sul lavandino e le spazzole si specchiavano

preoccupate dal silenzio della casa. La sera prima c'era stato l'ultimo suicidio di un libro e da allora gli scaffali vuoti piangevano.

«Non so cosa dire. È influenza? Menopausa? Andropausa?»

«Ma che ne so. Sarà senso di colpa. O paura del fisco, per quando useremo l'oro del vaso senza dichiarare nulla.»

Mia sbuffò. «Dovremmo parlare con un commercialista.»

«E con loro» disse Bianca.

«Sì, come no. Tanti auguri.»

Le sorelle ci avevano provato e ci riprovarono un giorno dopo l'altro, ancora e ancora. Stavano bene? Sì. Erano arrabbiati? Certo che no. Perché non organizzavano un viaggio in qualche mercatino? Ed era qui che le porte si chiudevano, i toni si alzavano, i confini svanivano.

Il silenzio inglobava la cucina calda e lo stridore delle posate era l'unico discorso che ormai portavano avanti a cena. Poi una sera Vittoria disse con un certo sforzo: «Era più nostro».

I tre la guardarono e lei ripeté: «Era più nostro che dell'etrusco. Lui non se ne è preso cura. È rimasto lì, mentre lui era morto. Non ha fatto niente per lui. Invece il vaso ha vissuto con noi per quasi trent'anni».

«Più di Mia e Bianca» disse Michele.

«Molto più di loro» sospirò Vittoria.

No, non si trattava di una malattia, come aveva ipotizzato Bianca. Non si trattava neanche di senso di colpa per aver fatto qualcosa di moralmente, storicamente, fiscalmente sbagliato, come aveva proposto Mia. Il vaso c'era, stavano bene, il vaso non c'era, stavano male. Era chiaro, i genitori erano in lutto e alle sorelle sfuggiva il perché.

Ai loro occhi il vaso era sempre stato un vaso, una seduta buffa sulla quale si arrampicavano da bambine, grattandosi i pizzichi di zanzara; era stato pieno di caramelle che avevano iniziato subito a sapere di ruggine; e infine era stato pieno zeppo di preziose orchidee bianche che si erano seccate, lasciando cadere i fiori soffici sul marmo bianco. Le sorelle avevano raccolto i fiori da terra e urlato alla madre in sala operatoria: «Mamma, mamma! Il vaso ha ucciso la pianta bella!».

Ciò che invece il vaso aveva significato per i genitori era sempre stato privato. Privati erano stati i loro viaggi nei mercatini e alle aste; privato era stato il loro sguardo su di esso durante gli anni, da soli in ufficio, ruggine verde e occhi umani. Era stato privato anche il loro tocco finale, nell'angolo della sala da pranzo, le mani che si infilavano sotto il lenzuolo, sulle curve dorate. Non avevano bisogno di capire cosa fosse andato perduto. Non importava. Prima c'era qualcosa e ora lo spazio era così tanto che non riuscivano più a sopportarlo.

Il suggerimento sommesso e reticente che il vaso fosse più prezioso delle figlie non offese le sorelle. Era stato dato nella disperazione distratta di chi non aveva più cura di ciò che rimaneva, ormai perso nel ricordo di chi se n'era andato.

«O in questo specifico caso, sciolto chissà dove» borbottò Bianca.

Mia si lasciò scappare un sorriso.

Poi si rifecero serie.

«Dobbiamo fare qualcosa.»

«Mandarli in terapia?»

Passarono settimane. La casa era vuota, l'ufficio un mosaico di oggetti muti e colorati che venivano guardati con disinteresse da tutti i pazienti. Vittoria tremava dalla rabbia anche davanti ai bambini urlanti con le braccia rotte e Michele era così trasparente che aleggiava per lo studio impilando cataloghi su cataloghi di arredamento industriale da ufficio. Una sorella entrò nella stanza e passò una tazza all'altra, che la poggiò sul tavolino moderno e osservò i ciuffi di vapore che si alzavano in piccoli cerchi.

«La situazione non migliora» disse Bianca.

Mia si grattò distrattamente una puntura di zanzara sul braccio.

«Dovremmo scavare da qualche parte e trovare un altro vaso per loro.»

«In una tomba?»

L'altra annuì.

Giulia Marziali è nata nel 1994 a Roma, dove vive, lavora e scrive.

Beatrice Benicchi

La mostra

C'è questa mia amica che cura le mostre d'arte contemporanea. Un giorno ha allestito uno spazio con l'opera completa di una fotografa russa. Si chiamava Olga Sorokinova, la fotografa, negli anni Settanta è vissuta sul lago Bajkal, in Siberia, documentando la vita dei matti, dei bambini e delle pelli secche di tutti gli altri. Fece più di settecento scatti; ritraevano sempre esseri umani.

Alla mia amica è bastato guardarne cinque; dopodiché ha noleggiato un capannone, lo ha ritinteggiato di bianco e ha deciso di appendere ogni foto a un filo da pesca di lunghezza diversa.

Sul lato più lungo ha fatto fissare uno specchio largo come tutta la parete, ha stampato su carta adesiva una scritta e poi l'ha appiccicata, lettera per lettera, all'entrata: **NESSUNO È VIVO SE TUTTI SONO MORTI.**

Il giorno dell'inaugurazione, la mia amica si è vestita con un completo bianco e di fronte allo specchio si è messa a provare i sorrisi. Anche se sul lago Bajkal non c'era mai stata, sembrava proprio di essere lì, negli anni Settanta su una distesa di neve sconfinata, i volti siberiani fluttuavano nel capannone come fantasmi addensati nel freddo, come respiri. La lettera S si era staccata dal muro: **NESSUNO È VIVO E TUTTI SONO MORTI.**

Alle 17 in punto l'assessore ha fatto il discorso e alle 17,10 hanno tagliato il nastro.

Subito dopo il pubblico è entrato, prima timidamente poi con convinzione, più si muoveva, più i ritratti ondeggiavano e i siberiani tornavano in vita.

In quell'andirivieni di anime e occhi, è arrivata una signora con la pelliccia. Era una pelliccia vera, brillava, una pelliccia d'altri tempi in cui si riconoscono ancora i contorni dei furetti e i loro musi; la signora la stringeva al collo come fosse in mezzo alla buriana oppure a una funerale. I tacchi dei suoi zoccoli risuonavano al di sopra degli altri passi e brusii, d'improvviso però hanno smesso. La signora si è fermata di fronte a una delle tante facce appese e l'ha staccata dal filo. Poi ha puntato i piedi in direzione della freccia sopra la porta e si è diretta verso quella che credeva l'uscita. Invece, ha sbattuto contro lo specchio.

Di solito nei musei non si esce mai da dove si è entrati, nel capannone però c'era una sola apertura e così la mia amica ci aveva dipinto sopra una freccia. Ma poiché nella stanza tutto si riproduceva specularmente, anche l'unica porta era diventata due, porte: l'inizio e la fine.

La signora è caduta ed è rimasta immobile sul pavimento. Attorno a lei si è riunito un cerchio di spettatori che le tastavano il polso e chiedevano di chiamare un dottore, un uomo le ha schiaffeggiato la guancia e lei ha subito riaperto gli occhi, si è sollevata sui gomiti e ha detto: «Che cosa volete? C'è sempre qualcuno che è il primo». Si è alzata di scatto ed è andata via che rideva, riavvolgeva i furetti sulle spalle minute, e rideva del nulla.

Per un po' l'eco degli zoccoli ha continuato a bucherellare il pavimento, ma alla fine tutti hanno ripreso a camminare.

Poco dopo due bambini gemelli hanno picchiato il naso contro lo specchio ma soltanto uno ha iniziato a piagnucolare. Di nuovo la folla si è radunata e quello che non piangeva ha detto: «Via via! I bambini sono fatti di gomma, non lo sapete?».

Alla fine dell'inaugurazione altri cinque, tra i presenti, erano andati a sbattere contro la parete riflessa, ma non c'era nemmeno un graffio.

Quella notte la mia amica si è chiusa all'interno, con la scala e lo straccio ha lucidato lo specchio, ha atteso la chiamata dei giornalisti e ha dormito avvolta nel suo cappotto.

Al mattino presto si sono presentati alla porta dieci uomini alti e incappucciati, due ore dopo tre di loro hanno firmato un contratto e sono stati assunti come guardie della parete. La mia amica gli ha consegnato un abito bianco e gli ha detto cosa fare. Ogni volta che qualcuno si avvicinava allo specchio, dovevano urlare **STOP!** all'unisono.

Nonostante l'ordine fosse rivolto a una persona soltanto, il disorientamento provocato dal riflesso o dall'ondeggiare dei siberiani faceva fermare tutto il pubblico. Lo pietrificava.

La cosa ha sollevato gli applausi della critica e il chiacchiericcio dei salotti, e così per la mostra hanno dovuto inserire l'obbligo di prenotazione.

Io ho dovuto aspettare tre settimane per andarci.

Quando è arrivato il mio turno, sembrava giocassimo a Un, due, tre, stella! in paradiso.

La gente dava un'occhiata alle foto e vagava gingillante per la stanza, non leggeva più le didascalie, non cercava somiglianze, non scrutava i paesaggi né compativa l'esistenza di tutte quelle persone perdute. Di tanto in tanto si udiva: **STOP!** E il primo a muoversi doveva lasciare la stanza.

Beatrice Benicchi è nata a Lucca nel 1995. Si è laureata in Comunicazione alla Iulm e ha proseguito gli studi con il Master in arti del racconto diretto da Antonio Scurati. Ha lavorato come ufficio stampa nelle case editrici del gruppo Giunti. Ha collaborato alla realizzazione di Mappia, opera cartografica commissionata dal ministero della Cultura. È attiva nella scena nazionale del poetry slam. Il suo primo romanzo uscirà nel 2024.

Tra le pagine di Madrid



Intervista ai librai di Enclave de Libros

a cura di Cristina Prandoni Loschi

Circa due mesi fa mi sono trasferita a Madrid, e subito sono rimasta colpita da tre cose. La prima è la quantità di libri che si incontra camminando per strada: mercatini, bancarelle, *casetas de libros*... La seconda è la quantità di librerie: solo nella zona dove vivo ce ne sono venti. La terza cosa, quella che mi ha stupita più di tutte, è che la maggior parte di queste librerie sono indipendenti, e molte sono estremamente specializzate: libri di viaggio, religione, arti grafiche, scienze sociali, femminismo... inoltre, tante di queste librerie organizzano quasi quotidianamente eventi, letture di gruppo, seminari, lezioni. In Spagna le librerie sono quasi tremila, e il 54% dei libri acquistati viene comprato proprio in libreria (il 35,2% in librerie indipendenti, il 18,7% in grandi catene come Fnac e Casa del Libro). Sul territorio italiano, che conta dodici milioni di abitanti in più, le librerie sono circa 3600, quasi trecento in meno rispetto al 2012.

Nella Comunità di Madrid ci sono 402 librerie, e tra quelle che ho visitato in questi mesi ce n'è una che mi ha colpita in modo particolare e alla quale ritorno ogni volta che posso. Da novembre del 2009 in calle de los Relatores 16, tra Lavapiés e calle de Atocha, si trova la libreria Enclave de libros, un progetto ideato e portato avanti da Maria Grazia e Giuseppe. L'offerta è selezionatissima, specializzata in saggistica critica, anticapitalistica e libertaria, ma anche letteratura, filosofia, poesia. L'aspetto che forse mi ha colpita di più è che, oltre a essere una libreria, Enclave de libros è anche una piccola editoriale indipendente.

Presentatevi.

GIUSEPPE Mi chiamo Giuseppe Maio, libraio e editore di calle de los Relatores 16 a Madrid. Sono italiano, sono venuto in Spagna per lavoro anni fa e dopo un periodo ho deciso, insieme a Maria, di liberarmi e di diventare libraio.

MARIA Io sono Maria Grazia Macchia. Sono arrivata in Spagna più di vent'anni fa con un Erasmus e poi sono rimasta a vivere qui. Ho studiato a Salamanca dove ho svolto un dottorato in filologia spagnola, e sempre a Salamanca ho lavorato in una libreria di antiquaria. Poi ho avuto molte altre esperienze in altri tipi di librerie. Ho fatto vari lavori, fino a quando non ho conosciuto Pino e abbiamo iniziato a pensare al progetto della libreria.

Insieme a Maria Grazia e Giuseppe lavora anche Rocío, entrata in società da qualche anno.

ROCÍO Io sono Rocío, sono quella che è qui da meno tempo, mi pare cinque o sei anni. Prima ero una cliente, e questa era la mia libreria preferita. A un certo punto ho iniziato a lavorare qui e mi sono innamorata: questa è la migliore libreria di Madrid, e io posso dirlo perché sono stata una cliente!

Cosa ti è piaciuto della libreria?

ROCÍO La personalità e lo spirito: la selezione di libri è impressionante. Mi piacciono anche la relazione che si è creata con la gente e il forte legame con l'attualità e la società: domani abbiamo un evento chiamato *Capitalismo y sufrimiento psíquico*, poi ne

«Dopo questi quattordici anni ancora ci sentiamo come un'enclave, uno spazio autonomo nel quale possiamo scegliere di fare quello che più ci interessa, più ci piace.»

organizziamo uno sulla guerra in Ucraina, uno sulla situazione in Palestina.

Come e quando nasce Enclave de libros?

GIUSEPPE Enclave de libros l'abbiamo sognata, ideata e infine costruita Maria e io quasi quattordici anni fa... di fatto li compiamo tra qualche giorno. È stato un crogiuolo di esperienze, negli anni abbiamo imparato un sacco di cose: abbiamo cominciato con trecento libri e adesso ne abbiamo più di ventimila. La verità è che siamo molto contenti di quello che abbiamo creato: è come fare un figlio, come educare un bambino. Abbiamo stretto relazioni con case editrici, autori, autrici, poeti, scrittori, giornalisti. Questo ci ha permesso di continuare a imparare e di continuare a condividere idee, pensieri, forme di fare, leggere, ascoltare, e forme di pensare un mondo diverso.

MARIA La libreria nasce come un progetto d'amore fondamentalmente. Uno dei ricordi più belli è la ricerca del nome: dopo questi quattordici anni ancora ci sentiamo come un'enclave, uno spazio autonomo nel quale possiamo scegliere di fare quello che più ci interessa, più ci piace.

Come vi dividete il lavoro in libreria?

MARIA Io mi occupo della parte di letteratura, Pino si occupa di filosofia, politica, scienze sociali. Il catalogo si è andato costruendo nel tempo, con il nostro lavoro ma anche grazie ai contributi dei lettori e dei clienti: ormai molti di loro sono diventati amici.

Come nasce la casa editrice?

GIUSEPPE La casa editrice è arrivata successivamente, tre anni dopo l'apertura. Avere una editorial in libreria è abbastanza atipico, ce ne sono veramente poche. Perché? Perché già la libreria richiede un

impegno estremo: c'è un enorme lavoro sommerso di mantenimento e di gestione. Il 95% di quello che fa il libraio, il lettore non lo vede. Controlli, verifiche, reclami, trasporti, resi, arrivi, partenze, clienti, ordini, relazioni con i distributori, con gli editori... È un lavoro monumentale.

Quando è nata l'editorial organizzavamo dei seminari di cinema: cinema anarchico, cinema e poesia, cinema e resistenza. Durante un incontro abbiamo proiettato dieci o dodici film, e abbiamo chiesto a diversi partecipanti di scrivere dei testi sui film che presentavano. Nei mesi seguenti ci siamo detti: perché non ci facciamo un libretto? E l'abbiamo fatto! Poi è seguito un altro ciclo di film e un altro libretto... abbiamo ancora gli ultimi due esemplari! Non sono mai stati messi in circolazione, fanno parte del nostro museo delle gioie del passato. Da lì ci è venuta la mania di pubblicare, e abbiamo pensato: C'è questo libro in italiano che ci piace molto, perché non lo traduciamo? È così che siamo caduti nell'editoria. Finora abbiamo pubblicato sessantacinque libri, cinque o sei l'anno. Non ci chiediamo di fare di più perché non ce la facciamo.

Scouting, traduzione, bozze, impaginazione, fate tutto voi? Oppure avete un aiuto dall'esterno?

GIUSEPPE All'inizio avevamo qualche appoggio esterno, qualcuno che ci dava una mano con impaginazione e grafica, ma solo per i primi libri. Ora faccio quasi tutto io, e Maria si occupa dell'impaginazione. Siamo completamente autonomi, un nucleo indipendente.

A tutto questo lavoro si aggiungono anche gli eventi, le presentazioni, le letture. Come scegliete cosa proporre, a chi dare spazio?

GIUSEPPE Seguiamo lo spirito della libreria. Abbiamo una grande riserva di clienti e amici che si sono avvicinati perché si sentono affini a noi e al messaggio che la libreria cerca di diffondere. Non si tratta di un messaggio ideologico o politico: vogliamo trasmettere l'idea di una partecipazione diversa alla produzione della cultura. Allo stesso tempo vogliamo veicolare un uso della cultura finalizzato alla possibilità di vivere meglio, di stare meglio, di dire la verità e di ribellarsi alle ingiustizie, almeno quelle che per noi sono tali. Intorno a questo concetto abbiamo costruito uno spazio di condivisione per il pubblico. Prima questi spazi erano fuori, in strada, in piazza, ma ora sono stati sostituiti da terrazze e bar... il consumo e il capitalismo hanno mangiato quasi tutti i luoghi di socializzazione. A questa distruzione della socialità collettiva volevamo contrapporre una proposta: la nostra reazione alla perdita di spazi sociali. Le attività culturali che proponiamo nascono proprio dalla necessità e dal desiderio di mettere in comune le conoscenze e di sviluppare investigazioni e analisi che permettano di maturare una coscienza critica personale. Vogliamo diffondere un'idea di trasmissione culturale differente.

Il quartiere come ha reagito alla vostra presenza, al vostro progetto?

GIUSEPPE C'è un prima e un dopo della pandemia. Prima della pandemia Lavapiés era un quartiere turistico, e ora sta tornando a esserlo. Si tratta quindi di un quartiere con un fortissimo sfruttamento del suolo pubblico, dei locali, degli affitti: è inaccessibile a molte classi popolari. L'aumento del costo della

vita ha allontanato molte famiglie spingendole verso il sud di Madrid o ancora più fuori. Il risultato di questa gentrificazione è che il quartiere si è desertificato, si è spopolato di residenti e si è popolato di imprese, di affitti selvaggi, turistici. Questo all'*ayuntamiento* non interessa, l'importante è che si paghino gli affitti. In questa condizione di desertificazione e di spopolamento il nostro progetto è stato accolto davvero molto bene: tanto dai reduci, coloro che resistono e ancora vivono qui, quanto dalle imprese culturali affini a noi, perché percepiscono in questa nostra resistenza una grande opportunità.

Secondo voi qual è il punto di forza della Spagna? Come mai la vostra libreria, così schierata ideologicamente, e in generale le librerie indipendenti, funzionano così bene?

GIUSEPPE Sono due paesi di difficile comparazione: l'Italia ha 59 milioni di abitanti distribuiti in un territorio che è il 35% più piccolo di quello spagnolo, noi siamo 47 milioni.

La storia culturale italiana è diversa da quella spagnola: la ricostruzione della cultura istituzionale, che Gramsci chiamerebbe «rivoluzione passiva», è durata dagli anni Ottanta all'inizio del Duemila e ha dovuto debellare resistenze e un confronto di classe che era molto più accentuato e organizzato che in Spagna. Qui è diverso, c'è il discorso della Transizione, dei capitali stranieri, della concentrazione in grandi città: il 30% degli abitanti vive in tre metropoli spagnole. Questo condiziona il mercato e crea un circolo vizioso di sfruttamento e produzione del tutto diverso tra i due paesi.

«Vogliamo veicolare un uso della cultura finalizzato alla possibilità di vivere meglio, di stare meglio, di dire la verità e di ribellarsi alle ingiustizie, almeno quelle che per noi sono tali. Intorno a questo concetto abbiamo costruito uno spazio di condivisione per il pubblico.»

C'è un elemento determinante, nonostante non sia l'unico: in Spagna abbiamo un populismo democratico, che ha vissuto una guerra civile, in Italia c'è una storia lunga e invecchiata che comunque ha delle tradizioni culturali di lavoro e di sindacati molto importanti.

La differenza principale è che qui in Spagna sono state fatte due scelte fondamentali per la cultura: la prima è stata potenziare la rete delle biblioteche, per cui ora la Spagna ha uno dei sistemi bibliotecari, secondo me, più avanzati e efficaci d'Europa; l'altra, eccezionale, è il prezzo fisso, che è anche l'oggetto della campagna del book friday.

Enclave de libros ha aderito al book friday, iniziativa nata quest'anno a Madrid che ha come obiettivo quello di opporsi al black friday. Organizzata da Soy de la Cuesta e dalla Asociación de Comerciantes del Barrio de las Letras, l'iniziativa raggruppa alcune librerie di La Cuesta del Moyano e del Barrio de las Letras (quartiere che ospita, tra le altre cose, le case museo di Miguel de Cervantes e di Lope de Vega). Durante il book friday le librerie aderenti non scontano i libri, al contrario di quello che invece vorrebbe il black friday. Chiunque compra un libro in una

delle librerie aderenti nella giornata del 24 novembre riceve un numero della lotteria: il premio è un buono da 240 euro da spendere in libri.

L'obiettivo dell'iniziativa è di fare in modo che il libro non sia visto come un prodotto economico ma come un bene culturale, organizzando anche una vasta offerta di eventi, laboratori, letture, incontri.

Parliamo di questo: sconti e black friday.

GIUSEPPE Durante i book friday non facciamo sconti. Non siamo al mercato, i libri non sono patate, e la cultura va valorizzata.

Inoltre non facciamo sconti perché la legge spagnola impone uno sconto massimo del 5%, e vale per tutti: il prezzo del libro è imposto, come per le sigarette, nonostante sia un paragone sbagliato. È proprio questo che ci permette di essere ben tremila librerie. Se io faccio uno sconto del 5% e Casa del Libro lo fa del 25%, come fa Feltrinelli in Italia, io sono finito. Ed è questo che è successo in Italia, non c'è stata attenzione e rispetto del libro. Come in altri settori produttivi, anche in quello editoriale si parla di concentrazione, quindi le grandi catene si sono prese il mercato mentre le librerie indipendenti scompaiono.

«Il consumo e il capitalismo hanno mangiato quasi tutti i luoghi di socializzazione. A questa distruzione della socialità collettiva volevamo contrapporre una **proposta**: la nostra reazione alla perdita di spazi sociali»

Maria Teresa Carbone

Il lavoro culturale. Dialogo con Goffredo Fofi

«Le parole e le cose²», 3 novembre 2023

Sul giornalismo culturale, sulle riviste del passato e
quelle di oggi, sulla lettura, sulla narrativa attuale.
Il «trionfo delle mezzeseghe»

Se c'è una persona in Italia che più di tutti sa com'è cambiato il giornalismo culturale negli ultimi anni, quella persona sei tu. Per la verità non sono sicura che tu possa essere definito un giornalista culturale, ma da una sessantina d'anni sembra che tu non abbia fatto altro che fondare riviste. E non solo: collabori o hai collaborato con le testate più diverse, dal «Sole 24 Ore» all'«Unità» a «Internazionale», scrivendo di libri e di cinema e di tante altre cose. Dunque, come ti sembra la situazione attuale rispetto a quando hai cominciato a muoverti in questo campo?

Beh, in breve: c'è stato un periodo in cui il giornalismo culturale in Italia ha avuto una funzione enorme, poi è finito tutto. Negli anni Ottanta, non ricordo esattamente quando, scrissi un editoriale per la rivista che pubblicavamo allora, «Linea d'ombra», che fece incazzare alcuni membri della redazione perché il titolo fu considerato troppo volgare: era *Le mezzeseghe all'arrembaggio*, e un anno dopo ne scrissi un altro intitolato *Il trionfo delle mezzeseghe*. Ed è vero, erano titoli volgari, ma io ero terribilmente inferocito contro la generazione di mediocri arrivisti post '68 e post '77 che in quegli anni si sono dati al giornalismo e alla cultura, e non ho potuto fare a meno di sfogarmi. E non credo di essermi sbagliato, perché da allora le cose non sono cambiate, il trionfo delle mezzeseghe c'è anche oggi.

Io ho nostalgia di un'epoca diversa, degli anni in cui frequentavo Giorgio Bocca e Camilla Cederna, per dirne due, e poi tanti altri. A volte, penso per esempio a Pasolini o a Testori, i rapporti erano conflittuali. Con loro capitava spesso di litigare, ma perché erano critici attenti verso quello che succedeva, e le critiche erano rivolte anche a noi, alla generazione venuta dopo il '68, quella che stava entrando nelle case editrici e nelle redazioni.

Se vogliamo dare uno sfondo al tutto, ed è una cosa che ripeto ossessivamente, la vera storia dell'Italia come paese degno, unitario, nuovo, comincia con il 25 luglio 1943, con la caduta del fascismo e la nascita della resistenza – che poi alla fine della guerra vuole dire la costituzione, la Repubblica, il voto alle donne, la libertà di parola... E pure la libertà di movimento sul piano nazionale che, anche se in molti non se lo ricordano, è arrivata tardi, solo nel 1960, perché ancora negli anni Cinquanta c'erano i fogli di via. Soprattutto la Corte costituzionale ha avuto una grande funzione, ha buttato via tante leggi fasciste che ancora sopravvivevano. È stato un periodo di grande risveglio economico e intellettuale: della televisione di Bernabei si è parlato tanto male, ma è stata quella televisione che ha unificato l'Italia, che ha dato agli italiani una lingua: malfatta e distorta quanto si vuole, ma una lingua comune, che prima

non c'era, perché prima i lombardi parlavano il lombardo e i siciliani il siciliano. Non siamo diventati nazione con il Risorgimento, ma in quegli anni.

Hai detto che la vera storia di un'Italia degna comincia con il 25 luglio 1943, ma è evidente che tu vedi anche una data in cui questa storia si è chiusa.

Sì, è una storia che si è chiusa con la morte di Moro, con quell'infame assassinio compiuto da una banda di mascalzoni, di stupidi manipolati dai servizi segreti italiani, israeliani, americani, russi, cecoslovacchi... Nelle Brigate Rosse, ne sono convinto, su cinque due erano infiltrati e tre dei coglioni, stalinisti e fascistelli. Io lo dico da sempre, e adesso anche alcuni storici hanno cominciato a vederlo. Comunque, la storia d'Italia è stata questa, e nel periodo che va dal '45 al '78 il giornalismo ha avuto un'importanza enorme. Anche il giornalismo popolare, in un paese di semianalfabeti com'era l'Italia di allora: ripenso spesso ai miei genitori, mia madre che aveva la seconda elementare e leggeva «Grand Hotel», mio padre con la seconda elementare e mezzo (e teneva molto al suo primato) «L'Avanti» e «La Gazzetta dello Sport». Lo facevano con fatica, compitando, ma leggevano.

In quegli anni ci sono stati giornali e riviste che hanno avuto un ruolo fondamentale. Vogliamo ricordare, per esempio, che «Epoca» ebbe il coraggio di mandare uno scrittore iperborghese come Guido Piovene in giro per l'Italia? Ogni settimana aspettavamo il suo reportage, lo leggevamo avidamente. Venne anche nel mio paese, Gubbio, ne scrisse. E poi tanti altri settimanali, «L'Espresso», «Il Mondo», «Tempo»... Era un periodo di grande crescita collettiva e il giornalismo in questo era centrale, e non solo sulla carta. C'era la radio, c'era la televisione che chiamava a lavorare persone come Rossellini, Comencini, Pasolini, Soldati. E pure in letteratura,

«Siamo tutti piombati
nel presente.»

sono stati anni straordinari: Calvino, Ortese, Bassani, Cassola, Bianciardi, Anna Banti, Sciascia, Morante, è un elenco che non finisce più. Senza contare che alcuni di loro sono stati anche giornalisti, educatori: Sciascia e Pasolini, per dire, scrivevano abitualmente sui giornali, e pure Moravia, anche se a quel tempo le sue recensioni cinematografiche sull'«Espresso» non mi piacevano, erano troppo borghesi per i miei gusti. Ma gusti o non gusti, è stato un periodo di gloria nella storia italiana.

E dopo la cesura, cosa si è potuto fare, cosa hai fatto tu, per contrastare almeno un po' quello che hai definito «il trionfo delle mezzeseche»?

Dopo la caduta dei movimenti, parlo per me, abbiamo messo su una rivista, «Linea d'ombra». Dico «abbiamo» perché senza i collaboratori non si sarebbe fatta, anzi, le collaboratrici: Roberta Mazzanti, Paola Splendore, Fabrizia Ramondino, e altre ancora. Vedi, io sono d'accordo con quello che ha scritto Edmund Wilson nel suo saggio *Il Polonio dei letterati*: la vita buona di una rivista dura più o meno cinque anni, perché dopo non riesce più a rendere conto della società che cambia. Io penso che nella storia si alternino periodi di quiete e periodi di febbre: adesso in Italia sono settant'anni che in teoria non ci sono guerre, sembra tutto tranquillo. Ma io non mi fido: c'è l'atomica e la Russia e l'America e la Meloni e le banche e il capitalismo... Insomma, può succedere di tutto. In ogni caso a quel tempo le riviste, e il giornalismo culturale in genere, avevano una funzione di passaggio: servivano per raccogliere il meglio del passato e attraverso un'analisi del presente si sforzavano di preparare i nuovi tempi. Ma adesso dei nuovi tempi sembra che al giornalismo, culturale e non culturale, non interessi più per nulla, siamo tutti piombati nel presente.

Nella piccola collana di pensiero radicale che dirigo per e/o ho appena ripubblicato una conferenza di Ignazio Silone della seconda metà degli anni Cinquanta, *La scelta dei compagni*, dove lui aveva già intravisto quello che stava per succedere. Ma possiamo

«Forse si legge di più, ma la quantità di libri inutili è aumentata enormemente: io di libri ne ricevo tanti, e la maggior parte li do via dopo avere dato un'occhiata.»

andare ancora prima, al periodo immediatamente successivo alla fine della guerra, quando Vitaliano Brancati scrisse in un suo intervento che il problema dei nuovi tempi era il problema degli «stupidi»: secondo lui i politici avrebbero dovuto occuparsi della miseria, della giustizia sociale, dei derelitti, mentre il compito degli intellettuali sarebbe stato di rendere intelligenti gli stupidi. Dove per stupidi si intendevano gli analfabeti, quelli che sapevano a stento leggere e scrivere, che non avevano idea di cosa fosse un libro. Non dimentichiamo che fino ai primi anni Sessanta l'Italia era un paese di analfabeti e di contadini.

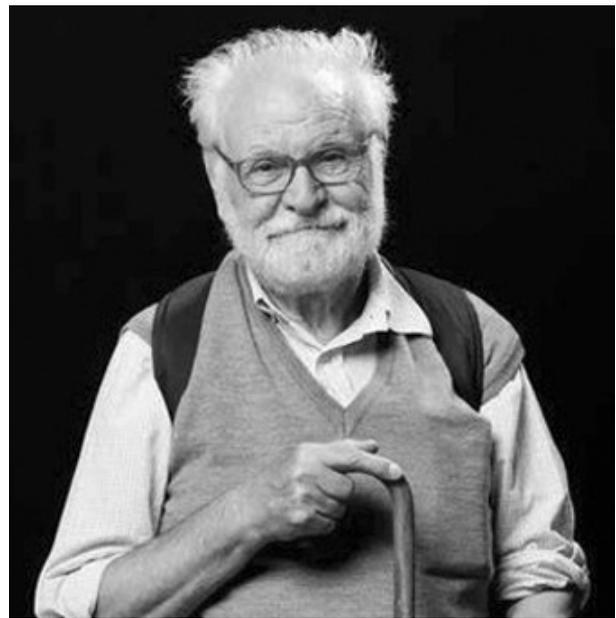
Certo, non dobbiamo dimenticarlo, anche se oggi la situazione è cambiata completamente: se guardi i dati, vedi che l'analfabetismo è stato sconfitto, che tutti sanno leggere e scrivere. Eppure, per certi versi non sono sicura che le cose vadano molto meglio.

Adesso c'è una forma di analfabetismo morale. Forse si legge di più, ma la quantità di libri inutili è aumentata enormemente: io di libri ne ricevo tanti, e la maggior parte li do via dopo avere dato un'occhiata. Vedi tutti quei volumi sul tavolo? Sono arrivati in questi ultimi giorni, e io so già che ne salverò al massimo tre o quattro. Il problema vero è l'idea che chiunque possa fare lo scrittore: basta che sei andato a scuola, che hai fatto le superiori, e tutt'intorno a spingerti ci sono le scuole di scrittura, le agenzie letterarie, le case editrici. Ma io una letteratura piatta come quella di questi ultimi anni non me la ricordo in tutta la vita, nemmeno nel pieno del fascismo, perché a quel tempo c'erano fior di scrittori: Bontempelli, Paola Masino, Pirandello, Savinio, De Chirico – e pure traduttori, *Furore* di Steinbeck è stato un best seller sotto il fascismo, e perfino in una

casa come la mia entravano dei libri. Forse non erano capolavori, ma erano libri che lasciavano il segno: *La cittadella* di Cronin, *L'amante dell'Orsa Maggiore* di Piasecki, *Via col vento*, che con tutti i suoi limiti è un grande romanzo, se abbiamo capito qualcosa della storia degli Stati Uniti è grazie a un libro così. Oggi, per ogni novità che usciva negli anni Quaranta, ne escono sette, otto, quindici. Tutti cercano i loro dieci minuti di successo, ma dieci giorni dopo nessuno se ne ricorda più, e così il giro ricomincia.

Ma come pensi che si sia arrivati a questo punto?

Guarda, la catastrofe non è nazionale: basta rileggere quello che ha scritto quarant'anni fa Christopher Lasch, l'ultimo dei grandi sociologi statunitensi. Negli anni Ottanta il capitalismo, e da parte sua mettiamoci pure lo stalinismo, hanno distrutto tutto. Il capitalismo ha ammazzato Lumumba, Che



«L'unico modo è rialfabetizzare, costruire minoranze agguerrite, intelligenti, preparate.»

Guevara, Malcolm X, Martin Luther King, e ha fatto secco anche il Sessantotto, con l'unica lucina parziale del femminismo che però, se vedi soprattutto cosa è successo negli Stati Uniti, è entrato nel filone delle rivendicazioni identitarie, delle minoranze che non volevano più fare la rivoluzione ma chiedevano solo di stare meglio. C'è un film bellissimo di Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, che ha come sottotitolo «Scene della Terza guerra mondiale», e la Terza guerra mondiale è quella che è stata combattuta dopo il Sessantotto, fino agli ultimi anni Settanta e oltre, e che in definitiva ha portato alla sconfitta dei movimenti.

Il capitalismo è capace di aggiornarsi sempre, e continua ancora: mai la scienza è stata asservita come oggi al potere economico. E allo stesso modo internet è in mano ai supercapitalisti. Del resto, l'evoluzione dei mezzi tecnici non avviene mai in modo casuale: anche il cinema, che a suo tempo ha alfabetizzato il mondo, che nel bene e nel male ha saputo creare sogni, ora è stato ucciso dalla televisione, dalla rete. È inutile girarci intorno: i grandi movimenti di acculturamento collettivo hanno fallito.

Anche le riviste oggi sono come salottini in cui ognuno fa le cose per sé, senza guardare quello che c'è fuori. Il sistema favorisce la specializzazione, e anche il pubblico è cambiato, anche tra i giovani sembra sia venuto meno l'istinto di agire in funzione degli altri, di cercare in qualche modo di cambiare il mondo. È quello che Lasch chiamava «narcisismo» e per Silone era il «nichilismo di massa». Si pensa all'oggi, si vive in funzione dell'eterno presente. Si organizzano centomila convegni e trovi sempre

«I grandi movimenti di acculturamento collettivo hanno fallito.»

gli stessi nomi, persone che parlano di tutto e non hanno nessuna esperienza della vita. Ripeto, il capitalismo ha stravinto non solo in Italia, ovunque nel mondo. E al suo servizio non ha solo gli scienziati, ma anche i giornalisti.

Messa in questi termini, sembra che l'unica strada possibile sia dichiararsi sconfitti, ma mi pare che al contrario tu non ti sia mai arreso: non hai mai smesso di scrivere e di fondare nuove riviste, «Linea d'ombra» e poi «La terra vista dalla luna», «Lo straniero», «Gli asini», e domani chissà ancora cosa. Come ha scritto Emiliano Morreale nell'introduzione alla raccolta dei tuoi articoli «Son nato scemo, morirò cretino» (minimum fax, 2022) sei «una figura che nell'era dei contatti virtuali porta ostinatamente avanti una ricerca fisica di luoghi e di persone». Certo, come diceva il compagno Beckett: «Non posso continuare, continuerò». E come diceva Salvemini, riprendendo Kant: «Fai quel che devi, accada quel che può». Oggi il nostro dovere è difenderci dalle mezzeseghe, e l'unico modo è rialfabetizzare, costruire minoranze agguerrite, intelligenti, preparate. In questo senso il giornalismo, le riviste, servono ancora, molto più dell'università, che si è tagliata la lingua e il naso e le palle, e produce una delle peggiori classi dirigenti del mondo. In effetti, oggi a essere morto non è il giornalismo, ma la politica: è accaduto anche altrove, ma in Italia la classe politica è peggiore, perché non abbiamo avuto una rivoluzione borghese e neanche una riforma, siamo ancora un popolo di servi. Dunque, due sono le chiavi che abbiamo: essendo noi alfabetizzati, alfabetizzare – e in questo le riviste possono essere uno strumento, se intorno alle riviste c'è un gruppo, c'è gente che fa; e poi rendere conto delle cose positive che nonostante tutto ci sono, cercare – come ha detto Calvino – di vedere nell'inferno quello che l'inferno non è, e dargli fiato.

Gian Arturo Ferrari

Sul palcoscenico dell'editoria Ernesto Ferrero è stato tutto

«Domani», 4 novembre 2023

Lo scrittore scomparso il 31 ottobre ha interpretato tutti i ruoli: autore sia di narrativa sia di saggistica, editore e grande comunicatore

Sul palcoscenico del teatro italiano dei libri, di per sé niente affatto disprezzabile, Ernesto Ferrero ha interpretato tutti i ruoli principali.

È stato autore sia di narrativa sia di saggistica e in questa veste vincitore dei premi più prestigiosi, dal Viareggio allo Strega.

È stato editore, alto ufficiale anche se mai responsabile ultimo, dei maggiori navigli della flotta italiana, Einaudi, Mondadori, Garzanti per non dire delle minuscole, ma eredi di un passato glorioso, Edizioni di Comunità. È stato grande comunicatore e grande organizzatore della spettacolare marcia di avvicinamento che con il Salone di Torino ha messo i libri alla portata della gente comune.

Senza perdere del tutto – e questo è stato il suo tratto distintivo – il glamour dei felici pochi, impersonato da lui medesimo, dalla sua rosa di carta all'occhiello, dalla grazia dei suoi modi settecenteschi. Un protagonista multiforme, un Proteo sgusciante e inafferrabile, e nello stesso tempo uno dei pochi in Italia a credere nella dignità professionale dei mestieri del libro, nel dovere della discrezione e della misura.

REIETTI

Come autore, e soprattutto come autore d'invenzione, Ernesto – lui all'apparenza così composto, così borghese – ha sempre prediletto i reietti, i

marginali, gli incompresi. A cominciare dai veri e propri delinquenti, visti però di scorcio, attraverso i loro linguaggi, nel suo libro d'esordio, quel *I gerghi della malavita* che gli valse il premio Viareggio. E a seguire poi con quel serial killer di Gilles de Rais, più noto come Barbablù, e con quell'estroso truffatore autobattezzatosi Cervo Bianco che riscosse grande successo nell'Italia fascista facendosi passare per un esule capo indiano.

E a ben vedere è laterale, anche se certo non delinquenziale, Martino Acquabona, il bibliotecario elbano attraverso i cui occhi vediamo profilarsi, anche qui di scorcio, la gigantesca figura di Napoleone. L'enne, *N*, sintetico titolo, il più breve della storia, del suo romanzo più fortunato, con il quale Ernesto venne incoronato vincitore del premio Strega.

Ma è anche marginale e incompreso Emilio Salgari, il protagonista di *Disegnare il vento*, nella cui casa torinese Ernesto andò ad abitare, ai piedi della collina dove quel disgraziatissimo autore, tormentato, truffato, non pagato, disperato si straziò nel suicidio più crudele che si possa immaginare.

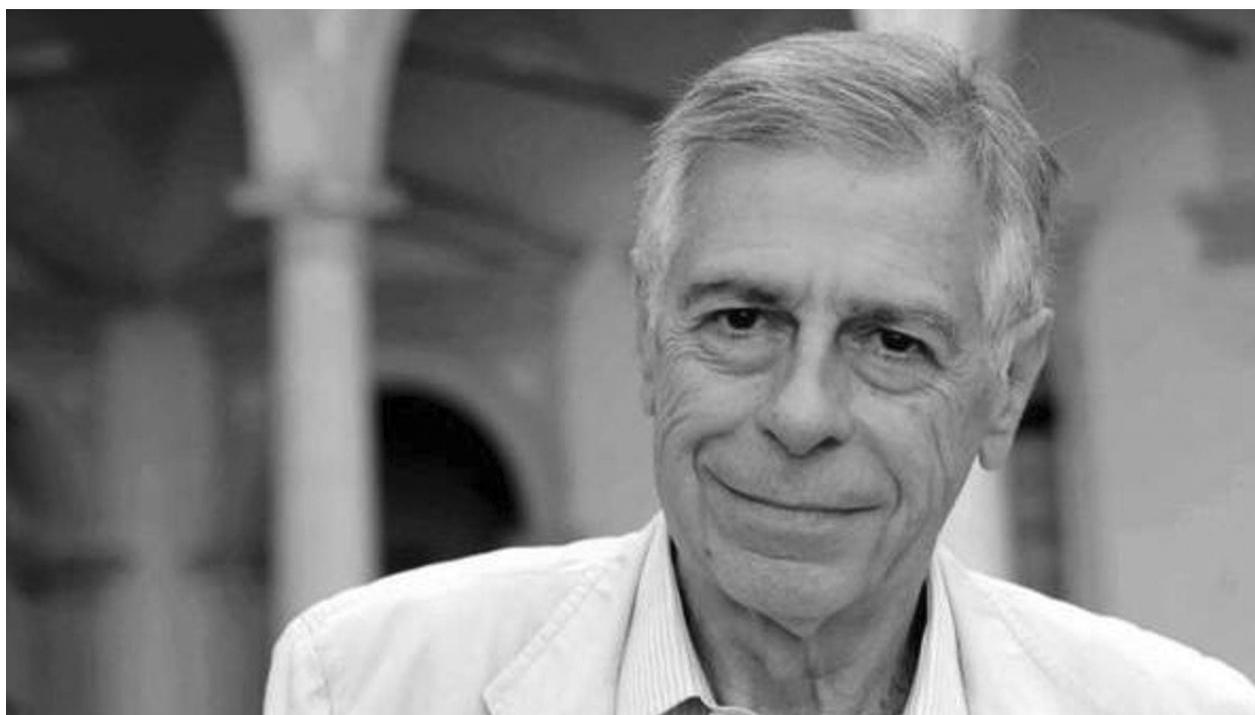
Marginale, incompreso, reietto quanto altri mai è soprattutto il san Francesco di *Francesco e il sultano*, nulla a che vedere con il regnante pontefice e meno di nulla con l'usuale oleografia francescana. Un Francesco miserrimo, piagato, nullificato, ossessionato dal

rivivere in sé stesso, concretamente, la passione di Cristo. Un libro potente e nella sua verità imbarazzante, tant'è che venne in pratica passato sotto silenzio. Del resto quali fossero le vere propensioni di Ernesto lo si vede benissimo dalla sua passione per Céline, di cui fu traduttore e difensore ostinato. Capiva che il suo filonazismo era solo il travestimento del suo odio antiborghese, che l'umanità autentica per lui si trovava solo nello schifo, nel marciume, nel pus.

PARADISO

In fatto di editoria Ernesto aveva idee semplici e chiarissime. Da una parte c'erano le isole dei beati, ovvero il paradiso, dall'altra il purgatorio dove, essendo peccatori e soprattutto bisognosi di sostentamento, si era costretti a vivere. Dell'inferno, ammesso che esistesse, non si parlava, non interessava, tanto lì non si sarebbe mai finiti. Il paradiso era l'Einaudi, la sua Einaudi, quella degli anni Sessanta e Settanta fin quasi alla soglia dei fatali Ottanta,

quando il paradiso sarebbe diventato il paradiso perduto, sia perché lui Ernesto ne era stato scacciato, sia perché il paradiso medesimo, diventato nel frattempo più simile al Walhalla, era crollato. La natura paradisiaca dell'Einaudi dipendeva dalla somma di diversi fattori. L'eleganza in primo luogo, quella fisica, a partire dagli abiti, a seguire con gli ambienti e a finire con la grafica, con le copertine. Poi la qualità di ciò che si pubblicava, di quel che in ere più volgari si sarebbe chiamato il prodotto. Si pubblicava ciò che meritava di essere pubblicato. Punto. Nessuna preventiva considerazione di possibili vantaggi materiali. Poi ancora l'eccellenza, indiscutibile, delle persone impegnate nell'impresa. Tutte diverse beninteso, ciascuna con un suo profilo preciso e irriducibile a ogni altro, dato che l'orchestra è tale solo se gli strumenti hanno un proprio timbro, una propria qualità. E infine lui, l'editore, Giulio Einaudi, l'uomo che a detta di Giulio Bollati, suo supremo cancelliere e maestro editoriale di Ernesto, aveva investito tutto sul prestigio. Come tutti i gran signori con le sue



bizze e le sue idiosincrasie, ma di fatto l'unico che avesse capito il ruolo, la funzione e l'importanza dell'editoria, l'unico vero editore nel senso più pieno che ci fosse in Italia.

Al paradiso einaudiano Ernesto dedicò un libro esplicito fin dal titolo, *I migliori anni della nostra vita*, e un altro ancor più esplicito dedicato dalla località aostana dove ogni anno si teneva la riunione strategica, *Rhêmes o della felicità*. Al suo paradiso o Walhalla o Olimpo che dir si voglia rimase sempre fedele, non lo tradì mai. Anche dopo la caduta, quando Giulio Einaudi non era più al centro della scena, trascurato se non evitato da molti suoi ex cortigiani, Ernesto e sua moglie Carla Sacchi, einaudiana anche lei conosciuta all'Einaudi e all'Einaudi sposata, furono i più vicini al vecchio editore nonostante lui in pratica li avesse a suo tempo entrambi cacciati. La classe, come si usa dire, non è acqua e Ernesto di sicuro non ne difettava.

INCONTRI DECISIVI

All'Einaudi soprattutto Ernesto ebbe l'occasione di fare gli incontri più profondi, quelli intellettualmente, ma anche moralmente, decisivi nella costruzione della propria identità. Più profondi perché riguardavano figure magne le quali al di là della modestia e della discrezione con le quali si presentavano erano oggettivamente punti di riferimento della cultura mondiale. Con Primo Levi aveva una frequentazione assidua e delicata, come se fosse fatto di porcellana, attento a non rompere un equilibrio che si intuiva fragile, ma desideroso nello stesso tempo di non lasciarsi sfuggire nulla di quel che per cenni si poteva cogliere.

IL VERO VOLTO

Con Calvino il rapporto era meno familiare e più distanziato, più con l'opera che con l'uomo. Avevano oltretutto ricoperto in tempi diversi il medesimo ruolo, responsabile della comunicazione, all'interno della casa editrice.

Calvino gli appariva soprattutto l'esploratore della letteratura, a mezza strada tra lo scienziato e

l'avventuriero, nel senso che per lui la letteratura era uno strumento conoscitivo, un cannocchiale puntato su un continente ignoto da non tenere rinchiuso nei confini di un genere, ma da usare estendendo sempre di più il suo campo di applicazione.

Ma il dialogo e il confronto proseguivano ininterrotti anche attraverso i decenni successivi alla sua morte. Fino al punto di dedicare a Calvino il suo ultimo libro, *Italo*. E lui sapeva benissimo che sarebbe stato l'ultimo. Un libro impeccabile, senza smagliature, perché la religione delle cose ben fatte non prevede cedimenti, sentimentalismi. Un libro intimamente commosso, bellissimo, dove in trasparenza dietro la figura di Calvino non è difficile intravedere il vero volto di Ernesto.



Stefano Feltri

Il giornalismo e la generazione post edicole

«Appunti», 7 novembre 2023



Come si fa a parlare di giornalismo e informazione a ragazze e ragazzi che i giornali non li leggono e non ne conoscono le logiche

Come si fa a spiegare i giornali a chi non li ha mai letti? Mi sono trovato con questa missione impossibile, parlare di giornalismo e informazione a un gruppo di liceali di Treviso che sono nati e cresciuti dopo che i quotidiani italiani avevano iniziato a fare errori su internet.

A spanne, direi che quelle ragazze e quei ragazzi sono nati quando repubblica.it già aveva la sua colonna infame di gattini, gossip, e stranezze varie dal mondo. Il genere di contenuti che portavano clic nell'immediato e distruggevano la reputazione nel medio periodo.

Il giornalismo e l'informazione, per questa generazione post edicole, è un'astrazione, mentre per quelle precedenti è stata un prodotto da comprare, addirittura ogni giorno, o comunque da fruire con regolarità.

Una volta dovevi aspettare una settimana per vedere Michele Santoro in televisione, su Rai2, oggi i frammenti di Belve di Francesca Fagnani sono ovunque sul web, accessibili in qualunque momento in modo consapevole (su RaiPlay) o inconsapevole, con qualche selezione Per te di Instagram, TikTok o Twitter.

Se il giornalismo e l'informazione non sono più prodotti, cosa sono adesso per chi non si è formato nel «mondo di ieri»?

IL SISTEMA

Mi verrebbe da riassumere che sono una specie di rumore di fondo. Per essere un po' più ottimisti, sono proteine nella biologia dei contenuti digitali: servono e rafforzano qualunque produzione successiva, ma di rado vivono di vita propria.

I giornali, le televisioni, e perfino «Appunti» – sulla base di una percezione non statistica – hanno risorse economiche grazie ai lettori più anziani e consapevoli, quelli cresciuti con una chiara percezione che l'informazione e il giornalismo hanno bisogno di soldi per funzionare. E che quei soldi sono ben spesi se il media di riferimento fa qualcosa di utile, che vuol dire indagare, scoprire, spiegare, oppure anche soltanto diffondere punti di vista che rispecchiano il sistema di valori e di priorità del pubblico (pagante) della pubblicazione.

Questa idea dei media è però molto lontana da chi ha conosciuto i giornali soprattutto attraverso quella loro degenerazione che sono stati per anni i siti gratuiti, senza paywall, dove le news e i commenti servivano a dare una patina di rispettabilità a contenuti assai poco giornalistici, utili giusto a ottenere clic e qualche centesimo di raccolta pubblicitaria.

A leggere i commenti sui social, sembra che il pubblico più giovane provi un misto di soggezione e disgusto verso le testate tradizionali e attribuisca loro

un peso che in realtà non hanno più, come se fossero in grado di plasmare la realtà attraverso il racconto e come se si rivolgessero a masse inerti che non hanno alcun spirito critico e quindi adattano le proprie opinioni e convinzioni a quello che «la Repubblica», il «Corriere» o la Rai scrivono o mostrano.

Per la generazione post edicole, i media sono genericamente parte del sistema pubblico di istituzioni, forze impersonali che intervengono dall'alto e che rappresentano una qualche forma di potere.

Questa serie di fraintendimenti sulla reale pervasività dei giornali genera reazioni emotive completamente sproporzionate rispetto all'impatto del singolo articolo che desta scandalo.

Un esempio recente: certi **commenti omofobi** sul «Foglio» nelle pagine sportive erano sicuramente esecrabili, ma non proprio dirette a un pubblico di massa (tanto che neppure il direttore le aveva lette) e dunque prive di qualunque capacità di condizionare il discorso pubblico.

Eppure hanno prodotto una reazione social come se fosse un fatto di primaria grandezza e non una caduta di stile che al massimo sarà passata sotto gli occhi a mille-duemila persone.

Questo, credo, perché la generazione post edicole attribuisce al pubblico complessivo la loro stessa sensibilità. Mentre invece un lettore dell'«Unità» o della «Repubblica» d'una volta non si sarebbe mai sentito «triggerato» da un titolo del «Giornale» o di «Libero», anzi, avrebbe trovato rassicurante conferma di trovarsi dalla parte giusta della barricata. Tutto qui.

L'articolo del «Foglio», insomma, non avrebbe creato alcuna increspatura nella generazione dei lettori di giornali a cui era diretto: qualche decina o centinaio di lettori del giornale avrebbe alzato forse un sopracciglio o sogghignato, il resto del mondo non se ne sarebbe mai accorto.

Negli anni del berlusconismo, che io ho vissuto in gran parte già da giornalista, le battaglie per la libertà di informazione riguardavano le notizie tenute nascoste dai pochi media – in particolare televisivi – a larga diffusione, non i toni del racconto, le desinenze,

il rispetto dell'equilibrio di genere o di identità diverse all'interno di un dibattito o di un programma.

Non ricordo una polemica social recente innescata dalla percezione che qualche grande scandalo è stato tenuto nascosto.

Anzi, di solito gli utenti che contestano qualcosa ai giornalisti hanno imparato a farlo citando delle fonti, magari prive di qualunque credibilità o rilevanza, ma c'è sempre un link, un numero, un video.

Perché la generazione post edicole considera l'informazione qualcosa di autogenerato, nel quale bisogna orientarsi: considera il lavoro dei giornalisti o comunque dei comunicatori quello di gestire, selezionare, ma non di produrre. D'altra parte, perché aggiungere altra entropia a un sistema che già ne sopporta troppa?

RIMASTICARE E RIPRODURRE

Quello che le ragazze e i ragazzi non hanno ben chiaro è che anche i giornali si sono adeguati da tempo a fare – male – questo lavoro di selezione.

Finiti i soldi per pagare lunghe inchieste, reportage, sedi di corrispondenza all'estero o trasferte nell'immediatezza di grandi eventi, anche le redazioni dei giornali si dedicano per gran parte della giornata a leggere e ordinare contenuti già prodotti da qualcun altro. Che vengono riassunti, commentati, copiati, spiegati, ma sempre con uno sforzo di secondo livello. Talvolta questo processo viene mascherato – con grande dispendio di energie – nel tentativo di convincere il lettore che le informazioni sono di prima mano: alcuni grandi giornali mantengono corrispondenti che nella stragrande maggioranza degli articoli riassumono e citano la stampa locale, o mandano inviati anche in situazioni difficili – tipo Gaza –

«La generazione post edicole attribuisce al pubblico complessivo la loro stessa **sensibilità.**»

per poi chiedere loro di scrivere pezzi brevi con dentro le informazioni principali della giornata, lette sulle agenzie.

Quello che conta è che il pezzo venga «datato» nel modo giusto, cioè che certifichi la presenza sul posto del giornalista.

Ovviamente ogni regola ha le sue eccezioni. Per quanto riguarda il giornalismo di guerra, per esempio, vale la pena citare Daniele Raineri, a lungo al «Foglio» e da qualche anno alla «Repubblica»: se leggete i suoi articoli, troverete di rado quegli accenni impressionistici che non aggiungono nulla alla comprensione ma servono solo a ricordare al lettore «ehi, io sono qui sotto le bombe».

I pezzi migliori di Raineri sono quasi soltanto di analisi, si capisce che lui ha parlato con molte persone, ha letto, ha viaggiato, ma lo ha fatto allo scopo di capire quello che succede in zone confuse come l'Ucraina o il Medio Oriente, per interpretare gli eventi nel modo giusto.

E non per segnalare al lettore quanto è vicino a esplosioni e stragi (mentre molti servizi televisivi sono costruiti a questo esclusivo scopo, se ascoltate attentamente quello che dice l'inviato vi renderete conto che sono soltanto ovvietà, ma voi non le sentite perché siete ipnotizzati dal giubbotto antiproiettile con scritto PRESS e dall'elmetto).

RACCONTARE DI NUOVO

Anche Pablo Trincia è un altro che ha trovato il modo di fare un giornalismo di prima mano compatibile con la visione del mondo della generazione post edicole: prende storie ampiamente note, su cui tutto è stato scritto e detto.

«Quello che conta è che il pezzo venga **datato** nel modo giusto, cioè che certifichi la presenza sul posto del giornalista.»

E poi, invece di mettersi a ripeterlo, ruminarlo e riassumerlo, riparte da zero: parla con i protagonisti, va sul posto, intervista, ascolta. Gran parte di questo lavoro, quasi tutto, consente di riacquisire informazioni già disponibili, ma c'è sempre quel dieci per cento di imponderabile o di colpo di fortuna riservato a chi ci prova, che poi fa la differenza.

Nel podcast *Veleno* è il ritrovamento delle videocassette con le registrazioni degli interrogatori nei quali ai bambini modenesi vengono suggerite le risposte per provare l'esistenza di una setta di pedofili satanisti. In *Dove nessuno guarda* è la scoperta di una prima violenza commessa da Danilo Restivo – molti anni prima dell'omicidio di Elisa Claps – mai approfondita. Pablo Trincia ha scelto la forma del podcast perché è quella che permette di valorizzare al meglio questa differenza rispetto al giornalismo di seconda mano, l'uso degli effetti audio rende l'ascoltatore consapevole in ogni momento del lavoro che richiede ricostruire una storia.

All'estremo opposto dello spettro c'è un altro autore di podcast di successo, Stefano Nazzi, che con *Indagini* del «Post» fa il contrario di Trincia: prende casi di cronaca nera molto noti – anche lui si è occupato di Elisa Claps, e potete fare il confronto – e semplicemente li racconta di nuovo.

Non c'è molto lavoro originale se non nella sintesi, gli audio sono presi spesso da altri documentari, quando c'è da spiegare qualche tecnicismo Nazzi usa le voci dei giornalisti del «Post», non quelle dei protagonisti delle vicende. O quelle di altri giornalisti che hanno già scritto le cose che raccontano in libri nei quali a loro volta commentavano il racconto fatto dai media di certi casi di cronaca...

Eppure anche Nazzi piace alla generazione post edicole. Così come il «Post» è forse la realtà editoriale di maggiore successo degli anni post pandemia anche se non ha mai cambiato la sua natura di giornale centrato sull'*explanatory journalism* (perfino la sua collana di libri si chiama Cose spiegate bene).

La generazione post edicole, infatti, non ha più alcuna consapevolezza del meccanismo di produzione dei



contenuti, della catena di montaggio necessaria che garantisce approfondimento e verifiche, ma che ha anche alcune falle che spiegano gli errori (per esempio: i giornali a un certo momento vanno in stampa, e le notizie successive alla «chiusura» non vengono riportate, i siti di news hanno lavoratori su turni, di notte o nei festivi ci sono poche persone che devono «coprire» anche argomenti dei quali non sanno nulla...). Se non sai distinguere un contenuto originale da uno intermediato, rielaborato, rimasticato, o soltanto copiato, allora l'unica cosa che conta è la modalità di presentazione.

La chiarezza espositiva che l'informazione social ha spinto a un estremo così estremo che la rende indistinguibile dalla semplificazione.

Sui pochi giornali di qualità rimasti – penso all'«Economist», al «Financial Times», al «New York Times» – la visualizzazione dei dati è parte integrante del valore giornalistico, forse una delle parti a maggiore valore aggiunto. Ma le tante pagine di informazione social italiane – dal capostipite Will

in giù – spesso si limitano a riprodurre tabelle esistenti ricolorate con la «palette» caratteristica della pubblicazione e aggiungere una didascalia.

Questo lavoro – pur dispendioso in termini di professionalità coinvolte e tempo dedicato – non aggiunge davvero molto, semplicemente espone un pubblico poco consapevole a un'illusione di informazione, senza dare strumenti per andare oltre una frettolosa occhiata. È un po' come leggere un titolo e pensare che non sia rilevante leggere anche l'articolo. Questa regola funziona soltanto se l'articolo è di pessima qualità, ma non si può generalizzare.

LA FINE DEGLI SCOOP

La progressiva sostituzione della generazione che per semplificare chiamerò dei «boomer» con quella post edicole ha segnato anche la fine dello scoop: una volta, non molto tempo fa, la pubblicazione di notizie di inchiesta esclusive era caratterizzante di un giornale, permetteva di aumentare le vendite, il prestigio. Oggi non è più così.

Gianluca Nativo

Rileggere Federigo Tozzi, l'ultimo snobbato della letteratura italiana

«Rivista Studio», 8 novembre 2023

La nuova edizione di *Giovani* è l'occasione per riscoprire uno scrittore mai di moda e un genere letterario, il racconto, molto sottovalutato in Italia

La riedizione di *Giovani* di Federigo Tozzi per Quodlibet conferma una delle poche certezze della nostra letteratura, ovvero che la forma migliore in cui questa si manifesta, a dispetto delle quantità di autofiction e romanzi di formazione, è la forma breve. Lo abbiamo imparato da Italo Calvino, le cui lezioni americane ci sono state propinate in ogni modo durante la celebrazione del centenario: sui social è stato un continuo e nostalgico postare le sue profezie sulla frenesia dei tempi futuri, sull'importanza della memoria, buona abitudine sarebbe ricordare poesie a mente (vallo a proporre a una classe di tredicenni...). E mentre per quest'ultimo si sono mobilitati tutti, dai musei nazionali all'anonimo bibliotecario di periferia, mostre e rassegne a profusione, Tozzi rinfocola ormai un prestigioso e variegato canone: quello dei marginali. Se per il corrispondente femminile, molto più colpevolmente corposo, esiste una speranza, come le entusiaste riscoperte di autrici purtroppo dimenticate (Raminondo, Cialente, Lonzi) mai citate in nessuna antologia o libro di testo – intanto esiste un podcast dal titolo *Mis(S)conosciute* che si pone l'obiettivo di tirar fuori dal dimenticatoio le scrittrici del nostro secondo Novecento – per alcuni uomini di inizio secolo, sepolti dalla mortale istituzionalizzazione, non c'è molto da fare.

Chiunque al liceo abbia studiato dal Luperini – il più grande esperto e presidente del Comitato scientifico per l'edizione nazionale dell'opera omnia di Tozzi – ricorderà i moderni concetti di straniamento, allegoria vuota – declinabili un po' a caso – o si limiterà a riconoscere nell'autore di *Ricordi di un impiegato* la fine del Verismo, quella soglia tra i due secoli, Tozzi come autore da ripassare brevemente, tanto il prof non lo chiede mai. Sarà la concorrenza di temi – il difficile rapporto con il padre in *Con gli occhi chiusi* diventerà poi dominio kafkiano, *Lettera al padre* è di sicuro titolo più vincente – la frammentarietà dell'opera, le ambientazioni troppo provinciali, sta di fatto che Tozzi viene dimenticato colpevolmente troppo spesso. Non ha avuto, del resto, grandi divulgatori. Nessuno scrittore lo ha preso a modello, pochissimi epigoni. I racconti poi in Italia non si leggono. Siamo tutti d'accordo nel dire che sono la forma migliore, adatta ai nostri tempi distratti, che errore innaturale ignorarli, e alla fine nessuno li legge comunque. A parte rare eccezioni: come il successo editoriale di Raymond Carver, che tanti danni ha fatto agli aspiranti scrittori, soprattutto italiani, degli anni Duemila. Ci siamo improvvisati tutti epigoni di uno stile secco, ellittico, ma ne sono venute fuori narrazioni poco autentiche, scrittori in posa. Ma non è che era meglio leggere Tozzi? Del resto, i racconti

di questi due autori hanno molto in comune: al di là della massiccia presenza di alcolizzati, comune è lo straniamento a cui sottopongono il lettore. E le improvvise epifanie, che spesso si esprimono nell'apparizione improvvisa di animali. Il pavone che casca dal nulla sul cofano della macchina di Fran e Jack, il suo terrifico verso che per anni gli ricorderà il momento forse più intenso della loro vita matrimoniale nel racconto «Penne» non è così diverso dallo sguardo perso di un gatto, di una vipera che appare all'improvviso su un sentiero nelle prose brevi di *Bestie*, animali pronti a spezzare qualsiasi catena di senso umano. Ma questo tentativo di paragonare i racconti di Tozzi a Carver, che farebbe storcere il naso anche al più entusiasta comparatista, è in fondo una prova patetica di rendere mainstream un autore che forse si trova a suo agio solo nella marginalità.

Anche le antologie scolastiche lo snobbano. Quelle delle scuole medie, meno istituzionalizzate e più aperte alle metodologie americane, prediligono ancora tra gli italiani di inizio Novecento Pirandello e Svevo, a volte Gozzano. Forse perché tra gli scrittori europei che si confrontano con il male del secolo Tozzi è il più respingente, cinico, molto più kafkiano di Kafka, verrebbe da dire. Non gli interessa tracciare il malessere del suo tempo in labirinti angoscianti che il lettore può sadicamente decifrare come qualcosa lontano da sé, nessuna teoria della vita da schematizzare, ma preferisce raccontare i cocci di una realtà che ormai gli sfugge e il cui senso non interessa più a nessuno, nemmeno all'autore. A volte infila dal nulla, spesso a fine racconto, un dettaglio che mette il lettore in allarme, lo disorienta (è con l'ultima riga che nel racconto «La matta» ci svela che la povera fruttivendola maltrattata da tutti un tempo «era stata sposa»). Ma il racconto più angosciante e senza dubbio più bello di questa raccolta postuma è «Il morto in forno». Storia di un barrocciaio che perde ogni bene, potere incluso, per via del troppo vino e si ritrova a dormire in un forno di notte, quando è spento ma ancora caldo. Una sorella che abita lontano viene a sapere della disgrazia, lo crede

«Preferisce raccontare i cocci di una realtà che ormai gli sfugge e il cui senso non interessa più a nessuno.»

morto e dal nulla si mette in viaggio per cercare sue notizie. Arrivata al paese la gente si mette alla ricerca di Cecco, ma non si trova. Sta per farsi notte, la sorella ha paura di stare da sola, deve rientrare. A quel punto Cecco si sveglia e sbuca dal forno.

«Cecco c'è stata tua sorella.» Egli al ricordarsi della sorella aveva un poco impallidito e basta. «Ora non c'è più è andata via con un calesse.» Egli allora disse: «Perché non me l'avete detto prima?» «O dov'eri?» «Ho dormito da stamani dietro le case del paese.» «Dite vero! O Madonna benedetta. Sicché siete stati a due passi di distanza e non vi siete visti?» Cecco, ubriaco dopo una serata in osteria, torna a dormire nel forno e non si accorge che è ancora troppo caldo. Muore soffocato dai fumi quella stessa notte. Sembra una sceneggiatura perfetta per un film dei fratelli d'Innocenzo. Ma Tozzi è respingente anche per il cinema. Pochissime le trasposizioni cinematografiche, a parte quella di Archibugi del 1994 che in ogni caso non piacque agli studiosi, si arrivò a parlare per il suo *Con gli occhi chiusi* come di un caso di «infilabilità». Al di là dell'accademia, e nonostante un Meridiano, Tozzi non è mai stato di moda, come Carver, e difficilmente lo sarà. Chissà che questa nuova edizione, nell'elegante veste grafica della collana Storie di Quodlibet, donerà all'opera di Tozzi un'altra possibilità, sicuramente più esteticamente accettabile dei vecchi tascabili in circolazione, pronta a comparire in feed Instagram sorvegliatissimi e giusti, copie di Tozzi inquadrate su coprietti di lino, pronte per essere di nuovo amate da un pubblico nuovo, forse più interessato allo struggimento che allo straniamento, pronto a farsi devastare dai dolori dei giovani «malati di petto» che abitano questi racconti.

Annamaria Guadagni

Complesso di classe

«Il Foglio», 11-12 novembre 2023



Un capolavoro pubblicato tardi, lo stupore dei compagni di strada, Napoli e la passione civile. Vita romanzesca di Fabrizia Ramondino

Anticonformista, libertaria, raffinatissima, in urto con sé stessa e con il mondo, Fabrizia Ramondino se ne andava quindici anni fa chiudendo il cerchio della vita in modo talmente letterario da sembrare già scritto, romanzesco. Quest'anno Fazi ha riportato in libreria le sue opere maggiori e sono disponibili le nuove edizioni dei romanzi più belli, *Althénopis* e *Guerra di infanzia e di Spagna*; mentre Mirella Armiero ha curato per e/o, nella Collana di pensiero radicale diretta da Goffredo Fofi, *Modi per sopravvivere*, un'accurata raccolta dei suoi scritti politici.

Era il 2008 e Fabrizia Ramondino aveva preso come sempre una stanza in affitto sulla spiaggia di Sant'Agostino, una striscia di sabbia bianca lungo la via Flacca tra Sperlonga e Gaeta. Il giorno della sua morte era uscita per un tuffo e una nuotata in attesa del primo caffè. Il mare era per lei un elemento vitale, ma quella mattina ebbe un malore, si accasciò a riva e non tornò. Il suo ultimo romanzo, *La via*, sarebbe uscito il giorno dopo ed è la storia di un marinaio giramondo, come lei, che si ritira in un borgo diviso da una via di transito dalla quale traversa Itri, dove Ramondino era andata ad abitare scacciata dal terremoto che aveva reso pericolante la sua casa di palazzo Spinelli a Napoli. Nell'ultima parte della sua vita, si era trasferita nel paese del re dei briganti Michele Pezza, sovrastato dall'arcigno

castello con le mura incredibilmente scoscese, di cui suo fratello curava il restauro.

Non credo di poter dimenticare Fabrizia Ramondino nel sole invernale, che fuma assorta una sigaretta dopo l'altra, seduta nel bianco abbagliante della piazzetta di Sperlonga deserta e purificata dal clamore dei fasti estivi. Sembrava fatta di piume e d'aria e nessuno osava disturbarla. Aveva un carattere spinoso, ma ora che so quanto le persone accomodanti svaniscono rapidamente dalla memoria direi che aveva un carattere e basta. In archivio ho ancora un ritaglio del «Giornale» con la sferzante intervista che le fece Giancarlo Perna nel 1999: andò a trovarla a Itri in occasione dell'uscita di *L'isola riflessa*, e mentre lei preparava il caffè le chiese a bruciapelo se usava la caffeina per controllare l'alcol. Senza scomporsi, senza neanche un plissé, rispose che era sobria da un mese e che, nella depressione, l'alcol le aveva dato quell'illusione di avere energia e forza che poi si paga cara. Quella conversazione – dura e sfrontata – è la testimonianza di un duello verbale non di fioretto ma di sciabola. Combattuto a viso aperto quando ancora si praticava l'arte del confronto, anche spietato, rispettandosi.

La sua parabola letteraria era cominciata tardi, nel 1981, con la pubblicazione di *Althénopis*, il romanzo d'esordio. Un diamante reso lucente da una

gestazione lunghissima. Aveva trasfigurato la storia di una famiglia, di una città e di un mondo che spariva inghiottito dalla guerra, passando attraverso la femminilità, attraverso il corpo e la vicenda di una piccola tribù di femmine – fatta di nonne, madri, zie – che aveva ritrovato dentro di sé con i turbamenti dell’infanzia e i contrasti anche violenti tra generazioni diverse. Il nucleo primario di *Althénopis* si era formato molto tempo prima – ci ha poi spiegato Beatrice Alfonzetti nei suoi saggi critici su Ramondino. Scaturiva dalla lettura della *Cognizione del dolore* di Gadda che le aveva consentito di mettere a fuoco il tormentato rapporto con la madre. Ma per molare il suo prisma luminosissimo, Fabrizia aveva dovuto aspettare anni, anni in cui scriveva soltanto per sé. Capì d’essere pronta a farne un romanzo quando, in sogno, la nonna le comandò di scrivere. Era vestita di nero come quella di *Althénopis*, che attraversa la piazza di Santa Maria del Mare, un paese immaginario della penisola sorrentina, con i colori che le guizzano intorno «come fiamme dell’inferno». Sulla

pagina tutto transita in una dimensione mitica, quasi una fiaba che accade non lontano da Napoli, cioè da Althénopis, nel suo ambiguo significato di occhio di vergine e occhio di vecchia.

Nel 1981, Ramondino aveva quarantacinque anni e con quel libro lungamente covato e già ibrido – un po’ romanzo e un po’ memoir – aveva conquistato Elsa Morante, sua mentore da Einaudi e poi Natalia Ginzburg, che scriverà i risvolti di alcune sue opere; Anna Maria Ortese aveva accolto il suo esordio con entusiasmo. Con ciascuna di loro aveva in comune qualcosa: la capacità di varcare la soglia del mito e dunque del sacro; quella di guardare il mondo dal basso come sanno fare soltanto i bambini; il nomadismo cosmopolita. Infatti, come Ortese, Ramondino era un po’ zingara, una nomade plurilingue e, nel suo caso, altoborghese. Figlia di un diplomatico, nata a Napoli nel 1936 ma cresciuta a Maiorca e poi educata in Francia e in Germania, Fabrizia era tornata nel luogo delle origini alla morte del padre e si considerava napoletana per scelta.



Anche se detestava il cliché del letterato napoletano, per lei non c'erano autori napoletani ma scrittori e basta. E la città che aveva scelto come patria era un caleidoscopio, una realtà stratificata e multiforme, lo specchio della teoria ciclica di Vico per cui non c'è progresso lineare e la barbarie può sempre fare ritorno. La sua città era una composizione dadaista fatta di prospettive diverse, dell'intreccio dei punti di vista di artisti e scrittori, filosofi e poeti, eruditi e viaggiatori. Quella città immaginaria era diventata un progetto e poi un'antologia – duecento voci da Goethe a Freud, da Sade a Dumas, da Braudel a Marina Cvetaeva... – curata con Andreas Müller in un volume Einaudi ormai quasi introvabile, intitolato appunto *Dadapolis*.

Questa è la Ramondino più nota, poi ce n'è un'altra conosciuta poco o nulla, che è venuta prima e che – dispersa in scritti militanti, inchieste, articoli di giornale – sarebbe stato impossibile ritrovare senza l'antologia sapientemente curata da Mirella Armiero per e/o. Singolare anche in questo, Fabrizia Ramondino non è stata una scrittrice militante ma semmai il contrario: una militante che aveva custodito il suo talento rivelandolo solo nell'età matura, a un certo punto della vita. Prima era stata maestra di strada, aveva lavorato all'Aied e insegnato alle braccianti come usare il diaframma per prevenire gravidanze indesiderate; aveva fatto inchieste sui disoccupati e su quella enorme fabbrica a cielo aperto che era il centro storico di Napoli, dove si tagliavano e cucivano a domicilio scarpe e guanti. Ma certo anche questo lo aveva fatto con il suo inimitabile, brusco ed eretico stile.

Su posizione anarchiche, vicina al socialismo di Proudhon, Ramondino fece la tirocinante al Ceis di Rimini dove si sperimentava la pedagogia attiva. A Napoli cominciò col doposcuola per i bambini dei

«Scesi nel suo vicolo
e i bambini mi salvarono
dal mio male.»

vicoli e poi con la scuola serale degli adulti ben prima che nascessero le 150 ore per il recupero scolastico dei lavoratori. Negli anni Sessanta, fondò con Vera Lombardi, Lamberto Borghi e altri l'Associazione risveglio di Napoli, che fu tra i suggeritori ascoltati da Tristano Codignola mentre si preparava la legge per la scuola media unica, che avrebbe introdotto l'istruzione obbligatoria fino a quattordici anni. Una riforma di civiltà che, nei quartieri più poveri di Napoli, sarebbe andata a scontrarsi con la necessità di alcune famiglie di far lavorare anche i bambini per sbarcare il lunario. L'Associazione risveglio di Napoli fece una proposta che non passò, ma che fa pensare anche adesso: dare a quelle famiglie un piccolo reddito sostitutivo purché mandassero i figli a scuola, poiché sarebbe stato impossibile far rispettare l'obbligo scolastico con i carabinieri, le sanzioni o addirittura con il carcere ai genitori inadempienti.

A rileggere adesso gli scritti politici di quel tempo, a tratti si fatica a riconoscere la scrittrice nascosta dietro la neolingua del gruppettarismo dell'epoca, eppure Fabrizia Ramondino è sempre sé stessa. Sapeva che per mettersi al servizio degli ultimi non bastano la razionalità politica o una vocazione religiosa: bisogna amare, trovare regalità e bellezza dove altri vedono soltanto miseria e stracci; e soprattutto bisogna sapere che non sei tu a salvare loro ma sono loro che salvano te.

Così eccola diventare maestra di strada al culmine di una depressione terribile, quando accoglie l'invito di una cameriera analfabeta al servizio della madre perché insegni ai suoi figli a leggere, scrivere e far di conto: «Scesi nel suo vicolo e i bambini mi salvarono dal mio male» avrebbe ricostruito più tardi. «Celebravo, ma non lo sapevo allora, il mio passaggio all'età adulta, che per una giovane donna una volta significava fare un bambino, per me fu invece saperlo portare in spalla.» Quanto al saper amare gli ultimi, nella sua storia c'è una figura originaria che è la matrice di tutto: Fabrizia ha scritto di dovere il nutrimento, il legame positivo con la vita alla balia

«Se continuerà a crescere la disoccupazione giovanile, le camorre napoletane si estenderanno in tutte le cittadelle della civiltà europee.»

maiorchina Dida che considerava la sua vera madre. Dida, si legge in *Guerra di infanzia e di Spagna*, era stata la signora del regno di Son Batle, la villa dove la famiglia viveva a Maiorca e, ai suoi occhi di bambina, era «regina di tutti, servi e padroni, piante e animali, stanze e patios, stelle e pianeti».

Nel 1966 Fabrizia si trasferì a Milano, perse sua madre e dal suo legame con Livio Patrizi nacque sua figlia; Livia da grande è diventata una danzatrice, vive in Germania, è stata allieva di Pina Bausch. Ma alla fine degli anni Settanta, al tempo delle lotte sociali – mentre faceva la sua apparizione un demone inquietante, il veleno della lotta armata –, Ramondino tornò a Napoli. Lavorava al Centro di coordinamento campano con Enrico Pugliese, Giovanni Mottura e altri, il metodo dell'inchiesta sociale divenne la sua bussola. E così scriveva cose che oggi possono sembrare ovvie, ma allora davvero non lo erano. Per esempio che la plebe napoletana – il sottoproletario straccione – non esisteva già più: e invece c'erano i lavoratori marginali, gli operai rimasti senza posto e gli artigiani senza bottega, i contadini inurbati e le cucitrici a nero occupate a casa loro oggi sì e domani no... Figure sociali mutanti, scivolote nell'anomia della precarietà assoluta e del lavoro a giornata. Modi di guadagnarsi da vivere legati al decentramento produttivo, che portava il lavoro fuori dalle fabbriche e che non era segno di arretratezza, la maledizione del Sud, ma l'opposto: una moderna frontiera dello sviluppo. Mentre nasceva anche un ordine nuovo della malavita: e «se continuerà a crescere la disoccupazione giovanile,» scriveva lei «le camorre napoletane si estenderanno in tutte le cittadelle della civiltà europea».

È interessante, qui, vedere come lo sviluppo dell'inchiesta di Fabrizia Ramondino sui disoccupati organizzati, pubblicata da Feltrinelli nel 1977, sia

stato praticamente contemporaneo alla gestazione di *Althénopis*, il romanzo che uscirà quattro anni più tardi, nello stupore dei suoi compagni di strada, ai quali aveva nascosto il suo talento. Perché pubblicare «mi pareva quasi un peccato»: era il suo «complesso di classe» – la definizione è sua – l'ombra di un privilegio portato con imbarazzo. Ora si era rotto un diaframma, reciso un cordone ombelicale e doveva riconoscere, prima di tutto a sé stessa, di essere diversa. In fondo era un'altra nascita, l'inizio di una vita artistica che si rivelerà prolifica: romanzi, reportage, poesie e racconti, testi teatrali, taccuini e memoir, sceneggiature. Come quella di *Morte di un matematico napoletano*, sul suicidio del geniale Renato Caccioppoli, amico delle sue zie. Il film, scritto con Mario Martone, vinse nel 1992 il Gran premio della giuria alla Mostra nel cinema di Venezia e, l'anno dopo, ebbe i David di Donatello per la regia e per il miglior attore (il protagonista era Carlo Cecchi).

Un talento fiorito tardi e strappato a un antico male di vivere. Fabrizia Ramondino diceva di essersi curata con la passione civile e non l'abbandonò mai. Nacquero così i suoi reportage dal Marocco sul popolo Saharawi e quel diario di bordo che è *Passaggio a Trieste*, il suo lavoro più esplicitamente femminista. Ospite del Centro donna salute mentale – invitata dalla sua amica Assunta Signorelli, allieva di Basaglia – Ramondino andò a curarsi da una crisi legata all'alcolismo compiendo un viaggio nella sofferenza psichica: guardò in faccia quella specie di Medusa e raccontò le storie delle pazienti fidandosi solo della sua arte, la legge della scrittura.

Pubblicare «mi pareva quasi un peccato.»

Rónán Hession

Nobel prize-winning author Jon Fosse on giving up alcohol and converting to Catholicism

«The Irish Times», 12 novembre 2023

Intervista al vincitore del Nobel in letteratura

The award of the Nobel Prize in Literature to Jon Fosse could not have been more deserved. Over 40 prolific years he has written more than 40 plays, as well as acclaimed novels, essays, children's books, poetry and a libretto. His masterpiece, *Septology*, was published between 2019 and 2021. This is not an artist living off past hits.

In the few weeks since the Nobel announcement, the outline of his biography has begun to set like quick drying cement: he gave up alcohol and converted to Catholicism; he writes in the minority Norwegian language of Nynorsk; he is among Europe's most performed living playwrights yet still gets described as «little known» by the English-speaking media. But with an enormous body of work across multiple forms, and a style that rewards patient, slow reading and rereading, Fosse is a challenge for those looking to get up to speed quickly. These are books you need to let sink in before revisiting. There isn't an elevator ride long enough in which to pitch them.

His subject matter – birth, death, love, loneliness – is that of literary seriousness, but his books remain accessible and are not weighed down by abstraction. The characters in Fosse's novels are not alpha types; there are no extroverts here. Though they are often taciturn, self-effacing and stoic, his characters' stories evoke life as it is recognised and lived by us all.

Fosse is a master of the short novel; books like *Aliss at the Fire*, *Morning and Evening*, and *Boathouse*

are capsules of what make him so special: his acute psychological insight; his mastery of transitions in mood, time and perspective; and, most of all, his attuned sense of rhythm – there is a steady reading beat coded into his words, by which the thought processes of reader and character synchronise in shared moments of realisation.

Septology, though, is his greatest work. Originally published in three volumes in Damion Searl's sublime translation, it is an 800-page single-sentence novel about an ageing painter, Asle, living in an isolated house. Asle is a widower with a small circle of friends and acquaintances, including his doppelganger, a drunken artist who shares his name and whose life is a cautionary counterfactual of what Asle might have become had he not found God and given up alcohol. The parallels with Fosse's life invite autobiographical comparisons, but Fosse is adamant that he does not write about himself; rather, he writes to get away from himself.

Septology is, quite simply, one of the greatest novels of our time.

I speak to Fosse a couple of weeks after the Nobel announcement. He is genial, candid and polite, his long white hair pulled back into a ponytail, his round Geppetto glasses perched on his nose. I begin by asking how the prize is sitting with him so far. «In a way I don't think I will get used to it, and I'm not sure I want to get used to it. I prefer to stay as

my old self, not think of myself walking around as a Nobel laureate. I don't think I'll have much problem keeping this distance from the Nobel – I'll just keep writing in the normal way.»

Having been tipped for the award for years – at one stage Ladbrokes suspended betting on him – he has previously spoken about the wisdom of awarding it to older writers, when they are beyond the point of it influencing them. Fosse, who recently turned 64, felt the timing of the prize suited him. «It was the right time. If I received it 10 years ago it would have been hard to write a book like *Septology*. I thought people would hate *Septology*, and if you have received the Nobel you don't want people to start hating you. I'll keep on writing and translating – that's my way of life. I will never compete with myself. I won't try to write *Septology* again.»

The announcement referred to the way his work «gives voice to the unsayable». What did he think the Nobel committee meant by that? «In a way, it's impossible to talk about the most important things in life in a direct way. Let's say love, for example: it becomes a cliché; same with death. But if you can manage to say something real about them that isn't clichéd, then you are saying something unsayable. That's the art of writing, the secret of it: you are saying things that cannot be said any other way than the way it's said in that piece of writing. Literature and poetry should say what cannot be said. This famous saying by Derrida – what you cannot say, you should write – that makes sense to me.»

The Nobel committee also cited the influence of Beckett on his work, and Fosse has translated *The Dead*, by James Joyce, into Nynorsk. «There might well be an Irish influence in a lot of my writing, I think» he says. «I lived one winter when I was rather young in Galway, in Spiddal. There was just darkness and waves, and in front of the house was a graveyard. I felt a connection to Ireland. I come from the western part of Norway – there's been a close connection between Ireland and this part of Norway since the Vikings, and there are many similarities in the folk

«I don't think I'll have much problem keeping this distance from the Nobel – I'll just keep writing in the normal way.»

music. We are connected to the Celtic tradition, even the way people look – there are many red-haired ladies along the coast here.»

But the connection goes beyond the Vikings. «I've been a huge admirer of Samuel Beckett since I was in my teens, and of course I've read Joyce a lot. In my opinion the best writers in the world come from either Ireland or Austria – two rather small Catholic countries.»

About 10 years ago Fosse gave up alcohol and converted to Catholicism – I observe that it's more usual for Irish writers to do the opposite. «I loved to drink» he confesses. «I preferred Irish whiskey, by the way – Jameson, which was the favourite of Beckett too. I started to drink a lot, even in the morning, and I stopped eating. One day I collapsed and had to be hospitalised, but I survived. So I thought, That's enough. I had to stop drinking and stop travelling. I'm a rather private and shy person, so to manage all this I drank. I covered myself in whiskey. It was okay so long as I controlled my drinking, but when alcohol started controlling me it became impossible to keep on living like that. It would have meant my death, for sure.»

It was around this time that Fosse converted to Catholicism. He is open about his faith, which permeates his work. «I left the Norwegian church at 16, but I've been a kind of believer since the mid-1980s. There were of course many things that it was hard for me to accept in Catholicism, but not in the Mass – the Mass is peace. I decided not to convert but became a close supporter and took part in the Quaker meetings in Bergen. At the time I was thinking – and, in a way, I still think – as a Quaker: that

you can hear God the closest in the silences – again we return to the unsayable. And this concept of the inner light – God being inside each and every being – is still central to my belief. Before then I was a typical Marxist and atheist in the 1970s.»

What changed his mind? «It was my own writing – where does it come from? Or how to explain, for example, the music of Bach – how to explain it in a material way? Impossible, impossible – there must be a spiritual dimension to life, and so I use the word “God” in relating to it.»

I mention that the way he writes about faith is so directly experiential that I wondered whether he had ever had a profound spiritual moment, an experience of gnosis. «At the age of seven I was close to dying, because of an accident, and I had this outside view of myself. I saw myself as a shimmering light that was almost beautiful; there was a great happiness there. I was sure I was seeing my house for the last time. It was a very strong experience for a seven-year-old boy. I think that experience became fundamental to me as a writer – even as a person. But the Lutheran Church has nothing to do with the insight or gnosis this experience gave me. That’s why I left the Norwegian church. There is more space for the mystery of faith in the Catholic tradition than in the Lutheran tradition. And then, at around age 30, I had, something like a vision – now we are talking about the unsayable really! It was like I saw through everything and I felt like I understood everything. A very strong experience of gnosis: this closeness of God and distance from God at the same time.»

In his novel *Melancholy*, Fosse wrote about Lars Hertervig, sometimes called the Norwegian van Gogh. A troubled mind but a gifted painter,

Hertervig was a Quaker and, as Fosse writes him, is ridiculed by his fellow painters for his beliefs. Was Fosse reticent about writing so openly about his own faith, given that the literary world is so secular? «To write well I have to write in a true way» he says. «I try to write as true as I possibly can. As beautifully as I possibly can – these are old standards. When I wrote *Septology* I was quite sure it would be very badly received just because Asle was a believer and a Catholic. I was sure they would deny the book, but who cares – I have to write what I have to write. That’s something I learned from when my first novel was published and it got a lot of bad reviews. I decided to stick to what I knew. But if you think that way about bad reviews, in my logic you have to think the same way about good reviews, success and all of that. That is especially important now that I have received the Nobel.»

Though *Septology* is rooted in Norway and its landscape, Fosse wrote it in his apartment in Hainburg, near Vienna. Did he need to be away from Western Norway to see it more clearly? «For seven years we mainly lived there, while my wife was taking her PhD in Bratislava. Honestly, I don’t think I could have managed to have written *Septology* in Norway. I love to live in Hainburg because no one knows me there. I would start working at five in the morning and write until nine. I think I took some four years to complete it all. There was peace and quiet in that small, beautiful medieval town. Haydn used to sing in the church there.»

I ask about how *Septology* evolved – had Fosse planned it out? «When I start writing I don’t know anything about what I’m going to write. I just start writing, and it develops from there. But at a certain

«When I wrote *Septology* I was quite sure it would be very badly received just because Asle was a believer and a Catholic. I was sure they would deny the book, but who cares – I have to write what I have to write.»

«My agent took me to Fitzcarraldo, which led to a huge change in how my work was viewed in terms of getting reviews, listed for prizes and so on.»

point I have this feeling that what I'm writing is already written somewhere out there and it's ready. All I have to do is get it down. Often I have to search for it a bit – to get at that already-written text.»

Though Fosse has a huge body of work that is internationally recognised, he hasn't always had a high profile in the anglophone world. His plays have not been widely staged in English-speaking countries, and some reviews have been lukewarm, even bemused. His fiction, however, has been consistently well received, even if somewhat under the radar. He speaks warmly of the late John O'Brien at Dalkey Archive, the first press to publish him in English translation. «Dalkey published my work with great enthusiasm but didn't do much to promote the books, just published them. They did get good reviews, though. John O'Brien and I were friends – he was a great man. Then my agent took me to Fitzcarraldo, which led to a huge change in how my work was viewed in terms of getting reviews, listed for prizes and so on. I went from my plays being badly received to my literature being very well received. I don't quite understand it.»

I put it to him that his work may be challenging to translate. «Damion [Searls] was the first who translated my prose into English, along with a Norwegian translator [Grethe Kvernes]. Damion learned Norwegian by translating *Melancholy*. I think a literary musicality is needed to translate me well, and Damion for sure has that. If you just translate it in an unrhythmical or unmusical way, then it doesn't work – you need to somehow transfer the music into the new language.»

Fosse also taught creative writing for about six years; among his students was the celebrated writer of autofiction Karl Ove Knausgård, who has recounted how Fosse once crossed out all but one word of a

piece he had written. «I still remember Karl Ove well from the year I was his teacher. We had a good time together. I have only good memories. I've always felt that I cannot write something I have experienced directly – it becomes nothing. It needs a kind of transformation to get the unity of form and transcending force. When I was teaching Karl Ove I told him that you cannot write about your own life – but then he did just the opposite. But for something to become a kind of literature you still need a degree of transformation, even if you call it autofiction.»

I ask about his own reading tastes. «It can take many years before I find something I really like. Dag Solstad was also mentioned as a possible winner of the Nobel. He has written some great novels. The last really great writer I read was Thomas Bernhard, and it's often said that I'm influenced by him because of my use of repetition, but that's not true – I wrote that way in the 1980s but didn't read him until the 1990s. When I read him I felt like I had found a friend. We must think in a similar way. He is very aggressive, but I'm not aggressive, so we are very different in mentality.»

My overall impression of Fosse is of a writer, a person, in flow. His faith is a living part of him from which he sources seemingly inexhaustible inspiration. The fact that he has produced his greatest writing so recently, and so deep into his career, bodes well for his post-Nobel output. Though a decorated writer, he retains a healthy outsider perspective: the world of the Nobel Prize is something to dip into but not draw from. There is a quiet humility to his writing, which seems true of the man also. Perhaps this is because his imagination, like that of Asle in *Septology*, admits the coexistence of the life he has lived and the many alternative lives he might have lived, or lost.

Rossella Pretto

Beckett, stenografare il vissuto per voce altrui

«Alias», 19 novembre 2023

L'approccio orale di Samuel Beckett e l'influenza degli studi di Parry sulla formularità omerica nella Parigi degli anni Venti

Parigi, 31 maggio 1928: il mondo accademico viene catturato da una tesi sorprendente: *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, la tesi di Master principale di Milman Parry, la cui dissertazione si tiene nella monumentale sala Louis Liard della Sorbona, sembra voler mettere fine alla vessata «questione omerica». È il 1924 quando il giovane Parry giunge a Parigi da Berkeley, dove appena un anno prima ha depositato la sua tesi di laurea con l'intuizione, in nuce, riguardante gli epiteti che intessono i due poemi («Achille più veloce», «Atena occhi azzurri», «Aurora dalle dita di rosa»...). Egli li considera «ornamentali» e alla base del continuum ritmicometrico dell'epica: ritiene cioè che abbiano un valore semantico secondario ma che riescano a definire lo status eroico dei personaggi attingendo a un'intera tradizione poetica che mette in filigrana il mondo in cui si radicano. «La dizione formulare» scrive Parry «non è un espediente di comodo, ma il massimo sviluppo dell'esametro per raccontare le storie eroiche di un popolo». Così dimostra che i poemi omerici sono il prodotto di una civiltà, non l'invenzione di un singolo, e che la composizione formulare sottende un testo mobile adatto alla recitazione orale.

Rientrato in America, a Harvard, e sulla scorta delle osservazioni dell'eminente linguista Antoine Meillet, Parry riflette sulla paratassi omerica che

si adagia sull'accumulazione del parlato piuttosto che sull'intricata architettura sintattica del discorso scritto. Alla discussione in Sorbona – lo ha voluto Meillet – era presente anche Matija Murko, esperto di epica jugoslava e ispiratore degli ulteriori passi di Parry sulle orme dei *guslar* balcanici. Un viaggio (due, in realtà) da cui il classicista, e il giovane assistente Lord, traggono i capisaldi per provare la matrice tutta orale dell'epica. Ma è negli anni parigini che Parry acquisisce un *modus operandi*, soprattutto grazie alla guida dei mentori e all'atmosfera incandescente della città.

La Parigi degli *Années folles* è città all'avanguardia, e delle avanguardie. Vi trova posto la Lost Generation di Gertrude Stein, nel cui salotto di rue de Fleurus si raccolgono scrittori e poeti come Ernest Hemingway, Sherwood Anderson, F. Scott Fitzgerald e Ezra Pound, o artisti del calibro di Picasso, Braque e Matisse. Nella Ville Lumière, lo stesso Pound cementa il sodalizio con T.S. Eliot architettando i tagli alla *Waste Land*; James Joyce trova accoglienza per l'*Ulisse* grazie a Sylvia Beach; i surrealisti infuriano, Le Corbusier sperimenta nuovi parametri architettonici, Debussy rivoluziona la musica, cinema e teatro sono in pieno rivolgimento. È la città fervente descritta dall'ucraina Irène Némirovsky, dove però si annida un tarlo che corrode il vitalismo



sfrenato degli anni post Prima guerra mondiale con il suo carico di morti, lutti e insensatezza. Il mondo si apre al nuovo, ma l'imprevisto genera sgomento e un grande senso di fragilità. Si schiudono gli abissi dell'inconscio e al cuore della fisica si accasa un demone che polverizza la realtà lasciando l'uomo in balia del vuoto. Sono anni densi, brillanti e taurini, in tutti i campi del sapere, ma l'orizzonte sguancia livido per chi tenta di testimoniare il presente attraverso un nuovo linguaggio, dove il grande racconto del mondo si frange e sposa la poetica del frammento.

È questo il milieu in cui si affaccia il giovane Samuel Beckett, di cui ora esce il *Meridiano*, tradotto e ottimamente curato da Gabriele Frasca: *Romanzi, Teatro e Televisione* (Mondadori).

Beckett arriva a Parigi il primo novembre 1928 per ricoprire la carica biennale di lettore di francese all'École normale supérieure, già ben avviato alla

carriera accademica grazie a Thomas Rudmose-Brown, suo professore di lingue romanze al Trinity College di Dublino. In Irlanda, però, ha già sentito nominare Joyce – forse nella cosmopolita scuola privata di Bianca Esposito –, ha frequentato il teatro di William Butler Yeats e di John Millington Synge, e la slapstick comedy di Buster Keaton e Charlie Chaplin, pietre angolari della sua opera.

Nell'introduzione al *Meridiano*, Frasca descrive il rapporto con Joyce, di cui Beckett fu intimo amico e collaboratore, e del quale si rintracciano gli echi ormai svaporanti in *Murphy*, romanzo crogiolo della successiva maturazione del premio Nobel (l'inizio del suo sistema a doppio originale e dell'equilinguismo, come del modello «iperraziocinante»), che giunge a compiutezza nella trilogia di *Molloy*, *Malone muore* e *L'Innominabile*. Nelle pagine che indagano la questione centrale della lingua e dell'insistita mancanza di stile di Beckett, Frasca sviluppa

«Quante volte mi sono detta, nelle ore più tragiche, **Canta ora, Winnie, canta la tua canzone**, non c'è altro da fare, e non lo facevo.»

anche l'ipotesi del rifiuto dell'inglese ufficiale e accenna al possibile influsso delle idee di Milman Parry.

Fondamentale è la combinazione delle parole, chiavi dell'impalcatura del testo, come la questione della traduzione, quella dell'oralità e dell'autorialità. Beckett, è noto, trova nel francese una lingua in grado di piegarsi a tali esigenze e di stenografare il vissuto tramite un procedimento di dettatura: lo scrittore si fa «“dittare” letteralmente in diretta qualcosa da borbottare subito e trascrivere per voce altrui» scrive Frasca. Non è peregrina l'idea dell'approccio orale, perché a Beckett, come a Parry, interessano l'essenza e il residuo dell'uomo nel linguaggio, non il contenuto di una storia. Per questo egli sottrae sempre dal testo la rivelazione come qualcosa di inaccessibile (vedi Krapp). In fin dei conti, Beckett racconta una possibilità: quella di un popolo di personaggi che ha caratteristiche simili e un simile modo di indagare la realtà o il deposito del reale nel setaccio della percezione (la formula di Berkeley «Esse est percipi» come epigrafe in *Film*) per distillare un archetipo d'uomo o di un duo – maschile, ma anche maschio/femmina nelle varianti di Murphy e Celia del secondo romanzo, nelle coppie di «Primo amore», di *Giorni felici* e di *Finale di partita* ad esempio –, quasi che egli dovesse mostrarne la validità nella metamorfosi delle forme tornando ciclicamente a dissezionarne i passaggi o l'esaurimento.

Tutto questo avviene nel depauperamento progressivo del linguaggio (il modello sottrattivo teatrale),

o meglio nella tensione alla sua essenzialità, alla comunicazione pura, perché nella purezza del dettato emerga quanto è necessario anche solo per trovare una singola parola, quella giusta (*Qual è la parola*, ultima opera), o per sviluppare un ragionamento che perde le coordinate logicorazionali e diventa via via ipnotico (*Fremiti fermi*, dove il cammino della mente porta a sperdersi e a perdere le parole). La comunicazione vuota riporta a un grado zero che tende al silenzio. O al gesto, anche quello minimo del dondolamento (*Dondola* e altri scritti docent), cui può aver dato sostanza il lavoro di Marcel Jousse: Beckett prende parte con assiduità (così come Parry, probabilmente) alle sue lezioni nell'aula Turgot della Sorbona. Le tesi di Jousse dimostrano il legame fra modelli ritmici orali, processo respiratorio, gesti e simmetria bilaterale del corpo umano.

Primo fu il gesto, si potrebbe dire, il gesto all'alba del linguaggio. L'uomo imita i movimenti del mondo e li carica di pensiero. La sua capacità di dividere la realtà in maniera bilaterale dà poi fondo all'organizzazione «formulare» che sostanzia la tradizione delle civiltà. Il tutto poggiato su un ritmo che esclude lo scritto e attesta il primato del vivente nel suo farsi. O disfarsi.

È tutta tesa tra queste folgorazioni, la parabola artistica beckettiana. Lo sperimentalismo linguistico e i diversi media usati, che comprendono radio e televisione, ne sono la prova: è la matrice della modernità che arriva fino a noi, sino all'ultimo premio Nobel, Jon Fosse.

«Io amo l'ordine. È il mio sogno. Un mondo in cui tutto sia **silenzioso** e **immobile** e ogni cosa al suo posto estremo, sotto la polvere estrema.»

Stenio Solinas

Sontag? Glamour, fumosa, coraggiosa

«il Giornale», 20 novembre 2023

Vita, opere, intuizioni e (parecchie) contraddizioni della scrittrice-filosofo che segnò un'epoca con la sua visione politica e ideologica

C'è una foto di Susan Sontag (1933-2004) poco più che trentenne, che spiega molto del suo fascino e del suo mito nonché dell'America che rese l'uno e l'altro possibili. È stata scattata nel 1965 al ristorante Elaine's nell'Upper East Side di New York, il cui livello culinario era inversamente proporzionale al suo status mondano: non ci si andava per mangiare, malissimo, appunto, ma per essere visti. Nella prima sala Elaine Kaufman, la proprietaria, riservava i tavoli rotondi vicino all'entrata in base all'importanza culturale dei clienti, stabilita secondo il suo metro di giudizio: una seconda sala, sul retro, chiamata Siberia per la scomodità e la temperatura, era lasciata ai turisti, ai curiosi, alla gente comune... Al tavolo con Susan ci sono Leonard Bernstein, Richard Avedon, William Styron, Sybil Burton e Jacqueline Kennedy. Come riassume Benjamin Moser nel suo *Sontag. Una vita* (Rizzoli, traduzione di Rosa Prencipe e Lucilla Roldinò): «Erano la Casa Bianca e la Fifth Avenue, Hollywood e Vogue, la New York Philharmonic e il premio Pulitzer» e insomma, «la cerchia più glamour che potesse esistere negli Stati Uniti, e nel mondo. Una cerchia di cui Sontag avrebbe fatto parte per il resto della vita».

Soprannominata «Miss Librarian», «signorina Bibliotecaria» per la sua passione per i libri e il suo far

parte del mondo accademico, un marito professore universitario alla spalle, dal quale ancora diciannovenne aveva avuto un figlio, un romanzo e molti saggi e articoli all'attivo pubblicati sulle riviste più cool dell'epoca, un interesse per quella che allora veniva considerata «cultura bassa», nuovi stili, nuove mode, la strada e l'underground, il cinema e la musica sperimentale, l'arte d'avanguardia e la fotografia come metafora e non come immagine, Susan si impose sin da subito per quel combinato disposto che univa un'avvenenza fisica del tutto particolare, da «principe delle tenebre» o da «moschettiere», la definisce il suo biografo, con tanto di camperos, scialli, giacche di pelle e cappottoni, alla «mente di un filosofo europeo», più Atena, insomma che Afrodite. Sempre di suo ci aggiunse una tendenza all'astratto a scapito del concreto che farà coniare a Herbert Marcuse una folgorante definizione: «È capace di ricavare una teoria da uno sbucciapatate».

Per quanto quella di Moser sia una biografia simpatetica, l'immagine che alla fine emerge è più di una virago, se non di un'arpia, che non di una donna libera e indipendente, interessata soprattutto alla costruzione di una personale mitologia, desiderosa sempre e comunque di esserci, senza troppo preoccuparsi del perché e in nome di cosa... Il conformismo dell'anticonformismo è una caratteristica

intellettuale non solo italiana, talmente evidente di per sé da non aver bisogno di troppe spiegazioni, il crederci e/o sentirsi rivoluzionari e/o all'opposizione restando però ben al caldo delle istituzioni culturali, premi, cattedre, collaborazioni, del potere che conta, economico, politico, editoriale... Negli Stati Uniti questo modo di essere veniva decuplicato per mille, una sorta di eccesso nel successo, complice un capitalismo fiero d'esser tale e un modello di vita che alla dignità della sconfitta oppone sempre e comunque l'orgoglio della vittoria. Intellettuale allo stato puro, la Sontag fu incline più alla pedanteria che alla sensibilità riguardo le cose, gli avvenimenti, la vita: lunghe spiegazioni accademiche li dove, riassume Moser riportando i giudizi di chi la conobbe, «sarebbero bastati gli occhi e le orecchie». Nel suo primo viaggio a Parigi, quando infuriava la guerra d'Algeria, c'era la legge marziale in Francia

e si prospettava un golpe militare, non si accorse di nulla, non si interessò a niente: «Rimasi rinchiusa in un ambiente che era in sé un ambiente di stranieri. Ma sentivo la città». L'udito del sordo, viene da dire. Nella Cuba castrista, si accorse soprattutto che mancavano i tappeti e che c'era un pessimo gusto per gli abiti femminili; il suo primo e unico reportage dal Vietnam è pieno di affermazioni «supportate nient'altro che dalla parola sinceramente» persino riguardo «il benessere delle centinaia di piloti americani prigionieri che i vietnamiti del Nord hanno a cuore».

A lungo la sua fu una visione del mondo come fenomeno estetico, senza nessun impatto politico, ideologico, in seguito sarà l'esatto opposto, ma entrambe le posizioni vennero sempre e comunque teorizzate con assoluta iattanza. Era «un'atleta dell'esibizione» Susan, e ciò che la interessava era la realizzazione di



sé stessa come personaggio. Alla violenza verbale – «la razza bianca è il cancro della storia umana», per fare un solo esempio – si univa la fumosità di concetti: nella generazione americana degli anni Sessanta intravvide «una profonda concordanza tra la rivoluzione sessuale ridefinita, e la rivoluzione politica, ridefinita» e in quel participio passato ripetuto c'è solo supponenza senza significato.

Anche le sue posizioni sull'arte risultano discutibili. L'arte più interessante del nostro tempo, osservava, «deve essere noiosa. Non dovremo più aspettarci che l'arte ci intrattenga o ci distraiga. Perlomeno, non la grande arte». L'avrebbe voluta però anche sovversiva, e la noia accoppiata alla sovversione probabilmente era il suo ideale estetico, salvo poi accorgersi che nel giro di vent'anni «quella grande arte modernista era perfettamente compatibile con la società consumista». Senza inutili contorcimenti mentali e verbali, Andy Warhol l'aveva avuto chiaro sin dall'inizio: modernismo e consumismo sono fratelli siamesi.

Basata sugli archivi privati della scrittrice, oltre che su centinaia di interviste realizzate dall'autore, *Sontag. Una vita* è anche un'esplorazione intima di un ego tanto combattuto quanto irrisolto, dove l'elemento prevalente risulta il «mettersi in posa», ovvero «il divario non solo tra la persona che è e quella che gli altri percepiscono, ma anche, più acuto, tra sé stessa e una forza superiore che veglia su di lei». Anche la sua sessualità ne fa parte, perché la Sontag fu un'omosessuale riluttante nell'ammetterlo, quanto pronta a trasformare quella riluttanza in difesa della propria vocazione di scrittrice: «Ho bisogno di questa identità come di un'arma, da contrapporre all'arma che la società usa contro di me. Essere omosessuale mi fa sentire più vulnerabile. Accresce

«Non dovremo più aspettarci che l'arte ci **intrattenga** o ci **distragga**. Perlomeno, non la grande arte.»

il mio desiderio di nascondermi, di essere invisibile che comunque ho sempre provato». E infatti sarà uno dei personaggi pubblici più fotografati e più ingombranti, quanto a prese di posizione, del suo tempo.

In questo groviglio di contraddizioni, ne spiccano ancora almeno un paio. Portabandiera del modernismo, nell'arte come in letteratura, il culmine della sua carriera di scrittrice sarà un romanzo di stampo ottocentesco, *L'amante del vulcano*, non memorabile, per la verità. Dopo aver teorizzato che «la fotografia è essenzialmente un atto di non intervento» portò la fotografa Annie Leibovitz a Sarajevo per sostenere la causa bosniaca nella quale si era così identificata da negare il diritto di parlarne a chi non fosse stato, come dire, sul campo, il che equivale a mettere la pietra tombale su ogni riflessione degna di questo nome. Sua è anche quella definizione del comunismo come «un fascismo dal volto umano» che provocherà l'ironico commento di Isaiah Berlin: «Sul volto non giurerei».

Eppure, all'indomani dell'attacco alle Torri gemelle del 2001, sarà una delle pochissime voci controcorrente nell'isterismo bellicista da esso provocato. «Non è un attacco codardo alla civiltà, alla libertà, all'umanità e al mondo libero» scrisse. «È un attacco alla sedicente superpotenza mondiale, intrapreso in conseguenza di specifiche alleanze e azioni americane.» Dirlo allora e dirlo in America significava avere fegato e gliene va dato atto.

«Essere omosessuale mi fa sentire più **vulnerabile**. Accresce il mio desiderio di nascondermi, di essere invisibile che comunque ho sempre provato.»

Giorgia Tolfo

La moglie di

«Il Tascabile», 20 novembre 2023



Immaginazione, azione politica, critica letteraria: alla ricerca delle donne escluse e invisibili nel silenzio degli archivi

Un giorno di fine estate del 2017, la scrittrice e giornalista australiana Anna Funder, spossata dall'ennesima giornata persa a occuparsi delle faccende domestiche, dopo essere uscita dal centro commerciale dove ha appena fatto la spesa per la famiglia, anziché guidare verso casa decide di visitare la sua libreria di seconda mano preferita, Sappho Books. Entra, si guarda attorno senza cercare nulla in particolare, sale al piano superiore dove si trovano i saggi e inizia a sfogliare una prima edizione del 1968 di *Collected Essays, Journalism and Letters* di George Orwell.

Anna ha sempre amato Orwell e da sempre è interessata alla decostruzione dei meccanismi di potere: nel 2003 ha pubblicato con grande successo *Stasiland* sulla vita nella Germania dell'Est sotto il controllo della Stasi. Trovandosi a rileggere, in quel momento di sfinimento personale, il saggio *Why I Write*, dove lo scrittore spiega come per lui scrivere sia un modo per svelare «le piccole ortodossie maledoranti» del suo tempo, prende una decisione: rileggere l'opera di Orwell e usarla per liberarsi dalle proprie tirannie. Scrivere per ritrovare sé stessa al di là del suo ruolo di «moglie».

Decisa a intraprendere il nuovo progetto, Funder si immerge nella lettura e presto si imbatte in uno strano passaggio pubblicato a pochi mesi dalla morte: «Sposandole, ci sono due cose che si possono

imparare sulle donne e che contraddicono l'immagine che hanno imposto di sé stesse al mondo» scrive Orwell. Una è «la loro incorreggibile sporcizia e trascuratezza», l'altra la loro «terribile e divorante sessualità».

Che Orwell fosse un misantropo e abbastanza antipatico non è cosa nuova, ma a chi e cosa si riferisce quel passaggio? Funder si documenta e deduce un riferimento al rapporto con Eileen Maud O'Shaughnessy, sua prima moglie, morta a soli quarant'anni nel 1945 durante un'operazione chirurgica. Ma la scoperta non finisce qui. Proseguendo la ricerca, Funder scopre che Eileen ha rivestito un ruolo cruciale per la trasformazione di Eric Blair in George Orwell: non solo si è occupata di tutte le incombenze domestiche, lasciandogli il tempo di scrivere, ma è stata anche meticolosa editor delle opere del marito e ha avuto lei l'idea della *Fattoria degli animali*, che ha poi scritto insieme al marito. Di questo, negli scritti di Orwell e dei biografhi, non c'è traccia.

Le uniche tracce rimaste sono le testimonianze orali dei conoscenti e sei lettere, ritrovate nel 2005, scritte da Eileen e indirizzate all'amica Norah Symes Myles (inclusa quella scritta prima di sottoporsi all'operazione in cui perderà la vita) in cui si intuiscono, abbastanza chiaramente, i sacrifici intellettuali, emotivi, fisici ed economici fatti per il marito.

Così il progetto di Funder cambia: non più cercare solo di rivedere sé stessa oltre le «piccole ortodossie del tempo», ma farlo riportando alla luce la vita di Eileen, reinscrivendola nei testi che l'hanno invisibilizzata. Sei anni dopo essersi fermata a leggere un libro da Sappho Books, sei anni in cui ha condotto ricerche, viaggiato, visitato archivi e intervistato conoscenti di Orwell e Eileen, esce *Wifedom: Mrs Orwell's Invisible Life*.

Nel 1993, la poeta e accademica egiziana Iman Mersal entra in una libreria di seconda mano del Cairo alla ricerca di una copia di *Collected Miracles* di al-Nabhani. Mentre rovista tra gli scaffali, le capita tra le mani il libro *Love and Silence* di Enayat al-Zayyat, pubblicato originariamente nel 1967 e presto andato fuori stampa. Il libraio glielo vende a meno di un euro. Dall'introduzione apprende che *Love and Silence* è il «primo e ultimo» libro della «talentuosa» Enayat al-Zayyat, l'unico che abbia scritto prima di morire a poco più di vent'anni. L'introduzione non fa riferimento alle cause della morte, ma lascia intuire un certo misterioso dispiacere per la scomparsa della scrittrice.

Vent'anni dopo, nel 2015 – vent'anni in cui nel frattempo Iman si è trasferita in Canada, dove oggi insegna letteratura araba – Mersal è seduta in un taxi al Cairo diretta al cimitero di El-Basateen, alla ricerca di un misterioso Rashid Pasha, nella cui tomba, secondo un annuncio funebre del 1967, dovrebbe essere sepolta Enayat. Ma di Rashid Pasha ne esistono più di uno. Quale cercare? Cosa lo lega a Enayat? E soprattutto, cos'è successo a Enayat? Per rispondere a queste domande, Mersal intraprende un viaggio di ricerca tra archivi, testimonianze orali, ritagli di giornali dell'epoca, memorie di dive cinematografiche e diari di importanti egittologi per riportare alla luce Enayat a partire dalle poche e quasi invisibili tracce che ne sono rimaste. Il risultato finale, uscito nel Regno Unito nel 2023 e in arabo nel 2021, è *Traces of Enayat*.

Wifedom e *Traces of Enayat* sono due libri eccezionali per chi si interessi di letteratura, ricerca d'archivio e

in particolare delle nuove modalità di scrittura che forzano i limiti di genere tra ricostruzione storiografica, scrittura confessionale, critica socioculturale e narrativa (ma non solo). Sono eccezionali perché entrambi riflettono sul rapporto tra verità storica, ricostruzione immaginaria, posizionamento personale e sul modo in cui la tensione tra questi tre poli si possa tradurre in scrittura attraverso scelte di stile, struttura, punto di vista e voce.

Entrambe le opere sono esempi perfetti di una modalità del raccontare e del ricercare che si sta imponendo all'attenzione critica da oltre due decenni, che ha trovato la sua articolazione teorica più lucida nei saggi e nelle opere della scrittrice e accademica americana Sadiya Hartman e che va sotto il nome di «fabulazione critica» (un'altra esponente di questa corrente è, ad esempio, Hazel V. Carby).

La nozione di fabulazione critica (o *critical fabulation*) è apparsa originariamente in un articolo ormai classico di Hartman del 2008, *Venus in Two Acts*, che si interroga sulla mancanza di rappresentazione delle donne negli archivi relativi al periodo della tratta atlantica degli schiavi e sull'uso del tropo di Venere per descrivere questi soggetti ai limiti tra terrore e seduzione erotica, privandoli di voce. Per rimediare a questo silenziamento dalle ripercussioni profondamente politiche, scrive Hartman nell'articolo, è necessario intraprendere un'approfondita ricerca del contesto storico e, partendo dalle tracce rimaste di queste donne negli archivi (tracce che possono essere iscrizioni nei registri delle navi o nelle narrazioni altrui, date di nascita e morte o luoghi di passaggio), cercare di immaginare, «fabulare», estrapolare le loro vite. Lo scopo è cercare di defamiliarizzare la storia trasmessa dagli archivi e riumanizzare quei soggetti che vi appaiono spesso solo come numeri o dettagli minori.

Questo processo, scrive sempre Hartman, non ha nulla di miracoloso, non recupera e salva le vite delle persone in schiavitù, né redime i morti. Rappresenta semmai il tentativo di dipingere un quadro quanto più completo possibile della loro vita, riportandole

all'interno di una scena da cui sono state escluse. Per vedere questa formulazione teorica messa in pratica, basta leggere *To Lose a Mother* (2006, pubblicato in Italia da Tamu, *Perdi la madre*, 2019) e *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals* (2019). In *To Lose a Mother*, Hartman fonde scrittura di viaggio, saggio storico e memoir e racconta la tratta degli schiavi tra la Costa d'Oro (attuale Ghana) e le Americhe intrecciandola con la ricerca delle origini della propria stirpe in Ghana. Ricerca destinata a fallire perché «perdere la madre significava vedersi negare la propria stirpe, il proprio paese e la propria identità. Perdere la madre significava dimenticare il proprio passato». In *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, Hartman racconta invece le vite ribelli e alternative di donne

e persone queer nere nella New York di inizio Novecento. Qui, scartabellando gli archivi della polizia, raccogliendo fotografie abbandonate nei mercatini, analizzando il codice penale e legale vigente a New York tra il 1890 e il 1935, Hartman ricostruisce e dimostra come molte donne e persone queer nere dell'epoca abbiano contribuito, senza che il loro apporto sia stato storicamente riconosciuto, ma siano anzi state punite, ad anticipare una liberazione sessuale radicale e anarchica comunemente associata a un periodo storico successivo e a protagonisti di diversa estrazione sociale.

Nel comporre le due opere, Hartman si muove tra gli archivi con la meticolosità della storica, la lucidità della critica e la sensibilità e creatività della scrittrice, forza i limiti di genere e le convenzioni storiografiche e crea due affreschi corali, rigorosi e



© Else Alfelt

«Come in un'opera brechtiana, queste autrici-ricercatrici sfondano la quarta parete della scrittura.»

allo stesso tempo personali, di due periodi e spaccati sociali precisi. In questo processo, grazie al ricorso alla finzione narrativa, da un lato esplora e forza al massimo la tensione tra quello che è stato (quel che è accaduto realmente e che non potremo mai sapere) e quello che potrebbe essere successo (quel che si può provare a ricostruire a partire dalle poche tracce rimaste e dalla conoscenza dettagliata del periodo storico), dall'altro esercita un duplice atto: uno di giustizia sociale nei confronti delle voci silenziate dagli archivi e uno di decostruzione dei limiti ermeneutici dell'archivio.

Funder e Mersal adottano lo stesso metodo di fabulazione critica di Hartman, ma lo declinano secondo le loro necessità e professionalità. Funder è giornalista e interessata all'analisi sociale, dunque la ricerca su Eileen le serve per riflettere sul ruolo socialmente costruito della moglie (nelle coppie eterosessuali), la perdurante ineguaglianza (e mancata retribuzione) della distribuzione del lavoro domestico e la capillare pervasività del dominio patriarcale. Mersal è invece un'accademica che si occupa di letteratura araba e il suo scopo nel reimmaginare la vita di Enayat puntando anche a decolonizzare il canone letterario e riportare alla luce il contributo intellettuale e letterario di alcune scrittrici egiziane del Novecento.

Eppure, pur muovendosi in direzioni diverse, il punto di origine e il processo sono simili: entrambe partono da un testo o una citazione che suggeriscono la presenza di un silenzio e, attraverso un lavoro di indagine che comporta la raccolta di ulteriori testi e testimonianze, cercano di ricostruire che cosa lo abbia creato e che cosa contenga. Così, Funder legge tutta la produzione orwelliana attraverso la lente delle biografie ufficiali di Orwell (che Orwell, tra l'altro, aveva esplicitamente richiesto non venissero mai scritte), la sua corrispondenza e le testimonianze di conoscenti e amici, cercando di trovare i

passaggi in cui la presenza di Eileen sia stata omessa. Mersal si muove tra le vie del Cairo alla ricerca di una tomba che sembra non avere alcuna relazione con la scrittrice a cui è interessata, e che infatti, come si rivelerà alla fine, è semplicemente il luogo in cui sono state deposte le spoglie di una donna che è stata dimenticata tanto in vita quanto in morte.

Sarà proprio il ritrovamento di questa tomba a conclusione di una ricerca durata anni e che ha attraversato mezzo secolo di storia egiziana a tradurre metaforicamente lo scopo del libro di Mersal, che è poi anche quello di Funder nei confronti di Eileen o di Hartman nei confronti delle protagoniste e dei protagonisti dei suoi libri, ovvero quello di creare un luogo della memoria per i dimenticati.

Se ridare visibilità e in certo senso voce a Eileen e Enayat è lo scopo principale dei libri di Funder e Mersal, sotto ce n'è un altro, per nulla secondario. Ovvero ragionare sulla soggettività e parzialità di questo processo e sulle sue possibili conseguenze politiche. Al di là della meticolosità della ricerca, il risultato dipenderà sempre da dove si guarda e da come si mettono assieme i pezzi. Così Eileen è la Eileen di Funder, quanto Enayat è la Enayat di Mersal. Tanto che, a libro concluso, è quasi impossibile immaginarle come creature autonome dallo sguardo delle loro mediatrici. Ed è per questo che in entrambi i libri, accanto alla ricostruzione storica e alla speculazione finzionale, le autrici si interrogano esplicitamente e si impegnano a giustificare le scelte stilisticoformali delle loro narrazioni, spiegandone le ragioni politiche. Hartman, poi, inserisce addirittura un vero e proprio capitolo intitolato «A Note of Method» all'inizio di *Wayward Lives*. Come in un'opera brechtiana, queste autrici-ricercatrici sfondano la quarta parete della scrittura e spiegano perché hanno scelto di usare certi tempi verbali piuttosto di altri, come si possono riconoscere le tracce

d'archivio nel corpo del testo, perché hanno scelto di alternare punto di vista onnisciente e selettivo, intra o extradiegetico e via dicendo.

Questa riflessione metanarrativa è vitale per evitare di riempire i silenzi dell'archivio con la semplice immaginazione e serve a preservare ed esplorare quella tensione descritta poco sopra, tra cosa è realmente successo e cosa potrebbe essere successo. Inoltre, serve anche ad approcciare la storia che si racconta in maniera femminista e decoloniale. Cosa che non è stata fatta, come racconta ad esempio Funder, dai biografi di Orwell. Se Orwell è stato infatti un misogino incapace di riconoscere il valore dei contributi offerti da sua moglie, tanto da eradicarla dalla sua scrittura attraverso scelte stilistiche (ad esempio, usando la voce passiva per parlare di favori fattigli da Eileen) o vere e proprie omissioni (ad esempio, evitando di menzionare che era con lui in Spagna in *Homage to Catalonia*), non è però stato l'unico responsabile dell'invisibilità di Eileen.

A questa, infatti, hanno contribuito anche i biografi, che, nel ricostruirne la vita, non solo non hanno mai messo in dubbio questa ricostruzione ma hanno anche contribuito a creare una mitografia orwelliana che lascia in ombra, più o meno volutamente, quelle zone che Orwell stesso ha oscurato (come ad esempio l'apporto intellettuale della moglie nella sua opera, la presenza di importanti e note femministe nella sua famiglia, il ruolo di Mabel Fierz nel garantirgli un contratto di pubblicazione per *Down and Out in London and Paris*, gli episodi di molestie sessuali e via dicendo). Lo stesso vale per l'élite intellettuale egiziana, che ha omesso l'opera di Enayat e di numerose altre scrittrici arabe dal canone letterario. Inutile sottolineare che biografi e intellettuali

egiziani sono tutti uomini. Ci si potrebbe chiedere quanto la «miopia» dei custodi della vita di Orwell e del canone letterario arabo sia volontaria o conseguenza di «una mancanza di familiarità con processi di violenza epistemica e invisibilizzazione», ma la risposta sarebbe ovvia. *Wifedom e Traces of Enayat* sono la dimostrazione che, per saper vedere ciò che è invisibile, bisogna avere gli strumenti e l'esperienza necessari per cercarlo. Se non racconto i dettagli delle vite di Eileen e Enayat così come le ho apprese leggendo le ricostruzioni di Funder e Mersal, è perché non solo fornirei una versione succinta e parziale, ma anche perché, nel breve spazio di questo articolo, rischierei di omettere o limitare l'infrastruttura teorica su cui si basano e trovano legittimità queste ricostruzioni. Finirei per ridurre a una serie di aneddoti due vite che, invece, devono essere osservate in filigrana e lette in relazione all'ambiente storico e sociale in cui si sono mosse.

Quel che mi interessa in questi libri e nella più ampia riflessione portata avanti da Hartman è invece riflettere sul ruolo politico e dissidente dell'immaginazione e su come questa possa rappresentare uno strumento di giustizia riparativa. Almeno a livello epistemologico. Lavoro in un archivio nazionale e ogni giorno colleghe e colleghi vengono contattati da persone alla ricerca di informazioni su parenti prossimi e lontani di cui hanno trovato traccia in racconti familiari o in un album fotografico. A volte hanno un nome e una data di nascita, altre sanno in che legione avevano combattuto, altre ancora conoscono solo il nome della nave su cui sono salpati per arrivare in Inghilterra. Armati di queste informazioni, contattano l'archivio e chiedono aiuto nel ricostruire la storia, ma spesso queste storie l'archivio

«Penso che l'immaginazione sia viva come sempre, che a volte ha bisogno di guardare lontano, altre di entrare nel tessuto della Storia, a volte focalizzandosi sul soggetto e altre sulla tecnica.»

non le ricostruisce; a volte convalida le informazioni (e questo, a volte, è già sufficiente a soddisfare la ricerca), a volte fornisce qualche piccolo tassello in più – un indirizzo, una data, una medaglia, un impiego. In rarissimi casi, arriva a trovare una menzione in una lettera o una fotografia, spesso non offre proprio niente.

Queste persone, però, sono esistite, forse sono state felici o forse no, hanno amato, fatto sacrifici, incontrato altre persone. Magari un giorno si sono sedute lungo il fiume chiedendosi se avesse senso vivere, come forse ha fatto Enayat mentre camminava verso casa un pomeriggio d'estate, oppure sono salite su un autobus diretto a Newcastle per sottoporsi a un'operazione di routine con l'idea che presto sarebbero rientrate a Londra, come ha fatto Eileen. Negli archivi, queste informazioni non le troviamo. Negli archivi troviamo dettagli, se siamo fortunati, frammenti di informazioni: la lettera d'incarico di un museo egiziano, sei lettere scritte a un'amica, una fotografia, una frase in un diario di un conoscente. Se vogliamo ricostruire queste vite, se vogliamo che queste persone facciano parte del nostro albero genealogico o diventino creature di cui ci interessiamo perché leggiamo nella loro vita un significato che ci permettere di comprendere meglio la nostra, che abbiano un nome e dati anagrafici o che siano esseri umani privati d'identità dalla storia, per ricostruire queste vite, allora, dobbiamo usare l'immaginazione, dobbiamo entrare nei silenzi degli archivi e mostrarne la parzialità, dobbiamo farli esplodere, aprirli come vasi di Pandora, e poi rimettere assieme tutti i pezzi, incollandoli tra loro in maniera credibile, con senso critico, rifacendoci a studi e nozioni che abbiamo appreso studiando gli stessi archivi che abbiamo fatto esplodere.

Recentemente mi è capitato di notare, spesso in risposta al genere e alle storie raccontate nei libri candidati a noti premi letterari (tutti memoir!) o alla ridefinizione dei premi stessi per includere testi di «non fiction» (come la chiameremmo qui nel Regno Unito), il diffondersi di dibattiti, anche abbastanza

«Dovremmo pensare ad ascoltare le esigenze del **corpo letterario**.»

accaniti, sull'incapacità di immaginare dei nostri tempi, sulla crisi del romanzo, sull'interesse per le storie «vere» o basate su esperienze reali. A me pare che sarebbe da riflettere prima di tutto sul perché immaginiamo, e poi su cosa immaginiamo. Se immaginare ha uno scopo politico – come quello di delineare un mondo possibile e utopico per riflettere sulle imperfezioni del nostro, o di metterci in guardia su possibili apocalissi future, oppure ancora di cercare di deantropizzare la nostra visione scrivendo storie in cui lo sguardo non sia più quello umano ma quello di un animale, una pianta o una caratteristica geomorfologica – non vedo in cosa possa differire, o come possa essere meno importante, immaginare di entrare nei silenzi di un archivio, sedersi accanto a una giovane scrittrice egiziana che si sta tagliando i capelli prima di prendere una boccetta di barbiturici e guardarla cercando di capire cosa la stia spingendo a quell'atto, cercando di empatizzare, cercando di capire.

E poi c'è la forma. Cercare di adottare uno sguardo deantropizzato, a livello di sperimentazione, non è forse tanto importante quanto capire come si può decolonizzare una narrazione storiografica, come si possono ammorbidire e confondere i limiti tra scrittura autobiografica e biografia finzionale, saggio sociologico e poesia? Io penso che l'immaginazione sia viva come sempre, che a volte ha bisogno di guardare lontano, altre di entrare nel tessuto della Storia, a volte focalizzandosi sul soggetto e altre sulla tecnica. C'è un luogo comune che mi viene ripetuto da più parti ogni volta che mi intestardisco a fare cose che mi affaticano: «Ascolta il tuo corpo». Forse dovremmo pensare ad ascoltare le esigenze del corpo letterario e lasciare che sia questo a indicarci di cosa ha bisogno, che si tratti di memoir, distopie, poesia lirica, allegorie o filastrocche.

Alessandro Cinquegrani

Il narrare di Daniele Del Giudice

«doppiozero», 20 novembre 2023

«Io sentivo che lì c'era fortissima l'esperienza della zona. Mi dicevano che chi cercava di capire cosa fosse la zona ne aveva esperienza.»

Nel saggio intitolato *La zona del narrare*, in parte inedito e in parte no, Daniele Del Giudice avvia il suo ragionamento da una distinzione chiara, ma in parte critica, tra le analisi letterarie operate da teorici della letteratura e quelle fatte direttamente dagli scrittori su altri scrittori. I saggi di Todorov, Škovskj, Jakobson, Blanchot, Barthes, Frye, Genette, Bachtin o Ricoeur, dice, «descrivono l'atto del narrare, ne arricchiscono e ampliano l'orizzonte ermeneutico, lo fondano storicamente» e quindi «non possiamo farne a meno» ma, aggiunge subito dopo: «Tutto questo non consente di accedere alla zona».

Subito dopo elenca una serie di scrittori che hanno parlato di altri scrittori e dice: «Io sentivo che lì c'era fortissima l'esperienza della zona, non mi dicevano solo la natura della zona, la fondazione dell'atto narrativo, né solo il modo in cui un determinato autore c'era stato, mi dicevano anche che chi cercava di capire cosa fosse la zona ne aveva esperienza» (p. 168). Quando esce un libro di saggi di uno scrittore, come in questa edizione di *Del narrare* di Daniele Del Giudice, pubblicata da Einaudi in una veste di pregio per la cura di Enzo Rammairone, è naturale cercarvi una collocazione: lo scrittore saggista è dunque diverso dal saggista tout court? La produzione saggistica di Del Giudice, come ricorda il curatore nell'introduzione «risulta ben maggiore rispetto a quella narrativa», e

dunque siamo di fronte a uno scrittore saggista, che quindi rientra nella seconda categoria, o a un saggista scrittore, che forse sarebbe più vicino alla prima? Non serve catalogare né cercare etichette ovviamente, ma per un autore le cui opere letterarie – da *Lo stadio di Wimbledon* a *Orizzonte mobile*, passando per *Atlante occidentale* o *Staccando l'ombra da terra* – sono apparentemente, almeno nel loro innesco, così prossime alla saggistica, la domanda risulta più pregnante.

Quando nel 1988, Del Giudice partecipa a un convegno in memoria dell'amico e maestro recentemente scomparso Italo Calvino, lo definisce «scrittore di formazione» proponendo così una nuova categoria valida ben oltre l'autore di *Palomar* e che anzi pare caratterizzare l'intero Novecento. «Lo scrittore di formazione» fa ricadere l'attenzione del lettore su di sé anziché favorire l'identificazione col personaggio: «Già con Kafka siamo in un'era nuova e non potremmo mai identificarci con Gregor Samsa, sperare che ci sia un'occasione nella nostra vita in cui comportarci come un bacarozzo» (p. 54).

Pur molto lontano dalla sovraesposizione dell'io che va di moda negli ultimi anni, ed anzi autore aperto all'altro ma caratterialmente schivo, reticente verso ogni forma di esposizione di sé, Del Giudice riconosce che viviamo in un tempo in cui il ruolo dell'autore – il suo modo di abitare la zona – è fondamentale

per comprenderne la parola letteraria. Perciò guardiamo con curiosità questo libro, benché molti dei saggi inclusi fossero già noti: perché vi compare a sprazzi l'io dell'autore, come personaggio di una narrazione privata – anche se sempre legata alla scrittura –, ma anche come voce, come occhio che guarda, legge e si confronta con altri scrittori a lui più o meno vicini: «Io credo che sia difficile essere un buon scrittore se non si è anche una persona, nel senso che il mestiere e la tecnica ti aiutano senz'altro e sono indispensabili. Ma quello che conta in un libro è quello che va al di là della tecnica e del mestiere: se non c'è un modo di essere di chi scrive, è difficile che ci sia soltanto un modo di scrivere, oppure capita che ci sia soltanto un modo di scrivere e questo si sente, si sente che i libri non hanno un doppio fondo, non hanno una profondità» (p. 201). Questo libro si compone di due parti, la prima, intitolata «Scrittori», raccoglie una serie di saggi già editi in sedi più o meno note, dedicati a grandi autori della letteratura passata e presente cari a Del Giudice; la seconda raccoglie saggi che ragionano più in generale sulla scrittura e sulla narrazione, in qualche caso parlano della esperienza di scrittura, altri dei fondamenti di una vera e propria teoria della narrazione. Il lettore dello *Stadio di Wimbledon* non si stupirà della consapevolezza metaletteraria dell'autore, della sua capacità di portare avanti un ragionamento sulla letteratura. Eppure cercherà il doppio fondo, la profondità, magari legando la prima parte con la seconda, o cercando di interrogare parti di testo.

A partire per esempio dal punto dal quale anche questo articolo ha preso le mosse: la zona. È un concetto importante per Del Giudice: «Penso il romanzo come la *zona*. Più esattamente come “zona” e “campo di energie”» (167). Purtroppo il curatore del libro non dà alcuna informazione bibliografica e filologica che permetta di risalire alla genesi di questa idea (si dice solo vagamente che il saggio deriva da interviste messe insieme, e infatti la scrittura resta in parte frammentaria, diversa dalla consueta prosa saggistica dell'autore), ma questo termine, «zona», esattamente

«Quello che conta in un libro è quello che va al di là della tecnica e del mestiere.»

nella stessa accezione utilizzata da Del Giudice, compare nel 1987 nel volume *Postmodernist Fiction* di Brian McHale, che lo usa per definire non solo genericamente, a partire da Foucault, l'«eterotopia» della scrittura, ma proprio i caratteri della scrittura postmoderna, ricavando il termine peraltro da *L'arcobaleno della gravità* di Pynchon.

La coincidenza della definizione, *zona*, – che certo è generica, ma non così immediata – non sarebbe così interessante se McHale non prendesse le mosse, nel capitolo intitolato *In the Zone*, proprio da *Le città invisibili* di Calvino, creando perciò una rete di riferimenti che possono essere significativi. Per Del Giudice dunque la zona «è campo di forze del tutto contrastanti e molteplici, vitali, potenti [...]». È la zona dove davvero diventa difficile, e forse anche ridicola, qualunque distinzione tra “io” e “mondo”, tra memoria e invenzione, tra linguaggio e realtà, tra visionarietà e ricerca, – e dove cade la comodità oppositiva di cui ci serviamo nel nostro orientamento percettivo, corporale e sentimentale» (p. 167).

Scrivo del medesimo termine nella medesima accezione McHale: «So far, Pynchon's zone would seem to be a realistic construct, closely corresponding to historical fact, and a far cry from the heterotopian empire of Calvino's Great Khan. But the collapse of regimes and national boundaries, it turns out, is only the outward and visible sign of the collapse of ontological boundaries».

In un altro saggio, Del Giudice afferma con decisione di rifiutare le etichette generazionali, ma in questo caso la corrispondenza è troppo evidente per non saltare agli occhi. Ovviamente non sappiamo se e quanto lo scrittore italiano conoscesse del critico americano, ma la coincidenza ha importanza in ogni caso. Sarebbe difficile definire Del Giudice uno scrittore postmoderno: la dominante conoscitiva

della sua prosa lo colloca probabilmente altrove, ma alcuni temi che emergono da questo libro, lo legano strettamente al suo tempo.

Innanzitutto c'è una ridefinizione degli oggetti, che hanno ampia parte nella sua narrativa, e in diversi saggi sottolinea l'importanza di questa mutazione: «Gli oggetti di oggi hanno perso la loro materialità: sono direttamente immaginazione, comunicazione, fantasia prefabbricata, rappresentazione: cose destinate al rapido smercio, e come cose senza più nessuno di quei caratteri che una volta appartenevano alle cose» (p. 244), scrive in *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, utilizzando gli stessi termini che impiegherà poi Remo Bodei in *La vita delle cose* (2011).

Questa mutazione delle cose crea una parallela mutazione del linguaggio, come dice in *Ci sono nuovi sentimenti da raccontare?*: «Ogni volta che noi nominiamo attraverso il linguaggio, diciamo *bottiglia, scarpe, orologio, occhiali, cravatta*, è come se facessimo un piccolo raggio di luce e attorno a questo raggio di luce si creasse immediatamente un cono d'ombra» (p. 225).

Così si ritorna alle *Città invisibili* di Calvino, in cui l'invisibile dell'immaginazione scaturisce dall'evanescenza del visibile: «Già con Calvino, nei primi anni Settanta, le città diventano "invisibili", e quelle che Marco Polo descrive a Kublai Khan sono soltanto immaginarie; sono le città che *potrebbero* esistere, quelle che ciascuno di noi potrebbe inventarsi una volta che la città in cui vive, non più mutevole, diventa invisibile ai suoi occhi» (p. 233). In un'epoca dominata dal «carattere *all pervading* della visività» (p. 211), l'invisibile, l'ombra diviene il territorio della letteratura, il carattere peculiare della zona. In questo contesto cambia anche la percezione dei sentimenti. Del Giudice si ritiene, forse imprevedibilmente, un

autore di sentimenti, dove però il sentire è condizionato dal pensare, dallo spavento di percepire il mondo razionalmente mutato e il narrare deve dare conto di questo. Per questo più volte si parla di *phantasia logistiké*, di «pensiero che immagina», come «una molteplicità di rappresentazioni che si è costituita e sedimentata strato dopo strato» (p. 196).

Questo termine, *phantasia*, è usato spesso nell'analisi degli altri scrittori che occupa tutta la prima parte del testo. Vi si trovano autori che notoriamente abitano la costellazione delle fonti di Del Giudice, da Primo Levi, sul quale l'autore scrive la nota introduttiva al volume delle opere qui ripresa, a Italo Calvino, a Svevo, fino all'amico Claudio Magris, ma si trova anche qualche presenza per molti versi inaspettata, come per esempio Thomas Bernhard, uno scrittore almeno apparentemente lontano da lui, per forme e contenuti, ma che piaceva anche a Calvino che ne propose a Einaudi la pubblicazione. Del Giudice è affascinato dal suo uso della lingua, da quella sorta di «malattia» che «è nel fatto che "ogni frase" è piena di significato, piena da scoppiare; e ogni frase pretende di essere "quella frase", specifica, individuale, mentre in realtà sono tutte equivalenti. [...] Sono tutte legittimamente equivalenti come principio di realtà, nel momento in cui la realtà si ritrae dalle cose e dal mondo» (p. 104).

Il problema chiave, dunque, nell'analisi delle opere di Bernhard ma forse anche di ognuno degli scrittori qui rappresentati, è il conflitto che si crea tra – direbbe Calvino – *mondo scritto* e *mondo non scritto*. È probabilmente questa la modalità di critica che fanno gli scrittori che parlano di scrittori e, anche leggendo questo libro, si potrebbe dire: «Io sentivo che c'era fortissima l'esperienza della zona».

«Gli oggetti di oggi hanno perso la loro **materialità**: sono direttamente immaginazione, comunicazione, fantasia prefabbricata, rappresentazione: cose destinate al rapido smercio.»

Walter Siti

L'ambiguità del romanzo è promessa di conoscenza

«Domani», 22 novembre 2023



Quando ho letto per la prima volta *L'arte del romanzo* di Milan Kundera (edizione Gallimard, poi tradotto da Adelphi che ora lo ripubblica) era il 1986 e io stavo proprio in mezzo al guado nella lunga elaborazione di *Scuola di nudo*; il libro di Kundera ha influito parecchio sui miei pensieri di allora e su quella che senza vergogna posso chiamare la mia «poetica». È naturale che rileggendolo adesso mi chieda che cosa è ancora valido e che cosa invece mi pare superato. Le due cose che più mi colpirono, e che mi convinsero in pieno, furono 1) l'idea che il romanzo ci fornisce un tipo particolare e non surrogabile di conoscenza e 2) l'intuizione di un «io sperimentale» (più radicale e coraggioso dell'io empirico).

Secondo Kundera quel che «solo un romanzo può scoprire» è la complessità dell'essere, la sua irriducibilità a concetti razionali e astratti. In un vero romanzo, sostiene, «ogni pensiero dogmatico diventa ipotetico», il romanzo ha «la saggezza dell'incertezza» – mentre la razionalità astratta ci dice che di due tesi opposte (o di due posizioni esistenziali tra loro ostili) una dev'essere necessariamente giusta e una sbagliata, il miracolo del romanzo consiste nel farci percepire i torti e le ragioni di entrambe le parti in conflitto, contemporaneamente.

La sua ambiguità valoriale è dunque costitutiva. Non si può apprezzare il romanzo di Tolstoj se non identificandoci allo stesso tempo con Anna e con Karenin, né quello di Flaubert se non cogliendo i difetti e i pregi sia di Emma che di Charles Bovary. «Il romanzo» scrive «non prende in esame la realtà ma l'esistenza»; la missione del romanzo è farci sapere, raccontando

esistenze individuali, a che punto è il mondo. Questo lo fa essenzialmente attraverso la sua forma e le sorprese della composizione; la complessità dell'essere si rivela all'autore solo mentre scrive. Per questo, dice ancora Kundera, i veri romanzi sono sempre un po' più intelligenti del loro autore, e se uno scrittore si pretende più intelligente della propria opera è meglio che cambi mestiere. Già allora lamentava che «oggi si preferiscono le idee alle opere».

Da questo punto di vista mi pare che le cose siano semplicemente peggiorate: i fatti e le tesi hanno preso decisamente il sopravvento, inclusi i fatti della psiche come crediamo già di conoscerli; troppo spesso gli scrittori progettano un romanzo sapendo già quali sentimenti vogliono spremere dai lettori (e da sé stessi). Per non parlare dell'attuale ossessione sullo «schierarsi» richiesto ai romanzieri, non in quanto cittadini ma proprio nelle loro opere. Si favoleggia che nelle case editrici americane vengano stipendiati dei sensitivity reader che avrebbero il compito di segnalare agli scrittori gli stereotipi offensivi presenti nei loro testi; caccia allo stereotipo per realizzare uno stereotipo d'ordine superiore. Già nel 1986 Kundera si lamentava dei mass media che «distribuiscono nel mondo intero le stesse semplificazioni e gli stessi luoghi comuni»; all'epoca sembrava che tra mass media e intellettuali critici il duello fosse possibile, ora la tecnologia della comunicazione è diventata talmente pervasiva che ha quasi completamente condannato i propri critici all'inesistenza.

Nel saggio specificamente romanzesco (ecco un altro dei miei debiti) sul Kitsch, che sta nell'*Insostenibile*

leggerezza dell'essere («il Kitsch è l'assoluta negazione della merda»), c'è già una profezia dell'attuale benpensantismo social, che usa la merda nei commenti per aumentare il proprio *engagement rate*. Insomma, l'impressione è che Kundera sia ancora vivo nella sua denuncia ma che parli da un luogo sempre più inesistente.

Lo stesso per quel che riguarda l'io sperimentale: per me fu una folgorazione capire che i fatti autobiografici potevano anche non configurarsi come semplice memoir ma si prestavano a essere una rampa di lancio per andare a esplorare l'aria del tempo. Ora l'io sperimentale viene sfruttato soprattutto nell'ironia e nella comicità, mentre nelle scritture che si prendono (e vengono prese) sul serio predomina l'io testimoniale. È la commozione immediata della vittima quella che si cerca nei romanzi e nei podcast, dando la parola alla vittima stessa o peggio adottando una miserabile «prima persona» in cui un autore che sta tranquillo al calduccio fa finta di parlare a nome della vittima (togliendole quindi la parola invece di dargliela).

Più il protagonista-testimone è etichettabile, più viene percepito come «autentico». Esiste un galateo del finto romanzo, del romanzo che lascia tutto intatto dopo il suo passaggio o che anzi ti rafforza nelle opinioni che avevi prima di leggerlo.

Una delle affermazioni più nette di Kundera è «il romanzo è incompatibile con l'universo totalitario». Comprensibile nel contesto delle sue vicende personali, di chi ha visto Kafka «realizzato» in Unione Sovietica. Il romanzo problematico come lui lo intende è censurato in Urss, eppure in Urss vengono ufficialmente letti e laureati moltissimi romanzieri, com'è possibile questo paradosso? La risposta di Kundera è interessante: possono «esistere romanzi dopo la fine della storia del romanzo».

È l'effetto che mi fanno molti romanzi contemporanei; come se il vero totalitarismo «del mondo libero» consistesse nel diffondere la paura e il bisogno di difesa, per cui non ha nemmeno bisogno della censura per cancellare lo spirito d'avventura conoscitiva del romanzo, gli basta annegarlo in una marea di altri

finti romanzi che gridano più forte. Tutto quello in cui Kundera credeva (e io con lui) ha ancora il medesimo aspetto ma si è geneticamente modificato; il romanzo si muove «in un mondo che non è più il suo». Ma allora, viene da pensare, se è stato così smentito dalla Storia, non è che il romanzo secondo Kundera è in realtà un suo idolo di speranza, l'estrapolazione letteraria del potere culturale eurocentrico?

In effetti Kundera lo afferma esplicitamente: «Il romanzo è opera dell'Europa», si è formato tra Cinque e Seicento nell'Europa del Sud (Ariosto, Rabelais, Cervantes) poi si è diffuso nel mondo anglofono e ha trovato forse il suo massimo momento di autocoscienza nella Mitteleuropa ottonevicesca.

Questo è l'atlante di Milan Kundera uomo empirico e uomo di cultura, né Murasaki in *Il sogno della camera rossa*. Non ama la mondializzazione («l'unificazione della storia del pianeta, questo sogno umanista di cui Dio ha malignamente permesso la realizzazione»), non ha fatto in tempo a conoscere gli studi postcoloniali. «Europeo: colui che ha nostalgia dell'Europa».

Kundera scrittore ci ha regalato testi densi di possibilità e di allegria, di politica non conforme e di azioni sconcertanti, un monumento ancora imponente contro il «turbine di riduzione» del falso impegno unanimista.

Ma l'Europa sta diventando periferia in termini geopolitici e, coi dovuti *décalages*, in termini culturali; stanno cambiando i pesi relativi e di conseguenza cambieranno i canoni e le poetiche. Forse non è più tempo di densità e ambiguità.

Il romanzo è abituato da secoli a «fare la muta» come i serpenti. L'altro giorno, in una grande libreria milanese, ho scorso i titoli degli scaffali intitolati «boktok» (i libri consigliati dai tiktokker di successo): su circa sessanta volumi ho riconosciuto solo il nome di Donna Tartt: certo, mi sono detto, molti saranno non-romanzi secondo il mio (kunderiano) modo di vedere; ma nascosto dentro uno di quegli scaffali, prima o poi, ci sarà il germe del nuovo tipo di romanzo che non arriverò a vedere.

Gianluigi Simonetti

Il salario del diavolo

«Snaporaz», 22 novembre 2023

Parlando di calcio con Michele Mari

«Grazie Signore che ci hai dato il calcio»: così Fabio Caressa nel momento della vittoria azzurra all'Europeo del 2021 («abbracciarmi Fabio» la replica di Bergomi, seconda voce). Pur senza apprezzare particolarmente lo stile di Caressa, credo si possa partire da quel momento e da quelle parole: sia per il riferimento a una matrice divina, sia per la gratitudine agli dei del calcio. Anche se naturalmente è vero anche il contrario: quante volte invece lo abbiamo maledetto, per le sofferenze assurde che ci infligge? Vorrei cominciare questa conversazione con una domanda sommaria: perché il calcio occupa tanto spazio nella nostra vita? Cosa ci spinge a guardare con interesse e magari partecipazione non solo la finale di un Europeo che ci sfugge da decenni, ma anche un'ininfluente partita di Lega pro fra due provinciali lontane e sconosciute? E in che rapporto è tutto questo con il sacro?

In più occasioni ho avuto modo di dire che per me esistono due forme del sacro: l'arte (segnatamente la letteratura) e il Milan (non il calcio: il Milan). Stabilito questo, riconosco in me e in molti la passione per ogni tipo di competizione, dall'atletica leggera agli scacchi; in alcuni casi (calcio, football americano, rugby, hockey) è fin troppo scontato dire che si tratta di metafore della guerra, che ci consentono di scaricare cospicue dosi di atavica violenza, sia giocando sia tifando. Naturalmente ognuno si specializza: a me per esempio il basket non ha mai detto nulla, quindi non lo vedo e non lo seguo, così

come rifugio dal tennis per un'antropologica insoddisfazione; per il resto sono abbastanza onnivoro, e durante le Olimpiadi passo le mie giornate davanti alla televisione, appassionandomi a discipline di cui nemmeno conosco le regole. In ogni caso la situazione sportiva mi (ci) impone uno schieramento: se trasmettono una partita di calcio fra il Pontedera e il Montevarchi, io ho circa cinque secondi di tempo per stabilire se tifare per l'una o per l'altra, dopodiché sono a tutti gli effetti un tifoso: la neutralità non si dà.

«Fuggo / l'iddia che non s'incarna» scrive Montale negli «Orecchini»: nel caso di molti tifosi, e tu non fai eccezione, la divinità s'incarna nella squadra della propria città. Prima di passare a questo argomento, volevo chiederti che rapporto hai, da tifoso, con la Nazionale italiana.

Un rapporto di fastidio, perché i raduni e le partite della Nazionale (calcio minore) interrompono il campionato procurandomi crisi di astinenza, e perché se ci sono giocatori del Milan ho il terrore (quasi la certezza) che si infortuneranno. L'unica condizione per cui potrei appassionarmi per la Nazionale è (rischio per rischio) che sia formata da undici rossoneri. Ancora oggi i sei minuti di Rivera contro il Brasile invocano vendetta.

Scrittore italiano tra i più apprezzati dalla critica, sosteni una squadra, il Milan, il cui simbolo è il diavolo. Secondo l'autorevole parere di Franz Kafka «il salario

del diavolo» è proprio la letteratura. Cosa ne pensi di questa enigmatica correlazione?

Non ci avevo mai pensato, e ti ringrazio dell'illuminazione: a prescindere dalla quale, onestamente non saprei dirti bene perché, ho sempre sentito nel Milan qualcosa di letterario e di poetico, a partire dal nome e dai colori. Forse per il dna dell'eleganza (Liedholm, Rivera, van Basten...).

Tra il 1985 e il 1986 hai composto l'«Atleide», un frammento di poema in 1148 endecasillabi sciolti dedicato al Milan casereccio e preberlusconiano di Farina, e più specificamente al centravanti di quella squadra: Mark Hateley, atleta per certi aspetti splendido ma per altri limitato («quale il senso di una celebrazione che riguardasse un giocatore immenso come Marco van Basten? Giacché per un poeta epico non c'è peggior jattura, lamentava Vincenzo Monti, che essere un contemporaneo di Napoleone»). Ti chiedo un parere sportivo su un altro atleta che cantavi in quei versi, diventato leggendario solo negli anni successivi: Franco Baresi («il gran Baresi / di punte velleitarie atterratore»). Per me è lui il difensore per eccellenza, sintesi di tutte le virtù calcistiche.

Altro che sacralità, qui siamo nell'iperuranio. Baresi è stato non solo il più grande difensore italiano, ma uno dei più grandi giocatori in assoluto; che non abbia vinto almeno un Pallone d'oro (uno!) priva di ogni senso e valore questo riconoscimento (anche perché poi lo ha vinto Cannavaro, che sta a Baresi in scala uno su cento). A parte ciò, Baresi incarna alla perfezione il mio atleta ideale: serio, serissimo, laconico, timido nella vita reale, ma dotato di un carisma da condottiero. Baresi è l'antiBalotelli, l'anti-Icardi, l'antiCassano, ma vorrei aggiungere: l'antiMcEnroe (forse il personaggio sportivo che ho

più odiato in assoluto), l'antiConnors, l'antiFognini, l'antiTamberi, l'anticazzone, ecco. Ho avuto conferma del suo rigore, della sua modestia e del suo understatement (in una parola: della sua grandezza) in occasione della presentazione del suo libro *Liberò di sognare* (Feltrinelli), due anni fa a Sarnico. Mi sono messo in fila per farmi fare l'autografo sulla copia, che conservo religiosamente.

Nell'«Atleide» c'è un riferimento alla «piana di Veronia / terra fatal conspersa di sventure»: proprio a Verona il Milan perse a sorpresa, e a beneficio della Juventus («e lunge ne gaudea lo Juventide»), uno scudetto che aveva già in tasca, il 20 maggio 1973. Il giorno dopo morì Carlo Emilio Gadda, uno dei tuoi scrittori preferiti. Solo una coincidenza?

Non lo so, forse. Ricordo peraltro che quello stesso 20 maggio morirono nella stessa gara motociclistica Jarno Saarinen e Renzo Pasolini. A quel giorno incuboso ho dedicato un racconto, *L'ultimo buscade-ro*, poi raccolto in *Fantasmagonia*. Sono beffe atroci, per fortuna conosciute anche dai nemici (Perugia-Juventus 1-0 nel 2000; Lazio-Inter 4-2 nel 2002), anche se, in una visione complessiva, la consolazione è magra.

Alcuni versi spuri dell'«Atleide» cantano di Paolo Maldini («ma chi è questo che vien, simile a un dio?»). Che ne pensi del suo recente allontanamento dalla dirigenza del Milan, dopo uno scudetto vinto da direttore dell'area tecnica? E che ne pensi in generale della scelta milanista di affidarsi al cosiddetto «metodo Moneyball», un algoritmo che decide gli investimenti del calciomercato rinunciando allo scouting tradizionale e basandosi solo su dati statistici, allo scopo di produrre, più che risultati sportivi, valore finanziario? Per decenni ai tifosi

«Baresi incarna alla perfezione il mio **atleta ideale**: serio, serissimo, laconico, timido nella vita reale, ma dotato di un carisma da condottiero.»

milanisti di sinistra è stata rimproverata la presidenza Berlusconi, ma stranamente oggi che la logica pura e impersonale della finanza arriva davvero nel cuore operativo di una società di calcio italiana nessuno dice niente...

L'allontanamento di Maldini è stato una vergogna e una sciagura, perché Maldini era (è, sarebbe) la continuità, la garanzia, il blasone, la memoria, l'identità. Quanto agli algoritmi sono probabilmente l'inizio della fine.

«Di solito l'ispirazione è quando sento come una specie di languore o di commozione per cui la mia mente va più veloce. [...] È un po' anche il modo in cui ho sempre giocato a calcio, cioè in apnea, correndo sulla fascia in un campo da cento metri senza respirare per poi crollare: nel frattempo la mia squadra può subire un gol e io nemmeno me ne accorgo. Però quando correvo ero un forsennato: arrivavo in fondo, facevo il cross e morivo, senza alcun equilibrio metabolico. Mi capita di scrivere così, in apnea.» Mi pare interessante che tu abbia fatto ricorso a una metafora calcistica per definire la tua idea di ispirazione, e che – commentando il concetto per cui «le cose o si fanno, oppure si dicono o si scrivono» – insinuassi che «è un po' la stessa differenza che c'è tra essere un giocatore di calcio o il cronista di una partita». Passare dal Mari appassionato e tifoso al Mari calciatore è un po' come passare dal tuo status di lettore a quello di scrittore. Qual è la tua esperienza concreta del calcio giocato? Come descriveresti psicologicamente chi come te sceglie di giocare da esterno a tutta fascia?

Innanzitutto preciso che non ho scelto liberamente: essendo assai scarso tecnicamente, a digiuno dei cosiddetti «fondamentali», mi sono giocoforza ritrovato a fare la sola cosa che sapessi fare: correre. Inizialmente come terzino (terzinaccio), poi, compatibilmente con il livello degli avversari, terzino-ala. La mia specialità era autolanciarmi, anche per evitare il rischio del dribbling. Andando su e giù sulla fascia come un pendolino, ho sempre interagito poco con i miei compagni: Fernando Acitelli non per altro ha scritto *La solitudine dell'ala destra*.

«Le volte in cui ho giocato peggio sono state quelle in cui la mia mente, ossessionata da qualche piccola o piccolissima questioncella, non era libera.»

Per quanto mi riguarda, giocare a calcio regala una potentissima sensazione di libertà e di leggerezza – una piacevole assenza di pensiero (e di pensieri). Molto diverso in questo da tanti altri sport, tra cui per esempio il tennis, o l'arrampicata, durante i quali si pensa incessantemente e ossessivamente a quello che si sta facendo. Come definiresti il piacere specifico del calcio giocato? Anche per te ha qualcosa a che fare con la spensieratezza? Sì, se associamo la spensieratezza alla regressione animalesca. Le volte in cui ho giocato peggio sono state quelle in cui la mia mente, ossessionata da qualche piccola o piccolissima questioncella, non era libera. Aggiungo che il piacere che ho provato giocando è sempre stato intensificato da questi fattori: pioggia (o neve) e fango, tantissimo fango, con la palla che si ferma nelle pozze d'acqua e mischie disumane fra gli schizzi, come fra ippopotami. Ricordo anche un breve filmato in cui, in allenamento, Maradona si rotola nel fango divertendosi come un bambino.

Hai dichiarato che proprio il calcio è l'unico ambito in cui ti sei trovato bene tra maschi. Questo mi pare confermi che il calcio giocato può essere una vacanza, o comunque una piacevole eccezione alla realtà. Al tempo stesso, è anche un'eccezione all'arte e alla cultura – tanto più benvenuta quanto più ci stiamo abituando a mettere l'arte e la cultura anche in cose che non c'entrano. Insomma, il calcio aprirebbe una terza dimensione tra l'esperienza della quotidianità e l'esperienza estetica (intesa come negazione della quotidianità) – e mi sembra che a questo alludi quando dici «io gioco a calcio e per me la letteratura non esiste in quel momento. Vorrei

essere Maradona, non Proust. Poi torno a casa e vorrei essere Proust e non Maradona, perché sono fra i miei libri. Sarà una visione un po' schizofrenica, ma per me non può essere diversamente».

È così. Non mi sento di aggiungere nulla a quanto dici o citi.

Si dice che al cinema il calcio non funziona; in letteratura di solito non va molto meglio, sebbene il calcio abbia appassionato tanti scrittori italiani di prim'ordine, molti poeti soprattutto – forse perché il calcio è, o può essere, poesia vissuta, che non ha bisogno di passare attraverso la mediazione di una poesia scritta e anzi la respinge. Ciò che comunque mi colpisce, nelle cose che tu hai composto sul calcio, è che le hai svolte appunto fuori dal registro lirico più comunemente usato in questi casi – in Saba, per esempio, o in Sereni – scegliendo semmai il modo epico, o meglio l'eroicomico. Così nell'«Atleide», così in «Filologia dell'anfibio». E poi c'è «I palloni del signor Kurz», uno dei tuoi racconti più belli. Non credo di sbagliare se dico che il ladro collezionista di palloni che ne è il protagonista rappresenta un po' quella che è per te un'immagine dello scrittore: qualcuno che toglie alla vita (che è morte) per consegnare alla memoria (che può essere vita, sebbene al secondo grado). Lì c'è un po' di elegia, ma appunto perché il calcio è al lato, non al centro del racconto.

Sulla vocazione necro-tassidermico-museale della letteratura non sbagli, così come sul lirismo dei *Palloni del signor Kurz*. Ti smentirei invece sull'eroicomico, perché, pur essendo consapevole del possibile effetto ludico-scherzoso nel lettore, il sentimento con cui ho scritto l'*Atleide* è stato epicamente serissimo o serissimamente epico, in continuità tonale con la traduzione del canto XXIV dell'*Iliade*, di poco precedente.

So che hai avuto modo di giocare sui campetti della periferia milanese con la bandiera milanese e il milanista Giovanni Lodetti («l'instancabil pugnator Lodezio» dell'«Atleide», scomparso da poco); e so che hai detto addio al calcio giocato, e alla Nazionale italiana scrittori,

il giorno dopo la finale di Champions del 2005, persa dal Milan in modo ingiusto e rocambolesco contro il Liverpool – un limpido esempio di intervento diretto degli dèi del calcio nelle cose umane. Tuttavia il Milan si riprese la Champions nella finale di due anni dopo, sempre contro il Liverpool, in modo meno rocambolesco ma altrettanto ingiusto. Non avresti potuto allora ricominciare a giocare? Ricorderai le parole di Cannavaro dopo la finale di Euro 2000 persa contro la Francia per un golden goal di Trezeguet («nell'esultanza Trezeguet ci ha mancato di rispetto... Per fortuna nel calcio ci si ritrova sempre»); e certo ricorderai che proprio Cannavaro, nel 2006, alzò la Coppa del mondo in faccia a Trezeguet, che aveva appena sbagliato il rigore decisivo. Purtroppo sappiamo che nella vita ci si ritrova raramente, per non dire mai. L'ultima domanda sarà quindi sommaria come la prima: perché nella realtà non si torna mai indietro e nel calcio invece sì? Perché il calcio sembra esibire una storia coerente, mentre la nostra storia di singoli individui così spesso ne difetta?

Tornare a giocare era escluso, stante il mio modo diseconomico di giocare e l'età avanzante: ancora a quarant'anni mi riusciva di correre più veloce di un ventenne, ma a cinquanta non era più possibile (anche perché mi sarei rifiutato di ripiegare sull'abborrito calcetto a cinque, dove non esistono le praterie). Aggiungi che il godimento per la vittoria del 2007 non è stato tale da compensare lo shock per la sconfitta del 2005. Se consideri che ancora adesso recrimino e rimugino sulle due finali ingiustamente perse col Marsiglia nel 1993 e con l'Ajax nel 1995, capirai quanto il 25 maggio 2005 sia stato fatale. Contesterei anche la tua visione riparatrice: gli scudetti che ci furono sfilati da Lo Bello padre nel 1973 a vantaggio della Juve, e da Lo Bello figlio nel 1990 a favore del Napoli (sempre a Verona, dopo la monetina di Alemão), non ci sono stati restituiti da nessuno, contrariamente a quanto è successo all'Inter cui è stato inspiegabilmente e arbitrariamente assegnato lo scudetto juventino del 2006 (motivo per cui, se arriverà, la loro stella sarà farlocca e menzognera).

Giorgio Montefoschi

Katherine, cioè la verità

«Corriere della Sera», 26 novembre 2023

Il mondo della neozelandese Mansfield. Essere ciò che si è, dire solo ciò che si sa. Adelphi raccoglie tutti i racconti dell'autrice morta cento anni fa

Roberto Bazlen la buttò lì, ricorda Lucia Drudi Demby nella prefazione al volume Adelphi in cui, a un secolo dalla morte, sono raccolti tutti i racconti di Katherine Mansfield (1888-1923), ordinati dal marito, il critico letterario John Middleton Murry (*Qualcosa di infantile ma di molto naturale*). Cosa le disse, durante una passeggiata, quel sapiente sacerdote della letteratura, fissandola «attraverso i grossi occhiali da *magicien*»? Questo: «Hai mai letto i racconti dei settimanali femminili, scritti da quelle donne là? Quelle sì che sanno raccontare, accidenti se sanno raccontare!». Era un paradosso, oltre che un suggerimento, malizioso: donne comuni – suggeriva – che raccontano storie assolutamente comuni. Poteva essere valido per Katherine Mansfield, pensò Lucia Demby, quando si riaccostò ai racconti della giovane neozelandese che, a tredici anni, era approdata nella Londra di Ezra Pound e di Thomas Stearns Eliot, Henry James e James Joyce, Roger Fry e Virginia Woolf, dominata dai com-punti salotti di Bloomsbury, custodi di molta cultura e trepide trasgressioni sessuali? Assolutamente no. La ragazza con la frangetta in disordine, gli occhi scuri «proustianamente discordi, uno più piccolo e fermo, più denso e imperscrutabile, più grande l'altro, aperto, ed emittente, di avvertimento e di tenerezza» avrebbe scritto sì racconti nei quali erano prevalentemente le donne a fare da protagoniste in

episodi della vita assolutamente comuni, ma in realtà, come ammonivano i suoi occhi discordi, la verità di quei meravigliosi capolavori, insieme alla tenerezza, all'attenzione, alla gioia, alla luce, alla memoria, allo stupore eterno della natura, e al dolore, affondava nell'occhio più piccolo, quello imperscrutabile, e lì bisognava cercarla.

Il 23 luglio del 1922, pochi mesi prima di morire, in una delle infinite lettere inviate a suo marito dai luoghi in cui fuggiva per curare l'ansia incurabile e la tisi che la stava devastando (Parigi, la Riviera, la Svizzera, l'Italia, la Cornovaglia, di nuovo Londra), scrisse, da Fontainebleau: «Finito ieri di scrivere *Una famiglia ideale*. Mi sembra meglio delle Colombe, ma non è abbastanza buono. Dio sa se ci ho lavorato sodo, e tuttavia non sono riuscita nemmeno una volta a estrarre dall'idea la verità più profonda».

Alcuni anni prima, invece, dando voce in un racconto giovanile a quella che poteva essere una teoria contrapposta della letteratura, aveva scritto: «Ho sempre guardato con una giusta mescolanza di rispetto e antipatia a quegli spiriti acuti che non sono sensibili alle apparenze. In che cosa possiamo credere se non nell'apparenza? Ho quasi sempre constatato che è l'unica cosa degna di essere goduta, e se un giorno un bambino innocente mi poserà la testa sulle ginocchia implorando la verità, gli racconterò

la storia della mia bambinaia che, conoscendo la mia avversione per la marmellata di uvaspina, stese in cima al barattolo uno strato di albicocche...».

Dov'è la verità, dunque, e come dobbiamo leggere i racconti, non inferiori a quelli di Anton Cechov, di questa straordinaria scrittrice universale – sia quelli lunghi sia quelli folgoranti e brevi – nei quali il non-detto apparentemente non esiste, e forse non esiste, perché tutto è «detto», gridato quasi, nell'esultanza e nella felicità, nella malinconia e nello sgomento? E poi in tutti i sentimenti suscitati dalla banale esistenza quotidiana, vissuti nel cuore semplice delle ragazze e delle donne comuni: le mogli, le zie, le amanti mancate, le nonne, le dame di compagnia, le cameriere, le

viaggiatrici spericolate e quelle candide? Infine come Katherine confidò a David Herbert Lawrence – nella volontà di essere solo ciò che si è, di dire solo ciò che si conosce (si vede), e quello che si ama?

I bagagli e tutti i mobili del trasloco (*Preludio*) sono già sul carro e Kezia, la più piccola delle bambine, è tornata nella casa vuota a fare il giro delle stanze: la luce del sole è diversa senza i tappeti e i divani; in cucina è rimasto un pezzo di sapone granuloso e un cenocio di flanella; nella camera dei genitori, una scatola di pillole con dentro un batuffolo di cotone; un moscone picchia contro i vetri spalancati. In quella nuova, sul mare, Linda Burnell si contorce, perché è una donna fragile e delicata, mentre Stanley, suo marito, è l'immagine della forza, della freschezza, dell'amore. Quando torna dall'ufficio, insieme a «tutti i suoi bei sentimenti per lui, forti e ben definiti, l'uno più autentico dell'altro», in un pacchettino ben confezionato lei gli vorrebbe consegnare quello dell'odio. Poi, con sua madre, mentre in salotto Stanley gioca a cribbage con la giovane cognata, guardano la luna che sembra faccia galleggiare l'alone in una zona misteriosa che non è cielo e non è terra. Non pare anche a te, dice Linda «con quella voce speciale che le donne usano di notte fra loro, come se parlassero nel sonno», che ci stia venendo incontro?

Nel giardino di Londra (*Felicità*) l'albero di pero che di colpo si stacca nella finestra del salotto al culmine della sua perfetta fioritura, è immobile: l'angelo della felicità che Bertha Young, trent'anni, ha provato tutto il giorno spudoratamente – la voglia di correre invece di camminare, di abbozzare passi di danza, gettare qualcosa in aria e riprenderla al volo – pensando a Harry, il marito che ama, alla loro bambina, agli ospiti che verranno a cena. «Sono troppo, troppo felice!» sussurra, guardando nello specchio la donna raggian- te, con le labbra che sorridono e tremano, e i grandi occhi neri, incapace neppure lontanamente di immaginare, mentre gli invitati e una certa Pearl Fulton stanno arrivando, cosa scoprirà, nel giardino primaverile, vicino a quell'albero perfetto. Londra, con quei palazzi alti, la nebbia, il freddo, le stanze senza acqua

GLI ADELPHI

Katherine Mansfield

Qualcosa di infantile ma di molto naturale

Tutti i racconti



corrente di Charing Cross in cui ristagna l'odore delle patate fritte, può non essere invitante, questo è vero, però è anche vero che ogni luogo ha sempre un'ora in cui si ravviva, è bello, col camino acceso o senza, magari un piccolo caffè, un pub col pavimento di legno, la segatura e la birra, per non parlare delle panchine dei giardini dove si possono trascorrere le ore accanto a delle vecchie signore che ormai non pensano più alle dichiarazioni d'amore svanite per colpa della timidezza, davanti al camino acceso. E quando il treno lascia le imponenti penombre di Liverpool Street, nello scompartimento raggiunto all'ultimo secondo, è possibile incontrare una ragazza sconosciuta con i capelli color calendula e la gola bianca, di cui ti innamori. Lontano, molto lontano, nella Nuova Zelanda mai dimenticata (*Alla baia*), Stanley, il capofamiglia entusiasta e vigoroso, si tuffa sempre in acqua per una bella nuotata prima di colazione, poi va al lavoro, grazie a Dio, perché Linda Burnell lo ama, certamente

lo ama, ma che sollievo quando non ci sono uomini nella casa in cui hanno traslocato da più di un anno, e possono stare fra donne, fra loro. Adesso, tutti gli abitanti della baia e i suoi bambini sono sulla spiaggia a fare il bagno. Non tutti, in realtà, perché Kezia è con la nonna, l'assilla, ricoprendola di baci, dicendole: tu non devi morire, hai capito, non devi lasciarmi, promettimi che non morirai. Linda non è in spiaggia, è in giardino, perché è debole, stanca, con tutti quei figli. L'ultimo le giace accanto, sull'erba, fra due cuscini. Gli occhi azzurri da lattante sono spalancati e la guardano, spiano sua madre e di colpo si illuminano di un largo sorriso sdentato. «Sono qui!» sembra dire quel sorriso felice. «Perché non ti piaccio?» Lei gli risponde fredda: «Non mi piacciono i bambini». Lui non riesce a crederci, agita le braccia come per afferrare qualcosa. Cosa? Lei, forse? Linda è stupefatta dalla fiducia di quella piccola creatura. «Ciao, bamboccio mio!» gli sussurra con gli occhi pieni di lacrime.



Paolo Mastrolilli

*«Il rischio è di arrivare troppo tardi per salvare il pianeta.
Serve una rivoluzione.»*

«la Repubblica», 30 novembre 2023

Crisi climatica. Intervista a Jonathan Safran Foer

«Serve una rivoluzione» dice Jonathan Safran Foer, perché ormai «siamo ben oltre il punto in cui basta andare nella direzione giusta con una leadership saggia». Proprio per questo l'autore di *We Are the Weather* avverte: «Se l'anno prossimo Trump rivincerà sarà una catastrofe, non solo per il clima».

Lei ha detto che il problema non è più il negazionismo del riscaldamento globale, ma la mancanza di volontà di agire.

Tutti abbiamo ragioni per non pensarci o crederci. Non molti negano i fatti, ma le implicazioni. Me incluso. È facile immedesimarsi oggi negli ostaggi di Hamas o i civili di Gaza colpiti dalla guerra, e chiederci cosa faremmo al loro posto. È più difficile pensarlo del riscaldamento globale, che è vero e sta accadendo, ma ci sembra ancora lontano. Ci piacciono la nostra vita, le case, le auto, volare, mangiare ciò che vogliamo. È comprensibile: ciò non ci rende cattivi, ma solo esseri umani. È difficile pensare al clima quando ci sono cose più pressanti. Era difficile pensare all'Ucraina, ma ora è stata scavalcata dal Medio Oriente, che sarà presto scavalcato da altro. Il mondo pretende la nostra attenzione e ci distrae. A ottobre sono stato a Roma per discutere l'esortazione apostolica *Laudate Deum*, un documento coraggioso in cui il papa si appella alle persone di buona volontà. Mi sono chiesto cosa voglia dire, e credo si riferisca a chi

presta attenzione alle cose che la meritano, come evitare questa catastrofe.

I governi non dovrebbero essere più responsabili degli individui, e condurci nella direzione giusta?

Ci serve un governo che ci guidi, ma il governo ha bisogno di noi per guidarlo. La volontà popolare non sarà sufficiente: serviranno leggi e regole, globali e applicate. Francesco nota che puoi guardare alle scelte individuali, e dire che non bastano a salvare il pianeta, o pensare che sono utili a creare la cultura in cui viviamo. Se la nostra cultura presterà attenzione ai cambiamenti climatici, produrrà leader che li affronteranno.

Cosa si aspetta dalla Cop 28?

È dura essere ottimista, perché il mondo sta collassando. Ma alcune cose mi rendono ottimista. Una è che coscienza, comportamenti e volontà cambiano. La gente è più sensibile, soprattutto i giovani. Non abbiamo però il tempo per aspettare che assumano posizioni di leadership. Se la domanda è se faremo il necessario, la risposta è sì. Se è se lo faremo in tempo, non sono sicuro.

Ieri sono usciti documenti che accusano il paese ospite, gli Emirati, di voler usare la Cop 28 per fare affari petroliferi.

Preferisco credere che siano sinceri. Quando siamo vulnerabili, tendiamo a guardare l'ipocrisia degli

altri, invece di cosa possiamo fare noi. La conversazione degenera in aggressione. Possiamo parlare dell'ipocrisia di evento, ma dove ci porta? A fare meglio? È più utile guardare a quale progresso possiamo fare nelle nostre vite.

Biden sta andando nella direzione giusta?

Si può sempre fare di più, vista la scala del problema e la responsabilità degli Usa, ma tendo ad ammirare Biden e credo che vada nella direzione giusta. La domanda però è quanto velocemente? Siamo al punto dove non serve più un buon leader che vada nella direzione giusta, ma un radicale. Servono cambi radicali in tempi radicali. Ci serve una specie di rivoluzione. Biden è la persona chela porterà? Non credo, ma è molto meglio dell'alternativa.

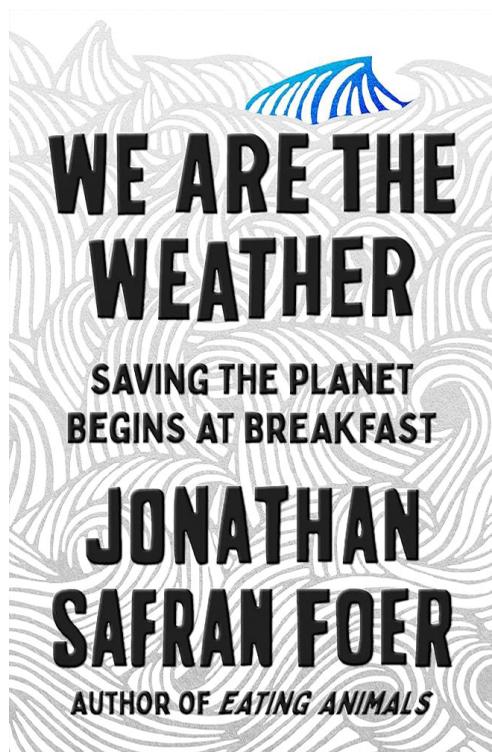
Questa rivoluzione cosa dovrebbe generare in concreto?
Regole su emissioni e impronta di carbonio che rispondano alla scienza, per quanto disagiati. Azioni

di governo guidate dalla scienza, non dalla politica. Questo è l'obiettivo: abbiamo cinque anni per ridurre temperature. Questo è richiesto e lo faremo per legge. L'ironia è che non sarebbe disagevole: vivremmo vite migliori, e la transizione produrrebbe un enorme boom economico.

I paesi emergenti dicono che i ricchi dovrebbero pagarla.
Ha senso: chi è più responsabile del problema ha più responsabilità di risolverlo. Ma è un errore pensare che saranno i perdenti a rispondere alla crisi. È il contrario: saranno i vincenti, anche sul piano economico.

E se Trump verrà rieletto?

Non c'è più una separazione tra gli Usa e il mondo, non solo sul clima. Se noi andiamo verso il fascismo, lo farà anche l'Europa. Se non partecipiamo alle risposte sul clima, il pianeta non potrà rispondere. Se Trump verrà rieletto mi rifugerò in Italia, ma avremo milioni di problemi e sarà davvero catastrofico.



Marino Freschi

L'invocazione di Ingeborg Bachmann

«doppiozero», 17 ottobre 2023

Cinquant'anni fa, il 17 ottobre 1973, moriva a Roma, in circostanze poco chiare, la scrittrice «più intelligente e più significativa» di sempre

«Chi era Ingeborg Bachmann?» si chiedeva nel libro omonimo (pubblicato da Fischer) la giornalista Ina Hartwig, lasciando aperta l'interrogazione dopo 320 pagine soprattutto di interviste. Nelle sue conversazioni, assai pettegole, emerge che la scrittrice austriaca ha molto amato, ha avuto una liaison perfino con Henry Kissinger nell'estate del 1955, durante un seminario internazionale di studi alla Harvard University (finanziato, assai discretamente, dalla Cia). Lei, nata il 25 giugno del 1926 a Klagenfurt, nel «profondo» Sud, in Carinzia, era morta, tragicamente, a Roma, a Palazzo Sacchetti, in via Giulia, il 17 ottobre del 1973, giusto cinquanta anni fa.

La sua vita è stata ripercorsa da un memoir – uscito questo settembre per l'editore Piper – del fratello Heinz (nato nel 1939) in pagine semplici (forse troppo) e commosse, che parte proprio dal mistero della morte, provocata per ustioni a causa di una sigaretta. Era in bagno e aveva preso fuoco una vestaglia di materiale sintetico. Ebbe appena la forza per telefonare alla sua governante, Maria Teofili. È stata Maria a chiamare l'ambulanza per il ricovero nella divisione «grandi ustionati» del Sant'Eugenio di Roma la notte tra il 25 e il 26 settembre del 1973. Tre settimane di agonia. I medici avevano intuito che la scrittrice assumeva un potente psicofarmaco di cui non c'era traccia nell'abitazione. Qualcuno

l'aveva fatto sparire. Ora sappiamo di cosa si trattava e anche chi la riforniva. Ma tutto ciò non ha più importanza.

Bernhard, che molto la onorava – si pensi alla sua trasfigurazione in Maria nell'ultimo romanzo dello scrittore austriaco *Estinzione* –, così scriveva: «A Roma. In una clinica romana, in seguito alle scottature e alle ustioni che deve essersi procurata, come hanno accertato le autorità, mentre era nella sua vasca da bagno, è morta la scrittrice più intelligente e più significativa che il nostro paese abbia prodotto in questo secolo. [...] La gente cerca di indovinare se la sua morte sia stata solo una disgrazia o effettivamente un suicidio. [...] In realtà a distruggerla è stato logicamente solo il mondo che la circondava e, in sostanza, la volgarità del suo paese d'origine, dalla quale era stata perseguitata passo dopo passo anche all'estero, come è accaduto a tanti altri». Lo scrittore pensava anche a sé e – potremmo aggiungere – all'esilio volontario e silenzioso di Handke. Eppure almeno all'inizio la via pareva non impervia dopo gli anni tremendi dell'annessione dell'Austria al Terzo Reich con la militarizzazione del paese alpino, sofferta dalla giovane Ingeborg, che aveva evitato, con costanti espedienti, di partecipare all'attività dell'Unione delle giovani tedesche (corrispondente tedesco delle Giovani italiane del Ventennio),

nonché si era sottratta ai corsi di formazione paramilitare, la cui frequenza era indispensabile per iscriversi all'università. Ma nel frattempo il Reich millenario era crollato e la giovane poté iscriversi all'università di Innsbruck, la prima aperta dopo la sconfitta con l'occupazione dell'Austria. Ma in quei mesi era finalmente la pace: «Anche se vivrò fino a cento anni, questa resterà la più bella estate. Di pace se ne vede poca, dicono tutti, ma per me è pace, pace». E Ingeborg frequentò un soldato inglese, Jack Hamesh, in realtà un ebreo viennese sfuggito nel 1938. Insieme leggevano di tutto, soprattutto Shakespeare, ma anche Hofmannsthal, Thomas Mann, Stefan Zweig. Erano entrambi stupiti di quei colloqui letterari tra le Alpi della Carinzia. Lei era sfollata con la famiglia in una baita del padre, disperso in guerra.

Tornò dopo mesi e a lungo dovette scontare la sua adesione già nel 1932 al partito nazionalsocialista austriaco: gli fu vietato insegnare per un paio d'anni. Intanto Jack se ne era andato a combattere in

Palestina e lei a studiare a Vienna filosofia, germanistica e psicologia. Doveva fare i conti con la cultura tedesca e scelse il principale esponente che ai suoi occhi rappresentava l'ideologia nazionalsocialista: Martin Heidegger e scrisse una tesi «contro Heidegger». È il coraggio dei vent'anni. Ma del filosofo condivise per sempre l'analisi spietata della «chiacchiera». Solo così poteva sorgere la poesia: «Parola, sii tra noi, / libera, chiara e bella [...] Vieni e non ti negare, / poiché noi siamo in lotta con tanto male. / Prima che sangue di drago protegga il nemico / cadrà questa mano nel fuoco. / Mia parola, salvami!». Drago nibelungico e fuoco sempre ricorrente nella sua opera, a mo' di anticipazione. Siamo alla soglia della maturità poetica, quella consegnata dapprima alla raccolta *Il tempo dilazionato* con cui nel 1953 vince il premio del Gruppo 47, quello della nuova generazione di scrittori – tra cui Böll, Grass, Enzensberger –, che fece rinascere la letteratura tedesca.

Il trionfo arrivò nel 1956 con il grande canzoniere della sua vita e della letteratura tedesca del secondo



Novecento: *Invocazione all'Orsa maggiore* che ora ritorna nella traduzione di Luigi Reitani (precoce vittima del Covid), in una sontuosa edizione di Adelphi. Ma prima di giungere a riveder le stelle ci fu un lungo entusiasmante, disorientante apprendistato nella Vienna esplosiva della liberazione. Lei studentessa ai corsi di Viktor Frankl, il fondatore della logoterapia, pratica e meditazione straordinariamente efficace per la poetessa. E poi l'iniziazione alla Kaffeekultur viennese e il suo fu lo storico café Raimund a Museumstrasse 6, intorno allo scrittore Hans Weigel, tornato dall'emigrazione.

Nel 2016 è stato pubblicato il carteggio con Ingeborg quale conferma dell'intensa relazione, che si era andata oscurando con la pubblicazione di un indiscreto romanzo a chiave del critico che doveva aver offeso la giovane scrittrice. A maggio 1948 è l'incontro con Celan: sorge quello che fu uno dei rapporti più intensi e più sofferti della storia della letteratura, quello che legò Ingeborg a Paul Celan. Fu subito un grande amore. Amore e sofferenza. Lei lo racconta ai genitori: «La mia stanza al momento è un campo di papaveri, perché lui ha amato inondarla con questi fiori». Fiori assai cari a Celan, come conferma la sua raccolta *Papaveri e memoria*: «Ci diciamo l'oscuro / ci amiamo l'un l'altra / come papavero e memoria».

Un grande amore di poche settimane, rari mesi, brevi incontri a Vienna, a Parigi. Struggenti appuntamenti, tutto presente, senza futuro: era il loro destino. Amore e dolore per trasmutare tutto in poesia. Il 20 aprile 1970 Celan si lascia andare dal Pont Mirabeau nella Senna, sommerso da quell'indicibile senso di colpa dei sopravvissuti, come Primo Levi, Peter Szondi (suo amico e interprete), Bruno Bettelheim. L'anno dopo leggiamo in *Malina*: «La mia vita finisce, perché lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita». Nel '73 la tragedia a via Giulia 66. Lui nell'acqua, lei nel fuoco, come aveva sempre predetto, presagito. Due «catastrofi parallele» è stato scritto.

Eppure vi fu un evento che a lei parve rappresentare la svolta. Nel maggio 1958 Max Frisch ascolta alla radio *Il buon Dio di Manhattan*, un radiodramma di Ingeborg, che da anni lavorava per la radio. Le scrisse subito per segnalarle la sua ammirazione. Frisch era all'apice della carriera: nel 1957 aveva pubblicato *Homo Faber*, mentre il 29 marzo 1958 a Zurigo era avvenuta la première del suo dramma più fortunato: *Omobono e gli incendiari*. Ai primi di giugno lei gli risponde. E nasce un amore che ora possiamo ripercorrere in uno dei carteggi più corposi, più inquietanti: «Wir haben es nicht gut gemacht.» *Der Briefwechsel* («Non ce l'abbiamo fatta». *L'epistolario*), a cura di Barbara Wiedemann, sorto dalla cooperazione delle case editrici Piper e Suhrkamp (che pubblicano insieme le opere della scrittrice). Sono 1040 pagine di lettere, di note, di foto, insomma una delle più importanti documentazioni della vita di entrambi, un'autentica miniera dell'attività culturale di quegli anni, una meravigliosa cronaca della scena letteraria tedesca (e un po' anche italiana).

Il primo incontro è il 3 luglio a Parigi e ci fu immediatamente un'intesa. Ma fino a un certo punto perché Frisch era ancora legato a Madeleine Seigner. Ai primi di ottobre la decisione di vivere insieme. Dapprima a Zurigo, poi a Uetikon sul lago. Lui divorzia e le invia una proposta scritta di matrimonio (gradita, ma non accettata: si convive, caso mai in due appartamenti). A fine novembre 1959 Bachmann inizia il suo ciclo di lezioni a Francoforte, *Letteratura come utopia*, pubblicate da Adelphi. Ma dalle lettere si comprende che questo incontro è sbilanciato – per così dire – a favore di Max Frisch. Tra i due si stipula il «patto di Venezia» che concedeva brevi flirt di «una notte», ma senza coinvolgimento sentimentale. Singolare contratto. Nella tarda primavera del 1962 lei comincia una relazione con un noto germanista romano. Frisch arde di gelosia e vuole assolutamente incontrare a Roma il «rivale», che in una lettera assicura che in nome dell'amore della moglie e figlie non intende più rivedere Frau

Bachmann. Ma ormai il guaio era fatto. Frisch ha conosciuto Marianne Oellers (di ventotto anni più giovane) che diverrà sua moglie (per qualche anno). Bachmann tenta il possibile e l'impossibile per salvare il rapporto, accettando perfino il nuovo rapporto di Frisch. La storia precipita. Bachmann va a Berlino, comincia a consumare dosi sempre più ingenti di sonniferi e di psicofarmaci, cadendo in una seria depressione con vari ricoveri. Qui sorge anche un enigma su una misteriosa operazione ginecologica. Poco cambia sulla sua vita che sprofonda, assumendo anche aspetti drammatici e dolorosi come la scoperta da parte di lei di un diario segreto di Frisch che lei, addolorata e offesa, avrebbe distrutto, mentre lui scrive il romanzo *Il mio nome sia Gantenbein*, pubblicato nell'autunno 1964, a ridosso della separazione, la cui moglie del protagonista Lila, la moglie infedele, sarebbe ispirata alla Bachmann, che, assai dignitosamente, tace, soffre e scrive il suo unico romanzo *Malina*, completato solo nel 1971.

La giornalista Ina Hartwig ricostruisce con morbosità i vari incontri disperati di quegli anni, come la relazione con Alfred Opel con i loro viaggi a Praga, in Grecia, in Egitto e in Sudan, elaborati in *Il caso Franza* (con l'inquietante scena di incontri simultanei con uomini). Il fallimento con Frisch, il suicidio di Paul Celan, è un mondo che si chiude, mentre lei è sempre più famosa. Famosa per le due raccolte di poesie e per la decisione di dedicarsi alla prosa con la stupenda raccolta *Tre sentieri per il lago* e soprattutto con il progetto di un ciclo monumentale *Todesarten – Cause di morte oppure Generi di morte* – di cui *Malina* è il primo romanzo mentre *Il caso Franza* resta un immenso torso.

Dal 1953 Ischia, Napoli, Roma rappresentano il rifugio da quella patria ingenerosa. L'Italia viene

cantata con languida asprezza, nell'*Invocazione all'Orsa maggiore* come «il paese primigenio», per cui «al sud / mi portai e trovai, impoverite e nude, e sino alla cintola in mare, / città e castello. // Schiacciata dalla polvere nel sonno / giacevo nella luce». La poetessa intuisce l'arcaica terzietà del meridione e infatti la sua Italia è quella del Sud: «Innocente e prigioniera / nella sottomessa Napoli». Quella telluricità è empaticamente al centro del soffice saggio di Camilla Miglio: *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann* (Quodlibet). E quella luce meridiana offre la possibilità del risveglio, anche attraverso la musica, attraverso il canto mediterraneo, quello che lei ammirava in Maria Callas, come finalmente sappiamo dal saggio *Ecco un'artista. Maria Callas, Ingeborg Bachmann e l'Italia* di Alessandro Petroni, appena uscito da Castelvocchi.

Il lascito, quando verrà completamente reso accessibile, indicherà ulteriori progetti, illustrerà ferite profonde. Ma ciò che abbiamo è già sufficiente per comprendere questo immenso universo poetico con la sua poesia, la sua prosa, i suoi saggi critici, con le lezioni di Francoforte, come pure con i suoi interventi radiofonici su Musil, Wittgenstein, Simone Weil e Proust. Lei ci viene incontro negli epistolari con Celan, con Frisch, con Hans Werner Henze, l'amico musicista, che l'ha sempre sostenuta, nonché nelle interviste. Tutti questi scritti costituiscono un corpus straordinario, tra i più intensi della letteratura del nostro tempo a conferma che dopo Auschwitz si può scrivere poesia se si è compreso Auschwitz. Lei seppe farlo: aveva capito.

Così la sua ultima poesia: «Voi parole, su, seguitemi! / e anche se siamo andati avanti, / troppo avanti, ancora una volta / si va oltre, si va senza fine» (traduzione di Anna Maria Curci).

Neanche una parola, voi, parole!

Esordio/ario/confermaris

a cura di Lavinia Bleve



Mi sono uccisa ma non sono morta.

Mi hanno chiamata Margherita, come i fiori di campo. Quelli che si strappano via o si soffocano sotto passi disattenti.

Strappati e soffocati.

Mia nonna invece diceva che ero un gatto in un corpo di Margherita. Non so se essere d'accordo con lei che associava a me le sette vite dei gatti. Direi piuttosto che sono stata fortunata, nella misura in cui la fortuna coincide con la voglia di vivere.

Soffocata e strappata come una margherita. Fortunata come un gatto.

In *Ventre* Giulia Della Cioppa vuole raccontare di Margherita che, dal coma in un letto di ospedale, pensa, vede, parla senza voce e ascolta e la storia si sviluppa attraverso numerosi monologhi e dialoghi non dialoghi che la protagonista intesse con sua madre e con l'infermiera Bianca – il lettore ripercorre la vita della ragazza, le sue paure, la sua sessualità, le sue ossessioni. L'intento dell'autrice, però, resta sempre superficiale: il rapporto fra madre e figlia e la contestazione e la ribellione che ne derivano, l'infermiere che «mi massaggia come se io fossi un vitello giovane e in salute e lui un allevatore che attende il momento buono per sgozzarmi. Viscido e depravato. Ora mi guarda da depravato», Bianca e il suo bisturi sadico che incide la pelle di Margherita – «lecca la ferita, la malattia, la morte e il sangue che la rinnega. Vedo la sua natura irrequieta e sento la mia, sento la mia per la prima volta. Ho i brividi sotto la nuca, ma non fuori, dentro. Sento il ghiaccio che si scioglie dai rami d'inverno. Goccia dopo goccia» – restano sempre accennati e male raccontati e il lettore si stanca a immaginare e a dover guardare oltre la pagina sperando di trovare la parte della storia di cui avverte la mancanza.

Il finale arriva troppo in anticipo rispetto a quello che l'autrice ha tentato di raccontare e che fa fatica a respirare – la stessa fatica che ha la scrittura di questo esordio che, credendo di esprimere la storia

inquietante che narra insistendo con le frasi brevi, da queste si lascia stritolare e in queste resta costretta e si accorge tardi che, per liberarsi, occorre che chi decide di scrivere prima legga, legga, legga.

Giulia Della Cioppa, *Ventre*, Alter Ego

ALTRI PARERI

«[...] romanzo d'esordio, feroce e conturbante.»

Gaetano Moraca, «Style Magazine»

«Caratterizzato da una scrittura veloce, fredda e tagliente come il bisturi che è spesso al centro della scena, *Ventre* è un'indagine rapace che disseziona il lato oscuro dell'animo umano, il suo abisso apparentemente inaccessibile.»

Milo Salso, «Rivista Blam»



Chi sei?

Dovreste chiederlo a questi uomini, saprebbero rispondervi senza fiatare, senza scomporsi.

Agli ultimi non viene concessa la grazia dell'oblio.

Chiedo aiuto al vento. Non basta morire: devo raccontare, prima che la morte venga a prendersi tutto, prima che il plotone esegua l'ordine, prima che voi chiudiate gli occhi.

E li chiuderete, vi prometto che li chiuderete.

L'esordio di Pedriali Errani racconta la storia di Jezebel, della sua famiglia di circensi, della guerra, delle leggi razziali che colpiranno anche la comunità rom e quella sinti, del suo diventare una partigiana – merita di essere raccontata perché spesso dimenticata dai manuali di Storia e l'autrice ribadisce spesso che la volontà del libro sia quella di dare voce a chi non ha potuto parlare e che questa «è una storia vecchia com'è vecchio il mondo, perciò la raccontiamo insieme, spalla contro spalla intorno al fuoco, un pezzo alla volta, una pagina a testa».

Prima che chiudiate gli occhi si smarrisce in questo proposito e l'autrice commette l'azzardo di portare la storia e la scrittura dalla stessa parte: nel tentativo di trasmettere al lettore l'oralità della tradizione sinti, l'esordio mantiene costantemente un tono colloquiale, con espressioni orali e ripetizioni che impoveriscono la frase anziché ravvivarla.

Al racconto di Jezebel si intervallano leggende sinti ed è solo in queste che il lettore riconosce lo sforzo dell'autrice e che la scrittura di Pedriali Errani riesce nel suo obiettivo:

Nehat è un ciriklò, un cardellino sopra un ramo.

Ha le ossa vuote, la coda sporca di luce.

Canta. Canta per le spose con i fiori nei capelli e le conchiglie tra le dita. Canta per i malati nei loro letti, per l'ultimo soffio di latte sopra il petto dei moribondi, canta per il soldato che non è più tornato e per la madre che si è annullata il fiato ad aspettarlo.

Conclusa la lettura, il lettore è incuriosito e vuole documentarsi sul contributo importante dei sinti e dei rom alla costruzione della libertà, ma resta insoddisfatto di questo esordio che avrebbe potuto dimostrarsi prezioso e coraggioso se solo avesse, se solo fosse stato, ma peccato che no.

Morena Pedriali Errani, *Prima che chiudiate gli occhi*, Giulio Perrone

ALTRI PARERI

«*Prima che chiudiate gli occhi* racconta con una lingua lirica una storia intima, familiare, che incrocia la storia del paese. [...] Quella di Errani è una lingua allegorica che attraverso diversi piani temporali porta il lettore in tradizioni e leggende sommerse da secoli di odio.»

Nadeesha Uyangoda, «Internazionale»

«Un testo che presenta diverse chiavi di lettura, con una scrittura ricca, suggestiva, e una serie di testimonianze sia a livello storico [...] che a livello di memoria, di tracce che vanno raccontate per far sì che non si perdano di nuovo.»

Deborah D'Addetta, «Critica Letteraria»



Cercare di scrivere un testo sull'omicidio seriale significa lasciare che i volti dei serial killer, i loro discorsi, le frasi e gli sguardi nelle interviste ai genitori delle vittime entrino nello spazio domestico senza possibilità di farli uscire. E che alla lunga rimangano attaccati alle pareti e ai tessuti come il fumo delle sigarette accumulate nel posacenere, finendo per contaminare il sonno e l'immaginazione.

In *Tutto era cenere* Sauza guarda alla figura del serial killer e a come questa è raccontata da film, filosofi, fenomeni web e cultura di massa. L'autore insiste molto su quanto lo sguardo sia bifronte: guardiamo all'assassino seriale che a sua volta guarda al mondo – e quest'ultimo ricambia lo sguardo a volte sostenendolo, a volte evitandolo, a volte chiudendo gli occhi. È la parte più interessante dell'esordio, che preferisce lavorare per ipotesi ed evita così di cadere nella «solita tesi secondo cui tutti siamo potenziali serial killer».

Con una scrittura che si presenta volutamente semplice – a volte eccessivamente semplice – per rendere partecipato quello che racconta – «il sentire che il mondo che abitiamo è un mondo condiviso è un tratto fondamentale dell'esperienza degli altri e di ciò che chiamiamo empatia» – l'autore alterna l'analisi a episodi di privati che, se in alcuni casi sorreggono il suo progetto, in altri non si dimostrano utili: se al lettore serve sapere come Rotten.com fosse già fruibile nelle scuole medie romane, inclusa quella del dodicenne Simone, meno è fondamentale conoscere che a Berlino nel 2014 Sauza abbia avuto difficoltà a essere guardato negli occhi della sua partner durante l'atto sessuale.

Conclusa la lettura, il lettore ripensa alla prefazione di Funetta a questo libro – a quel «breve segmento di fruscii, sussurri senza persona, poi, come registrata, una voce prende la parola e dice: "A volte

immagino”»; se è vero che, come afferma Sauza, pensandoci peggiori di quel che siamo lavoriamo alla nostra assoluzione, «se il dolore è ciò che sorge quando dissentiamo da ciò che accade contro la nostra volontà, allora c’è un dolore che appartiene a tutte le cose, all’intero cosmo», se il collasso è più creativo del sapere – collasso che nasce quando il rifiuto di sé stessi è la sola chiave «per non impazzire» – allora questo strano saggio «che non porta da nessuna parte. Perché proprio *da nessuna parte*, in un territorio senza coordinate, è dove questo discorso cerca di arrivare» si rivela interessante: perché rispondere è facile e porre domande difficile, perché «l’esistenza di ogni individuo appare ora come una supplica senza risposta». «E la ricognizione ricomincia.»

Simone Sauza, *Tutto era cenere*, nottetempo

ALTRI PARERI

«*Tutto era cenere* diventa lo specchio di un autore capace di costringere il lettore a mettersi in discussione. Attitudine, questa, rarissima e da maneggiare come si fa con la dinamite. Perciò, senza timore di smentite: Simone Sauza è uno scrittore spericolato che merita il plauso di lettori non meno coraggiosi.»

Luca D’Andrea, «Robinson»

«[...] l’autore, che utilizza una tecnica di scrittura a metà fra il saggio e un flusso di coscienza in cui l’uso della prima persona assottiglia proprio la distanza fra “noi” e “loro”, si muove con lucidità dentro un perimetro magmatico, al confine fra filosofia, psicologia e sociologia.»

Corrado De Rosa, «Domani»



Essere scrittore importa immediata dignità, essere avvocato conduce a sicuro stigma: una delle massime teorizzate da Alfonso Della Marca.

Protagonista del secondo romanzo di Maino è di nuovo un avvocato – «avvocatino e scrittore d’occasione» – che, «per un concatenarsi di evidenze rivelatrici che la *storia esse piccola* giudicherà inani», si trova «piontato acca-24 da tre infermieri del reparto di psichiatria dell’ospedale zonale»: già da tempo Alfonso Della Marca «diceva & faceva cose, eticamente immonde, come ordinare in pubblico una *Goccia di Carnia* a temperatura ambiente, oppure affermare senza tentennamenti, riserve mentali o parsimonie psicologiche, di voler veramente votare *i Verdi*, verificare la verità della *vita su Venere*, *vaccinarsi* contro il virus del vaiolo o anche solo *validare* un visto in Venezuela», ma il sintomo più grave della sua pazzia è che «ultimamente andasse dicendo in giro d’essere scrittore» nonostante non avesse mai scritto nulla «a parte un paio di querele simboliste da cinquecento pagine (archivate per *morte del reo*)» – «ma è pur vero che si può convenire (forse si deve) d’essere uno scrittore senza aver mai messo abbasso nulla».

Ricoverato nel reparto psichiatrico e ricevuta dal primario Donadini «in forma plurale la formula apparentemente schernente: “Come ci sentiamo oggi, eh, signor Della Marca”, sviolinando un tono

interrogativo, ma omettendo invece di spendere il nobile titolo di *avvocato*», il paziente «riferisce, senza requie, al suo *primario*» la contemporanea e personale versione di *Alceste* che è raccontata in *I morticani*. Maino ambienta la tragedia nel «suo Veenetken in *accomandita semplice*, finalmente affrancato da: 1) Romammèrda; 2) teróni; 3) preti; 4) rom; 5) gay; 6) subsahariani; 7) vigili urbani; 8) nonni-ciclisti; 9) sindacalisti (della CGIL); 10) astemi; 11) contribuenti infami» e i ruoli di Admeo e Alceste sono affidati a un marito e una moglie, entrambi magistrati, Adamo Dell'Elia e Marcella Toffoletto. I due non sono un esempio di devozione coniugale: il primo ha una relazione con Luca Apolloni, «un uomo di *regolo* chiamiamolo autistico, *gli si dice una cosa ed egli la fa*, avrebbe riferito a sommarie informazioni Dogarin Marilena, maestra primaria, oggi a riposo, che l'aveva disciplinato ai tempi dell'*école maternelle* di Porzellengo, con esiti infausti», «figlio di Zeus, figlio di puttana, dio dell'amore matto»; la seconda accetta di immolarsi al posto del marito per odio e non per amore: «Può apparire strano, ma la Toffoletto si consegnava alla morte con l'allegrezza di una viaggiatrice che, sbarcata a Corfù, un caldo sabato di maggio, voglia acquistare dei sandali dal famoso *Simatis*. Ella non lasciava la vita ma la morte, era chiaro perché odiava suo marito di un odio puntuale come una *cefalea a grappolo*».

L'autore concede largo spazio alle descrizioni dei personaggi – anche di quelli che poco sono rilevanti ai fini della narrazione – e alle digressioni; ogni tanto il lettore si smarrisce e perde di vista la storia e comincia a credere che l'autore sia più impegnato a sfoggiare la sua scrittura invece di raccontare – subisce comunque il fascino del periodare lungo di Maino, che è consapevole di esagerare e richiama l'attenzione del lettore: «Tutto chiaro. Ci son domande, dottore? Aspetto altri cinque minuti. No? Grazie. Vado avanti. Mi dica se vuole fare una pausa, il pranzo, pipì, fumarsi un *paglia*. Dell'hashish. Parapendio. Scrubbing»; «spintomi così avanti, dottore, mi va di farle una domanda, nulla di serio, è solo un giochetto tra me e lei, così, tanto per *sdrammatizzare*: che voto mi darebbe? Il voto a un paziente modello in crisi di identità o al suo calco affabulante?»; «il racconto termina qui: spiace dirlo, troppo ho allungato il caffè con l'acqua».

Giunto alla fine della lettura, il lettore si ricorda di essere già stato lettore-zero e di aver risposto al primo appello di Maino accogliendo «l'urlo accanito di Michele Tessari, il delirio matto di Michele Tessari, mio sfortunatissimo figlio» – lì aveva visto l'avvocato che avvocato non voleva essere addormentarsi «sul mio *tre-piazze* dell'Ikea» «digerite alcune gocce di *methomyl*, di domenica, giorno del Signore, dopo l'edizione serale del Tg1, dopo il *meteo* che annuncia perturbazione da est, anticipando il corso del destino», qui guarda l'avvocato assopirsi mentre la sua piccola Hannah racconta che «Alceste era una regina simpatica, le piacevano la pasta al ragù e i brillantini... Papà! Stai dormendooo? Papaaàhhhh?» – e abbraccia anche quello di Alfonso Della Marca, certo che per ogni scrittore che venga dimesso dal reparto psichiatrico dei libri già scritti e non ancora scritti ci sarà qualcuno che dirà «*la terapia ha funzionato*» e «*serve ottimismo, ci vorrà tempo, è ovvio*», accanto al «*non ne siamo più tanto certi*» degli internisti e al «*ne siamo persuasi*» di «tutti, compresi gli anestesisti»; è «*una storia che non finirà mai*» e che ha lo stesso «tremolio sulle labbra» di «quando è in gioco, d'estate, al banco d'un chiosco angosciante, questione di vita o morte, l'ultimo spritz della stagione. Ecco perché continuerà, all'infinito»: è la storia del lettore-zero che si è innamorato di un esordio e pretende succeda lo stesso anche col secondo libro di quell'autore – e, se non accade, allora aspetterà quello successivo e quello dopo ancora.

Francesco Maino, *I morticani*, Italo Svevo

ALTRI PARERI

«Riscrivere Euripide, ridando ad Alceste quel dato “satiresco” venuto perdendosi in corso di stesura [...]. E non solo in prosa: addirittura nella forma di “lungo racconto nel racconto” che vede questa “psicotopatia” affidata a un’oralità testimoniante che prende corpo in “reparti di matti”.»
Ermanno Paccagnini, «la Lettura»

«Una specie di *Alceste* di Euripide ambientata in Veneto, o meglio, in Veenetken, un piccolo Stato governato dall’indiscusso Imperatore delle Costolette.»
Gaetano Moraca, «Style Magazine»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

Tre adolescenti, Kathie, Sam e Kevin, sono al centro dei due racconti e della novella ambientati nel Nord Irlanda durante i Troubles che compongono quest'opera di Colum McCann uscita nel 2000 e ora proposta in Italia da Feltrinelli. Tre destini accomunati dalla fatica di vivere in comunità in cui non c'è spazio per il compromesso e in famiglie segnate da lutti, assenze e reticenze. McCann spegne il fragore delle bombe e delle sommosse sanguinose per farci sentire il dissidio interiore di questi giovani costretti a scegliere tra lealtà e tradimento, tra identificazione e disapprovazione, tra oppressione e indipendenza. È dal loro punto di vista – ora puro ora circospetto ora risentito – che le storie prendono vita, in pagine dense e accorate e percorse da un'inquietudine che può placarsi soltanto in allegoriche risoluzioni temporanee dei conflitti sociali e morali. Sprazzi di letteratura.

Colum McCann

Come ogni cosa in questo paese

traduzione di Marinella Magri

Feltrinelli



«È ora di riprenderci il controllo del sistema alimentare globale, di rovesciare i lobbisti delle multinazionali e i gruppi d'interesse che lo dominano. È ora di creare un'agricoltura nuova, ricca, produttiva e idealmente biologica, non più dipendente dal bestiame, che coltivi cibo a basso prezzo, sano e disponibile per tutti.» «Le pratiche che tale movimento dovrebbe favorire spaziano dall'uso del cippato di ramaglie fino alla moltiplicazione di batteri mediante la fermentazione di precisione.» «È ora di sviluppare una cucina nuova e rivoluzionaria, basata su alimenti senza agricoltura. È ora di liberare vaste aree del pianeta dal nostro impatto devastante.» L'agricoltura è la forza più distruttiva mai scatenata dall'uomo, e ora più che nutrire la popolazione sta «divorando il pianeta». La soluzione è sottoterra, ed è invisibile. Da leggere per capire a chi dare retta, ed essere parte della rivoluzione dal basso.

George Monbiot

Il futuro è sottoterra

traduzione di Giuliana Lupi

Mondadori