

retabloid

ottobre 2023

«Non dormo più, solo la mattina tardi. **Chi dormirebbe in un bosco di notte pieno di domande?»**

—Ingeborg Bachmann, *Malina*

«Cosa stai dicendo? Che vuoi vita eterna? I tuoi pensieri sono davvero tanto importanti? Certo non ci guardi, non ci ascolti, sulla tua pelle macchie di sole, polvere di ranuncoli gialli: sto parlando a te, te che fissi fra sbarre di erbe alte scuotendo il tuo sognaglietto—»

—Louise Glück, *Fiori di campo*

«So che non dovrò scendere al porto ma salire sul pinnacolo più alto della rocca ed aspettare che una nave passi lassù. Ma passerà mai? **Non c'è linguaggio senza inganno.»**

—Italo Calvino, *Le città invisibili*

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
ottobre 2023

Il copyright del racconto, della poesia, degli
articoli e delle foto appartiene agli autori.
Cura e impaginazione di **Oblique Studio**.

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

Il racconto

Alessandro Conforti, *L'oceano* 5

La poesia

Danilo Paris, *Presepe di corpi fragili* 10

Gli articoli

Ben Lerner, in forma di fuga

Francesca Borrelli, «Alias», primo ottobre 2023 15

Caro Garrone, il film è bello ma...

Goffredo Fofi, «Domenica», primo ottobre 2023 19

Nello studio di Monica Pareschi

Giuditta Casale, *giudittalegge.it*, 4 ottobre 2023 21

Jon Fosse, esercizi di incomunicabilità

Andrea Romanzi, «il manifesto», 6 ottobre 2023 27

La diffidenza per la finzione è nel nostro dna letterario

Paolo D'Angelo, «Domani», 6 ottobre 2023 30

Ingeborg Bachmann. La poetessa che parlava alle stelle

Marino Freschi, «il venerdì», 13 ottobre 2023 33

Glück, poetessa dei miti. Nobel che parlava al dolore

Roberto Galaverni, «Corriere della Sera», 14 ottobre 2023 36

<i># I cento anni di Italo Calvino, autore cosmico perché apocalittico</i>	
Carlo Ossola, «Avvenire», 15 ottobre 2023	38
<i># Poche idee e molti cliché. È l'Italia in fiera</i>	
Raffaella De Santis, «la Repubblica», 20 ottobre 2023	40
<i># Il fiuto della mosca</i>	
Max Ufberg, «d», 23 ottobre 2023	42
<i># Chi ama poi deve tradire e il cuore d'Irlanda si spezza</i>	
Livia Manera, «la Lettura», 22 ottobre 2023	44
<i># Ognuno per sé e Herzog contro le rocce</i>	
Giulio Silvano, «Il Foglio Review», 28 ottobre 2023	46
<i># Il formalista rivoluzionario</i>	
Leonardo G. Luccone, «Robinson», 29 ottobre 2023	52
<i># Annie Ernaux e la memoria degli ultimi</i>	
Giorgia Maurovich, «Il Tascabile», 30 ottobre 2023	54
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	60

Alessandro Conforti

L'oceano

Celso ingoiò l'ultimo pezzo rimasto nel piatto, per poi raccogliere l'unto con una mollica di pane. Masticando lentamente, si stiracchiò la schiena:

«Proprio buono, questo merluzzo».

«Non c'è niente da fare» disse l'Elvira: «Per mangiarlo buono, bisogna aspettare Bilén al giovedì».

«C'era gente, al mercato?»

«Ma sì, il solito.» L'Elvira si alzò per sparecchiare e Celso fece lo stesso.

«In farmacia sei passata?»

«T'ho messo il sacchetto sul comodino. C'è dentro anche lo scontrino.»

«Non lo so mica, ve', se le medicine degli animali van bene per le tasse.»

«Beh, te Celso tienilo da parte con la tua roba, ché poi lo san loro. Son care, quelle creme lì. Ma ho visto che la Nives c'ha ancora le zampe brutte per la dermatite.»

«Eh, mica solo la Nives. Hai visto la Serena? È quella messa peggio.»

«La Serena è vecchia, ormai.»

Celso aveva portato tutti i piatti in cucina ed era uscito sul balcone a sbattere la tovaglia. Al suo rientro, l'Elvira riprese:

«Quand'ero piccola io, non ci arrivavano a quell'età lì».

«Vuoi che faccia io?» chiese Celso indicando i piatti da lavare. «Ma no, son due robe. Ci metto un minuto. Te va' sul divano, ché ti vedo stufo.»

Celso temporeggiò un po' guardando fuori dalla finestra: «Se le tratti come noi che gli compriamo anche la crema,» disse «poi non ce la fai mica a tirargli il collo».

«Infatti» rispose l'Elvira asciugando col canovaccio l'ultima forchetta «noi mangiamo del gran merluzzo, pollo mai. Beh, sei ancora qua?»

Celso camminò strascicando i piedi fino al divano, si mise comodo e accese la televisione. C'era il telegiornale. Dopo poco lo raggiunse anche l'Elvira: le gambe stese sulla penisola estraibile, gli occhialetti rossi sulla punta del naso affondato in un quotidiano locale.

«Ma lo sapevi» gli disse tirando su la testa «che è morta la Vanda?».

«La suocera di Belloli?»

«Ma cosa ne so, se era la suocera di Belloli! Dico quella signora secca che girava col gatto al guinzaglio.»

«Eh, sì. La suocera di Bel... ma hai sentito?»

«No, cosa?»

«Al telegiornale, adesso. Han detto che non c'è già più acqua nel Po.»

«Eh Celso, se non c'è più l'acqua berremo il vino.»

«Aspetta che lo stan dicendo adesso.»

«Che berremo il vino?»

«Fammi ascoltare.»

L'Elvira ridacchiando ripiombò col naso nel giornale.

Poi il servizio finì e Celso riprese il discorso:

«Per bere, mi va bene il vino. Ma per annaffiare le patate cosa ci do? La malvasia?»

«Io comunque non lo sapevo che la Vanda stava male.»

«Chi è la Vanda?»

«Quella che girava col gatto al guinzaglio.»

«Ah, la suocera di Belloli. È morta. Me lo ha detto oggi Piolét, è venuto a portarmi i radicchi.»

«Scusa ve' Celso, potevi anche dirmelo.»

«Ma se te l'ho appena detto.»

«Vabbè, guarda il telegiornale, va'.»

L'Elvira partiva sempre dal paginone finale, quello coi necrologi, e poi tornava indietro fino alla prima pagina.

«Io non ho mai capito» disse Celso durante la pubblicità «come fai a leggere il giornale con la televisione accesa».

«Non ascolto mica quel che dicono. Però se c'è confusione non riesco a leggere proprio tutto. Gli articoli di politica per esempio non ce la faccio.»

«Ah. Perché, di solito li leggi?»

«Mica sempre, però qualche volta sì. Tu mai?»

«No. Tanto poi ascolto il telegiornale.»

La pubblicità era finita e iniziava un programma d'intrattenimento. L'Elvira aveva letto anche la prima pagina e appoggiato il giornale sul tavolino davanti al divano. Poi chiese a Celso se poteva cambiare canale, ma lui non le rispose: dormiva già. L'Elvira prese il telecomando e cercò un film. Trovò la sigla d'inizio d'una puntata di *Poirot*, e si disse che forse quella sarebbe riuscita a seguirla fino alla fine. Invece l'aveva già vista, e dopo quattro minuti s'era già addormentata anche lei. Poi Celso s'era svegliato e aveva mormorato all'orecchio dell'Elvira che era ora di andare a letto.

«Però» disse l'Elvira stropicciandosi la faccia «prima devo tirar dentro i panni, me li sono scordata sul balcone», e spense la tv.

«Vado io» rispose Celso. Entrò in cucina, aprì la porta-finestra del balcone e prese lo stendino per trascinarlo dentro. Ma sentì rumori strani provenire dal pollaio: un chiocciare, uno svolazzare, che a quell'ora di notte non erano mai capitati. Mollò lì lo stendino, volò in casa e urlò all'Elvira: «Vado giù, c'è la volpe!».

Nel pollaio il trambusto durava da un po'. La Nives era saltata sul trespolo più alto, poi aveva chiocciato a pieni polmoni:

«Per quanto tempo ancora dovremo sopportare tutto questo?!».

Un folto drappello l'aveva fin da subito circondata, e da lì a poco anche il gallo Ettore le si affiancò sul trespolo.

«Mangiano le nostre uova, ci rinchiudono in questa stamberga, decidono loro quando possiamo uscire e quando no! Siamo galline, siamo galli, non siamo schiavi!»

La folla croccolò d'approvazione, sempre più nutrita ed emozionata.

«La Nives ha ragione!» cantò il gallo: «Perché dovremmo sopportare ancora tutto questo? Onofrio il gatto, che neanche fa le uova, ha più privilegi di noi! Entra in casa!».

«Basta!» urlò il drappello, ormai inferocito: «Non è giusto! Non è giusto!».

Una delle galline raccontò alla sua vicina che Onofrio l'aveva inseguita, proprio quel pomeriggio, giusto per spaventarla. «È una bestiaccia» le aveva risposto l'altra, indignata. Una agguinse che erano venuti dei bambini a visitare il pollaio, e un nonno lì con loro aveva spiegato che le galline non sono animali intelligenti. «Sarà intelligente lui» commentò la Serena.

Ma poi la Nives impose il silenzio, e chiese alle galline che cosa volessero. Si alzò un tornado di rivendicazioni:

«La melica più buona!».

«Che smettano di darci la crema sulla zampe: brucia da morire!»

«Più trespoli, e più grandi!»

«Una piscina come quella delle anatre!»

La Nives scuoteva la testa a destra e a sinistra, sorridendo:

«Tutte cose sacrosante, ma noi non vogliamo solo questo. Che cosa vogliamo noi, Ettore?».

Il gallo gonfiò il petto e si guardò attorno, compiaciuto. Nel pollaio era calato un silenzio denso d'attesa. Però lui non lo sapeva, che cosa intendesse la Nives.

«Noi vogliamo» riprese l'altra aprendo le ali «la libertà».

Un grido d'esultanza fece tremare le assi di legno, molte galline iniziarono a svolazzare di qua e di là chiocciando *libertà, libertà...*

«Sì, sorelle mie! Ettore! La libertà! E quando saremo libere, potremo avere la melica più buona, i trespoli più grandi e più belli; nessuna orribile crema appiccicosa. Non dovremo accontentarci d'una piscina...» Tacque un momento:

«...se vorremo, avremo l'oceano!».

Rimase così sul trespolo, con gli occhi chiusi e le ali aperte, un sorriso estatico dipinto sul becco.

Oceano! Oceano! iniziarono a gridare le altre galline. Qualcuna diceva che era grande il doppio rispetto alla piscina delle anatre, altre addirittura tre o quattro volte tanto.

«Ma ancora» tuonò la Nives richiudendo le ali e tornando seria «non è tempo».

Anche il gallo, scuotendo la testa, confermava che non era tempo.

«Noi siamo tante; il nostro padrone è uno. La prossima volta che entrerà dalla porta, e verrà a derubarci delle nostre uova e della nostra dignità...» sospirò. Chiuse nuovamente gli occhi, ingoiò un po' di saliva e poi riprese: «...dovremo aggredirlo». Un mormorio spaventato si levò dalla folla.

«Dobbiamo farlo,» proseguì ferma «ma se sarà furbo e non opporrà resistenza, allora lo risparmieremo. A lui, la sua libertà. Ma a noi, la nostra».

Libertà! cantò a perdifiato Ettore, e tutte le galline gli andarono dietro, svolazzando invasate.

Fu proprio in quel momento che Celso le sentì dal balcone e pensò alla volpe. Avvertita la moglie e infilato di corsa il cappotto, si scapicollò giù dalle scale. Aprì la porta del pollaio e la richiuse dietro sé; il caos si fermò. Tutte le galline si posarono a terra, mute.

«Beh,» chiese l'uomo visibilmente sollevato «cosa succede, qui?». Si guardò attorno e non vide volpi, faine o spargimenti di piume. Gli sembrava, a occhio, che le sue ragazze ci fossero tutte. Oltre al gallo, certo: che però lo scrutava strano, con due occhi truci da far paura. «Cos'hai, Ettore? T'ho disturbato?» Fuori, un vento freddo soffiava tra le assi. «Anche te, Nives, perché mi fissi così?» Si rese conto che ognuno di quei polli lo puntava con aria minacciosa. Pensò che forse erano tornati i pidocchi, e alle galline coi pidocchi saltano sempre i nervi. Però quegli occhietti lì, tutti aggrottati, facevano proprio spavento. Il gallo intanto si avvicinava a passi lunghi e lenti, con dietro la Nives.

Per istinto, Celso si buttò indietro a riaprire la porta del pollaio, e una decina di galline si lanciò verso l'uscita. Però rimasero tutte sulla soglia, col becco fuori e il sedere dentro: un rettangolo nero di notte stellata e ventosa s'era spalancato davanti a loro. Celso era lì in piedi, a tenere aperta la porta senza capire bene quel che succedeva. «Volevate andar fuori, libere?» chiese stupito alle galline. «Per me, potete anche andare. Ma c'è brutto; c'è freddo. E poi ci sono le volpi, eh.» La notte soffiava sempre più forte, e faceva cigolare la porta. Celso proseguì: «Ha un suo prezzo anche la libertà».

A sentir parlare delle volpi, tutto il pollaio rabbrivì. Le galline sulla soglia tornarono dentro, Celso si grattò la nuca e alzò le spalle. Poi, mettendo un po' di melica nella mangiatoia, s'accorse d'un uovo in mezzo al pagliericcio e lo raccolse: «Brava la mia Iole!» disse sorridendo a una delle galline. Prima di andare, si girò indietro e vide che anche il gallo e la Nives s'erano calmati. Chiuse la porta col catenaccio e tornò in casa.

L'Elvira aveva tirato dentro lo stendino, che adesso troneggiava in mezzo alla sala. Celso lavò l'uovo e lo mise in frigo. Nella camera c'era Onofrio acciambellato ai piedi del letto, con l'Elvira già sotto le coperte: ma si vedeva, che stava in pensiero.

«È venuta la volpe?» chiese, tenendosi le lenzuola strette sul petto.

«No. Forse hanno i pidocchi, però: sono strane.»

«Meglio i pidocchi della volpe» disse l'Elvira più rilassata, appoggiando la testa sul cuscino: «Anche se è un'altra spesa».

«Eh, lo so.»

Celso si tolse le scarpe e indossò il pigiama di flanella a righe.

Nel coricarsi, gli venne un dubbio:

«L'avrò chiuso per bene, il pollaio?» chiese sottovoce a sé stesso.

«Ma sì Celso, lo chiudi sempre. Mettiti tranquillo. Dài, buonanotte.»

«Buonanotte.»

Passò qualche minuto, e l'Elvira si rigirò:

«Celso, perché dici che erano strane?»

«Mah, mi guardavano con degli occhi. Poi ci ho parlato e si son calmate.»

«Sì, anch'io ci parlo sempre. Mi danno l'idea che capiscano.»

«Anche a me. Però mi sa che stasera ho esagerato.»

«In che senso hai esagerato?»

«Eh, gli ho parlato della libertà.»

«Gli hai parlato della libertà, alle galline?»

«Mmm, sì.»

«Mi sa anche a me, che hai esagerato. Forse sei stanco. È tanto che non andiamo da qualche parte, siamo sempre qui a casa. Si diventa anche un po' scemi.»

«Grazie tante, Elvira.»

«No ma è lo stesso anche per me. Va a finire che si dicono delle sciocchezze perfino alle galline, ecco.»

«La libertà è una sciocchezza? Mah.»

«Su, hai capito cosa intendo.»

«Ho capito fino lì. D'ogni modo, dove ti piacerebbe andare?»

«Non so... a te?»

«Se proprio dobbiamo, andrei a Fiascherino. C'è già il mare bello lì.»

«Per me va bene, anche se l'ultima volta al bar della spiaggia i gabbiani ci hanno rubato le brioche.»

«Il dottore ti ha detto che è meglio se non le mangi, le brioche.»

«Vabbè, allora han fatto bene i gabbiani. Buonanotte, Celso.»

«Buonanotte, Elvira.»

Alessandro Conforti vive a Parma; non gli piace la definizione «scrittura creativa». Ha pubblicato racconti sulle riviste «Quattro» e «Alkalina». Nel 2023 è uscita la sua raccolta di racconti *Le nove spine* per Montag.

Danilo Paris

Presepe di corpi fragili

tra remi e rocce
si smagra con gli spersi
 il mio giglio
 e nell'orcio delle voraghe del mare
 affoga la sua voce
 nei bisbigli delle valve.

Nel fondo, socchiusa nell'ovario è la voce, il ticchettio,
 e il diluvio, il fiume raggrumato
 e il fossile scarnito
 del gemello.

E il Dnepr si afflosciò
e la risacca aprì la sua fonte;
Il fiume gonfiava le sue bolle
trabocavano i fiumi
sbocciava un fiato
sghiacciava dal fosso
una luna, due, salendo
alla casa d'eclissi
E Gaya guardava
sgocciare i Mhyr, i suoi figli abbarrati
in vagiti di lune latenti.

Cominciò a cadere una pioggia incessante,
 impastava laghi
 nei polmoni delle spiche
 sgognate nel fango

e scucito via dai suoi figli, espatriati.

Il fiume straripò le adunanze.

Ogni fiume nel mondo straripò e

il sangue gorgogliava

sotto

nelle viscere del letto,

rifluiva nei corsi

della crosta innalzata

dalle voci, all'insù, forando la crepa.

Da quel buco potevo vederli, nascosti, bisbigliare la sura del Mhyr.

Annodavano qualcosa, stretti:

fili, intrecciati, da una mano all'altra

e il buio grattava nei loro occhi ciechi.

«Nell'arca» ci dicemmo. «Svelti, prima che la soglia s'incammini
fin dentro le nostre ossa.»

Ma quelli restavano lì, immobili, con le bocche arse

gli occhi imbitumati di polvere nera

e clorato di potassio

«Che cosa fanno?» chiedevo

«Il nitrato d'ammonio scatta fotografie

nei loro salmi

poco prima che il respiro s'infiammi

e l'acido picrico» continua «imprime

nei volti la prova».

«Prova. Quale prova?» chiedo.

Quale prova, chiedevo, è necessaria

nell'arsura che c'impasta

già dalla ramaglia fitta delle placente?

«Guarda. La pietra focaia,

le carovane di renne, il fauno e le greggi

il timo sceso dalle montagne,

la santoreggia spianata

guadano il suo cranio zuppo

e il braccio è appeso alla pietra
e una fronte bruisce staccata nell'onda
e tutti impressi
nella calotta di cera dello speco
schiumano nella gola del Gigante.

Lì—
segnati nel flusso
che nel corso dissipa
stanno impressi
in un sorvolo
di smagrita presenza.

Un cenno delle labbra
e dietro uno sguardo
che si dilegua.»

«Uno sguardo?»

«Sì, uno sguardo... è iscritto nella cenere
e lì.»

osserva
«le tracce cigolano nel passo
a prora
senza stingere
a riva

nel crinale sorgivo,
dove Migla si sfama
le diaspore giungono
nella piana delle nebbie in esodo,
dopo aver molto viaggiato
hanno trovato un posto
in cui l'esodo stesso ha una casa.»

«Come fa l'esodo a rincantucciarsi in una casa?»

«Sono diventati nebbia, come la nebbia che li ospita.»

Un frastuono proveniva da lì,
un rumore oceanico
di gente che si preparava, faceva le valige,
scappava via di casa, su un gommone,
sbatteva contro le porte metalliche
di grandi stanzoni pieni di uomini
e donne come loro, incatenati.
Rumore di gente che vive, desidera,
scappa verso un sogno che brilla come il mare.

«Sì» gli conferma l'amico, con i geloni ai piedi:
«Un popolo intero, Mysiats, dietro di me,
che non vedo, in fuga:
sfollati nello strappo lungo il guado;
un popolo, alla mia vista cieco di fronte a me
ed un altro che non mi vede
dietro di me;
un popolo annientato, una folla di stirpi,
di generazioni che mi precedono,
di eredità che mi crollano dalle palpebre
ogni volta che dalla brocca senza fondo
porto alla mia bocca la voce
da cui cola il mondo in fasce [...]»

tratto da *Filogrammi della segnatura*, Ciclo delle arche, canto I

Danilo Paris (1992) vive a Ferentino e qui fonda il festival dell'arte nomadica nel 2021, un progetto di «riedificazione immaginaria» degli spazi di un territorio marginalizzato. I traumi dello spazio collettivo, il postcolonialismo sono suoi campi di ricerca. Conduce laboratori teatrali nelle scuole e fa tutoring per ragazzi con differenze cognitive.

Francesca Borrelli

Ben Lerner, in forma di fuga

«Alias», primo ottobre 2023



Lo scrittore americano parla del suo ultimo libro dove alterna i versi alla prosa, colate di parole ordinate in blocchi senza a capo

Tutti i libri di Ben Lerner sono teatri allestiti per mettere in scena la frizione tra il senso delle parole e la loro sonorità, dove a venire esibita è la tensione esercitata sul linguaggio, sia quando viene forzato a ritrovare la verginità semantica dell'infanzia, sia quando slitta nel nonsense, cosa che accade, per esempio, nei dibattiti linguistici in voga fra gli studenti americani, dove la posta in gioco è parlare il più velocemente possibile, finché il senso crolla e dall'emissione vocale viene fuori una sorta di glosolalia. Lerner ne parlò in un saggio su «Harper's» intitolato *Contents of Words* e dedicato alle «gare di parola»; poi riprese l'argomento nel suo bellissimo romanzo *Topeka School* (Sellerio 2020) dove il protagonista, Adam Gordon, ripercorre la sua vita, che in buona parte coincide con quella dell'autore. È ovvio, con queste premesse, che la strada della poesia sia stata la prima a venire tentata: Ben Lerner ha esordito come poeta nel 2004, e della poesia ha analizzato la frustrazione derivata dallo scontro fra il desiderio di superare la dimensione finita per raggiungere l'ordine del trascendente, e la finitezza dei mezzi a nostra disposizione. Si è chiesto, di conseguenza, in *Odiare la poesia* (Sellerio 2017) che forma d'arte sia quella che ha «come condizione della propria possibilità un perfetto disprezzo», perché i suoi prodotti – le poesie – fatalmente

testimoniano la «irraggiungibilità dell'ideale utopico della Poesia».

È un «io che contiene moltitudini» quello inseguito da Ben Lerner con la propria scrittura, qualunque forma prenda, come è evidente, una volta di più, sfogliando il suo nuovo libro, uscito questo mese negli Stati Uniti con il titolo *The Lights* (Farrar, Straus and Giroux), dove pagine di versi si alternano a altre in prosa, senza capoversi, come colate di parole sulla pagina, ordinate in blocchi compatti. [...]

Nel costruire il suo ultimo libro quale funzione ha assegnato alle parti in versi e a quelle in prosa, e come mai ha deciso di non andare mai a capo?

Nel corso dei quindici anni passati ho cercato di esplorare, dal punto di vista formale, le potenzialità di versi molto lunghi, che sembrano restare sospesi tra la prosa e la poesia; mentre dal punto di vista tematico mi interessava prendere in prestito il concetto di personalità giuridica assegnato dalla legge americana alle grandi corporation, perché questo mi restituisce una idea di comunità alla quale si estendono i diritti dell'individuo. È un libro che si presenta, per me, come una grande incubatrice di temi pregressi. Quanto alla mancanza di capoversi, non volevo che le idee venissero separate le une dalle altre, e non intendevo indurre quel sollievo nella

«Intendevo creare l'effetto di una **cascata linguistica**, e dare al testo la configurazione di una fuga.»

lettura che dà la suddivisione in paragrafi. Intendevo, invece, creare l'effetto di una cascata linguistica, e dare al testo la configurazione di una fuga.

La poesia sembrerebbe autorizzarla a restare più fedele alle sue libere associazioni di pensiero, ma in realtà lei spesso rompe la consequenzialità logica anche nelle parti in prosa...

Sì, è vero. Direi che in queste prose poetiche ero molto interessato a ottenere una dissolvenza dei versi nella narrazione, un po' come quando si cerca di captare un segnale radio e a volte c'è solo rumore, a volte si riceve il segnale. Tra poesia e prosa per me c'è un continuum, e certamente mi concedo più associazioni libere nelle poesie che nella narrativa; ma soprattutto lascio che nei versi le associazioni musicali prevalgano sulla linearità di quella che potrebbe essere una trama. Alcune delle poesie di *The Lights* sono comparse per la prima volta all'interno di miei romanzi, e questa raccolta si è andata configurando, via via, come il luogo in cui le idee potevano essere trasferite da una poesia a un'opera di finzione e viceversa.

Lei ha parlato del lavoro che sta dietro alla scrittura del suo romanzo, «Topeka School», come una ricerca finalizzata alla riscoperta della originaria instabilità del linguaggio: quella condizione di estraneità che la lingua ha per noi quando siamo bambini, e tutto ci suona come una novità. Sta andando avanti su questa strada?

Sì, nella mia scrittura è sempre implicata una relazione tra distopia e utopia: l'una è specchio dell'altra. La distopia riguarda la possibile fine del discorso pubblico, e il rischio di piombare nella psicosi se si avverte che il linguaggio potrebbe perdere completamente di senso e di significato; mentre l'elemento utopico ha a che fare con la meraviglia di fronte al fatto che la serie di suoni a cui noi diamo forma con la laringe e con la bocca, ci permette, in quanto

esseri umani, di produrre un mondo sociale. La poesia si trova, per me, nel punto in cui il linguaggio crolla e, al tempo stesso, collassando su di sé torna a quell'impulso originario da cui ha origine la potenzialità sociale di un regno fatto di suoni. È questa l'ossessione che torna in tutto il mio lavoro, e viaggia tra poesia e romanzi.

Traduco da una prosa di «The Lights», intitolata «The Rose», qualche riga che rende conto di quanto diceva: «Posso farle una domanda personale? Ha mai avuto la sensazione che il suo discorso sia dettato da associazioni fonetiche a tal punto che anche – o forse soprattutto – nelle sue relazioni più intime, il contenuto dei suoi discorsi viene guidato da esigenze relative alla forma acustica? Questo mette in crisi con sé stessi. E apre nuovi problemi alla formazione del consenso».

È un passaggio che, per l'appunto, ha molto a che vedere con ciò di cui stavamo parlando: mi sta a cuore l'idea che quando strutturiamo un discorso a volte sappiamo a malapena ciò che stiamo per dire e, almeno in una certa misura, diamo forma ai suoni prima ancora di mettere a fuoco quel che intendiamo comunicare. Vale a dire che i nostri discorsi sono spesso dettati da una intuizione estetica: è un momento di pericolo perché può indicare il fatto che stai parlando tanto per parlare, senza dire nulla di significativo; ma è anche un momento potenzialmente proficuo, perché ci ricorda che la musicalità del discorso estende la capacità di incontrare il senso. La letteratura è fatta di pressione sulla lingua e sulla materia di cui sono fatti i concetti per tirarne fuori la musicalità. Sto parlando di quello stupore suscitato dal fatto che il linguaggio ci attraversa talvolta indipendentemente dalle nostre decisioni individuali, e se è vero che noi utilizziamo il suo potere, è anche vero che il linguaggio si serve di noi come strumenti della sua espressività.

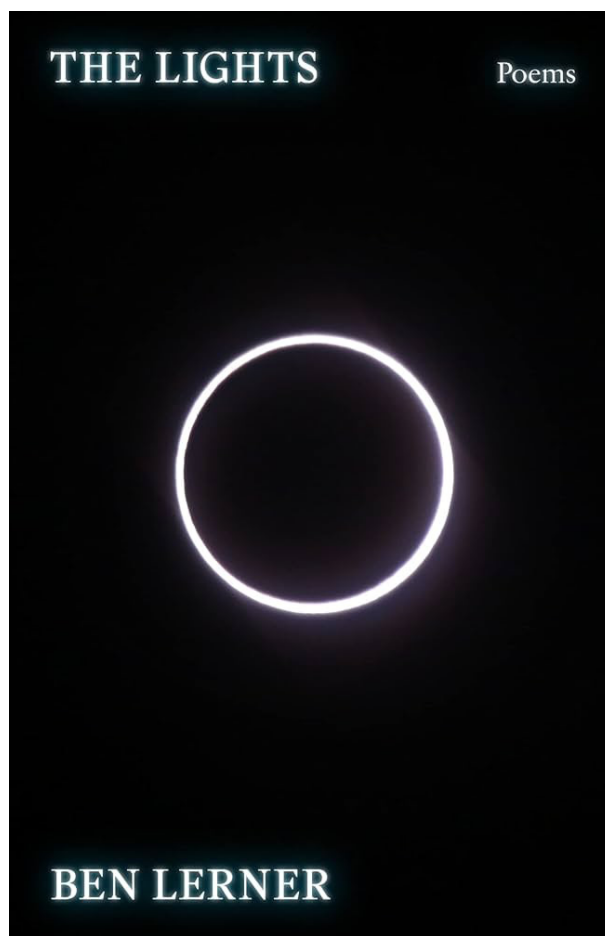
Nella poesia dalla quale prende il titolo il libro, lei ospita nei suoi versi la figura del rivoluzionario dissidente Victor Serge. Come è arrivato a insinuarsi nelle sue pagine?

A monte c'è un aneddoto, che riguarda il mio desiderio di incontrare John Berger, un mio idolo. L'opportunità mi venne data da un film che girarono su di lui: non intendevo essere ripreso, ma entrai comunque nel gruppo di persone che lo intervistarono mentre si girava. Prima che lo raggiungessimo nel villaggio delle Alpi dove era andato a vivere, Berger chiese a tutti coloro che erano coinvolti nel film di leggere Victor Serge. Io non lo conoscevo affatto, mi resi conto rapidamente di quanti libri aveva scritto, circa una trentina, e cercai di leggere tutto quel che potevo. Volevo fare una buona impressione con Berger, fare vedere che da quelle letture avevo ricavato delle buone idee; quando arrivammo da lui, parlammo di un milione di cose, ma Victor Serge non venne nemmeno nominato. Ebbi di nuovo l'opportunità di intervistare Berger per la «Paris Review» quando ero in Germania, ma mi venne la polmonite e non potei andare. Dopo non molto tempo Berger morì e da allora Victor Serge mi è rimasto in mente come la figura rappresentativa di una conversazione mai avuta. Berger amava in Serge la convinzione, mai abbandonata, che gli esseri umani possano continuare a rendere il mondo dotato di senso. Per entrambi, essere un materialista storico implicava la capacità di provare meraviglia di fronte alle cose del mondo: non è uno sterile atteggiamento teorico, al contrario c'è dell'eros in questa capacità di stupirsi ancora. Più tardi mi capitò di scrivere un pezzo per la «New York Review of Books» in cui cercai di addivenire a una sorta di catalogazione di tutta la luce, la brillantezza che troviamo nel lavoro di Serge, sia nei suoi aspetti più materici sia nella sua fiducia nelle capacità umane, anche quando vengono tradite, vuoi da Stalin, vuoi dal capitalismo.

In un passaggio conclusivo del racconto che ha scritto lo scorso aprile per il «New Yorker», è titolato «The Ferry»,

il protagonista – ossessionato da alcuni messaggi che ha ricevuto sul telefono – riflette sul silenzio della moglie, arrabbiata con lui. E le dice: «È ingiusto, perché se si crea un silenzio intorno alla lingua, questa comincia a suonare come qualcosa di folle, o come una poesia, scardinata dalla realtà».

Mi piace molto un verso del poeta americano James Tate, in cui definisce la poesia come linguaggio che si esprime contro uno sfondo di silenzio. I generi letterari, per me, si distinguono sulla base della pressione che viene esercitata sulla lingua, e la poesia è certamente il risultato dello stress maggiore. Ma se uno vede poesia in ogni dove vuol dire che non sta tanto bene. Il passaggio che lei citava ci riporta a quella linea sottile che separa l'utopia dalla distopia,



e allude a quanto succede quando una percettività esasperata sconfinata nella paranoia. Se è vero che la poesia implica la capacità di vedere una forma, un disegno, una struttura, il protagonista di questo racconto vede un disegno pregresso in ogni cosa, quindi è chiaro che sta cominciando a perdere la testa.

Cosa pensa della ibridazione della forma romanzo con fotografie, saggi, poesia: è diventato un genere a sé, non le sembra un po' tanto una moda?

Quando funziona bene, ovvero quando produce una drammatizzazione dell'incontro con altri lavori artistici, può riattivare e aggiornare le risorse di quella forma estremamente elastica che è il romanzo, da sempre aperta all'inclusione di poesie, canzoni, persino disegni. In una cultura così dominata dalle immagini com'è la nostra, questa ibridazione può testimoniare la capacità di un testo di finzione di ricontestualizzare la fotografia; ma quando tutto si risolve in una accumulazione di oggetti sulla pagina è chiaro che questo nasconde una povertà formale.

C'è un brano, in «The Light», che comincia così: «Immagina una canzone, disse lei, che dia voce alla rabbia della gente... La rabbia precede la canzone... ma la canzone precede le persone, le persone sono già formate dal loro canto, che socializza il sentimento, espande il terreno di ciò che è percettibile. La voce deve essere cantata per esistere, quindi il canto precede la parola, ne libera il terreno...».

Penso che la luce e il linguaggio del canto svolgano, in questo libro, una funzione molto simile: segnalano entrambe ciò che le poesie non possono realizzare. Il poeta può descrivere la canzone che unirà le persone, ma non può effettivamente cantarla. L'idea è che la canzone sia una specie di parola per una collettività che nei fatti non esiste, ma che è sperabile si

formi in futuro. Accanto all'idea, pressoché ossessiva nella mia scrittura, di un mondo che si riorganizza intorno a ciò che si pensava fosse reale e si rivela invece una finzione, c'è anche la fantasia di una collettività a venire: le mie poesie cercano di descrivere la possibilità di un canto capace di unire le persone nelle loro differenze.

Ha letto gli ultimi due romanzi di Cormac McCarthy? Sì, li ho letti e ho al riguardo sentimenti contrastanti...

Avrà notato che nel «Passeggero» adopera il corsivo per descrivere i deliri schizoidi di Alicia, la matematica che sarà poi protagonista del successivo «Stella Maris». L'uso che McCarthy fa del corsivo è nella scia di Faulkner in «L'urlo e il furore», e poi di altri. Lei, invece, in «Topeka School», usa il corsivo per le parti in cui è protagonista il personaggio di Darren, un ragazzo psichicamente disturbato, ma assegna a questo carattere tipografico una funzione del tutto inedita: ne parliamo all'uscita del romanzo. Vuole riassumerne qualcosa per chi non l'avesse letta allora?

Sì, in *Topeka School* ho usato il corsivo per quei passaggi, che sono anche i più letterari, dove non intendevo penetrare nella psiche del personaggio bensì segnalare la perifericità delle parti che lo riguardano rispetto alle altre sezioni del romanzo. Quelle parti sono a margine degli altri capitoli così come Darren è periferico rispetto alla comunità che il romanzo descrive. E, d'altra parte, le pagine in corsivo mettono in evidenza il fatto che chi scrive non ha accesso all'esperienza di Darren. Intendevo ottenere da una parte un effetto di distanziamento, dall'altra enfatizzare il fatto che, Adams, la voce narrante, ormai adulto, tenta di abitare la mente di quel ragazzo, ma non riesce, e deve quindi riconoscere i limiti del suo accesso a ciò che realmente pensa Darren.

«Le mie poesie cercano di descrivere la possibilità di un canto capace di unire le persone nelle loro differenze.»

Goffredo Fofi

Caro Garrone, il film è bello ma...

«Domenica», primo ottobre 2023



Il successo del film è meritato, la storia ci avvicina alle sofferenze dei migranti, ma ha il limite di essere poco radicale e «vecchio». Un punto di vista

È un film molto bello, *Io capitano* di Matteo Garrone, che sa accostare un vasto pubblico alla realtà delle migrazioni che ci riguardano, oggi per noi italiani la realtà più grave e scottante di tutte. Se ne loda la maestria del racconto, la capacità di mostrare in tutta la sua fatica e il suo dolore, in tutta la sua ingiustizia, cosa costi a dei ragazzi, così simili infine a tanti dei nostri, muoversi alla ricerca – di «un paese dove buongiorno vuol dire veramente buon giorno». Ma esiste questo paese o è solo un sogno, un’aspirazione ricorrente in chi si muove spinto dal bisogno, che è anche bisogno di giustizia, di sicurezza, di fratellanza?

Si prende conoscenza, partecipandovi affettivamente, a una storia che non è solo di oggi e che tanti di noi conoscono bene, secondo un processo di identificazione che per alcuni viene dalla memoria familiare delle nostre migrazioni. Un ricordo che fa parte, o dovrebbe, di un dna nazionale di quando Crispi diceva «o emigranti o briganti» perché parte della nostra società, al Sud come al Nord, non aveva di che sfamarsi e i più giovani, anche allora in avanscoperta, aprivano la strada di una onesta sopravvivenza a famiglie e a ceti e a paesi. O anche, a volte, a diventare elementi di disturbo per il quieto vivere borghese quando la difficoltà di venire accettati era più forte.

Sì, è un bel film *Io capitano*, che può ricordare nel titolo (per l’avventura del protagonista che in quel romanzo si muoveva alla ricerca del padre in una terra lontana). *Un capitano di quindici anni* di Verne (il «capitano» di Garrone ne ha sedici) ma anche *Dagli Appennini alle Ande* di De Amicis, tra i pochi testi che accostarono gli italiani alle fatiche e alle peripezie di un ragazzino migrante e bensì nostro. (Degli scrittori italiani del secondo Dopoguerra, mi pare che solo Giovanni Arpino abbia raccontato ai ragazzi le avventure di uno di loro, dal Sud al Nord negli anni del boom e dello spopolamento delle campagne...)

Citare questi autori è già, in qualche modo, una presa di distanza dal modo di raccontare Garrone, in questo film così necessario e così ambizioso, e tuttavia un poco «vecchio». Altri (penso soprattutto alla rivista «Nigrizia», che conosce bene le cose africane) hanno mosso al film critiche motivate, di contenuto, ma il successo del film – ripeto: meritato! –, che rappresenterà l’Italia agli Oscar, esige qualche riflessione sulle sue ragioni, e in qualche modo anche sull’ipocrisia di un pubblico che si è commosso alla sua visione e ne ha compreso, ma forse solo in parte, il valore.

Il «capitano» porta in salvo tanti come lui che cercano un futuro migliore, attraversando ingiustizie e

fatiche e sofferenze terribili, fino in vista della Sicilia, la costa più vicina al loro continente, la porta dell'Europa. Un piccolo e commovente finale epico; ma dopo? Cosa ne sarà del «capitano» e del suo equipaggio? Potrebbe, anzi dovrebbe, essere l'argomento di un prossimo film di Garrone. Anche per raccontare l'Italia, che ne ha ancora bisogno vista la superficialità e il conformismo dei più – parlando anche dei politici, degli intellettuali e giornalisti, nonché della «sinistra».

Bene, dunque, Garrone e il suo *Capitano*, ma con il residuo di qualche dubbio non solo formale. Citare Verne e l'ottimo De Amicis è già dirne un limite. La realtà attuale è assai diversa, nonostante le somiglianze di cui si è detto, da quella di De Amicis, e *Io capitano* non può e non deve somigliare a un «racconto mensile» del *Cuore*. Una certa insoddisfazione nei suoi confronti deve venire da:

a) Sapere di star vivendo in un'epoca radicalmente nuova, quella della globalizzazione e di una diversità che è tanto sociale quando, diciamo, ecologica, enorme;

b) Tra il *Cuore* e noi ci sono stati, per non parlare che di cinema, le avanguardie tra le due guerre; il cinema militante russo, spagnolo, francese, americano; e più di recente la *nouvelle vague*... Insomma, non si può raccontare come un tempo, il nostro tempo esige analisi più radicali e forme narrative adeguate, nuove. *Io capitano* può sembrare, in questo senso, un film perfino più «vecchio» dei documentari e film del Garrone di ieri...

Quanto al suo successo, è bene dubitare della falsa coscienza del pubblico che si commuove e applaude ma, fuori dal cinema, si comporta troppo spesso altrimenti, nei confronti dei migranti e delle loro storie e difficoltà.



Giuditta Casale

Nello studio di Monica Pareschi

giudittalegge.it, 4 ottobre 2023



Intervista alla traduttrice di *Il puma* di Jean Stafford

Jean Stafford (1915-1979) è autrice di quattro romanzi e dei racconti raccolti nel volume *The Collected Stories of Jean Stafford* (1969), da cui sono tratti i racconti pubblicati in italiano da BUR con il titolo *Il castello interiore*, prima opera dell'autrice statunitense in italiano nel 2011, tradotta da Chiara Gabutti. Con i racconti Jean Stafford aveva ottenuto il premio Pulitzer nel 1970. Di lei Adelphi ha pubblicato nel 2022 *Elephi*, tradotto da Livia Signorini, a cui segue da poco in libreria *Il puma*, apparso per la prima volta nel 1947, e finalmente in italiano con la voce di Monica Pareschi.

Cosa altro dovrebbero sapere o conoscere di questa scrittrice i lettori e le lettrici italiane? E qual è stato il primo incontro di Monica Pareschi con Jean Stafford?

Il primo incontro è stato, per la verità, abbastanza fortuito. Ero in Svizzera, ormai più di due anni fa, in una residenza per traduttori, un po' annoiata dal libro a cui stavo lavorando. Pigro pomeriggio estivo, pascoli e cime tutt'intorno, muggiti distanti di mucche, una cartolina. *Il puma* se ne stava, letteralmente, appostato sullo scaffale della biblioteca, nella sua veste tedesca: *Die Berglöwin*. Non sapevo assolutamente niente dell'autrice, ma il titolo era bellissimo, io adoro i felini e pur di non lavorare mi sono messa a leggere, in una lingua che ormai mi risulta abbastanza ostica ma che continua a cullarmi con la sua aspra, speciale dolcezza. L'ho dovuto

abbandonare presto, troppo difficile la lettura in tedesco, ma non senza essermi accorta che avevo tra le mani qualcosa di stupefacente. Sono andata su Amazon e ho ordinato le opere complete di Jean nell'edizione della Library of America (lei ormai è Jean, e le voglio bene per i motivi che dirò: non tutti gli autori che traduco li chiamo per nome, ma naturalmente prima e dopo di lei ci sono stati Emily, Charlotte, Doris, Thomas e qualche altro, autori che mi hanno toccata nel profondo, molto più giù del piano intellettuale, autori che mi hanno sfiorato i nervi, la carne). Per come la vedo io non è necessario sapere nulla di un autore, per leggerlo o tradurlo, basta mettersi in ascolto assoluto, ma naturalmente la biografia di Jean è troppo succosa e tragica per essere ignorata: ragazza sballottata tra la natia California, l'Ovest più rude (come Molly nel *Puma!*) e l'Europa a seguito di complesse vicende familiari e piccole catastrofi economiche, di cui si trova l'eco nel libro, è stata la moglie di Robert Lowell, il fondatore della cosiddetta «poesia confessionale», quel gruppo variegato che si raccoglieva a Boston alternando seminari, psicofarmaci, martini, ricoveri nei reparti psichiatrici, suicidi più o meno riusciti: tutto materiale che ha alimentato una delle grandi stagioni della poesia americana del Novecento – bastano i nomi di Plath e Sexton, tra tutti –; ha vissuto la depressione e l'alcolismo del marito, ne è uscita devastata nella psiche e nel corpo – un incidente in

macchina, con lui ubriaco alla guida, le ha cambiato per sempre i connotati, ed era bellissima. Ha scritto racconti meravigliosi, che le sono valsi il Pulitzer nel 1970. Oltre al *Puma*, ha scritto altri tre romanzi. È stata una giornalista di successo e ha intervistato la madre di Lee Harvey Oswald, l'assassino di Kennedy: una lunga intervista esemplare che parla della madre, più che del figlio, e che andrebbe tradotta. Si è sposata tre volte. È morta alcolizzata. La vita di un'intellettuale americana nel Novecento, a suo modo romanzesca. Comunque: in autunno sapevo quasi tutto di Jean, e ho proposta il libro a Adelphi. Mi hanno ascoltata. La grande fortuna è stata anche aver incontrato l'interesse dell'editor Simona Sollai,

che conosceva il libro e lo amava quanto me. Mi ha appoggiata nella proposta, ha trepidato (e tramato!) con me perché la proposta venisse accolta, poi mi ha sostenuta e letta e rivista con vera passione, oltre che con grande professionalità. Evviva i revisori come Simona. Ora che noi traduttori abbiamo raggiunto un minimo di visibilità, è bene che si cominci a parlare di chi sta dietro le quinte e fa un lavoro impagabile, quando lo fa. Potrei citarne almeno cinque o sei, nel corso della mia vita di traduttrice, da cui ho imparato tantissimo.

(Un romanzo scritto nel 1947 che conserva una forza narrativa trascinante. Ralph e Molly, i protagonisti di *Il puma*, accomunati dal fisico gracile e giallognolo, dopo aver contratto insieme la scarlattina, vivono un'infanzia simbiotica e di opposizione al borghese e ordinato mondo materno, in cui sono perfettamente inserite le due sorelle maggiori, Leah e Rachel. La visita annuale del nonno, patrigno della madre, con l'inattesa morte dello stesso, scardina la consuetudine in cui sono incastrati come bambini, e li porta a vivere le estati nel ranch dello zio Claude, fratellastro della madre, e a sperimentare la selvatichezza del paesaggio e la ruvidezza dei modi che avevano solo intravisto nei comportamenti del nonno Kenyon, fino all'inevitabile passaggio di quella soglia, oscura e perturbante, dell'essere adulti.)

Con quale bagaglio Monica Pareschi ha seguito il viaggio di Ralph e Molly dalla curata e castrante casa materna in California al selvatico ranch in Colorado di zio Claude?

Per cominciare, diciamo che io nasco americanista. Nel senso che mi sono laureata in letteratura anglo-americana, e dunque il viaggio a ritroso di Ralph e Molly – se ci pensi è un viaggio a ritroso rispetto a quello classico dell'eroe americano, un po' un ritorno alla scena del delitto, ossia dove si è consumato perlopiù il genocidio dei nativi – l'ho seguito in parte in quell'ottica. È il bagaglio diciamo consapevole con cui sono partita. Ai più frettolosi *Il puma* apparirà



«Una certa alterità che riguarda anche il piano diacronico deve rimanere, altrimenti avremo un testo impoverito, appiattito sull'oggi, una sorta di **addomesticamento** di un passato che è altro.»

forse come un bellissimo libro dimenticato, una tipica, deliziosa, intelligente riproposta adelfiana, persino una chicca. Tra l'altro anche negli Stati Uniti la riscoperta è abbastanza recente: Stafford è nota perlopiù per i suoi racconti, e infatti alcuni erano già stati proposti dalla BUR nel 2011. In realtà a me sembra che *Il puma* abbia tutte le caratteristiche del grande romanzo americano. Forse un piccolo grande romanzo americano, ma quel piccolo si riferisce alla brevità: una concisione, una concentrazione, una pregnanza che è la cifra dello stile della «raccontista» Jean Stafford. Poi immagino ci sia una propensione mia, naturale, per le storie d'infanzia e di adolescenza, i *coming of age novel* e, non ultima, la frequentazione pregressa di Shirley Jackson. Molly mi è apparsa, da subito, come una sorellina della Merricat di *Abbiamo sempre vissuto nel castello*, che ho tradotto anni fa. Più tragica e indifesa, ma con la stessa sensibilità, lo stesso sguardo surreale e perfido. C'è poi, per ogni traduttore, un bagaglio inconsapevole, più informale, personale, affettivo. Non siamo critici, anche se tradurre è anche un atto interpretativo.

(La voce di Jean Stafford appare in italiano nella traduzione di Monica Pareschi incisiva e allusiva, capace di soffermarsi su minimi particolari, soprattutto dei paesaggi naturali e degli interni delle case, ma anche sulle minime reazioni del corpo dei personaggi, così da fornire la mobilità palpitante della vita, velandola di un che di misterioso e di morboso, in cui tutto, persino gli oggetti, come il tappeto macchiato dal vomito di Ralph in presenza di due ospiti detestati dai bambini, i coniugi Follansbee, sembrano avere vita e intenzioni predatorie.)

Ci sono stati degli aggiustamenti rispetto all'originale del 1947 che rendessero la lingua italiana più vicina ai lettori e alle lettrici del 2023? Come si comporta la traduttrice quando deve corrispondere a una scrittrice a distanza di tempo?

C'è da dire che la distanza temporale tra una traduttrice nata negli anni Sessanta in Italia e una scrittrice americana nata nel 1915 in America, anche per un certo sfasamento tra la società italiana e americana, non è così significativa come quella che può esserci con un autore dell'Ottocento. Molti riferimenti alla realtà americana del periodo in cui si svolge l'azione – gli anni della grande Depressione del '29 – hanno richiesto ricerche e aggiustamenti: giochi infantili, battute, filastrocche, fumetti ecc. Io non sono per avvicinare indiscriminatamente, per annullare le distanze. Una certa alterità che riguarda anche il piano diacronico deve rimanere, altrimenti avremo un testo impoverito, appiattito sull'oggi, una sorta di addomesticamento di un passato che è altro. In questo senso cerco sempre di non perdere il filo che collega la mia lingua a quella del passato, che coltivo non solo letterariamente ma anche con una memoria per una lingua orale che ho frequentato (quella dei miei nonni, per esempio) e che non c'è più. Credo di essere diventata una traduttrice anche per il gusto che abbiamo in famiglia per la lingua parlata da chi è venuto prima di noi, che ci piace evocare e citare, ravvivandola di continuo: un grande piacere e divertimento che mi accompagna fin da quando ero bambina. Mi è molto utile nella resa del parlato, per esempio. La mia gamma linguistica orale, diciamo, è più ampia della media, e infatti a volte la gente, specie quelli dell'età di mio figlio o i miei studenti, non mi capisce! Incredibile

l'impoverimento linguistico che affligge le ultime generazioni, anche per quel che riguarda la lingua bassa, l'oralità. Parliamo una lingua fatta di cliché, siamo parlanti meno creativi di chi è venuto prima.

Una mia curiosità, direi filologica.

«Sicuramente se ne stavano lì, quegli analfabeti, a grattarsi e a cianciare di saliva i mozziconi delle sigarette, e a dire cose come “c'aveva”, “ma però” e “a me mi” con quella loro pronuncia da bovani.»

In questo passo è evidente la presenza della traduttrice che ha piegato quelli che sono errori tipici del parlato italiano per dare corpo ed evidenza a qualcosa che nell'originale deve essere necessariamente di altra natura. Ci spieghi come funziona l'intervento del tradurre in questi casi? E qual è l'atteggiamento che hai assunto tu come traduttrice?

È una domanda interessante, perché non tutti i traduttori si comportano allo stesso modo. Nei casi di devianza dallo standard – espressioni dialettali o errori che denotano la provenienza sociale o geografica di un personaggio, ho due tecniche abbastanza consolidate: nel caso dei dialetti – gerghi, slang, cockney ecc. – evito come la peste qualunque resa dialettale arbitraria e lavoro molto sul lessico e sulla sintassi (che spesso è più sfilacciata e lasca rispetto alla norma), per esempio girando le frasi in modo da evitare quasi del tutto i congiuntivi, che sono la prima marca dell'italiano corretto (e spesso ipercorretto), o usando gli anacoluti, che danno una certa coloritura popolare al discorso. Per quanto riguarda gli errori, non ricorro mai a storpiature puntuali, non riproduco l'errore laddove occorre nell'originale – spesso risulta artificioso e poco naturale – ma lo sposto dove è più facile che si presenti in italiano: questo mi sembra garantire una certa naturalezza e

«Il traduttore deve **resistere alla tentazione** di riempire, chiarire, spiegare.»

fluidità della lingua, anche in presenza di strafalcioni: lo strafalcione, insomma, deve essere verosimile in italiano. Punto a un effetto globale efficace, non a un'aderenza puntuale. Alla fine però i conti devono tornare tutti, bisogna rendere giustizia al testo. Più che una questione scientifica la traduzione, direi, è una questione etica, ed estetica.

(Difficile descrivere l'atmosfera del romanzo, che è forse la cifra più evidente di *Il puma*. Poche le cose che accadono, eppure sembra che tutto stia per essere travolto e sconvolto, che ci sia una forza nella natura e nei paesaggi che valga come presagio del mutamento e della catastrofe. Nello stesso tempo c'è un'immutabilità che pesa su ogni cosa, affermandone un ineludibile destino. Così accade anche per Ralph e Molly che sembrano schiacciati nella loro vita reale, mentre nell'interiorità vorticano freneticamente alla ricerca di sé e anche di un certo adeguamento al mondo esterno, che non li snaturi. In questo sforzo i destini di fratello e sorella finiscono per divaricarsi, ferirsi, contendersi quello spazio affettivo che da una parte li soffoca e dall'altra li emargina.)

Come si ricreano in un'altra lingua le sfumature e l'allusività dell'originale? Ci sono delle difficoltà da superare e di quale natura?

Come dicevo, *Il puma*, pur essendo a tutti gli effetti un romanzo, ha in parte, stilisticamente, le caratteristiche di un racconto: l'allusività, l'ambiguità, la struttura lacunosa che lascia grande spazio all'attività del lettore, che riempirà a modo suo i vuoti o accetterà la polivalenza dei simboli, le sospensioni, le attese, il mistero. Ogni tanto si aprono degli abissi di senso, come alla fine del capitolo 6, in cui si ragazzini «avevano sentito il diavolo parlare». Soprattutto in questi casi, il traduttore deve resistere alla tentazione di riempire, chiarire, spiegare.

È una scrittura portentosa quella di Jean Stafford, alla quale Monica Pareschi ha aderito con duttile e molteplice felicità. Ci sono delle affinità tra scrittrice e traduttrice

«Il suo sarcasmo, il suo ribrezzo, il suo rifiuto, la sua solitudine, la sua stolidità autarchica affettiva, la sua totale non appartenenza al mondo, in qualche momento della vita sono stati anche i miei.»

che conducono più facilmente a questo risultato? O invece è tutto mestiere e non c'è spazio per il sentimento? Perché da lettrice a me è parso che nelle pagine di «Il puma» battesse anche il cuore della traduttrice, e questo ritmo vivo e pulsante contagiasse poi anche chi legge.

Guarda, il mestiere funziona, per fortuna, con i libri che traduciamo e non ci coinvolgono particolarmente. Non è il caso di questo libro. Lo sguardo di Molly, soprattutto, il suo vedere sentire annusare le cose, il suo patire la realtà del mondo, il suo combatterla, è straordinariamente vicino a quello di me bambina: l'ho riconosciuto, e mi sono riconosciuta. L'adesione traduttiva è fatta anche di queste cose. Il suo sarcasmo, il suo ribrezzo, il suo rifiuto, la sua solitudine, la sua stolidità autarchica affettiva, la sua totale non appartenenza al mondo, in qualche momento della vita sono stati anche i miei. Traducendo mi sono commossa profondamente.

Qual è lo studio, inteso come spazio fisico, in cui Monica Pareschi traduce e cosa ha dovuto modificare di quello spazio per tradurre «Il puma»? C'erano anche gli altri libri di Stafford? In originale o i due precedenti già tradotti?

Non sono una traduttrice particolarmente metodica, tanto meno feticista, anche se per la maggior parte dell'anno traduco quasi a tempo pieno, nel mio studio, che è un soppalco sopra il soggiorno

«Mi sento più una scrittrice, e lo dico senza nessuna enfasi. Leggo, ascolto, riscrivo.»

con una finestra che dà su un bel cortile alberato. Abito in una casa silenziosa, e questo è importante. Mi piace anche tradurre in estate, in luglio e agosto, possibilmente lontano dalla città e in qualche luogo appartato, per esempio qualche residenza per scrittori e traduttori a nord delle Alpi. Mi piace lavorarci perché entro in una bolla di irrealtà in cui contano solo le parole e la vita pratica perde consistenza. Patisco molto le responsabilità quotidiane: illudermi che non esistano, almeno per un periodo, mi è di grande conforto. Mi piace il lavoro immersivo, continuo, concentrato. Non riesco a tenere dietro a troppi progetti, sono la persona meno efficiente e multitasking della terra. Sono dispersiva. La lingua, e la traduzione in particolare, ha una funzione ordinatrice, è un'attività che dà forma alle mie giornate, e nel farlo mi tranquillizza molto. *Il puma* l'ho tradotto in pochi mesi invernali, a casa mia, senza particolari riti propiziatori. Avevo già letto i racconti di Stafford, sulla scrivania avevo i suoi romanzi e una sua biografia. E una coperta-sciarpa svedese sulle spalle, quando mi veniva freddo.

Lungo l'elenco degli autori tradotti da Monica Pareschi: Doris Lessing, James Ballard, Bernard Malamud, Willa Cather, Shirley Jackson, Charlotte Brontë, Alice McDermott, Hisham Matar, Mark Haddon, Paul Auster, Muriel Spark. In particolare io chiedo espressamente dal 2019 la tua traduzione di «Cime tempestose», con la quale nel 2020 hai vinto il premio Gregor von Rezzori. L'ho regalata prima a mia figlia, e poi ogni volta che mi capita di scegliere questo libro come dono per amici e amiche. Quali di queste precedenti traduzioni ti ha aiutato a entrare con più immediatezza nella voce di Jean Stafford? O invece allo scopo più poté l'insegnamento di

«Dovremmo tradurre solo **ciò che ci piace.**»

traduzione all'università Cattolica di Brescia?

Sono una traduttrice prestata all'università, non ho un background accademico e anche se ho letto alcuni testi teorici non ho un approccio programmatico alla traduzione. Mi sento più una scrittrice, e lo dico senza nessuna enfasi. Leggo, ascolto, riscrivo. Cerco di farlo bene. La traduzione è una delle forme della scrittura: non si inventano storie, ma la lingua, quella te la devi inventare per essere credibile. E deve essere la lingua di uno scrittore, non una lingua di servizio. Bisogna avere quel coraggio. Capita di scrivere male, e di tradurre male, ovviamente. Meglio sbagliare onorevolmente che rifugiarsi in una non-lingua uniforme e pastorizzata. Ma questo vale per me. Le due precedenti traduzioni di Shirley Jackson, *L'incubo di Hill House* e soprattutto *Abbiamo sempre vissuto nel castello* di sicuro sono state un buon viatico per entrare nel mondo di Jean.

Tre libri di Jean Stafford pubblicati in italiano da tre traduttrici diverse: Chiara Gabutti, Livia Signorini e tu. Dal mio personale angolino di lettrice, amo molto quando a uno scrittore o a una scrittrice corrisponde sempre lo stesso traduttore o traduttrice. So che per ragioni editoriali e di impegni non sempre è possibile. La tua posizione in merito? Cambia se invece che da traduttrice rispondi da lettrice?

I racconti tradotti da Chiara Gabutti sono usciti parecchi anni fa, al tempo io non conoscevo Stafford. *Il puma* è stato una mia proposta e dunque è stato affidato a me, anche perché sono una traduttrice adelphiana di lungo corso. *Elephi* è stato acquisito

assieme al *Puma* e quasi tutta la narrativa per bambini che esce nella collana I cavoli a merenda è affidata a Livia Signorini. Diciamo che se Adelphi decidesse di continuare a pubblicare la Stafford mi dispiacerebbe molto non tradurla. Ovviamente può succedere. A volte i traduttori si alternano per motivi abbastanza prosaici, che non hanno necessariamente a che fare con la bontà del loro lavoro. Certo è un'autrice, come ho detto, con cui mi sento molto in sintonia: c'è una corrispondenza di sguardo, di sensibilità, di respiro.

C'è un avvertimento che vorresti fare ai lettori e alle lettrici italiane per entrare nel profondo delle pagine di «Il puma» di Jean Stafford? O altre letture che consiglieresti da abbinare?

Oh, no, nessun avvertimento! Nessuna prescrizione, contano solo l'ascolto, il piacere – che può essere anche morboso, repulsivo –, il gusto. Credo dovrebbe essere così anche per i traduttori: dovremmo tradurre solo ciò che ci piace. Naturalmente non funziona sempre così.

(Letture da abbinare: sicuramente i grandi scrittori-paesaggisti dell'Ovest americano, in primis Willa Cather, che in comune con la Stafford ha anche la cura maniacale per lo stile, sebbene le manchi il lato morboso. E anche la Cather è interessata alle dinamiche sociali, economiche della vita lontana dai grandi centri, all'America provinciale e decentrata, che sia l'Ovest o il Midwest. Poi, l'ho già detto, Shirley Jackson, per lo sguardo deformante e insieme rivelatorio sul reale. Shirley Jackson, lo sappiamo, è molto di moda tra i giovani scrittori e lettori: chi ha amato la Jackson amerà senz'altro questo libro.)

«Capita di scrivere male, e di tradurre male, ovviamente. Meglio **sbagliare onorevolmente** che rifugiarsi in una non-lingua uniforme e pastorizzata.»

Andrea Romanzi

Jon Fosse, esercizi di incomunicabilità

«il manifesto», 6 ottobre 2023

Quarto norvegese a ricevere il premio Nobel, autore di un'opera monumentale che si compone di sette volumi, in corso di traduzione anche in Italia

L'introduzione del norvegese Jon Fosse alla letteratura fu – a suo dire – poco invitante e ancor meno lusinghiera: nel corso di una intervista del 2006 per la rivista «Bok & Bibliotek» rivelò al suo interlocutore: «Iniziai a leggere nello stesso momento in cui cominciai a scrivere. La maggior parte di ciò che leggevo non mi piaceva ... fatta eccezione per Tarjei Vesaas, di cui lessi prima di tutto *Il castello di ghiaccio* (Iperborea). Successivamente, ricordo che inserii nell'elenco *Gli uccelli* (Iperborea)». Erano titoli da cui uno studente norvegese non poteva prescindere: Fosse avrebbe aggiunto, più avanti, fra i suoi autori Knut Hamsun, anche lui Nobel per la letteratura nel 1920, e fra le sue letture l'*Inferno* di Dante, letto in diverse traduzioni.

Nonostante la sua scrittura abbia una chiara matrice modernista, i pilastri su cui Fosse ha costruito la propria cultura letteraria sono ben radicati nella letteratura classica, in particolare nei poemi epici – l'*Iliade* e l'*Odissea* – e nella Bibbia. Nello stile ricorda da vicino alcune pagine di Samuel Beckett, ma la sua scrittura è ancora più radicale e, soprattutto nel teatro, procede per sottrazione, scardinando e decostruendo gli elementi spaziotemporali, così da presentare un ambiente privo di punti di riferimento, dove anche il concetto di identità perde consistenza. Governate da un estremo minimalismo, le pièce di

Fosse sono connotate dall'assenza di una trama vera e propria, da una lingua scarna e da pochissimi personaggi privati del nome e di qualsiasi elemento che contribuisca alla loro caratterizzazione.

Quarto scrittore norvegese a ricevere il Nobel per la letteratura, Fosse è nato nel 1959 e ha studiato filosofia e sociologia, prima di specializzarsi in scienze della letteratura. Mentre stava ancora studiando, a metà degli anni Ottanta, pubblicò il suo primo romanzo, *Raudt, Svart* (*Rosso, nero*), dando avvio a una carriera prolifica, che spazia tra i generi più disparati: dal romanzo ai libri per bambini, alle opere teatrali, ai saggi, alle poesie, tutti tradotti in molte lingue, e apprezzati soprattutto in Germania, Stati Uniti, Giappone e Polonia.

La componente modernista dei suoi scritti attinge alla corrente letteraria che ha incontrato più larga fortuna nella Norvegia degli anni Ottanta, e di cui Fosse è forse l'esponente più acclamato. Cresciuto in un contesto familiare intensamente permeato dal pietismo e dal quaccherismo, ne prese le distanze molto presto dichiarandosi in un primo tempo ateo, ma convertendosi poi al cattolicesimo, nel 2013.

Sui suoi scritti, i motivi religiosi fanno, patentemente, una grande presa: tutta la filosofia nichilista che parte dalla «morte di dio» è – secondo Fosse – il presupposto fondativo della letteratura moderna;

compresa la sua. Il che non gli ha impedito di conferire alla scrittura il carattere sacro di un esercizio religioso.

Già a partire dai primi studi, le questioni di teoria della letteratura entrano stabilmente nei suoi saggi, che risentono palesemente dell'influenza di linguisti, semiologi e aforisti – da Greimas a Barthes – concretizzandosi in una scrittura letteraria sintatticamente asettica e minimalista, allo stesso tempo connotata da un gran numero di ripetizioni, che contribuiscono a problematizzare la questione della lingua, e la sua incapacità di metterci in comunicazione, con gli altri e con noi stessi. Non a caso, i pochi personaggi delle opere teatrali di Fosse si parlano addosso, si ripetono, pirandellianamente senza capirsi mai, dando luogo a sequenze narrative di natura descrittiva, più che mirata a restituire l'azione

dei caratteri in campo. I quali, tuttavia, proprio in quanto sottratti alle esigenze narrative più votate all'intreccio, assumono uno spessore psicologico complesso e intrigante, che si risolve in una focalizzazione introspettiva, consentendo al lettore di scendere nelle più recondite fratture del loro animo. Già dai suoi primi tre romanzi erano evidenti la potenzialità narrative di Jon Fosse: l'esordio, *Raudt Svart* (*Rosso, nero*) si articola in numerosi salti temporali, e altrettanto frequenti cambi di prospettiva, per raccontare la ribellione di un giovane ragazzo nei confronti dell'ambiente pietista in cui cresce. Ma è con *Stengd gitar* (*Chitarra chiusa*), secondo romanzo pubblicato nel 1985, che il nome di Jon Fosse si carica di una maggiore risonanza: la storia di una giovane madre, che rimanendo chiusa fuori casa si condanna a separarsi dal suo bambino di



© Getty Images

un anno, vive sulla pagina grazie alla descrizione allarmante dell'impotenza della donna, restituita con una tecnica narrativa basata su associazione di idee e stati d'animo che scorrono, lineari, sotto gli occhi del lettore.

Più complesso dei precedenti, e chiaramente più evoluto da un punto di vista stilistico, il terzo titolo dello scrittore norvegese si carica di contorni oscuri: *Blod. Steinen er (Sangue. La pietra è)* (1987) è costruito come un lungo monologo interiore che ruota attorno a un possibile caso di omicidio. «I miei romanzi» dichiarò poi «erano così oscuri e densi che la poesia si fece strada a forza». E, infatti, i suoi versi portano chiara una sorta di necessità naturale, una sorta di ineluttabilità di esistere, almeno sulla pagina.

Negli ultimi anni, la fortuna di Jon Fosse si è costruita soprattutto attorno alla sua produzione teatrale: il debutto avvenne nel 1994 al teatro di Bergen con il primo dramma, *E non ci separeremo mai* (Cue Press), che lo consacrò come uno dei più importanti drammaturghi della nostra epoca. Spesso inquadrati nel teatro postmodernista, i suoi *stykk* – come i norvegesi chiamano i testi teatrali – sono anch'essi figli di un inconfondibile stile scarno e pragmatico, che predilige ambientazioni quasi irreali, comunque scheletriche. I suoi personaggi, molto spesso anonimi, sono analizzati – anzi denudati – davanti agli occhi dello spettatore, privi di qualsivoglia barriera e liberi da imbarazzi, portando a galla i desideri, le paure e le passioni più nascoste del nostro subconscio. Torna, anche nelle battute dei personaggi portati sulla scena, l'insistenza sulle ripetizioni, già abbondanti nei lavori in prosa, con un effetto ritmico coinvolgente.

Il motivo per cui le anafore sono una prerogativa imprescindibile nel suo modo di scrivere, Fosse lo ha spiegato in una conversazione uscita sulla rivista «Prosopopeia», dell'università di Bergen: «Le utilizzo in maniera del tutto involontaria. È la verità. Ho iniziato a scrivere dopo essermi interessato molto di musica; tentavo di riprodurre lo stesso

stato d'animo che avevo quando suonavo... È per questo che è sbagliato intendere le ripetizioni come uno strumento narrativo, come un qualcosa di calcolato. Non è mai stato così.»

Questa naturalezza a cui Fosse fa riferimento è ben percepibile, per esempio, in drammi come *Nokn kjem til a komme (Arriverà qualcuno)* del 1996, in cui mette in scena una coppia di cui non conosciamo quasi nulla, nemmeno i nomi. I due, che nel testo vengono indicati come «Lui» e «Lei», si recano presso la nuova casa che hanno acquistato, vicino al mare, pianificando una vita tranquilla, lontana dal resto del mondo: vogliono stare soli, è questo che ripetono, ritmicamente, finché un uomo si presenta bussando alla loro porta, e sconvolge i loro piani. L'incontro riporta alla luce desideri nascosti, paure, abiezioni: Lui e Lei si trasformano nel corso dell'opera, mutevoli ed incerti come ognuno di noi.

Un'opera monumentale, che si compone di sette volumi, è in corso di traduzione per La nave di Teseo, che farà uscire, di qui a pochi giorni, il primo libro di questa Settologia, con il titolo *Io e un altro* (traduzione di Margherita Podestà Heir), che corrisponde ai volumi III-V dell'opera. Fosse prosegue tra queste pagine il racconto cominciato in *L'altro nome* (volumi I-II) il cui protagonista, Asle, è un pittore che vive sulla costa occidentale della Norvegia. Per Natale dovrà dipingere un'opera, e le aspettative riposte in lui lo forzeranno a rompere l'isolamento in cui si è rifugiato dopo la morte della moglie.

Del resto, la pittura è per lui un tramite per la conoscenza del proprio sé, qualcosa di realistico tanto quanto lo sono le fotografie, pur nella loro diversa concretezza. Il comparto introspettivo viene squardato in *Io e un altro* più che in altre prove narrative, e come quasi sempre accade nelle pagine di Jon Fosse, il piano relativo alla propria identità, quello temporale e quello più meramente fisico sfocano i loro contorni scivolando l'uno nell'altro, fino a trasformare la narrazione in un onirico viaggio verso la conoscenza di sé.

Paolo D'Angelo

La diffidenza per la finzione è nel nostro dna letterario

«Domani», 6 ottobre 2023

Nella letteratura il rifiuto dell'immaginazione risale a Manzoni. Ma la fiction può diventare realtà e parlarci delle cose che ci stanno a cuore

Un libro recente di Veronica Raimo si intitola *Niente di vero*. Invece l'ultimo libro di Tiziano Scarpa si intitola *La verità e la biro*. Dovremo dedurre che il secondo dice la verità, mentre il primo no? Meglio andarci piano. Non occorre essere Ponzio Pilato per capire che verità è un concetto pieno di insidie. Anche se partiamo dalla spiegazione più semplice, che dire la verità significa dire le cose come stanno, o raccontare come sono andate, ci infiliamo in un sacco di complicazioni.

Intanto, raccontare un fatto, anche un fatto qualsiasi, significa scegliere di menzionare alcune cose e altre no. Significa scegliere e un punto di vista. Significa assumere un tono di voce, o uno stile di scrittura. Ricordate Tommaso Landolfi, tra l'altro uno dei pochissimi scrittori italiani che abbia avuto inclinazione per il racconto fantastico? «Niente di quello che ho scritto è vero. Non perché non sia vero, ma perché lo ho scritto.»

Può farci capire quanto cambiano le opinioni nel tempo notare che mentre oggi, come testimonia il dibattito che si è sviluppato su questo giornale, gli scrittori sembrano prevalentemente orientati a rifiutare la fiction e a rivendicare il loro diritto, anzi dovere, di raccontare cose vere, di far concorrenza alla storia o al giornalismo, qualche tempo fa invece era diffusa la convinzione contraria, che persino

gli storici di professione non potevano far altro che deformare la realtà, imbrigliandola nelle gabbie del racconto, proprio come se fossero dei romanzieri, e che il realismo, in letteratura come al cinema, è solo un effetto di realtà, un effetto come altri.

Non bisogna poi perdere di vista un dato ineludibile: non si può provare la veridicità di nessun testo, di nessun racconto, restando all'interno di quel testo. Per decidere che qualcosa è vera e non inventata, ho sempre bisogno di un riscontro fuori dal testo.

E qui forse si può trovare la ragione di una certa mistica della presa di parola in prima persona, della vocazione testimoniale dello scrittore, che oggi circola molto: l'idea è che se mi metto in gioco, se faccio, in qualche modo, autobiografia, la credibilità di ciò che affermo sia maggiore. Come se non ci fossero molte famose autobiografie (a cominciare dalle *Confessioni* di Rousseau) a smentire questa fede un po' ingenua. «Confessarsi è mentire»: Italo Svevo era più smaliziato.

SOSPETTO VERSO LA FINZIONE

Perfino uno dei punti fermi che sembrano emersi dalla discussione, e cioè che nella tradizione letteraria per lungo tempo la fiction ha potuto richiamarsi alla giustificazione che ne diede Aristotele nella *Poetica*, spiegando che la poesia, pur non dicendo cose vere,

può essere più universale, più ricca di nutrimento, del racconto di cose accadute davvero, forse è meno sicura di quanto sia apparso, per esempio, a Walter Siti.

Non mi riferisco al fatto che le cose che raccontavano i grandi tragediografi greci, alla fine, non erano minimamente storie inventate da loro, ma attinte dalla mitologia o dalla storia (e quindi in qualche modo vere per il pubblico). Mi riferisco al fatto che la legittimazione aristotelica della finzione e della invenzione letteraria è rimasta a lungo estranea alla poetica occidentale, e si è fatta strada con fatica nella modernità. Non bisogna dimenticare che la dottrina cristiana, fin dalle origini e per lungo tempo, è stata diffidentissima nei confronti della fantasia e delle favole antiche.

Agostino deprecava di aver pianto per le vicende di Enea e Didone anziché, più proficuamente, sui propri peccati. Tertulliano condannava gli spettacoli perché l'autore della verità, Dio, non ama la finzione. Pascal metteva in guardia sui pericoli degli spettacoli teatrali.

Sembrano cose molto lontane, ma stanno dietro, anzi dentro, quello che si può considerare il capostipite del romanzo italiano. Quando si pensa a Manzoni lo si vede sempre come l'autore di un grande romanzo storico, in cui la verità della storia (i tumulti di Milano per il pane, la peste) va a braccetto con i personaggi inventati, Renzo, Lucia, Don Abbondio.

Meno spesso ci si chiede perché abbia scritto un unico romanzo, nonostante il grande successo con cui subito vennero accolti *I promessi sposi*. Il fatto è che appena ebbe completato il suo capolavoro, Manzoni cominciò ad arrovellarsi circa la legittimità della commistione di fatti veri e inventati che si chiama «romanzo storico». Gli sembrava che togliesse credibilità alle parti storiche, senza trovare compensi dal lato delle cose immaginate.

Gli sembrava di fare come un pittore che facesse circolare assieme il ritratto di una persona e l'originale, ossia la persona in carne ed ossa. Il figlio

«Niente di quello che ho scritto è vero. Non perché non sia vero, ma perché lo ho scritto.»

di un banchiere che si voleva dare alla letteratura e che si rivolse a Manzoni pensando di ottenere incoraggiamento, ebbe in cambio una doccia fredda: macché romanzi, datti al commercio che almeno si fanno i dané.

Molti pensano ancora che lo scritto in cui Manzoni mise in carta la sua demolizione del romanzo storico (e in realtà di ogni opera di finzione), il Discorso sopra i componimenti misti di storia ed invenzione, sia una involuzione senile. Ma anche se lo pubblicò tardi, Manzoni lo aveva pensato e scritto appena chiuso il romanzo.

Dietro c'era quel pensiero cattolico che abbiamo ricordato (il suo consigliere spirituale, mentre Manzoni lavorava ai *Promessi sposi*, lo ammonì subito di lasciar perdere quelle fantasie che non potevano che nuocergli), ma c'era soprattutto la difficoltà di comprendere la differenza tra finzione e falsità, proprio quella differenza che Aristotele aveva splendidamente intuito.

«Dell'inventato, che è quanto dire del falso» scrive Manzoni, come se non ci fosse una profonda diversità tra ciò che non corrisponde alla realtà perché viene travisato o distorto e ciò che è frutto della immaginazione dell'artista. Una diversità che forse sfugge ancora a molti teorizzatori della superiorità della «storia vera» sul «racconto inventato» nella letteratura di oggi.

FAME DI REALTÀ

Certo, dietro alla rinuncia al racconto di fantasia e alla preferenza accordata alle storie vere nella letteratura contemporanea ci sono anche altre ragioni, molto più vicine nel tempo. Quando la cosa è cominciata era in parte una reazione agli sperimentalismi

della Neoavanguardia, alla riduzione della letteratura a stile e linguaggio, ma era soprattutto una risposta al disimpegno postmoderno, considerato come quella cultura in cui stava andando perduta proprio la distinzione tra reale e immaginato, tra fatti e spettacolo, tra vero e finzione.

Slavoj Žižek parlava di «epidemia dell'immaginario» per stigmatizzare un'epoca in cui è diventato impossibile distinguere ciò che davvero accadeva dalla sua rappresentazione mediatica. Baudrillard denunciava la sparizione del reale e la sua spettacolarizzazione, che impedisce ogni orientamento effettivo nel mondo. David Shields opponeva a tutto questo, in un libro tradotto in italiano nel 2011, la Fame di realtà, la necessità di trovare un ancoraggio alla narrazione in quello che è accaduto davvero.

Oggi che il postmoderno ci appare lontanissimo, in quella che è stata chiamata «letteratura spuria», una letteratura che si fa indagine, una letteratura che diventa presa di posizione contro quanto di sbagliato si svolge sotto i nostri occhi, agisce, oltre alla volontà

di denuncia, una sorta di sfiducia nei confronti della capacità della letteratura di invenzione, di incidere davvero, di farsi ascoltare.

Ma dietro c'è ancora la convinzione che la finzione sia agli antipodi della verità, non sia altro che falsificazione, mentre il contrario del vero è il falso, non l'immaginato. Forse basterebbe pensare che molte di queste nuove forme narrative sono, a loro volta, delle mescolanze di vero e inventato, come attestano definizioni come «docufiction» o «autofiction».

Forse basterebbe riflettere sul fatto che, come ogni discorso sul reale deve organizzarsi in strutture narrative e stilistiche, e finisce così per riempirsi di finzione, allo stesso modo la finzione può diventare piena di realtà, può parlarci delle cose che ci stanno più cuore, e non solo nel nostro privato.

Forse aveva ragione Leonardo Sciascia, che faceva docufiction prima che il termine cominciasse a circolare, e che aveva letto Manzoni: non si tratta di tradire la realtà o di accodarsi ad essa, ma fare concorrenza alla realtà con la letteratura.



Marino Freschi

Ingeborg Bachmann. La poetessa che parlava alle stelle

«il venerdì», 13 ottobre 2023

Tornano in una nuova edizione alcuni dei versi più
«belli e tristi» della letteratura tedesca

«Le sue poesie sono belle e tristi»: così Hans Werner Henze nel 1952, nella prima lettera a Ingeborg Bachmann, subito dopo la riunione del Gruppo 1947, quella comunità di giovani scrittori che stava ricostruendo la letteratura tedesca dopo la tragedia della Germania. Qualche anno dopo, sempre Henze a Bachmann: «Scrivi in modo bello e ribelle». Due aggettivi che sono la chiave per comprendere la più grande poetessa tedesca del dopoguerra.

Tedesca? No, austriaca. Era nata al confine (come Peter Handke) con la Slovenia e l'Italia, a Klagenfurt, in Carinzia, la più meridionale regione austriaca, il 25 giugno 1926. Nel 1938 conobbe l'esperienza cruciale della sua vita, da cui partì tutto. «C'è stato un momento preciso che ha distrutto la mia infanzia: l'ingresso delle truppe di Hitler a Klagenfurt. Fu qualcosa di così orribile che i miei ricordi iniziano da questo giorno: con un dolore troppo precoce e con un'intensità che forse in seguito non ho mai più provato. Certo, io non compresi l'evento come avrebbe potuto comprenderlo un adulto. Ma quell'immane brutalità, che si avvertiva, quell'urlare, cantare, marciare – il sorgere della mia prima angoscia di morte. Un esercito intero arrivò così nella nostra quieta, pacifica Carinzia.»

L'«AMICA DELL'EBREO»

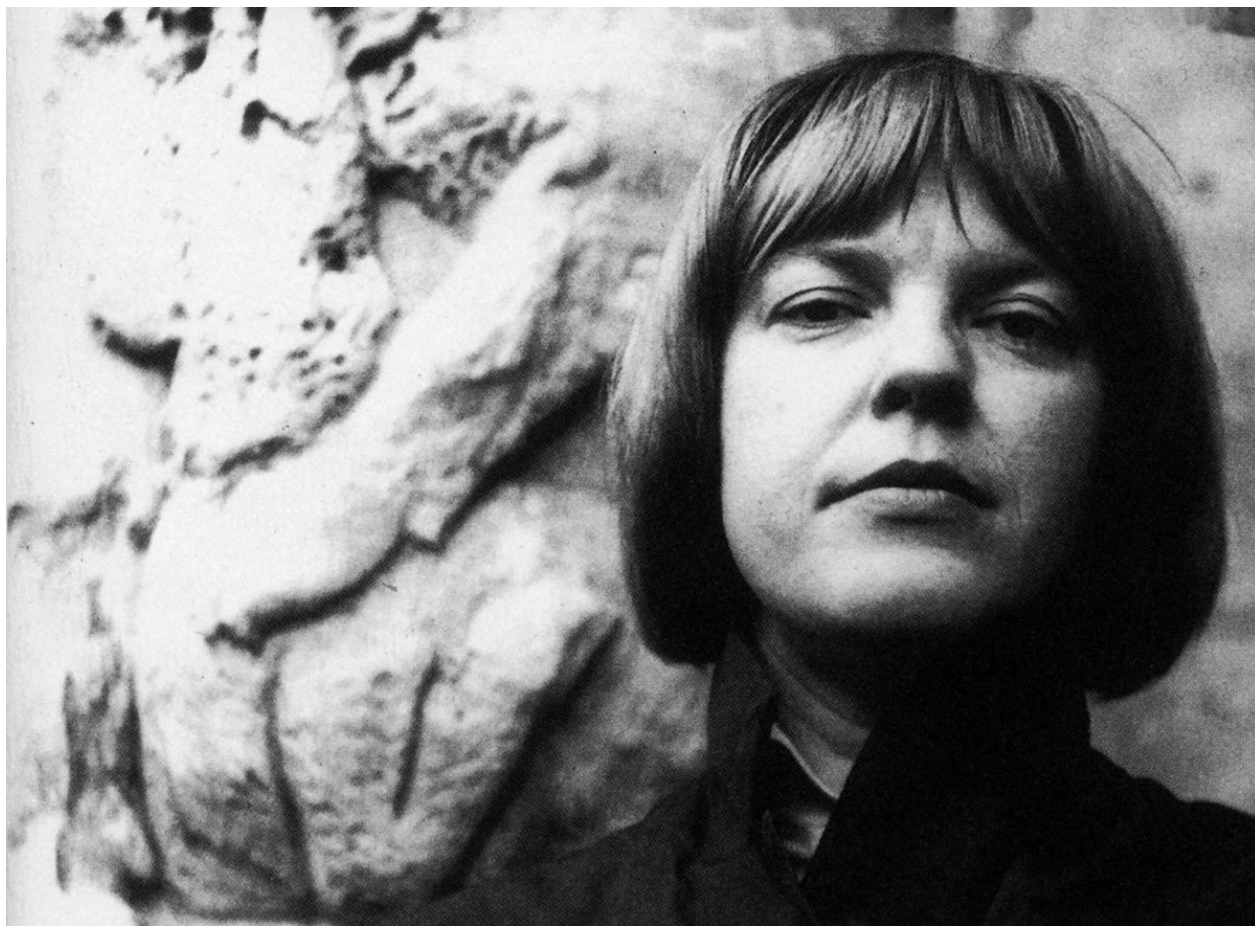
Veniva da una famiglia piccoloborghese, il padre era un insegnante che aderì al partito nazista e partecipò

alla guerra. Il rifugio della poetessa, della sorella e del fratello più piccolo, quello adorato, fu la valle da dove proveniva la famiglia. In un paese compatamente cattolico, i Bachmann erano luterani, un seme di diversità, che conteneva la dinamica della ribellione. La caduta del regime l'affrancò dall'angoscia, per lei fu una liberazione. Conobbe un ufficiale inglese d'origine ebraico-viennese. Insieme leggevano Shakespeare, Hofmannsthal, era la pace finalmente, la redenzione della lingua: la tradizione umanistica contro l'altra tradizione, quella sciagurata dei nazisti.

E così dai paesani veniva indicata come «l'amica dell'ebreo». Allora: la fuga per sempre, con l'approdo nel 1946 a Vienna, «città terminale» (come nel film *Il terzo uomo* di Carol Reed), la vecchia capitale, amata-odiata per sempre: «Lasciate che io parli non di una città qualsiasi, ma dell'unica, in cui le angosce e le speranze di tanti miei anni finirono raccolte in una rete». E la rete era l'università, l'incontro con il neopositivismo, ma anche con Viktor Frankl, il fondatore della logoterapia, la «cura con la parola».

ALL'UNIVERSITÀ DEL CAFÉ

Nel 1950 si laurea con una singolare tesi su Martin Heidegger; anzi, come volle sempre affermare, «contro Heidegger». Ma il filosofo dalle simpatie naziste, che per lei era anche il pensatore che aveva



saputo distinguere la parola dalla chiacchiera, da allora come un filo rosso attraverserà l'intera opera della scrittrice. La tesi ha un epilogo paradossale: al bilancio fallimentare della filosofia contemporanea lei contrapponeva l'arte contemporanea. Chissà che cosa aveva pensato il relatore, il professor Victor Kraft.

Nel frattempo Ingeborg aveva cominciato a frequentare la vera università viennese, il café. Nel suo caso il Café Raimund, dove si riunivano alcuni giovani scrittori intorno a Hans Weigel. In quest'ambiente lei conosce lui, Paul Celan. L'amore della vita, l'amore della morte. L'epistolario tra i due, ma soprattutto le poesie, le prose silenziose e discrete, raccontano di un amore stupendo e impossibile,

quello tra l'ebreo di Czernowitz in fuga dal destino e la giovane poetessa. Saranno insieme nel 1952 all'incontro del Gruppo 47, leggeranno le loro poesie. Quell'incontro cambiò la storia della letteratura tedesca. Walter Jens, uno dei più acuti critici letterari, rievocò quella riunione, inaugurata dai realisti: «Improvvisamente, accadde. Un signore di nome Paul Celan, nessuno l'aveva mai sentito prima, cominciò a recitare le sue poesie, cantando, come trasognato. Ingeborg Bachmann, un'esordiente di Klagenfurt, sussurrò alcuni versi con voce rotta e roca».

NEL FIUME PROFONDO

A Vienna Ingeborg e Paul s'incontrarono, si amarono, si scrissero, si lasciarono. Si ritrovarono

improvvisamente, come quando rifiutarono di partecipare a un volume in onore di Heidegger. Una toccante solidarietà d'amore che ritorna continuamente nell'opera di lei, come conferma la straziante rievocazione onirica dell'episodio di Celan che – nei primi incontri – le regala una foglia. Bachmann lo racconta in *Malina* nel 1971, un anno dopo la tragica scomparsa di Celan, suicida nella Senna: «Stai calma, pensa al parco, pensa alla foglia, pensa al giardino a Vienna, al nostro albero... Qui nei prati del Danubio ci siamo incontrati per la prima volta... Nel fiume, nel fiume profondo... Lui mi fa vedere una foglia secca e allora so che ha detto il vero. La mia vita finisce, perché lui è annegato nel fiume durante la deportazione, era la mia vita. L'ho amato più della mia vita». I viaggi da lui a Parigi erano stati vani. E Vienna non era più patria. Semmai per lei l'Austria è quella di Musil e di Wittgenstein (su entrambi ha scritto interventi decisivi). Così si apre all'esilio: «Io con la lingua tedesca / questa nuvola intorno a me / che tengo come casa / trascino attraverso tutte le lingue». Approda in Italia («nel mio paese primogenito, nel sud mi portai»), e comincia la sua seconda vita. Prima a Ischia nel 1953, a Forio, a Napoli e infine a Roma. E queste stazioni sono quelle in cui Bachmann si dedica alla composizione dell'*Invocazione all'Orsa maggiore*, il suo sublime canzoniere, che ora – in occasione del cinquantesimo anniversario della sua tragica scomparsa – torna per Adelphi in una stupenda edizione bilingue, con un prezioso apparato iconico, recuperando il testo dell'edizione critica tedesca, a cura di Luigi Reitani, raffinato traduttore e interprete, purtroppo vittima della pandemia nel 2021. Il suo testo è stato tradotto da Laura Ragone con una nota di Hans Höller.

Nel mio paese primogenito, nel sud
mi portai e trovai, impoverite e nude,
e sino alla cintola in mare,
città e castello.

LO SPAZIO DELLA CREATIVITÀ

Per Bachmann l'Italia, soprattutto Roma, è lo spazio della creatività, ancora percepibile in quegli anni: «Forse la cosa che mi lega di più è la vitalità di Roma, che sa collegare il vecchio al nuovo mondo così inafferrabile». Queste riflessioni – come quelle meravigliose di Goethe e quelle improbabili di Thomas Bernhard in *Estinzione* – confortano chi ha tutti i motivi per disperare, in questi tempi, della capitale. Per la scrittrice Roma è l'ultima metropoli «in cui si possa avere un sentimento di patria interiore». Visse in varie abitazioni, a lungo a via Bocca di Leone (dal 2000 la ricorda una targa). Ebbe con Max Frisch un rapporto burrascoso che finì proprio male, e lui ne scrisse in *Il mio nome sia Gantenbein*, un romanzo ingeneroso (infame); lei rispose, con la sofferenza del capolavoro, con *Malina*, dove, come in tutta la sua opera, affiora, inquietante, l'elemento del fuoco, come una predizione.

La notte del 26 settembre 1973 fu ricoverata per gravissime ustioni – aveva preso dei sonniferi e si era addormentata con la sigaretta accesa – all'ospedale Sant'Eugenio, dove morì il 17 ottobre. Thomas Bernhard, che molto l'amò, (tanto da dedicargli – col nome di Maria – un monumento letterario in *Estinzione*) annoterà: «In una clinica romana è morta la scrittrice più intelligente e più significativa che il nostro paese abbia prodotto in questo secolo». Ci resta – degna delle leopardiane *Vaghe stelle dell'Orsa* – la sua *Invocazione* estrema: «Spiegami, Amore, quello che non so spiegare: / dovrò io nel breve, orribil tempo, / solo il pensiero avere per compagno / nessun affetto conoscere o creare / pensar si deve / o nostra assenza è vana». Ecco: poesia occidentale, elegia boreale dell'Orsa.

Roberto Galaverni

Glück, poetessa dei miti. Nobel che parlava al dolore

«Corriere della Sera», 14 ottobre 2023

Asciuttezza e rigore espressivo, durezza dei temi. La poetessa dalla visione poco edenica e compiacente dell'umano destino era stata premiata nel 2020

Quando nel 2020 fu conferito il premio Nobel per la letteratura a Louise Glück, non erano probabilmente in molti a conoscere questa poetessa statunitense nata nel 1943 a New York in una famiglia di immigrati ebrei provenienti dall'Ungheria. I lettori della sua poesia, tuttavia, conoscevano bene la necessità, la fondatezza e soprattutto la qualità del suo cantiere poetico, che è andato via via allargando la sua portata conoscitiva e spirituale, come se si fosse sviluppato a cerchi concentrici dissodando e annettendo territori sempre più ampi. Del resto, lo stesso premio Nobel era arrivato dopo una lunga serie di riconoscimenti importanti, dal premio Pulitzer (2003), al National Book Award (2014), alla nomina a poeta laureato degli Stati Uniti nel 2003.

Il carattere più originale e riconoscibile della sua poesia sta probabilmente nella congiunzione tra l'asciuttezza e il rigore espressivo da un lato (è una poetessa, come suol dirsi, chirurgica) e la durezza dei temi e dei motivi più ricorrenti dall'altro. Sì, perché si tratta di una scrittrice con una visione assai poco edenica e compiacente dell'umano destino. Nelle sue raccolte di poesia parla anzitutto degli snodi traumatici che segnano lo sviluppo, se così si può chiamare, delle nostre vite (a partire dalla sua, che viene scrutata e analizzata senza alcun infingimento). E parla delle difficoltà dei rapporti interpersonali, delle meraviglie

e insieme delle insidie dell'amore, della solitudine, degli irrigidimenti e delle falsificazioni ideologiche che intridono l'esistenza quotidiana compromettendone la possibile naturalezza. Sono versi, i suoi, scritti da qualcuno che ha conosciuto la violenza, la prevaricazione, l'ingiustizia, nella carne come nello spirito.

Proprio per questo, nelle sue poesie affiorano spesso non utopici e inarrivabili orizzonti di gioia, quanto degli attimi di reale condivisione e partecipazione umana, se non forse di felicità. Per esempio nell'*Iris selvatico*, la sua raccolta di poesia in assoluto più apprezzata, Glück scrive: «Nel giardino, nella pioviggine / la giovane coppia che pianta / un solco di piselli, come se / nessuno l'avesse mai fatto prima, / le grandi difficoltà non fossero mai state / affrontate e risolte» (la traduzione è di Massimo Bacigalupo, mentre il libro, uscito in lingua originale nel 1992, è stato pubblicato in Italia nel 2020 dal Saggiatore, che poi è l'editore italiano della scrittrice statunitense).

Si vede bene, che a fronte del dolore, della sofferenza, dell'angoscia del vivere (che per questa autrice non sono solo o tanto di natura metafisica, ma ferite sempre storicamente ed esistenzialmente connotate), ciò a cui si aspira non è qualcosa di astratto, ma di direttamente vissuto e esperito, di conquistato adesso e qui.

Non è un caso che *L'iris selvatico* sia il resoconto poetico – quasi un poema, o meglio una sinfonia in versi – di un periodo felice trascorso dall'autrice assieme al figlio in una casa del Vermont e in particolare nel suo rigoglioso giardino (grazie alle cure della poetessa-giardiniere). È la cura del vivente che più importa, quello che ci dicono i suoi versi.

Va poi aggiunto che Glück è riuscita come pochi altri poeti del nostro tempo a dialogare proficuamente con gli autori classici e in particolare con i miti antichi. Il che è senz'altro notevole, visto che si tratta di un'operazione sempre oltremodo pericolosa, in quanto a rischio di retorica e di anacronismo. E invece Glück di volta in volta sembra aver trovato nello schema-base del mito non solo un modello, ma una verifica e una certificazione per le sue intuizioni riguardo alla realtà presente della vita e più in genere dei comportamenti umani. *Averno* (2006), ad esempio, si rifà direttamente al mito di Persefone e della discesa agli inferi (gli antichi ritenevano che nel lago Averno si trovasse la porta d'accesso

all'oltretomba) per indagare la natura dei rapporti familiari e coniugali.

E sono esattamente questi ultimi – la famiglia e l'amore (o il disamore) coniugale – i due motivi che ritornano con più continuità nei suoi versi. In *Meadowlands* (1997), ad esempio, tratta non solo della fine catastrofica, se così si può dire, di un matrimonio, ma anche e soprattutto della sostanza reale dei rapporti umani, della loro verità o della loro menzogna, della loro durata, dei loro condizionamenti. Mentre in *Ararat* (1990) il centro dell'attenzione sono le relazioni familiari, oscurate dalla presenza del lutto, anche se poi, proprio la presenza costante della ferita, dà adito a una voce poetica dolcissima e insieme struggente. In ogni caso, questa autrice, che oggi si compiange, è riuscita a fissare nei suoi versi la nostra esistenza lontano da ricette facili e da soluzioni falsamente concilianti (la sua poesia richiede lettori aperti e intelligenti), ma sempre con equilibrio e sobrietà, con intelligenza e una fraterna, umanissima partecipazione.



Carlo Ossola

I cento anni di Italo Calvino, autore cosmico perché apocalittico

«Avvenire», 15 ottobre 2023



Il fascino dell'opera di Calvino risiede nel fatto che l'universo osservato e l'universo immaginato tendono a sovrapporsi, nello spazio e nel tempo

Italo Calvino, nato esattamente cento anni fa, il 15 ottobre 1923, appartiene a una generazione che ha ancora pensato agli universali come giustificazione e modalità di rappresentazione, e comprensione, della vicenda individuale; con visione cosmica e angosciata (Paolo Volponi, *La macchina mondiale*, 1965), con appagata adesione (Umberto Eco, *Il problema estetico in san Tommaso*, 1956, citando Huizinga: «La bellezza dell'arte [...] converte immediatamente questo sentimento in un senso di comunione con Dio o in gioia di vivere», Conclusioni; sarà poi l'orizzonte del *Nome della rosa*), con meditata autocoscienza: «l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi» (Italo Calvino, «L'universo come specchio», in *Palomar*, 1983).

Il fascino dell'opera di Calvino è tuttavia nel fatto che l'universo osservato e l'universo immaginato (*Le città invisibili*) tendono a sovrapporsi, a insinuarsi uno nell'altro, nello spazio e nel tempo (*La memoria del mondo*); un punto qualsiasi, intensamente osservato – *La pancia del gecko* – è matrice di infinito: «Possiamo vedere il giardino di sabbia come un arcipelago d'isole rocciose nell'immensità dell'oceano, oppure come cime d'alte montagne che emergono da un mare di nuvole. Possiamo vederlo come un quadro incorniciato dai muri del tempio, o dimenticarsi della cornice e convincerci che il mare di sabbia

s'espanda senza limiti e copra tutto il mondo» («L'aiola di sabbia», da *Palomar*).

Importa qui osservare quali siano gli «operatori» di siffatta conversione dall'individuale al cosmico, dal particolare al globale. La mobilità delle sabbie certo, e il pulviscolo innumerabile dei granelli: basti pensare a *Collezione di sabbia*, 1984, con un ricordo – non spento – dell'immagine agostiniana (*Confessioni*, V, 3). Ma questa «utopia pulviscolare», lungi dal favorire – come è stato interpretato – la mobilità dell'informe, cerca ancor più di «cristallizzare» il fenomeno in sequenza, in forma, costruendo – grano per grano – un insieme coerente: «Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare sé stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità di immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi» (*Per Fourier. III. Commiato. L'utopia pulviscolare*).

Altro operatore simbolico di tale universalità è la «ramificazione ascendente» dell'albero: già Calvino ne aveva saggiato con sapienza la simbolica nel *Barone rampante*, 1957; ma essa diviene poi interrogazione universale nel trittico: *La forma dell'albero, Il tempo e i rami, La foresta e gli dei*, che costituiscono la sezione «Messico» in *Collezione di sabbia*, da cui salgono acute inquietudini critiche per i tempi di un'opulenza che fu spreco: «È attraverso un caotico

spreco di materia e di forme che l'albero riesce a darsi una forma e a mantenerla? Vuol dire che la trasmissione d'un senso s'assicura nella smoderatezza del manifestarsi, nella profusione dell'esprimere se stessi, nel buttar fuori, vada come vada? Per temperamento ed educazione sono sempre stato convinto che solo conta e resiste ciò che è concentrato verso un fine» (*La forma dell'albero*).

Gli *universali* e la *finalità*: è un'inquietudine che ha percorso – retaggio della civiltà medievale – i migliori anni (Sessanta-Ottanta del Ventesimo secolo) dei «sistemi di modelli», dagli schemi di Claude Lévi-Strauss, nella sua *Anthropologie structurale*, 1958: «Ainsi Pausanias, VIII, XXIX, 4: le végétal est le modèle de l'homme» al saggio di Eco appunto: *Dall'albero di Porfirio al labirinto enciclopedico*, 1981. E da quella morfologia l'immagine si dilata, in Calvino, alla storia umana: «Più che all'albero di Jesse, un albero genealogico che volesse rendere veramente quel processo di procreazioni e di morti che è la sopravvivenza umana dovrebbe somigliare a un albero vero con le sue ramificazioni contorte e disarmoniche, i suoi moncherini, il suo succo e il suo verde, le potature del caso e della storia, il suo spreco di materia vivente. Anzi, dovrebbe somigliare proprio all'albero di Tule, dov'è non chiaro cos'è radice e cos'è tronco e cos'è ramo» (*Il tempo e i rami*). C'è infatti in Italo Calvino una tensione (che fa della sua opera un'affascinante scissura e ricomposizione di aneliti) tra modelli di perfezione cristallografica e anamnesi dolenti dell'imperfezione umana, meditata nella *Giornata di uno scrutatore*, in attesa forse di una catastrofe o palingenesi: «Non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del Mondo, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro» («Tre storie di follia e distruzione», da *Il castello dei destini incrociati*). Così sarà infatti in *Palomar*, il cui esercizio finale – varcato «Il modello dei modelli» – sarà proprio

«Non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del Mondo, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro.»

Come imparare a essere morto, «quando l'ultimo supporto materiale della memoria del vivere si sarà degradato in una vampa di calore, o avrà cristallizzato i suoi atomi nel gelo d'un ordine immobile». Questo «raccolgersi nella fine» è forse il lascito etico più importante, la lezione essenziale di Italo Calvino; l'anelito di uscire – come il *Re in ascolto* – dalla prigione delle convenzioni, lasciando che il reticolo dei poteri esploda; che la nostra vita e quella dell'universo e dei cieli – come nel *Fourier* ch'egli aveva tradotto – si ripieghi, rotolo d'Apocalisse: «Solo alcune vecchie stelle sanno uscire dal tempo [...]. Arrivate all'estremo della loro decrepitezza, rattrappite [...], sottratta la loro luce allo spreco del firmamento, diventate la buia cancellatura di se stesse, eccole mature per l'inarrestabile collasso in cui tutto, anche i raggi luminosi, ricade all'interno per non più uscirne. Sia lode alle stelle che implodono. Una nuova libertà s'apre in loro: elise dallo spazio, esonerate dal tempo, esistono per sé, finalmente, non più in funzione di tutto il resto» («L'implosione», in *Tutte le cosmicomiche*).

«Solo così» concluderà Calvino «si penetra in uno spazio-tempo in cui l'implicito, l'inespresso non perdono la propria forza [...], in cui il riserbo, la presa di distanza moltiplicano l'efficacia d'ogni atto» (Ibid.). Di fronte al dramma dell'inermità umana, solo il «riserbo» mantiene intatta la dignità e «l'inespresso» custodisce il pudore dell'indicibile.

«Sia lode alle stelle che implodono. Una nuova libertà s'apre in loro.»

Raffaella De Santis

Poche idee e molti cliché. È l'Italia in fiera

«testata», ottobre 2023

L'Italia si presenta a Francoforte dove l'anno prossimo sarà ospite d'onore, ma il governo non ha né nomi né programma, solo un video di immagini da cartolina

Gande gala alla fiera francofortese per presentare l'editoria italiana, in vista del prossimo anno in cui saremo il paese ospite d'onore. Un gala senza argenteria però. Il programma resta misterioso: «Ottanta scrittori, anche cento se riusciamo» dice soddisfatto il nuovo commissario straordinario del governo Mauro Mazza, colui che ha preso il posto di Ricardo Franco Levi, fatto fuori per aver chiesto a Carlo Rovelli di starsene a casa. Ma chi ci rappresenterà, non si sa. La presentazione dell'Italia di fronte al pubblico di addetti ai lavori della Buchmesse – che ricordiamo è il più importante mercato al mondo per la vendita di diritti editoriali – è stata ospitata nel posto più cool della Messe, una struttura che somiglia a un'astronave dove avvengono gli incontri più importanti. Introdotti dal presidente della fiera Juer-gen Boos, *les italiens* hanno puntato sul brand made in Italy a scatola chiusa. Che cosa hanno detto? Che il padiglione Italia del prossimo anno sarà grandissimo: 2300 metri quadri, disegnato da Stefano Boeri. E che avremo tre testimonial alla cerimonia inaugurale del 15 ottobre 2024: Susanna Tamaro, Stefano Zecchi e il ripescato Carlo Rovelli. Il manifesto sarà disegnato da Lorenzo Mattotti. Speaker d'eccezione sul palco insieme a Mazza, il neopresidente Aie Innocenzo Cipolletta: «Fieri di rappresentare l'Italia» dice. Con che cosa? «Narrativa, saggistica, libri

per bambini, editori grandi e piccoli, Nord e Sud. Presenteremo non solo i libri ma l'Italia.» Esempi? Nessuno. Paola Passarelli, direttrice delle Biblioteche e diritto d'autore, però rassicura: «L'Italia metterà in campo tutte le sue energie». Renata Gorgani, vicepresidente Aie, mostra perlomeno qualche dato: la vendita di diritti di traduzione di opere italiane all'estero si attesta nel 2022 intorno agli ottomila contratti.

Il clou è il video di presentazione dell'Italia paese ospite d'onore. Tre minuti, voce narrante di Roberto Pedicini, che molto probabilmente non lo racconterà a Kevin Spacey al quale presta la voce come doppiatore. Un condensato di immagini cartolina (Colosseo, Duomo Milano, Duomo Firenze, Venezia, varie panoramiche romane) e una bambina felice che spalanca le porte della meravigliosa biblioteca Angelica di Roma. Inquadratura sui vecchi manoscritti, ripresa virato seppia: scaffali con Prezzolini, Verga, Pavese, Pirandello. E qui è chiaro il significato del logo: un libro aperto da cui germoglia una pianta. Il titolo del programma è: *Radici nel futuro*. Per spiegarlo Mazza tira fuori Sant'Agostino: «L'ho scelto perché mi pare dia il senso del tempo nelle sue tre dimensioni. Richiamandoci a Sant'Agostino possiamo dire il passato come memoria, il presente come intuizione, il futuro che è attesa». E infatti il

video approda nello spazio con Samantha Cristoforetti che legge un passo di una filastrocca di Rodari, *Giovannino perdigiorno*. Si proprio quel Giovannino che perde tutto fuorché l'allegria. E infatti Mazza dice testualmente: «Presenteremo una cultura polifonica e sorridente». La colonna sonora del 2024 sarà Giacomo Puccini (parola dell'ambasciatore a Berlino Armando Varricchio, tra gli speaker d'eccezione). C'è poco da sorridere però, quando una giornalista tedesca chiede di intervenire: «Va bene, ma ci spiegate con quali criteri deciderete che cosa mostrare o non mostrare?». Ottima domanda, anche semplice se vogliamo. Di quelle che se ti capitano a un esame equivalgono a domanda libera. C'è solo da fare un passetto in più, mettere sul piatto qualche idea. Risposta di Mazza: «In passato c'era una politica pregna di ideologie che considerava la cultura uno strumento di cui servirsi, oggi la politica orfana delle ideologie è orfana anche di cultura. Quindi penso che sia un dovere della classe culturale aiutare la politica e la società a darsi un orizzonte un po' più alto della quotidianità. Per questo ci serve il meglio del passato. Ci servono Pasolini e Pound». A proposito, nel video si vedono i due grandi intellettuali novecenteschi che parlano insieme: è un frame di un'intervista a Venezia del 1967. L'aura passatista accende a margine della presentazione la seconda rimostranza. Stefano Mauri, presidente e amministratore delegato del gruppo Gems, ridendo: «Quando si parla di cultura è sempre la solita solfa. Soprattutto quando se ne parla a destra: la cultura è sempre una roba che viene dal passato. Avrei voluto vedere nel video gli autori che oggi pubblicano nel mondo. E invece ci sono Dante, Manzoni, la biblioteca, il Colosseo, il Duomo. Vedo le radici ma non i germogli». Più cauto, Enrico Selva Coddè, ad Mondadori Libri: «Credo che lo scopo di un video debba essere anche pubblicitario. Quindi al di là del fatto che enfatizza retoricamente un'immagine dell'Italia che viene dal passato, mi pare non sia stato costruito male». L'Italia torna a essere paese ospite d'onore dopo trentasei anni: «A me piacerebbe che a Francoforte

«Quando si parla di cultura è sempre la solita solfa. Soprattutto quando se ne parla a destra: la cultura è sempre una roba che viene dal **passato**.»

2024 lasciassimo una nostra riconoscibile traccia come fu nel 1988» dice Mazza senza perdere il buonumore. Allora, un anno prima della caduta del muro, il padiglione dell'Italia era ispirato al Nome della rosa di Umberto Eco, il nostro fiore all'occhiello nel mercato internazionale. Eco, forte del suo strepitoso successo, era venuto a Francoforte a presentare il suo secondo libro, *Il pendolo di Foucault*. La gente sopportava lunghe file per ascoltarlo. Il prossimo anno, chiediamo a Mazza, chi sarà il nostro Eco? «Ora non ce l'abbiamo un Eco. Non abbiamo un autore così forte e di riferimento che possa farci da apripista e portarsi sulle spalle tutto il resto. Dobbiamo costruire la nostra Buchmesse». E ancora: «Bisogna lavorare per generi e riflessioni. Portare a Francoforte i nostri valori europei. Le radici giudaico-cristiane, ad esempio». Un saluto veloce a Annalena Benini, neodirettrice del Salone di Torino e la promessa volante di una collaborazione. Il ministro Gennaro Sangiuliano non c'era ma ha mandato un messaggio, questo il passaggio principale: «Stiamo predisponendo con grande cura la nostra partecipazione che sarà plurale e tendente a rappresentare la cultura italiana in tutte le sue declinazioni».

Alla fine stremati i cronisti si fanno avanti con Mazza in un ultimo fiacco tentativo di portare a casa un po' di ciccia. Quali scrittori ospiterete? «Scremeremo dalle liste che ci mandano gli editori.» Ci dica almeno qual è l'investimento? «Qualche milione, dai.» Dunque, come si presenterà l'Italia? «Sorridente.»

Max Ufberg

Il fiuto della mosca

«d», 21 ottobre 2023

La rivista «The Stinging Fly» si è conquistata il ruolo di trampolino di lancio degli scrittori irlandesi

Prima del successo e prima che i suoi libri diventassero serie tv, Sally Rooney era una studentessa universitaria del Trinity College di Dublino. La sua raccolta di poesie cresceva ma lei non aveva alcun contatto nel mondo letterario. L'occasione è arrivata nel 2010 quando «The Stinging Fly», piccola rivista letteraria irlandese, ha accettato di pubblicare il suo lavoro. Lo stesso è successo a Colin Barrett con il racconto *Let's Go Kill Ourselves* nel 2009 e quattro anni dopo con la raccolta di esordio *Young Skins*, divenuta successo internazionale. Barrett ha poi vinto il Frank O'Connor International Story Award e il Rooney Prize for Irish Literature.

«The Stinging Fly» (che in italiano significa «la mosca pungente») è una vera rivelazione nella letteratura irlandese. Fondata a Dublino nel 1997 da Declan Meade e Aoife Kavanagh per raccogliere «tutta questa fantastica scrittura che fluttua intorno a noi», come racconta Meade, ha raggiunto il suo venticinquesimo anno di vita guadagnandosi anche finanziamenti pubblici. «Molti dei più importanti scrittori irlandesi emersi negli ultimi venti anni sono stati pubblicati sulla rivista all'inizio della loro carriera» fa notare Sally Rooney che, dopo un passato da redattrice, oggi ricopre il ruolo di presidente del consiglio di amministrazione. «The Stinging Fly» ha anche offerto agli esordienti una rete. «Mi ha aperto le porte di una comunità letteraria» dice Barrett. «Fino a quel momento non avevo mai incontrato uno scrittore.»

Una comunità che ha dovuto cercare lo stesso Meade. Quinto di otto figli in una famiglia di agricoltori di Ardee, nella contea di Louth, Meade è stato il primo a laurearsi – in Economia. Ma grazie ad autori come John Steinbeck e Alice Munro capì di voler scrivere. Dopo un anno in una libreria indipendente di Atlanta si è trasferito al James Joyce Centre di Dublino per unirsi ad alcuni gruppi di scrittura. Molti autori si lamentavano della mancanza di opportunità e da quelle conversazioni nacque «The Stinging Fly». «Pensavamo di fare qualcosa di unico o rivoluzionario» ricorda con la sua peculiare autoironia. «È stato solo guardandomi intorno più tardi che mi sono reso conto quanto i magazine letterari fossero già diventati un trend.» Con un migliaio di abbonati e una tiratura di duemila copie, la rivista si è rivelata un trampolino di lancio per molti. «Vogliamo rappresentare quello che accade nella letteratura irlandese pubblicando una selezione il più possibile varia» spiega la direttrice Lisa McInerney. Allo stesso modo la rivista è diventata un punto di riferimento per gli editori che cercano nuovi talenti. «Mi rivolgo a loro per scoprire le voci letterarie irlandesi più nuove e entusiasmanti» racconta Katie Raissian, senior editor della casa editrice americana Grove Atlantic, che ha pubblicato di recente *Home-sickness*, la seconda raccolta di racconti di Barrett. «Con un autore di “The Stinging Fly” si va a colpo sicuro sia a livello di scrittura che di storia e

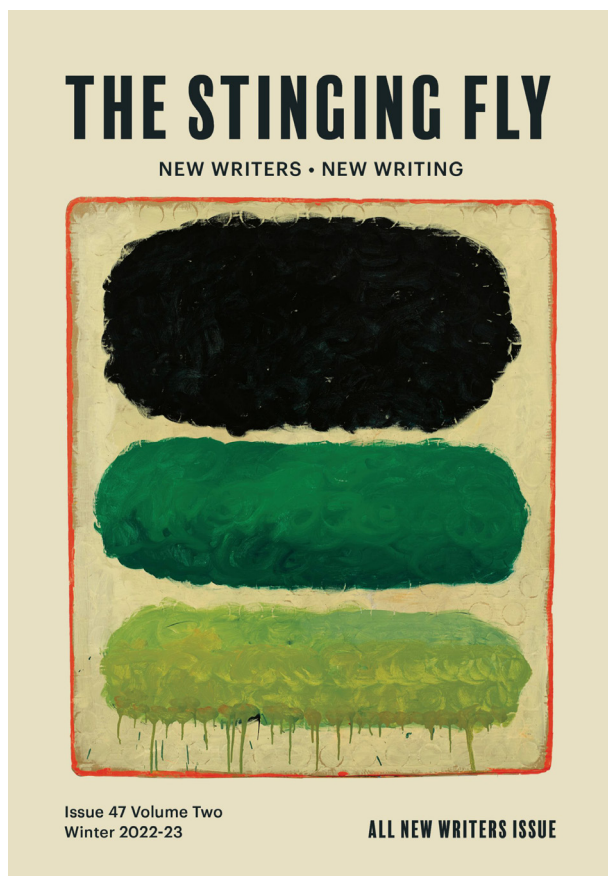
personaggi.» La rivista è sostenuta dal 1998 anche grazie ai contributi dell'Arts Council che per il 2023 ha stanziato circa duecentomila dollari, ventimila in più del 2022. Dal 2021 c'è stato anche l'intervento della T.S. Eliot Foundation.

Anche Audrey Keane, responsabile della letteratura presso l'Arts Council, ha elogiato «The Stinging Fly» per i suoi sforzi nel migliorare la retribuzione e le condizioni degli scrittori. Nel mondo povero delle riviste letterarie, offre fino a 1300 euro per pezzi di fiction o saggi. Cosa cerca la rivista? La risposta è semplice: «La cosa principale è l'emozione» dice Meade. «La sensazione di leggere qualcosa che non ho mai visto prima, che rifletta una concezione particolare del mondo.» Ma la definizione migliore del talento non arriva da lui piuttosto da quelli «toccati» dalle sue parole. «Declan è un ottimo editor e lettore ma credo

che la sua caratteristica principale sia il fiuto» precisa Kevin Barry, un altro veterano della rivista.

Nel 2004 Barry ha raccontato di essersi rivolto a Meade proponendogli una mezza dozzina di racconti brevi. Meade gli suggerì di aggiungerne altri. Tre anni dopo la raccolta *There are Little Kingdoms* è stata pubblicata dalla Stinging Fly Press, facendo vincere a Barry il Rooney Prize. A detta di Meade è il libro più venduto della casa editrice.

«Riconosce il momento in cui uno scrittore ha acquisito sicurezza e lo aiuta a lanciarsi» aggiunge Barry. A Meade non interessa il suo istinto intellettuale o il suo posto nel canone irlandese. Piuttosto gli piace raccontare come la sua scelta di carriera stupisca gli amici. «Stai ancora facendo quello?» racconta ridacchiando. «Della serie “oh sei bravissimo a farlo ma non sei anche davvero matto?”.»



Livia Manera

Chi ama poi deve tradire e il cuore d'Irlanda si spezza

«la Lettura», 22 ottobre 2023

Le lacerazioni del conflitto tra repubblicani cattolici e unionisti protestanti attraversano affetti e famiglie, nel trittico di Colum McCann

Come si fa a fare letteratura sui Troubles, la spietata guerriglia tra repubblicani cattolici nazionalisti e unionisti protestanti che ha dilaniato l'Irlanda del Nord dalla fine degli anni Sessanta alla fine degli anni Novanta? Tra gli scrittori irlandesi di prima grandezza, Eoin McNamee ci è riuscito descrivendo con stile allucinatorio una violenza che si autoalimenta e diventa performance in *Resurrection Man* (Einaudi, 1997); più di recente, Anna Burns in *Milkman* (Keller, 2019) ha reinventato l'alfabeto della paura e dell'intimidazione dei paramilitari in modo così originale da meritare il Booker Prize. Anche Kenneth Branagh, per estensione, ci ha dato in *Belfast* (2021), un film la cui fotografia in bianco e nero equivale a un esercizio di scrittura. Là, il racconto della vita quotidiana di una giovane famiglia protestante presa nel mezzo della guerriglia aveva il punto di vista di un bambino di nove anni, abbastanza grande per assorbire l'angoscia e la paura come una spugna, ma troppo piccolo per afferrare la questione politica.

Colum McCann, uno dei migliori scrittori irlandesi viventi – ancorché prestato da molti anni agli Stati Uniti e autore di un romanzo importante come *Apeirogon* (Feltrinelli, 2021, vincitore del premio Terzani) – si affida invece al punto di vista di tre adolescenti nei rispettivi racconti, due brevi e uno lungo, che compongono *Come ogni cosa in questo paese*,

un'opera del 2000 che esce ora da Feltrinelli nella traduzione di Marinella Magrì. Ha quindici anni Katie, la ragazzina della short story che dà il titolo alla raccolta, la quale, durante la drammatica piena di un fiume che minaccia di trascinare via la migliore cavalla da tiro della fattoria di famiglia, si trova a nell'impossibile situazione di dover scegliere tra la lealtà al padre – un agricoltore cattolico che ha perso moglie e un figlio travolti da un camion dell'esercito britannico – e la gratitudine verso dei giovani soldati inglesi che a rischio della vita si butteranno nel fiume per salvare la cavalla già condannata.

Cattolici sono anche i protagonisti del secondo racconto, «Legno». Il tredicenne Sam e sua madre mandano avanti la piccola segheria di famiglia dopo che il padre è rimasto paralizzato da un ictus ancora giovane. Quando degli unionisti si presentano per ordinare quaranta aste da bandiera per la loro parata, la madre, sorprendendo il figlio, accetta l'ordine, che tiene nascosto dal marito confinato al letto. Uniti da un tacito assenso, madre e figlio lavoreranno in segreto di notte, perché la necessità di sfamare la famiglia prevarrà sugli schieramenti. Ma anche in questo caso, emotivamente sarà come camminare su una lama di rasoio che separa la lealtà dal tradimento.

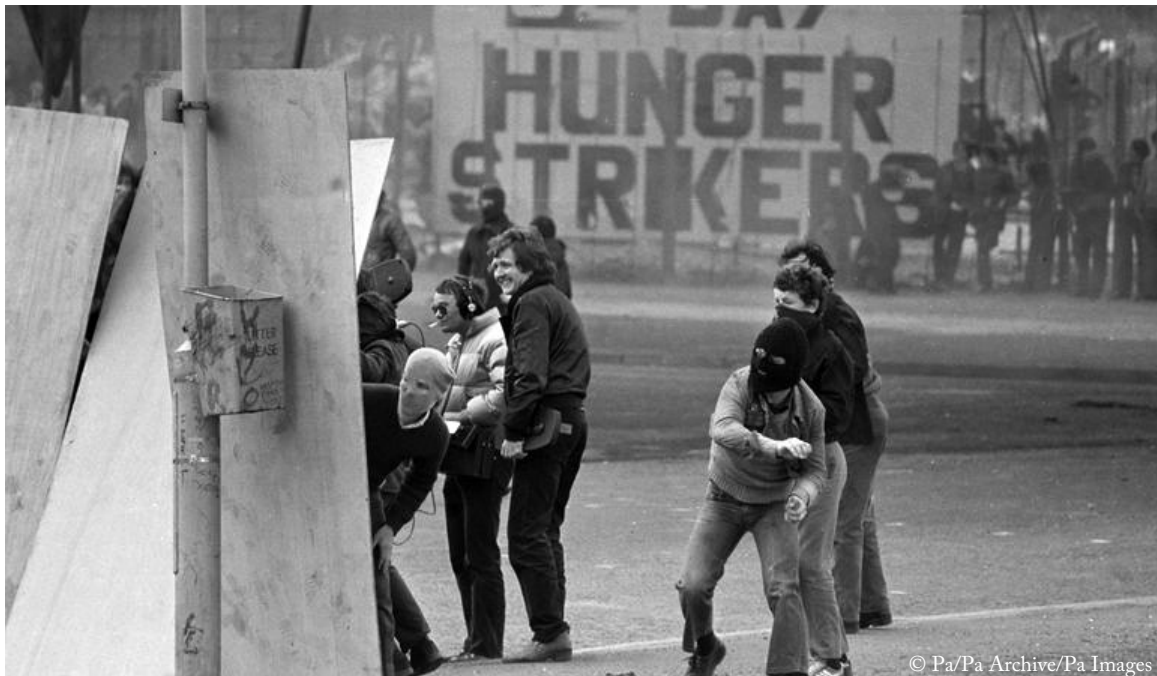
McCann, dunque, invece di affrontare la realtà dei Troubles mettendone in primo piano gli scontri

sanguinosi, li relega sullo sfondo per dar voce all'intensità sommersa delle storie personali. L'effetto che ottiene è quello di una profondità emotiva enfatizzata dalla prosa scarna, tanto più efficace quanto asciugata all'osso (e in cui le rare licenze poetiche appaiono bizzarramente fuori posto).

Anche il terzo racconto si svolge in un contesto in cui amore e violenza sono indissolubili. Ma stavolta, in questa «novella» (a metà tra la short story e il romanzo breve), l'autore entra in rapporto più diretto con la politica, evocando uno dei più drammatici episodi degli anni Ottanta. «Sciopero della fame» porta il lettore sulla costa atlantica a sudovest di Belfast, dove una giovane vedova e il figlio tredicenne Kevin affrontano alcuni dei giorni più cupi dei Troubles. Uno zio che Kevin non ha mai incontrato – forse proprio perché si era radicalizzato – fa parte dei dieci militanti dell'Ira, l'«Esercito repubblicano irlandese» cui appartiene Bobby Sands, che si stanno lasciando morire di fame uno a uno in prigione, perché gli inglesi rifiutano di riconoscere loro lo status di prigionieri di guerra. La madre, per distrarre il ragazzo stravolto

dalle notizie sulla protesta che tiene l'Irlanda col fiato sospeso, lo ha portato a Galway, in un camper che ha parcheggiato sopra una scogliera. La loro vita scorre lenta davanti all'oceano, tra i gesti di ribellione del figlio e quelli d'amore della madre, le partite a scacchi, la noia, i momenti di sconforto, e i primi turbamenti di Kevin alla vista delle ragazze in spiaggia. «Perché non possiamo tornare a casa?» non si dà pace il ragazzo. Lei sospira: «Perché non voglio stare lì a guardare». «Beh, io sì» insiste lui. «Non voglio che tu veda quella roba, amore.» E Kevin, per imitare lo zio che nemmeno conosce, decide di smettere di mangiare.

La soluzione – l'uscita dal tunnel dell'angoscia, la scintilla di una possibile salvezza – arriverà come arrivano le grandi svolte dell'adolescenza: con una nuova scoperta, una piccola grande esperienza – imparare da un vecchio ad andare per mare in kayak – che aprirà a quel ragazzino disperato un orizzonte nuovo, lasciando uno spiraglio di bellezza entrare nella sua vita. Non è un lieto fine. Alla fine, Kevin distruggerà anche il kayak a sassate. Ma è la migliore delle fini possibili.



Giulio Silvano

Ognuno per sé e Herzog contro le rocce

«Il Foglio Review», 28 ottobre 2023

Intervista a Herzog. Le storie richiedono un atto fisico e il coraggio di sopportare il dolore. L'importanza della poesia e la dipendenza del mondo da internet

Werner Herzog, nato nel 1942, durante la pandemia ha scritto un romanzo, *Il crepuscolo del mondo*, e quando l'ha finito sua moglie l'ha convinto a continuare a scrivere, questa volta un'autobiografia. *Ognuno per sé e Dio contro tutti* (Feltrinelli, tradotto da N. Giaccon) inizia negli anni della guerra, nella sua Monaco bombardata dagli alleati e continua in montagna in «un'infanzia spensierata» postbellica. Nel libro, Herzog racconta della povertà, della fame, delle persone che ha avuto la fortuna di incontrare nel suo cammino, come Bruce Chatwin o Ryszard Kapuściński, o di quando ha salvato Joaquin Phoenix da un incidente stradale, e il dietro le quinte dei film che lo hanno reso famoso, come *Fitzcarraldo* o *Aguirre, furore di Dio*.

Qual è il suo primo ricordo?

Negli ultimi giorni della Seconda guerra mondiale mia madre nel mezzo della notte prende me e mio fratello dal letto, ci avvolge in delle coperte perché fuori c'era ancora la neve, doveva essere aprile, la guerra sarebbe finita a maggio. In lontananza, in fondo alla valle, si vedeva il cielo arancione e giallo che pulsava. E mia madre dice: «Ragazzi, dovete vedere: la città di Rosenheim sta bruciando». E dato che era così lontano, la conflagrazione non si mostrava come un tremolio di fiamme, ma l'intero cielo pulsava molto lentamente. In qualche modo sapevo

che lì fuori era un mondo molto diverso, sconosciuto, c'era la guerra, il pericolo, la violenza.

E quest'immagine ha avuto un impatto sul suo lavoro di regista?

No, ma mi ha reso curioso. Mi ha fatto chiedere: com'è il mondo là fuori?

Scrivendo questo memoir c'è qualcosa di cui non si ricordava, che è venuto fuori solo scrivendo?

Sì. Andando indietro nei miei ricordi ho scoperto cose che mi ero dimenticato quasi del tutto. E allo stesso tempo ho messo in dubbio alcuni ricordi, che forse sono stati esagerati. Per esempio mi sono ricordato di un conflitto che avevo con una famiglia nel villaggio, da ragazzino, e c'erano degli uomini che volevano uccidermi, erano grossi, dei giocatori di hockey bavaresi, e nel mio ricordo erano quattro. Ma a ripensarci forse erano solo tre.

Dice che la scrittura è un atto fisico.

Anche fare il regista, forse più della scrittura. Perché molti dei miei lavori da regista vengono dal camminare a piedi. Ho camminato in inverno a piedi da Monaco a Parigi per andare a trovare la mia mentore, Lotte Eisner, che stava morendo. E non volevo permettere che morisse, e quindi sono andato da lei



a piedi. Comunque sì, c'è qualcosa di molto fisico nello scrivere. Ma non quando si scrive un memoir.

Ha scritto anche un romanzo, «Il crepuscolo del mondo». Un altro prodotto della pandemia.

Parla di Hiroo Onoda, il soldato giapponese che si è arreso ventinove anni dopo la fine della guerra. L'ho conosciuto e siamo diventati, in qualche modo, amici. Molto velocemente. Descrivo le isole delle Filippine dov'era Onoda, lo faccio attraverso i suoi occhi, quindi anche lì da parte mia non c'è stato molto di fisico. Non ci sono mai andato lì.

C'è qualcosa di performativo, dice, nello stare su un'isola così a lungo pensando che la guerra sia ancora in corso.

Sì. C'è anche una specie di tragedia. Perché lui ha provato a leggere i segni. E li ha letti correttamente. Per esempio quando vedeva gli aerei da guerra che volavano sopra di lui verso ovest, sapeva che il teatro del conflitto si era spostato verso Occidente. Ma era solo la successiva guerra americana, quella di Corea. Poi otto anni dopo vede i bombardieri B-52 e le portaerei che di nuovo vanno a ovest, solo che quella era la guerra del Vietnam. All'interno di un quadro più ampio, che lui non aveva, si è sbagliato.

E perché trova il soldato Onoda così affascinante?

Per via delle sue qualità umane. E della tragedia di un uomo che deve leggere i segni, li legge correttamente, ma che senza avere un contesto fa diventare

la sua vita tragica. Vive in una guerra che non esiste più.

Da «Ognuno per sé e Dio contro tutti lei» viene fuori come una persona molto fisica, ha fatto spesso molti lavori fisicamente stancanti.

Come quando facevo il saldatore in fabbrica a sedici e diciassette anni. Ma lo facevo di notte, avevo bisogno di guadagnare per pagare i miei primi film. Per me la scelta era chiara, volevo prendermi la responsabilità per fare i miei film. Durante il giorno dovevo essere a scuola.

E poi in Messico.

Sì, nei rodeo. Cavalcavo tori selvaggi. Ma ero una specie di clown da rodeo, perché non ero nemmeno in grado di cavalcare un cavallo. Ma così potevo guadagnare, e sopravvivere, perché non avevo un soldo. Facendo il clown.

Si è divertito a ricordare questi periodi della sua vita?

Sì. Sono stati tempi difficili, ma li vedo con grande gioia. Quanto mi divertivo in Messico cavalcando tori selvaggi...

E lei sembra anche incapace di provare dolore fisico.

È così. Ma è una questione generale di coraggio. E di senso del dovere. Quando ho una visione che è molto travolgente, capisco il mio senso del dovere, e agisco sapendo che tutto sarà difficile. Come trascinare una nave su per una montagna [come ha fatto in *Fitzcarraldo*, Nda]. Qualsiasi idiota sa che è difficile farlo. Non devi essere un regista, o un ingegnere per sapere che sarà molto duro. E non ho mai avuto un problema ad accettarlo, perché era davvero un'ottima storia.

Girano storie di persone che si sono infortunate lavorando con lei nei suoi film.

In più di settanta film che ho fatto mai un singolo attore si è infortunato. Questo dimostra che sono molto responsabile, e molto bravo a valutare i rischi.

Perché sperimento tutto su di me prima di coinvolgere la troupe o gli attori. Salgo su una zattera e vado in mezzo alle rapide, e se vedo che riesco a farlo, allora lo rifaccio portando con me la troupe e gli attori. A volte alcuni si sono fatti male, è vero, ma per esempio girando *Fitzcarraldo* giù per il fiume il cameraman è saltato su e la videocamera che teneva sulla spalla gli ha schiacciato la mano, spezzandogliela. Ma mi aveva detto: «Se tu sali su quella nave verrò con te, non mi fermerai». Sapevamo che ci saremmo scontrati contro le rocce, sapevamo che sarebbe stato pericoloso e abbiamo deciso di farlo lo stesso.

Rispetto a queste storie così travolgenti di cui parla, mi viene in mente la storia del libro sulle grotte di Lascaux. Vedendolo in una vetrina quando era ragazzo, l'ha comprato facendo il raccattapalle in un campo da tennis. Vedere quel libro nella vetrina è stato come il risveglio della mia anima. Ho visto qualcosa che mi ha colpito come un fulmine. Dovevo comprare quel libro. Avevo tredici anni e probabilmente pensavo che esistesse solo quella copia e speravo che nessun altro lo comprasse. Ho lavorato con l'obiettivo di averlo. E quando l'ho aperto c'è stata come un'illuminazione dentro di me. E questa sensazione di illuminazione mi ha fatto andare avanti per decenni.

E poi finalmente nel 2010 ha girato «Cave of Forgotten Dreams», il film sulle grotte di Chauvet, scoperte nel 1994.

Sì, gli scienziati e i funzionari francesi hanno accettato che lo facessi perché ho raccontato del risveglio della mia anima quando ho visto le pitture rupestri. Ero qualificato, come probabilmente molti altri registi francesi che volevano farlo, ma io avevo qualcosa di speciale, qualcosa di più profondo che risuonava in me. E penso che la scelta di avermi fatto fare il film sia stata quella giusta. Nessun altro avrebbe potuto fare quel film come me.

E pensa che si sia chiuso un cerchio, rispetto al ragazzino che vide il libro su Lascaux in vetrina?

Sì, dopo molti decenni. Più o meno sessant'anni dopo. E di colpo il cerchio è chiuso. E vedo il film e so che quello che vediamo è un miracolo. Ed è un secondo miracolo che io possa aver fatto quel film.

Parlando di libri, lei menziona l'Oxford English Dictionary come il libro che si porterebbe su un'isola deserta.

Quello in venti volumi, però. Diecimila studiosi ci hanno lavorato per centocinquant'anni, e dentro c'è tutto ciò che ha a che fare con la lingua inglese, con le sue sfumature, con la sua storia. È fonte di una gioia infinita, come un oceano senza fondo. Ma mi porterei anche Virgilio, le Georgiche, non l'Eneide.

Che altri libri si porterebbe?

Porterei Hölderlin. Porterei Rimbaud. Porterei i testi di Livio sulla Seconda guerra punica, per consolarmi. E Virgilio, appunto, non tanto per il contenuto quanto per la lingua, per capire la poesia. Lo stesso motivo per cui porterei *The Peregrine* di J.A. Baker, per la profondità della lingua, libro che consiglio non solo a chiunque voglia fare lo scrittore, ma a chiunque faccia un lavoro creativo.

Legge molta poesia?

Sì. E sono contento di questa domanda perché la vera caratura del mio memoir non sono gli eventi. Chiunque ha degli eventi nella propria vita. Ma la prosa no. A volte non succede niente, come nei racconti di Joseph Conrad, come in *Tifone*, non succede niente c'è solo l'attesa per una tempesta. O come *Cuore di tenebra*, è il calibro della prosa che lo rende immortale. Io penso che la mia scrittura durerà più a lungo dei miei film. I miei film prima o poi diventeranno una distrazione.

Lo stile è più importante del contenuto?

In un certo senso sì, perché nella vita di tutti succedono delle cose, e non è così strano che io abbia vissuto una vita diversa dalla tua, con rischi e prospettive e visioni diverse. E non c'è niente di speciale.

«Il senso della poesia crea una storia.»

Ma il senso della poesia crea una storia, come quella del ragazzo soldato che ho visto in Nicaragua e che a dieci anni si è sparato ed è morto e che racconto in *La ballata del piccolo soldato*.

Ma dice anche che prima o poi i libri moriranno.

Forse quando nessuno leggerà più, e può avvenire nel corso di questa evoluzione. Anche gli studenti universitari non leggono più, o comunque sempre meno. E fanno fatica ad articolare un concetto ed esprimerlo in cinque frasi. E vedo arrivare un futuro senza immagini, e poi anche un futuro senza più esseri umani.

L'intelligenza artificiale avrà un ruolo in questo?

Solo parzialmente. Sicuramente non salverà la razza umana dall'estinzione. Può solo accelerarla. Perché ci rende più indipendenti da internet, e dal sistema elettrico collegato a internet, a cui sono legate tutte le transazioni finanziarie. Anche fare la spesa ormai dipende da internet, o fare benzina. E quando internet scomparirà ci sarà una crisi veramente drammatica per la razza umana.

E questo accadrà in tempi relativamente brevi?

Sì. Può facilmente avvenire per via di una grande guerra, di una gigantesca esplosione vulcanica, di un meteorite. Ci sono stati eventi simili in passato. Quindi bisogna pensare a un evento che in tre settimane ci riporta indietro a un'esistenza da cacciatori e raccoglitori, solo che non c'è più molto da cacciare o da raccogliere. Non per otto miliardi di persone.

Però così possiamo tornare a dipingere i cavalli nelle grotte di Lascaux.

Potrebbe succedere. Ma forse no, forse scompariremo tutti. Penso che la razza umana sia molto vulnerabile e non abbiamo la stabilità di sopravvivenza che hanno ad esempio gli scarafaggi. Scarafaggi

[dice in italiano] è una parola bellissima. Gli scarafaggi hanno molte più chance di noi.

O gli squali.

E i rettili. E ovviamente i microbi. Il nemico numero uno degli esseri umani non è una guerra, o l'impatto di un meteorite. Ma i microbi, che ci perseguitano. Ne abbiamo visto un assaggio con la pandemia, ma può essere molto, molto peggio.

Nel frattempo, finché c'è il mondo, cosa pensa della political correctness, di cui parla anche nel libro?

Passerà. Siamo abbastanza robusti da attraversarla. Ci sono dei lati positivi però, perché per esempio siamo obbligati a vedere alcune relazioni umane in modo diverso. Guardiamo alle donne in un nuovo modo, o alle persone che vivono una sessualità diversa e le prendiamo più seriamente. Ma non vuol dire che deve dettare le nostre vite, anche se lo fa con il linguaggio. Alla figlia di una mia amica attrice, che va al liceo in America, non è permesso a scuola di parlare di mamma e papà. Perché il politicamente corretto impone che potrebbero esserci ragazzi con due madri e nessun padre, una coppia lesbica. E quindi non possono dire «sono andato con mia mamma al cinema», devono dire «con il mio caregiver». Vedi, non si possono cambiare in questo modo le fondamenta del linguaggio che sono così radicate in noi. Per decine di migliaia di anni le lingue umane hanno descritto le relazioni fondamentali come padre e madre, e non puoi cambiarle per via delle imposizioni del politicamente corretto. Io continuerò a dire mia madre e mio padre, e non il mio caregiver femmina o il mio caregiver maschio.

Nel libro parla molto di sua madre, e con un po' meno affetto anche di suo padre. Erano persone molto diverse. Sono uno di quei casi in cui è stato positivo, per me e per i miei fratelli, vivere e crescere senza la presenza di un padre. L'abbiamo capito fin da bambini. Ci sentivamo liberati, e abbiamo capito che dovevamo

diventare responsabili molto presto. Cosa che abbiamo fatto.

E parla anche molto del carattere bavarese.

È una sorta di esuberanza, quello tra Baviera e Germania è un po' come il rapporto tra l'Irlanda e l'Inghilterra. La cultura è diversa, l'approccio alla letteratura è diversa, alla poesia anche. È unico. E la cultura bavarese si può vedere bene nel cinema, in registi come Achternbusch, come Fassbinder, o come me. Ora che sono qui a Milano e stasera sarò in pubblico sul palco dello Strehler, mi sono messo questa. [Mostra una giacca bavarese, con i bordini verdi e i bottoni tondi di metallo] è una bandiera. [Ride.] Sto dicendo: sono bavarese.

Ma vive da molto a Los Angeles.

Da più di vent'anni.

Però non ha mai preso la cittadinanza americana.

No. Mia moglie è cittadina americana. Vivo a Los Angeles, non dire Hollywood eh, perché lei voleva trasferirsi da San Francisco. Volevamo andare a stare a Los Angeles perché è la città al mondo con più sostanza, culturalmente. I grandi pittori sono lì, e tutto ciò che è importante oggi per il mondo ha avuto origine lì, come internet che è nato lì. O i razzi riutilizzabili, come quelli che Elon Musk costruisce dentro il perimetro della città. Non da qualche parte nel Michigan rurale, come le automobili. E anche tutte le cose più pazze sono lì, come le sette piene di matti, o cose come le classi di yoga per bambini di cinque anni.

Parlando di Stati Uniti, nel libro racconta di come il Piano Marshall sia stato importante per la sua infanzia in Germania.

Non ci ha tirato fuori dalla povertà. Il cibo nei pacchi che a volte arrivavano non bastava mai del tutto. Ma qualcuno, e ancora adesso chino il capo ringraziando questo sconosciuto, inserì in un pacco proveniente dall'America un libro di Winnie the Pooh, e mia madre ce lo leggeva ed eravamo estremamente

entusiasti. Ancora oggi quando vedo Winnie the Pooh o rileggo il libro lo vivo come un miracolo.

Lo porterebbe sull'isola deserta anche questo?

[Ride] Sì, anche quello. Qualcuno me ne ha poi inviata una copia in latino e lo adoro.

E della politica americana contemporanea cosa pensa? Nei suoi film si vede un'America rurale più che urbana, quello che alcuni chiamano «il paese reale».

Io lo chiamo *heartland*, che non è necessariamente rurale. Sono stato adottato da una famiglia a Pittsburgh quando ero ragazzo. Da un momento all'altro sono diventato parte di una famiglia e ho visto le cose più pazze e incredibili che l'America può offrire. E ignorare il cuore del paese, emarginarlo, sott educarlo, sottopagarlo, ha portato all'elezione di Trump. Lui capisce che il cuore del paese deve avere una voce. Per guardare la politica americana non bisogna guardare a Washington, bisogna guardare all'Iowa, al Wisconsin, all'Arkansas. E allora forse si può capire cosa sta succedendo.

Lei è affascinato dalla figura di Trump, visto che è così motivato, determinato, come molti personaggi dei suoi film?
Non parliamo troppo di Trump. Non credo però che si sia ancora toccato il fondo. Vedremo. Nel 2024 ci saranno le elezioni e io non voterò. Perché non sono cittadino, e non diventerò cittadino di un paese dove c'è la pena capitale. Non posso quindi diventare cittadino della Cina, o dell'India, o dell'Arabia Saudita, o del Giappone, o dell'Egitto, o della Nigeria, o dell'Indonesia. Le nazioni più popolate del mondo hanno la pena capitale, con un'unica eccezione, la Russia. Putin l'ha abolita.

Vuole parlare di Putin?

Ovviamente no.

Il libro si chiude con la tragedia del Vajont.

In Vajont c'è stato uno tsunami alto 250 metri. Per me è diventato quasi un luogo di pellegrinaggio. Il

mio libro finisce con una visione del futuro, non resisterà né il Duomo di Milano, né l'edificio della Fondazione Feltrinelli in cui siamo adesso, o l'aeroporto di Malpensa, ma la diga del Vajont spessa 38 metri sarà ancora lì tra ventimila anni. Il mio libro finisce a metà frase. Alcuni lettori lo rimanderanno all'editore dicendo «dev'essere un errore di stampa, voglio il libro intero». Hiroo Onoda dice che a volte puoi vedere il futuro. Una volta ha visto un proiettile che avevano sparato contro di lui, il sole era basso, e si vedeva incandescente in lontananza la traccia del proiettile, e si vedeva il futuro per un istante, e lui ha ruotato il suo corpo di lato e il proiettile è passato a cinque centimetri da lui. Stavo scrivendo e sapevo che sarebbe stato l'ultimo capitolo e vedo fuori dalla finestra qualcosa come un proiettile che viene verso di me. Alzo lo sguardo e vedo che non è un proiettile ma un colibrì. Ero a metà frase e ho detto «no, non continuerò a scrivere».

Ma lei è stato colpito da veri proiettili.

Sì, nessuno ci può credere ma in un caso è stato ripreso dalle telecamere: mentre facevo un'intervista per la Bbc sono stato colpito da un proiettile e ferito. E altre due volte mi hanno sparato, e lì erano situazioni più serie, ma sono stato fortunato. [Si apre la giacca bavarese e mi mostra il punto in cui è stato colpito.]

È d'accordo con Martin Scorsese quando dice che i grandi film dei supereroi sono più simili a un parco divertimenti che al vero cinema?

Ha ragione. Ma ha a che fare con le fantasie collettive, e le fantasie collettive e i sogni collettivi hanno una grande attrattiva, fanno un sacco di soldi. Ma un cinema diverso sopravvivrà sempre, in altre forme magari, magari non al cinema, ma i grandi film come quelli degli anni Cinquanta, come Kurosawa, io li vedo a casa con gli amici e continua a essere un evento, e io cucino per loro e beviamo del vino. Non dobbiamo preoccuparci per la sopravvivenza del cinema.

Leonardo G. Luccone

Il formalista rivoluzionario

«Robinson», 29 ottobre 2023

Un inedito del grande Viktor Šklovskij pubblicato da Wojtek fa tornare d'attualità uno scrittore e un critico dall'anima divisa in due

C'è un'onda Šklovskij che si ripresenta negli anni, si infila nella riflessione letteraria e si rinnova, seduce con la malia del formalismo e poi s'inabissa fino al successivo sbocco. Provate a consultare il catalogo di una libreria antiquaria e vi accorgete che dalla fine degli anni Sessanta a oggi (la testa di ponte fu *I formalisti russi* di Todorov) c'è stato un battere di comparse e sussulti, riapparizioni, sparizioni, riproposte – decine e decine di libri di editori grandi e piccoli e paratesti a libri di altri, una foderia di riflessioni nella spezzata e cantabile prosa di Šklovskij che si prefiggono di rispondere a una manciata di domande: «Che forma hanno le opere di valore?», «cosa succede quando si fa arte?».

Šklovskij esordisce nel 1917 con «L'arte come procedimento» – un articolo da conferenza, come si usava allora. Ha ventiquattro anni e si capisce subito dove vuole arrivare. Esibisce un disordine, ha scritto Ripellino, che è «lievito, ariosità, visione inconsueta del mondo». Šklovskij conia il termine che lo ha reso famoso, *ostranenie*, straniamento, la sterzata semantica per rendere estraneo l'abituale, trasferendo ciò che sentiamo come consueto su un «diverso piano di valori». Mostra che c'è un altro mondo al di fuori del sé e che l'atteggiamento poetico permette di affrancarsi dal ricalco e di dedicarsi – come sarà evidente in *Teoria della prosa* del 1925 – alla «complicazione

della forma», l'atto supremo per prolungare la percezione. Come? Attraverso la digressione che produce una «sensazione di dissimiglianza» e con il coraggio della frammentazione che obbliga chi legge a ricostruire la forma dell'opera. Šklovskij – sezionatore di testi – ha colto le innovazioni di Gogol' («più linguaggio del linguaggio») e Tolstoj («la lingua del futuro») e le annovera con furore di esempi, per poi, da scienziato della parola, nota Lucio Villari, farne il tesoro del suo stesso stile. *Zoo o lettere non d'amore* (ora Sellerio, curato da Maria Zalambani) è un manifesto di struttura d'opera straniante: un russo a Berlino si innamora di una russa e le chiede il permesso di scriverle. Lei, gentile, lo concede ma a patto che non le parli mai d'amore; *Viaggio sentimentale*, la sua opera più famosa (ora Adelphi), è un diario d'amore e rivoluzione dopo le Rivoluzioni, dove la frammentazione diventa un continuum.

Se è vero che ci sono due Šklovskij, il primo è dirompente e cubofuturista; il secondo, dal 1930 in poi, è conformato al realismo socialista e rimescolatore di sé stesso. Per saggiarne la dissonanza vale la pena rileggere un passaggio che Arbasino scrive su «Il Giorno» il 13 ottobre 1965 dopo averlo incontrato a Roma. È del secondo Šklovskij che parla, ma nella luce inaspettata del primo: «Nemico della psicologia, indifferente alla storia culturale,

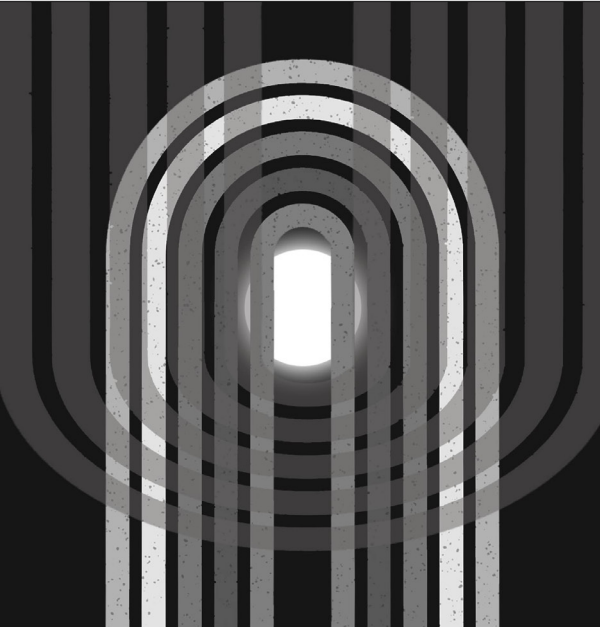
positivista squisito (ma non sociologo), Šklovskij attacca il Pensiero per Immagini (immobili, indifferenti, a ogni livello del linguaggio); e tende a un metodo morfologico “specificatorio” per individuare quel connotato di “letterarietà” che fa di un’opera, appunto, un’opera letteraria». Potere preterintenzionale del formalismo. «Mai avuto talento, mettevo in atto una furia» dirà qualche anno dopo Šklovskij a Serena Vitale che era andata a intervistarla a Mosca. Così il padre del formalismo è tornato ancora una volta – e con un inedito, almeno in Italia – grazie alla collana Ostranenie di Wojtek che sta disegnando un piccolo bastione di critica letteraria (Piglia, Kiš, Laiseca). *Rozanov* è del 1921 e si concentra sull’intenzione e sul «genere assolutamente nuovo»

«L’arte è il modo in cui straniamo la vita cercando di ricostruirla mentre cambiamo il nostro modo di percepirla.»


e eterogeneo per forma e aspetto del lavoro di Vasilij Rozanov, uno scrittore-filosofo morto nel 1919, e sull’intreccio, l’elemento che precede l’organizzazione del materiale narrativo. Šklovskij lo considera manifestazione e funzione dello stile, dispositivo e legge organizzativa. L’intreccio è la catapulta stranante sul materiale, in grado di deformarlo fino al paradosso di una prosa senza «la schiavitù dell’intreccio». In *Viaggio sentimentale* Šklovskij scrive di sé inventando il personaggio che è sé stesso: «Nel 1918, l’anno flagellato dalla fame, [...] faceva così freddo che neppure ci si odiava. Per l’organismo umano il burro è assolutamente indispensabile. [...] volevo sempre burro e zucchero. [...] ho vissuto onestamente la rivoluzione. Non ho annegato nessuno, non ho calpestato nessuno, non ho accettato compromessi spinto dalla fame. [...] I libri li ho scritti in fretta e furia». Si rimane affascinati dall’energia di scrittura e dalla mole di pagine di un giovane soldato affamato e infreddolito e dal fervore dell’ambiente culturale russo (Šklovskij dialoga con Majakovskij, Gor’kij, Èjchenbaum, Jakobson, Eisenstein, ...).

«L’arte è il modo in cui straniamo la vita cercando di ricostruirla mentre cambiamo il nostro modo di percepirla.» La lezione è battente: l’arte per i formalisti – «gente tignosa ma seria» – è un congegno e non è importante aumentare al massimo la densità della scrittura (o il carico metaforico, o il contrafforte emotivo), bisogna piuttosto avviluppare il lettore in un procedimento di asservimento all’opera, ed è proprio l’idea di intreccio a rimanere sfuggente. Come nota Zalambani nella postfazione a *Rozanov*, nel 1981 il tardo Šklovskij deve ammettere: «Sono vissuto e vivo senza ancora avere un’idea chiara di cosa sia l’intreccio».

Viktor Šklovskij
Rozanov



Ostranenie
04



Devo finire questo lavoro. Penso di chiuderlo qui. Si potrebbe infiocchettare il finale, ma sono certo

che il vecchio canone dell’articolo o della lezione che terminano con una conclusione sia morto.

Giorgia Maurovich

Annie Ernaux e la memoria degli ultimi

«Il Tascabile», 30 ottobre 2023

Sull'autofiction e sullo statuto di verità e finzione
nella narrativa e sulla letteratura come campo di
battaglia tra classi sociali

Al di là di pronostici, battute e rivendicazioni di routine più o meno sportive sulla sistematica dimenticanza di alcuni nomi che ogni anno accompagnano la cerimonia, nel 2022 il Nobel alla scrittrice francese Annie Ernaux ha sollevato una serie di polemiche e dibattiti sugli argomenti più disparati. La spaccatura che si è creata nell'opinione pubblica ha dimostrato, proprio per la natura divisiva del discorso critico, l'attualità della produzione di Ernaux, delle tematiche che affronta e di un'evoluzione dei generi letterari che, accantonando momentaneamente i gusti personali, si sta facendo strada sulla scena editoriale. Si può sicuramente dibattere, ed è il caso di molti dei detrattori, sull'importanza o meno del premio o sulle politiche di inclusione e la loro validità o, nel caso di Ernaux, domandarsi se il riconoscimento nel canone o la legittimazione istituzionale siano o meno una forma di rivalsa; ma accantonando il discorso sulla ricezione, la letteratura di Ernaux si trova al crocevia di numerose istanze quanto mai attuali, e che nello specifico caso dell'autrice si sviluppano nel rapporto tra forma e contenuto.

Una delle principali fonti di preoccupazione di fronte al corpus di Ernaux è stata infatti la matrice autobiografica della sua produzione letteraria, in un'epoca in cui il primato dell'autofiction e lo statuto di verità e

finzione nella narrativa sono temi particolarmente urgenti. La letteratura di stampo confessionale non è un fenomeno di per sé recente, ne sono prova opere come le *Confessioni* di Sant'Agostino o i *Saggi* di Montaigne, ma la consacrazione commerciale del genere viene spesso considerata il sintomo più acuto dell'impovertimento della narrazione o, più in generale, della sfiducia nelle potenzialità della finzione. La ricerca spasmodica di una verità o di un racconto che le corrisponda, sia esso in forma di reportage, autobiografia o documentario, sarebbe pertanto una ribellione al nichilismo postmoderno, o, secondo altri, la sua naturale conseguenza, ma questa ossessione per la verità porta con sé il rischio di scalzare tutto ciò che rende tale la letteratura. È una preoccupazione condivisibile, ma che non intacca una sfumatura dei testi di Ernaux su cui ci si dovrebbe soffermare di più: l'esperienza femminile, certo, ma ancor più quella di classe.

Se la tradizione autobiografica è lunga e variegata lo è anche quella femminile, e uno dei tratti salienti della produzione autobiografica delle donne è l'enfasi sull'aspetto *rappresentativo* dell'esperienza, su ciò che lega l'io narrante a un'esistenza o un'identità collettive. Nonostante (o forse proprio per) le criticità del genere, dalla tendenza a enumerare i dettagli più scabrosi delle esperienze traumatiche alla

«La decisione di omettere o includere alcuni particolari a fronte di altri è ideologica, e produce una forma di verità letteraria anche e soprattutto nell'artificio.»

confusione tra autobiografia e fiction, la ricezione si è sempre dimostrata prevalentemente funzionale: i trascorsi delle autrici vengono letti per ricercare una corrispondenza con le proprie esperienze di lettrici, così che la fruizione del testo poggia non tanto sulla forma o sul piacere della lettura in sé, quanto sulle possibilità di immedesimazione con il contenuto.

Se l'esperienza individuale non vanta più quella patina di eccezionalità tipica delle personalità illustri, il racconto autobiografico diviene un processo dialettico, dove alla centralità dell'elemento soggettivo subentrano processi sovrastrutturali di tipo sociale e ideologico. Quella di Ernaux è a tutti gli effetti una letteratura che nell'esperienza individuale cerca di dar voce a una memoria pubblica e collettiva, dove la scrittura, sempre in tensione, si snoda tra la ricerca di una tanto vituperata autenticità e la continua riflessione sull'eccezionalità o meno del sé narrante. Ma in un contesto storico e sociale in cui la nozione di autenticità e la condivisione sono ormai una forma distorta di consuetudine, venendo elogiate persino per la loro «valenza politica», una simile prassi autoriale appare più difficile che mai – soprattutto per il carattere necessariamente collettivo che la politica deve avere.

Del resto, sul binomio personale-collettivo nella letteratura autobiografica delle donne si è già ampiamente dibattuto in molti studi. Nel suo articolo *The Politics of Subjectivity and the Ideology of Genre*, Felicity Nussbaum osserva come i sé narranti siano il prodotto sfaccettato di una serie di ideologie discorsive e conflittuali che, nella loro contraddizione, cercano di mantenere una struttura del soggetto quanto più unificata possibile. Facendo riferimento al pensiero di Lacan, Althusser e Gramsci, risulterebbe possibile per chi scrive stabilire un proprio posizionamento all'interno della società,

scandagliando così le profondità del sé per mettere in discussione tematiche sociali di ampio respiro attraverso l'esperienza personale e la scrittura privata. Questo stesso posizionamento, però, non è scevro da condizionamenti. Anche senza essere totalmente d'accordo con l'affermazione di Nussbaum secondo cui raccontarsi in un testo autobiografico, o persino asserire l'esistenza di un sé privato, equivalga a essere complici della produzione politica ed economica di quel soggetto, è innegabile che la scrittura autobiografica sia frutto di un lungo e attento processo di scrematura. La decisione di omettere o includere alcuni particolari a fronte di altri è altrettanto ideologica, e produce una forma di verità letteraria anche e soprattutto nell'artificio. Il soggetto della scrittura autobiografica si trova allora scisso, non sempre con lo stesso grado di consapevolezza, tra il tentativo di affermare la propria identità individuale come io narrante e quello di articolare le categorie che ne regolano e ne delimitano la realtà.

La scrittura di Ernaux, tuttavia, è estremamente lucida nei suoi propositi: il problema centrale, parafrasando *La vergogna*, è ricercare la realtà invece di produrla. Consapevole delle trappole dell'io narrante e al tempo stesso delle sue potenzialità politiche e collettive, l'autrice tenta sempre di ricondurre il proprio vissuto, con tutte le specificità del caso, a quello della sua classe. Non a caso, nel discorso di accettazione del Nobel dichiara, citando Rimbaud, poeta che «si è sentito di razza inferiore per tutta l'eternità»: *J'écrirai pour venger ma race*, «scrivo per vendicare la mia razza». E la razza in questione è la «stirpe di lavoratori senza terra, operai e negozianti, persone disprezzate per i loro modi, il loro accento, la loro mancanza di istruzione». In uno splendido articolo uscito su «Jacobin», Jessy Simonini parla della pratica di soggettivazione di Ernaux,

da sempre attenta a conciliare la propria funzione testimoniale con istanze di tipo sociologico, come di una liberazione di classe.

È infatti lo spettro della classe, che Prunetti ha definito «il rimosso letterario di vite fin troppo concrete e per nulla romanzesche, vite di persone che l'industria editoriale considera troppo ignoranti per leggere, [...] che non riescono a raccontare la propria storia perché troppo occupate a fare tre lavori», che affiora anche più dell'esperienza femminile nella letteratura di Ernaux. La scia lasciata (o, il più delle volte, non lasciata) nel canone dalla classe operaia è una storia di «ciò che è perduto nei silenzi innaturali» scriveva Tillie Olsen sul rapporto tra circostanze e creazione nel suo *Silences*, saggio che è, a oggi, uno dei testi più emblematici della critica letteraria working class. Pur soffermandosi sull'area anglofona e sulle peculiarità del vissuto delle donne, come il tempo che il lavoro domestico sottrae alla scrittura e allo studio, Olsen ha dedicato ampie riflessioni alle difficoltà che autori e autrici si trovano ad affrontare nel panorama editoriale, dall'esiguo ritorno economico al classismo della critica. E non è raro, nota Cynthia Cruz, che scrittori e artisti working class della nostra epoca rinneghino le proprie origini una volta assurti alla popolarità, ascrivendo il proprio successo alla nozione neoliberista di meritocrazia.

Proprio in *Melanconia di classe* c'è un passaggio dall'eco particolarmente fatalista, ma che porta alla luce una delle principali problematiche affrontate dagli intellettuali working class: per Cruz risulterebbe infatti più facile morire o assimilarsi che riuscire a documentare il processo di annientamento della memoria collettiva degli oppressi. L'opera a cui fa riferimento per questa riflessione è *Savage Messiah* di Laura Grace Ford, collezione di fanzine che a cavallo tra pamphlet, teoria critica, collage e graphic novel offre un resoconto culturalmente e cronologicamente mappato dei processi di gentrificazione che hanno interessato alcune aree di Londra. Un'operazione underground compiuta con medium completamente diversi dai testi di Ernaux, certo, ma che

persegue obiettivi analoghi. E, sempre sulla scia di Walter Benjamin, a interessare Cruz è la possibilità di redenzione offerta dalla memoria, dalla citazione e dalla giustapposizione di frammenti all'apparenza eterogenei.

Questo processo di elaborazione del ricordo avviene per collocazione, per collazione, per confronto, negli interstizi e nei salti tra memoria volontaria e involontaria che permettono al rimosso di riaffiorare e darsi un ordine narrativo. Un modo di smuovere il passato e riscriverne le coordinate, rende possibile la conservazione della memoria con un lavoro dialettico di negazione e presenza, riportando l'assenza a galla e rendendo finalmente visibile l'invisibile e il taciuto rappresentati non tanto dall'esperienza working class, ma la perdita della sua testimonianza. A spingere Ernaux ad approfondire il funzionamento e gli effetti della memoria è proprio l'idea che «un giorno non ci sarà più nessuno per ricordarsene. Ciò che è stato vissuto [...] resterà inspiegato, vissuto invano», la possibilità per lei e per la sua esperienza di classe di «vivere al di sopra del tempo».

Un modo di preservare la memoria ci viene offerto, come testimoniato dal collezionismo maniacale di Benjamin, dalla storia che gli oggetti raccontano. In letteratura, quella degli oggetti è stata spesso una questione legata al consumo e radicata nel contesto sociale, che si tratti degli studi sull'ambivalenza di cianfrusaglie e antiquariato nella letteratura dell'Ottocento sulla scia della prima rivoluzione industriale o degli oggetti come sistemi segnici e simulacri della postmodernità, svincolati da **ogni rapporto affettivo con il possessore**. Nel pensiero di Benjamin hanno però una funzione diversa: le *choses*, che a differenza degli oggetti hanno un particolare legame con i proprietari, possiedono la singolare capacità di intessere una storia da una serie di elementi sparsi, di evocare sensazioni e ricordi sulla base dei sentimenti suscitati nel possessore. La collezione e l'archivio diventano allora testimonianza tangibile del mondo interiore e della vita di chi sceglie attivamente di conservarli e di averne cura; e insieme alla tecnica

del montaggio, che ne ricostruisce una traiettoria narrativa, permettono una riscrittura dell'esperienza che sarebbe altrimenti rimossa.

Anche la letteratura di Ernaux si muove su questo doppio binario. Da una parte troviamo la catalogazione clinica del proprio vissuto che non risparmia i particolari più concreti, anche nella loro apparente futilità (liste della spesa, inventari, fotografie), dall'altra la cernita, tanto sapiente quanto invisibile, di un bagaglio personale diviso tra cosa raccontare e cosa omettere. La frammentarietà dei testi che ne consegue fa eco alle esperienze individuali della scrittrice, che si muovono tra passato e presente in un processo di anamnesi e autoanalisi costanti, e si colloca in una serie di punti di riferimento della sua formazione che riaffiorano di continuo. Ne sono esempio la storia del quartiere di Y., quella della professione e del negozio dei genitori, le differenze sociali tra l'autrice e le compagne di scuola: una mappatura della quotidianità delle classi povere che, in assenza di una testimonianza letteraria o di una presa di coscienza che ne sancisca la legittimazione, poteva esistere soltanto in una serie di pratiche condivise, una routine fatta di codici incompatibili con quelli dei ricchi.

Ernaux racconta allora del *patois*, di quell'inflessione dialettale per cui la madre di Ernaux rimbrotta costantemente il padre, delle conversazioni con i giovani della piccola borghesia, chiacchiere sul jazz o sul cinema di René Clair, dell'inconciliabilità tra i valori e le abitudini di chi ha sempre lavorato e di chi, come lei, ha avuto la possibilità di intraprendere gli studi. È in momenti come questi, nota Cruz, quelli in cui si profila una frattura insanabile, che è possibile rinvenire il significato di questa crepa nella realtà e trovare una redenzione per il proprio passato – o una *vendetta per la propria razza*. Sono molti gli intellettuali che hanno optato per l'assimilazione e la dimenticanza in un mondo in cui il modello di pensiero dominante è quello neoliberista, o per la più semplice e altrettanto frequente mancanza di domande sul proprio posizionamento nella società,

«L'autrice tenta sempre di ricondurre il proprio vissuto, con tutte le specificità del caso, a quello della sua classe.»

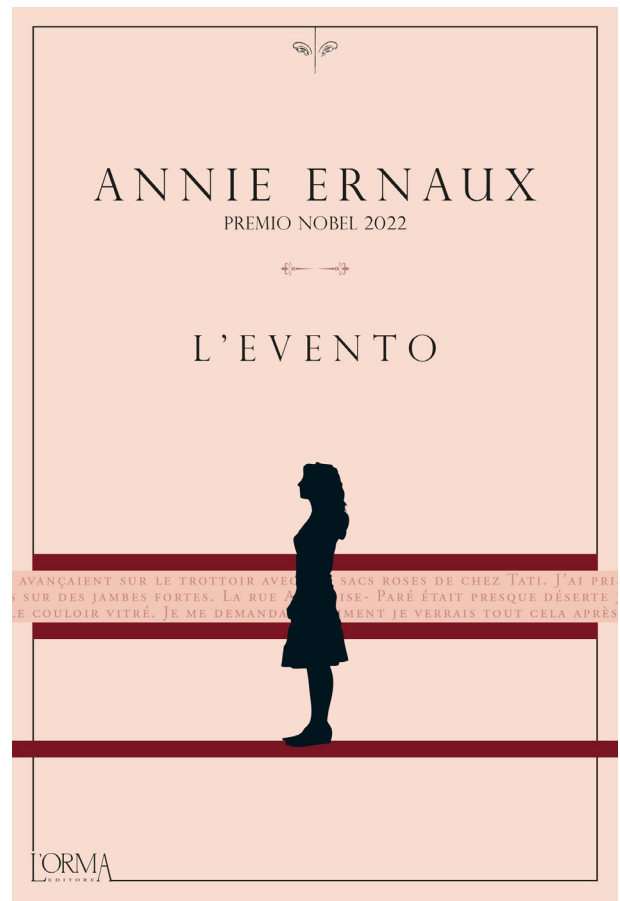
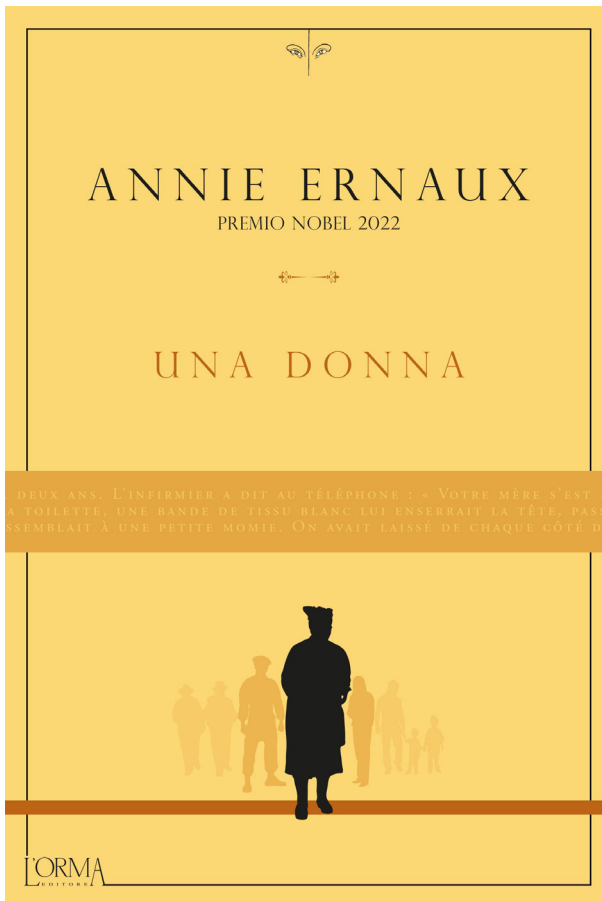
ma la scelta di raccontare il proprio «perenne senso di mancanza» può creare un linguaggio e con esso una giustizia per quanto perduto, per quel «dramma che non aveva avuto luogo», fuori da ogni stigma o vergogna.

L'utilizzo del termine «vergogna» non è casuale. Nel suo *La vergogna è un sentimento rivoluzionario*, che nell'analizzare le implicazioni sociali della vergogna si serve di numerosi esempi letterari, Frédéric Gros dedica un'ampia analisi alla produzione testuale di Ernaux. Accostando le riflessioni dell'autrice a quelle dell'Eribon di *Ritorno a Reims*, dove alla vergogna per la propria omosessualità subentrava quella sociale, Gros elabora un aspetto della società «che i filosofi [...] non hanno mai adeguatamente considerato: quello che intende la società come sistema di giudizio, organizzazione gerarchica, potenza di stigmatizzazione, violenza delle esclusioni simboliche, esperienza ripetuta di umiliazione e vergogna». Se il provare vergogna è innanzitutto una questione di posizionamento sociale all'interno di tali gerarchie, complicata dalla compresenza più che ragionevole di sentimenti come l'umiliazione e la rabbia, è altrettanto scontato che la povertà in sé, osserva Gros, non sia vergognosa. La frase che il padre di Ernaux le rivolge con orgoglio in *Il posto*, «non ti ho mai fatto vergognare», o la fiera della madre rievocata in *Una donna* sono emblematiche di questa distinzione tra povertà e miseria, separate da un principio di dignità. Gros sostiene infatti che questa fiera della povertà, polo opposto della già discussa vergogna, operi non sul piano della gerarchia del guadagno, bensì su quello della morale e della virtù, e dimostra come il disprezzo sociale degli abbienti

e della classe media produca vergogna solo quando nel disprezzato c'è un'approvazione interiore, anche inconscia, «di quel sistema che mi condanna». Le conseguenze possibili sono l'introiezione rassegnata, ampiamente dibattuta da psichiatri e sociologi come Dejours e de Gaulejac (che in epilogo al suo *La névrose de classe* include una lettera scritta proprio da Ernaux), o, come avviene in Ernaux, un'ambizione furiosa che indaga di continuo e con lucidità la vergogna che prova, e che in questa riflessione domanda giustizia.

Il ricondurre l'individualità dell'io narrante alla collettività, però, va a toccare una problematica etica. Una declinazione del genere autobiografico emersa di recente è la cosiddetta *autotheory*, una commistione che in letteratura si sviluppa al limitare di

memoir, saggistica e critica culturale, e che cerca di integrare l'esperienza del sé in contesti sociali o artistici più ampi mantenendo la consapevolezza (ma non sempre il rigore) del ragionamento filosofico. Può apparire come una contraddizione in termini, se non addirittura una forma di provocazione, ma getta luce su un modo diverso di concepire la letteratura e i suoi effetti sulla società e sugli individui. Lauren Fournier, che ne ha studiato lo sviluppo, osserva come l'integrazione del personale e del concettuale abbia sempre ricoperto un ruolo centrale nel pensiero femminista e postcoloniale, e anche quando derubricata in semplice speculazione narcisista da scettici o detrattori, questa scelta stilistica solleva degli interrogativi che nel campo dell'analisi letteraria sono molto attuali. Quanto del proprio vissuto



«La scelta di raccontare in prima persona, di dire **io**, di essere una voce narrante per i non ancora narrati, è stata una **scelta politica** che le ha richiesto tempo e coraggio.»

può essere astratto e legittimamente ricollegato a questioni sociali più ampie, ad esempio? Quanto della neutralità e del rigore della scrittura vengono compromessi da una simile operazione, e in che termini si può parlare di legittimità scientifica, se gran parte delle dissertazioni sul metodo riflettono un pensiero che rifiuta in partenza l'esperienza degli esclusi?

Anche a fronte delle criticità appena menzionate, questa modalità di scrittura autobiografica (Fournier circoscrive la sua ricerca alla teoria femminista e all'arte contemporanea statunitense, con qualche sporadica digressione letteraria sulla New Narrative di San Francisco e sulla filosofia di Irigaray e Cixous) permette di ritagliare uno spazio parzialmente istituzionale per dar voce alle esperienze degli esclusi e ridefinire i limiti di possesso e legittimazione del sapere, spesso relegati alle sole accademie. Riflette su quali generi di teorie vengano ritenuti meritevoli di prendere parte al contesto istituzionale, su quali invece vengano esclusi, su chi, tenendo conto di questo discrimine, ha diritto a raccontarsi in prima persona. È proprio in questa possibilità di ridefinire i parametri dell'io narrante che si torna all'aspetto etico della scrittura, alla possibilità di unire la propria verità e il proprio bagaglio di conoscenze al contesto collettivo: ma la ridefinizione della verità secondo criteri esclusivamente etici è una questione altrettanto spinosa. Si torna infatti al problema dell'autenticità in letteratura, complicato dal carattere performativo della scrittura autobiografica – dove con performativo si intende un tipo di scrittura in cui l'io narrante viene a concretizzarsi nell'atto stesso dello scrivere, come accade per Ernaux, e non più nell'esperienza vissuta antecedente al racconto, che nel momento della scrittura viene semplicemente rimemorato.

Quando scrive, infatti, Ernaux si mantiene vigile sugli effetti che menzioni e omissioni hanno sul testo. La tecnica di montaggio non procede solo per elenchi, che riuniscono sotto un'unica dicitura le diverse iterazioni di un vissuto ancora sconnesso e non traducibile a parole, ma anche per citazioni letterarie, a ricollegare l'esperienza della propria inadeguatezza sociale a ciò che, nell'opinione comune, si è dimostrato degno di essere raccontato e accolto nel canone. In *Memoria di ragazza* la scrittrice guarda attraverso una fotografia la sé dell'epoca, e ne deplora, in terza persona (come spesso accade nei suoi romanzi, quasi a sottolineare il progressivo estraniamento di classe), «l'incapacità di ritrovare il suo linguaggio, tutti i linguaggi che compongono il suo discorso interiore». L'aspetto peggiore della vergogna, ricorda infatti Ernaux, «è che si crede di essere gli unici a provarla». La scelta di raccontare in prima persona, di dire io, di essere una voce narrante per i non ancora narrati, è stata una scelta politica che le ha richiesto tempo e coraggio. Perché la collettività dei ricchi non è mai uniforme, è sempre diversificata, un ventaglio di eccezioni che nasconde l'esemplarità di classe dietro quella dell'individuo, mentre la collettività dei poveri deve accontentarsi di un'uguaglianza di comodo, di un'omogeneità che si sviluppa nel disinteresse. Davanti alla prospettiva di questo annientamento, la memoria e la permanenza garantite dalla scrittura creano un linguaggio che permette di articolare quest'oppressione e questa dimenticanza invisibili. E se nelle parole di Ernaux «la grande memoria della vergogna» è «più irremovibile di tutte le altre», altrettanto forte è il suo proposito di opporsi, con la disciplina e l'ostinazione che la migliore letteratura e la migliore vendetta richiedono, alla più irremovibile delle vergogne: quella dell'insignificanza e dell'oblio.

Esordio/riscontro

a cura di Lavinia Bleve



Gli esordi di Greta Olivo e Beatrice Galluzzi parlano di malattia: in entrambi i libri la voce narrante è quella di una donna – Galluzzi racconta la propria storia di malata con patologia renale, Olivo quella della grave miopia di Livia – e grande spazio è dato dalle autrici alla narrazione dei legami familiari e a come la malattia sia diabolicamente capace di infiammarli, stemperarli e modificarli; entrambe assegnano la causa della malattia di cui scrivono all'ereditarietà: mentre la cecità in *Spilli* è causa del patrimonio genetico del nonno della protagonista e la storia si sviluppa in maniera prevedibile, in *Sangue cattivo* la malattia è narrata in modo originale, presentandola come una punizione che Beatrice merita perché la ritiene legata alla follia paterna.

Dopo la visita il dottore informò i miei genitori che avevo una miopia precoce e che avrei dovuto mettere gli occhiali presto, forse già dall'anno successivo con l'inizio della prima elementare. – Proprio come tuo nonno, – commentò lei uscendo dal centro, tenendomi stretta per mano. Mio nonno è diventato cieco dopo cinquant'anni di miopia elevata, così si chiama quella che supera la sei diottrie.

Spilli è la storia di Livia e della sua miopia che diventerà retinite pigmentosa e che la condurrà alla cecità – di come la protagonista sin da giovanissima non accetti gli occhiali e da adolescente li ritenga un mezzo attraverso il quale passi il giudizio dei coetanei.

Livia bambina si rifiuta di indossare il laccetto cucito dalla madre per tenere fermi gli occhiali – «Nei mesi, man mano che la miopia peggiorava, le lenti erano diventate più spesse, dei vetri incastonati nella montatura che non riusciva a contenerli. Non c'era niente di grazioso nel mio viso, quando li indossavo» –, ruba una coppia di lenti a contatto e le indossa di nascosto al campo scuola, ricevendo così apprezzamenti estetici dai coetanei maschi – «Sul pullman non eri carina, ora stai meglio» –, finalmente negli anni del ginnasio può indossare le lenti a contatto con l'autorizzazione dei suoi genitori – «Nessuno poteva sapere che il mio posto in classe, durante tutti e tre gli anni delle medie, era stato quello al centro, il più

vicino possibile alla lavagna. Nessuno poteva immaginare che avevo trascorso tre anni a togliere gli occhiali appena suonava la campanella».

Con l'adolescenza arrivano per la protagonista la diagnosi di retinite pigmentosa e la certezza che «la percezione visiva di Livia continuerà a peggiorare. Non possiamo ancora sapere come, o quanto. Ma siamo sicuri che peggiorerà»: «con il tempo la visione periferica si assottiglierà, i colori saranno difficili da distinguere, non avrà più la percezione della profondità e del contrasto. Si ridurrà l'acuità visiva. Dopo il crepuscolo diventerà spiacevole per Livia uscire, fare le cose che fanno le ragazzine della sua età. Anche di giorno potrebbero esserci problemi, con le luci più forti».

La reazione di Livia è sempre misurata e il lettore non legge pagine di disperazione e protesta esagerate come si aspetterebbe da un libro che dichiara di raccontare la futura cecità di un'adolescente – la protagonista poco si lamenta per la sua sorte, poco urla, poco minaccia – e la sensazione è quella di un esordio che, pur utilizzando molti dialoghi per riprodurre realisticamente il dramma, resti superficiale e non riesca nel suo intento: la ragazza non getta le lenti a contatto usate nel cestino, ma le semina in giro e le calpesta e le sbriciola perché «era una sorte di protesta silenziosa, credo. Avevo avuto, fino a quel momento, la speranza che rispettare le regole mi avrebbe permesso di vivere in modo normale, di poter riuscire a fare ciò che volevo. Invece non era successo, e quelle lenti sparse al mio passaggio, il fatto che i miei genitori dovessero raccogliercle ogni giorno, la sensazione di lasciare dietro di me una scia, tutto questo mi dava una soddisfazione che non riuscivo pienamente a comprendere, ma che era viva, tangibile».

Poco arrabbiati e disperati sono anche il padre e la madre di Livia – a meno che Olivo non abbia dimenticato di ricordare al lettore che questa generazione di genitori ha anni di psicoterapia alle spalle e ha imparato a sedare le proprie emozioni:

- Va bene, – disse lei. – Ed è per questo che volete spedirla in un posto per ciechi.
- Non parlare così -. Mio padre si era voltato verso di me con lo sguardo preoccupato.
- E come dovrei parlare scusa.
- Non vogliamo spedirla da nessuna parte, signora, – intervenne Rimbaldi. – È solo un'idea, per adesso.
- È una *buona* idea, Betta. La aiuterebbero, e pure noi staremmo più tranquilli.

Quasi alla fine del libro, il lettore è con Livia in discoteca, quando lei si toglie gli occhiali da sole e si lascia trasportare dalla musica – e il lettore già intravede quello che si prospettava essere il solo lieto fine per questa storia: «Va tutto bene, pensai, e non poteva essere altrimenti: sotto le palpebre, in mezzo ai lampi riflessi dalle luci stroboscopiche, tra i fulmini di verde e rosso e blu impressi sulla retina e i puntini grigi che tempestavano il fondo dell'occhio, mi parve di scorgere me. Ero proprio io» –, il lettore non ha imparato una vista diversa dalla lettura di questo «romanzo manifesto della nuova generazione»: allora inforca *Un paio di occhiali* e guarda zì Nunzia che si torce le mani e grida «ottomila lire, vive vive», donna Mariuccia che commenta «lasciatela stare, povera creatura, è meravigliata», Eugenia che «si appoggiava a sua madre e tremava» chiedendo «Mammà, dove stiamo?» e spera che un giorno un paio di occhiali con i fili d'oro possa correggere un'altra minacciosa forma di miopia – quella editoriale – che spesso dice di vedere capolavori dove non ci sono.

Greta Olivo, *Spilli*, Einaudi

ALTRI PARERI

«È *Spilli* di Greta Olivo il romanzo manifesto della nuova generazione.»

Teresa Ciabatti, «Corriere della Sera»

«Ci vuole dire, in quel modo trasparente tipico dei buoni esordi, che diventare grandi è sempre e comunque un andare a tentoni, un abituarsi a un mondo che ci appare sempre un pochino meno enigmatico e illeggibile, pieno di chiari e di scuri e dove, però, di alcune persone possiamo comunque fidarci.»

Laura Pezzino, «tuttolibri»



Sapevo che la punizione sarebbe arrivata. Non ho fatto altro che aspettarla, eppure quando si è presentata non l'ho riconosciuta. Mi ero immaginata una sciagura improvvisa, un tir che invade la mia corsia, l'auto in fiamme accartocciata come una lattina, un aereo che precipita – anche se questa era piuttosto improbabile, data la mia paura di volare; un colpo apoplettico, un'emorragia cerebrale o un male più subdolo: io che mi palpo il seno sotto la doccia, sento un nodulo, e mi danno due mesi di vita.

E invece è cominciato tutto dalle caviglie.

Sangue cattivo considera la malattia di cui racconta una punizione meritata da Beatrice per non aver assistito suo padre malato e morente, aver lasciato sua madre sola a occuparsene, aver pensato di poter progettare una vita lontana dai problemi familiari; l'autrice non considera la possibilità di avere o meno colpa di quanto le succeda né presenta giustificazioni per i suoi comportamenti: la punizione è meritata e giusta – «se c'era un piano per me, non era quello della risoluzione del conflitto, bensì la presa in carico della punizione».

Alternando la narrazione di passato e presente, l'esordio di Galluzzi descrive con originalità quello che succede nella mente di una persona affetta da una patologia cronica senza dare spazio ai piagnistei, ai buoni sentimenti, alla richiesta di compassione né di comprensione da parte dei sani.

È una storia di rabbia, che il lettore percepisce costantemente senza filtri: è la rabbia per l'ospedale le cui finestre affacciano sul mare – «ce la dovrebbe avere un albergo, questa visuale, non un posto dove la gente sta male; essere prigionieri del proprio corpo diventa una tortura se si ha davanti agli occhi quanto è bello, là fuori, e come stanno bene tutti, al mare. Un ospedale deve fare schifo, come chi ci sta dentro, deve essere squallido e demoralizzante; si deve voler scappare, da un posto così, per godere del sollievo di tornare a casa, e non il contrario»; è la rabbia verso sé stessa – «io l'ho scelto, di essere qui. Ho cesellato questo momento, ho desiderato di morire con così tanta intensità che le mie cellule lo hanno sentito e mi si sono rivoltate contro; gli anticorpi, la mia squadra di difesa, sono diventati i miei aggressori. Il sangue cattivo, inzaccherato dalle sostanze di scarto; il sangue che nessuno vuole, gli organi che nessuno userebbe per dare vita ai cadaveri. I miei nemici sono io»; è la rabbia verso suo padre, l'ingegnere Richard, che si ammala di tumore ai polmoni e muore e le cui ceneri Beatrice porta con sé per ricordarsi della punizione, e verso sua madre, incapace di tenere testa a suo marito e di opporgli resistenza – «lei era la moglie, ma io ero la figlia. Non avevo scelto io di condividere la mia vita con un uomo così, un pazzo, non avevo scelto nemmeno che si ammalasse, eppure sentivo di averlo desiderato, per lungo tempo, di aver desiderato che gli succedesse qualcosa di terribile, che lo avrebbe privato della forza di opprimermi, e gliel'avrebbe fatta pagare».

È una rabbia che non si placa nemmeno quando arriva la notizia della diagnosi sbagliata e della possibilità di cura: «La punizione arriva per rimanere. La punizione non ama i cambi di programma. Non penso come cazzo gli è venuto in mente, a questi, di darmi una brutta notizia quando non erano sicuri: non penso che posso vivere più a lungo, che potrò avere dei bambini; non penso che ho la speranza di tornare al punto di partenza» – Beatrice pensa che a casa troverà sua madre che non saprà come reagire e il suo futuro marito che probabilmente impazzirà: «Alti e bassi continui: gli ho rovinato la vita e non merito di vivere abbastanza per sposarlo»; «chi ha voglia di sentire qualcuno che si lamenta? Di certo non io, che rischio di scocciarmi da sola, né Aldo, il mio futuro marito, che dice di essersi innamorato di me perché sono sempre solare e propositiva. Ignaro di ciò che nascondo sotto il tappeto della mia apparenza salubre».

È alle ultime pagine di *Sangue cattivo* che la rabbia scompare e il lettore si ritrova in ospedale, dove questa volta non entra la malattia – né la nefrite né «la pazzia della mia stirpe» –, è accanto a Beatrice, quella Beatrice che «eppure adesso ho cambiato idea. Ora che ho capito di essere così efficiente nel farmi fuori voglio vivere, voglio stare meglio. Voglio rimanere»: a entrare è il lieto fine che il lettore non immaginava, è un suono «veloce, cupo» che ha «l'irruenza, l'energia che manca a me» e che «si materializza e si appropria dell'acustica di tutta la stanza», «senza aspettare, senza sapere cos'è la vergogna di mostrarsi vivi», è sangue buono che si è fatto spazio in quello cattivo e che è buono «perché ricomincia da zero: il cuore, i polmoni, le vene, i reni. I reni sono nuovi di zecca», è il battito della persona «tutta nuova» cui l'autrice dedica il suo esordio.

Beatrice Galluzzi, *Sangue cattivo*, effequ

ALTRI PARERI

«[...] un libro ramificato [...]. Beatrice Galluzzi disseziona il proprio corpo e il proprio passato, nel tentativo di respingere l'idea di meritarsi quella punizione. Il passo della narrazione accelera al ritmo del suo senso di colpa, di vergogna, e si dilata nello scrollarsi di dosso quella pesante eredità familiare.»

Nadeesha Uyangoda, «Internazionale»

«Raccontare la malattia senza instillare in chi legge un senso di pietà, ma un forte rispetto è difficilissimo. Riuscire a farlo con ironia sottile, facendo sorridere e piangere contemporaneamente, è un dono. E Beatrice lo ha.»

Anna Lantodianna, universoletterario.it

Il numero di dicembre di **retabloid** sarà un **fiction issue**:
conterrà dai tre ai cinque racconti inediti.

Il numero di dicembre esce i primi di gennaio 2024.

Aspettiamo i vostri contributi.

Seguite le seguenti semplici regole:

- Avete massimo **8000 battute** a disposizione;
- Tema libero, ma il racconto deve contenere la parola «oblique»;
- Scadenza per l'invio: **27 novembre 2023**;
- Mail di invio: retabloid@oblique.it;
- Oggetto della mail: **retabloid fiction issue 2023**;
- Il file deve essere di tipo docx.;
- Nome del file: **cognome-nome_retabloid23.docx** (per esempio: **geri-franca_retabloid23.docx**);
- Il file deve essere giustificato, corpo 12, font Times New Roman, interlinea 1,5, spazi di paragrafo a zero, e deve includere il numero di pagina in basso a destra;
- Nome e titolo dovranno campeggiare nelle prime due righe;
- Sia nel corpo della mail sia all'interno del file indicate i vostri dati essenziali, compresi eventuali indirizzi social;
- Includete pure una vostra biografia in terza persona di massimo 500 battute;
- I racconti devono essere inediti sia su carta sia sul web.
- Si può mandare un solo contributo. Sono ammessi invii simultanei ad altre riviste a patto di ritirare immediatamente il racconto se accettato altrove;
- I diritti tornano agli autori subito dopo la pubblicazione.