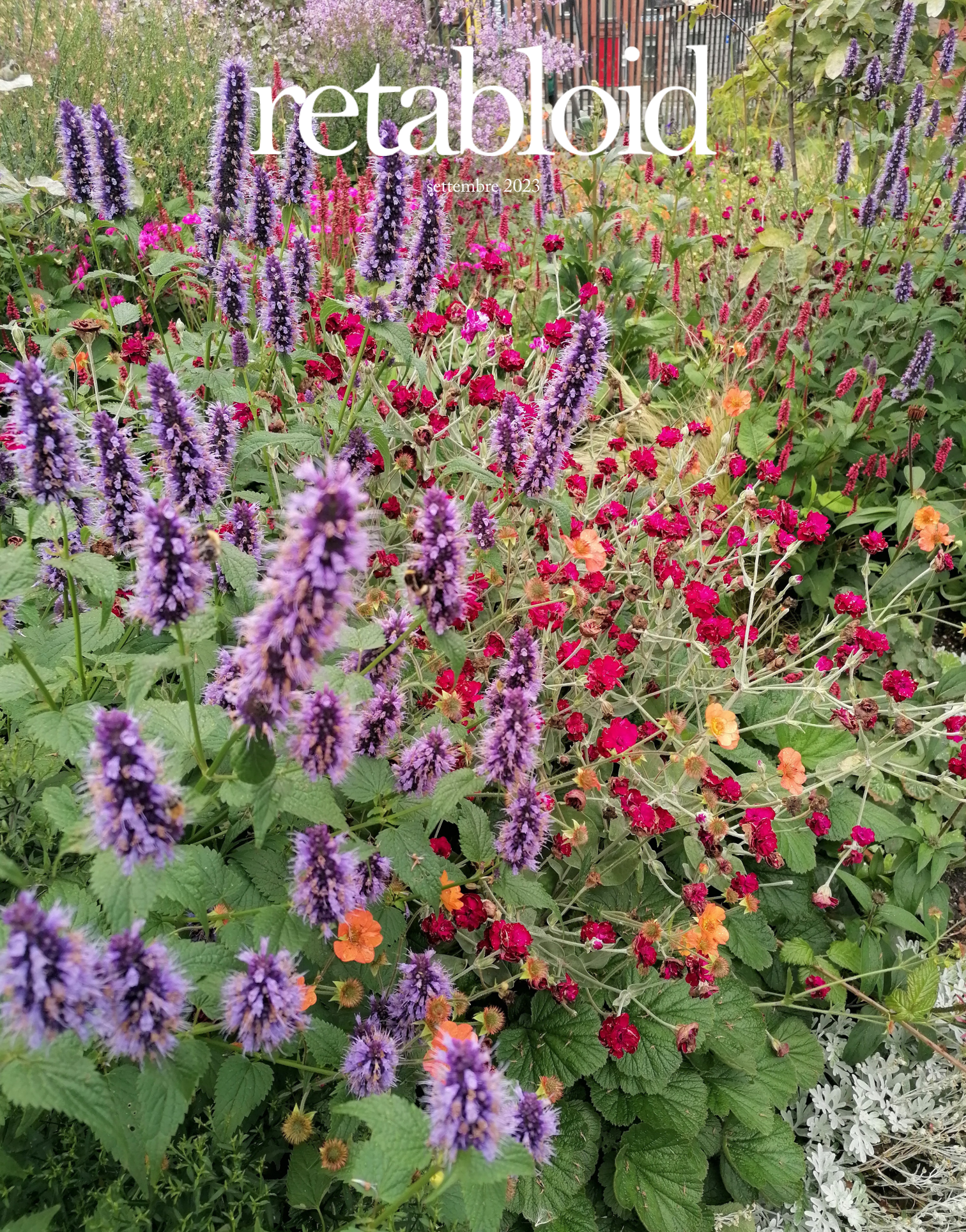


retabloid

settembre 2023



retabloid – la rassegna culturale di Oblique
settembre 2023

«Il mondo lo si capisce meglio se lo si guarda
dai confini, dalle frontiere. Il centro nasconde
le contraddizioni.»

Ken Kalfus

Il copyright del racconto, 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

Gian Marco Griffi, *Detersivi ecologici alla spina* 5

Gli articoli

- # *Mary H. Austin. La ragazza del West*
Serenella Iovino, «la Repubblica», primo settembre 2023 11
- # *Quanto ha venduto il libro del generale Vannacci*
Redazione, «il Post», primo settembre 2023 13
- # *A San Francisco vincono i pirati*
Enrico Rotelli, «la Lettura», 3 settembre 2023 15
- # *Non è vero che si vendono meno libri di un tempo*
Giovanni Peresson e Samuele Cafasso, «Giornale della Libreria», 4 settembre 2023 19
- # *Ramondino, l'allegria barbara della città distante*
Silvio Perrella, «la Repubblica – Napoli», 8 settembre 2023 22
- # *Witold Szablowski, a tu per tu con la realtà nell'era dell'intelligenza artificiale*
Guido Caldiron, «il manifesto», 9 settembre 2023 24
- # *Ripensare il canone perché questo non è rappresentativo*
Lara Ricci, «Domenica», 10 settembre 2023 27
- # *«Non si può più accettare che si rischi la vita per emigrare.»*
Luca Attanasio, «Domani», 12 settembre 2023 29
- # *Rentrée littéraire: si legge meno anche Oltralpe*
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 14 settembre 2023 32

# <i>Conversazione con Ben Lerner</i>	
Vanni Santoni, «Snaporaz», 15 settembre 2023	34
# <i>I messaggi dall'inferno libico e la disgustosa ipocrisia dell'Ue</i>	
Ade Zeno, «Domani», 19 settembre 2023	39
# <i>Gli ultimi dati confermano il collasso dei giornali mainstream italiani</i>	
Stefano Baudino, <i>lindipendente.online</i> , 20 settembre 2023	41
# <i>Elogio dell'umiltà</i>	
Costica Bradatan, «L'Indiscreto», 22 settembre 2023	43
# <i>Caro lettore, pensaci: il lettore da sedurre è il narcisista</i>	
Annamaria Guadagni, «Il Foglio», 23-24 settembre 2023	45
# <i>Virginia Woolf, un luogo di incontro con la propria voce</i>	
Tommaso Pincio, «Alias», 24 settembre 2023	51
# <i>L'Ia e la profezia di Primo Levi</i>	
Bruce Sterling, «la Repubblica», 27 settembre 2023	53
# <i>Irresistibile, eclettico, geniale OdB</i>	
Piero Colaprico, «la Repubblica», 29 settembre 2023	55
Gli sfuggiti	
# <i>Thomas Mann, un salutare scompiglio in forma di eros</i>	
Marco Rispoli, «Alias», 6 agosto 2023	57
# <i>Messa in scena di un processo identitario</i>	
Elisa Carandina, «Alias», 6 agosto 2023	59
# <i>Non esistono più le stroncature di una volta</i>	
Redazione, «Internazionale», 19 agosto 2023	62
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	65

Gian Marco Griffi

Detersivi ecologici alla spina

Il signor Paternoster chiuse la sua bottega di detersivi ecologici alla spina e si incamminò verso casa per il centro della città. Percorse tutto corso Lano da Siena e all'altezza della profumeria Passacantando incontrò il poeta Granchi vestito col suo caratteristico cappotto grigio mentre canticchiava un'aria che riconobbe, si trattava di *Suicidio!* dalla Gioconda del Ponchielli.

Ma guarda un po' chi si vede, esclamò il signor Paternoster, il poeta Granchi!

Buongiorno signor Paternoster, disse Granchi avvicinandosi. Stavo proprio cercando lei.

Stava cercando me?, si stupì Paternoster.

Venivo a cercarla nella sua bottega.

Ha bisogno di un detersivo liquido alla spina?

Non sia ridicolo, Paternoster! Da quando in qua i poeti utilizzano detersivi liquidi alla spina?

E allora?, domandò Paternoster.

E allora, disse Granchi, il nostro gruppo di poeti cadaveristi ultratemporanei sta organizzando un vernissage eccezionale condito da una mostra fotografica e da un reading poetico in onore del compianto Giulio Angelomaria.

E io come potrei esservi utile, domandò Paternoster.

Non possiede lei una bottega di detersivi ecologici?, domandò Granchi.

Certo che la possiedo, da ben sei generazioni!, esclamò Paternoster tronfio d'orgoglio, come se possedere una bottega di detersivi ecologici alla spina potesse essere un motivo di lustro per una famiglia.

E non sapeva che il più grande poeta cadaverista Guido Angelomaria si è suicidato all'interno di una bottega di detersivi liquidi?

Ecologici?, domandò subito Paternoster.

No, rispose Granchi, ma si tratta pur sempre di detersivi, e si voltò a guardare una vetrina nella quale erano esposti giocattoli. Angelomaria compose la sua ultima poesia, poi bevve due litri di detersivo liquido e morì.

Mi perdoni l'ignoranza, si scusò Paternoster.

Granchi avvicinò il naso alla vetrina per guardare meglio alcuni dei giocattoli.

Dannati giocattoli!, tuonò con voce cavernosa. Manifestazioni ignobili di vita e gioia!

Paternoster guardò distrattamente la vetrina.

Sono semplicemente giocattoli, disse.

Sono cerimonie desolate della vita!, gridò Granchi sputando contro la vetrina.

Paternoster affrettò il passo.

Vorremmo svolgere il nostro vernissage nella sua bottega, proseguì Granchi inseguendolo, col suo permesso.

Diamine, disse Paternoster.

Che ne dice?, domandò Granchi.

Paternoster si fermò al semaforo pedonale.

Ma io sono un amante del vitalismo, disse.

Non nomini quella parola al mio cospetto!, disse Granchi. Il vitalismo non esiste.

Caro Granchi, affermò Paternoster, il vitalismo esiste eccome!

Non lo dica neppure per scherzo, disse Granchi.

Quand'è così, disse Paternoster, non credo di potervi concedere la mia bottega, e attraversò la strada guardando a destra e sinistra.

Cammini guardando dritto in fronte a sé!, disse Granchi seguendolo. Che importa se un automobilista sbadato la investe!

Ho moglie e figli, disse Paternoster, mi importa eccome!

Mai fare figli, disse Granchi, manifestazioni squallide della vita.

Signor Granchi, non credo proprio di potervi locare la mia bottega, asserì Paternoster.

Non la metta in questi termini, Signor Paternoster, disse Granchi. Per certi versi il nostro movimento poetico affonda le sue radici nel vitalismo.

Diamine, disse Paternoster, ne è proprio sicuro?

Certamente!, disse Granchi. Prenda Celan! Prenda von Kleist! Prenda Vladimir Vladimirovič Majakovskij!, si avvicinò a un'aiuola, strappò un fiore.

Manifestazioni squallide della vita!, gridò. Nero latte dell'alba lo beviamo la sera! lo beviamo al pomeriggio! al mattino! lo beviamo la notte! beviamo e beviamo!

Paternoster incrociò uno che conosceva e lo salutò con un cenno del capo.

Celan è un vitalista!, esclamò Paternoster.

Mi viene da ridere!, gli gridò in faccia Granchi. Emise una reboante risata sforzandosi di farla apparire sbeffeggiante, altrimenti qualcuno avrebbe potuto intenderla come una squallida manifestazione della vita.

Ha mai sentito parlare di Leo Scornavacche?, domandò.

Mai sentito nominare, rispose Paternoster. Ormai passo troppo tempo nella mia bottega; una volta vivere di poesia mi era più facile.

Non nomini quel verbo!, esclamò Granchi.

Quale verbo?

Quello che ha pronunciato.

Intende il verbo *vivere*?

Proprio quello!, gridò Granchi. Che verbo antipatico.

Senta un po', caro Granchi, disse Paternoster, tra le mie più grandi passioni c'è la poesia dei vitalisti.

Per la miseria Paternoster, esclamò Granchi. Credevo avesse gusti letterari più raffinati.

Badi a come parla, Granchi, disse Paternoster. Sono un grande estimatore di poeti del calibro di Manlio Segapeli e Oscar Battiscope. Nei loro versi c'è un mondo di dolore, glielo concedo, ma anche un grande inno alla vita!

Vita, vita! Sempre la vita!, gridò Granchi. Mi farete ammattire, con tutta questa vita! Ma cosa ci troverete in questa vita, cosa? Cosa c'è di meglio di un bel cadavere disteso sul suo catafalco?

Una bella donna distesa su un letto!, esclamò Paternoster fiero di sé. Una donna come quelle cantate da Segapeli, da Battiscope, e da altri grandi poeti della nostra magnifica terra.

Imboccarono uno stretto viottolo che conduceva verso il fiume.

Pazzesco, bofonchiò Granchi. Vide un gatto che si aggirava nei pressi di un bidone dell'immondizia.

Dannati gatti!, urlò.

Anche i gatti, signor Granchi, sono riprovevoli manifestazioni della vita?, domandò Paternoster.

Ne sono allergico!, tuonò Granchi. Mi si gonfiano gli occhi, inizio a lacrimare. Eppure è un bene! Le lacrime sono bellissime! Bellissime! Come un morto impiccato! Come un morto avvelenato!

Ora stavano percorrendo la passeggiata lungo il fiume. Videro alcuni netturbini che ripulivano la banchina sotto il ponte Federico II, dove vi sono numerosi locali notturni.

Granchi affrettò il passo, imboccò il marciapiede del ponte, si sporse dal parapetto.

Maledetti! Lasciate che il sangue dei suicidi si congiunga alla terra!, gridò.

I netturbini si voltarono verso il ponte.

Brutto schifoso! Macché sangue e sangue, vieni tu a ripulire il vomito degli ubriaconi!, gridò uno degli agenti.

Granchi levò il dito medio in direzione degli agenti, poi declamò una poesia:

Per questo canto il giorno e la luna, il mare, il tempo, tutti i pianeti, la tua voce diurna e la tua pelle notturna. Per ammazzarmi col veleno per topi!

Magnifica, disse Paternoster. Mi ricorda il grande poeta vitalista Pier Paolo Parlagreco. Tranne che per il finale.

Una delle caratteristiche del nostro movimento è la rivisitazione di poesie altrimenti banali, cui noi aggiungiamo un tocco di morte, disse Granchi.

Non mi dica.

È così!

E perché lo fate?, domandò Paternoster.

Granchi si sporse dal parapetto e gridò:

Maledetti! Lasciate che quel sangue si congiunga all'acqua del fiume!

Uno dei netturbini si rizzò in piedi.

Tra poco vengo su per tirarti un cazzotto sul muso!, urlò.

Paternoster si prese paura, pensò di tornare sui propri passi e trovare una via alternativa per tornarsene a casa, poi ci ripensò.

Come procedete nella lavorazione di una poesia?, domandò.

È piuttosto semplice, disse Granchi. Prendiamo un soggetto qualunque e lo immaginiamo con un bel suicidio.

Paternoster si fermò.

Per esempio?

Per esempio, disse Granchi, se vogliamo declamare su una bambina che va a scuola, scriviamo una poesia sulla bambina che a scuola assiste al suicidio della maestra, o di un genitore. Talvolta si tratta perfino del suicidio della bambina!

Paternoster trasalì.

Ma è contrario alla legge!, esclamò.

I cadaveristi sono completamente devoti all'anarchia, signor Paternoster.

Granchi si schiarì la voce:

La mia bambina con la palla in mano, con gli occhi grandi colore del cielo e dell'estiva vesticiola, si impiccò un mercoledì con la cinghia del Montgomeri!

Paternoster si sentì tremare le gambe.

Quelli sono versi di Desmondo Erba!, urlò. Il mio poeta vitalista preferito!

Ma con l'aggiunta della cintura!, esclamò Granchi.

Quello che fate è pazzesco, disse Paternoster.

È arte pura!, disse Granchi tirando un calcio a una pietra e coprendosi gli occhi a causa del sole abbagliante.

Maledetto sole!, gridò, stupida espressione della vita!

Diamine, disse Paternoster e guardò di sotto verso i netturbini indaffarati a lucidare i ciottoli dell'argine imbrattati di sangue.

Granchi si sporse dal parapetto.

Maledetti!, lasciate che quel sangue si congiunga all'acqua del fiume!

Sto per venire su, porca miseria! urlò uno dei netturbini.

Paternoster camminava cogitabondo.

Allora, per il nostro vernissage?, domandò Granchi.

In tutte le vostre poesie c'è un suicidio?, domandò Paternoster.

Naturalmente, disse Granchi. *Almeno* un suicidio. Meglio se di più. Cosa c'è di più supremo dell'atto ultimo di un essere umano? In talune il suicidio avviene entro i primi tre versi, ma nella maggior parte dei casi il suicidio rappresenta il gran finale. Soprattutto nelle rivisitazioni.

Non le pare un po', come dire, prevedibile?, domandò Paternoster.

La morte è sempre prevedibile, ma anche meravigliosamente imprevedibile!

Sì, ma forse...

Niente ma! Niente forse! Dannati i forse!

E le sembra vera poesia?, domandò Paternoster.

La sola poesia possibile!, urlò Granchi. Il superbo poeta Pio Incantalupo aveva un cancro che gli rodeva il culo fino all'osso sacro. E cosa avrebbe dovuto fare? Un colpo di pistola! Certo! Sublime!

Resistere alla malattia mi pare molto più sublime, disse Paternoster. Affrontare le avversità da esseri umani veri.

Balle! Frottole! Favolette per bambini!, esclamò Granchi, e guardò di nuovo di sotto.

I netturbini stavano spazzolando il pietrisco con macchinari a mano.
Schifosi spazzamorti!, gridò. Lasciate che la dipartita imperi col suo tanfo!
Un altro netturbino guardò all'insù e riconobbe il venditore di detergenti Paternoster.
Diavolo di un Paternoster!, gridò. Aspetta che t'incontri!
Paternoster sbalzò verso la strada spaventato.
Guardi che cos'ha combinato, disse a Granchi. I netturbini sono i miei migliori clienti, ora si rivolgeranno ad altre botteghe.
Chi se ne importa!, urlò Granchi.
A me importa, dannazione!, strillò Paternoster.
Chiarore acido che tessi i bruciori d'inferno, ideale per stendersi e impiccarsi!, declamò Granchi.
Questo è Giovanni Zucchi!, esclamò Paternoster.
Un intenditore come lei, disse Granchi, merita un vernissage nella propria bottega. Pensi alla pubblicità che gliene verrebbe.
Non so, disse Paternoster lasciando il ponte e imboccando la via di casa sua. Non ne sono sicuro.
Allora siamo d'accordo?, domandò Granchi tendendogli la mano. La mostra fotografica sarà notevole: vaghiamo per la città a caccia di cose morte, tipo bestie spappolate, impiegati di banca, manager, e scattiamo fotografie. Facciamo collage, cose così. Pensi alle fotografie della sua bottega sui giornali!
C'è qualche giornale che pubblica le vostre fotografie di cose morte?, domandò Paternoster.
Nessuno, rispose Granchi. Ma il bello è questo! Sono fotografie rifiutate! È arte!
E va bene, disse Paternoster, infine giunto sull'uscio di casa.
Meraviglioso! È per domani notte, disse Granchi.
Domani notte?
Non c'è tempo da perdere!
Granchi estrasse dei fogli da una cartellina.
Mi è venuta in mente una cosa, disse porgendo i fogli a Paternoster.
Tenga le mie poesie.
Paternoster prese i fogli.
Domani passerà in negozio il grande poeta Michele Micheli per spiegarle tutto nei minimi dettagli. Appena chiuderà arriveranno le ragazze per allestire la bottega.
D'accordo, disse Paternoster, solo per la poesia.
Un vernissage cadaverista in una bottega di detergenti ecologici alla spina!, esclamò Granchi battendosi su una gamba, è magnifico!
Poi tirò fuori una rivoltella dalla tasca del cappotto e, naturalmente, si sparò.

Serenella Iovino

Mary H. Austin. La ragazza del West

«la Repubblica», primo settembre 2023

Audace, bizzarra, provocatrice, mistica, femminista, ambientalista. Nelle sue opere trovano voce gli indiani, i cercatori d'oro, le guaritrici, i coyote

Le foto ce la mostrano audace, gli occhi negli occhi di chi guarda. In una ha in testa un cappello da rancho; la fronte è scoperta, solcata da giovani rughe, il mento un po' alzato. E quello sguardo: chiaro, fiero, a metà strada tra l'invito e la sfida. In altre è vestita con scialli e collane Navajo. A volte indossa bizzarri copricapi floreali. Mary Hunter Austin è così: audace, bizzarra, provocatrice. E mistica: sotto un albero di noce, a cinque anni, vede Dio.

Con lei l'immaginario americano scopre il deserto, e il West comincia a parlare lingue diverse da quella dell'epopea della frontiera. Nelle sue opere trovano voce gli indiani, i cercatori d'oro, le guaritrici, i coyote, le piante, la polvere e tutta quella vita invisibile che ancora non filtrava nel mito. L'hanno definita la prima grande scrittrice del West. Fu femminista, ambientalista, attivista sociale, amica di artisti e scrittori. Elogiata, criticata, venerata, schernita, era ruvida e profetica. Diceva di leggere il futuro in una sfera di cristallo, ma la sua conoscenza ecologica è scientifica e accurata come in pochi altri al suo tempo. Mary Hunter nasce in Illinois nel 1868. La sua è una storia come tante in quegli anni. Morto il padre, emigra con la madre e il fratello in California. È il periodo dell'espansione verso Ovest, della corsa all'oro. A quei tempi, per far fronte alla povertà e favorire lo sviluppo demografico, il governo concedeva

a chi lo richiedesse il diritto di acquisire terreni rurali non reclamati da altri. Gli Hunter ne occupano uno a Sudovest, al confine della San Joaquin Valley. L'impresa è un fallimento, quelle terre sono aride e difficili da coltivare. La famiglia soffre la fame e continua a spostarsi nella regione. Ma è proprio allora che cresce in Mary l'interesse per il deserto e la sua gente. Conosce i contadini e i cowboy della Sierra con i loro cani pastori, e scopre presto che i terreni concessi dal governo non sono disabitati o senza padrone, ma appartengono ai nativi: Mojave, Paiute, Shoshoni. Da loro assorbirà tradizioni, sapienza, spiritualità. Intanto si è sposata con un californiano in cerca di fortuna, Stafford Austin, e ha avuto una figlia. In entrambi i casi la fortuna non è arrivata. Però lei scrive.

Prima di partire per l'Ovest, infatti, Mary ha fatto in tempo a laurearsi in scienze, ad avere opinioni sue. Le aveva avute da sempre: opinioni e visioni. Nella sua autobiografia, *Earth Horizon* (1932, *L'orizzonte terrestre*), libro potente e bellissimo che andrebbe tradotto, si racconta bambina con una vocazione mistica sospesa tra sentimento panico della natura e visioni di fatti umani, immagini che non sa se ha visto con gli occhi del corpo o quelli del cuore. Come un piccolo uccello, dice, queste storie volavano dalla mia bocca. Erano storie di uomini e bestiame sepolti

dalla Grande Neve del 1834, di rapimenti di indiani, di donne che perdono i figli. Intrecciate a loro sono storie di terra, piante e animali. Dio le «capita» una mattina d'estate, mentre attraversa un frutteto e il vento scuote la collina su cui sta camminando. C'è un albero alto contro il cielo, un'ape su un tappeto di digitale selvatica. A quel punto, dice, terra e cielo e albero e erba e bambina e ape e fiori non si distinguono più, sono tutti insieme in una «bolla lucente di vita». Mary non sa niente di Dio, ma è l'unica parola maestosa che conosce, e risuona dentro di lei. Quando la bolla si scioglie niente è più uguale a prima. Sarà questa tensione spirituale la cifra della sua scrittura. Che emerge presto, e stavolta la fortuna le sorride. Nel 1903 infatti, proprio mentre il suo matrimonio finisce, sua madre muore e lei affida la figlia disabile mentale a un istituto. Mary pubblica il suo primo libro, *The Land of Little Rain* (*La terra delle piogge rare*, Nova Delphi). Ha trentacinque anni. Il successo inatteso le concede di dedicarsi alla scrittura. Ma in una società in cui, come lei stessa dice, si coprivano le gambe dei pianoforti, una donna scrittrice e libera non era ben vista. Anche qui per la fortuna assiste Mary. Nel 1906, anno del terremoto di San Francisco, viene accolta in una colonia di artisti a Carmel. Ci sono Jack London, Sinclair Lewis (primo Nobel americano per la letteratura), Alice MacGowan e altri autori e autrici, giornalisti e giornaliste, poeti, pittori, fotografi. Lì, in una casa su un albero costruita apposta per lei, Mary scriverà. Sono anche anni di lotte ambientali. Tra queste le California Water Wars, le guerre dell'acqua per il controllo della Owens Valley, il cui bacino fluviale è distrutto per portare acqua a Los Angeles. Prima

«Ti fa capire che il deserto è tutto fuorché deserto, è vivo, sonoro e popolato da creature intelligenti che hanno imparato a coesistere.»

di separarsi, Mary e il marito vi erano stati direttamente coinvolti. Questa battaglia era andata male, ma altre erano state vinte: per esempio, quelle del naturalista John Muir per l'istituzione dei Grandi Parchi Nazionali. Muir visita spesso la colonia di Carmel, e Mary lo ammira. Lui è un'icona: a piedi ha percorso l'America dall'Alaska alla California, e si è fatto profeta della wilderness. Ancora oggi, per i più, la natura americana è quella di Yosemite: rigogliosa, imponente, sublime, e inequivocabilmente maschile. È una wilderness senza abitanti, quella di Muir: anche i nativi, che l'avevano umanizzata da millenni, ne sono esclusi. La wilderness di Mary Austin però è un'altra. Non è la montagna, ma sono le terre riarse del Sudovest. La sua ecologia non è verde e umida, ma marrone e secca. Il suo paesaggio ha poco delle maestose scenografie della Sierra di Muir e del fotografo Ansel Adams (che pure con lei farà un libro). E, soprattutto, è un paesaggio abitato. La grande americanista Cheryll Glotfelty, fondatrice degli studi ecoletterari, ci spiega perché Mary Austin è rivoluzionaria. «Muir e Adams» dice «ti fanno guardare il paesaggio da lontano. Austin invece si siede su una roccia fino al tramonto e osserva il deserto finché non lo vede animarsi. Ti fa capire che il deserto è tutto fuorché deserto, è vivo, sonoro e popolato da creature intelligenti che hanno imparato a coesistere».

Qui, conclude Glotfelty, tutti gli abitanti – la lucertola, il toporagno, la cestaia Paiute, il cercatore d'oro – «make a living», vanno incontro alla vita. È, ci viene da commentare, una mistica creaturale del lavoro collettivo. Mistica, ecologia e politica. Mary Austin muore in New Mexico nel 1934 dopo altri lunghi anni di creatività e battaglie. Non tutto quello che ha scritto è memorabile, ma lo è la sua voce. Una voce americana che sa di Egitto, di Mesopotamia. Il deserto, scrive nella *Terra delle piogge rare*, chiede tanto, ma dà anche tanto: respiro amplissimo, sonni profondi e la comunione delle stelle. Capisci qui che i Caldei erano un popolo del deserto. Nel deserto le stelle sembrano vicine, vive come animali.

Quanto ha venduto il libro del generale Vannacci

«il Post», primo settembre 2023

Oltre novantamila copie, e il suo successo racconta diverse cose su come funzionano i ricavi dei libri che vengono autopubblicati

Il mondo al contrario, il discusso libro scritto dal generale Roberto Vannacci, avrebbe venduto più di 93.700 copie nel periodo che va dal 10 agosto, quando è stato autopubblicato attraverso Amazon, alla settimana scorsa compresa. Lo sostengono i dati di Gfk, la principale società che si occupa di monitoraggio del mercato editoriale, che li fornisce settimanalmente alle case editrici. Per il mercato italiano dei libri sono già tantissime copie, ma ciò che è davvero anomalo per il settore dell'editoria è il ricavo che plausibilmente ne avrebbe ottenuto Vannacci: considerando la percentuale del prezzo di vendita che Amazon riconosce agli autori di libri autopubblicati e con un formato analogo, infatti, dovrebbe essere ben superiore ai cinquecentomila euro.

È una cifra molto maggiore rispetto a quelle che guadagnano normalmente gli autori di libri di successo pubblicati dalle case editrici, e quindi sottoposti a un processo di selezione, cura e revisione del testo e poi promozione da parte di un editore, che trattiene quindi una quota cospicua dei ricavi. I contratti editoriali prevedono royalty, cioè percentuali per gli autori del prezzo di copertina, comprese tra il 7,5 percento degli esordienti sconosciuti e il 15-16 percento degli scrittori famosi che con i libri precedenti hanno già avuto grande successo commerciale. I contratti infatti tengono conto di tutti i costi fissi sostenuti da un editore, da quelli per l'editing fatto dalla redazione a quelli di distribuzione, oltre alle sue stesse ambizioni di profitto. Amazon invece riconosce a chi si pubblica da solo un

ebook o un libro cartaceo attraverso Kindle Direct Publishing (Kdp), la sua piattaforma per l'autopubblicazione, royalty che vanno dal 35 al 70 percento. Per un libro cartaceo come quello di Vannacci la percentuale è del 60 percento e il resto è trattenuto da Amazon. Attraverso un calcolatore presente sul sito di Kdp si può risalire al ricavo per copia per un libro stampato in bianco e nero, con copertina morbida e 373 pagine come *Il mondo al contrario*, che ha un prezzo di copertina di 19,76 euro ed è disponibile solo nel formato cartaceo: sono 6,17 euro (la percentuale di royalty riconosciuta sul prezzo di copertina, tolta l'Iva al 4 percento, meno i costi di stampa). Moltiplicando per le 93.700 copie si arriva a più di 578.000 euro.

Amazon ha confermato al «Post» che per il libro di Vannacci non è stato applicato un contratto speciale: è stato pubblicato come da linee guida di Kdp, e quindi di conseguenza le percentuali riconosciute sono state le stesse che Amazon offre a chiunque altro. Vannacci invece ha negato questo numero di copie vendute, sostenendo di voler diffondere quello corretto lui stesso in futuro, ma ha detto al «Post» che sarebbe stato contento «anche di venderne solo cinquecento o mille».

Amazon non è un editore, nel senso che non interviene in alcun modo sui testi autopubblicati con Kdp, anche nel caso in cui abbiano contenuti razzisti, sessisti e omofobi come quelli del libro di Vannacci. Le sue linee guida per l'autopubblicazione dicono che non

si possano vendere «contenuti che incitano all'odio, promuovono l'abuso o lo sfruttamento sessuale dei bambini, contengono pornografia, inneggiano allo stupro o alla pedofilia, promuovono il terrorismo o altro materiale da noi ritenuto inappropriato od offensivo». Le linee guida dicono anche che i testi sono analizzati con una «combinazione di strumenti come l'apprendimento automatico, l'automazione e team di persone dedicate alla revisione» per giudicare il rispetto delle regole sui contenuti. Non essendoci quindi lavoro editoriale, gli unici costi per i libri cartacei autopubblicati attraverso Kdp sono quelli di stampa, processo di cui si occupa direttamente Amazon con un meccanismo di stampa su richiesta (print on demand in inglese): sono stampati, in Italia e in altri paesi, direttamente in base alle vendite sul sito. Gli editori invece decidono quante copie stampare di un libro facendo delle stime che sono basate sulle richieste dei librai, che non sempre prevedono accuratamente quelle che saranno le richieste dei lettori. I dati sulle vendite di *Il mondo al contrario* (circa 20.000 copie nei primi 11 giorni dall'uscita, altre 73.000 nella settimana successiva, dopo che se ne era parlato sui giornali) non sono pubblici, ma sono noti agli editori di libri attraverso i servizi di Gfk, una delle società che si occupano di monitoraggio del mercato editoriale. I dati di Gfk sono inviati settimanalmente ai suoi clienti, le case editrici, e sono quelli alla base delle classifiche sui libri più venduti pubblicate periodicamente dai giornali. Generalmente sono stime: vengono messi insieme dalla società facendo delle proiezioni su un campione di librerie statisticamente rilevante. Da qualche anno i dati tengono conto anche delle vendite attraverso Amazon, il più grande rivenditore di libri on line, grazie a un accordo con la grande azienda dell'e-commerce. Per fare un paragone con altri libri, *Io sono Giorgia*, il saggio politico di Giorgia Meloni che Rizzoli ha pubblicato nel 2021, più di un anno prima della sua nomina a presidente del Consiglio, ha venduto complessivamente 170.000 copie secondo i dati di Gfk. *Un'altra strada* di Matteo Renzi, uno dei libri

di maggior successo dell'ex presidente del Consiglio, uscito nel 2019, ne ha vendute 40.000. Amazon non conferma il dato delle vendite di *Il mondo al contrario* (non lo fa per nessun libro, autopubblicato o meno), ma nel caso di questo libro tutte le vendite sono passate attraverso il suo sito, e quindi la cifra comunicata a Gfk non è plausibilmente frutto di stime o proiezioni. Il fatto che le royalty per i libri autopubblicati attraverso Amazon siano così alte è la ragione per cui autrici e autori di narrativa di alcuni generi molto popolari possono preferire l'autopubblicazione ai contratti con le case editrici. È ad esempio il caso di certe scrittrici di romance, i romanzi sentimentali, un genere che ha avuto un grande successo commerciale negli ultimi anni e attorno a cui esiste una forte comunità di lettrici che trova nuove cose da leggere attraverso internet. È comunque estremamente raro che autopubblicando un libro su Amazon qualcuno possa ottenere il successo che ha avuto il generale Vannacci. *Il mondo al contrario* ha ricevuto grandi attenzioni sulla stampa e nelle discussioni on line perché il suo autore è un generale dell'esercito italiano (fino a poco tempo fa era a capo dell'Istituto geografico militare, uno degli enti cartografici dello Stato), cosa che ha reso particolarmente eclatante e discusso il fatto che contenesse molti passaggi omofobi, razzisti, sessisti e offensivi nei confronti di molte persone. Dopo che il 17 agosto il giornalista della «Repubblica» Matteo Pucciarelli aveva dedicato ai contenuti del libro un primo articolo, velocemente ripreso da praticamente tutte le testate, il ministro della Difesa Guido Crosetto aveva definito le opinioni di Vannacci «farneticazioni personali», e l'Esercito aveva preso le distanze dal generale, annunciando che lo avrebbe sottoposto a procedimenti disciplinari. Poi Vannacci era stato destituito dal suo incarico di comandante dell'Istituto geografico militare. Tra le altre cose il libro di Vannacci contiene frasi come «Paola Egonu italiana di cittadinanza, ma è evidente che i suoi tratti somatici non rappresentano l'italianità» e «cari omosessuali, normali non lo siete, fatevene una ragione!».

Enrico Rotelli

A San Francisco vincono i pirati

«la Lettura», 3 settembre 2023

Dialogo con Dave Eggers e Vendela Vida, fondatori a San Francisco della casa editrice McSweeney's, della rivista «The Believer» e dell'associazione 826 Valencia

Vendela Vida e Dave Eggers sono tra le coppie di scrittori più visionarie e affabili degli Stati Uniti. Abitano con i due figli adolescenti a Sausalito, ex villaggio di pescatori poco a nord del Golden Gate Bridge, e, sommandoli insieme, hanno pubblicato una cinquantina di libri, tra cui *Le luci del Nord cancellino il tuo nome*, *Geometrie di un panorama sconosciuto* e il recente *Cavalchiamo la marea*, lei; *Opera struggente di un formidabile genio*, *Zeitoun*, *Il cerchio*, *Il Monaco di Mokha*, e *The Eyes and the Impossible*, ancora inedito in Italia, lui. Come se non bastasse, nel 1998 hanno fondato la casa editrice McSweeney's e, nel 2003, la rivista «The Believer». L'anno prima, insieme con l'insegnante Nínive Caligari, inoltre, hanno dato vita a **826 Valencia**, un'associazione senza scopo di lucro che trae il nome dall'indirizzo della primissima sede di San Francisco. Ha l'obiettivo di aiutare gli studenti che vivono in situazioni svantaggiate e approfondire le loro capacità di scrittura. Assegna borse di studio facendo particolare attenzione agli allievi privi di cittadinanza e dà un importante sostegno agli insegnanti delle scuole pubbliche.

Il 26 agosto, la data è simbolica, 826 Valencia ha compiuto ventuno anni. Nello stesso giorno c'è stato un rinfresco in onore di Sally Wen Mao e la sua nuovissima collezione di poesie *The Kingdom of*

Surfaces. «Sally è editor della sezione poesia di “The Believer”, amica di McSweeney's ed ex studentessa di 826 Valencia» racconta in compagnia del marito Vendela Vida. «Ha poco più di trent'anni ed è simpaticissima» continua lui sorseggiando un bicchiere di Pinot dei vitigni di Francis Ford Coppola. «Era mia studentessa nella classe del mercoledì sera, nei primi anni. Era tra quelli che arrivavano da fuori e per raggiungere la sede ci metteva più di un'ora. Credo che sua mamma l'aspettasse in strada.»

Erano molti i ragazzi che arrivavano da fuori?

DAVE EGGERS Il centro cominciava a espandersi e c'erano studenti che venivano perfino da Sacramento. Dormivano da qualche parente che abitava in città e rientravano il mattino successivo. 826 Valencia era l'unica scuola con corsi avanzati nel raggio di un migliaio di miglia. Abbiamo sempre voluto conservare questa combinazione di corsi per chi sta imparando l'inglese e per chi lo parla bene. È ancora così, ma nonostante le tre sedi è diventato difficile soddisfare il numero di richieste di chi arriva dalla sola San Francisco.

Tra quelli recenti, qual è il programma più efficace?

DAVE EGGERS Circa otto anni fa abbiamo aperto una seconda sede nel quartiere di Tenderloin.

È il quartiere che i media di tutto il mondo citano quando parlano dei problemi di San Francisco a causa della droga e della criminalità. Ho molti amici che sono cresciuti nel Tenderloin, incluso Mokhtar Alkhanshali, l'americano yemenita di cui ho parlato nel *Monaco di Mokha*. È uno dei quartieri più economici della città; ci abitano tuttora migliaia di famiglie. Negli anni Settanta ne sono arrivate moltissime proprio dallo Yemen e negli ultimi dieci anni c'è stata una nuova ondata. Nell'oscura vita di strada del Tenderloin, ci sono dunque circa cinquemila ragazzi che hanno bisogno di ogni possibile servizio e opportunità. La nostra sede locale offre sostegno nel doposcuola e lezioni quotidiane di scrittura e podcast. Dolby, che a pochi isolati ha uno dei suoi quartieri generali, ha costruito nel nostro stesso edificio alcuni studi per la realizzazione di podcast personalizzati: è uno dei programmi più belli ed efficaci che abbiamo in questa nostra sede. Gli studenti possono ascoltare la propria voce registrata in qualità professionale.

La reazione dev'essere incredibile.

DAVE EGGERS Quando sentono le proprie parole trattate con tanta cura, con questa professionalità, anche i più cinici cambiano atteggiamento. Una trasformazione miracolosa, soprattutto perché l'edificio era un negozio di liquori e sul retro spacciavano. Sono stati i funzionari del municipio a spingere il proprietario a concedere lo spazio a 826 Valencia e allontanare così gli spacciatori.

Nel 2019 avete aperto una terza sede, per non contare quelle ormai sparse tra Chicago, Washington, Los Angeles, New Orleans, New York, Boston, Detroit, e Minneapolis... Ora tutti la conoscono, ma all'inizio come facevano gli studenti a sapere di 826 Valencia?

DAVE EGGERS A un mese dall'apertura è apparso un lungo articolo sul «San Francisco Chronicle», ma è stato soprattutto l'arrivo di Nínive Caligari, nostra amministratrice delegata, a cambiare le cose. Nínive parla lo spagnolo benissimo. È di San Francisco, ma

la sua famiglia è arrivata qui dal Messico. È stata lei a parlarne agli insegnanti e ai genitori. Ha spiegato che era un posto sicuro; solo così abbiamo avuto l'approvazione da parte delle altre scuole. Io sono sempre stato il responsabile delle cose strane, lei delle cose serie. Quando abbiamo cominciato avevamo soltanto uno di quei sandwich board aperti sul marciapiede. Non erano molti ad entrare, anche perché all'ingresso c'era un negozio per pirati!

Com'è nata quest'idea di un negozio per pirati?

DAVE EGGERS Su Valencia Street ogni spazio al piano terra deve essere commerciale e aperto al pubblico, ma noi non lo sapevamo. Abbiamo aperto pensando a una no-profit e sul retro gli uffici della casa editrice McSweeney's. Era una vecchia palestra puzzolente, con i rivestimenti di gomma e le luci al neon. Abbiamo tolto tutto e sotto c'era un pavimento di legno bellissimo. Abbiamo dipinto di bianco le assi del soffitto e pareva di essere all'interno di una nave. Quando il proprietario ci ha detto che per legge dovevamo avere uno spazio commerciale, la prima cosa a cui abbiamo pensato è stato un negozio per bucanieri professionisti in attività. Ovvio, no?

Dica la verità: l'idea è sua?

DAVE EGGERS Eravamo solo in tre. Nessuno ricorda bene a chi è venuta.

VENDELA VIDA È un'idea sua!

DAVE EGGERS Va bene, è un'idea talmente stupida che potrebbe essere stata mia. La cosa importante è che è un negozio per bucanieri professionisti in attività. Non un'attrazione turistica sui pirati.

«Quando sentono le proprie parole trattate con tanta cura, con questa professionalità, anche i più cinici cambiano atteggiamento.»

Qual è l'oggetto più venduto?

DAVE EGGERS Le bende per gli occhi.

VENDELA VIDA Anche gli occhi di vetro. Li fa un manifatturiere che abita in Germania.

DAVE EGGERS Ci sono anche libretti fatti a mano con le istruzioni per come prendersi cura del tuo occhio di vetro. Abbiamo un mucchio di artigiani che fanno la fila per realizzare i nostri oggetti. Qui a San Francisco sono tantissimi gli artisti che non vedono l'ora di poter fare qualcosa di strano con le proprie mani: gambe di legno, uncini...

Essere strani è nell'indole di tanti abitanti di San Francisco.

DAVE EGGERS Il primo mese abbiamo celebrato un matrimonio tra pirati... e c'è pure, ad esempio, chi si offre di mettere in piedi un laboratorio per insegnare a fare nodi... cose così. Bohémien, hippie vecchi e nuovi, persone che fanno la fila per assicurarsi l'ingresso ai concerti gratuiti di Patti Smith e i Flaming Lips dello Stern Grove Festival... li attiriamo tutti noi. Dal negozio per pirati abbiamo iniziato a guadagnare già nel corso dei primi tre mesi!

Il «New York Times» continua a scrivere articoli che screditano San Francisco e i giornalisti di mezzo mondo gli fanno eco. Come vi fa sentire?

DAVE EGGERS È una storia che va avanti da vent'anni. La mia teoria è che il «New York Times» ama gettare fango su San Francisco in parte perché a certi newyorkesi dà molto fastidio che a noi non interessi cosa pensano. Siamo molto distaccati e non ci sentiamo in competizione. Abitiamo qui perché San Francisco è una città a sé, molto diversa da qualsiasi altra. Oceano, foreste, colline... il nostro legame con la natura per esempio è molto diverso

«Le novità ci piacciono, ma perché non viene costruito un nuovo museo?»

«Le cose interessanti hanno iniziato ad accadere qui.»

da quello che hanno i newyorkesi, ma ogni volta che possono i giornalisti provano a punzecchiarci. Sono sempre giornalisti che soggiornano qui per appena due giorni.

VENDELA VIDA Dormono in qualche albergo di Union Square, accanto al Tenderloin. Basta leggere un po' di storia per vedere che i cicli ci sono sempre stati e tutto riprende sempre la propria corsa. E San Francisco ha decisamente vissuto periodi peggiori di questo.

DAVE EGGERS Dopo la corsa all'oro, San Francisco era il posto più caro del mondo. L'affitto per una capanna in mezzo al fango arrivava a duemila dollari al mese.

VENDELA VIDA Nostro figlio ha appena fatto una ricerca su quel periodo e ha scoperto che vivevano tutti in tenda. «È molto simile a quello che succede adesso» mi ha detto!

DAVE EGGERS E poi c'è un'altra cosa che ha fatto arrabbiare New York: qui c'è il centro del settore tecnologico. Loro erano il centro di tutto, delle comunicazioni, della finanza, e d'improvviso non lo sono più stati: le cose interessanti hanno iniziato ad accadere qui. Anche l'industria dell'intrattenimento è in California e New York si è sentita desacralizzata. Lo dico con affetto, ho abitato a Brooklyn e ci sono stato bene, ma non vado a New York per due giorni e faccio finta di conoscerla.

VENDELA VIDA Però al «New York Times», hanno appena assunto come inviata Heather Knight, che ha lavorato per anni al «San Francisco Chronicle». Abita qui. La narrazione cambierà in fretta.

Che cosa dite dei taxi automatici?

DAVE EGGERS Che la notte scorsa si sono bloccati tutti.

VENDELA VIDA Dovevo recuperare nostra figlia e il traffico era bloccato a causa loro.

Non fanno parte dell'inclinazione verso le novità propria di San Francisco?

DAVE EGGERS È un equilibrio strano. San Francisco per alcuni aspetti è anche una città molto conservatrice, tanti abitanti non accettano le novità e si lamentano degli edifici nuovi. Allo stesso tempo però idee come Uber nascono e si sviluppano qui. Le novità ci piacciono, ma perché non viene costruito un nuovo museo? George Lucas stava per costruirne uno nel Presidio, ma inaugurerà tra un paio d'anni a Los Angeles.

Si dà più spazio alle macchine che all'uomo.

DAVE EGGERS Non so cosa accadrà. Ci saranno di sicuro dei morti. In Arizona è già successo. Le auto non possono elaborare tutto. Il numero di vittime totale sarà inferiore rispetto a quelle per causa nostra, ma come reagiremo quando un bambino verrà investito? Immagino che le aziende abbiano già messo milioni di dollari da parte per far sì che le loro auto possano continuare a circolare anche dopo tragedie simili.

Che questa, per San Francisco, sia un'epoca paragonabile a quella degli anni Ottanta raccontata in «Cavalchiamo la marea»?

VENDELA VIDA Forse un po' sì. Sono nata qui e negli anni Ottanta mi sentivo come una che arriva tardi a una festa e vede migliaia di buone bottiglie vuote, sui tavoli i resti di formaggio liquefatto. I genitori dei miei amici raccontavano di quanto gli anni Settanta fossero stati incredibili. Pensavo di essermi persa tutto. Ancora oggi sento dire che qualche anno fa andava tutto meglio.

Di fatto però non va così male.

VENDELA VIDA Per niente. I problemi ci sono, ma il costo della vita è un po' più basso di quindici anni fa, quando la Silicon Valley era in pieno sviluppo, e con la fine della pandemia sembra che gli artisti stiano tornando.

Entrambi siete scrittori. Avete un modo per aiutarvi l'uno con l'altra?

DAVE EGGERS Quando inizio qualcosa, le mostro sempre la prima pagina. Le chiedo se quello che ho scritto ha senso, se ha valore. In passato ho sprecato tantissimo tempo con brutte idee e non ho più voglia di farlo.

VENDELA VIDA Prima di fargli leggere qualcosa, preferisco che abbia una forma più rifinita.

DAVE EGGERS E parliamo tanto di scrittura, «sto lavorando a questo, sto lavorando a quello». Parlare di scrittura è una cosa che insegno molto anche a scuola. Parlare ha un ruolo fondamentale nel nostro lavoro.

VENDELA VIDA Ad esempio abbiamo parlato del canovaccio di *Cavalchiamo la marea* e Dave mi ha incoraggiato a lasciare spazio all'umorismo. Parlarne con lui mi ha aiutato molto, senza Dave il libro sarebbe stato più cupo.

DAVE EGGERS Vendela è tra i pochissimi scrittori che riescono a farmi ridere a crepapelle, pagina dopo pagina. Come editor sono rigido, ma lei è uno dei miei autori preferiti e finisco sempre per dirle: «Questo è perfetto, non cambiare niente!».

VENDELA VIDA È un gran sollievo quando tuo marito ti dice: «È fatta».

DAVE EGGERS O tua moglie!

«Parliamo tanto di scrittura, “sto lavorando a questo, sto lavorando a quello”. Parlare di scrittura è una cosa che insegno molto anche a scuola. Parlare ha un ruolo fondamentale nel nostro lavoro.»

Giovanni Peresson e Samuele Cafasso

Non è vero che si vendono meno libri di un tempo

«Giornale della Libreria», 4 settembre 2023



Periodicamente, come un fiume carsico, riaffiora nel dibattito italiano il tema della perdita di centralità del libro nella nostra società, dibattito perlopiù virato a tinte fosche nel vaticinare un futuro di irrilevanza per l'editoria. Già oggi, si dice, i libri vendono meno di un tempo. Tuttavia, l'esame dei dati disponibili ci restituisce un quadro diverso. Il dibattito è complesso e ovviamente non sfugge a nessuno che la concorrenza di altri media contende tempo libero alla lettura di libri, come però succede da circa 150 anni in qua prima con la radio, poi il cinema, la tv, la tv a colori, internet, gli smartphone. Se lo ricordiamo non è per liquidare la questione in poche righe – il libro non è morto finora, non lo farà nemmeno questa volta – ma per inquadrare meglio la peculiarità di questo medium. Altri, come il teatro, hanno in effetti perso di peso specifico nel nostro mondo. Alcuni – la radio – hanno vissuto una stagione di decadenza e poi di ripartenza attraverso nuovi modi di produzione e fruizione: i podcast. Il libro, invece, sembra avere una persistenza diversa se guardiamo ai dati disponibili: rispetto a quarant'anni fa, ogni anno gli italiani comprano un numero di copie pari a tre volte tanto.

Limitiamoci a considerare la cosiddetta «varia adulti e ragazzi» (saggi e narrativa) nei canali trade che sono librerie, store on line, banchi libri di supermercati e grandi magazzini. Sono i canali meglio monitorati e lo sono da più lungo tempo. Lo scorso anno gli italiani hanno comprato quasi 113 milioni di copie. Nel 2019 – prima del lockdown – le copie erano 99 milioni (fonte: Nielsen BookScan). Non

contiamo gli ebook, sarebbero nel 2022 altri 10 milioni di copie. O gli audiolibri, fruiti su piattaforme che si tengono ben stretti i numeri degli abbonamenti e delle riproduzioni. E mancano tutte le vendite – degli stessi titoli e degli stessi autori – che vengono fatte in occasione di saloni e fiere del libro, sotto i tendoni dei festival letterari. Non ne conosciamo il numero, ma ci sono.

Andiamo indietro nel tempo di quarantatré anni. Nel 1980 Demoskopea – era la società di ricerca che allora monitorava le vendite nelle librerie per conto degli editori – indicava una vendita di 43 milioni di copie. Allora non venivano rilevate le vendite in quelle insegne della grande distribuzione che iniziavano a inserire i libri nei loro assortimenti (Coop), non c'erano i saloni del libro (Torino è del 1988), né le librerie on line.

Come si spiega allora la convinzione, di molti tra gli osservatori, secondo cui i libri si vendono meno di prima? Guardare alla struttura del mercato può aiutare a capirlo. Nel 1980 sono stati pubblicati 15.790 titoli, nel 2023 i titoli pubblicati sono 83.950. Poiché si pubblicano così tanti titoli, di ognuno di questi il numero di copie acquistate è mediamente minore di una volta, pur essendo le vendite complessive molto maggiori. Basta guardare all'andamento dei dati di vendita dei titoli più venduti dal 2007 a oggi, nel grafico successivo (non siamo riusciti ad andare più indietro nel tempo), per accorgersene.

Dalle 550-600.000 copie del 2007 e 2008 si scende alle attuali 290-300.000. Con l'eccezione del 2012, per via delle *Cinquanta sfumature di grigio*. Nel 2007

il titolo top era *La casta*, nel 2008 *La solitudine dei numeri primi*. Solo in tre occasioni, in quindici anni, il titolo più venduto non è un romanzo. Nel 2007 appunto, nel 2010 con *Cotto e mangiato*, e nel 2017 con le *Storie della buonanotte per bambine ribelli*.

L'obiezione più frequente che a questo punto viene fatta è che proprio una iperproduzione di nuovi titoli rende il libro irrilevante nel dibattito e nella vita pubblica, perché è difficile che anche solo uno di questi abbia un peso reale nella discussione collettiva. In primo luogo, potremmo osservare che, affinché i libri abbiano ancora un peso reale nella dimensione pubblica, dovremmo forse avere una classe – diciamo così – intellettuale molto più attenta alle dimensioni di mercato, industriali, distributive e

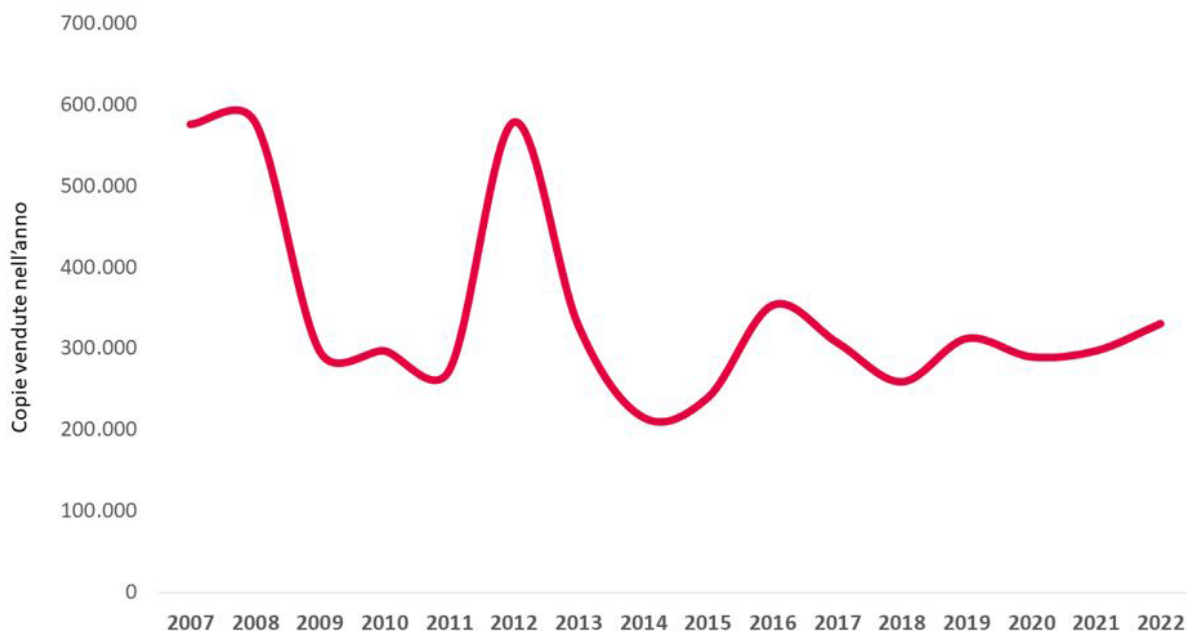
sociali che determinano il «successo» o l'«insuccesso» di un libro, di un autore, di un'autrice, di un genere o di un fenomeno.

Dal punto di vista economico, poi, è una obiezione che è difficile condividere. Si pubblicano più titoli perché c'è una correlazione tra numero di uscite e libri comprati: più crescono le prime, più crescono le seconde. Questo è vero in particolare nel nuovo ecosistema tecnologico: il commercio elettronico da una parte e la stampa digitale dall'altra, che insieme all'ottimizzazione della distribuzione consentono di rendere redditizio anche un libro che vende poche centinaia di copie.

Da un punto di vista più culturale, invece, è difficile ignorare che quello che succede nell'editoria succede

Andamento delle vendite a copie del titolo più venduto nei canali trade dal 2007 al 2022

Valori in numero di copie



Prima del 2018 il dato non comprende le vendite su Amazon

Fonte: Ufficio studi AIE su dati Nielsen BookScan

«Poiché si pubblicano così tanti titoli, di ognuno di questi il numero di copie acquistate è mediamente minore di una volta, pur essendo le vendite complessive molto maggiori.»

anche in altri settori creativi e mediali. Nessun programma televisivo – Festival di Sanremo escluso – fa gli ascolti di quarant’anni fa, l’accesso alle notizie si è frammentato sino a rendere ogni singolo giornalista una fonte consultabile indipendentemente dalla testata; testate che nel frattempo si sono moltiplicate sul web. I dipartimenti marketing delle aziende vanno a caccia di microinfluencer che contano poche migliaia di follower, ma molto fidelizzati. E si possono fare altri mille esempi. Tutti i mercati culturali sono alle prese con la frammentazione dei pubblici: l’editoria libraria è riuscita a adattarsi a questa tendenza meglio di altre, da una parte perché il costo di produzione di un singolo libro è contenuto, dall’altra perché gli editori sono stati capaci di intuire il trend e adeguare di conseguenza l’offerta.

Veniamo adesso in particolare alla narrativa italiana e straniera, letteraria (espressione molto scivolosa e da maneggiare con cautela) e no. Lo scorso anno sono stati venduti più di 34 milioni di copie di titoli di narrativa italiana e straniera. Erano 29 milioni nel 2019. Chi vuole può aggiungervi il graphic novel e i fumetti: sono altri 11 milioni di copie comprati lo scorso anno, dalle 3 che erano nel 2019. Anche qui mancano dal conto le copie comprate nei saloni del libro, e per i fumetti nelle librerie e nelle fiere specializzate, Lucca Comics & Games e Romix in testa (fonte: Nielsen BookScan).

Nel 1980 la narrativa italiana e straniera generava quasi 16 milioni di copie (fonte: Demoskopoea). Sono raddoppiate le copie di narrativa (da 16 a 34 milioni; ma i numeri vanno presi sempre con cautela). Dentro ci sono generi che negli anni Ottanta erano marginali, a cominciare dai libri per bambini,

il giallo, il fantasy, il romance. Tutto questo per dire che, quando si parla di crisi della narrativa, il sospetto è che la si intenda in un’accezione ristretta, quando invece il genere si è molto allargato, diventando quanto mai plurale e fluido.

Quello che è certo è che il lettore sceglie i libri in modo diverso perché, potendo contare su un maggior numero di titoli in commercio, finisce per riservarsi una maggiore libertà. I cento titoli più venduti oggi generano, tutti assieme, un volume di copie pari a circa il 10% di tutto il venduto annuale. Tutte le altre vendite – e sono il 90% circa – sono frammentate su titoli e su nomi di autrici e autori che molti non hanno nemmeno sentito nominare, ma che per determinate nicchie di pubblico sono importanti e punti assoluti di riferimento delle nuove narrative.

E, per sfatare un ultimo mito, non è nemmeno vero che questa offerta di libri molto frammentata porti al veloce oblio le opere letterarie che sarebbero invece più meritevoli di attenzione. Fatta pari a 100 la spesa in acquisto di libri, il 66% della spesa degli italiani dello scorso anno si è indirizzata verso titoli e autori pubblicati negli anni precedenti, al «catalogo». Il 34% si è indirizzata sulle novità uscite nell’anno. Nel 2019 (anche qui non si riesce ad andare più indietro) la proporzione era 63% vs 37%.

È l’effetto «coda lunga» che cresce. Ovvero la capacità, tutta editoriale – ma complici sono i canali digitali – di far durare nel tempo le scelte fatte in casa editrice in materia di autori, generi, argomenti: le scelte che progressivamente costruiscono il catalogo. D’altronde, è il 41% del valore delle vendite del catalogo a essere stato generato da titoli che hanno più di tre anni di età. Nel 2019 era il 35%.

Silvio Perrella

Ramondino, l'allegria barbara della città distante

«la Repubblica – Napoli», 8 settembre 2023



Il vero esordio di Fabrizia Ramondino, autrice che saprà creare, libro dopo libro, un'originale e inedita sintassi al tempo stesso familiare e letteraria

C'era stato il terremoto, in Campania e a Napoli, e aveva stratonato edifici e persone, portando la morte e la polvere. Si andava per le strade: «Camminavamo tutti tanto in quei mesi» scrive Fabrizia Ramondino in *Star di casa*. Lo facevamo per sbrigare faccende, per stare lontano dalle case lesionate, per fuggire angosce; e lo facevamo – scrive Ramondino – «come se volessimo imitare il passo frenetico del terremoto e seguire lo stesso corso dei suoi pensieri; o forse solo per contrastargli, scaramanticamente, il passo; o omeopaticamente curando il terremoto con il moto». Fu proprio in quel periodo, solo un anno dopo, che venne pubblicato il libro d'esordio della scrittrice: *Althénopis* (Einaudi, 1981).

Dire libro d'esordio è un'inesattezza, avendo lei già pubblicato un volume nel 1977 da Feltrinelli. Ma si trattava di un'inchiesta (commissionatagli da Goffredo Fofi) sui disoccupati organizzati di Napoli, cioè di un lavoro più sociologico che narrativo. Si può dunque dire che *Althénopis* fosse davvero un esordio letterario; l'esordio tardivo (Ramondino era nata nel 1936) di una donna che da tempo si era votata alla scrittura e che per pudore o per troppo rispetto della parola scritta o per altre misteriose ragioni aveva posticipato l'incontro con i lettori.

Nei mesi successivi al terremoto, soprattutto per noi che vivevamo a Napoli, avere tra le mani quel libro

significava poter poggiare la testa sul cuscino con minore paura; significava potersi abbandonare al flusso di una scrittura elegante e alla rievocazione di un mondo che poteva sembrare lontanissimo e non lo era. Sarebbe stata proprio Ramondino, sempre in *Star di casa*, a mettere in relazione il tempo del libro e il tempo in cui lo leggevamo.

Dopo aver rievocato l'«allegria barbara» che aveva dato il tono alla fine della guerra a Napoli (tema che Domenico Rea, un autore della generazione precedente da lei molto stimato, aveva magistralmente suonato, tra l'altro, in un suo racconto intitolato *Breve storia del contrabbando*), la scrittrice annota che non «regnava invece allegria dopo il terremoto dell'Ottanta a Napoli. I primi mesi che lo seguirono furono come un eterno '43, senza né fine né inizio... Le bombe venivano dal cielo e contro di esse ci si rifugiava sotto terra. Le scosse venivano da sotto terra e ci si rifugiava all'aria aperta. Ma non c'era aria aperta nella trappola per topi dei vicoli dell'antica Napoli greca e di Corte. E si guardava al cielo, pauroso anch'esso, non per chiedere clemenza, ma per misurare la tenuta dei cornicioni, la profondità delle lesioni, la rotazione degli angoli e per decifrare i danni iscritti come un moderno diagramma o un antico indecifrabile geroglifico sulle facciate degli altri palazzi».

Già nel titolo, il libro d'esordio di Ramondino teneva Napoli ad almeno un millimetro di distanza. La prima distanza era onomastica: sì, era di sicuro Napoli Althénopis, ma era necessario nominarla in altro modo e nel nominarla era necessario fare una lunga chiosa, una delle prime che sotto forma di note scandiscono quasi tutto il libro; nella quale si chiarisce che il «nome della mia città natale», «in origine significava "occhio di vergine"». In seguito, però, proprio durante la guerra, i tedeschi le mutarono il nome in «occhio di vecchia», anche se altri continuarono a pensare che si trattasse di un «occhio di saggio» o addirittura dell'«occhio dell'aurora». Sarà, dice la Ramondino, e si capisce bene che nel riferire di queste oscillazioni s'infiltra il suo sentirsi sempre un po' estranea: «Non sto quindi a Napoli sicura di casa – né d'altra parte in altri paesi e città – come se appartenessi a una minoranza etnica dispersa e remota» annoterà. E d'altronde, proprio per sfuggire alle bombe che cadevano dal cielo, si

era reso necessario un trasferimento che da Napoli aveva portato la famiglia Ramondino in un paesino della Costiera. È lì, a Santa Maria del Mare (e anche in questo caso il nome reale del luogo subisce una piccola metamorfosi), è lì che prendono spazio le narrazioni di *Althénopis*.

Ed è qui che noi fermiamo queste brevi note; saranno la base di partenza per condurre il pubblico [...] nel mondo di una scrittrice che fa parte di una genealogia spiccatamente femminile; una scrittrice erede diretta sia di Natalia Ginzburg, ma anche di Anna Maria Ortese e di Elsa Morante (senza dimenticare la Clotilde Marghieri di *Vita in villa*). Nel saper tenere insieme queste figure come se si trattasse di una famiglia, Ramondino sarà capace di articolare con la sua opera, libro dopo libro, un'originale e inedita sintassi al tempo stesso familiare e letteraria.

Così, a distanza di una generazione, dal «lessico» di Ginzburg si passerà alla «sintassi» di Ramondino. Entrambi famigliari e necessari.



Guido Caldiron

Witold Szablowski, a tu per tu con la realtà dell'era dell'intelligenza artificiale

«il manifesto», 9 settembre 2023



Dialogo con il reporter polacco che ha indagato la memoria dolente dei paesi dell'Est attraverso i suoi reportage letterari, pubblicati in Italia da Keller

Nei suoi reportage la Storia si mescola con la vita quotidiana, i grandi eventi con un racconto minuto, intimo, mai strappato all'interlocutore, ma frutto di consuetudine, pazienza e curiosità. E così, una storia dopo l'altra, Witold Szablowski va componendo un suo personale atlante narrativo che tiene insieme le memorie degli uomini e quelle dei luoghi, tracce luminose di speranza e ricordi cupi di ogni tragedia. Szablowski, erede della grande tradizione del giornalismo polacco dominata dalla figura di Ryszard Kapuściński, ha raccontato nei suoi testi – tradotti nel nostro paese grazie all'editore trentino Keller –, le contraddizioni della Turchia di oggi (*L'assassino dalla città delle albicocche*, 2019), la memoria dolente degli ex paesi comunisti (*Orsi danzanti*, 2022) e la vita interiore dei regimi autoritari nel recente *Come sfamare un dittatore*, dedicato ai cuochi dei tiranni. Insignito di importanti riconoscimenti internazionali, nel 2010 ha ricevuto anche il premio del Parlamento europeo.

In apparenza, «Come sfamare un dittatore» sembra affrontare temi meno drammatici rispetto ai suoi libri precedenti. Cosa ha scoperto incontrando quanti hanno lavorato nelle cucine di figure come Pol Pot o Saddam Hussein? Non sono sicuro di aver trattato argomenti meno drammatici. Nel senso che si parla delle dittature e dei loro leader: gente responsabile di genocidi,

fame, carestie, che uccide i propri avversari e molte altre persone. Quanto a ciò che ho scoperto concretamente parlando con i cuochi, direi che fin dal titolo del libro ho cercato di giocare un po' con le parole. Perché sfamare un dittatore significa certo scegliere e cucinare il cibo che mangia abitualmente. Ma, allo stesso tempo, quando dai da mangiare a qualcuno, significa che fai crescere quella persona. E come si fa a far crescere dittatori e dittature? Oppure come si fa, al contrario, a danneggiarli? In fondo, questo libro voleva essere una sorta di monito perché credo che purtroppo viviamo in tempi davvero favorevoli ai dittatori.

In «Orsi danzanti» spiegava come la libertà si basi sulla consapevolezza e non possa nascere dal nulla o peggio essere «esportata»: questo spiega almeno in parte perché in quel viaggio nei paesi dell'ex blocco sovietico abbia raccolto tante opinioni nostalgiche riguardo al passato? Credo che quando le persone sostengono che gli «manca» il comunismo o il passato o qualsiasi cosa di quegli anni, non intendono dire che gli manca la dittatura o la mancanza di libertà. Ciò che di solito manca loro è la stabilità. E lo dico perché io stesso ho provato questa sensazione per ciò che accadeva intorno a me. Naturalmente ero troppo giovane, avevo solo nove anni all'epoca, per perdere il lavoro

quando è crollato il Muro. Ma entrambi i miei genitori lavoravano in qualche modo per il governo. In realtà in quel contesto non potevi svolgere che lavori gestiti dal governo. Tutte le fabbriche, tutti i campi, tutto era nelle mani di chi guidava il paese. Mia madre era una direttrice scolastica e mio padre un autista di ambulanze: tutti e due hanno perso il lavoro perché non erano più necessari, non c'era più bisogno di così tanti insegnanti e di così tanti autisti di ambulanze. Come è accaduto a tante altre persone, gli ci sono voluti quindi molti anni per trovare un altro lavoro e ricostruire le condizioni di stabilità che avevano prima.

L'indagine che ha compiuto con «Orsi danzanti» ci può aiutare almeno in parte a capire il consenso di cui sembra godere il regime di Putin ancora oggi, malgrado l'invasione dell'Ucraina e la guerra che sta conducendo? Non so se si può fare un collegamento diretto con la situazione della Russia di Putin, perché, ancora una volta, la metafora degli orsi evoca la stabilità in cui vivevano le persone in quei paesi, mentre invece oggi la Russia si trova ad affrontare una situazione di estrema debolezza e incertezza: e questa orribile guerra ha solo dimostrato quanto siano deboli in realtà. Agli «orsi danzanti» ora manca anche la stabilità. La loro vita di un tempo era orribile, ma



stabile. Era prevedibile. Ed è così che si costruisce la dittatura. Finché non provi a mettere in discussione il potere, puoi avere una vita piuttosto bella e le cose brutte iniziano a succedere quando cominci a protestare. Per quanto riguarda la guerra, penso che quello che vediamo oggi in Ucraina rappresenti la fine del collasso dell'Unione Sovietica. Questa guerra avrebbe dovuto scoppiare negli anni Novanta perché l'Ucraina è troppo importante per la Russia, non può semplicemente lasciarla andare; solo che all'epoca entrambi i paesi erano troppo fragili per poter iniziare un conflitto. Quindi si tratta per molti aspetti di un evento che è stato a lungo rinviato. Se l'Ucraina vuole essere davvero indipendente, deve affrontare il nemico e, spero, riuscirà a vincere questa guerra. Dopodiché osserveremo l'ulteriore processo di caduta della Russia nei prossimi decenni. Come è già accaduto in passato ad altri imperi.

Come giornalista, ma anche come cittadino, sista occupando dell'accoglienza offerta ai profughi ucraini in Polonia: pensa che nell'Europa dell'Ovest si capisca poco di ciò che questa guerra rappresenta non per i governi o i partiti, ma per i cittadini degli ex paesi del Patto di Varsavia?
Credo che in realtà si sappia poco di quanto sta accadendo. Sono rimasto sorpreso dal mio paese, dai miei concittadini e dalla mia gente. Il benvenuto offerto ai rifugiati ucraini è davvero caloroso, sono tutti ospitati da persone comuni che hanno messo a disposizione le loro case: stiamo ospitando tre milioni di rifugiati senza aver dovuto costruire alcun tipo di spazio speciale a loro destinato. Forse è perché abbiamo questo background comune, a causa di ciò che abbiamo dovuto affrontare durante la Seconda guerra mondiale, e comprendiamo bene cosa significa non avere un tetto sopra la testa, cosa significa essere un rifugiato.

[...] I suoi reportage hanno un evidente tono narrativo, ma qual è dal suo punto di vista, e per il suo lavoro, il rapporto tra giornalismo e letteratura?

Credo sia molto stretto, non a caso chiamiamo «reportage letterario» il genere di cose che scrivo. Chi,

come me, lo fa, cerca di costruire una storia utilizzando gli stessi strumenti degli scrittori. Ma tutto ciò che facciamo è in realtà basato sui fatti. Quindi penso che sia un po' difficile, molto più difficile di quando usi solo la tua immaginazione e puoi procedere in qualunque direzione. Puoi scegliere che il tuo personaggio abbia gli occhi azzurri o meno, un buon carattere o che sia irascibile: puoi decidere tu su qualunque aspetto. Mentre quando racconto di qualcuno o qualcosa devo fare molte ricerche, e a volte è davvero difficile. Però penso che al giorno d'oggi, vivendo in un mondo pieno di notizie false o che non siamo in grado di verificare, abbia senso cercare di scrivere belle storie basate su fatti reali.

Ogni suo reportage nasce dalla capacità di incontrare e entrare per quanto possibile in confidenza con altre persone. Dalle storie individuali si compone poi pian piano il quadro generale. Come si avvicina ad ogni nuovo incontro?

Se c'è qualcosa che rende il mio modo di scrivere differente dagli altri, credo risieda nel fatto che di solito cerco di dedicare del tempo ai personaggi che descrivo. Non si tratta mai soltanto di un'intervista, di un incontro di un'ora e mezza. Non mi piacciono queste situazioni, cerco di evitarle. Quando incontro qualcuno, mi ci vogliono da pochi giorni ad alcune settimane: lavoro più come un regista di documentari che come un giornalista in senso stretto. E se dopo aver letto i miei libri hai la sensazione di avere davvero incontrato una persona che invece non hai mai visto in vita tua – non come avviene attraverso l'intelligenza artificiale – allora penso di aver ottenuto ciò che volevo. In un mio libro non incontri persone ideali, ma persone che a volte ti sono simpatiche e a volte odi. Vale a dire come sono le persone nella vita reale. Ed è questo quello che cerco con il mio lavoro: sto cercando «il vero». Specie in tempi come i nostri nei quali è diventato una sorta di lusso. Viviamo in un momento in cui la realtà dei fatti è un prodotto di lusso. E, in questo senso, non mi dispiace pensarmi come qualcuno che alimenta questo tipo di lusso.

Lara Ricci

Ripensare il canone perché questo non è rappresentativo

«Domenica», 10 settembre 2023



Mancano le scrittrici come Paola Masino, Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Maria Bellonci, manca la letteratura popolare e quella non occidentale

«Il canone nasce silenziando qualcos'altro. Promuove opere che rispecchiano i valori della società che gli dà origine. Nel nostro caso una società borghese, e prima ancora cortigiana e aristocratica. Mancano le scrittrici, la letteratura popolare, così come quella non occidentale» ha detto Melania Mazzucco a Festivaletteratura di Mantova. «Mancano» ha chiarito meglio «opere popolari fondamentali per la nostra cultura come la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, il testo più letto tra il Duecento e il Quattrocento, *I reali di Francia* e *Il Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino, che erano conosciuti, raccontati, cantati dagli emigranti italiani e che hanno formato il nostro immaginario sui saraceni, sul picaresco, sul fantastico, sul romanzo di formazione. E manca *Pinocchio*».

«Croce sosteneva che le donne scrivevano male, ma era perché non ricevevano istruzione, o perlomeno la stessa istruzione degli uomini» continua. «Lo stesso accadeva per le pittrici, Vasari diceva che erano imitative e derivative, che non conoscevano la prospettiva e l'anatomia, ma nessuno gliele insegnava! Questo lo dobbiamo tenere a mente per decostruire il canone e ricostruirne un altro. Si può fare con maggiore agio a partire dal Novecento, quando uomini e donne cominciano a avere un'istruzione simile. A Elsa Morante e Natalia Ginzburg vanno

aggiunte altre autrici come Paola Masino, Alba de Céspedes, Fausta Cialente, Maria Bellonci: hanno reinventato il genere romanzo trasformando la narrazione. E nonostante questo faticano a entrare nelle antologie.»

«Per capire quel che accadeva dentro le famiglie negli anni Cinquanta meglio leggere de Céspedes che Calvino» ha affermato Nadia Terranova durante un altro incontro, sottolineando come non sia sufficiente solamente fare un lavoro critico per collegare le scrittrici fra loro, ma spostare il confine di genere e farle entrare in dialogo con i loro più celebri colleghi uomini. Mentre Mavie Da Ponte l'ha definita una femminista intersezionale ante litteram per la sua capacità a dar voce a donne molto diverse da lei, che vivevano tra pareti asfittiche.

Un'edizione, quella di Festivaletteratura [...], in cui non si è smesso di parlare di diritti (delle donne, dei carcerati, dei migranti), di confini, di violenza. «Mi interessano i margini, di cui non parla nessuno. È lì che accadono cose sconvolgenti. Il mondo lo si capisce meglio se lo si guarda dai confini, dalle frontiere. Il centro nasconde le contraddizioni» ha affermato lo scrittore, poeta, accademico albanese Gazmend Kapllani, autore, fra l'altro di *Breve diario di frontiera* e *La terra sballata* (Del Vecchio editore). Romanzo, quest'ultimo, dove sono protagonisti

due fratelli, uno emigrato che torna nel suo paese, l'altro che non è mai partito e non perdona al fratello di «non esser stato fedele alla sua patria». L'autore statunitense Ken Kalfus in *Le due del mattino a Little America* (Fandango) si è divertito (molto) a immaginare un futuro in cui una guerra civile ha costretto i giovani americani a fuggire dai propri confini e spingersi verso paesi inospitali, ovvero «verso un mondo che aveva imparato a vivere senza gli Stati Uniti. Dove non si parlava inglese, dove le persone non riconoscevano la musica americana, ma a loro modo erano felici, anche se con i loro problemi» afferma, sornione.

Del viaggio che porta i migranti in Europa, assunto quasi a una specie di rito iniziatico di passaggio, trattano molti dei racconti che l'africanista Sandro Triulzi ha raccolto nel suo progetto Dimmi (Diari multimediali migranti), parte dell'Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano. Un prezioso strumento per contrastare gli stereotipi sulla migrazione attraverso la testimonianza di chi l'ha vissuta e che annualmente dà origine a un'antologia, edita da Terre di Mezzo. L'ultimo volume, *Il diritto di salvarsi*, si concentra invece maggiormente su cosa significhi essere straniero in Italia se non si hanno caratteristiche quali la bianchezza, la conoscenza della lingua: «Marchi di diversità che fanno sì che non apparterrai mai a un paese che ha ancora un "occhio coloniale", che vuol dire anche patriarcale, un paese che si è nascosto esperienze coloniali dove ha commesso crimini contro l'umanità, come la conquista militare fascista dell'Etiopia» afferma Triulzi. Un paese dove «c'è un racconto egemonico

della migrazione, che parla solo di alcuni aspetti come le detenzioni in Libia o il viaggio attraverso il mare, ma che tralascia tutte le altre complessità del fenomeno. Dove ci troviamo a essere oggetto perenne di conversazione senza poter definire i termini con cui si parla di noi stessi. È una grande violenza!» afferma Paule Yao, una delle autrici, camerunese di nascita, francese da più di venticinque anni. La nascita di una letteratura afrodiscendente in Italia è stata tardiva, ha spiegato molto bene l'africanista Itala Vivan, che da mezzo secolo fa conoscere la cultura e gli scrittori africani nel nostro paese. Infatti, se il Regno Unito, depauperato di forza lavoro dallo sforzo bellico, decise di aprire le frontiere all'immigrazione dal Commonwealth già nel '48 e la Francia agli abitanti delle sue ex colonie negli anni Sessanta-Settanta, l'Italia nel primo dopoguerra era ancora terra di emigrazione. I primi immigrati arrivarono negli anni Novanta, persone che oltretutto raramente parlavano italiano, perché l'Italia coloniale non aveva condotto sistematiche politiche culturali e linguistiche miranti all'assimilazione. Tra le nuove scrittrici d'origine africana presenti al festival Anna Maria Gehnyei, autrice del *Corpo nero* (Fandango), che ha spiegato come nella nostra società ogni corpo di donna, o di un cittadino afrodiscendente non riconosciuto come tale, sia politico. Nel corpo di un immigrato, o meglio, nel suo letto nel paese di nascita, ha provato a mettersi la giornalista torinese Giulia Vola che, in *Fallisci e sei morto* (Acquario) è partita dal suo quartiere, San Salvario, ed è andata a visitare case e famiglie nello Stato di origine dei tanti immigrati che ci vivono.

«Lo stesso accadeva per le pittrici, Vasari diceva che erano imitative e derivative, che non conoscevano la prospettiva e l'anatomia, ma nessuno gliele insegnava! Questo lo dobbiamo tenere a mente per **decostruire il canone e ricostruirne un altro.**»

Luca Attanasio

«*Non si può più accettare che si rischi la vita per emigrare.*»

«Domani», 12 settembre 2023

Intervista a Matteo Garrone sulla genesi del suo film vincitore del Leone d'argento per la miglior regia alla Mostra del cinema di Venezia

L'infinita standing ovation (circa 13 minuti) che ha salutato la fine della prima proiezione di *Io Capitano* il 6 settembre pomeriggio a Venezia lasciava presagire vittorie. Miglior regia, miglior attore emergente (il giovane senegalese Seydou Sarr) più vari premi minori coronano un film straordinario. In quel lungo applauso si è liberato in Sala grande una serie di sentimenti fin lì compressi.

Di certo appagamento per un capolavoro assoluto che riesce a infilarsi nei meandri dell'inferno terrestre dei fenomeni migratori moderni con il lirismo e la poeticità tipica dei maestri d'arte. Poi commozione per una vicenda di dolore, separazione, violenza e morte. Tenerezza per una storia densa fino all'impossibile di amore, amicizia pura, maternità e figliolanza, umanità nel deserto geografico e sentimentale, luce nel buio.

E infine rabbia. Per un modello di gestione del fenomeno delle migrazioni tutto europeo incapace di elaborare un sistema di accesso legale e controllato, che perpetua questa specie di genocidio permanente simboleggiata nel film da un ragazzino che dopo aver pagato il corrispettivo di migliaia di dollari ed essere arrivato in Niger cade dal pickup stracarico in mezzo al Sahara e, giovane e vitale, resta lì, solo, un puntino nell'universo prossimo a una morte atroce, nonostante tutti i passeggeri chiedano all'autista di fermarsi.

«C'è bisogno di pensare ad accessi legali, nessuno può fermare chi ha necessità e possibilità di partire.» Lo ha detto chiaramente Mamadou Kouassi, uno degli ispiratori del film, che Garrone ha significativamente voluto sul palco accanto a sé al momento della premiazione.

Invece, ossessionata da un'immaginaria invasione mai avvenuta e che mai succederà (l'ottanta per cento delle migrazioni africane sono «intra») l'Europa erige muri anche in area Schengen (mille chilometri sparsi in tutta l'Ue), stringe accordi con la Turchia di Erdogan, la Libia e ora la Tunisia dell'autocrate xenofobo Saied, e continua a generare morti nel Mediterraneo e a spargerli nei deserti, nella carceri libiche o nei confini tra Bosnia e Croazia, tra Bielorussia e Polonia (come denuncia il magnifico *Green Border*, premio speciale della giuria). *Io Capitano* è un'opera d'arte, utilizza il linguaggio della «settima» per raccontare un'odissea moderna. Ma finisce per essere un grido di dolore che urla «mai più, non così».

Incontrato nella sua casa romana prima della presentazione e, dopo, a Venezia a margine del festival, Matteo Garrone spiega così a «Domani» genesi, idea, umanità, colori e lirica di *Io Capitano*.

Garrone, lei si è accostato a un mondo, quello dei migranti, in particolare giovanissimi, molto complesso,

qual è stato il suo processo di avvicinamento e cosa l'ha colpita di questa umanità?

Ho incontrato molti ragazzi personalmente nei centri di accoglienza, tramite amici, operatori, sono venuto a diretto contatto con loro e ho parlato a lungo, singolarmente. C'era chi si sentiva più a suo agio a raccontare la propria storia, chi meno, io nel frattempo ascoltavo e costruivo un puzzle. La base quindi me l'hanno fornita i racconti di Mamadou, uno dei ragazzi a cui ci siamo ispirati [un altro è Fofana, un guineano che a quindici anni è stato costretto da trafficanti libici a guidare il natante e ha portato in salvo 250 persone. Arrivato in Sicilia ha urlato «io capitano» ed è stato arrestato come scafista, Ndr] e di tanti altri. Fin da subito sono rimasto molto colpito dalla loro umiltà, la capacità di riuscire a vivere nonostante le ingiustizie subite senza mai cadere in atteggiamenti di autocommiserazione, noi per molto meno lo avremmo fatto. Subiscono soprusi incredibili, ma mantengono una carica vitale e una dignità uniche. Penso che questo sia un

elemento che ho cercato di non perdere mai di vista, questa spinta vitale che li aiuta a superare le prove più difficili, questa carica spirituale che ho percepito in loro, una fede che gli fornisce una forza maggiore. Il mio primo intento, comunque, era dare forma visiva all'esperienza di questi giovani migranti, ma era importante farlo dal loro punto di vista, con i loro piccoli momenti di quotidianità, come prendono la decisione di partire... raccontare la loro storia con la telecamera girata dall'altra parte, dall'Africa verso l'Europa.

Fare un film su un fenomeno così particolare, sull'Africa, su contesti così diversi dai nostri e farlo da occidentale, bianco, è molto complicato, si rischia di finire in cliché, pietismo o di risentire in qualche modo di quello sguardo coloniale che per quanto aperti, resta dentro di noi. Lei immagina abbia fatto i conti con questi rischi, come ha provato a scongiurarli?

Ha ragione, è quasi impossibile. Si corre un rischio molto alto. Io, essendone consapevole, mi sono



affidato a loro e ho provato a superare il problema ascoltando loro, facendomi aiutare da loro, ero anche fisicamente sempre insieme a loro, in fase di scrittura, davanti e dietro la macchina da presa c'erano loro, erano davanti al monitor e capivo dai loro sguardi se andavamo bene o se stavamo sbagliando. Il film è stato una creazione collettiva, ho messo la mia visione a servizio, mi sono calato nel ruolo dell'intermediario, è stata questa la chiave che mi ha aiutato almeno a cercare di non cadere in quelle trappole.

Può parlarci del cast e del lavoro di mesi tra Senegal e Marocco con attori e personale solo locale. Che esperienza di lavoro è stata?

La maggior parte degli attori del film sono professionisti, chi più famoso chi meno. In generale ho percepito sempre una grande generosità d'animo che mi ha aiutato a superare ogni difficoltà. Tutti sapevano che stavano facendo qualcosa di importante per chi, come alcuni di loro, ha fatto il viaggio o chi progetta di farlo. Erano consapevoli che stavano aiutando a mettere in luce qualcosa di cui si parla spesso ma si vede poco dall'interno. In generale ho percepito purezza, passione, non avevano troppe sovrastrutture, erano attori semplici nella ricerca delle soluzioni, non cadevano nei virtuosismi o nei narcisismi fini a sé stessi. Sempre molto diretti, mi è sembrato che recitassero col cuore, senza una vera tecnica, ma arrivando col sentimento. Abbiamo voluto che ogni fotogramma avesse una sua verità innanzitutto per rispetto di chi ha fatto questo viaggio e poi, ancora di più, di chi lo ha fatto senza arrivare vivo.

È assurdo che nel 2023 per una parte del mondo non ci sia altro modo per viaggiare che affidarsi ai trafficanti,

rischiare la vita e morire. Il suo film è anche un grido disperato, una richiesta: è inaccettabile. Fermiamoci tutti e cerchiamo di immaginare un nuovo modo di gestire la migrazione verso l'Europa.

Assolutamente sì, dobbiamo cominciare tutti a pensare di aprire le porte. Non si può più accettare che uomini, donne, bambini rischino la vita per emigrare. C'è bisogno di mettere ordine, non è più pensabile che si possa gestire il fenomeno delle migrazioni solo con muri e filo spinato. È un fenomeno che nasce da una spinta vitale, da un desiderio di viaggiare legittimo e umanissimo.

Come in «Gomorra», dietro alla cronaca, c'è la storia di un'amicizia. In mezzo alla brutalità più assoluta, alla violenza talora anche senza senso, in questi due film sembra emergere potente l'umanità, la tenerezza.

È così. Il film parte e si ancora a storie vere, realmente accadute, dietro al film c'è un vissuto e io ho cercato di restargli fedele. Volevo far capire che dietro ai numeri, ci sono persone con famiglie, anime, progetti e sogni, con una propria personalità, ci sono rapporti. Nei racconti si alternavano momenti di speranza a momenti di orrore e ho cercato di restituire questa successione che è evidente in chi vive questa esperienza epica, questa odissea.

Aiuterà a cambiare, a capire di più?

Il film può sensibilizzare, farà rivivere agli spettatori l'esperienza che vivono i migranti. Non so se cambierà qualcosa, dipende da chi ha in mano il potere. Mi auguro che il film si possa vedere nelle scuole e che i nostri giovani possano capire che privilegi hanno. E che si crei empatia.

«Abbiamo voluto che ogni fotogramma avesse una sua verità innanzitutto per rispetto di chi ha fatto questo viaggio e poi, ancora di più, di chi lo ha fatto senza arrivare vivo.»

Maria Teresa Carbone

Rentrée littéraire: si legge meno anche Oltralpe

«il manifesto», 14 settembre 2023



Anche in Francia si teme per lo stato dell'editoria

Archiviato – per cinque minuti – il dibattito sui lettori italiani (crescono? diminuiscono? comprano più o meno di prima? sono giovani o vecchi? eccetera eccetera) [articolo riportato di seguito], vale la pena guardare cosa succede fuori dalla porta, e chissà che non ne vengano indicazioni utili per analizzare la nostra situazione con un occhio più disincantato. Particolarmente interessante è il caso francese, se non altro perché i nostri vicini d'oltralpe sono considerati – a giusto titolo – un riferimento per quanto riguarda il mondo del libro, grazie a leggi che vanno a sostegno delle librerie indipendenti, così come degli autori, e soprattutto a una cultura diffusa che continua a vedere nella lettura un valore importante. Non a caso in un [sondaggio realizzato quest'anno dall'Ipsos](#) per conto del Centre National du Livre – modello del nostro Cepell – il dato che colpisce di più è che l'86% dei francesi si percepiscono come lettori. (Che risultato si otterrebbe se si ponesse una domanda analoga in Italia?) Ma lo stesso sondaggio, che mostra fra l'altro una particolare attenzione alla metodologia applicata, non nasconde che «l'impatto delle altre attività del tempo libero sulla lettura è molto chiaro ed è aumentato dal 2021: più di due francesi su tre ritengono che gli altri *loisirs* riducano il tempo di lettura» – un fenomeno che riguarda tutti, in particolare i più giovani. E dunque, in questo 2023, in teoria l'anno del pieno ritorno alla normalità dopo la pandemia (se sarà così, alla luce dei dati recenti, resta da vedere), come procede quella grande istituzione francese che è la

rentrée littéraire? Partiamo dalle cifre: tra il 16 agosto e il 31 ottobre, le date che tradizionalmente segnano l'inizio e la fine di questa annuale fioritura di pagine, si prevede l'uscita di 466 titoli, [scrive](#) su «Ouest-France» Florence Pitard, sottolineando che «gli scaffali continuano a ridursi». Un calo rispetto al 2022, quando per la prima volta si era scesi sotto la soglia dei cinquecento titoli, e un tonfo rispetto all'anno del record, il 2010, che nello stesso arco di tempo aveva visto approdare in libreria settecento novità. Non è solo una cattiva notizia, osserva saggia Picard, rilevando che «già 466 libri sono molti da assorbire per i librai, i lettori e i recensori», e che dunque «i libri potranno avere una maggiore visibilità» soprattutto se, come si spera, «gli editori avranno prestato maggiore attenzione ai libri che pubblicano». Al tempo stesso, la diminuzione delle novità «segnala l'aumento dei costi che le case editrici devono affrontare, con il prezzo della carta in primo piano» e «la previsione della perdita del potere d'acquisto dei lettori». Ma al di là dei numeri, «è difficile dimenticare che questo autunno è segnato da incertezze e cambiamenti nel settore editoriale: Hachette Livre, il terzo editore mondiale, sarà rilevato dal gruppo Vivendi di Vincent Bolloré, anch'esso interessato ai media». Già, la vera notizia della *rentrée* è questa, e «la prossimità del miliardario con l'estrema destra francese», come la descrive in modo asciutto Jérôme Lefilliâtre su «Libération», giustifica ogni genere di preoccupazione, anche in Italia, paese a cui Bolloré

ha dimostrato anche di recente molto interesse. «Il settore è sull'orlo di una destabilizzazione senza precedenti. Avremo tre anni di caos prima di ragionare di nuovo» dice un editore del gruppo Hachette che non vuol essere nominato, mentre Anne-Sylvie Bameule, presidente del consiglio di amministrazione di Actes Sud, «teme che la tendenza emergente alla capitalizzazione accentui la bestsellerizzazione» e di conseguenza un danno per gli editori indipendenti. Che la Francia non sia più il paradiso dei lettori?

...

Di certo la maggior parte degli italiani non se n'è accorta (i problemi a cui pensare non mancano di questi tempi), ma chi si occupa di libri per lavoro ha di recente assistito – e spesso partecipato – a una polemica che si ripropone da anni, eppure continua a suscitare reazioni appassionate: leggiamo più o meno di prima? i libri contano ancora?

Si è battagliato sui numeri, da un lato ricordando che «Fabio Volo pubblica un libro ogni due anni, e ogni due anni è primo in classifica – solo che nel 2009 essere primo in classifica valeva 664.000 copie, nel 2021 194.000» (meno di un terzo), dall'altro ribattendo che «lo scorso anno gli italiani hanno comprato quasi 113 milioni di copie» mentre «nel 2019 – prima del lockdown – le copie erano 99 milioni». E come sempre in questi casi, ognuno è rimasto della propria opinione, al massimo concedendo agli avversari la solita battuta: «La questione è complicata». Già, la questione è complicata, anche perché l'idea stessa di lettori e di lettura è più sfrangiata di quanto i contendenti siano disposti ad ammettere. Qualcosa del genere, del resto, si è detto in Spagna, dove – tutto il mondo è paese – una discussione analoga si è svolta a margine di un festival, Punt de lectura, che si tiene da tredici anni in un piccolo centro catalano, Agullana. In un articolo uscito su «Espacio público» e intitolato *Es un tópico decir que antes se leía más* («È un luogo comune dire che una volta si leggeva di più»), la giornalista Marià de Delàs riporta i pareri dell'ideatore della

rassegna, Enric Tubert, storico dell'arte e docente di letteratura, e di un'autrice invitata, Maria Mercè Roca, concordi nel sostenere che «la lettura è sempre stata un'attività minoritaria», ma che oggi «molte più persone sanno leggere rispetto al passato e dunque inevitabilmente ci sono più persone che si accostano alla letteratura». E se vogliamo che i numeri crescano, «la chiave» dice Tubert «si trova in famiglia, a scuola e in biblioteca, un luogo in cui avvengono miracoli». (Qualcuno lo ascoltasse a Genova – «capitale del libro» 2023 – dove il comune non riesce ad assumere i sei bibliotecari già selezionati da un concorso pubblico!) Chi non ha dubbi che i libri si vendano (e magari si leggano pure) è l'«Economist» che – a modo suo giustamente – opera un distinguo: di che libri parliamo? «L'editoria» scrive l'anonimo estensore di un articolo uscito sull'ultimo numero del settimanale britannico «è un'attività strana. Vale circa 37 miliardi di dollari solo in Gran Bretagna e in America, ma non lo si direbbe dalla letteratura che produce, che si concentra su libri intellettuali invece che su qualcosa di così volgare come i titoli che vendono davvero. Un'autorevole storia della letteratura inglese contiene oltre sessanta menzioni di Shakespeare, dieci del “sublime”, otto del blank verse, ma il vuoto pneumatico circonda concetti come “business” e “fatturato”». Shakespeare? Il sublime? Suvvia! Per fortuna, a rimettere le cose in sesto, ci pensa l'«Economist», spiegando che «il settore librario dipende dai disprezzati best seller», prima fra tutti Danielle Steel, che nel 2023 solo nel Regno Unito ha venduto 268.000 copie, mentre a raggiungere le 5000 copie ritenute necessarie per il pareggio è stata, secondo Nielsen BookData, una percentuale infima, lo 0,4% dei titoli pubblicati. Se poi qualcuno vuole emulare la regina del romance, l'«Economist» ha la risposta pronta: frasi brevi e ripetitive, sfondi esotici, e soprattutto scrivere scrivere scrivere «finché non sanguinano le unghie» (Steel dixit). Non si sa se verranno fuori capolavori, ma (forse) nessuno potrà dire che non si vende più come un tempo. (Maria Teresa Carbone, *Quanto si legge non sia solo un business*, «il manifesto», 5 settembre 2023)

Vanni Santoni

Conversazione con Ben Lerner

«Snaporaz», 15 settembre 2023



Intervista a una delle voci più importanti del panorama letterario americano contemporaneo: «Voglio credere che fare poesia sia un'attività mistica».

Lerner, lei ha pubblicato tre libri di poesia prima di debuttare nel romanzo; poi ha scritto un saggio sulla poesia, «Odiare la poesia» (Sellerio, come i due romanzi più recenti «Nel mondo a venire» e «Topeka School») e da poco negli Stati Uniti è uscito il suo nuovo libro di liriche. Cominciamo dunque dai versi. Lei, in «Odiare la poesia», ma anche altrove nelle sue opere, suggerisce che la poesia finisce sempre per deluderci.

È un fatto tragico, no? Ma può essere visto anche da una prospettiva ottimistica. Il fallimento della poesia nell'acchiappare tutto ciò che vorrebbe, nel creare tutto ciò che potrebbe, diventa un modo per testimoniare che esiste un mondo oltre quello dato; che ci sono possibilità oltre quelle del linguaggio usato come strumento di controllo; che una trascendenza è possibile. Se ci pensiamo, anche gli spazi negativi, i fallimenti, i silenzi hanno un loro potere segreto. Sappiamo che a volte il momento di massima intensità di una conversazione si ha quando la voce si spezza; il momento più importante di un incontro è spesso quel certo momento di silenzio... Lo scontro con l'indicibile può dar vita a cose interessanti, anche quando l'indicibile finisce per trionfare.

A volte le opere d'arte ci fanno arrabbiare, perché ci diciamo che avrebbero potuto fare di più; oppure capita quando ci sembrano inarrivabili quelle del passato: si guarda sempre al passato poetico e letterario

immaginando dozzine di epoche d'oro precedenti, spesso sentendoci inadeguati rispetto a esse, a volte arrivando a sentirci esclusi dalla parte migliore di quell'arte, come se il linguaggio di un tempo potesse fare cose che oggi non può fare. Ovviamente non è così, e si tratta anzi di una nostalgia reazionaria. Come quando viene proclamata la morte della poesia, cosa che accade almeno una volta l'anno.

O la morte del romanzo... Don DeLillo sosteneva che almeno fino agli anni Ottanta il romanzo poteva influenzare «la vita profonda della cultura».

Credo che in modo incerto e faticoso la letteratura lo faccia ancora, anche se forse sto articolando una fede più che motivando un'idea.

Sicuramente il romanzo, nei secoli recenti, ha esercitato un potere maggiore della poesia, che oggi è oggettivamente marginale: la leggono in pochissimi. Questo è un fatto. Tanto il romanzo quanto la poesia sono forze deboli, debolissime rispetto al potere politico e pratico delle multinazionali, alla pervasività quotidiana dei social network, ai grandi canali di notizie eccetera. Ma la loro differenza ontologica rispetto a queste forze è in qualche modo il segno stesso della loro rilevanza.

Immagino che un romanziere dello spessore di DeLillo, all'apice della sua forza espressiva, in un

momento in cui il romanzo faceva più notizia di adesso, potesse avere la sensazione tangibile di avere un potere diretto sulla coscienza collettiva. Ma un piccolo o minuscolo potere di questo tipo esiste sempre, anche quando non è così tangibile, e costituisce sempre e comunque il seme di uno spazio di alterità, ed è quindi uno spazio che, per quanto più piccolo, è *più importante* di quello imposto e mantenuto dal nemico.

È vero che un poeta anche bravissimo può avere cinquecento lettori, ed è un numero risibile rispetto alla grandezza di scala di ogni forza avversa, che si parli di Fox News o di una multinazionale che influenza direttamente la politica col suo potere finanziario. Ma per quanto piccolo resta un potere significativo, perché nel suo spazio si coltivano i valori dell'umano. E allora, anche la debolezza della letteratura, che è ancora più marcata se si parla solo di poesia, può diventare uno degli elementi definitivi della sua irriducibile alterità.

Pure, nel suo romanzo d'esordio, «Un uomo di passaggio», si percepisce una certa volontà di satirizzare la poesia.

Sì, nel mio primo romanzo c'era questo elemento, volevo fare una satira della poesia, del mondo della poesia, e più di ogni cosa delle posture e dei rovesci dei poeti. Ma nonostante tutto ciò, Adam, il mio protagonista, ha una certa fiducia nella poesia: è un devoto di John Ashbery, ne celebra il lavoro, anche se è convinto che non riuscirà mai e poi mai ad avvicinarsi al suo livello. La satira della poesia contenuta nel romanzo, come del resto la critica alla poesia che opero nel mio saggio, mi serve anche per tentare una riflessione sul suo potere politico.

«La poesia ci permette di creare un fuori rispetto al regime dominante delle parole del potere.»

I poeti possono intervenire nella storia? Possono avere un ruolo in un mondo in cui pare trionfare solo l'*attuale* più estremo? C'è chi crede di no. Io invece affermo che, nonostante tutto, la poesia ci permette di creare un «fuori» rispetto al regime dominante delle parole del potere. E questo fuori potrà essere minuscolo quanto si vuole ma, di nuovo, resta essenziale. Se non esistesse, beh diciamocelo, potremmo anche mandar giù un flacone di barbiturici. Ne consegue che per me la poesia è anche una *tecnologia politica*: sopravvivere in quanto umani implica attaccare comunque il «negativo», cercare sempre di creare o liberare territori alternativi. Non è una cosa facile, serve idealismo e si viene sempre e comunque pervasi dal dubbio, se non proprio dalla sindrome dell'impostore. Ma va fatto, altrimenti si è già perso.

In «Mondo a venire», i personaggi si chiedevano se avesse senso tentare di vivere eticamente quando sei parte di un sistema malato; in «Topeka School» aleggia un senso di disastro politico. Pure, sono romanzi divertiti e divertenti. Lei è ottimista o pessimista?

Topeka School è pieno di discorsi pubblici estremi, e ognuno di questi momenti è un momento di disperazione, ma anche di speranza. Anche in *Mondo a venire* credo ci sia una certa vena di speranza. Ciò detto, personalmente sono *incredibilmente pessimista* sullo stato della «macropolitica» americana: da un lato abbiamo il folle dadafascismo di Trump, e dall'altro lato un politico dem vecchia scuola come Biden, così anziano che ogni volta desta continuamente preoccupazione sul suo stesso *funzionamento*. La sensazione è bizzarra. A livello nazionale, la politica sta mettendo in scena uno spettacolo che ci parla del collasso del linguaggio.

La letteratura ha il potere, e io credo il dovere, di criticare tutto ciò, di renderci ogni giorno il senso del potere del linguaggio, la possibilità di strutturare nuove forme per abitare la realtà. Se mi chiede, così a bruciapelo: Siamo fottuti?, le dico sì, per un milione di ragioni. Ma non significa che non si debba



lottare, anche quando si è così pessimisti. In questi momenti di collasso della lingua si aprono anche delle possibilità espressive e di interconnessione, che saranno poi quelle da cui potrebbe nascere qualcosa di buono, e sensato. Non abbiamo scelta, e la grandezza di scala in fondo non è importante: va fatto e basta, se non altro per mantenere la fede nel potere del linguaggio.

Debolezza come forza, significati profondi nel silenzio, e già sentivamo odore di zen. Se poi ci mette anche la fede... Per lei fare poesia è un atto mistico?

Penso di sì, o almeno lo dico a me stesso – come mi dico, sempre, che è importante farla –: credo, spero, voglio credere che fare poesia sia un'attività mistica. Parte della sua funzione è infatti rinnovare il nostro senso di meraviglia rispetto al potere del linguaggio.

Guardiamo anche solo a cosa sta accadendo in questo preciso momento: ci stiamo inviando dei segnali d'aria modulati con quello strano apparato che è la bocca, e degli altrettanto strani apparati ai lati delle nostre teste interpretano quei segnali d'aria come suoni, a cui attribuiamo un significato grazie al linguaggio, e stiamo dialogando, stiamo costruendo significati, se ci pensa è del tutto assurdo, ha del miracoloso...

La letteratura è uno spazio di rinnovamento e coltivazione del miracolo del linguaggio, e per questo può legittimamente essere definita qualcosa di mistico – ed è pure qualcosa di sociale e politico, dato che genera momenti di intersoggettività e comprensione. E non solo: come saprà bene essendo uno scrittore, quando scriviamo non stiamo semplicemente traducendo in glifi un nostro pensiero, ma siamo anche

posseduti dagli spiriti di coloro che abbiamo letto, parliamo con le loro parole, spesso combinate assieme, parliamo noi ma parla in realtà una legione di scrittori e scrittrici. Vivi, e soprattutto morti. Per carità, si sa che per scrivere seriamente non si deve aspettare l'ispirazione ma mettersi al tavolo, e quindi a volte è noioso, a volte può essere addirittura una tortura, ma il risultato resta, comunque, un fatto che ha del miracoloso.

Ma il nodo non è solo dimostrativo.

No, perché è un miracolo che assomiglia a un altro miracolo, che è quello di essere al mondo e vivere una vita. Se ci pensiamo, tutto o quasi, nella nostra esperienza sia individuale che collettiva, è socialmente costruito attraverso narrazioni: quando viviamo creiamo storie per organizzare i ricordi, prendiamo decisioni proiettando storie nel futuro, comunichiamo con gli altri sulla base di storie condivise eccetera: il sé, di fatto, si sostiene organizzando diverse contingenze passate, presenti e future in determinate forme narrative. La penso un po' come Wallace Stevens, per il quale la letteratura rappresenta il potere della mente di ordinare il caos contingente della realtà in qualcosa di fruibile e sensato. Ciò ovviamente non impedisce al mondo di restare instabile e soggetto al cambiamento, il che però è un fatto positivo: la storia cambia, è soggetta a continue mutazioni che dipendono da azioni e decisioni collettive e individuali (ma anche l'individuo agisce in fondo sempre posseduto da una legione di anime, proprio come l'autore scrive sempre posseduto da una legione di altri autori), e anche se è difficile immaginarsi come un'agenzia di mutamento quando ci pensiamo a livello individuale, resta il fatto che esiste una continua mistura di possibilità utopiche e distopiche che ribolle davanti a noi.

In «Mondo a venire» c'è in effetti un forte accento sull'inconsistenza dell'identità individuale.

Assolutamente, è uno dei discorsi a cui tengo di più. A volte, specie negli anni Novanta, si sentiva

criticare la narrativa postmoderna, molti dicevano che era autoreferenziale, che era «linguaggio per il linguaggio», un semplice gioco di specchi che impediva alla lingua di entrare nella realtà, nelle cose che contano... Ecco, questo non l'ho mai pensato, ha perfettamente senso che l'identità di un personaggio, anche di un protagonista, abbia una consistenza gassosa, così come ha perfettamente senso che alcuni romanzi mettano in scena la loro stessa costruzione, la loro stessa scrittura, il loro stesso essere pensati, magari dal protagonista medesimo, e questo non è minimamente autoreferenziale, perché scrivere un romanzo non è diverso da essere l'autore della tua esistenza, nella vita in fondo abbiamo un controllo limitato: certo, prendiamo delle decisioni ma siamo sempre condizionati dalla situazione, dalle persone che abbiamo intorno, dal nostro vissuto fino a quel momento, dai *pattern* – i motivi ricorrenti di azioni, reazioni, incontri ed esperienze, ma anche di immagini o pensieri o impressioni – che abbiamo esperito fino a quel momento, e anche le narrazioni future alterano quelle presenti (esempio: ti fai delle analisi, emerge una malattia, e anche se ancora non ha effetti fisici, ecco che la sua futura esistenza modifica già le relazioni e le azioni a venire). Tutto questo è identico a ciò che avviene quando si scrive un romanzo. Certo, si ha più libertà all'inizio, ma poi, via via che si va avanti, il romanzo diventa sempre più funzione degli elementi messi in campo. Allo stesso modo, l'identità «reale» di un protagonista, così come di una persona che vive la sua vita, muta a seconda delle situazioni, delle condizioni, degli eventi.

Lei spesso predilige il pattern rispetto al plot.

Eh eh, tutti da sempre mi dicono che i miei romanzi sarebbero senza trama. Io li guardo e mi sembra che succeda di tutto, anche perché credo che un buon romanzo debba pure riuscire a catturare momenti ordinari in modo efficace, la testura che ha l'essere vivi in un dato momento, mica può essere fatto solo di scene madri e colpi di scena. Peraltro, per come

vedo io la narrativa, il significato, più che esplodere in punti precisi, tende ad agglutinarsi, appunto, su dei pattern, secondo motivi più o meno ricorrenti. Il pattern è forma, e poi è significato: senza pattern, ovvero senza rimandi, ripetizioni, riprese, modulazioni, non si producono quelle forme che generano poi il significato. Va da sé che fare letteratura, o provare a farla, significa anche identificare i pattern e tradirli strategicamente. Lo stesso avviene nella vita: a volte rompere il pattern può essere semplicemente stupido, che so, se una mattina ti sbronzi invece di andare a prendere i tuoi figli a scuola, probabilmente non ne uscirà granché di buono, ma in altri casi, invece, rompere i pattern delle nostre vite è essenziale per far sgorgare nuovi significati e nuovi approcci al mondo.

Per me, quindi, il metodo di scrittura romanzesca, più che la pianificazione di una trama, prevede cominciare a scrivere, da lì identificare possibili pattern, e poi lavorarci sopra. Quando ho letto l'opera di W.G. Sebald, per citare un autore che credo mi abbia influenzato, ho messo a punto meglio questo pensiero: leggendolo ho avuto l'impressione di una partitura musicale, con motivi, ritornelli, modulazioni... Recentemente ho scritto un racconto, *The Ferry*, in cui c'è un personaggio che non vede pattern da nessuna parte. Sappiamo che vedere pattern ovunque è un tipico segno di psicosi. Ma anche non vederne alcuno può essere drammatico, perché pur senza diventare paranoici o complottisti, la vita degli umani e del mondo tende a organizzarsi attorno ai pattern. Fare letteratura, allora, può essere l'arrivare a usare il *patterning* dell'opera come un'allegoria efficace di quello della vita.

Lei si è formato come scrittore presso un master in scrittura creativa e adesso ne è docente a sua volta: anche negli Stati Uniti esiste un pregiudizio rispetto alle scuole? Qual è il suo metodo d'insegnamento?

Forse meno che da voi, ma una resistenza verso l'insegnamento della scrittura esiste, come del resto esiste una resistenza verso la scrittura in generale,

«I migliori insegnanti di scrittura, in effetti, erano quelli che teorizzavano poco, ti davano molti libri da leggere e ti prendevano sul serio.»

una sorta di ansietà: si può insegnare o no? È giusto o no farlo? Scrivere è un lavoro o un piacere? Per scrivere occorre impegno o ispirazione? Mestiere o genio? Queste ansie, io credo, mostrano in fondo che la letteratura conserva una sua aura. Peraltro a volte le polemiche contro le scuole di scrittura hanno un loro senso: è giusto, io credo, avere una resistenza all'eccessiva istituzionalizzazione della scrittura, come avviene da noi con la «bolla degli Mfa» [i master in scrittura creativa, molto diffusi nelle università americane, Ndr], ma ovviamente tutto questo non significa che non si possa aiutare qualcuno a diventare uno scrittore o una scrittrice, ad esempio dandogli i libri giusti da leggere. Ricordo bene che un mio insegnante mi diede da leggere Hobbes e Machiavelli, che saranno pure teoreti politici ma sono anche ottimi scrittori, e imparai molto leggendoli: i migliori insegnanti di scrittura, in effetti, erano quelli che teorizzavano poco, ti davano molti libri da leggere e ti prendevano sul serio.

Si tratta, io credo, di esporre gli studenti a più libri e approcci possibili, e di creare un ambiente dove scrivere sia divertente ma anche una cosa serissima. E se la si prende sul serio, una classe di scrittura creativa può diventare un'opportunità per costruire insieme valore e senso condiviso. Non c'è e non ci sarà mai consenso su cosa siano la poesia o la prosa, a cosa servano, perché le si studi, perché le si facciano, se si possa veramente insegnare a farle, ma ci sono, e ci saranno sempre, dei momenti di consenso condiviso rispetto a esse – e questi momenti sono poi ciò che dà senso allo scrivere.

Ade Zeno

I messaggi dall'inferno libico e la disgustosa ipocrisia dell'Ue

«Domani», 19 settembre 2023

Le testimonianze dei migranti africani contenute nel libro di Sally Hayden sono spaventose, ma più desolanti ancora sono le pagine dedicate alle politiche europee

Diciamolo subito: *E la quarta volta siamo annegati*, Bollati Boringhieri, traduzione di Bianca Bertola, è un libro spaventoso. Più volte, nel corso di una lettura che lascia smarriti per le atrocità descritte, si corre il rischio di essere sopraffatti da orrore e disgusto. Ma se al cospetto di un incubo – per niente astratto, anzi, drammaticamente attuale – può imporsi con forza la tentazione di ritrarsi, l'imperativo sotteso di quest'opera straordinaria, concepita come testimonianza e al contempo come atto d'accusa, chiede al contrario di tenere gli occhi bene aperti, fino all'ultima pagina.

I MESSAGGI

Nata nel 1989, irlandese, Sally Hayden si è affermata negli ultimi anni come una delle più esperte e appassionate croniste della strage di migranti nel Mediterraneo centrale. Il suo racconto comincia nell'agosto 2018, quando la giornalista riceve alcuni messaggi sul telefono che contengono richieste d'aiuto. Provengono da Ain Zara, centro di detenzione per migranti vicino a Tripoli. Il mittente dichiara di essere recluso insieme ad altre centinaia di rifugiati, e la informa che intorno a loro è appena scoppiata una guerra fra milizie. I libici che gestivano la prigione hanno abbandonato il posto, e la struttura ora si trova in mezzo al fuoco dei due schieramenti.

Nel centro sono presenti anche molte donne, bambini, ragazze incinte, e i prigionieri – disarmati, malnutriti – portano i segni delle torture subite sia dalle guardie che ora li hanno lasciati al proprio destino, sia dai trafficanti che li avevano trattenuti per mesi, o addirittura anni, prima del loro arrivo a Ain Zara. A scrivere i messaggi, con un telefono tenuto nascosto e condiviso insieme ai suoi compagni, è Essey, adolescente eritreo scappato dal paese d'origine per inseguire il sogno di raggiungere l'Europa. Spesso definito dai media occidentali la «Corea del Nord dell'Africa», l'Eritrea è uno stato autoritario che vanta la triste nomea di luogo fra i meno accessibili e più brutali del mondo.

Si calcola che delle oltre 15.000 persone che nel solo 2015 hanno attraversato il Mediterraneo dirette in Italia, più di un quarto fossero eritree; le loro storie, simili a quella di Essey, parlano di gente disposta a tutto pur di fuggire da un regime infernale in cui – come riferito da un rapporto del consiglio per i diritti umani delle Nazioni unite reso pubblico nel 2016 – si commettono crimini contro l'umanità «in maniera diffusa e sistematica».

Due anni dopo l'Onu dichiarerà che mezzo milione di eritrei, cioè un decimo della popolazione, ha valicato i confini con l'obiettivo di stabilirsi in Europa, terra di libertà destinata a ridimensionarsi presto

come il più crudele dei miraggi. Molte delle imbarcazioni sovraffollate su cui i clandestini trovano posto (dopo aver pagato migliaia di dollari) vengono infatti intercettate dalla Guardia costiera libica, a cui è affidato il compito di impedire con ogni mezzo il proseguimento del viaggio.

Rifugiati e richiedenti asilo vengono così rinchiusi a tempo indeterminato nei centri di accoglienza da cui, nel migliore dei casi, potranno uscire solo convincendo le proprie famiglie a versare ingenti riscatti. Alla testimonianza di Essey, intanto, si aggiungono quelle di molti altri prigionieri (non solo eritrei, si fugge anche da Stati come Somalia, Etiopia, Sudan, Nigeria, Sierra Leone) che riescono a mettersi in contatto con Sally, e i loro resoconti parlano invariabilmente delle condizioni disumane in cui sono costretti a vivere.

IPOCRISIA EUROPEA

Nei centri d'accoglienza uomini, donne, bambini affamati patiscono vessazioni di ogni tipo; ricatti, torture, stupri sono all'ordine del giorno, e la truce drammaturgia organizzata per chi spera di liberarsi prevede una sola alternativa: trovare il modo, e il denaro, per sfidare ancora la sorte in mare.

Si è parlato di libro spaventoso, e certo i racconti dall'inferno – che l'autrice affida a voci che via via diventano coro – feriscono; ma forse il vero sgoamento (il disgusto, anzi, lo abbiamo detto) si prova fra le pagine dedicate alle politiche migratorie dell'Unione Europea, disposta a erogare milioni di euro per finanziare i ritorni forzati condotti dalla Guardia costiera libica (perdipiù addestrata da uomini della Royal Navy), nonché alle inadempienze di organismi come l'Unhcr, agenzia dell'Onu

incaricata di tutelare i rifugiati di tutto il mondo, e tuttavia molto più attenta a investire enormi capitali nelle campagne autopromozionali che a occuparsi di donne e bambini imprigionati nei gironi di Ain Zara, Abū Salīm, Zintan, Triq al-Sikka.

RISVEGLIARE LE COSCIENZE

Il quadro descritto dalla Hayden è desolante: quando non sono corrotti, i funzionari chiamati a monitorare le condizioni di vita dei prigionieri risultano spesso inadeguati, reticenti, curiosamente distratti quando si tratta di ispezionare i luoghi di detenzione per registrarne le criticità; le sorti di chi vi è rinchiuso non dipendono solo dagli aguzzini che lo sorvegliano, ma anche da burocrati strapagati che si ostinano a fingere di non sapere.

Dietro la patina di buonismo umanitario che con brutale puntualità cinguetta commosso di fronte all'ennesimo naufragio, l'Europa xenofoba governata da guitti ripugnanti si ostina a scegliere la strada più facile: assecondare una volontà politica, e soprattutto un'opinione pubblica, sempre più distanti dall'idea di empatia e accoglienza.

Salutato da Max Porter come «book to save the world», *E la quarta volta siamo annegati* esce finalmente anche in Italia, e vale la pena fare tutto il possibile perché non passi inosservato. A una manciata di chilometri da noi si sta consumando un genocidio, a partire da oggi non potremo più voltarci dall'altra parte. Trasformare il mondo si può, si deve, e sarebbe magnifico se fosse proprio un libro a risvegliare le nostre coscienze, spingendole verso un cambiamento radicale. Come diceva qualcuno, la rivoluzione non è una mela che cade quando è matura. Bisogna farla cadere.

«Quando una delle ragazze malate stava per morire, lui le ha detto che non poteva morire prima di dargli altri soldi, e lei piangeva. Lui insisteva che doveva telefonare alla famiglia per accelerare il pagamento. Poi lei è morta per la mancanza di cure e di medicine.»

Stefano Baudino

Gli ultimi dati confermano il collasso dei giornali mainstream italiani

lindipendente.online, 20 settembre 2023

L'allarmante stato della stampa italiana. I dati del primo semestre di quest'anno attestano la caduta libera dei principali quotidiani

Gli introiti della stampa mainstream italiana sono, da anni, in caduta libera. A certificarlo, fornendo nuovi spunti relativi al confronto tra il 2023 e le annate precedenti, sono le statistiche diramate da Ads (Accertamenti diffusione stampa, società che certifica diffusione e vendita delle copie dei giornali nel nostro paese), che segnalano un brusco calo in quasi tutte le voci. Specie nel settore del cartaceo, che fa acqua da tutte le parti.

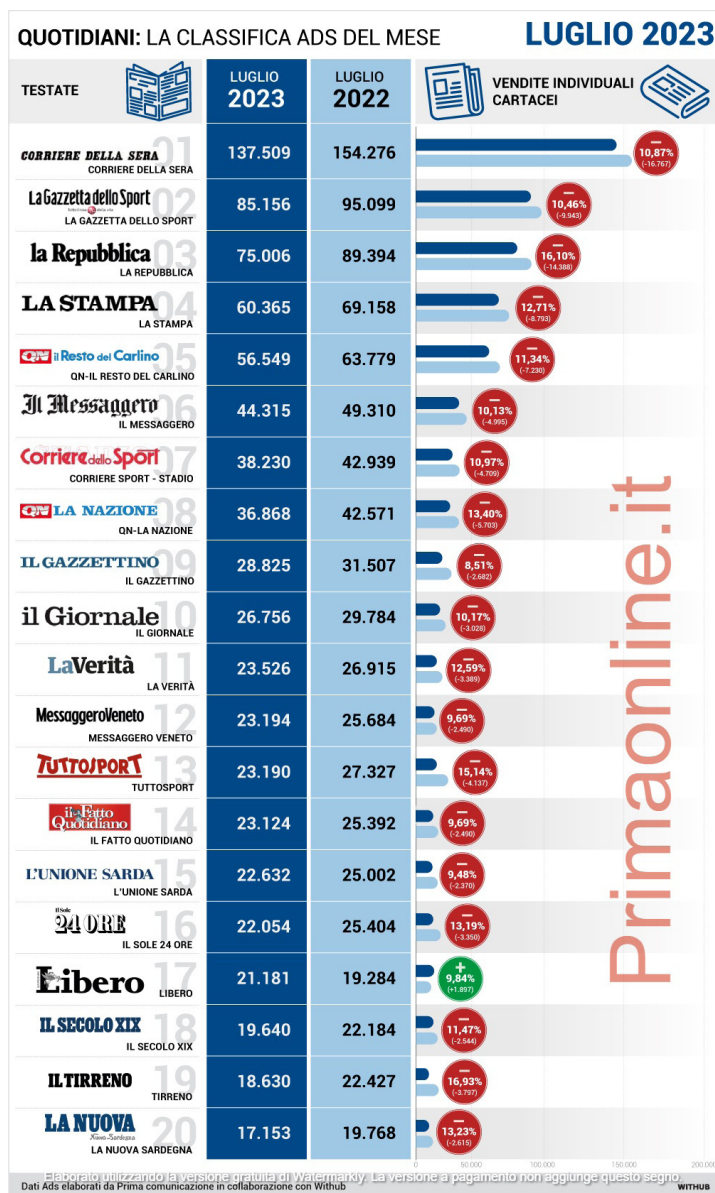
I dati, che passano in rassegna il primo semestre dell'anno corrente, **attestano** che le copie vendute nel giorno medio sono state 1,49 milioni, comprendendo nel conteggio sia le copie cartacee sia quelle digitali. Nei primi sei mesi del 2022 erano 1,60 milioni e, nello stesso arco temporale del 2021, 1,74 milioni. Nello specifico, la flessione registratasi nella prima metà del 2023 è di 112.000 copie rispetto al 2022 (-7%) e di 248.000 sul 2021 (-14,3%). Nello specifico, il canale che incide di più in questo decremento è quello delle edicole, che rappresenta il 70% del totale. In tale settore, quest'anno la vendita si è fermata a 1,052 milioni di copie medie, calando di 117.000 copie rispetto all'anno precedente (-10%) e di ben 244.000 copie sul 2021 (-18,8%).

Si difende il mercato giornalistico digitale – che detiene un peso sul totale del 23% –, ma è facile constatare come i numeri migliorino soltanto quando le

copie on line vengono vendute a un prezzo compreso tra il 10 e il 30% del costo pieno. Infatti, le copie vendute a un prezzo uguale o superiore a tale soglia sono ferme a circa 195.000 unità medie fin dal 2017. A rappresentare un eloquente spaccato sull'importante crollo delle vendite sono i dati legati a quattro delle principali testate giornalistiche italiane. Il «Corriere della Sera», nei primi sei mesi del 2023, fa ad esempio registrare la vendita di 225.000 copie medie, perdendo 8800 copie sullo stesso periodo del 2022 (-3,8%). Il canale edicola segna addirittura un -10,6% a causa della perdita di circa 16.000 copie. Rispetto al 2022, «la Repubblica», con 115.000 copie medie, perde invece nel complesso addirittura il 12,3%, con -10.640 copie medie vendute in edicola e -5.520 copie medie digitali. «Il Sole 24 Ore», che fa registrare 92.400 copie medie (con una preponderanza di quelle digitali, che sono ben 58.000), va a perdere rispetto all'anno precedente il 4,4%. Le copie digitali vendute a prezzi più bassi rappresentano la voce di maggior peso sul volume di venduto: 37%. In ultimo, «La Stampa», con 76.700 copie medie, vede una netta flessione degli abbonamenti cartacei (con addirittura un -59% sul 2021). Per quanto riguarda le copie vendute in edicola rispetto all'anno scorso, si attesta un'altra importante flessione (-16,10%). Mettendo a confronto le vendite del mese di luglio

2023 con quelle di luglio 2022, i numeri **risultano** impietosi per la quasi totalità delle testate nazionali, con picchi fino al -11,93% e pochissime eccezioni. Nelle statistiche riferite alla diffusione totale delle copie cartacee e digitali, grazie all'on line fanno registrare un incremento delle vendite soltanto i giornali sportivi «La Gazzetta dello Sport» (+50,97%) e «Corriere dello Sport» (+5,42%) e le testate «la

Repubblica» (8,56%) e «Avvenire» (+3,27%). Tutte le altre sono in rosso. Se poi si guarda alla tabella concernente le sole vendite in edicola, la situazione è ancora più preoccupante. Tutti i giornali, ad eccezione solo di «Libero» (+9,84%, comunque in calo rispetto al mese precedente), presentano cali in rosso, con picchi che raggiungono il -16,93%. E nulla fa pensare che questo declino possa arrestarsi.



Costica Bradatan

Elogio dell'umiltà

«L'Indiscreto», 22 settembre 2023



L'umiltà ci permette di abbattere le barriere tra noi e il mondo, facendoci vedere le cose nella loro vera essenza, al di là delle nostre proiezioni egoistiche

Molti di noi, che ne siano consapevoli o meno, soffrono di un particolare disturbo: la sindrome dell'*umbilicus mundi*, una tendenza patologica a collocarsi al centro di ogni cosa, e a immaginare di essere ben più importanti di quanto non siamo in realtà. Da un punto di vista cosmico, dev'essererci qualcosa di terribilmente comico nell'*Homo sapiens*. Ci comportiamo quasi sempre come se il mondo esistesse solo per noi; pensiamo a tutto nell'ottica dei nostri bisogni, intenti, interessi. Non soltanto ci appropriamo delle altre specie – le distruggiamo. Non usiamo la terra, ne abusiamo, privandola di vita e riempiendola di spazzatura. Per stupidità o cupidigia, o entrambe le cose, abbiamo sottoposto il mondo naturale a una tale barbarie che potremmo tranquillamente averlo danneggiato in maniera irreversibile. Di norma, siamo completamente indifferenti alla sofferenza altrui, e incapaci di relazionarci con loro in modo significativo. Lungi dall'«amare il prossimo tuo», non facciamo che sfruttare, deridere o non tollerare gli altri, quando non ci limitiamo semplicemente a ignorarli.

A rendere particolarmente ridicola la nostra situazione è che, visti all'interno di una prospettiva più ampia, siamo creature del tutto insignificanti. Tiranni lillipuziani. Il sassolino più piccolo che raccogliamo a caso nel letto di un fiume ci ha

preceduto di chissà quanto tempo, e ci sopravviverà. Non siamo più importanti del resto del mondo; anzi, in effetti, lo siamo meno della maggior parte delle cose.

La buona notizia è che forse c'è una cura per questa malattia. La rottura del motore sull'aereo, dell'impianto frenante della nostra auto, o di quello dell'ascensore può scaraventarci in una così profonda devastazione che, se mai sopravvivessimo a tale esperienza, ci ritroveremmo trasformati. A definire la nostra vita così modificata sarà un nuovo senso di umiltà: il fallimento ci ha umiliato, e da qui può arrivare la guarigione. La parola «umiltà» ha una connotazione morale, ma più che una virtù in senso stretto, essa implica un certo tipo di collocazione nel mondo, e un modo specifico di esperire la condizione umana. L'umiltà non è una virtù qualsiasi, come ci ricorda Iris Murdoch: è «una delle virtù più difficili e più importanti».

Nella *Sovranità del bene*, Murdoch offre potenzialmente una delle migliori definizioni di umiltà, descrivendola come «rispetto disinteressato per la realtà». Solitamente, pensa, rappresentiamo la realtà in modo errato perché abbiamo una concezione esagerata del nostro posto al suo interno; «la rappresentazione che abbiamo di noi stessi è diventata troppo grandiosa», e di conseguenza abbiamo perso

«la visione di una realtà separata». Questa rappresentazione errata ci danneggia più di ogni altra cosa, e se non facciamo nulla per correggerla, finiremo per essere tagliati fuori dal mondo, vivendo all'interno di una realtà creata da noi stessi. L'umiltà ci offre questo tipo di correttivo.

Alcuni dei personaggi più teneri nei film di Yasujiro Ozu sono martiri dell'umiltà: preferirebbero sprecare la propria vita, anziché farsi valere. La grandezza dell'arte di questo regista giapponese, tuttavia, sta nel fatto che non rappresenta soltanto l'umiltà: la incarna e la realizza. Grazie all'utilizzo delle inquadrature dal basso, Ozu ci fa avvicinare a un altro lato delle cose, alla loro dimensione più modesta, che noi – egocentrici come siamo – solitamente ci perdiamo. È esattamente questo il metodo dell'umiltà.

Proprio come nei film di Ozu, dove le inquadrature dal basso danno vita a un mondo sorprendentemente vario, una prospettiva umile ci permette di accedere a quel grado di realtà che normalmente non vediamo. Ciò accade perché l'impulso di autoaffermazione alza un muro tra noi e il mondo, e quello che finiamo per vedere non è più il mondo in sé, bensì le nostre fantasie assertive: mere proiezioni di potere. È solo tramite l'umiltà, l'opposto dell'autoaffermazione, che possiamo abbattere questo muro e intravedere le cose per come sono davvero.

Più che una forma di comportamento, quindi, l'umiltà dovrebbe essere considerata una forma di conoscenza. Non dovrebbe stupirci che mistici e filosofi di vario tipo abbiano collegato l'umiltà a una certa concezione della verità. Secondo questa linea di pensiero, l'umiltà, per quanto possa essere

«La rappresentazione che abbiamo di noi stessi è diventata troppo **grandiosa**.»

una pratica purificatoria, non andrebbe perseguita di per sé, ma per il bene superiore a cui conduce. Bernardo di Chiaravalle paragona l'umiltà a una scala: la si sale, un gradino alla volta (dodici in tutto), finché non si arriva «al massimo grado dell'umiltà» (*summae humilitatis*). È qui che si trova finalmente la verità, per amore della quale si è salita l'intera scala. Per usare le sue parole: «La via è l'umiltà, lo scopo è la verità. La prima è la fatica, la seconda la ricompensa». Proseguendo nella stessa tradizione, André Comte-Sponville definisce l'essere umili come «amare la verità più di sé stessi».

C'è qualcosa di unico nella verità a cui ci dà accesso l'umiltà. Non si tratta soltanto di acquisire una comprensione migliore, più «veritiera» di come stanno le cose, anche se questa, già di per sé, non è impresa da poco. Lungo il percorso, ci succede qualcosa di importante: man mano che saliamo la scala e guardiamo il mondo da lassù, stiamo subendo una trasformazione. Quando l'umile raggiunge la vetta, si scopre posseduto da un rinnovato senso di sé – un sé riformato. Per chi è credente, si tratta di un'epifania della redenzione: «Grandezza degli umili» scrive Comte-Sponville. «Essi vanno al fondo della loro piccolezza, della loro miseria, del loro nulla: laddove non c'è più niente e dove c'è tutto.»

«Grazie all'utilizzo delle inquadrature dal basso, Ozu ci fa avvicinare a un altro lato delle cose, alla loro dimensione più **modesta**, che noi – egocentrici come siamo – solitamente ci perdiamo.»

Annamaria Guadagni

Caro scrittore, pensaci: il lettore da sedurre è il narcisista

«Il Foglio», 23-24 settembre 2023

Il lettore colto e pretenzioso appartiene ormai a una nicchia. Così la rete ha cambiato l'editoria e la figura del letterato. La letteratura si fa spettacolo

Che strana quest'estate dei libri, una specie di turning point intorno a quello che presumevamo ma non era precisamente a fuoco. Un'estate di profezie che si avverano e tendenze di lungo periodo che si mostrano. Lo Strega l'ha vinto un memoir e il Campiello un particolarissimo libro di storia. All'inizio della stagione letteraria un saggio di sociologia della letteratura di Gianluigi Simonetti (*Caccia allo Strega*, nottetempo) aveva anticipato la sintomatologia, avanzando l'idea che la letteratura è andata a perdersi nel mare magnum della narrativizzazione universale. Parola brutta che rende bene. Addio «antichi generi blasonati», niente più saggi, romanzi, memorie, diari, reportage, ci sono solo storie da raccontare.

Quanto ai premi, selezionano libri non per il canone letterario ma seguendo i gusti del pubblico. Con l'occhio a quello che piace più che a quello che vale, cercando di catturare i desiderata del capriccioso e corteggiatissimo non-lettore, quello che consuma un libro l'anno e lo sceglie in base alla fascetta. Così i titoli prescelti, per farsi leggere, devono saper emozionare, commuovere, intrattenere, giammai impegnare o sfidare «un lettore egocentrico, viscerale». Un lettore che fatalmente ricorda il sempre evocato elettore, quello che se va alle urne vota di pancia. Ecco allora che l'analisi dei testi e il filtro della critica contano sempre meno e tutto diventa narrativa.

Nel paese – pardon, nella nazione – di Giorgia e del generale Vannacci, la giuria popolare del Campiello ha scelto un ritratto corale di partigiane, costruito tra parole e immagini, *La Resistenza delle donne* di Benedetta Tobagi. Al secondo posto è arrivata la biografia di Joyce Lussu con *La Sibilla* di Silvia Ballestra. E, se guardiamo tutto il bouquet finalista al Campiello, di romanzi ce n'è uno solo: *Centomilioni* di Marta Cai. Il resto è trionfo dell'ibrido: una combinazione di narrativa, saggio, poesia, memoir. Anche il premio per l'opera prima è andato a una raccolta di storie vere sul cinema di Emiliano Morreale e la menzione speciale al memoir di Ada d'Adamo che a luglio ha vinto lo Strega poco dopo la scomparsa dell'autrice, con seguito di polemiche sull'onda emotiva che avrebbe trascinato il premio. Un'onda simile a quella che ha fatto subito salire nelle classifiche *Tre ciotole* di Michela Murgia, libro sostenuto dall'amplificazione enorme data alla malattia e alla morte dell'autrice che ha scelto di viverle in pubblico e quasi in diretta fino alla fine.

Che dire? Quanto agli ibridi, nella modernità in cui tutto – dalle identità collettive a quelle di genere – si sta liquefacendo sarebbe strano che proprio i libri rimanessero quelli di prima, giri l'angolo e torni a incontrare il professor Zygmunt Bauman! Del resto ci sono ibridi e autofiction di grandissima qualità:

basta pensare a Carrère, al primo Houellebecq, a Annie Ernaux o a Svetlana Aleksievič. E in Italia a Helena Janeczek, Emanuele Trevi o Walter Siti con quell'incipit intrigante di *Troppi paradisi*: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti. Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa». Quanto al mitologico non-lettore da sedurre, è umorale e guizza come un pesce: l'ha intercettato anche il generale Vannacci con il suo sgrammaticato ruggito per raddrizzare il mondo. Quest'estate il suo libro autopubblicato si dice abbia viaggiato sulle diecimila copie alla settimana. E, secondo calcoli del «Corriere della Sera» smentiti dall'interessato, l'autore avrebbe già incassato più di 800.000 euro lordi, spinto da un battage eccezionale, questo davvero innegabile. Forse un giorno i media smetteranno di stupirsi del successo di quello che gonfiano e che poi si sgonfia quando si abbassano le luci.

Insomma un'estate di colpi di teatro, di effetti speciali, di frutti d'annata pazza e chissà forse anche preziosa per capire tendenze di lungo periodo che deflagrano. A un certo punto sono arrivati i dati sugli indici di lettura e tutto si è raffreddato. Si è visto che gli italiani che, per diletto, aprono almeno un libro all'anno sono di nuovo sotto il 40 per cento. Da anni è festa se salgono a 4 su 10 ma poi tornare giù nello sgomento generale. Nella sostanza però cambia poco e restiamo inchiodati all'immagine del paese immobilizzato nella sua insuperabile ignoranza, che è ormai talmente cristallizzata da risultare inguardabile. E così – tra deprecazioni e sghignazzi – non ci accorgiamo di quel poco che cambia davvero e che si muove perfino più in fretta di quanto crediamo.

Prendiamo l'ircocervo, il mitologico lettore fragile che tutto trascina con sé. Se lo usiamo per capire i comportamenti di lettura è una lente deformata da correggere subito: definireste ciclista uno che prende la bici per diletto una volta all'anno? No, è solo uno che sa pedalare. Così il lettore: identificarlo con il parametro statistico di quello che sfoglia annualmente un libro a tempo perso restituisce un'immagine improbabile. L'esempio folgorante viene dal blog di uno dei maggiori

esperti di problemi dell'editoria e della lettura: il professor Giovanni Solimine, che alla Sapienza ha diretto il dipartimento di Scienze del libro e ora presiede la Fondazione Bellonci e le biblioteche di Roma. Nel mondo contemporaneo, sostiene Solimine, lettore è chi fa abitualmente ricorso alla parola scritta per informarsi, apprendere, sapere quello che serve nel quotidiano. Uno che legge, e non solo per diletto, almeno quattro o cinque libri l'anno e i giornali tre o quattro volte alla settimana. Una figura così descritta non è certo un lettore forte (quelli leggono almeno un libro al mese e sono prevalentemente donne), però è uno che pratica la lettura per stare al mondo e non avrebbe alcun senso distinguere se lo fa su carta o in digitale. Gli italiani con queste caratteristiche negli ultimi anni oscillano tra il 36 e il 38 per cento. I numeri sono bassi lo stesso, ma il personaggio descritto – il lettore – non è così grottesco e avido di junk food. Il punto vero è che anche questi italiani sono in calo: «Se si guardano i trend di medio e lungo periodo,» mi spiega Giovanni Solimine «si scopre che negli anni Sessanta e Settanta, grazie alla scolarizzazione di massa e al desiderio di capire il mondo, il numero dei lettori è raddoppiato o addirittura triplicato. A partire dal 2010 – l'anno in cui in Italia si è letto di più – invece siamo in calo costante. Abbiamo perso circa tre milioni di lettori soprattutto tra i giovani». E non lo dobbiamo alla caduta generale dei consumi come si dice: «Il libro è anticiclico e non segue l'andamento delle crisi. Semmai, lo si deve al fatto che negli ultimi dieci anni la rete mobile ha riempito tutti gli spazi vuoti della giornata. C'è stata una migrazione di massa dalla lettura di libri e giornali ad altre forme di consumo digitali, prevalentemente i social network». «Vorrei essere chiaro, un ragazzo che, per prepararsi a un compito in classe, guarda un documentario sulla Seconda guerra mondiale su YouTube, anziché leggere un libro, usa uno strumento differente ma altrettanto valido» prosegue il professor Solimine che su queste questioni ha scritto con Giorgio Zanchini *La cultura orizzontale*, pubblicato da Laterza. «Non sostengo la superiorità del modello di apprendimento

«Anche leggendo andiamo in cerca di **specchi** per rimirarci e rincuorarci, di identificazione e di gratificazione.»

precedente, ma certo si legge in modo molto diverso. Informarsi in rete scorrendo i testi con gli occhi come uno scanner è conforme all'attenzione distratta propria del nostro modo di vivere multitasking, ma è sempre meno compatibile con la lettura di un libro, che richiede concentrazione e non consente di fare contemporaneamente più cose.»

Probabilmente si appoggia qui almeno una delle ragioni dei risultati tremendi dei test Invalsi, secondo i quali alla fine delle medie superiori un ragazzo su due non capisce quello che legge. «La capacità di comprensione non è innata,» chiosa Solimine «richiede esercizio e, se non la usiamo, la perdiamo». Riassumendo: non abbiamo mai avuto così tanti alfabetizzati e sul viale del tramonto non c'è la lettura ma un modo di leggere sì: quello verticale, profondo. «Andiamo verso stili di apprendimento più intuitivi, verso una cultura orizzontale fatta di connessioni rapide. Come è sempre successo, perdiamo delle abilità e ne acquisiamo altre. Ma questo mutamento dona al lettore l'illusione dell'autosufficienza, tutti pensiamo di poterci fare un'opinione da soli cercando in rete, senza più mediazioni e controllo delle fonti. Declinano competenza e autorevolezza, perdiamo la pazienza cognitiva necessaria a sapere da dove vengono le cose. Un effetto reso molto bene da Checco Zalone nella famosa gag sui ragazzi che non guardano più le partite di calcio perché tanto basta la moviola per vedere i goal».

In un suo libro in uscita a fine mese da Aras, *Cervelli anfibi, orecchie e digitale*, il professor Solimine propone esercizi di lettura futura e prevede il successo di audiolibri e podcast alla luce di queste e altre considerazioni sull'attenzione distratta. Ma certo corre un piccolo brivido perché il modo di leggere diventa modo di pensare. Negli anni Ottanta Gilles Deleuze aveva previsto che la diffusione della rete avrebbe modificato il pensiero: non più verticale ma

orizzontale appunto, fatto di associazioni e connessioni veloci. Eccolo, ci siamo dentro. L'utopia della rete prefigurava un mondo più democratico, non si erano ancora materializzati gli effetti collaterali. Tra i quali il lettore impaziente, onnipotente e troppo pieno di sé che evoca un'altra profezia avverata, quella sulla cultura del narcisismo, affidata da Christopher Lasch al suo famoso saggio degli anni Novanta.

Da allora c'è stata una espansione dell'Io così diffusa che negli Stati Uniti si è addirittura discusso se eliminare il disturbo narcisistico di personalità dalle diagnosi psichiatriche. L'American Psychiatric Association voleva toglierlo dal famoso Dsm (Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali) perché non si può considerare malattia un comportamento sociale. «Per il Dsm il disturbo narcisistico di personalità è caratterizzato da grandiosità, bisogno di ammirazione e mancanza di empatia. Ma c'è un lato spesso trascurato del narcisismo: quello fragile e vulnerabile dell'inferiorità» precisa lo psichiatra e psicoanalista Vittorio Lingiardi, professore di psicologia dinamica alla Sapienza. È l'autore di un piccolo fascinoso saggio: *Arcipelago N. Variazioni sul narcisismo*, pubblicato da Einaudi. «Alla fine, e io dico per fortuna,» continua Lingiardi «i maggiori clinici internazionali intervennero per confermare la necessità della diagnosi, che continua a vivere, negli studi di psicoterapia come nelle aule dei tribunali, avvolta nelle sue luci e nelle sue ombre. È importante però distinguere tra una personalità con tratti, anche forti, di tipo narcisistico – chi non li ha? – e un vero e proprio disturbo clinico».

Dunque distinguiamo e mettiamo da parte la diagnosi clinica. Ma certo è difficile pensare che il narcisismo diffuso non abbia modificato il rapporto con la lettura: anche leggendo andiamo in cerca di specchi per rimirarci e rincuorarci, di identificazione e di gratificazione e magari l'autore con la sua storia

personale ci riflette molto meglio del testo, e per questo diventa più interessante. Le sembra plausibile, chiedo a Vittorio Lingiardi? «A me sembra» risponde «che l'aumento della sensibilità narcisistica abbia modificato anche il modo di scrivere, e non solo quello di leggere. Una maggior attenzione alle proprie storie, al mondo dell'interiorità e del piccolo cerchio delle relazioni strette, e una riduzione della produzione di letteratura di respiro storico ed epico. Ovviamente questo ha cambiato anche i lettori,

e il loro bisogno di identificarsi in storie più intime e meno corali. C'è stato uno spostamento di orizzonti, un cambiamento del senso del vicino-lontano, ma mi sembra sbagliato dire che in questo la letteratura è peggiore. Ci sono capolavori che hanno come protagonista il proprio sé, *La coscienza di Zeno* di Svevo per esempio. Semmai è cambiato, questo sì in modo un po' narcisistico, e molto grazie ai social, il rapporto tra lettore e scrittore. È subentrata una quotidianità, uno scambio continuo, sappiamo sempre



«È subentrata una quotidianità, uno scambio continuo, sappiamo sempre tutto, troppo, degli scrittori.»

tutto, troppo, degli scrittori. Il poeta René Char dice che “sopprimere la lontananza uccide. Non di altro gli dèi muoiono che dello stare in mezzo a noi”. Ma anche qui starei attento a giudicare e generalizzare». Chissà, forse gli dèi erano già in declino prima che li frequentassimo troppo. E, prima ancora della contiguità dei social, c'è stata quella dei festival, la socializzazione-spettacolo della lettura. All'inizio degli anni Duemila è arrivata anche in Italia la febbre dell'incontro con l'autore. Io stessa ho lavorato con convinzione a progetti con l'obiettivo di familiarizzare gli italiani alla lettura di tradizione anglosassone, fatta dall'autore ad alta voce. Si è poi trovata una misura diversa, tutta italiana e consolidata in appuntamenti fissi e città del libro. Anche i nostri festival sono frequentati da grandi nomi della cultura internazionale, trovo bello che un ragazzo oggi possa andare in una piazza a sentire un premio Nobel. Intorno si è poi diffuso un pulviscolo imitativo: la presentazione ovunque, status symbol della pro loco. Una nebulosa di eventi di cui è difficile misurare l'impatto commerciale e tantomeno i risultati di promozione della lettura. Si sa ma non si dice che il rapporto medio tra partecipanti a una presentazione e copie vendute sta intorno al dieci per cento, sale al trenta quando l'autore è un bravo performer, vola quando il libro è l'oggetto su cui una star dello spettacolo, della letteratura, dei media o dei fornelli mette l'autografo ora inevitabilmente accompagnato dal selfie. Ma il vero ritorno è un altro: i festival e le fiere importanti servono a lanciare libri che altrimenti non godrebbero di tanta esposizione, sono macchine di comunicazione intorno a una dimensione della lettura che un tempo non esisteva: l'evento.

Elisabetta Sgarbi odia la parola «evento», ma è stata tra i primi a capire che nella modernità la lettura sarebbe diventata spettacolo. Più di vent'anni fa si è inventata la Milaneseiana che col tempo è diventata

parte di un modello di editoria che non fa solo libri, ma ne integra la produzione con musica, mostre d'arte, cinema e attività culturali varie. Quando ha cominciato, le chiedo, era consapevole di proporre un altro modo di leggere? «No, l'inizio è stato casuale. E non posso dire ci fosse un progetto così definito. Il progetto era – come sempre – di fare qualcosa in cui mi riconoscessi. Mi interessava mettere in scena le mie passioni, farle incontrare e trasformarle in qualcosa di condivisibile con gli altri. La Letteratura la Musica il Cinema e soprattutto la Poesia. E di invitare quegli artisti che amavo, farli incontrare. Se guardo ai primi anni, vedo autori che ho seguito per una vita: Enrico Ghezzi, Umberto Eco, Houellebecq, Kureishi, Iosefiani, Malick, Carmelo Bene, Maalouf, Mehldau...» Dopo quasi un quarto di secolo (la Milaneseiana fa venticinque anni l'anno prossimo) si può fare un bilancio: i festival hanno fatto crescere il numero dei lettori o sono diventati una specie di surrogato della lettura? Insomma basta andare ad ascoltare l'autore e non occorre leggerlo. «Il primo bilancio per me» prosegue Sgarbi «è il fatto che la Milaneseiana esiste, cresce e ogni anno rilancia. Si è estesa nello spazio e nel tempo, diffondendosi in oltre venticinque città italiane, con la durata di oltre due mesi. Ora si è aggiunta la diramazione di “Linus” con il Festival del Fumetto. La durata, nelle cose della cultura, ha un peso importante, essenziale». Il mantra sembra intrattenere il lettore per non perderlo. È una tendenza passeggera o vede qualcosa di strutturale? «Intrattenere non è poco» risponde Sgarbi, che dirige anche La nave di Teseo. «A me però piace più la parola “trattenere”. Trattenere il lettore sulla pagina di un romanzo. E anche l'auspicio che il lettore trattienga qualcosa di ciò che legge. Il romanzo nasce per “trattenere”, in fondo lo stesso vale anche per la poesia e la musica. Il come poi questo avvenga è la cosa essenziale, e credo risponda ai diversi contesti

culturali, alla capacità e alla profondità degli artisti. Ma emozionare fa parte del dna dell'espressione artistica. Quel piacere, quel sentimento popolare – direbbe Battiato – “nasce da meccaniche divine” e arriva molto lontano.»

Quindi, cari tutti, non sputate sull'intrattenimento. Il problema non sono le tendenze, dettate dai tempi e da comportamenti collettivi che chi fa libri inevitabilmente segue, talvolta anticipa, ma non può governare. Il problema è riconoscere la qualità che può rivelarsi non solo nelle opere con requisiti letterari ma anche nella narrativa popolare e nell'intrattenimento colto. La critica di solito snobba il pop, getta giusto un occhio al midcult e si interessa quasi esclusivamente di libri con pretese letterarie. «Eppure in ciascuno di questi domini» mi dice Giulio Mozzi «nascono aquiloni, opere significative. Dumas aveva una factory alla Ken Follett dove sono nati non solo *I tre moschettieri* e *Il conte di Montecristo* ma anche *Robin Hood*, che ha consolidato un mito: eppure non l'ha neanche scritto lui, l'aveva affidato a un “negro” come si diceva allora. *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini invece viene dall'intrattenimento colto ma si è rivelato molto di più. *Il nome della rosa* di Eco, al contrario, è diventato un'opera popolarissima pur essendo stata partorita in ambito letterario, sperimentale, dottissimo. Quando ho letto per la prima volta *Ferrovie del Messico* di Gian Marco Griffi ho pensato: ecco, questo è un libro da ventimila copie (sbagliavo per difetto) con un piede in ognuna di queste pieghe del mercato».

Ferrovie del Messico è un romanzo d'avventura, epico e picaresco, che va in controtendenza; sembra avere il magico equilibrio tra ciò che piace – Griffi sa essere avvincente, divertente, toccante – e ciò che vale: una voce autentica, una lingua, uno stile. Dietro il successo di *Ferrovie del Messico*, il caso letterario che quest'anno ha suscitato molta ammirazione e prodotto buoni risultati di vendita (anche se non ha ricevuto grandi premi) c'è Giulio Mozzi.

Scrittore, finalista allo Strega con *La felicità terrena* nel 1996, editor e consulente editoriale, Mozzi

dirige con Giorgia Tribuiani una Bottega di narrazione, è un valoroso scout. Attività che da più di vent'anni – e non solo in Italia – è affidata alle scuole di scrittura, agli agenti, a istituzioni come il premio Calvino che selezionano inediti: gli editori poi se li contendono. Oggi i vivai sono lì e alle premiazioni o ai saggi di fine anno si va in cerca di nuove promesse. *Ferrovie del Messico* è stato pubblicato da un editore piccolissimo, Laurana, che è riuscito a portarlo e tenerlo in classifica anche se al nastro di partenza, lo scorso anno, aveva appena 168 copie prenotate dai librai. Come hanno fatto a tirarlo su e a farne un successo? Naturalmente si sono giocati tutta l'autorevolezza possibile per farlo leggere e recensire e, sui social, ne hanno fatto un oggetto raro, prezioso: «Ci siamo inventati una caccia al tesoro e abbiamo chiesto ai lettori di cercarlo e fotografare le librerie dove riuscivano a trovarlo e di segnalarci quelle dove mancava. Così abbiamo innescato un passaparola da quaranta copie alla settimana che, nel giro di un anno, è diventato di mille e più». Un piccolo miracolo.

Mozzi conosce Gian Marco Griffi da più di dieci anni, sa bene che il metabolismo della scrittura ha tempi di maturazione lunghi e non si dà uno scrittore senza un lettore vero. La qualità di ciò che si scrive dipende da come è stata alimentata. Si sa che un'alta percentuale di aspiranti scrittori non ha letto abbastanza; in un manuale di Vanni Santoni – *La scrittura non si insegna* pubblicato da minimum fax – ho trovato la prescrizione di una dieta: chi mangia/legge male, scriverà male. Per chiudere il cerchio sulla lettura, a Mozzi ho chiesto se anche ai suoi corsisti mancano i fondamentali. «Hanno dietro tante letture ma anche vuoti paurosi» risponde. «Spesso hanno letto in traduzione molta letteratura americana e non conoscono la tradizione italiana, non possiedono l'italiano letterario che è una lingua speciale, quasi sintetica, che si apprende solo leggendo. Io vengo da una famiglia colta, ma sono veneto e non ho la bella lingua che a Sandro Veronesi, toscano, viene naturale.» Per questo ai suoi allievi Giulio Mozzi consiglia una pagina di Manzoni al giorno. Basta una.

Tommaso Pincio

Virginia Woolf, un luogo di incontro con la propria voce

«Alias», 24 settembre 2023

Nel secondo volume, datato 1920-24, dei diari, che Bompiani sta traducendo integralmente, Virginia Woolf prende appunti per una svolta nella scrittura

Il fascino di un diario è dovuto solo in apparenza alla segretezza che sentiamo di violare nel leggerlo. Poggia piuttosto sulla forza dell'intenzione, sulla disciplina che questo genere di scrittura richiede. Se da un romanzo o racconto ci si attende una trama, un disegno di qualche tipo, da un diario si può pretendere solo costanza. Tutto il resto è gratuito perché occasionale, determinato dai capricci di un determinato giorno, dal caso e dagli umori di chi annota, ma proprio per questo privo di infingimenti, più simile alla vita, sempre che la somiglianza con la vita rappresenti un valore. E sempre che il diario sia un vero diario. «Quanto m'interesserebbe se questo diario dovesse mai diventare un diario vero» appuntava Virginia Woolf il 19 febbraio 1923, dando dunque per scontato che il suo non lo fosse. Una simile osservazione implica un'idea precisa di cosa sia un diario e infatti, subito dopo, in quella stessa pagina, la scrittrice aggiunge una sua definizione: «Un posto dove poter vedere i cambiamenti, seguire l'evolversi degli umori». Dice anche che un posto del genere impone che si parli della propria anima ovvero di qualcosa che lei aveva «messo al bando» nel cominciare a tenere il suo. Quanto e come sia stata fedele all'intento è altra questione. I *Diari* di Virginia Woolf sono un'opera immensa, complessa e meravigliosamente contraddittoria,

coprono il quarto di secolo che va dal gennaio 1915 al marzo 1941 ovvero dal trentatreesimo compleanno ai giorni che precedono il suicidio. In Inghilterra videro le stampe negli anni Settanta del secolo scorso, in cinque corposi volumi. Li aveva preceduti, nel 1953, *Diario di una scrittrice*, una selezione curata dal marito che costituiva all'incirca un quinto del totale e privilegiava le pagine di argomento più letterario, sacrificando il fluire dei giorni, la vita quotidiana, il lato su cui Woolf si concentrava maggiormente. La versione ridotta – diciamo pure il falso diario – è stata a lungo la sola accessibile al lettore italiano. Per qualche misteriosa ragione, a parte un tentativo di Bianca Tarozzi che ha portato alla pubblicazione di un solo volume per Rizzoli, i diari integrali sono da noi ancora inediti. Un'assurda lacuna cui sta finalmente ponendo rimedio Bompiani.

Le duemila e più pagine di annotazioni avranno la voce di Giovanna Granato e il commento di Mario Fortunato, che alla scrittrice inglese si è molto dedicato, traducendo *Orlando* e tutti i racconti. Lo scorso anno è apparso il primo volume e ora esce il secondo, che documenta una fase di svolta, gli anni compresi tra il gennaio 1920 e il dicembre 1924, quelli in cui, come osserva Fortunato nell'introduzione, «Virginia Woolf diventa sé stessa». Che il passaggio a nordovest vada individuato nella *Stanza*

di Jacob è ormai un fatto acquisito. C'erano stati segni premonitori, racconti come *Kew Gardens* e *La macchia sul muro* che avevano preparato il terreno, ma è con questo romanzo che la scrittrice scopre chi è davvero e prende la direzione che la porterà a *La signora Dalloway* e *Al Faro*.

Il 26 gennaio 1920 Woolf confida al diario di essere molto più felice ora che ha trentotto anni – li ha compiuti il giorno prima – di quando ne aveva dieci di meno e più «felice oggi di ieri, visto che nel pomeriggio sono approdata a una specie di idea per una nuova forma da dare al nuovo romanzo». L'idea consiste nel metodo di scrittura, completamente diverso da quello usato finora: «Niente impalcature; non si deve vedere un solo mattone; tutto crepuscolare, ma il cuore, la passione, il senso dell'umorismo devono sfolgorare come fuoco nella nebbia». Comincerà a lavorarci tre mesi dopo, in aprile, trattenuta dalla profusione di critiche cui pensa di essere destinata, perché, osserva, «scrivere bene» indispettisce.

Il diario non ci rivela molto altro sul metodo. Da questo momento, quando parla della *Stanza di Jacob* è soltanto per registrare se scrive o non scrive, se la stesura si blocca o quando conta di finirlo. Un anno dopo, l'8 aprile, leggiamo: «Undici meno 10 di mattina. E io dovrei scrivere *Jacob's Room*; – non ci riesco & invece scriverò come mai non ci riesco – essendo questo diario un vecchio confidente bonario dalla faccia impassibile. Beh, ti dirò, come scrittrice sono una frana; sono fuori moda; vecchia; non combinerò niente di meglio; sono una zucca vuota; la primavera impazza». La nota è significativa non per le parole di dubbio e sconforto, o per l'aggiornamento sullo stato dell'arte, bensì per l'accento alla stagione che incalza. La registrazione del tempo atmosferico è un tratto tipico di tanti diari, ma in Woolf rappresenta qualcosa di più. Il succedersi di giornate più o meno fredde, più o meno piovose, più o meno buie o luminose, e l'attenzione al paesaggio e al mondo circostante in genere servono a distoglierla dalle «cronache dall'interno» ovvero dall'anima. Rappresentano inoltre un esercizio: «Mi pare di poter rintracciare durante

l'anno passato un certo momento di agilità che attribuisco alla mezz'ora dopo il tè – la mezz'ora solitamente dedicata al diario – in cui scrivo improvvisando». È insomma il momento in cui sperimenta e si abbandona, il luogo in cui la sua scrittura diventa moderna, postimpressionista, sensibile alla luce, anche perché «come al solito, raccontare mi annoia».

Lo sguardo va all'erba irruvidita dal ghiaccio, ai ramoscelli più alti degli alberi che sembrano intinti nel fuoco, alla luce del sole, a un falco che spicca il volo. Le metafore con cui fotografa le persone sono spesso di tenore simile. L'amica e rivale Katherine Mansfield puzza come uno zibetto. Ottoline Morrell è più «affusolata & oscillante di un pioppo nero.» E poi i fantasmi. Dopo aver finito di leggere *La stanza di Jacob*, il marito conclude che è un romanzo di fantasmi. La scrittrice riporta il commento dicendosi nel complesso contenta e indifferente a come verrà accolto dal pubblico: «Nella mia testa non c'è dubbio che ho scoperto come cominciare (a 40 anni) a dire qualcosa con la mia voce».

Fantasmì, assenze e dissolvenze sono peraltro motivi costanti. Già presenti nella *Crociera*, li ritroveremo in *Al Faro*. Un segno di quanto la morte del fratello, sopraggiunta nel 1906 per tifo, l'ultimo di una lunga serie di lutti, abbia sconvolto il suo precario equilibrio psichico. Ancora nel 1929, il giorno di Santo Stefano scrive: «L'ombra di Thoby indugia... spettro stravagante». Ma non solo. Per più versi la stessa anima di Virginia Woolf assume spesso, almeno nei diari, il carattere del fantasma. Una presenza che appare o traspare a sprazzi, con fiammate improvvise o ambigui barlumi, nello sciupio del tempo che scorre, nella trama dei giorni e delle stagioni, delle minuzie quotidiane, nella pagina sempre luminescente e inquieta come acqua, l'elemento in cui la scrittrice porrà fine alla sua esistenza. Usava il diario «per ciò che lei chiamava guardare la vita» sostiene un suo biografo. Il fantasma era appunto quello sguardo, che arriva come un riflesso, come luce, scintillio di parole sulle cose su cui si posa, e che fa di queste pagine il grande romanzo dove Woolf trova la sua voce.

Bruce Sterling

L'Ia e la profezia di Primo Levi

«la Repubblica», 27 settembre 2023

L'invenzione del Versificatore, una macchina capace di creare poesie, cinquant'anni prima di ChatGpt

Il Versificatore è il congegno più straordinario mai creato dalla fantascienza italiana. È un dispositivo presente in un telefilm della Rai realizzato nel 1971 e a inventarlo fu nientepopodimeno che Primo Levi. Negli anni Sessanta, influenzato dallo spirito dell'era Spaziale e dal boom economico italiano, Levi si divertì a scrivere un certo numero di racconti di fantascienza incentrati su bizzarri macchinari. La Rai ne trasse dei telefilm. *Il Versificatore* è il migliore in assoluto. Non è insolito che un oggetto di fantascienza appaia come prodotto reale dopo dieci o quindici anni – la serie televisiva americana *Star Trek* lo dimostra. Però è estremamente raro e davvero impressionante che un oggetto simile riveli aspetti profetici dopo sessant'anni. È il caso del Versificatore, che è un moderno dispositivo di Ia, un «large language model» immaginato e descritto da Levi prima dell'avvento del personal computer.

Il Versificatore è un antesignano di Gpt4, Levi ha saltato decenni di sviluppo tecnologico perché la sua era una riflessione sul linguaggio.

Primo Levi è scomparso nel 1987, per cui è impossibile intervistarlo e scoprire come abbia avuto questa intuizione tecnologica che ha del miracoloso. Il centenario di Levi è ormai trascorso, è nato 104 anni fa, è ormai un autentico personaggio storico e un classico della letteratura. Ma è importante celebrare la sua invenzione. Il Versificatore non è un semplice oggetto di scena bensì un prodotto dell'elettronica italiana

e nasce da un contesto culturale unico. Pur essendo molto datato offre un contributo rilevante al vivace dibattito odierno sulla Ia. Il Versificatore ha dei precedenti in letteratura. Nel Settecento Jonathan Swift nei *Viaggi di Gulliver* contemplava un macchinario in grado di scrivere libri, e nel 1948, George Orwell descrisse macchine capaci di generare romanzi e anche musica leggera nel romanzo distopico *1984*. Ma con Levi la macchina letteraria è presentata nei minimi dettagli. Levi comprende che il Versificatore è inserito nella società, che soddisfa delle esigenze, che ha dei vincoli. Il Versificatore è il protagonista del racconto che porta il suo nome. Ne è addirittura l'autore (come apprendiamo alla fine) e ha scritto la propria sceneggiatura, descrivendo sé stesso.

Essendo a mia volta autore di fantascienza, non posso esimermi dall'elogiare Levi per come è riuscito nel suo intento. La storia, pur essendo palesemente frutto di fantasia – una satira divertente e stravagante, non si tratta di «realismo letterario» – ha un che di convincente, perché Levi affronta quelli che sono i suoi problemi letterari. Potrebbe scrivere una fantascienza standard, in stile americano ma è troppo facile per un autore del suo calibro. Levi vuole invece produrre un nuovo genere di «letteratura centaurica» che sia letteraria, addirittura filosofica per tono e intento, ma dotata di quattro grandi zampe da centauro, perché profondamente influenzata dalla scienza e dalla tecnologia. Levi si sforza

di integrare letteratura e tecnologia e il racconto è dimostrazione di come questo sia possibile. All'inizio del telefilm Rai appare sullo schermo un poeta. Sembra lui il protagonista della storia, è chiamato semplicemente «Maestro». Il Maestro si esprime da poeta, con profonda conoscenza della metrica e del verso, possiede un dizionario delle rime, ma non si comporta come un poeta normale. Il Maestro si rende conto, con irritazione, di non essere in grado di stare al passo coi tempi in rapida evoluzione. Manca di dinamismo industriale. Il Maestro quindi non è il protagonista, piuttosto l'utente finale – il consumatore computazionale, il tizio che compra i macchinari. Rappresentava una novità straordinaria nel 1961, l'anno in cui Levi scrisse il racconto, e lo era ancora nel 1971, quando uscì il telefilm. Il Maestro si trova di fronte al dilemma morale ed etico di acquistare e usare un Versificatore, e per convincersi assiste a una dimostrazione dal vivo. Entrano qui in gioco due altri personaggi, «Simpson», il venditore del Versificatore e la «Signorina», la segretaria del Maestro, sua confidente e voce della coscienza.

Se siete appassionati di Device art e Interactive machine art come me (in qualità di art director dello Share Festival di Torino) rimarrete a bocca aperta davanti a quel macchinario, che non somiglia a nessun genere di computer tradizionale, sembra più un'installazione, tipo quelle visibili al museo Ars Electronica di Linz quest'anno.

Devo dare tutto il merito agli scenografi Rai per questo, in particolare a Giuliano Tullio, un signore che, a differenza di Primo Levi, è ancora vivo. Il Versificatore ruba immediatamente la scena. Il poeta, la segretaria e il venditore per il resto del film vivono all'ombra del macchinario, a volte alla sua luce intensa. Continuano a girargli attorno, specialmente l'attrice Milena Vukotic, che, essendo una ballerina, quasi danza in ufficio. Gli esseri umani ascoltano la voce ultraterrena dell'Ia, entusiasti della sua musica elettronica. Quindi, la macchina è il protagonista della storia ed è un oggetto piuttosto carismatico. Il Versificatore non è la semplice rappresentazione di

un dispositivo, è un prototipo, un modello tridimensionale, con una spina elettrica, un visivo, un sonoro e un comportamento. C'è dietro la forza del design italiano, forma e struttura sono opera degli artisti degli effetti speciali della Rai, l'idea è di Levi, che comprendendo la valenza di prodotto sociale del macchinario lo ha immaginato con grande verosimiglianza. Ad esempio, Simpson dice che il Versificatore non è un «vero poeta». Perché è solo un piccolo dispositivo da scrivania. Il «vero» poeta è un mostro industriale invisibile chiamato «il Trovatore», in grado di comporre poesia a ciclo continuo simultaneamente in tutte le lingue europee.

È questa la grande differenza odierna tra le modeste interfacce per consumatori dell'Ia e le megamacchine dell'Ia delle Big Tech con i loro enormi ammassi di Big Data. Come faceva Levi a sapere che sarebbe andata così? Non si sa, ma lo sapeva. Il Versificatore non ha una tastiera. Si basa interamente su brevi istruzioni dell'utente, proprio come fa la moderna Ia. Invitato a scrivere una poesia d'amore, l'Ia mancando di discrezione umana fa un passo falso nei confronti della Signorina. L'Ia moderna è famosa per essere maldestra sotto questo profilo ma Primo Levi sapeva non si sa come che sarebbe successo, e che sarebbe stato divertente. È anche bello che la storia abbia un lieto fine; anziché creare una sinistra distopia alla Frankenstein con l'Ia, nella parabola di Levi tutti sembrano contenti, soddisfatti, vestiti meglio e persino più chic di prima. Affrontano e risolvono i loro problemi sociotecnici. Ora siamo noi ad averli. Adesso che sappiamo che questo oggetto di fantascienza italiano del 1971 era davvero profetico, cosa dovremmo farne?

Io e i miei colleghi artisti torinesi abbiamo discusso sul tema. La sensazione è di dover costruire un altro Versificatore. Dobbiamo farlo rivivere, tirarlo fuori dalle immagini in bianco e nero del video su YouTube e ricostruirlo a grandezza naturale, crearne una versione funzionale ed accurata. La profezia di Levi deve stare poggiata su una scrivania.

(Traduzione di Emilia Benghi)

Piero Colaprico

Irresistibile, eclettico, geniale OdB

«la Repubblica», 29 settembre 2023

A un secolo dalla nascita e a vent'anni dalla morte, un ricordo del grande Oreste del Buono. Innovatore, editor, rubrichista, sdoganò fumetti e gialli

C'era mille volte Oreste del Buono, detto OdB, principe della creatività propria, ma soprattutto altrui. Ha cominciato, realizzato e abbandonato talmente tante iniziative culturali e intellettuali da essere circondato da varie leggende: OdB non dorme mai; OdB non mangia; OdB vede poco ma ha un naso finissimo.

Questa dell'odorato è l'unica vera: a un certo punto, invecchiando, la sua sensibilità olfattiva aumentò di colpo. Notava profumi e puzze ben prima di chiunque altro gli stesse accanto. Mentre il resto della leggenda nasce da fatti: uno, la notevole energia psicofisica, che gli permetteva maratone alla macchina da scrivere e decine di incontri al giorno; due, una naturale, profonda e vivace curiosità, aggiunta alla velocità del pensiero, che lo spingeva negli angoli più remoti delle città, delle biblioteche, delle case editrici. Apparteneva a quel piccolo manipolo di persone delle quali si dice «unico nel suo genere».

Già, ma quale genere? OdB non si è fatto mancare nulla. Senza di lui, e senza il mensile «Linus», del quale diventò direttore, portando tra i collaboratori, ad esempio, un giovanissimo Andrea Pazienza, ma anche Altan e Hugo Pratt, il fumetto ci avrebbe messo molto più tempo a uscire dall'angolo del parente povero della letteratura. Dei gialli e del noir è stato – con pochissimi altri editor italiani,

come Marco Tropea e Laura Grimaldi – un cultore e un sostenitore appassionato. Anche qui esiste una leggenda speciale, che lega OdB a Giorgio Scerbanenco.

Scerbanenco, il «fratello maggiore» dei giallisti italiani, ha avuto, è noto, una sterminata e varia produzione narrativa. La popolarità internazionale e il vero successo arrivano però dal ciclo dei gialli con protagonista Duca Lamberti, medico radiato dall'albo e diventato un collaboratore della questura in indagini delicatissime. La scrittura di Scerbanenco, in questi romanzi pubblicati negli ultimi anni di vita, si fa più secca, nitida e feroce rispetto agli altri. Come mai? C'era stato un editing, rimasto dietro le quinte, di Oreste del Buono? Ed è vero che, come dice uno studioso, sempre a OdB si deve la paternità di due racconti che fanno parte della raccolta scerbanenchiana *Il Centodelitti*?

Risposte precise mancano. Né le si possono ricavare dalle biografie che Alan Scerbanenko, figlio della prima moglie di Giorgio, e Cecilia Scerbanenco, figlia della compagna Nunzia Monanni, hanno dedicato (notare la *k* e la *c*) al venerato padre. Ma che OdB fosse un grande talent scout e un genio del «taglia e cuci» editoriale, uno capace di fare in modo che la voce degli scrittori arrivasse forte e chiara, è più che accertato. Traduttore di circa duecento

«Che OdB fosse un grande talent scout e un genio del **taglia e cucì editoriale**, uno capace di fare in modo che la voce degli scrittori arrivasse forte e chiara, è più che accertato.»

romanzi (tra i quali opere di Raymond Chandler, Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson, Marguerite Yourcenar, Oscar Wilde), collaboratore di moltissime case editrici e sia della Mondadori che della Rizzoli («bigamo legalizzato» veniva chiamato), saggista, critico di cinema e anche (per primo) degli spot pubblicitari, aveva come bussola la totale indipendenza intellettuale. Ed era un formidabile provocatore: da codirigente dei Tascabili Einaudi rianimò vecchi titoli e impose *Anche le formiche nel loro piccolo s'incazzano*.

Quel verbo era inconcepibile per la casa editrice, tanto che nei contratti inviati a Gino&Michele, i due autori che avevano messo insieme le tantissime battute comiche che componevano il libro, scrisse «le formiche nel loro piccolo...», con i puntini di sospensione. L'operazione a molti piacque (il libro arrivò velocemente al milione di copie), ma ad altri non andò giù perché «rubava» ai singoli comici il frutto del loro ingegno.

Del plauso o delle reprimende altrui OdB semplicemente poteva farne a meno. Era capace di grandi generosità (ha aiutato ad esempio Bruno Brancher, ex galeotto diventato scrittore), ma anche di distacchi rapidi e glaciali. Suo il record italiano delle dimissioni – un centinaio – trovando sempre nuove occasioni di lavoro. Era riuscito a pubblicare, ovviamente in tempi diversi, ma per tre quotidiani («La

Stampa», il «Corriere», «la Repubblica») una rubrica con lo stesso titolo: *La talpa di città*. Erano gli appunti di quello che notava andando in giro, colori di un abito, frasi, bozzetti. Anche se più a una talpa, quella sua vita senza mai grandi pause dal lavoro («inesauribile» è l'aggettivo che gli dedica il convegno organizzato per domani a Milano allo Wow in viale Campania 12) fa venire in mente i meccanismi delle macchine tessili. «La mia vita» sono parole sue «si è svolta come in un film di Charlot, un po' tragica e un po' ridicola».

Ridicola mai. Forse quell'aggettivo nasce dall'unica sua sconfitta. Si definiva, infatti, con ironia, «autore di romanzi di medio insuccesso»: ha scritto, riscritto, buttato, ha ritirato a sue spese tutte le copie già stampate di un libro, ne ha bloccato un altro perché l'editore aveva cassato otto pagine.

Era come se lui dopo aver tradotto i grandi e aiutato tantissimi altri a trovare la voce, circondasse di troppi timori la sua. Sua figlia Nicoletta ha detto che non aveva paura della morte e del dolore, ma delle «brutte figure».

Nato nel 1923 all'Isola d'Elba e morto a Roma il 30 settembre 2003, aveva abitato dalla prima adolescenza quasi sempre a Milano. Non poteva star troppo lontano da questa città delle ambizioni: la considerava l'«unico luogo, non è affatto retorica, in cui possa vivere».

«La mia vita si è svolta come in un film di Charlot, un po' **tragica** e un po' **ridicola**.»

Marco Rispoli

Thomas Mann, un salutare scompiglio in forma di eros

«Alias», 6 agosto 2023

Dialoghi letterari. Mann dona nuova vita al discorso amoroso tramite la lingua straniera. Yehoshua sceglie la presenza di un altro di cui non si può sentire la voce

Il 18 marzo 1921 Thomas Mann si concede nelle note del diario, per il solito così sobrie, un gioco di parole: «Große Affaire, großes à faire». Sta pensando al dialogo tra Hans Castorp e Clawdia Chauchat nella *Montagna magica*, che intende scrivere in quella primavera, sapendo bene di affrontare un passaggio decisivo del romanzo. Perché già da qualche centinaio di pagine, dalle prime giornate trascorse al sanatorio, Hans era rimasto incantato dall'apparizione di quella giovane russa, Madame Chauchat. Per lei aveva accolto con segreta felicità il consiglio di Behrens, il direttore dell'istituto, che lo invitava a prolungare il soggiorno nella casa di cura. Una volta, nei mesi seguenti, a Hans era riuscito di ottenere da lei un saluto, e l'evento gli era apparso subito «un miracolo», mai aveva però trovato il modo di parlarle. Ed ecco che finalmente, la sera del martedì grasso, le può rivolgere la parola come in un sogno e, mentre è alle prese con un gioco di società, le chiede all'improvviso: «Non avresti per caso una matita?».

Il momento era stato preparato con cura: il motivo della matita, che apre e chiude il dialogo, era stato accennato qualche pagina prima, quando Hans, durante la cena, avrebbe voluto rispondere a un biglietto scherzoso che gli aveva inviato l'amico Lodovico Settembrini: «Cercò nelle tasche una matita, non la trovò». E sebbene la frase finisse per passare quasi

inosservata nella febbrile eccitazione di quella cena, lo stesso motivo aveva trovato più ampio sviluppo molte pagine prima, quando in Hans era riaffiorato un ricordo dei tempi del ginnasio: la felicità provata nel prendere in prestito una matita da un compagno di scuola a lungo osservato e ammirato in silenzio, la gioia nello scambiare con lui anche soltanto un paio di frasi senza seguito. Nella passione per la giovane russa riecheggiava dunque anche quell'esperienza, ma come fare affinché il colloquio così a lungo atteso non si spegnesse subito?

La nota con cui Mann nel diario riflette sul compito che lo attende, nell'oscillare tra due lingue, rivela un tratto essenziale della lunga conversazione tra Hans e Clawdia: il tedesco viene qui infatti progressivamente abbandonato a favore del francese. Già nell'incipit dei *Buddenbrook*, un breve scambio di battute andava dal tedesco al francese passando per il plattdeutsch al tempo ancora parlato nella Germania settentrionale. Mai però Thomas Mann si era spinto al punto di scrivere pagine intere in una lingua che non padroneggiava del tutto (tanto da dover ricorrere all'aiuto di alcuni amici, Bruno Frank e Joseph Chapiro, che avevano maggiore dimestichezza col francese). Proprio la possibilità di avvolgere pensieri e sentimenti in altre vesti, del tutto insolite per l'autore e il suo personaggio, dona loro una forza

inattesa. Come ha evidenziato Luca Crescenzi nel ricchissimo commento al romanzo nell'edizione dei Meridiani, ciò permette che tra i due si dipani un «dialogo onirico».

Una simile atmosfera trovava qualche riscontro nell'insolito procedere dell'autore, che nel diario osserva come il lavoro avanzi «non senza ispirazione», attraverso un «improvvisare onirico e mattinatale». Di qui si sviluppa una conversazione che, pur all'interno di un'opera costellata di grandiosi momenti dialogici, ha un valore eccezionale. Assai spesso Mann si dimostra infatti abile nel tradurre in forme colloquiali alcune ponderose questioni: per esempio nel dialogo sulla condizione dell'artista tra Tonio Kröger e l'amica Lisaweta, oppure nella memorabile conversazione sulle origini della vita, che si svolge in un treno di notte tra Felix Krull e il professore Kuckuck; e, ancora, per tornare alla *Montagna magica*, nella chiacchierata di Hans con il dottor Behrens attorno allo spirito della medicina, oltre che – naturalmente – nelle dispute sui massimi sistemi tra Naphta e Settembrini. Ma nel dialogo tra Hans e Clawdia si tratta in primo luogo di donare nuova vita al discorso amoroso. Ed è qui che la possibilità di parlare in una lingua straniera, la possibilità di «parler sans parler», come la definisce lo stesso Hans, si fa decisiva, concedendo alle parole una sorta di trasognata ingenuità e una mercuriale audacia.

Non che questo «*dialogue au bord du lit*» (così è definito ancora nei diari) sia privo di profonde implicazioni storicoculturali. In una lettera a Ernst Bertram, Mann osserva come la scelta formale di scrivere in francese fosse qui un «singolare contrasto con il contenuto», e cioè con la cultura e il carattere dei tedeschi, che a più riprese vengono messi a tema nel dialogo. Nelle parole di Hans riecheggia infatti una tradizione che amava avvicinare «l'amour et la mort», e la sua deferenza verso quella «simpatia per la morte» di ascendenza romantica lo caratterizza fin dall'inizio e costituisce il grande problema della *Montagna magica*.



Il dialogo condotto in francese tra un giovane tedesco e una giovane russa si fa, allora, anche esercizio di quell'ironia tipica dell'intera opera di Mann. E contribuisce a mettere in questione la rigidità delle identità nazionali, un momento decisivo in quel processo di revisione a cui Mann va sottoponendo le proprie idee riguardo alla Germania e alla sua presunta alterità rispetto alle democrazie occidentali, che aveva trovato espressione nelle *Considerazioni di un impolitico*. L'eros porta insomma un salutare scompiglio negli schemi geoculturali che lo stesso Thomas Mann aveva tracciato qualche anno prima. Lo suggeriscono le ultime battute del dialogo. Mentre la serata ormai volge al termine, quando Clawdia gli accarezza «i corti capelli sulla nuca», Hans dà voce al proprio desiderio con parole che intrecciano

la tradizione metafisica del romanticismo tedesco all'immediata simpatia che suscita il contatto tra i corpi.

La straordinaria dichiarazione d'amore in cui Hans, con anatomica acribia, descrive l'attrazione provata per il corpo di Clawdia è il risultato degli studi di argomento medicoanatomico condotti nei mesi precedenti, ma è anche il frutto della rinnovata attenzione che Thomas Mann dedica a Walt Whitman e al suo inno al «corpo elettrico». Il riferimento al poeta americano – che si farà esplicito l'anno successivo, quando nel discorso in favore della «Repubblica tedesca» Mann accomunerà Novalis a Whitman sotto le insegne di un eros repubblicano – gli risulterà decisivo per tentare di strappare la tradizione tedescoromantica a un diffuso e retrivo nazionalismo. L'amorosa ammirazione per la «*symétrie merveilleuse de l'édifice humain*» è però anche decisiva affinché le parole di Hans non restino prive di effetto su Clawdia. Pur lasciandolo solo nella sala, pronta a abbandonare il sanatorio l'indomani, dalla soglia ancora si rivolge a lui, e quasi a chiamarlo gli ricorda: «*N'oubliez pas de me rendre mon crayon*».

IL DIALOGO

Da: Thomas Mann, *La montagna magica*, a cura di Luca Crescenzi, traduzione di Renata Colorni, Mondadori I Meridiani 2010.

«Hai un vestito nuovo» disse lui per poterla contemplare, e si sentì rispondere:

«Nuovo? Sei per caso un esperto delle mie toilette?»

«Non ho forse ragione?»

«Sì, è vero. Me lo sono fatto fare di recente, da Lukaček, a Davos-Dorf. Lavora molto per le signore di quassu. Ti piace?»

«Moltissimo» rispose lui, abbracciandola ancora una volta con lo sguardo e abbassando poi gli occhi.

«Vuoi ballare?» aggiunse.

«Tu vorresti?» domandò lei inarcando le sopracciglia, e lui rispose:

«Lo farei se tu ne avessi voglia.»

«Sei meno coraggioso di quanto pensassi» disse lei.

[...]

«*Parlez allemand, s'il vous plait!*»

«Oh, io parlo tedesco anche in francese. *C'est une sorte d'étude artistique et médicale – en un mot: il s'agit des lettres humaines, tu comprends*. E adesso, non vuoi ballare?»

[...]

Parlavano sottovoce, tra le note del pianoforte. «Stiamocene qui seduti, guardiamo come fosse un sogno. Devi sapere che per me e come un sogno stare seduto qui insieme a te... *comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité.*»

«*Poète!*» disse lei. «*Bourgeois, humaniste et poète... voilà l'allemand au complet, comme il faut!*»

«*Je crains, que nous ne soyons pas du tout et nullement comme il faut*» rispose lui. «*Sous aucun égard. Nous sommes peut-être riottosi figli della vita, tout simplement.*»

«*Joli mot. Dis-moi donc... Il n'aurait pas été fort difficile de rêver ce rêve-là plus tôt. C'est un peu tard, que monsieur se résout d'adresser la parole à son humble servante.*»

«*Pourquoi des paroles?*» disse lui. «*Pourquoi parler? Parler, discourir, c'est une chose bien républicaine, je le concède. Mais je doute, que se soit poétique au même degré.*»

...

Elisa Carandina, *Messa in scena di un processo identitario*, «Alias», 6 agosto 2023

«La punizione è il farsi della memoria» scrive Nietzsche: ovvero, soltanto in quanto accusato e convocato a dare conto delle proprie azioni, l'io può emergere. Rispondendo all'accusa, l'io si dichiara colpevole o innocente: mentre si racconta davanti a un tribunale che lo vede imputato per la sofferenza dell'altro, via via l'io si definisce. È dalla paura della punizione, dunque, che nascerebbe il racconto di sé, e di conseguenza la configurazione del proprio io.

Che A.B. Yehoshua abbia costruito *Il signor Mani* come un'inchiesta identitaria, sviluppata in un dialogo più o meno accusatorio con l'altro e sull'altro è evidente fin da subito: le domande, infatti, cominciano già dal titolo: *Il signor Mani*, ovvero *ma ani?* – che in ebraico suona «io cosa sono?» – è l'oggetto dell'inchiesta. Per rispondere, Yehoshua costruisce un percorso in cinque tappe che si muovono a ritroso nel tempo. Ognuna di queste tappe si compone di una conversazione della quale è riportata la voce di soltanto uno dei due interlocutori, tutti legati in maniere diverse alla storia della famiglia Mani. Yehoshua sceglie dunque una forma che presuppone la presenza di un altro di cui non si può sentire la voce: l'effetto è quello di ascoltare qualcuno impegnato in una conversazione telefonica. E, infatti, già nel primo segmento del romanzo, si allude a questa esperienza: le telefonate, quelle fatte e quelle perse, hanno un ruolo importante nello sviluppo della vicenda e della conversazione. Non avendo a disposizione una parte del dialogo, i lettori sono chiamati a prendere il posto dello scrittore: «Un libro meraviglioso che io devo leggere e scrivere al tempo stesso», così definisce l'inchiesta che gli è stata affidata il tenente che nel terzo monodialogo è incaricato di giudicare l'operato di uno dei tanti signor Mani che popolano il romanzo.

Ogni monodialogo è anticipato e preceduto da una descrizione della vita dei personaggi, prima e dopo il momento isolato narrativamente. Da una tappa all'altra, in una fitta rete di allusioni, il tracciato dei diversi signor Mani viene delineato di generazione in generazione, isolando momenti chiave della storia del popolo ebraico, secondo il modello delle *toledot* – al contempo genealogia, storia di questa genealogia, storia o cronaca tout court. Di generazione in generazione, nel *Signor Mani* questo movimento si sviluppa a ritroso nel tempo, nello spazio e nella lingua scelta da Yehoshua che si muove con il racconto: scritto integralmente in ebraico, il romanzo ospita al suo interno anche altre lingue. Se la prima conversazione per una voce sola si svolge in ebraico,

la seconda si deve immaginarla in tedesco, la terza in inglese, la quarta in yiddish, la quinta in ladino. Lavorando attentamente sulla sintassi e sul lessico, rendendo letteralmente espressioni di altre lingue, Yehoshua compone così in ebraico dialoghi pronunciati in altre lingue e in epoche e contesti sociali molto diversi: dal qibbutz Mashabé Sadé nel 1982 all'Atene del 1848, passando per Creta nel 1944, Gerusalemme nel 1918, e la Galizia nel 1899.

Tutti questi elementi costruiscono un complesso percorso che si sviluppa come messa in scena di un processo di costruzione identitario. Il verdetto si trova nell'ultima sezione, dove Abraham Mani supplica Rabbi Shabtai, vittima di un colpo apoplettico che lo rende incapace di parlare, di esprimersi sul proprio operato. In realtà, Abraham si è già giudicato e condannato da solo «alla massima pena» e ora si presenta di fronte a un rabbino incapace di articolare la parola per estorcergli quella sentenza che egli stesso ha già pronunciato, assumendo il ruolo dell'accusa. Nella scena finale, il signor Mani si racconta e si definisce come colpevole anche dell'assenza altro, formalmente espressa nell'uso del monologo che, contrariamente al resto del romanzo, prende il sopravvento solo in questa parte conclusiva della narrazione.

La fine della possibilità di un dialogo coincide con la fine dell'inchiesta sull'io e viceversa: occupando allo stesso tempo il posto dell'io e quello dell'altro, il signor Mani si esprime in una modalità narrativa che non consente repliche, interruzioni, obiezioni. La solitudine di questo individuo è quella che ciascuno di noi sperimenta quando si ritrova a voler dire qualcosa, ma realizza che è ormai troppo tardi, perché l'altro non c'è più; o troppo presto, perché l'altro non c'è ancora. È in questa assenza che ci convinciamo di essere davvero noi stessi, se non addirittura la versione migliore di noi stessi: ciò che avremmo voluto essere nel passato o speriamo di essere nel futuro e che, più di tutto, è nostalgia per un altro con cui avremmo, ancora o già, voglia di parlare. Proprio per questo, il monologo finale del *Signor Mani* si risolve non solo nell'ammissione di quella colpa che

costituisce l'io ma, anche, nella più chiara dichiarazione del fatto che l'io si definisce a partire dal lutto dell'altro: la sua assenza ci costringe a interpretare anche la sua parte, in quelle conversazioni che non potremo più avere.

IL DIALOGO

da Abraham Yehoshua, *Il Signor Mani*, traduzione di Gaio Sciloni, Einaudi, 1994

Ma anche se è vero che sono sparita, mamma, sono sparita solo per poco, che ragione avevi di preoccuparti tanto...

– Ma io sì che ho telefonato, mamma. Ho telefonato eccome, mercoledì sera, da Gerusalemme...

– Certo, mercoledì ero ancora a Gerusalemme, anche ieri...

– Anche ieri, mamma, sì, e anche oggi, ma avevo lasciato un messaggio...

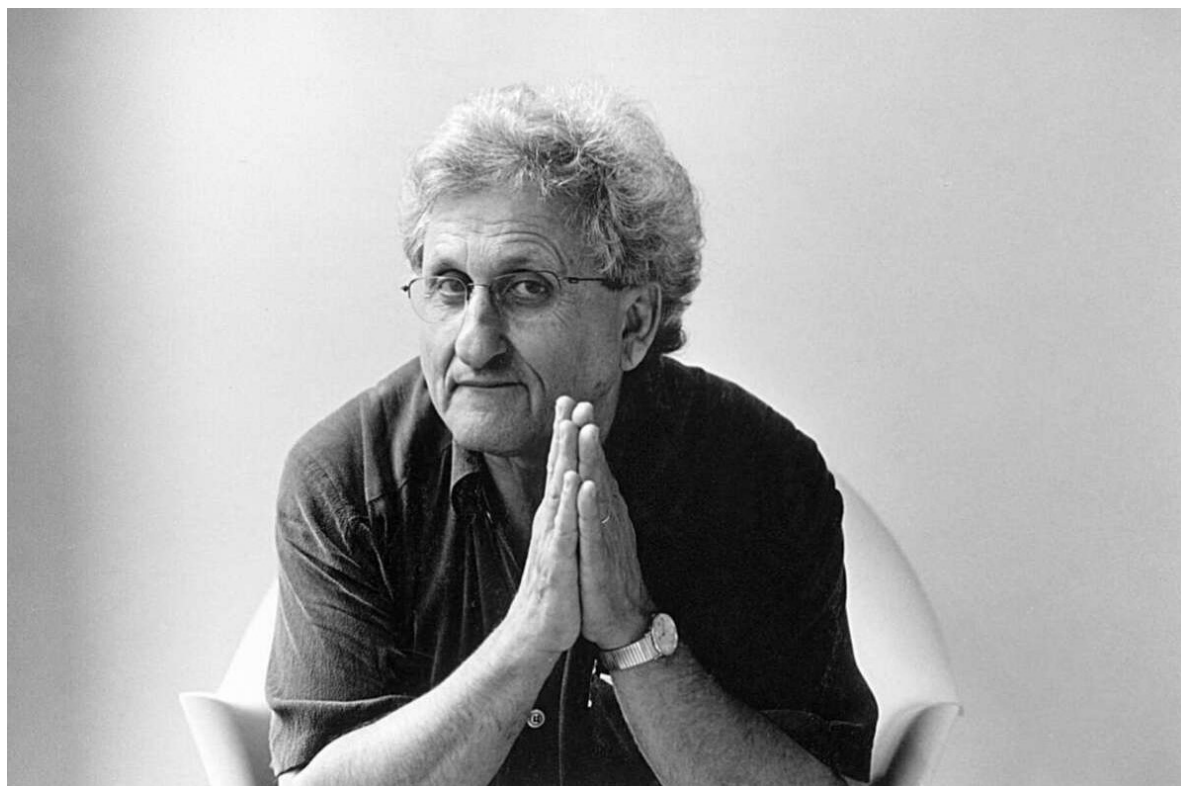
– Com'è che non l'hai avuto?

– Oh, Dio santo, mamma, non dirmi che il mio messaggio è andato perso un'altra volta!

– Che ne so... chi mi ha risposto al telefono...

– Uno dei ragazzi tedeschi venuti a lavorare qui...

– E io cosa ci potevo fare, mamma? Non è mica colpa mia se in tutto il kibbuz non c'è nessuno disposto a rispondere in refettorio, dopo cena, perché nessuno ha voglia di mettersi a correre, al freddo, fra le case, a cercare chi vogliono al telefono. Provatvi tu, una volta, a telefonare al kibbuz di sera tardi, d'inverno, e a parlare in inglese, da lontano, con un ragazzo mezzo drogato, che non sa più come si tiene una matita in mano, e allora forse capirai che non è poi così giusto da parte tua ostinarsi con tanto fanatismo contro l'installazione di telefoni personali, come se la vittoria o la sconfitta del socialismo dipendessero dai telefoni. In altri kibbuz il telefono in ogni appartamento fa già parte della vita quotidiana...



Non esistono più le stroncature di una volta

«Internazionale», 19 agosto 2023



Scoprire che un critico definì le poesie di John Keats «banali idiozie» è obiettivamente una delizia. Per non parlare del fatto che Virginia Woolf disse che le opere di James Joyce erano soltanto «fesserie». Di sicuro nessuno può trattenere l'entusiasmo pensando a quando la critica Dorothy Parker lesse *Winnie the Pooh* e lo trovò talmente zeppo di stravaganze infantili e sdolcinate da confessare di aver «vomitato». Nella vita di un lettore esistono pochi piaceri la cui purezza possa rivaleggiare con quella di una spassosa recensione negativa. Nell'esistenza dello scrittore, invece, la sensazione che provocano è quella di un dolore insopportabile. Dopo la demolizione del suo lavoro firmata da Parker, A.A. Milne non scrisse mai più un altro *Pooh* «stravagante», perché per lui la parola stessa, «stravagante», era diventata «disgustosa». Dopo il commento sulle sue «banali idiozie», Keats si tolse ossequiosamente di mezzo. «Spazzato via da un articolo» scrisse lord Byron.

Nella vita letteraria di oggi soddisfazioni del genere sono sempre più rare. Aprendo la sezione delle recensioni letterarie ci sono ottime probabilità di leggere scrittori che descrivono reciprocamente le proprie opere con termini come «lirico», «brillante», «profondo», laddove in passato era più facile incontrare epiteti come «noioso» e «idiota».

Nelle pagine delle recensioni emerge quella che uno scrittore ha definito l'inflazione endemica dei giudizi positivi. Un giornalista del sito BuzzFeed ha perfino annunciato che la sezione dedicata ai libri non avrebbe più pubblicato recensioni negative. Una splendida notizia per gli scrittori (e le loro madri) in tutto il mondo, non c'è che dire. Molto meno per

i lettori. Il mondo della letteratura potrà evitare di piangere per i poeti feriti dalle recensioni negative, ma dovrà fare i conti con la morte della cosiddetta «stroncatura».

LA CRITICA È UTILE

A dire il vero pochi se ne lamenteranno pubblicamente. La critica letteraria non è una vocazione nobile. D'altronde, come dicevano gli antichi, in nessuna città si trova la statua di un critico. Ma è altrettanto vero che poche città hanno dedicato monumenti agli ingegneri delle fogne o ai chirurghi della prostata. Eppure sono stati utili, così come lo sono i critici. Una persona colta può leggere circa venti libri in un anno.

Di contro, soltanto l'anno scorso nel Regno Unito sono stati pubblicati 153.000 libri (cifre di Book-Data). In media sono circa 420 libri al giorno. Tra i titoli pubblicati compare *La filosofia delle lacrime. Il pianto nella cultura francese da Cartesio a Sade* e *Il tuo gatto è uno psicopatico?* Certo, è possibile che tutti questi libri meritino di essere definiti «interessanti». Ma è anche improbabile.

Nell'ambiente letterario c'è un segreto di pulcinella: la maggior parte dei libri fa abbastanza schifo. Allora il compito del critico è quello di setacciarli, innanzitutto fisicamente (il primo, scoraggiante atto della giornata di un critico è quello di ravanare nel sacco pieno di libri recapitato in redazione ogni settimana) e poi figurativamente, attraverso le recensioni. George Orwell, critico di esperienza, sapeva che le recensioni devono per forza essere brutali. Per questo scrisse che «in più di nove casi su dieci l'unica critica

«Nell'ambiente letterario c'è un segreto di pulcinella:
la maggior parte dei libri fa abbastanza schifo.»

onesta dovrebbe essere “questo libro non vale niente”, mentre l'unica recensione passionata dovrebbe essere “questo libro non mi interessa in alcun modo e non ne scriverei mai se non fossi pagato per farlo”. Tuttavia al momento è raro che le recensioni siano pungenti. Alcune testate mantengono la tradizione della critica, ma troppo spesso le recensioni sembrano un complimento dovuto. I giornali sono particolarmente inclini a questo tipo di adulazione e tendono a essere ricchi di parole come «embrionale» e di titoli che somigliano più a una minaccia che a una promessa: «Verso quale Somalia?», «Strutturalismo addomesticato» o addirittura «Chi ha paura di una lettura impegnata?». Le stroncature, invece, scelgono uno stile più diretto. In una famosa recensione, il critico Philip Hensher scrisse che un autore era talmente scarso che non sarebbe stato «capace di scrivere “bum” su un muro».

Un tempo simili sferzate erano molto comuni. In epoca vittoriana «le recensioni erano considerate una forma di igiene culturale, dunque gli standard erano piuttosto elevati» spiega Robert Douglas-Fairhurst, professore di inglese all'università di Oxford. I critici non si limitavano a colpire un nemico, ma ripulivano le sacre stanze della letteratura. Non che questo impedisse di lasciarsi andare a qualche eccesso dettato da motivazioni personali. Per esempio un recensore definì l'opera di un collega scrittore «sudicia immondizia», mentre il serio Alfred Tennyson chiamò un autore «un pidocchio sulle serrature della letteratura». John Milton, in un momento in cui aveva nuovamente perduto il paradiso, apostrofò un altro scrittore con le parole «barile nauseabondo».

Per quanto queste esagerazioni siano innegabilmente spassose, le critiche letali tendono a essere più raffinate. Le migliori recensioni negative, infatti, non sono le stroncature sguaiate, ma le stilette

precise, spiega il critico britannico Adam Mars-Jones. «Questo perché se il colpo non è accurato, inevitabilmente farà meno male.» I vittoriani non disdegnavano l'uso dello stiletto. Uno degli affondi più abili fu quello di George Eliot ai danni di *Jane Eyre* di Charlotte Brönte. «Mi piacerebbe che i personaggi parlassero un po' meno come gli eroi e le eroine dei rapporti di polizia.»

I recensori moderni raramente riescono a raggiungere questa bellezza. Fin troppo spesso le recensioni sono infarcite di espressioni come «umorismo cupo», «virulento», «meditazione profonda». Molte di queste definizioni – tieniti forte, lettore – sono soltanto eufemismi per «noioso», una parola che è a tutti gli effetti bandita dalle pagine letterarie. Dunque abbiamo «dettagliato» (noioso), «esaustivo» (molto noioso) e «magistrale» (noioso, ma scritto da un professore, inoltre non l'ho finito quindi non sono in grado di criticarlo). E così via.

PREMIO STRONCATURA DELL'ANNO

Internet è una delle cause di questo rammollimento. La rete ha alterato sia l'economia della critica (i giornali si sono rimpiccioliti e hanno poche pagine da dedicare ai libri, dunque i redattori le riempiono con i libri che bisogna leggere e non con quelli che andrebbero evitati) e anche la sua opportunità (gli insulti che un tempo erano divertenti se scagliati nell'immediatezza vengono a noia quando rimangono on line per l'eternità). La tendenza a reclutare recensori specializzati non ha certo aiutato. Se sei uno degli unici due esperti al mondo nella prima scrittura cuneiforme sumera e scrivi una recensione negativa sul libro dell'altro esperto, la cosa potrà anche essere divertente per venti minuti, ma poi te ne pentirai per vent'anni.

Internet ha anche contribuito a intaccare l'anonimato. In passato la maggior parte delle recensioni non

«Oggi quasi tutti i recensori sono non soltanto identificabili, ma anche rintracciabili e dunque **attaccabili**.»

era firmata e questo garantiva ai recensori la stessa protezione di un qualsiasi troll moderno. Oggi, invece, quasi tutti i recensori sono non soltanto identificabili, ma anche rintracciabili e dunque attaccabili. Lo scrittore e critico D.J. Taylor sottolinea che se trent'anni fa i critici erano «tacitamente incoraggiati a colpire spietatamente», oggi siamo tutti «terrorizzati all'idea di offendere qualcuno», figuriamoci inimicarci un codazzo di seguaci su Twitter.

Ci sono stati diversi tentativi di riportare in auge le critiche al vetriolo. Nel 2012 due critici (di cui uno oggi lavora per l'«Economist») hanno lanciato un premio chiamato «stroncatura dell'anno», «una crociata contro l'apatia, la deferenza e il pensiero pigro». È durato per tre edizioni. Fleur Macdonald, una dei fondatori, ritiene che «probabilmente la scena letteraria ne avrebbe bisogno oggi più che mai», ma ammette che sarebbe difficile resuscitare il premio e ottenere una sponsorizzazione, perché «le recensioni negative sono ritenute controverse».

Di tanto in tanto una stroncatura arriva ancora oggi, ma non per le opere prime o per i libri di autori sconosciuti (sarebbe considerato inutile e crudele) ma per scrittori abbastanza famosi da contrattaccare. *Spare*, l'autobiografia del principe Harry, è stata stroncata quasi da tutti. Per gli

scrittori un esito di questo tipo può essere devastante. Il romanziere Anthony Powell era convinto che tutte le persone rientrassero in una delle due seguenti categorie: «ammiratori» e «merde». Una delle poesie più famose di Catullo è una risposta ai critici che lo avevano accusato di essere effeminato. «Pedicabo ego vos et irrumabo» scrisse il poeta latino. La traduzione a grandi linee è: «Ve lo passerò nel didietro e nella bocca». Non proprio i toni che si leggono attualmente sul supplemento letterario del «Times».

Dunque oggi le spade non brillano. Ma resta il fatto che dovrebbero comunque luccicare, almeno ogni tanto. Forse qualcuno dimentica che il mercato delle recensioni non è costituito né dai critici né dagli autori, ma dai lettori, e i lettori continuano a voler sapere «se fanno bene a spendere 15,99 sterline per un libro» sottolinea Taylor. Il critico, di conseguenza, ha il «dovere» di dirgli la verità. Tra l'altro, se l'autore non apprezza, resta pur sempre uno scrittore e può difendersi come ha fatto Catullo. Ma forse sentirà l'obbligo di astenersi dalle oscenità, per non rischiare di essere censurato da BuzzFeed.

(Traduzione di Andrea Sparacino. Questo articolo è uscito sul sito del settimanale britannico «The Economist».)

«Fin troppo spesso le recensioni sono infarcite di espressioni come **umorismo cupo**, **virulento**, **meditazione profonda**. Molte di queste definizioni - tieniti forte, lettore - sono soltanto eufemismi per **noioso**, una parola che è a tutti gli effetti bandita dalle pagine letterarie.»

Esordienti/confermati

a cura di Lavinia Bleve



25 e *operaprima* raccontano di solitudine, di persone che si sono perse e dei loro tentativi di ritrovarsi e così salvarsi – il primo descrive lo smarrimento di un tardoadolescente non ancora adulto, il secondo quello di un uomo maturo che con la sua inquietudine crede di aver fatto pace scendendo a patti con essa.

Entrambi gli autori salvano i loro protagonisti, ma la salvezza arriva su due diversi piani: per Zannoni colpevoli sono le circostanze e ritiene innocente Gerolamo dal momento esatto in cui finalmente comprende che nessuno possa salvarsi da solo; Salomoni assolve l'arte e ogni tentativo di utilizzarla come mezzo per la redenzione, ma il suo pittore, pur se salvo, non si accorge di essere condannato a portare il peso peggiore: quello della colpa.

operaprima è il lungo monologo di un pittore in crisi che dichiara di raccontare la verità su un terribile episodio di autolesionismo che ha per protagonista Simone Salomoni, il giovane figlio di Marie, «una collezionista d'arte, piccola ma attiva, una frequentatrice di mostre e gallerie», che ha affittato la casa accanto a quella del pittore: «Se siete arrivati fin qua, in mezzo a questo Appennino, ai margini del bosco, se mi siete entrati senza remore in casa e avete cominciato a leggere, se pensate di continuare a leggere, dobbiamo riconoscere quanto la parola verità venga spesa a caso e pur che sia. Eppure la verità non dovrebbe essere lanciata in aria per sorprendere, non è un piattello da colpire. Siete d'accordo, non è vero? Pensateci, non rispondetemi di prescìa, prima intendiamoci sul significato assegnato alla parola verità, visto che da me pretenderete verità, come se conoscessi nel profondo le verità di Simone Salomoni, come se sapessi cosa è accaduto l'altra notte a Simone Salomoni. Vi siete chiesti chi e cosa sono per Simone Salomoni? Vi siete chiesti se volete la vera verità o la conferma delle verità già fornite da Marie?».

Il pittore vive isolato sulle colline di Monghidoro, dove passa le giornate a dipingere in attesa di concepire la migliore delle sue opere, controllato e assillato periodicamente dalla sua ex compagna; dopo la morte del suo maestro, l'artista è in un vortice di annichilimento che paralizza tanto la sua produzione artistica quanto la sua eccitazione sessuale: «Aveva ragione, non ero io, si era rotto qualcosa, ero guasto, marcio,

non potevo fingere, non riuscivo a prendermi mia moglie, a soddisfarla, fosse anche a metterla a tacere; se pensavo al sesso mi si avvelenava il petto, sentivo lo sterno spurio e immobile; sudavo ghiaccio. Se pensavo al mio studio vuoto o alla bocca di Afra sul mio sesso sepolto, rinnovavo la morte».

La sua solitudine viene interrotta dall'arrivo di Marie e di Simone ed entrambi subiscono il fascino del pittore: la prima prova a sedurlo e si indispettisce quando non ci riesce, il secondo instaura con lui un rapporto complicato – lo cerca, lo respinge, gli racconta del suo autolesionismo, si mette a nudo descrivendogli episodi di sesso promiscuo attraverso il quale si sente libero e forte.

Il sesso resta fuori dal loro arzigogolato rapporto e questa resta l'unica costante della loro relazione: «E sì, se ve lo state chiedendo e sicuramente ve lo state chiedendo, al posto vostro io lo farei: sì, mi sono tolto i vestiti, tutti i vestiti, e in un attimo, nudo, mi sono lanciato nella pozza d'acqua con Simone e no, Simone e io non abbiamo consumato alcun rapporto animale: né quel giorno, né mai, sia messo agli atti».

«La verità è che a Simone ho voluto bene, voglio bene, mica sono qui a negarlo. La verità è che per un paio di mesi Simone e io siamo stati molto uniti, posso dire intimi e anche se la nostra intimità è differente da come la volete pensare, da come la volete immaginare, Simone e io siamo stati bene nel tempo insieme, nelle espressioni sospese, negli abbracci molesti, nelle ore – le spalle vicine, nude e quasi fuse – trascorse sull'erba a indovinare l'improbabile forma delle nuvole.»

Il lettore è a questo punto convinto di aver letto una storia di maestro e allievo, di adulto che insegna e giovane che apprende, di purezza e bontà – e si stupisce quando, arrivato alle ultime pagine dell'esordio di Salomoni, comprende di aver assistito invece alla lezione più pericolosa e difficile da imparare: l'arte ha bisogno di verità e «l'opera di tutte le opere, la mia opera originale, vitale» necessita di vittime da sacrificare in suo nome. Simone, solo e isolato, [attenzione: spoiler necessario] si getta sul viso dell'acido e sfigura sé stesso liberando così tutta la sua bellezza e il pittore non soffre, non partecipa al dolore, non se ne dispiace: attraverso questa immagine l'artista ritrova vigore sessuale e ispirazione – «ero arrivato dove non credevo di poter arrivare, ero arrivato oltre me stesso, niente sarebbe stato più come prima, tutto sarebbe risorto, non ero mai stato tanto completo, tanto compiuto» e ha finalmente davanti – lui come l'autore della storia, un insegnante di una scuola di scrittura che finora non ha mai pubblicato nemmeno un racconto su una rivista – il perfetto soggetto che aspettava per la sua *operaprima*: «[...] un capo trafitto di spine, un corpo che brucia da dentro, un volto rappreso di sperma: invaso di gloria e di grazia».

Simone Salomoni, *operaprima*, Alter Ego

ALTRI PARERI

«Quando si comincia a leggere *operaprima* già si percepisce un ritmo spietato e a poco a poco si delinea il suono che lo fa: è come il rumore delle pale di un elicottero che si alza e vola e se si fermano le pale tutto cade. Ma qui il ritmo non molla mai, avanza a colpi di sesso, di invenzioni, di meditazioni, di rabbia e disperazione e divertimento. Nell'eliporto dove infine riusciamo a toccare terra dopo questo potente e coraggioso volo si sente un profumo notturno di acqua e di fuoco. E restiamo per un po' imbambolati, nel nuovo silenzio che si è fatto.»

Dario Voltolini

«[...] un romanzo dalla struttura originale, ad alta tensione narrativa dove i confini tra l'amore e la disumanità si fondono irrimediabilmente.»

«il Resto del Carlino»



Bernardo Zannoni dedica il suo secondo romanzo «A chi si è perso in un palmo / A chi intende cercarlo» e racconta di Gerolamo, un ragazzo alla vigilia del suo venticinquesimo compleanno, prigioniero di una quotidianità fatta di solitudine, paure, promesse e sogni, smarrito in un'età in cui si combatte per non essere più indicati come ragazzi e non ci si accorge di correre il rischio più pericoloso: quello di essere già chiamati adulti.

«La città si piegava davanti a lui come un foglio di giornale. Le sagome dei palazzi, schiacciate in un'unica dimensione, affogavano nella morsa del cielo e del mare, scuri e insostenibili. L'uno inghiottiva l'altro, si annullavano, lasciandosi ammirare come un dipinto incompiuto. Si chiese che vita fosse la sua. Se fosse un uomo o meno. Non sapeva darsi una risposta, cadeva nel vuoto dell'ignoranza, nel rimorso di non averlo affrontato prima. Provò a chiedersi se fosse felice. Scavando dentro di sé capiva di non provare niente. Non giocava da nessuna parte, non andava da nessuna parte.»

La prima cosa a smarrirsi, però, è la storia – e il lettore la cerca, la invoca, speranzoso che prima o poi arriverà, sempre con la sensazione che in 25 scrittura e storia non procedano di pari passo: la scrittura corre veloce e sicura di sé, consapevole che i dialoghi e le frasi brevi trasmetteranno a chi legge tutta l'ansia di Gerolamo – e il lettore a Gerolamo si affeziona subito –, la storia rallenta, rendendosi quasi invisibile – e il lettore comincia a chiedersi se l'intento dell'autore sia quello di renderla superflua e si lascia persino affascinare da questa ipotesi, che è costretto però ad archiviare quando trova fra le pagine del libro personaggi così smielati e dialoghi così poco credibili da sembrare parabole del festival dei buoni sentimenti.

È il caso dell'amico Tommy, che tenta il suicidio e si risveglia dal coma:

«Cos'è successo, Tommy? Perché l'hai fatto?»

Vomitò quelle parole con un tale terrore che gli tremò la voce. Voleva sapere e aveva paura, l'incubo che potesse essere anche la sua strada. Tommy alzò gli occhi al cielo, premette le labbra contro i denti.

«Mi sono perso» disse. «Non è facile perdersi in un bicchier d'acqua; ma se succede, è ancora peggio che nell'oceano.»

È il caso della zia Clotilde, che ha fiducia nel nipote più di quanto Gero ne abbia in sé stesso e gli trova un lavoro come fotografo prima di morire – «Tornò subito a leggere. Era una lettera: con poche frasi, il direttore di una rivista aveva scritto a sua zia. Definiva le foto che gli aveva mandato molto interessanti, diceva che suo nipote aveva occhio. Accettava di prenderlo per un periodo di prova in redazione, il mese prossimo. Si sarebbe dovuto trasferire. Gero rimase di sasso, vibrò da capo a piedi, come una campana appena battuta. Lo aveva preso una rivista. Se ne sarebbe andato. Aveva occhio. Sollevò la testa dal foglio, illuminato da una luce divina, e ricordò le parole di zia Clotilde, *qualcosa succederà*»; è il caso della direttrice del mattatoio dove Gero aveva lavorato un giorno come sostituto del vicino di casa Martin, che è prima cattiva con lui e poi buona perché «conosco Tommy, sono amica di sua madre» ammise. «Ti ho visto da lui in

ospedale» e che ritiene che i giovani abbiano bisogno di essere scossi – «Parlava di loro, di lui, di Tommy. Di un'età incomprensibile, gli uomini a metà. Usò un tono deciso, eppure innocuo. Gero ebbe la sensazione di trovarsi al sicuro, di essere fra le braccia di una madre, dove tutto è permesso, e non esiste pericolo»; è il caso di Barracus, proprietario burbero ed egoista del bar dove si ritrovano Gero e Amon, ossessionato dal mantenere imbattuto il suo record a flipper e che morirà d'infarto proprio mentre il record viene superato – «Il flipper s'illuminò docile, come non succedeva dal 1999. Aspettava che sul piccolo schermo, a grandi caratteri, venisse inserito il nome.

Era un nuovo record, tutta un'altra partita».

Giunto alla fine dei venticinque capitoli, il lettore ormai sa di essere caduto nel tranello della storia che c'è perché non c'è, si è annoiato e non prova più affetto per Gero: ripensa malinconico ai bei tempi passati – non quelli dei suoi venticinque anni, ma quelli in cui era felice di poter già chiamare scrittore un giovane esordiente –, sospira provando nostalgia per la storia di Archy e di tutti gli animali di *I miei stupidi intenti*, riconosce sconfortato che 25 «è zoppo. Non corre» e che la soluzione più pratica sarebbe prendere per mano il secondo romanzo di questo ragazzo con la scrittura adulta, presentarsi da Solomon e barattarlo con «una gallina e mezzo».

Bernardo Zannoni, 25, Sellerio

ALTRI PARERI

«[...] la location esistenziale messa in piedi da Bernardo Zannoni nel suo secondo romanzo dopo il fortunato esordio vincitore del Campiello 2022, *I miei stupidi intenti* – 25, appunto – è estremizzata in maniera esemplare, come se Gero, il suo protagonista, si ritrovasse al centro di una società sempre più assente, distaccata, mentre l'attesa di un Godot qualunque diventa l'attesa senza speranza di questa nuova generazione, che è poi la stessa dell'autore.»

Sergio Pent, «tuttolibri»

«[...] un'efficace costruzione ambientale da luoghi chiusi e ristretti [...] personaggi ben delineati psicologicamente, o anche solo fisicamente [...] una scrittura densa e intensa, pur con qualche ripetizione o scivolata retorica fuori suo stile (come quella “immensa slavina di solitudine lo scosse da capo a piedi, lo schiacciò come una carica di cavalleria rivolta il terreno e rade al suolo l'erba”).»

Ermanno Paccagnini, «la Lettura»

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.

