

retabloid

april 2024

retabloid – la rassegna culturale di Oblique
aprile 2024
«Invidiavo tutte le cose morte.»
John Barth

Il copyright dell'Atomo, 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

L'Atomo

Marco Mantello, *La fine dei fiori* 5

Gli articoli

L'artificio assoluto della semplicità

Letizia Carbutto, «L'Indice dei libri del mese», aprile 2024 7

Narrazione o storytelling

Francesco M. Cataluccio, «Gariwo Magazine», 3 aprile 2024 10

Il segreto di John Barth: letteratura, algebra e fuoco

Leonardo G. Luccone, «la Repubblica», 4 aprile 2024 12

«Del narrare». Gli avvisi ai naviganti di Del Giudice

Simone Giorgio, «La Balena Bianca», 4 aprile 2024 14

America 2024: vietato leggere

Roberto Festa, «il venerdì», 5 aprile 2024 18

Madre mia maledetta

Claudio Giunta, «Il Foglio», 6-7 aprile 2024 21

Gli strumenti per navigare nella galassia di Samuel Beckett

Elisabetta D'Erme, «L'Indice dei libri del mese», aprile 2024 25

Il romanzo non deve morire

Giulia Caminito, «La Stampa», 10 aprile 2024 28

Violenza, paura, ambiente... Bene, ma dov'è finito lo stile?

Filippo La Porta, «l'Unità», 13 aprile 2024 31

# <i>Colazione da Capote</i>	
Franco Cordelli, «la Lettura», 14 aprile 2024	33
# <i>Fare palestra per non impazzire</i>	
Alcide Pierantozzi, «Lucy», 15 aprile 2024	36
# <i>Scrittori «medi»: dov'è finita la letteratura?</i>	
Fabrizio Coscia, «Il Mattino», 15 aprile 2024	47
# <i>Campi letterari</i>	
Alessandro Zaccuri, «Luoghi dell'Infinito», aprile 2024	51
# <i>Paul Lynch, incubi del nostro tempo</i>	
Francesca Borrelli, «Alias», 21 aprile 2024	54
# <i>Tutte, tutt@, tuttə le parole in lotta</i>	
Giuseppe Antonelli, «la Lettura», 21 aprile 2024	58
# <i>Leggere è una scuola di sovversione. I classici esortano al mondo nuovo</i>	
Francesco Pacifico, «La Stampa», 23 aprile 2024	61
# <i>Ma gli scrittori guadagnano abbastanza per sopravvivere?</i>	
Maria Teresa Carbone, «il manifesto», 26 aprile 2024	63
# <i>Clarice Lispector, il fascino futile della materialità</i>	
Tommaso Pincio, «Alias», 28 aprile 2024	65
Lo sfuggito	
# <i>Panico woke</i>	
Roberto Ciccarelli, «The Italian Review», marzo 2024	67
Esordiaro/confermaro	
a cura di Lavinia Bleve	72
Giusto qualche parola	
a cura di Oblique Studio	77

Marco Mantello

La fine dei fiori

Sono andate a vivere a Londra in Holland Road. Lavorano nei ristoranti. In verità cambiano posto ogni sei mesi perché lì sono molto flessibili. Casomai vieni a trovarci, la fermata è District and Circle Line, hanno scritto sulla cartolina. Ho preso un low cost e tre ore dopo sono lì da loro per il weekend. Hanno affittato una stanza in un motel gestito da giamaicani. Le scale sono sempre buie, il corridoio è stretto come una bara. Nella camera accanto, al primo piano, ci sono due spagnole che fanno casino fino a tardi e Maria non le sopporta. Oggi non lavorano, Maria è stanca e leggerà a letto. Carolina mi accompagna nel Regno dei Morti, la nuova disco a Soho. Solo un attimo che vola in bagno, fa pipì e si parte insieme. Ha un bel pullover di lana, i capelli se li è fatti a zero, il corpo è sempre magrissimo. «Hai fatto, tesoro, andiamo?» La aspetto per un'ora, è sempre chiusa in bagno. Quando apro e la vedo di spalle ha addosso solo gli shorts. Nello specchio torna l'immagine di noi a nove anni al mare, quando giocavamo alla sirena e al pescatore, con quel poco di seno che stava mettendo. Carolina non ha più la pelle, non ha nemmeno la spina dorsale. Fra la testa e il bacino affiora un fusto verde. Non è un tronco e nemmeno un filo d'erba. Di spessore sembra un manico di scopa.

«Sei diventata una pianta?» Carolina mi abbraccia, è davvero in una fase no.

«È tre mesi che è successo. Mi metto le spalline, mi imbottisco... A parte Maria non lo sa nessuno. Ho problemi di respirazione, di notte produco anidride carbonica.»

«Ma sei andata al pronto soccorso?»

«E che gli dico? Che possono fare? Ieri mi sono venuti i ramoscelli sulla schiena, per potarli non sai il dolore.»

Era lì con un paio di forbici e mi fissava. Fu un taglio secco, poi il sopra crollò sul pavimento. Sembrava un fiore con gli occhi aperti. Non uscì sangue perché il fusto era fibroso, ancora freschissimo.

«Ti ha aspettato. Aspettava te per farlo.»

Era Maria, stava sull'uscio a guardare me e il corpo di Carolina.
«Che ci inventiamo? Verrà la polizia? Che ci inventiamo?»
Fu la sola cosa che mi uscì di bocca.

Marco Mantello (Roma, 1972) vive a Berlino. Ha esordito nel 2002 su «Nuovi Argomenti», con cui ha collaborato fino al 2007.
È autore di tre libri di poesie, racconti e articoli («Liberazione», «minima&moralia», «Nazione Indiana», «Domani»). Il suo primo romanzo, *La rabbia*, è stato nella dozzina del premio Strega nel 2012; *Marie Gulpin* (Neri Pozza, 2023) è il primo volume di un ciclo di sette romanzi sulle identità collettive e sulla violenza in Europa.

Letizia Carbutto

L'artificio assoluto della semplicità

«L'Indice dei libri del mese», aprile 2024

Tradurre Gustave Flaubert. Dialogo con Yasmina Mélaouah: «Il ritmo è tutto. Volevo che una musica ci fosse, ma che non fosse tonda, compiacente».

È uscita a gennaio, per Bompiani, la sua ritraduzione dell'«Éducation sentimentale» di Gustave Flaubert. Come si affronta uno scrittore che affermava di voler scrivere un libro sul nulla, che si reggesse solo grazie alla forza dello stile? Che sforzo richiede una lingua così unica e riconoscibile?

La traduzione dell'Éducation sentimentale è stata una delle esperienze più impegnative che io abbia mai affrontato: un percorso in cui ho attraversato sgomento, sconforto, senso di inadeguatezza, fino a una timida e poi via via più salda fiducia in quello che stavo facendo. Man mano che capivo quelle pagine, che ne decifravo la musica così singolare, quella sintassi senza scampo, quella spietata esattezza, la mia angoscia iniziale lasciava posto a quella che per me è la forma migliore di rapporto con i giganti: l'amicizia. Ma ci sono voluti molti mesi. Ora sto lavorando su Proust (una ritraduzione del *Jean Santeuil*) e, per quanto possa sembrare paradossale, immodesto e per certi versi presuntuoso, sento in lui un respiro meno inatteso, che non costringe costantemente a trattenersi e a raffreddare la propria scrittura, come invece fa la prosa di Flaubert. Quella spietata esattezza, di cui dicevo sopra, ti mette con le spalle al muro, ti costringe a reinventare una semplicità che è frutto di un artificio assoluto.

Giovanni Raboni, traduttore fra gli altri di Proust e Flaubert, sosteneva la necessità di un sistema di «infedeltà programmate» con cui decidere, in ogni traduzione, a quale aspetto dell'opera conferire la priorità. Nel caso della sua «Éducation sentimentale», ho l'impressione che si tratti proprio del ritmo, della musica.

Il ritmo è tutto. Ed è anche l'aspetto meno razionalizzabile, la quota di imponderabile, che però fa o non fa la riuscita di una traduzione. Puoi aver lavorato con la massima accuratezza sul lessico, sul registro, sulla marcatezza della sintassi, ma poi, alla fine, tutto si gioca sulla curva musicale delle frasi. Su Flaubert questo inseguimento della musica è stato particolarmente difficile perché volevo che una musica ci fosse, ma che non fosse tonda, compiacente. Inseguire nella mia lingua, per esempio, quelle cadute di frasi discendenti, che piombano come un tonfo e che dicono tutta la desolazione del suo sguardo sul mondo descritto. Mi sembrava cruciale, ineludibile, lasciare che emergessero elementi all'apparenza disturbanti, che sono poi il tratto della sua estrema modernità.

Un esempio è la sua punteggiatura idiosincratca. È frequentissimo, davvero un tratto dominante, il punto e virgola, seguito spesso da una congiunzione e poi una virgola: «Il fléchit involontairement les épaules; et, quand il se fut mis plus loin, du même côté, il la regarda». Ho ragionato e ripensato molto a

questa costruzione, ho pensato a quanto potesse essere disturbante per il lettore italiano, ma la mia idea di lettore è quella di qualcuno disposto ad accogliere il disturbo eventuale, l'inciampo, come un'apertura feconda, un dono di senso, una possibilità anche di interrogare il proprio fastidio e scoprire qualcosa di sé, secondo la grande lezione di Proust, per il quale la lettura è sempre anche un processo di conoscenza di sé.

A volte, la forzatura va nella direzione opposta a quella che ci si aspetterebbe. Sembra paradossale, ma ho l'impressione che, per molto tempo, il Flaubert italiano sia stato più ampolloso di quello francese. Nella sua traduzione, invece, non si rintracciano testimonianze della tendenza diffusa a innalzare il registro.

La nobilitazione, l'alzamento di registro, il ricorso a un italiano modesto e ampolloso, modesto perché ampolloso, sono per me una delle insidie peggiori nelle traduzioni. C'è una idea tutta storta e tossicissima di bell'italiano che può snaturare e sfigurare la forza espressiva di un autore. E questo vale tanto più per i cosiddetti classici. E vale tanto per il lessico quanto per la sintassi. E vale ancora di più per le parti dialogate, dove le parole escono dalle bocche dei personaggi, emanano dai loro corpi, dalle loro vite, dai loro ricordi, dai luoghi che abitano. Se tutti i personaggi, per esempio, parlano come il narratore, e parlano in modo identico fra loro, sintonizzati a quel famigerato bell'italiano di cui dicevo sopra, non abbiamo più Flaubert ma qualcosa di simile alla più raffazzonata letteratura di genere. Le tre donne amate dal protagonista, Madame Arnoux, Rosanette e Madame Dambreuse – la signora borghese, la mantenuta, la donna del gran mondo – non possono parlare allo stesso modo. Rosanette, la mantenuta, è un personaggio delizioso, la classica ragazza leggera dal cuore d'oro che a tratti io vedevo come la Lorelei impersonata da Marilyn Monroe in quel capolavoro di film che è *Gli uomini preferiscono le bionde*: una ragazza semplice che a tratti si sforza di parlare forbito ma ci riesce solo fino a un certo punto. Madame Arnoux, invece, la signora borghese amata dal

protagonista, gioca tutto sul decoro e sulla reticenza. E le lacune, i silenzi, i non detti hanno infatti un ruolo fondamentale nei dialoghi fra lei e Frédéric. Un'altra costante, cui ho prestato grandissima attenzione, è stata il rifiuto delle espressioni idiomatiche, del linguaggio figurato, che Flaubert detestava. Tradurre «passare una notte senza dormire» (dove Flaubert scrive «passer une nuit sans dormir») ha la concretezza, la forza, gli sbadigli, il buio silenzioso e un po' angosciante che non avrà mai «passare una notte in bianco», pura scorciatoia che dà sì al traduttore quella specie di soddisfazione narcisistica di aver scovato la formuletta pronta, ma banalizza e normalizza e rende astratto quel che era concreto e unico.

A chi non si occupa di traduzione, il dibattito sulla questione traduttiva può senza dubbio risultare sterile. Eppure, discutere di locuzioni verbali e virgole è tutt'altro che improduttivo: è proprio nel modo in cui scrittori come Flaubert usano e forzano la lingua che si concretizza la loro grandezza letteraria.

Traducendo Flaubert ho preso molti appunti e ancora una volta (mi era successo con Camus, in particolare) ho sentito come davvero, a volte, la traduzione sia lo strumento più affilato per entrare in un testo, per calarvi davvero fino ad avere l'impressione di intravederne il congegno profondo nonché le pieghe più sottili. Nell'episodio, bellissimo, dell'ultimo dialogo tra il protagonista Frédéric e Madame Arnoux, a vent'anni dal loro primo incontro, lei usa un futuro anteriore che in quel significato si può usare solo in francese. Ripensando al loro amore irrealizzato, gli dice «N'importe, nous nous serons bien aimés» [la traduzione di Melaouah è «Potremmo comunque dire di esserci amati»]. Madame Arnoux e Frédéric NON hanno consumato il loro amore, la loro è la storia di un *non* amore, ma in realtà qui è come se si aprisse la sola redenzione possibile, quello che riscatterà tutto, tutti i fallimenti, tutte le cose che Frédéric non ha fatto, e cioè la letteratura, la possibilità di proiettarsi in un futuro mai realizzato, di prendere una vita dove tutto è naufragato e farne qualcosa con la grande maga

della perdita, con l'immensa regina del lutto che è la letteratura, la sola fede di Flaubert. Che in questo, forse, era davvero troppo avanti rispetto ai suoi tempi. Mi ha colpito molto, infatti, scoprire che alla sua pubblicazione in Francia, nel 1969, *L'Éducation sentimentale* è stato un fiasco...

Flaubert, comprensibilmente altrettanto turbato, ci ragionò, e si convinse che la colpa del romanzo fosse quella di non fare «la piramide», cioè di non avere un culmine – né positivo né negativo. Non aderiva al canone, che di fatto stava riformando.

Alcuni attribuirono il fallimento alla materia trattata – il romanzo racconta i moti del 1848 –, lontana per i lettori già alla pubblicazione, nel 1869. In realtà, era troppo moderno per il suo tempo. Tant'è che poi è diventato un autore di riferimento per i modernisti, e uno dei fari di Marcel Proust che su di lui scrive alcune pagine meravigliose. In fondo è rimasto un precursore per buona parte del Novecento, troppo coraggioso forse persino per i suoi traduttori, alcuni dei quali, nel caso dell'*Educazione sentimentale*, tendono all'addomesticamento. Uno degli aspetti che disorientano, rispetto ad altri grandi classici – penso a Balzac, ma anche a Dickens –, è il modo che Flaubert ha di raccontare quel mondo. Il narratore esce di scena, almeno in apparenza, ed è come se non ci fosse più la figura di narratore onnisciente che è una specie di padre, colui che garantisce l'ordine del mondo, che lo tramanda, e con quello un'idea di fiducia nel futuro. Non c'è un padre, non c'è un ordine, c'è un mondo frammentario all'insegna dell'insensatezza, per non dire della grettezza e della volgarità. E il finale infatti è spiazzante: Frédéric e l'amico Deslauriers ripensano, come già era successo con Madame Arnoux, al loro passato, e concludono che la visita mancata a un bordello, un'ennesima avventura fallimentare, quindi, sia «ce que nous avons eu de meilleur», «la cosa più bella che ci è successa». Flaubert ci abbandona a una totale mancanza di prospettiva, a un caos apparente, certo, ma non per questo meno doloroso. Immagino che effetto potesse fare ai lettori del tempo, se lascia spiazzati persino noi.

Forse, il senso di continuare a ritradurre un classico è proprio questo, provare a restituirne la complessità. Come si traduce un'opera già tradotta diverse volte? C'è il pericolo di volersi a tutti i costi distinguere?

Su una nuova traduzione pesa sempre il possibile confronto con i lavori venuti prima. Ma non credo che ritradurre sia una gara a fare «di meglio». Proprio perché sono convinta che i classici siano sempre davanti a noi, non un'anticaglia da dissotterrare, per come hanno saputo raccontare il loro mondo e insieme continuare a raccontare il nostro, mi piace pensare a noi traduttori nel corso tempo come se fossimo impegnati in una staffetta, a passarci il testimone nel cercare di raggiungere il classico sempre davanti a noi. Mi sembra che così si possa guardare avanti, anziché indietro, e liberarsi dal peso, altrimenti paralizzante, di dover essere più brillanti di chi ci ha preceduto. Ma è anche bello pensare alle tante traduzioni come a una costellazione, o come a una orchestra in cui tutti si prova, insieme, ciascuno con il suo strumento, la sua voce, a suonare Beethoven.

Oltre a tante traduzioni precedenti, su Flaubert e sul suo stile c'è una bibliografia smisurata. È confortante o spaventoso?

Rispetto a quando traduco «i miei vivi», gli autori contemporanei, con i classici dedico più tempo allo studio, ed è una parte del lavoro che amo moltissimo. Ma, dopo aver letto molto, sento che paradossalmente è necessario dimenticare tutto, andarmene da sola alla pagina, e convocare anche la mia voce. È un punto su cui insisto con i miei studenti: bisogna essere del tutto al servizio dell'autore, ma anche totalmente sé stessi. La traduzione è in tutto e per tutto un lavoro autoriale, si presta la propria lingua, la propria memoria linguistica, le proprie idiosincrasie, però rigorosamente al servizio del testo. Questa dialettica è uno degli aspetti che più amo di questo lavoro: ed è il solo modo per far sì che ci sia qualcuno sulla pagina, che nel testo italiano ci sia una voce e non una serie di paroline ammodo messe in fila.

Francesco M. Cataluccio

Narrazione o storytelling

«Gariwo Magazine», 3 aprile 2024

Oggi si raccontano le storie per vendere le storie, e quindi vendere emozioni, «rendere più appetibili dei dati altrimenti senz'anima».

Il raccontare è una delle caratteristiche principali della specie umana sin dai suoi albori e cardine fondamentale dei rapporti tra le persone e della comunicazione e della trasmissione della Memoria. Racconto e Pensiero vanno assieme. Già Platone ci ha fatto vedere come la Filosofia abbia, e il pensiero debba avere, una forma narrativa.

Ogni Giardino dei Giusti è un luogo dove, attraverso gli alberi e le lapidi, si ricordano le storie di persone reali (non santi o, necessariamente, degli eroi) che, in un certo momento, hanno dato ascolto alla propria coscienza e umanità e hanno salvato, a volte anche a costo della propria vita, altre persone, la verità e la dignità. Queste storie vanno raccontate e riaccontate bene perché, attraverso la narrazione, quelle gesta e valori possono ritornare e insegnare a non dimenticare e ripeterle, persino nei piccoli gesti disinteressati della vita quotidiana. Ascoltando quelle storie si impara anche a narrare. È questo un fatto molto importante perché il racconto è il respiro della Vita e l'elemento principale della Memoria. Il filosofo coreano Byung-Chul Han, nel suo ultimo libro *Die Krise der Narration* (2023; trad. it.: *La crisi della narrazione*, Einaudi 2024), sostiene che oggi non ci sia più il raccontare ma lo storytelling (che, letteralmente, significa «narrare una storia», ma si usa ormai come un termine che indica la tecnica,

non il contenuto, del racconto). Byung-Chul Han, che scrive in tedesco ed è stato professore di filosofia e studi culturali all'università di Berlino, è per molti aspetti il continuatore della «teoria critica della società» della cosiddetta Scuola di Francoforte di Horkheimer e Adorno. Soprattutto con il volume *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen* (2013; trad. it.: *Lo sciame. Visioni del digitale*, nottetempo 2015), ha avuto il merito di mettere in luce le contraddizioni della società contemporanea, dopo la rivoluzione di internet. Semplificando, secondo lui i social network hanno trasformato quelli che erano degli atteggiamenti umani altruistici in strumenti per fare soldi: l'ospitalità è diventata Airbnb («ti do la mia casa e tu mi paghi»); il passaggio in auto in BlaBlaCar; l'amicizia e la comunicazione su Facebook (che è gratis ma permette di «profilare» l'utente e quindi guadagnare con le aziende che cercano di fare una pubblicità mirata).

In questo processo la narrazione è diventata storytelling, ed è anzi elemento centrale di esso. Essa è oggi in piena espansione perché serve a rendere i racconti strumentali e commercializzabili: «Ha occupato la scena nella forma di una efficace tecnica di comunicazione». Oggi, infatti, si raccontano storie per vendere le storie. E quindi gli storytelling sono soprattutto una condivisione di informazioni.

«Siamo immersi in un assordante ronzio che cancella ogni cosa lasciando passare soltanto messaggi superficiali e commerciali.»

Vendere storie significa in fondo vendere emozioni: «rendere più appetibili dei dati altrimenti senz'anima». Lo storytelling viene impiegato nel marketing: ha la funzione di trasformare cose prive di valore in «beni preziosi ed emozionanti». Attraverso di esso si aumenta il valore di un prodotto, di un luogo, di una persona... Con le «narrazioni morali» si vende un prodotto facendo credere che esso abbia dietro una bella storia (come, ad esempio, nel commercio equo e solidale): si ha la promessa di un sogno, che va ben al di là della realtà del prodotto stesso. Il «consumismo morale», mediato dall'uso dello storytelling, non fa altro quindi che aumentare la considerazione che ciascuno (compratore) ha di sé. Non si raccontano più i fatti o la realtà, ma sogni. Si parla alle emozioni, non più all'intelletto. La conseguenza di questa mercificazione della narrazione (che ha le sue conseguenze più negative in certe operazioni editoriali che si basano su poco contenuto) è che nessuno ascolta più veramente: «Siamo immersi in un assordante ronzio che cancella ogni cosa lasciando passare soltanto messaggi superficiali e commerciali».

Durante la prima campagna elettorale di Donald Trump, il giornalista di «Il Post» Francesco Costa andò a intervistare il responsabile della comunicazione di un Trump che ancora quasi nessuno credeva che avrebbe potuto vincere le elezioni. Quello gli disse con molta sicurezza che Trump avrebbe vinto. E gli fece questo esempio (tipico caso di storytelling!): «Un'azienda vuole promuovere un nuovo profumo;

tu preparerai uno spot dove si descrive la realtà del prodotto e cercherai di parlare all'intelletto del consumatore con dati e informazioni (questo è quello che sta facendo Hillary Clinton!); io invece metterò la boccetta di profumo in mano a una bella ed elegante attrice seduta in una fuoriserie guidata da un fusto: io venderò sogni e non informazioni (questo è ciò che fa Trump e per questo vincerà!)».

Ma cosa dovrebbe essere il vero racconto? Non solo informazioni ma emozioni che coinvolgono totalmente chi le ascolta. Non credo che esista una descrizione più efficace della forza del racconto di quella che riporta Martin Buber in *Hundert chassidische Geschichten* (1933; trad. it. *I racconti dei Hassidim*, Guanda 2021): «Il racconto è più che un'immagine riflessa: l'essenza sacra di cui dà testimonianza continua a vivere in esso. Il miracolo che si racconta riacquista potere. La forza che un giorno operava si trasmette alla parola vivente e opera ancora dopo generazioni. A un rabbi, il cui nonno era stato discepolo del Ba'al-Shèm, fu chiesto di raccontare una storia. «Una storia» diss'egli «va raccontata in modo che sia essa stessa un aiuto». E raccontò: «Mio nonno era storpio. Una volta gli chiesero di raccontare una storia del suo maestro. Allora raccontò come il santo Ba'al-Shèm solesse saltellare e danzare mentre pregava. Mio nonno si alzò e raccontò, e il racconto lo trasportò tanto che ebbe bisogno di mostrare saltellando e danzando come facesse il maestro. Da quel momento guarì. Così vanno raccontate le storie».

«Una storia va raccontata in modo che sia essa stessa una aiuto.»

Leonardo G. Luccone

Il segreto di John Barth: letteratura, algebra e fuoco

«la Repubblica», 4 aprile 2024

L'eredità dello scrittore americano vincitore del National Book Award. «Il racconto della nostra vita non è la nostra vita; è il nostro racconto.»

Se ne va John Barth, a novantatré anni, e sembra che per tutta la vita non abbia fatto altro che rallentare il sopraggiungere della morte, perché per fortuna aveva sempre qualcosa di meglio da fare. C'è un passaggio molto intenso di *La fine della strada* che lo mostra bene: «Invidiavo tutte le cose morte – i grassi lombri-chi spiaccicati sui marciapiedi bagnati, gli animali i cui corpi fritti masticavo durante i pasti, la gente che si decomponeva nei cimiteri fangosi – ma non avevo a portata di mano dei mezzi di autodistruzione che avessi il coraggio di usare. Stendhal afferma di avere una volta rimandato il suicidio per semplice curiosità riguardo alla situazione politica di allora in Francia». Esordisce nel 1955 con *L'Opera Galleggiante*, a soli ventiquattro anni. È un libro scaleno, programmatico, di abbagliante nichilismo, e con un finale parecchio rimaneggiato per volontà dell'editore. Ci vorranno vent'anni per la versione non emendata, introdotta dallo stesso Barth: «Resta l'opera prima di un uomo giovanissimo, ma sono lieto che ora possa tenersi a galla o affondare secondo la sua struttura originaria». Si sente subito il tocco del grande scrittore, il suo tono larvale: «...poiché mi apparve chiaro dopo soli due anni di domande, indagini, letture e ore passate a fissare la parete, che non v'è nessun fuoco fatuo così elusivo quanto la causa di qualsivoglia atto umano».

Per Barth la buona letteratura ha bisogno sia dell'algebra (la tecnica, la forma) sia del fuoco (la passione di chi scrive); scrivere per lui è «un virtuosismo appassionato». Più volte gli è stato imputato di parlare a pochi per colpa di un «eccessivo uso del cervello» e per lo straripare della tecnica. Barth si schermiva: «La perizia distaccata ha il suo fascino, così come la focosa inettitudine».

La sua eredità la tocchiamo in tanti scrittori: Pynchon (riconoscente in pubblico e in privato); Donald Barthelme, William H. Gass, Salman Rushdie (tutti riconoscentissimi); Calvino non avrebbe scritto allo stesso modo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Le città invisibili* se non avesse letto Barth (riconoscente?); David Foster Wallace aveva un altario per Barth, accanto a quello per DeLillo. Wallace è stato riconoscente, certamente, per iscritto, nel suo monumento al racconto *Perso nella casa stregata*, una delle più dolorose riflessioni sull'arte di perdersi nel labirinto di sé stessi.

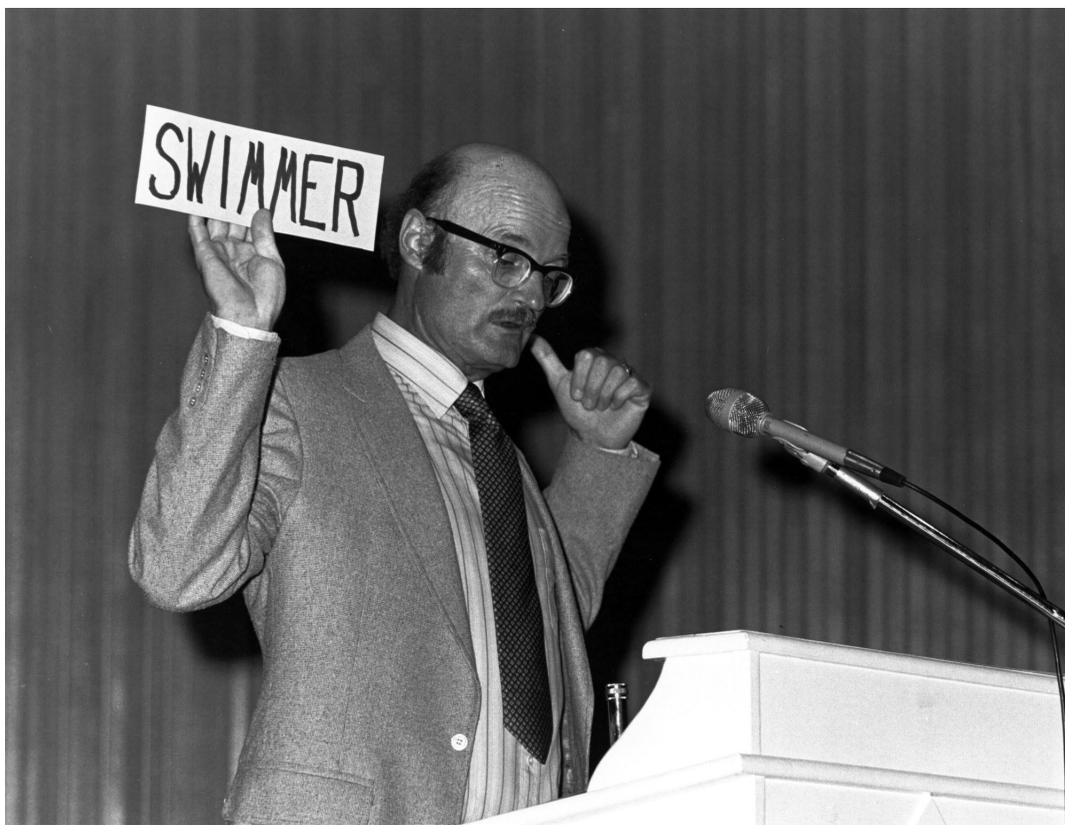
Barth è consapevole della finzionalità della finzione e molta della sua narrativa è il disinnescamento della realtà nell'opera di fantasia. Barth era affascinato dalla capacità dello scrittore di trasformare «il senso della fine in materiale per la propria opera». Lo scrittore è un fedele amanuense dello spirito (qui cita Borges), un traduttore di archetipi. Barth inseguiva le forme

complesse, imprevedibili, grondanti di parodia e di giochi di parole prolungati.

Vinse il National Book Award nel 1973 con *Chimera*, e fu uno strano ex aequo con un altro irregolare della letteratura americana, John Williams. Barth vanta una confraternita di selezionati ammiratori (a Washington) con tanto di adesivi da attaccare brutalmente sui paraurti delle macchine e richieste ufficiali di istituire un John Barth Day. Soffriva silenziosamente del tarlo di avere avuto pochi lettori, questo sì. «Non sono amico dell'anti-intellettualismo; l'anti-intellettualismo, e addirittura l'anti-intelligenza, hanno già abbastanza amici, non hanno bisogno di me.» Dall'altra parte metteva in guardia dal pericolo minimalista degli anni Ottanta: «Fra i grandi scrittori minimalisti, l'impoverimento è frutto di una scelta strategica: la semplificazione avviene nell'interesse della potenza espressiva [...]. Fra gli scrittori meno

grandi, però, può essere semplicemente un ripiego». Preveggenza. In un altro saggio seminale, *La letteratura della pienezza*, Barth sostiene che la letteratura postmoderna (l'etichetta che lo indentifica di più) non deve necessariamente respingere o negare la tradizione letteraria precedente, ma piuttosto abbracciarla, proseguirla, cercando nuove sfide nella forma e negli intenti. Il pieno della complessità deve implicare una polifonia di voci, sperimentazione, certo, e un dialogo critico con i predecessori. Deve indicare una strada senza affondare.

Il miglior finale possibile l'ha ovviamente scritto lui, in *Ad infinitum, un racconto breve*: «I racconti giungono all'epilogo grazie a omissioni selettive. [...] Il racconto della nostra vita non è la nostra vita; è il nostro racconto. [...] Le nostre vite non sono racconti. [...] Questo racconto non finirà mai. Questo racconto finisce».



Simone Giorgio

«*Del narrare*». *Gli avvisi ai naviganti di Del Giudice*

«La Balena Bianca», 4 aprile 2024

La raccolta di suoi saggi edita da Einaudi è una riflessione sulla scrittura e sul ruolo della letteratura nella sua vita e nella società

«L'attività di uno scrittore non è importante: bisogna partire da qui. Solo mettendo al centro la non importanza di questo lavoro, la sua assoluta gratuità, si possono forse misurare quali sono le possibilità di intervento. Questo l'ho avuto chiaro fin dall'inizio. Non ho mai dato un particolare valore al lavoro che faccio, anzi ho sempre provato un certo imbarazzo nei confronti degli altri tipi di lavoro, che a me sembrano "lavori veri". La sensazione è che, finiti gli studi, i miei compagni hanno cominciato ad aprire pance, a tirare fuori gente dalla galera (o a mandarcela, a seconda dei ruoli) mentre io ho continuato a fare le cose che facevo da ragazzino e poi da ragazzo. Quindi ho sempre sperato di far coincidere questa mia disposizione con qualcosa che assomigliasse a un "lavoro". La macchina da scrivere con cui ho viaggiato per anni mi sembrava il mio strumento, il mio attrezzo, come la chiave inglese o il sifone di un idraulico: se avevo uno strumento, potevo forse pensare di avere anche io un lavoro.» (p. 178)

Questo appena riportato è un passo dalla *Zona del narrare*, uno degli scritti di *Del narrare*, la recente raccolta di saggi di Daniele Del Giudice uscita da Einaudi per la cura di Enzo Rammairone. *La zona del narrare* è una splendida riflessione sulla scrittura, altrui e di Del Giudice stesso, in cui l'autore di *Atlante occidentale* si interroga non solo sulle modalità

di questa attività, ma anche sul ruolo della letteratura nella sua vita e nella società in generale; rilanciando l'«assoluta gratuità» di questo mestiere, *La zona del narrare* funziona perfettamente da ouverture della seconda sezione del libro, che dà il titolo alla raccolta, e che riunisce gli scritti più teorici dell'autore sull'attività narrativa. La prima parte, invece, si intitola *Scrittori*, e raduna alcuni scritti dedicati agli autori preferiti di Del Giudice: fra tutti spiccano Primo Levi (è qui riproposta l'introduzione alle opere complete dell'autore torinese), Italo Calvino e soprattutto Joseph Conrad, protagonista di due saggi ma anche nome evocato spessissimo nella raccolta. Nonostante la varietà dei temi trattati, in tutti gli scritti è ben riconoscibile lo stile di Del Giudice, cosa che conferisce al libro un'apprezzabile coerenza complessiva.

Il tema di fondo, diventa chiaro saggio dopo saggio, è il rapporto fra letteratura e vita. Prima di addentrarci in questa discussione, esprimo un primo giudizio di valore sulle due parti, giudizio senz'altro personale ma non gratuito: la prima sezione, *Scrittori*, riunisce saggi dalla qualità più altalenante che la seconda, *Del narrare*. Quando parlo di qualità, non mi riferisco solo alla brillantezza dello stile, la quale varia, ma non viene mai meno del tutto; tanto più se si tiene conto della diversità dei testi,

tra cui compaiono, nella seconda parte, anche scritti inediti, che si può supporre non siano presentati nella loro forma finale. Più che questo, parlando di qualità intendo uno specifico grado di entusiasmo che si avverte fra le righe: si percepisce chiaramente quando Del Giudice sta scrivendo di un autore che gli piace *davvero* e quando invece scrive di autori *per mestiere*. In questa seconda categoria rientrano i saggi che ho trovato meno interessanti, fra l'altro piuttosto brevi: quelli su Freud e Zweig. In ogni caso, le due parti dialogano bene l'una con l'altra, e insieme contribuiscono a fornire un'immagine chiara di cosa sia la letteratura per Del Giudice, e quale sia il suo posto nella società.

Il tema principale, si diceva, è il rapporto fra vita e letteratura. Conrad, autore prediletto, offre subito un appiglio per confermare questa impressione. A suo proposito, Del Giudice osserva: «Varia da scrittore a scrittore la posizione della vita rispetto alla letteratura: per qualcuno la vita viene prima della letteratura, per qualcuno, e credo sia questo il caso di Conrad, la letteratura viene prima della vita» (pp 130-131). Con «vita», Del Giudice si riferisce sia al concetto di esistenza, sia ai fatti propriamente biografici degli scrittori (un esempio: il passato da marinaio di Conrad e l'influenza di questa esperienza sui romanzi). Questo rapporto fra la biografia e l'opera, lungi dall'essere mero biografismo, guida Del Giudice in molti dei suoi giudizi. Risulta interessante il caso di Italo Svevo, in cui la dicotomia è sottolineata dallo pseudonimo e dalla mancata fortuna delle sue prime opere: «Il signor Ettore Schmitz inventò lo scrittore Italo Svevo. Questi pubblicò due romanzi, *Una vita* e *Senilità*, che non ebbero alcun successo. Dal fallimento non conseguì una ritirata di Italo Svevo in Ettore Schmitz. Al contrario, Italo Svevo scomparendo dal mondo come scrittore, modellò una nuova e straordinaria creatura, che prima non esisteva, un personaggio per la vita: Ettore Schmitz il buon marito, il padre affettuoso» (pp 90-91). Per altri, in maniera tragica, la parola letteraria viene necessariamente

«Varia da scrittore a scrittore la posizione della vita rispetto alla letteratura.»

dopo la vita, come per Primo Levi: «Al testimone si pongono due compiti connessi, primario il “voler sopravvivere”, successivo il narrare. Sarà testimone, cioè narratore, in quanto sopravvissuto; potrà portare la sua testimonianza, il suo racconto, solo se sarà riuscito a sopravvivere a quel che dovrà poi raccontare» (pp 6-7).

Le varie gradazioni di questo rapporto, non sempre conflittuale, ispirano forse alcune delle pagine migliori di Del Giudice saggista; ritroviamo le due posizioni opposte nei due autori più amati, Levi e Conrad. Altre volte il dialogo è più complesso: è il caso di Calvino, «che spera ogni volta, attraverso il racconto di ogni storia, di trovare, di produrre un piccolo mutamento dentro di sé» (p. 54).

In ognuno di questi casi, però, il rapporto fra le due sfere dell'esistenza (reale e immaginativa) produce una serie di conseguenze che rappresentano gli ulteriori snodi dei ragionamenti di Del Giudice, su tutti quello visivo. Questo elemento è rintracciato in modo sistematico negli scrittori di cui tratta: «Certamente Stevenson fu uno scrittore trionfalmente visivo» (p. 125); di Calvino dice: «A questo tipo di scrittore le storie si presentano molto spesso per immagini» (p. 54). L'elemento visuale è funzionale non solo alla lettura critica dei singoli autori, ma anche ad alcune osservazioni circa lo statuto della letteratura, che, secondo Del Giudice, nel corso del Novecento, è in qualche modo «retrocessa» a mezzo fra gli altri mezzi, e deve per forza di cose intrattenere un dialogo con gli altri media. Tuttavia, questo principio va messo in pratica senza rinunciare alle peculiarità della scrittura letteraria, specificamente narrativa: «Un narratore vede veramente soltanto mentre narra», scrive in *Narrare e vedere*, a p. 208

(recuperando una sua stessa intuizione su Stevenson). Il confronto tra letteratura e altri media è reso necessario dalla crescente confidenza del pubblico col mezzo cinematografico e televisivo, che influenza le modalità di scrittura, come argomenta in *Cosa significa scrivere romanzi oggi*. In ultima analisi, comunque, la questione visiva per Del Giudice rimane di natura «incantatoria»: «Il vero problema non è smontare l'incantesimo ma conservare la capacità di incantarsi» (p. 230).

Proprio per questo, nei saggi è dato grande rilievo non solo all'atto visivo, ma anche all'oggetto della visione: cosa va visto, secondo Del Giudice? Innanzitutto molto, moltissimo spazio: «Detesto il romanzo nelle stanze chiuse. Ho bisogno di spazio, ho bisogno delle strade, del territorio, dei bassifondi delle città, dei basalti, dei residui tellurici, dei fiumi e delle montagne, della geografia, che ho sempre privilegiato sulla Storia» (p. 170). Ma lo spazio – in particolare il cielo, luogo privilegiato da Del Giudice anche nella sua narrativa – va indagato e scandagliato mediante la tecnologia, e il rapporto che essa ha con gli oggetti. Quest'ultimo tema è già anticipato nel magnifico saggio su Verne della prima sezione, che contiene una rapida ma elegante rassegna di strumenti per il volo nel mito classico e medievale; in ogni caso, la questione della tecnica riguarda per forza di cose gli oggetti, il nostro rapporto con essi, e il suo cambiamento: «Forse su questa grande mutazione non si è mai riflettuto abbastanza. L'attenzione è stata tutta per la "crisi del soggetto", così come si è manifestata sul finire dell'Ottocento. Certo, il "mondo dell'io" andava in pezzi, ma non ci si accorgeva di quanto,

contemporaneamente, stesse andando in pezzi anche il "mondo delle cose"» (p. 240).

Per questa via, si affaccia in Del Giudice un sentimento di nostalgia analogica, e qui si insinua il rimpianto dovuto alla malattia che negli ultimi anni gli ha impedito di osservare l'ulteriore evoluzione delle dinamiche che aveva già intravisto, e di scriverne. Non di rado, nelle pagine di questi saggi si fa riferimento alla musica; la sparizione delle cose in favore delle loro versioni virtuali è esemplare proprio nella fruizione di quest'arte (che storie avrebbe raccontato Del Giudice, nell'epoca di Spotify? D'altra parte, era uno scrittore intelligente: non credo avrebbe vanamente inseguito l'attualità).

Al tempo stesso, uno dei risvolti dell'attenzione verso la tecnica delle attività umane è la componente di responsabilità personale. Non a caso, Rammairone pone il saggio su Levi all'inizio del libro, e proprio in quel testo c'è un paragrafo dedicato al rapporto fra tecnica e responsabilità nell'autore torinese che suona davvero come una dichiarazione di intenti da parte di Del Giudice. Prendendo spunto da *La chiave a stella*, lo scrittore evidenzia le possibilità letterarie di questo sentimento di responsabilità:

«C'è una certa epica in Faussone, una nota epica, epica del lavoro ben fatto, della responsabilità personale di un'opera, foss'anche un traliccio, un derrick, montato, tirato su in chissà quale parte del mondo [...]. Epica del lavoro, talvolta esaltata, talvolta temperata dal linguaggio del fare, gergo tecnico che di per sé non avrebbe risonanza poetica o letteraria, ma l'acquista [...]» (pp 33-34).

Tecnica e oggetti hanno un'ulteriore funzione narrativa, secondo Del Giudice: non solo suscitano

«Detesto il romanzo nelle stanze chiuse. Ho bisogno di spazio, ho bisogno delle strade, del territorio, dei bassifondi delle città, dei basalti, dei residui tellurici, dei fiumi e delle montagne, della geografia, che ho sempre privilegiato sulla Storia.»

nostalgia o chiamano a responsabilità; attraverso di essi si può ragionare sui sentimenti, precisamente sulla parte dei sentimenti che muta col passare del tempo: «Il primo elemento di cambiamento dei sentimenti è proprio questo: gli oggetti che ci circondano, le cose che ci circondano. A me pare che, tutti voi potete constatarlo, le cose stanno cambiando. Non le cose in senso generico, ma proprio le cose della nostra vita quotidiana [...]. Gli oggetti che usiamo e sempre più useremo perdono la loro solidità» (p. 217). Ci avviciniamo, qui, a quello che Del Giudice chiama «mistero del narrare», ovvero la possibilità di raccontare ciò che, in un mondo sempre più votato alla visualità, rimane nell'ambito dell'invisibile, o con più precisione, di ciò che necessita uno sforzo della visione per essere identificato. Se da un lato queste idee si ricollegano alla ricerca letteraria e visuale degli anni Ottanta (penso a Celati, a Tabucchi, a Magrelli), dall'altro Del Giudice offre anche un'interpretazione più contestualizzata, legata alle contingenze della nostra società:

«La radice dell'immagine non è più estetica o contemplativa, ma diffusamente economica. [...] Nel nostro mondo del tutto visibile, quello che a me sta a cuore è il margine dove si crea nuovo invisibile, cioè mistero. Una parte del non visibile, quello che potremmo chiamare il non visibile di "grado zero", è fatto delle immagini che non vediamo più: non ci ossessionano né ci appartengono semplicemente perché il nostro sguardo non le trattiene più» (p. 211). L'eleganza della prosa di Del Giudice rende l'esposizione dei vari concetti, che ho cercato qui di riunire in un percorso coerente, particolarmente attraente, e lascia senz'altro il rimpianto per la scomparsa della voce di questo autore. Anche quando parla di altri scrittori, o di idee sulla letteratura, si avverte nel fraseggio di Del Giudice una nota di assorta malinconia; si sente, in particolare, una doppia consapevolezza: quella divertita di chi ha provato a

«Le cose stanno **cambiando**.»

«Nel nostro mondo del tutto visibile, quello che a me sta a cuore è il margine dove si crea **nuovo invisibile**, cioè mistero.»

circoscrivere qualcosa, e quella serena, persino sollevata, di chi sa di non aver perimetrato claustrofobicamente il tema. Queste sensazioni pervadono la scrittura della seconda sezione, mentre nei saggi della prima – in cui Del Giudice è alle prese con autori amati – si aggiunge anche una certa passione, una gioia della scrittura e dello svisceramento, ben espressa, credo, dalla disinvoltura dei prelievi testuali, e dall'agilità delle panoramiche tematiche messe in atto in alcuni saggi (ad esempio, in quelli su Svevo e Verne).

Del Giudice è entrato nella nostra letteratura come romanziere e scrittore di racconti, ma la maggior parte dei suoi scritti è saggistica, ed è dedicata, mutuando un celebre titolo calviniano, ai «libri degli altri». Se l'idea di continuare a dissotterrare questa produzione è stata un'operazione felice, è perché essa ci dà un'idea ancor più precisa della sua statura come autore. Al tempo stesso, *Del narrare* lascia lieti ma non sazi: consola sapere dall'introduzione di Rammairone che vi sono ancora testi inediti, che forse meriteranno la pubblicazione in futuro. Al di là del divertimento intellettuale che si prova nel seguire i percorsi concettuali di Del Giudice, infatti, vi è una particolare forma di piacere legata propriamente alla sua prosa, alla gioia dell'analisi, e soprattutto allo stile con cui tutto ciò è condotto, che Del Giudice ripescava dal Conrad di *Avvisi ai naviganti*. Teorizzando una «perfetta esattezza», afferma: «Forse quello che io cerco di leggere nei libri degli altri e cerco di scrivere nei miei è proprio la possibilità di lanciare avvisi ai naviganti, avvisi a quelli che, come me, vanno per mare» (p. 227).

Roberto Festa

America 2024: vietato leggere

«il venerdì», 5 aprile 2024

Sempre più scuole e biblioteche mettono al bando i testi che accennano a razzismo, omosessualità e genere. Librai e insegnanti cominciano ad avere paura

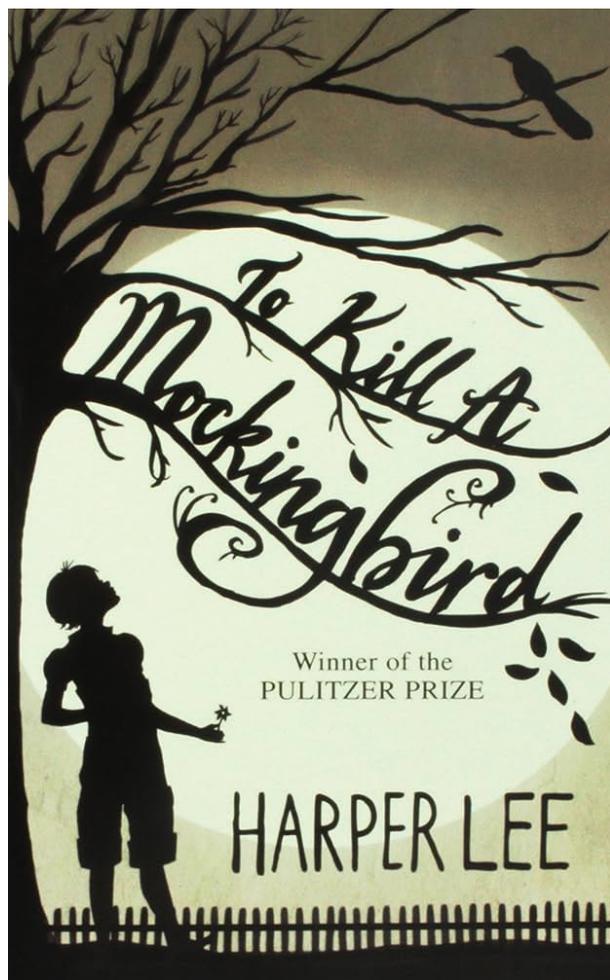
L'incontro l'ha fissato una conoscenza comune. Lei ha accettato l'intervista a patto che non venga pubblicato il suo nome. Sarà seduta, ha detto, nella caffetteria della West End Baptist Church, a Houston. A un tavolo in fondo, con i pantaloni bianchi e un libro tra le mani. All'ora dell'appuntamento è già lì. Una signora bionda, sulla cinquantina. Si scusa subito per voler restare anonima. «Ma preferisco così. Non voglio seccature.» Dice di insegnare inglese in una scuola media di West Houston. «Da più di venticinque anni. Ma gli ultimi mesi sono stati tremendi.» Il consiglio della sua scuola ha chiesto di rimuovere certi libri dagli scaffali della biblioteca. «In generale, roba su gay e neri.» Il problema, continua, non è nemmeno quello dei libri proibiti. «Il problema siamo noi insegnanti. Alla fine, per evitare guai, evitiamo di far leggere cose che pensiamo possano suscitare qualsiasi controversia.» Recentemente, sui media, è uscita la storia di una insegnante (anche lei restata anonima), sempre di West Houston, che in segreto ha messo a disposizione dei suoi studenti uno scaffale con i libri proibiti. «Non ti fare illusioni. Non sono io. Non sono così coraggiosa. Quello che faccio, quando un ragazzo o una ragazza lo chiede, è passargli libri che a scuola non potrebbe leggere. I libri li pago con i miei soldi.» Continua a guardarsi attorno, ma sono le tre del pomeriggio e nella

caffetteria, uno spazio enorme, da ex chiesa, con una volta in legno alta decine di metri, non c'è quasi nessuno. Si scusa ancora. «Mi spiace non dirti chi sono. Tra un paio d'anni vado in pensione. Allora potrò dire che questa cosa fa schifo.»

Non siamo in Iran o in Corea del Nord. Siamo in Texas, Stati Uniti, nel marzo del 2024. Ci sono libri che vengono banditi da scuole e biblioteche. Insegnanti e bibliotecari vengono cacciati se non si piegano alla censura. A Beaumont, Sudest dello Stato, il consiglio scolastico di una scuola media ha licenziato un'insegnante colpevole di aver letto in classe brani di un graphic novel ispirata al *Diario di Anna Frank*, in particolare quelli in cui la ragazza racconta la sua attrazione per una compagna e la scoperta del suo corpo. Stessa sorte, il licenziamento, per Suzette Baker, cinquantasettenne che da dieci anni lavorava nella biblioteca pubblica di Kingsland. «È la missione della mia vita» diceva. Si è rifiutata di rimuovere dagli scaffali libri sul razzismo e a tema Lgbtq+. Oggi lavora alla cassa di un ferramenta.

La scure del boicottaggio cala implacabile sugli editori che non si allineano. Sempre a Houston, la Friendswood Christian School ha cancellato la fiera organizzata da Scholastic, il maggiore editore americano per l'infanzia, perché, secondo i dirigenti scolastici, i suoi libri «minano l'innocenza dei bambini»:

manco a dirlo, sono quelli a tema omosessuale. Un'altra scuola, nel sobborgo di Katy, ha comprato libri per 93.000 dollari, ma prima di metterli sugli scaffali li ha consegnati a una commissione che alla fine ne ha banditi quattordici. Tra questi, le opere del popolarissimo Dr Seuss e *No, David!*, fumetto pluripremiato di David Shannon, perché mostra il sederino nudo di un bambino. Decisione poi rientrata: il consiglio della scuola ha stabilito che è lecito mostrare un didietro infantile, ma solo se disegnato. Secondo Pen America, il Texas è lo Stato che mette al bando più libri. Oltre 600, nell'anno scolastico 2022-2023. Il fenomeno non è solo texano, si allarga a parte del Sud e del West, dalla Florida al



«I genitori portano agli sceriffi i libri che diamo da leggere ai loro figli.»

Missouri, dalla South Carolina allo Utah. Ma è qui – in questa terra di praterie, deserti, paludi che scendono nel Golfo del Messico e highway che attraversano immensi centri urbani dispersi nel nulla – che il mondo conservatore e trumpiano ha avuto più successo. La base ideologica della censura è sempre la stessa. Ridare ai genitori il controllo sull'educazione dei figli. Proteggere i più giovani dal veleno del woke, la cultura che osa parlare di omosessuali, transgender e del passato razzista d'America. «Sono il campione dei diritti dei genitori» ha proclamato Donald Trump a un comizio, spiegando che quando sarà di nuovo presidente cacerà dalle scuole «i maniaci radicali marxisti» e darà ai genitori il diritto di eleggere i presidi.

La battaglia per la purezza dei bambini non è ovviamente cosa di questa campagna elettorale, ma è in corso da anni. Almeno da quando, nel 2015, una bimba di quattro anni prese in mano un libro colorato nella biblioteca pubblica della contea di Hood. Il libro si intitolava *This Day in June* e raccoglieva foto di baci e abbracci a un pride. Alla madre la cosa non piacque, chiese la rimozione del libro dagli scaffali. Altri genitori chiesero che ne sparisse un altro, che raccontava la storia di un maschietto cui piace vestire in abiti femminili. L'onda si è rapidamente allargata. Nel 2021 Matt Krause, un repubblicano che si vanta di «non abbandonare mai la retta via», ha spedito alle scuole pubbliche texane una lista di 850 libri da bandire. In quelle pagine, spiegava, c'erano cose «tali da provocare sentimenti di angoscia e colpa negli studenti».

«I genitori portano agli sceriffi i libri che diamo da leggere ai loro figli» racconta Paul Koury, che insegna in una scuola elementare nei sobborghi di Houston. Un'insegnante che conosce, continua, è stata costretta a dimettersi per aver consigliato un

libro a tema transgender a una ragazza incerta sulla propria identità di genere. «La madre l'ha accusata di aver irretito la ragazza.» In questi anni, i consigli scolastici hanno bandito di tutto. Dalle creature fantastiche del Dr Seuss e dalla versione illustrata di Anna Frank, si arriva fino a classici come *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee, *L'occhio più azzurro* di Toni Morrison, *Il cacciatore di aquiloni* di Khaled Hosseini, *Il racconto dell'ancella* di Margaret Atwood. In cima alla classifica dei censurati ci sono *Out of Darkness* di Ashley Hope Pérez, storia dell'amore tra un Romeo nero e una Giulietta messicana; *Gender Queer: a Memoir* di Maia Kobabe, racconto del viaggio faticoso dell'autrice per identificarsi come non-binaria; *All Boys Aren't Blue*, di George M. Johnson,

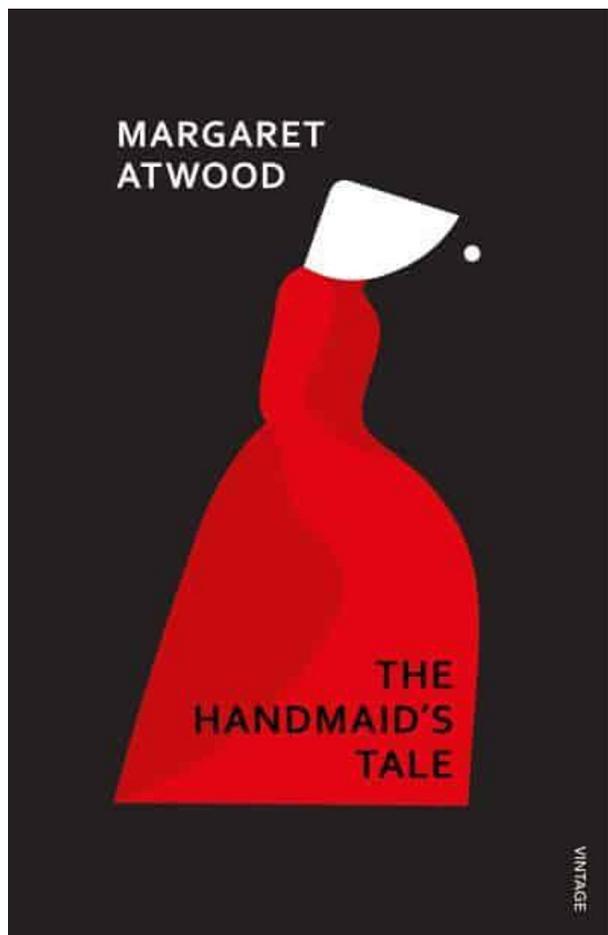
altro racconto autobiografico sul crescere nero e queer. Ma la censura ha appunto colpito di tutto: storie di bambine morenti di leucemia, di violenza poliziesca, di suicidio, di dolore e pregiudizio post 11 settembre, fino a una biografia di Michelle Obama e a un'opera storica sull'assedio nazista a Leningrado.

Dai consigli scolastici, la furia censoria si è materializzata a livello statale. Lo scorso luglio la Camera texana ha votato una legge che obbliga i librai a valutare il grado di licenziosità di un'opera, prima di venderla alle scuole. Pen America, sette gruppi per i diritti e alcuni librai hanno fatto ricorso e bloccato, per il momento, la legge.

«Dove la trovo la gente per leggere i libri? Come faccio a pagarla? Vorrebbe dire chiudere.» Valerie Koehler spalanca gli occhi, apre le braccia e scoppia in una risata. Gestisce una libreria per ragazzi a Houston, la Blue Willow Bookshop, gioiello vittoriano nel mezzo di anonimi mall e autostrade. Solare e sbrigativa, Valerie risponde alle domande ma non perde mai di vista i clienti. «Ti sembra che tocchi a me giudicare quanto sesso c'è in un libro?» Racconta che le vendite dirette alle scuole sono drasticamente calate. «Hanno paura. Temono di comprare libri proibiti.» La paura le sembra il sentimento oggi prevalente in Texas. «Ma è così in tutta l'America, no? C'è un vento brutto, brutale.»

Un effetto su di lei, questa storia l'ha comunque avuto. «Ho sempre lasciato le mie idee politiche fuori dal negozio. Oggi non posso più farlo.» Non sa, spiega, come andrà a finire. «Dicono di voler salvare i nostri ragazzi. Non è la cosa più facile, più falsa, più ipocrita da dire?» Ride, poi corre a servire due ragazzi che si aggirano smarriti tra gli scaffali.

«Per evitare guai, evitiamo di far leggere cose che pensiamo possano suscitare qualsiasi **controversia**.»



Claudio Giunta

Madre mia maledetta

«Il Foglio», 6-7 aprile 2024

Il tormento di Antonio Franchini nel suo nuovo libro edito da Marsilio. Come vive una persona con «la testa zeppa di idee sbagliate»?

Qualche mese fa è morto mio padre, dopo tre o quattro settimane di agonia in ospedale. Aveva fatto una brutta vita, e gli ultimi anni erano stati anche più brutti di quelli in cui era ancora in discreta salute, e molesto. Al di là del dispiacere (ma per la vita vissuta così male, non per la morte), è stato un sollievo per tutti, e a me è sembrato che la provvidenza mi avesse finalmente liberato del fardello che mi ero portato appresso per decenni. Rispondendo alle condoglianze degli amici mi sono sorpreso a usare un tono stupidamente blasé («guarda, a dirti la verità cammino molto più leggero, adesso»), non solo inadatto alla circostanza ma in fondo anche insincero. Così non posso dire di aver letto con animo riposato l'ultimo libro di Antonio Franchini, *Il fuoco che ti porti dentro* (Marsilio), perché la storia che racconta – che genere di essere umano era sua madre Angela, e quanto l'ha sempre odiata – è una storia per me familiare, e paragrafi interi avrei potuto scriverli io (mentre invece, trovandoli già scritti, e scritti mirabilmente, mi sono limitato a decorarli con punti esclamativi). Per esempio: «Mi ha dato un'educazione a rovescio: i valori ai quali si ispira o li esprime in una forma riprovevole o sono disvalori veri e propri»; oppure: «A chiedere scusa ci si educa – e adesso so che è un processo accidentato – mentre a casa mia non ci si confronta, si grida e

si aggredisce, o si sta zitti. Non siamo stati abituati a parlare tra noi, figuriamoci a scusarci» (per la mia esperienza vale soprattutto a proposito dei maschi; i maschi di casa mia avevano adottato senza saperlo il motto dei reali inglesi, *never complain, never explain*: mio padre diceva sempre che era tutto a posto, anche se era evidente che proprio niente era a posto, e in vita mia non credo di avergli mai sentito pronunciare la parola «scusa»); oppure: «La detesto da sempre, da quando la mia vita ha cominciato a staccarsi dalla sua e si è aperta sul mondo, perché ci ho messo poco a capire che il mondo giusto – quel luogo inesistente che i giovani sognano e alcuni adulti idealisti si impegnano a fargli credere che esista – faceva, diceva, pensava tutto ciò che mia madre non faceva, non diceva, non pensava» (salvo che il «mondo giusto» esiste, invece: è il mondo di civiltà, intelligenza, buona educazione, tatto, tolleranza, cultura che con molta fortuna e molta fatica si raggiunge una volta che si sia riusciti a staccarsi da quelli che Larkin chiamava i propri *wrong beginnings*; Franchini lo ha raggiunto, io anche, credo).

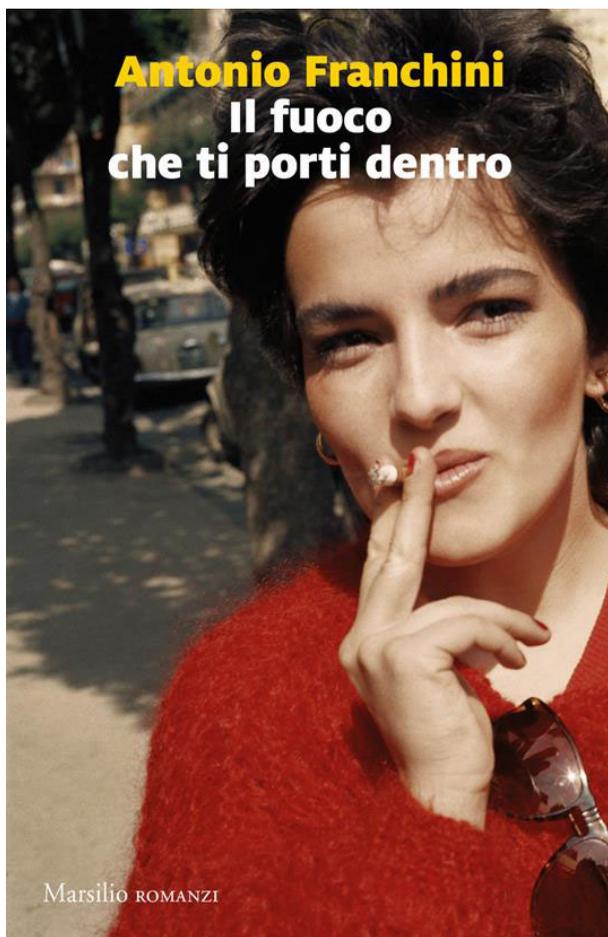
Dunque come vive una persona che «ha la testa piena zeppa di idee sbagliate»? (Non sono parole di Franchini, sono parole dette da mia madre a proposito di mio padre in un raro momento di autocoscienza.) Il libro è costruito non per capitoli ma

per paragrafi di due o tre pagine che ricordano un po' le lasse dei poemi epici, in ogni lassa un episodio nuovo intorno alla vita e alle opinioni di Angela o una meditazione sul suo carattere. La tecnica è simile a quella che Franchini ha collaudato in quello che resta il suo libro più bello, *L'abusivo*, e poi in *Gladiatori*: la voce dell'autore che racconta e spiega e, dentro, la voce dei personaggi in presa diretta col loro dialetto, i loro sfoghi tramati di sconcezze, come se chi le mette su carta si fosse limitato a sbobinare monologhi o dialoghi rubati.

Il ritratto di Angela non si compone però, come avviene di solito, per addizione. Di lei sappiamo tutto quello che c'è da sapere già dalle prime pagine, tutto il resto amplifica, approfondisce, precisa, sicché al

voltare della pagina il lettore ha il piacere di passare dal raccapriccio al sorriso, dalla *Spannung* al rilassamento (come tutti i nevrastenici, Angela è vittima della sua stessa foga: parte tranquilla, poi è come se la sua stessa voce fosse carburante per il montare della rabbia, così i suoi discorsi diventano sfoghi, poi insulti, maledizioni, bestemmie: «E gli inglesi se ne vanno, e quando mai ci sono stati in Europa, gli inglesi? Quanto so' brutti, tutti cu' 'e dentiere, portavano tutti 'a dentiera... Seh, seh... L'Unione Europea, nun ce sta l'unione dint' 'e famiglie... Hai sentuto a chella zoccola e' soreta? Chella gran puttana, aggia avuta studià 'a psicologia p' 'a spiegà a chella cretina...»). Poi Angela invecchia, e per brevi attimi sembra essere consapevole del male che qualcuno le ha fatto (forse soprattutto sua madre, la virago capricciosa che troneggiava venticinque anni fa in *L'abusivo*, il primo tempo di questa storia familiare), e di quello che lei a sua volta ha fatto agli altri; si rivela affettuosa con i nipoti maschi, grata nei confronti del figlio («io cu te venesse dappertutto. Tu fusse capace 'e me fa piglià pure l'aereo» gli dice alla fine di una bella giornata in montagna). Ma sono appunto attimi, il fuoco che si porta dentro torna subito a consumarla, rendendo la vita accanto a lei impossibile.

Eppure il narratore ci ha dovuto convivere, i genitori non si scelgono, e anzi proprio quando pensava di essersela lasciata alle spalle, di aver chiuso con lei e con Napoli, ecco che arriva la vecchiaia: rimasta sola, Angela non è più autonoma, il figlio la porta a vivere a Milano in un appartamento accanto al suo, la vergogna del passato si mescola a quella del presente, il lettore spera tanto che il narratore venga alleggerito il prima possibile di questo fardello, e alla fine la speranza viene esaudita. Nelle ultime pagine, dopo la morte di Angela, dopo la concitazione di questa vita così ingombrante, c'è finalmente pace: come c'era pace nello splendido finale di *L'abusivo*. Salvo che qui la pace si conquista con l'oblio: si capisce che il libro è stato scritto per cancellare persino il ricordo di Angela. Poche volte



«I nostri litigi furono vere e proprie messe in scena, un teatro rituale per noi, un intermezzo comico per amici e conoscenti che venivano a cena.»

dalle pagine di un libro la vanità della vita degli altri, il nostro essere monadi incomunicanti, mi è balzata agli occhi con altrettanta forza. Ma appunto: forse perché anch'io ero impegnato a elaborare un lutto, e un senso di colpa.

Quanto c'è di naturale, di autentico, nel carattere di Angela, e quanto di artefatto, di simulato? Leggere Franchini fa a volte un effetto simile a quello che fa leggere i saggi di Erving Goffman sull'interazione sociale: ci si ricorda di quante maschere indossiamo, di quante parti interpretiamo anche senza saperlo. Alle cene, in vacanza, davanti ai conoscenti Angela recita quasi sempre, e da attrice provetta si compiace di questo suo talento istrionico: «Per alcuni anni [...], i nostri litigi furono vere e proprie messe in scena, un teatro rituale per noi, un intermezzo comico per amici e conoscenti che venivano a cena: “Dite la verità, li avete mai visti una madre e un figlio così?” ripeteva agli invitati non del tutto sconvolti solo perché erano stati preavvertiti».

Ma recitano tutti, anche i personaggi di contorno, le comparse, come il giovane poliziotto che carica il narratore sulla sua macchina e si fa strada nel traffico agitando la pistola («accussì m'ha ditt' a capa»), o la donna che finge di credere che il figlio morto in guerra sia ancora vivo («poco prima di spirare, lei li solleva dal continuare la recita, gliel'ha consentita solo per dar loro soddisfazione, ma ha capito da subito che il figlio non c'è più»), o il cognatosciamano che non si capisce bene se creda davvero ai suoi esorcismi, oppure – in una pagina tra le più belle del libro – il pescivendolo che accoglie cerimoniosamente i clienti e s'informa sulle strategie di cottura dei pesci più raffinati: «A tutti chiede: “Lei questo come lo prepara?”, come se dalla correttezza della risposta dovesse dipendere la concessione

dell'acquisto. In realtà fa la stessa richiesta anche a chi compra i più scontati branzini e tranci di tonno e spada». Cioè, in realtà non gliene importa niente, si è scelto quella parte – il pescivendolo che s'informa su che fine farà il suo pesce – e quella parte recita ormai senza pensarci (c'è una pagina famosa di *L'essere e il nulla* di Sartre in cui questo sacrificio del sé a vantaggio della funzione è descritto in maniera quasi comica: «Consideriamo questo cameriere. Ha il gesto vivace e pronunciato, un po' troppo preciso, un po' troppo rapido, viene verso gli avventori con un passo un po' troppo vivace, si china con troppa premura, la voce, gli occhi esprimono un interesse un po' troppo pieno di sollecitudine per il comando del cliente [...]. A che cosa gioca? Non occorre osservare molto per rendersene conto; gioca ad essere cameriere»: poteva essere comico anche il pescivendolo di Franchini, ma calato in questo resoconto di decrepitezza e morte – siamo nelle ultime pagine del libro – anche lui resta nella memoria come una figura tragica).

La schiettezza, la sincerità, è dei pochi personaggi interamente positivi del libro: lo zio avvocato che ospita in casa sua il giovane Antonio al suo arrivo a Milano, e che ha tra l'altro la funzione di far rivivere il ricordo dello zio, soldato e pittore, omonimo del narratore, e che il narratore non ha fatto in tempo a conoscere perché è morto in guerra, ma che era una presenza sensibile anche in *L'abusivo* e in uno dei racconti di *Leggere possedere vendere bruciare*: «Tonio Franchini si firmava Tonio perché voleva fare l'artista e aveva letto *Tonio Kröger*?» (l'autore sembra camminare sulle sue orme: diventando artista, praticando sport violenti che sono una versione laica dello spirito bellico, adempiendo insomma il destino dell'antenato morto; questo ruolo di testimone che

vive vicariamente la vita di un defunto a lui caro è anche uno dei Leitmotiv in *L'abusivo*, salvo che qui il defunto è Giancarlo Siani: «Così per ogni morto c'è un coetaneo che vive e passa la giornata su una spiaggia inaccessibile e pulita, una di quelle su cui un battello a una certa ora del mattino ti scarica e verso il tramonto ti ritorna a prendere. Allora colui che vive fa tutto ciò che si può fare in una giornata simile...»).

È il narratore? Il personaggio che dice io? Come esce da questa lunga confessione?

Mi pare che anche da giovane Franchini abbia sempre scritto libri per persone adulte, persone che, senza essere ciniche, stanno serenamente al di là della linea delle illusioni, e non chiedono troppo agli esseri umani e alla vita, ma nemmeno se la prendono troppo se gli esseri umani e la vita li deludono: un Saggio, più che un Narratore, e così me lo sono sempre immaginato, da quando tanti anni fa ho letto *Quando vi ucciderete, maestro?* Questa saggezza potrebbe anche essere un altro nome del cinismo, il cinismo che intacca l'anima dei rassegnati. In *L'abusivo* a un certo punto si legge: «La consapevolezza che nessuno è mai in grado di aiutare nessuno aveva già trovato spazio dentro di me. Te ne potevi accorgere dal distacco, dalla sufficienza che ostentavo verso i dolori, gli amori e ogni altro affanno». Ma questo era il cinismo della gioventù. Nel nuovo libro, invece, il Franchini sessantacinquenne è pieno di attenzioni non solo per una madre che palesemente non le merita ma anche di affetto e di pietà per le vittime che la follia della madre ha mietuto nel corso degli anni: il marito, una figlia troppo debole per resistere al suo impeto, una galleria di

donne – vicine di casa, badanti – destinate all'infelicità e all'abbandono. Tanto poco è cinico, l'autore di questo memoir, da struggersi anche per la propria incapacità di dimostrare l'amore, non l'amore-passione ma l'amore discreto, somnesso che dovrebbe illuminare la normalità della vita: «L'amore è il cruccio di tutti, ma sempre nel senso delle forme assolute: quella, puramente attiva, dell'amare, e l'altra, perfettamente passiva, dell'essere amati. Del dimostrare amore nel modo più giusto e del farsi amare, cioè dei modi del sentimento, non della sua essenza, non si preoccupa nessuno. Gentilezza e tenerezza sembrano l'elemosina, la declinazione degradata delle passioni». È proprio così, e a un certo punto si capisce quanto sia davvero sventurato chi non sa esercitare, né suscitare negli altri, queste «forme minori dell'amore».

Solo ricordi amari? Naturalmente no, la vita è lunga: «In realtà» scrive Franchini «più volte nel nostro salone si è ballato, e Angela è stata felice e mi ha invitato con un semplice gesto di seduzione che avrei visto fare ad altre donne». Col passare delle settimane, dei mesi, anche a me sono tornate in mente occasioni in cui mio padre è stato, se non felice, sereno e sorridente. Non era vero quello che confidavo ai miei amici prima che morisse, che di lui non mi sarebbe rimasto «nemmeno un bel ricordo, solo angoscia e vergogna». Lontani ricordi piacevoli continuano a riaffiorare ogni tanto, forse purificati dalla distanza. Chissà poi che cosa ci è successo, che cosa è andato storto: «Forse» come Franchini scrive di sé e della madre «niente di speciale, solo l'ordinario disfacimento delle nostre vite».

«Più volte nel nostro salone si è ballato, e Angela è stata felice e mi ha invitato con un semplice gesto di seduzione che avrei visto fare ad altre donne.»

Elisabetta D'Erme

Gli strumenti per navigare nella galassia di Samuel Beckett

«L'Indice dei libri del mese», aprile 2024

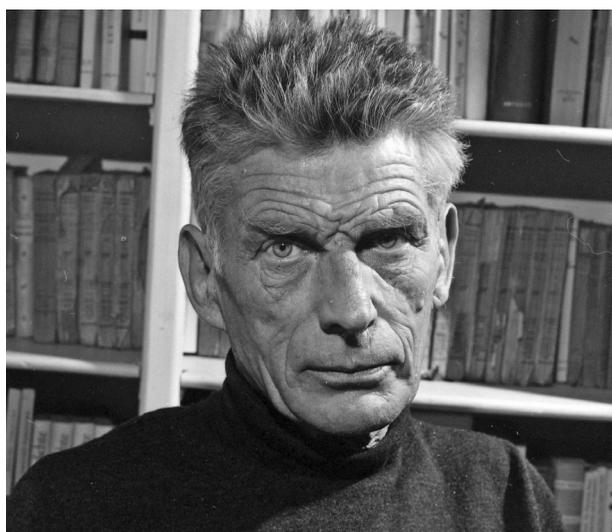


La disperata volontà di andare avanti. Il Meridiano sull'autore irlandese premio Nobel: romanzi, pièce teatrali, televisive e radiofoniche

Carote, ravanelli, cappelli, sedie a dondolo (o a rotelle), cappotti, aquiloni, stampelle, biciclette, ombrelli, stivali (solitamente malandati), urne, bidoni, giare, bastoni, mazze da baseball, scalette, sveglie, son tutte cose che connotano il trovarobato dell'immaginario di Samuel Beckett (Dublino 1906-Parigi 1989) e dei suoi testi. Romanzi, pièce teatrali, televisive o radiofoniche, abitati nella maggior parte dei casi da figure menomate nel corpo e nello spirito, dal tempo e dai casi della vita, portatori di handicap che precludono loro ogni libertà di movimento. Unici animali, o quasi, sono i cani (veri o di pezza) e le pecore. L'ambientazione è concentrazionaria: stanze spoglie, con finestre alte, o semplicemente solidi vuoti, parallelepipedi, cilindri, con le pareti insonorizzate, come quelle dei manicomi. Oppure lande desolate, di quelle dove si può camminare per chilometri senza incontrare anima viva. Un mondo in cui un diffuso degrado postapocalittico lascia spazio ad abbandoni poetici, a inaspettati risvolti comici, a rimandi scatologici, a rapporti sessuali tra partner senescenti e a una disperata volontà d'andare avanti, di seguitare a sperare, costi quel che costi. Un cosmo in cui ci si potrebbe facilmente perdere, se non ci fossero dati gli strumenti adatti per navigarlo. Ed è ciò che fornisce il nuovo, preziosissimo, Meridiano che Mondadori ha voluto dedicare allo scrittore

irlandese: *Romanzi, teatro e televisione* di Samuel Beckett, affidandone le traduzioni dall'inglese e dal francese, la cura e la redazione di un saggio introduttivo a Gabriele Frasca (Milano, 2023). Un impegno enorme, quello di cui s'è fatto carico l'eclettico scrittore, autore di saggi, romanzi, poesie, opere teatrali e accademico Gabriele Frasca, classe 1957. Autore di geniali introduzioni alle riedizioni Einaudi delle storiche versioni di Aldo Tagliaferri dei romanzi *Malone muore* e *L'innominabile*, delle traduzioni di *Murphy*, di *Watt*, delle prose brevi *Nessun modo ancora* e delle *Poesie*, tutti libri di Beckett ormai spariti dagli scaffali delle librerie assieme a quelli curati sempre per Einaudi da Paolo Bertinetti e da Chiara Montini. Motivo in più per celebrare quest'evento editoriale. La silloge raccoglie infatti non solo quanto (rivisto e aggiornato) Frasca aveva già tradotto in passato, ma anche le sue nuovissime versioni dei testi di prosa già tradotti da Aldo Tagliaferri e di quelli per il teatro tradotti da Carlo Fruttero, ormai bisognose di una attualizzazione, nonché – unicum a livello internazionale – anche le traduzioni delle pièce che Beckett scrisse per la televisione e per il cinema. Autentiche sorprese che invitano a riesaminare la tarda produzione dello scrittore irlandese. Samuel Beckett venne insignito nel 1969 del premio Nobel per la letteratura, riconoscimento che,

sebbene gli avesse procurato una sgradita fama, gli consentì di sperimentare liberamente i limiti della scrittura e dei nuovi media. Una ricerca iniziata con i nastri magnetici di *Krapp's Last Tape* e conclusa con le trasmissioni radiofoniche *Comment c'est, Embers*, le produzioni televisive *Not I, That time, Words and music, Eh Joe*, fino allo script per *Film*, starring l'amato Buster Keaton, più che mai anziano e disilluso. La monumentale impresa traduttiva di Gabriele Frasca è certamente da annoverare nel genere neurotonico della «traduzione d'autore», caratterizzato in questo caso da una spiccata accuratezza filologica, aspetto di cui il lettore non può che essere grato. Può risultare invece spiazzante l'occasionale ricorso a scelte lessicali molto connotate, o a termini desueti, che non sempre corrispondono al registro dell'autore. Un esempio per tutti la *cake* all'inizio di *Murphy* reso da Frasca con «muda»; o la scelta di tradurre il ricorrente *to go on* con «continuare» anziché «andare avanti» usato da altri traduttori e forse più efficace. Il Meridiano è corredato da un saggio introduttivo, una cronologia, notizie e note e contiene trenta testi di Beckett, dall'imprescindibile *Murphy* del 1936, romanzo fondativo della sua poetica, al definitivo bilancio di *Worstward Ho* composto nel 1982; non mancano le pièce che



assicurarono a Beckett la fama mondiale, quali *En attendant Godot* o *Happy Days*, per passare poi a tutta una serie di altri titoli, alcuni qui tradotti in italiano per la prima volta, e arrivare infine alla poesia testamento *Qual è la parola*. Per una scelta editoriale, l'apparato critico e le note sono stati ridotti all'essenziale, tanto che Gabriele Frasca intenderebbe far confluire la gran mole del lavoro teorico e di ricerca escluso da questo Meridiano in una raccolta di saggi per la Cue Press, casa editrice di Imola, che ha già in catalogo cinque titoli legati a Beckett (*Condannato alla fama: la vita di Samuel Beckett* di James Knowlson, con cura appunto di Frasca, 2024; i quaderni di regia per *Aspettando Godot*, 2021, *Finale di partita*, 2022, *L'ultimo nastro di Krapp*, 2022, e il saggio di Alan Astro *Capire Samuel Beckett*, a cura di Tommaso Gennaro, 2024). Nel suo saggio introduttivo, dal titolo *La galassia Beckett al crepuscolo del millennio*, Frasca inquadra come prima cosa la biografia di Samuel Beckett (così avventurosa da esser addirittura diventata appetibile per il grande schermo, come dimostra il biopic *Prima danza, poi pensa. Alla ricerca di Beckett* (2023), di James Marsh, con Gabriel Byrne nel ruolo del protagonista dapprima segretario di James Joyce, partigiano nella Resistenza contro il nazismo poi, amante e scrittore di fama. Una biografia segnata peraltro dalla volontà d'evitare che la propria opera «puzzasse» di Joyce, ovvero dello stile del maestro che nei primi anni parigini aveva fatto capire al giovane Samuel cosa avrebbe fatto da grande: non l'accademico ma lo scrittore. Maestro verso il quale Beckett ebbe sempre un profondo senso di gratitudine, ma da cui s'allontanò contrapponendo – come scrive Frasca – all'onniscienza e all'onnipotenza joyciana l'antidoto «dell'impotenza e dell'ignoranza». Forse, però, la scelta stilistica più radicale operata da Beckett, rispetto a quelle di Joyce, non è tanto l'aver optato per la «mancanza di conoscenza e nel togliere, nella sottrazione piuttosto che nell'addizione» quanto piuttosto nel suo pervasivo uso della prima persona (che l'autore dell'*Ulisse* evitò accuratamente) e che

tramuta il flusso di coscienza joyciano nel sordo soliloquio ossessivo di un narratore omodiegetico che non lascia possibilità di contraddittorio. Frasca dà ampio spazio alle vicissitudini editoriali dei singoli testi e al tutto, peculiare «equilinguismo» che caratterizza l'intera produzione di Beckett, scritta o autotradotta, di volta in volta, in inglese o in francese (ponendo peraltro un'ulteriore sfida al traduttore finale, che si trova a operare in una lingua «terza»). Per Beckett la scelta d'una lingua diversa dalla propria fu una forma di resistenza, e secondo Frasca esse «il francese a guerra conclusa, scegliendo così, in verità, di dare seguito alla lingua del suo impegno, intellettuale e politico». Dopo le prime prove teatrali, per lo scrittore irlandese diventerà primaria la questione della «voce umana», inquadrata però, scrive Frasca, «in una vera e propria antropologia del gesto» assieme alla «consapevolezza che anche la pagina, persino quella romanzesca, abbia una voce tutta sua, sempre mutevole ma persistente, e che il compito del romanziere sia d'intercettarla e farla risuonare». Un percorso che raggiunge i suoi esiti più alti in *L'Innommable*, il romanzo del 1949 che chiude la trilogia composta da *Molloy* e *Malone meurt*, in cui Beckett fa proprio l'assunto wittgensteiniano dell'indicibilità delle cose. *L'Innommable* è solo una voce, la voce di qualcuno che tenta di stilare un bilancio di una esistenza fallimentare, ma che – nonostante l'essere ridotto a un tronco umano o forse a un verme – è cosciente di dover prestare testimonianza, di dover go on e di non poter far altro «che continuare». Imperativo insito anche nel finale di *En attendant Godot*, quando Didi contrappone alla dichiarazione di Gogo «non posso più continuare

così» la proposta di posporre i loro intenti suicidi al giorno dopo. È l'imperativo impersonale che permea *Worstward Ho* (*Peggio tutta* nella traduzione di Gabriele Frasca): sullo sfondo la coppia male assortita di un vecchio e un bambino, forse in fuga da una catastrofe, da una guerra, dall'indigenza, dalle persecuzioni, dall'intolleranza, dalla brutalità della vita, mentre si ode solo una voce che incita a «tentare di nuovo. Fallire di nuovo. Fallire meglio di nuovo. O meglio peggio. Fallire peggio di nuovo. Ancora un po' peggio di prima. Fino a disgustarsi una buona volta». Sempre «in attesa del peggio ulteriore».

«In verità» sottolinea Frasca a conclusione del suo saggio introduttivo «nella condanna purgatoriale alla replica soggetta all'entropia, inflitta da Beckett a tutti i suoi personaggi perlomeno a partire da *En attendant Godot* e *L'Innommable* e realizzata perfettamente in quella “folle invenzione per la tv” rappresentata da *Quad*, non è difficile scorgere in atto l'unica legge che sembrerebbe destinata a governare, fino al suo lento ma inesorabile esaurimento, la società basata sull'immaginario che si è imposto nel secolo breve. Infatti «nell'immaginario che fonda il sociale nel quale siamo immersi non c'è nient'altro – su questo Beckett ne sapeva più di tanti analisti politici – al di fuori del sistema a replica inclusa, destinato comunque a deteriorarsi ogni volta di più, su cui esso si basa». Ovvero l'infinita rilegibilità di un testo, la rifruibilità d'una pièce teatrale, di un film ogni volta che viene proiettato, d'uno spot pubblicitario ogni volta che viene trasmesso. Alla fine resta l'irrisolvibile questione posta in *Worstward Ho*: «Quali parole per cosa allora?» forse «parole peggiori per un di più di peggio ancora».

«Un mondo in cui un diffuso degrado postapocalittico lascia spazio ad **abbandoni poetici**, a inaspettati **risvolti comici**, a **rimandi scatologici**, a rapporti sessuali tra partner senescenti e a una **disperata volontà d'andare avanti**, di seguitare a sperare, costi quel che costi.»

Giulia Caminito

Il romanzo non deve morire

«La Stampa», 10 aprile 2024

Discutere della morte della letteratura serve a rianimarla e a capirla meglio. Parte dell'intervento della scrittrice al festival Multipli Forti di New York

«In Francia si sente spesso ripetere che il romanzo sta morendo, che il romanzo è morto» scrive Simone de Beauvoir in *Vecchi e nuovi eroi*, un intervento del 1947. Già nel dopoguerra erano infatti moltissimi a pensare che il vero romanzo non facesse più parte della produzione letteraria francese.

Erano alle spalle i grandi classici dell'Ottocento che avevano fatto scuola e reso immortale la propria fama nella letteratura europea. Eppure, nota de Beauvoir, le librerie continuavano a essere piene di libri che venivano classificati come «romanzi» e le persone continuavano a comprarli e a leggerli.

Per Joseph Bottum, il romanzo riempie gli scaffali delle librerie di tutto il mondo, ma il suo «declino», se non la sua morte, «riflette una nuova crisi nata dal crescente fallimento della nostra cultura e dai suoi dubbi terminali sui propri stessi progressi».

Dieci anni fa, lo scrittore e giornalista Will Self teneva una lettura pubblica dal titolo *Il romanzo è morto (questa volta sul serio)*, dove diceva che il romanzo come forma letteraria sarebbe dovuto morire con Hemingway e Fitzgerald. Invece si era trascinato per altri tre quarti di secolo.

Le constatazioni senza appello di entrambi e di molti altri chiamano in causa la crisi della cultura e della letteratura occidentale, della sua tenuta nei tempi che verranno, dei suoi tracolli e le sue incapacità. In

questa ottica il romanzo come organismo complesso e complessivo non può più esistere, non ha le condizioni per essere scritto.

Ma se il romanzo è morto, vuol dire che la parola «romanzo» oggi viene utilizzata per definire qualcosa che in realtà ha solo a che fare coi fantasmi della fu letteratura e li scimmiotta malamente nel presente. Si tratta quindi anche di un discorso di «dignità»: le forme contemporanee non sono degne di essere chiamate romanzo perché hanno perso in parte o del tutto il legame con quello che il romanzo dovrebbe essere. Sono finite le grandi storie, i grandi personaggi e restano le minutaglie, le piccolezze.

Molti sono gli articoli che hanno passato in rassegna DeLillo, Roth, Amis e hanno stilato le liste di chi si è avvicinato al grande romanzo, di chi proprio no, di chi è riuscito in un'opera ma ha fallito nelle altre, di chi ricorderemo nei secoli a venire, di chi verrà di certo spazzato via dal tempo.

Non solo critici e studiosi di letteratura ma anche giornalisti e scrittori si passano il testimone ogni due o tre anni per farci sapere che il romanzo è passato a miglior vita, una constatazione di decesso ricorsiva, ciclica. Spostando, come fa de Beauvoir, lo sguardo dall'oggetto al processo si nota che, al di là del constatare la morte del romanzo, risulta interessante la constatazione stessa che torna, che appartiene a più

«Oggi vari e importanti intellettuali hanno dichiarato che **non leggono la narrativa pubblicata in Italia**, quella prodotta dai viventi. Ci hanno anche tenuto, in alcuni casi, a sottolineare che forse qualche vivente lo leggono, ma solo se maschio.»

di un'era e a più di una comunità di critici e scrittori, nella maggior parte, va detto, uomini.

A cosa serve parlare di morte del romanzo, ogni dieci o quindici anni, a proteggerlo, a criticarlo, a rimpiangerlo? Forse tutte queste cose insieme.

Il rito funebre, che si svolge pubblicamente attraverso articoli e saggi, anima gli spiriti di chi vorrebbe rientrare in quel criterio e difendere il proprio postromanzismo, di chi ci tiene a fare del proprio canone personale una chiave di lettura oggettiva della letteratura mondiale, di chi scuote il tappeto del dibattito sperando che gli scrittori, impegnati a calpestarlo mentre sorseggiano un Martini, si risvegliano e tornino a interrogarsi sulla letteratura, piuttosto che sulle vendite, le recensioni sui giornali e le convocazioni ai premi. Quante volte in Italia, dove il legame con la letteratura del dopoguerra e la sua produzione strabiliante, fortissima e variegata ha creato dei riferimenti difficili a cui rapportarsi, vengono fatti nomi come quelli di Moravia, Pasolini, Morante, Ortese, Ginzburg, Pavese, Calvino per definirli inarrivabili e intoccabili, talmente impossibili da avvicinare che sarebbe meglio smettere di chiamarsi scrittori o scrittrici per trovare nuove parole con cui definirsi. [...]

Oggi vari e importanti intellettuali hanno dichiarato che non leggono la narrativa pubblicata in Italia, quella prodotta dai viventi. Ci hanno anche tenuto, in alcuni casi, a sottolineare che forse qualche vivente lo leggono, ma solo se maschio. Per le donne non c'è proprio speranza, loro non l'hanno mai scritto il grande romanzo, figuriamoci ora cosa possono fare (poverette!). Molti di questi pregiudizi risultano ridicoli, anche se è comprensibile la difficoltà

di orientamento in un panorama editoriale esplosivo, dove la sovrapproduzione è costante ed è ancora di più complicato immaginare la resistenza delle opere romanzo al flusso del tempo.

Il romanzo sta mutando, cambia la sua pelle, a una velocità tale, in realtà, che è difficile oggi anche solo sentire se respira ancora o meno, se esiste o meno. In Italia stiamo per esempio assistendo alla grande fortuna della biografia, dove è una singola vita a essere al centro della narrazione e dove l'elemento romanzesco spesso non riguarda la ricostruzione dei fatti di quella vita, ma la maniera in cui viene impostato il racconto, l'incursione di elementi romanzeschi nella narrazione biografica reale e fattuale, l'affacciarsi dell'autore o autrice sulla scena, la raccolta di materiali di ricerca che viene resa parte integrante del romanzo.

È vero che il romanzo oggi in Italia, e non solo, è contaminato, ibridato, dalla saggistica, dal reportage giornalistico, dalla poesia e dal teatro (e quindi a suo modo estinto, esangue), ma è vero anche il contrario e cioè che l'elemento finzionale continua a trovare i propri spazi nel racconto del reale e che sempre di più si pubblicano biografie romanzate e reportage narrativi. L'elemento inventivo serve, non se ne può più fare a meno, come serve il romanzo, anche se il suo campo d'azione è diventato più limitato, anche se proprio nel tentativo della scrittura si mostra la crisi della nostra epoca, il suo fallimento.

Da un altro punto di vista le contaminazioni con altre forme di scrittura sembrano anche restringere il campo d'azione del romanzo, come se la richiesta di realtà fattuale, di esperienza diretta, di testimonianza oculare, sia sempre più pressante e scrivere

«Per le donne non c'è proprio speranza, loro non l'hanno mai scritto il grande romanzo, figuriamoci ora cosa possono fare (poverette!).»

a partire da studi e ricerche personali, mettendosi nei panni di personaggi d'estrazione sociale, culturale, storica diversa, sia da considerarsi sempre più scandaloso.

La posizione narrativa della prima persona, dell'io narrante, viene scambiata costantemente con la voce confessionale di chi scrive, tutte le storie raccontate da questa posizione diventano automaticamente autonarrazioni, spazi dove la fiction si è ridotta o pare star scomparendo per lasciare il passo all'io che racconta la propria vita in presa diretta.

Un'ampia comunità di scrittori richiede a gran voce che certe narrazioni marginali (per fattori economici, politici, sociali) vengano scritte dal margine e non interpretate dall'alto, da una posizione di privilegio e benessere. Ma il grande romanzo, che si teme sia sparito, non era interprete del mondo a prescindere dalla posizione da cui era scritto?

È essenzialmente vero quindi che oggi il romanzo ha perso molte delle proprie specifiche e si sta evolvendo verso forme ancora poco chiare i cui esiti non sono incasellabili, ma è anche vero che sono in ballo nuove consapevolezze sui limiti e sulle possibilità della letteratura e della narrazione.

Claudio Piersanti ha scritto: «Il romanzo muore a ogni ciclo generazionale. Ed è giusto così, perché secondo me il romanzo non esiste, è un genere

autogenerante, non c'è schema, non c'è scrittura». Aggiungo a questa provocazione una serie di domande: il romanzo deve essere grande per essere degno? Può esistere una letteratura piccola e fragile che raccoglie le fragilità di chi scrive e del contesto in cui lo fa? E può essere che morte significhi solo trasformazione, trapasso come appunto passaggio verso una terra diversa e attraversabile?

Si può credere che il dibattito intorno alla letteratura lasci da parte quella che a volte sembra una gara al posizionamento, al podio, alla misurazione? Si può immaginare che si abbandoni un pensiero «forzuto» della sua esistenza, per incontrare anche dimensioni ridotte e non per questo svalutabili della scrittura che passino anche attraverso le nuove forme romanzo?

Sono domande aperte che chiamano in causa il senso dello scrivere e del parlare di scrittura, come un senso che prende atto di ciò che è perduto, di ciò che è fallito, e però non si arrende alla semplice constatazione di morte, ma prima di procedere alla sepoltura pretende di tentare la rianimazione, il risveglio seppur parziale del romanzo che a ogni nuovo ciclo, a ogni nuova era, a ogni nuovo secolo ci sorprende e ci interroga. Soprattutto a partire dalla sua assoluta e insindacabile, e a volte insopportabile, libertà d'azione e reazione.

«Molti di questi pregiudizi risultano ridicoli, anche se è comprensibile la difficoltà di orientamento in un **panorama editoriale esplosivo**, dove la sovrapproduzione è costante ed è ancora di più complicato immaginare la resistenza delle opere romanzo al flusso del tempo.»

Filippo La Porta

Violenza, paura, ambiente... Bene, ma dov'è finito lo stile?

«l'Unità», 13 aprile 2024

A una prima analisi contenutistica, le dodici opere dello Strega restituiscono le tensioni contemporanee, ma i temi non bastano. Serve la scrittura

Ogni anno sui dodici del premio Strega si scatenano esercizi più o meno probabili di sociologia, per capire se questi libri rispecchiano – e in che misura – tendenze, mode, idee, tonalità emotive del nostro presente e della nostra società. Insomma lo spirito del tempo.

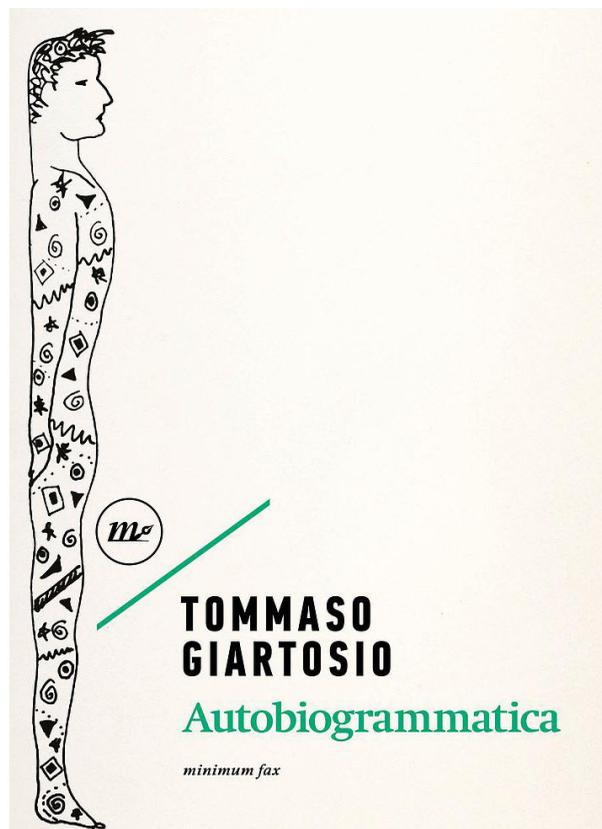
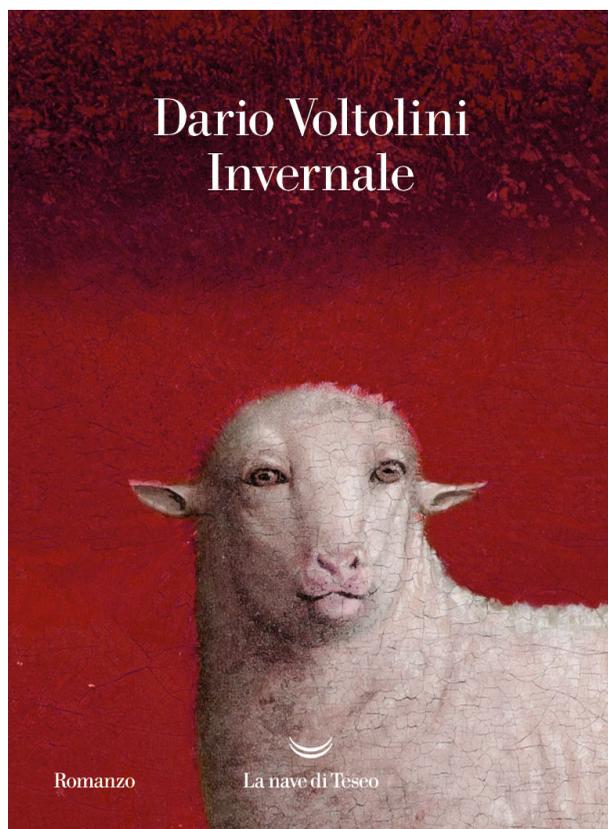
Ripassiamone un po' alla rinfusa i temi: molte storie di donne (vittime ma anche eroine, orfane e protagoniste) tra provincia e metropoli, molta Storia tra Impero bizantino e i nostri anni di piombo, catastrofe climatica, covid ed epidemie, mondi postumani. Si potrebbe riassumere così: al centro la violenza, anzitutto sulle donne, sugli esseri più deboli, privi di difese, poi ampliando l'orizzonte la «violenza» insita leopardianamente nella natura (matrigna crudele, o nel migliore dei casi dura nutrice). Certo, noi abbiamo contribuito a far esplodere il virus, a fargli compiere il salto di specie, però verosimilmente non l'abbiamo prodotto noi (salvo che nelle paranoie complottiste): i batteri – sia buoni che cattivi – sono il 90% delle cellule del nostro corpo, e insomma la natura è del tutto indifferente verso la nostra sofferenza. Dunque, lo stato d'animo prevalente è la paura. Proprio quella paura che secondo Hobbes sta all'origine della politica (lui ne era ossessionato, fin da quando seppe che la madre per partorirlo aveva rischiato di morire), e che oggi, opportunamente

manipolata, è il brodo di coltura dei populismi reazionari sparsi per il globo. In nome della paura, cioè della sicurezza, siamo pronti a cedere diritti, libertà personali. Sarà pure vero che il mondo contemporaneo, rispetto a quello primitivo, è assai meno violento, come sostengono storici e paleontologi (da Pinker a Harari), almeno proporzionalmente. Così come, al netto della Russia di Putin, oggi nessuno Stato pensa alla guerra come «normale» soluzione di problemi e conflitti interni. Però la violenza sommersa, latente, è comunque nell'aria. Tempo fa sono andato a parlare di Dante in una quinta elementare. Ho chiesto ai ragazzini della classe di dirmi qual è secondo loro il peccato capitale più grave nella Divina Commedia: non mi hanno detto la superbia – come risulta dalla gerarchia abbozzata da Virgilio nel Purgatorio – ma, sorprendentemente, l'ira. Sono spaventati da un mondo di adulti che sentono pieno di rabbia, esplicita o repressa. Basta la sera fare un giro di zapping sui talk show.

Infine. Questi esercizi di sociologia, o antropologia, sui testi letterari, benché legittimi hanno tutti un grave limite. Sono viziati da contenutismo. La letteratura è fatta invece di parole, di buon uso delle parole. Un romanziere usa le parole per creare immagini mentali, non ha altro che quelle. Per uno scrittore lo stile non è ornamento, sovrapposizione

decorativa, ma il principale strumento di conoscenza. In questo senso la letteratura è soprattutto dire una cosa, qualsiasi cosa, in modo «interessante», perché dentro quella cosa scopre una verità ulteriore – universale, benché più nascosta – che ci riguarda tutti. Nei dodici dello Strega la presenza di uno «stile», di una lingua espressiva oltre che comunicativa di una voce personale – cioè la vera differenza tra letteratura e ciò che non lo è (articoli di giornali, sceneggiature, diari, inchieste...) –, a me sembra piuttosto rara e in fondo non più richiesta. Secondo la storica dell'arte newyorkese Rosalind Krauss, che definisce il nostro tempo artistico come «età postmediale», è così. Che significa? In ogni campo, in ogni linguaggio, ci troviamo molto al di là del medium di quel linguaggio, almeno da quando Pollock rinunciò a tela e cavalletto: oggi un musicista potrebbe non saper leggere lo spartito (e neanche suonare uno strumento: se premi

un tasto hai un arpeggio di chitarra!) ma solo avere domestichezza con l'elettronica e disporre di un buon orecchio, un romanziere potrebbe limitarsi ad avere una potente idea narrativa (quasi solo un «trattamento») che poi sviluppano gli editor (alcuni scrittori di successo pare che suggeriscano solo i plot, che altri eseguiranno), un fumettaro potrebbe ignorare l'arte del disegno (come del resto un architetto) affidandosi a programmi di grafica sofisticati... Non voglio sembrare ingeneroso. Parlo solo di una tendenza generale, di una (relativa) svalutazione del medium della scrittura all'interno della letteratura contemporanea. Nell'elenco dei dodici finalisti ci sono almeno quattro o cinque eccezioni (anzitutto Voltolini e Giartosio, artigiani squisiti della lingua, poi la vocazione affabulatoria di Di Pietrantonio travasata in una prosa densissima...), ma chissà se saranno valorizzate dalla vasta comunità degli Amici della domenica.



Franco Cordelli

Colazione da Capote

«la Lettura», 14 aprile 2024

Il romanziere che ha creato un'icona e un genere, la non fiction novel, vanta numerosi tentativi di imitazione. Le controversie sulla sua opera

È il centenario della nascita di Truman Capote. «Nacqui a New Orleans, figlio unico» scrisse lo stesso Capote per il ventesimo anniversario del suo primo romanzo, *Altre voci, altre stanze*. «I miei divorziarono quando avevo quattro anni. Fu un divorzio complicato, con molta acrimonia da ambedue le parti, ed è principalmente per questo che passai la maggior parte della mia infanzia sballottato da un parente all'altro tra la Louisiana, il Mississippi e le campagne dell'Alabama (frequentando saltuariamente scuole a New York e nel Connecticut). Quello che lessi da autodidatta fu molto più importante della mia istruzione ufficiale, che si rivelò una perdita di tempo ed ebbe termine quando avevo diciassette anni.» È l'età in cui cominciò a scrivere quel primo romanzo che gli attribuì una fama di pura eccentricità, sempre discussa. Fin dal principio. Non era, quel romanzo, molto influenzato da Carson McCullers?

Le controversie sulla sua opera non cessarono mai. Si protrassero oltre la morte, avvenuta nel 1984, ed è difficile stabilire quanto derivassero dal personaggio o da quanto egli aveva scritto e pubblicato. Faccio un esempio. Cosa di lui pensavano i critici e i suoi colleghi? Qui in Italia, per un puro malinteso, l'introduzione al Meridiano Mondadori fu affidata a Alberto Arbasino, che non lo amava in modo particolare. Non vedo traccia del suo nome nei libri di Alfred

Kazin, di George Steiner, di Frank Kermode, di Harold Bloom. Kenneth Tynan, per *A sangue freddo*, accusò Capote di aver accelerato l'esecuzione dei due colpevoli per mettere al sicuro la fortuna del suo romanzo. Leslie Fiedler (nel 1960) scrisse di Capote: «Truman Capote, che, fin dal principio, mostrò un notevole talento di scrittore, ha finito via via col recitare una parte, sia nei suoi scritti sia fuori di essi, e rappresenta, a beneficio del suo ristretto ambiente, l'elegante androgino malinconico, metà reginetta di bellezza e metà anormale. Ha dissipato quanto di buono prometteva dandosi al giornalismo». Per non parlare dei colleghi, benché in questo caso gli scambi di critiche, anche aspre, non vennero mai meno. Penso a Saul Bellow, a John Updike, a Gore Vidal; ma anche a scrittrici molto più giovani: non lo nominano né Zadie Smith, né Siri Hustvedt, né Rachel Cusk. Tra questi, un caso speciale è Gore Vidal, prima amici, poi nemici, poi di nuovo amici e di nuovo nemici. Scrisse Vidal: «Né io né Mailer né Capote, per citare tre scrittori dal talento molto diverso, abbiamo mai mostrato il nostro valore reale fino a quando non abbiamo trovato la nostra vera voce. Mailer ha passato anni a cercare di scrivere capolavori senza tempo, e questi anni hanno avuto un effetto disastroso su di lui. Capote non è mai stato altrettanto ambizioso, né altrettanto letterario.

Voleva semplicemente diventare famoso scrivendo; perciò ha solo copiato i libri di scrittori alla moda. Ha saccheggiato Carson McCullers per *Altre voci, altre stanze*, rapito la Sally Bowles di Isherwood per *Colazione da Tiffany*».

Non citerò le opinioni di Capote su Mailer, su Vidal, su Updike. Disse di Faulkner: «Non gli interessava lo stile. Si è trovato per caso con una specie di stile sciatto sul quale non ha mai avuto un controllo reale». Di Thomas Pynchon: «Orrendo». Di Donald Barthelme: «È lo scrittore più falso e noioso del mondo». Di Jack Kerouac: «Era un buffone. Povero, vecchio Kerouac». Capote sapeva un po' il russo; era stato a Mosca a lungo, seguendo il musical *Porgy and Bess*, trasferta cui dedicò *Si sentono le Muse*. Disse di Dostoevskij: «Sì, gli interessava lo stile. Solo che il suo stile fa schifo». Questo era anche il clima. Il clima dell'epoca. Ma non posso non citare quanto di lui disse William Styron: «È uno scrittore estremamente dotato, un uomo con un talento

quasi unico. Padroneggiava alla perfezione la lingua ancor prima di avere l'età per votare. Grazie al tocco della sua penna le parole ballavano e cantavano, cambiavano colore misteriosamente e facevano giochi di prestigio, provocavano risate e brividi lungo la schiena, arrivavano al cuore».

Ecco, il punto è questo: le sue parole arrivavano (arrivano) al cuore. Non si limitò a frequentare l'alta società, a bere, a fare uso di cocaina. E non è neppure vero che il suo talento non era «letterario». Dopo il successo di *A sangue freddo*, quando il meno attendibile tra i suoi biografi, Lawrence Grobel (ben diversi i libri di Gerald Clarke e George Plimpton), gli chiese se Joyce e Proust avessero portato il romanzo al suo limite estremo, rispose: «Non lo penso affatto. Il romanzo ha le sue radici, ma credo che si stia avvicinando sempre più a quello che sto tentando di fare io, ovvero trasformare la verità in finzione, o la finzione in verità... Poi non è questione di verità o finzione. Si tratta di raccontare una storia,



solo di questo. Si tratta di imparare a controllare ciò che si narra, in modo che scorra più velocemente e allo stesso tempo scavi più in profondità. Dal punto di vista tecnico, posso usare espedienti narrativi in tutti e due i modi». Dopo averlo intervistato nel 1980 («quell'omino bambinesco, scalzo, in camicia da notte, un metro e sessanta per quarantacinque chili scarsi... Me lo immagino come una presenza innocua e rassicurante, seduto sul bordo di letti e divani, pieno di verve, con quella sua voce cantilante e interrogativa»), sei anni dopo Martin Amis scrisse: «In *Colazione da Tiffany*, Capote stronca *Il canto del boia* di Mailer e ne approfitta per ribadire la sua tesi per cui il romanzo verità è, o può essere, “fantasioso” almeno quanto il romanzo non verità, vale a dire il romanzo vero e proprio».

Torniamo però a quell'opinione di Gore Vidal, che *Colazione da Tiffany* altro non sia che un «rapimento» dalla Sally Bowles di Christopher Isherwood. Vidal si riferisce naturalmente a *Addio a Berlino*, ovvero a un suo lungo capitolo. Ma *Addio a Berlino* non è che il titolo italiano. Il titolo originale è *I Am a Camera*. Ora è indubbio, o almeno io credo, che Capote il romanzo di Isherwood lo avesse letto. Si potrebbe pensare che ve ne siano tracce minime qua e là (compare perfino il nome Sally – ma attribuito a un uomo, e a un uomo molto speciale, Sally Tomato, il trafficante in carcere che Holly va a trovare ogni mese e che risulterà la causa del suo arresto – e qui, con una lieve deviazione, ne ritroviamo forse una traccia in un romanzo italiano contemporaneo, in *Cleopatra va in prigione* di Claudia Durastanti). Soprattutto, Holly, proprio come la protagonista del racconto dello scrittore inglese, vive in un perenne stato di ebbrezza e di confusione: sua massima ambizione (come quella di Capote) è di vivere nell'alta società e nonostante a diciannove anni confessi di aver avuto rapporti solo con undici uomini (ma di volere nove figli) l'impressione del lettore, o quella che Capote ci lascia intravedere, è che uomini ne abbia avuti molti di più – non fosse che per sbarcare il lunario, o meglio per mantenere un certo tenore di vita.

Cruciale è tuttavia che, nei dodici mesi da Capote raccontati, Holly non solo vive in modo più avventuroso di Sally ma che tutte le sue vicende producono un effetto di intimità che a Isherwood non interessa affatto: il suo romanzo mantiene uno svolgimento fedele al titolo. Il narratore registra ciò che vede, non si mette mai in gioco, non sembra neppure voler capire. Isherwood (è la sua grandezza) non cade mai in una qualche frase di sintesi, non lascia lievitare «pensieri», tanto meno giudizi.

Al contrario, Capote ha molte tentazioni, di diversa natura – anche saggistica. In *Colazione da Tiffany* molto meno, va da sé, che in *A sangue freddo*: questo è un romanzo (sia pure un romanzo verità) e *Colazione da Tiffany* è un racconto – nel quale, semplicemente, la protagonista corre mille avventure: incontra una quantità di uomini, crede di essere gelosa di un'altra donna, ama il fratello Fred in guerra (siamo nel 1943), vive con José, spera di sposare José (un ricco brasiliano), rimane incinta, dichiara all'amico e narratore «Fred» (così vuole chiamarlo) la sua imperitura amicizia, ammette di essere sposata da quando di anni ne aveva quattordici, dice che quel matrimonio non esiste (come può dirsi un matrimonio valido per una quattordicenne?), fa di continuo provini, si affaccia quasi nuda alla finestra della sua disordinatissima camera quando è agli arresti domiciliari, riceve dal brasiliano che la voleva sposare la lettera in cui annuncia d'essere tornato a Rio senza di lei, ma lei avendo in tasca il biglietto per l'aereo decide di partire lo stesso – però perdendo mentre corre all'aeroporto il suo gatto, rimasto senza nome perché «noi non ci apparteniamo», e invano torna sui suoi passi, e prega ancora di cercarlo l'uomo che non è più Fred perché ha appena saputo che suo fratello è morto – dopo tutto questo, dopo che tutto ciò scorre velocemente e che noi quasi di nulla ci accorgiamo – come Capote diceva e voleva – quale lettore può ancora pensare che *Colazione da Tiffany* abbia una qualche reale parentela con la discrezione dell'autore di *I Am a Camera*? Quale lettore non sente che questo racconto gli è arrivato al cuore?

Alcide Pierantozzi

Fare palestra per non impazzire

«Lucy», 15 aprile 2024



«La parte peggiore di avere una malattia mentale
è che le persone si aspettano che ti comporti
come se non l'avessi.»
Joker di Todd Phillips (2019)

Sono le tre del pomeriggio di un giorno di marzo, di un anno in cui ogni mattina ho pensato di farmi del male.

Le medicine che prendo al risveglio fanno effetto verso l'ora di pranzo, ma a volte l'incantesimo è impuntuale.

Sono in cura da due neuropsichiatri (uno qui a San Benedetto, l'altro a Milano) che non mi credono: le molecole di questi psicofarmaci non hanno il timer, si sono accampate da tempo nel mio organismo.

Eppure il paesaggio industriale, oltre i vetri della palestra, non ondeggia più come qualche minuto fa e il mio cervello sta sperimentando un riassetto delle proporzioni.

Sono le tre del pomeriggio di un giorno di marzo e il sole si consolida sulla realtà che si nebbia. Da qui si vede solo la sommità dei Sibillini, la base è coperta da un'infilata di centri commerciali e di fabbriche. C'è un odore di solfatara nella sala pesi, le filacce di muffa tremano sulle travature del soffitto.

Eccomi, con la felpa e il cappuccio perché ho sempre freddo, con lo sguardo nittitante da antipsicotici, con una certa urgenza sudaticcia nelle mani, ma ancora in catalessi mentre guardo gli altri che si allenano. Mi sto svegliando da un'immobilità minerale. Sotto i piedi comincia ad ardermi una fiamma piccola. Ho una massa di cento chili per un metro e novantadue e occupo parecchio spazio, anche se il peso della mia disabilità psichica eccede di molto quello del corpo.

Mentre riscaldo le cuffie dei rotatori con l'elastico, nello stomaco mi si accumula l'acido di quello che è successo stamattina. Dopotutto adesso sto bene. Stamattina mi faceva schifo tenere questa lingua in bocca.

Stamattina ho sentito più forte del solito l'urto della malattia, ho cercato su internet il kit per il suicidio che vendono in Canada, una maschera al nitrito di sodio; e insomma ho cercato, cercato, con una zuppa al posto del cervello. Adesso il mio corpo è pronto a due ore di allenamento intensivo e si appresta a riguadagnare in muscoli quello che ha perduto in lucidità mentale.

A fine allenamento, quando farò la sauna, il calore mi farà andare il sangue in pappa. Sentirò disgiungersi gli arti – braccia, gambe – disossati. Due sudori diversi mi confluiranno allora sulla pelle, di cui uno mi appartiene e l'altro è putrido di scarti chimici.

Dal 2020 prendo sette pasticche al giorno per sopravvivere, cinque la mattina e due dopo cena. Noradrenalina-dopamina, paroxetina, antipsicotici e antiepilettici, in due uniche indigeribili razioni.

Dal 2020 mi alleno tre, quattro ore al giorno, sei giorni su sette, e ho cambiato del tutto fisionomia: anche se la mia vita è un continuo crollo d'ossa, ho trenta chili di muscoli in più e la pelle luccicante di un ventenne. Se ricorro al reagente della sauna non è per vanità: farmi colare il corpo addosso è diventata una liturgia serale di svelenamento.

Ma voglio essere preciso nel raccontarvi questa storia. Devo solo attenermi alla regola di non inventare niente, di appoggiare la matita sul foglio e andare veloce. Scrivere per me è diventata un'attività motoria della mano, ormai, più attendibile della mia mente. Raccontare i fatti miei mi metterebbe a disagio come scrittore se mi sentissi ancora tale, ma è finita: io sono stato colpito nel punto in cui hanno sede le forze della scrittura. Episodi di dissociazione continui, allucinazioni, autolesionismo, corse al pronto soccorso, tentativi e minacce di suicidio che hanno annichilito la mia famiglia.

Io impazzisco e mi dicono che la realtà è sempre qui, attorno a me, un po' più indietro, un po' più avanti, o come un vento laterale: ma imprendibile per il mio cono d'occhio, impossibili da raccontare.

Ho sempre pensato che lo scopo della scrittura fosse quello di interrogare la realtà del presente in cui viviamo – non di mettere in dubbio la realtà in quanto tale. Adesso, a sollevare le pietre delle mie parole, emergono tagli di decubito sulla pagina, un humus di vermi.

INDOVINA IL NOME DELLA MALATTIA

La mia malattia è mentale, ma riguarda il corpo.

Forse solo all'inizio sono stato investito da una grande tristezza cosmica, ma ero troppo piccolo per potermene ricordare. Ho perso un fratellino quando avevo solo un anno, e mia madre... beh, sono cresciuto con una ragazza poco più che adolescente e il suo sguardo alluttato. Di colpo, per osmosi con lei che non era più in grado di camminare eretta, che gattonava a terra fissando il pavimento, mi è caduta la visione da lontano.

Tutti gli psichiatri da cui sono stato in cura sono d'accordo su un unico punto: ho avuto una terribile depressione infantile. Poi ci sono state diagnosi sempre diverse e nomi-mandala che mi hanno raschiato le orecchie ogni giorno: depressione maggiore con disturbo ossessivo-compulsivo invalidante e psicosi fino ai vent'anni; sindrome di Asperger (scoperta dopo) con depressione ciclotimica fino ai trenta; bipolarismo di tipo uno con depressione psicotica fino a oggi.

Purtroppo, con i disturbi psichiatrici, il nome preciso della diagnosi non è sempre scontato: faccio la stessa terapia di chi è schizofrenico o bipolare, ma siccome non esiste una tac per scansionare la psiche, procedo curando per tentativi una malattia innominata.

La scuola per me è stata un incubo, perché ai tempi nessuno mi aveva diagnosticato né un possibile autismo né il disturbo depressivo, e gli insegnanti non facevano altro che umiliarmi e bocciarmi. Le droghe, e soprattutto l'alcol che il mio corpo ha assimilato dai venti ai

trent'anni, hanno formato, mescolati con la paroxetina – ai tempi prendevo solo quella – una personalità abituata a continui episodi di dissociazione.

All'inizio si impazzisce nella convinzione di essere particolarmente presenti a sé stessi, per eccesso di analisi, come per un vizio di congettura: si sentono le campane che cozzano, ma sono così lontane da fare cincin. C'è un mezzo gaudio, all'inizio, che ti fa sentire invaso da un tempo accelerato, che ti spinge a fare mille cose, che ti fa credere nel paranormale. Si impazzisce con la sicurezza di rappresentare il meglio in fatto di raziocinio. Il dirompere vero e proprio della malattia credo lo si scelga, forse per sfinimento.

Io l'ho scelto, verso i trentacinque anni. C'è un accenno di crudeltà, negli occhi di chi sta per fare una scenata di rabbia, che spiega molto bene questa decisione. Spalancato quello che non andrebbe spalancato, mostrata l'impronta minatoria che non andrebbe mostrata mai, alla fine saltano i bottoni del cervello, ed è liberante l'accanimento con cui ci si desidera sempre più pazzi.

La mia malattia mentale, ormai da cinque anni, ha raggiunto la sua acme e si riassume in qualcosa di spaventoso: adesso ad esempio me ne sto qui, immobile davanti al foglio, e mi tocco a mani nude l'ugola sul palato perché sono convinto che stia sparendo. È un'operazione che richiede ore, a volte giorni, un'arte carabinieri del dettaglio. L'attendibilità scientifica delle mie diagnosi è ovviamente inesistente: non ho una laurea in Medicina. I dati cognitivi (la mia ugola è sempre lì) sono sempre soverchiati da quelli incogniti dell'incertezza e della possibilità. È come se mi mancasse quell'intelligenza di fondo che porta ogni persona sana non tanto a scacciare un brutto pensiero, o ad andare dal dottore, ma a comprenderne l'infondatezza, la portata fantastica.

Il 10 marzo ero in Abruzzo, dove ho la residenza, ma non sono andato a votare per le elezioni regionali. Sulle scarpe quella mattina vedevo dei piccoli serpenti vivi. Si erano infilati negli occhielli della tomaia, al posto delle stringhe, e si dibattevano senza riuscire a districarsi. Avevo inoltre la convinzione che un'enorme farfalla con le ali sporche di escrementi umani si fosse nascosta in casa, perché ne sentivo l'odore (ma perché proprio una farfalla? mi chiedeva mia madre).

Sono ossessionato dalla degenerazione della sanità abruzzese, dalla corruzione nella provincia di Teramo, ho passato l'invernata a documentarmi su questi argomenti, ma quel giorno sono andato in tilt. Quando molti pensieri entrano in collisione tra loro, ciascuno con la propria risonanza lirica, i sintomi della malattia sfociano in una crisi autistica di tale portata da richiedere l'intervento tempestivo di molte persone: lo psichiatra, il medico condotto, la mamma, il fratello. Devo aumentare i farmaci e devo espormi alla luce del sole. Fisicamente comincio a tremare e ad avere tutta una serie di movimenti stereotipati: batto le mani, roteo i polsi, ripeto la stessa parola per giorni, mi tocco e massaggio alcune parti del corpo fino a farle sanguinare. Mi sento ridotto a puro peso. Divento disfunzionale. Cerco aiuto e supplico il ricovero in clinica. È come essere una tartaruga rovesciata incapace di girarsi da sola. Un pezzo d'acqua che attraversa i deserti del mondo in cerca di una bocca.

L'ODORE DEI GIORNI

C'è sopra la mia testa una specie di supercoscienza in grado di discernere tutto, diciamo una zona franca dell'intelligenza, ostacolata però da continui scompensi vascolari e da sbilanci

energetici. È una coscienza che se ne sta al di fuori di me, e che attende con orrore il marameo dei pensieri. A volte sento fisicamente il mio cervello, avverto i suoi gangli malati, i suoi ronchi, ho proprio l'impressione di avere un cavolo cappuccio marcio avvitato nella scatola cranica, pinzato con una forchetta. Una gengiva enorme e rotonda, inguainata in un intrico di filo interdentale.

Lo percepisco come uno di quei posacenere col filtro mangiafumo, con la sigaretta dentro che continua a bruciare. Ma è impossibile chiedermi di fare perno su questa consapevolezza per arginare le crisi e comportarmi in modo normale, chiedermi insomma di alzarmi e andare a votare. Sarebbe come chiedere a qualcuno di tenere gli occhi aperti senza battere le ciglia per ore. L'ansia mi sprema tutto, la perdita di contatto con quella zona franca è un'occlusione.

Solo quando alzo i pesi in palestra riesco a sbollentare questo dolore cronico e a impedirmi di avere una crisi ingestibile ogni giorno. Il cervello mi chiede qualcosa da masticare, e io lo sazio affaticando il corpo, provo a non dargli il tempo di concentrarsi sui suoi pensieri di aberrazione.

Un po' alla volta, negli ultimi anni, sono tornate le allucinazioni che avevo da ragazzino. Allucinazioni visive ma soprattutto uditive e tattili. Le immagini un bel giorno hanno incominciato a trasformarsi e confondersi, i suoni a sfilacciarsi. Se stavo all'aperto la luce non variava in base al flusso delle nuvole, ma a qualcosa che mi partiva dalle cipse degli occhi. A Milano giravo dieci volte l'isolato prima di trovare casa mia, ogni secondo dovevo ricostruire il lampione che i miei occhi vedevano spezzato. Se ero in un luogo silenzioso mi arrivavano delle schitarrate senza senso nelle orecchie. La musica nelle cuffie mi riempie ancora di stonature e nelle mie aree uditive c'è sempre un suono di fiammiferi sfregati, anche sotto la doccia. La terapia ha peggiorato il mio rapporto con gli odori: quelli reali mi stremano, ma la maggior parte delle volte li sento solo io. Sia il giardino di casa, sia la palestra, sia la gente che incontro: non c'è più nulla che non abbia l'odore falciforme di un gabbiano in decomposizione, di un paio di mutande pisciate.

Il tatto a volte mi si sfilava dalle mani e scantonava su superfici lontane, comincio a sentire cose inesistenti sul corpo. Pustole, ghiandole, la sporgenza di un osso. Prima dei farmaci, durante ogni episodio allucinatorio, era come se mi si stringesse di un buco la cintura che avevo attorno alla testa. C'è una fontana con i pesci rossi, vicino casa mia, con una madonna di pietra al centro, e una sera ho visto un immenso pesce rosso di pietra al posto della vergine. Mi sono avvicinato e ho visto nuotare nell'acqua delle piccole, anfibie madonnine azzurre. La maggior parte delle volte sono differimenti sensoriali di questo tipo, che mi fanno vedere le cose nello stato in cui sono (più o meno) ma non nel posto reale in cui si trovano.

Come è successo stamattina, ad esempio.

IL CANE E LA MAMMA

Stamattina sapevo benissimo che il mio cane era il mio, ma la mente dopo colazione ha comunque preteso una verifica.

«So che sei tu, ma devo controllare una cosa» gli ho detto attraverso la finestra, dopo averlo chiuso in balcone. Andando in bagno a fare pipì ho capito subito che sarebbe stata una giornata nera.

Già il bagno come luogo per me comporta delle complicazioni: se mi giro per sbaglio verso lo specchio e vedo qualcosa di strano sulla faccia, un brufolo, un taglietto, posso avere un episodio clinico. Da due anni non mi specchio più e mi lavo e mi vesto con la luce spenta. L'esercizio della toilette è diventato laborioso, mi faccio la doccia e il bidet all'ombra e nell'ombra, al tasto trovo l'incavo delle ascelle, la radura della schiena, l'inguine e i testicoli. Un essere umano ridotto a puro tatto, che sente ogni piega della pelle come il bordo di una ferita che si stacca e si attacca incapace di guarire.

A trentanove anni per tacitare i pensieri ho bisogno della mamma. Se intravedo una macchiolina sul braccio, o se percepisco un linfonodo gonfio sul collo, mi faccio controllare da lei. È più facile per entrambi, considerato che se mi guardassi da solo potrei avere un episodio allucinatorio e pretendere di andare subito al pronto soccorso o da uno specialista.

Stamattina ero in casa da solo, così ho preso il cellulare e mi sono seduto sulla tazza per fare pipì. Ho preso anche un foglio e una penna e ho tracciato uno schema di linee sulle quali ho scritto cosa mi stava mettendo quei dubbi sul cane. Ho guardato le foto del cane su Instagram e ho scritto i dettagli più rilevanti: cane dalmata, macchia nera semiovale sotto l'occhio sinistro, capezzolo nero... Io in questi momenti di panico ho la necessità di sentire che la penna non va da sola con un procedimento furioso, come mentre scrivo questo articolo, ma che la carrucola della mia mano gli apponga la forza della lentezza. Queste parole pigre, che sono solo uno stretching cerebrale, mi calmano, funzionano da assestamento logico. Sono l'ultimo riparo tra me e l'irreparabile.

Dopo aver preso i miei appunti sono tornato in balcone per studiare meglio il cane, l'ho annusato. L'odore era più o meno il suo odore di sempre. A sentire la vescica piena, a un certo punto, dovevo tornare nuovamente in bagno: gli stavo controllando la coda da quasi un'ora, gobbo su di lui, zitto. Fino a quando nell'orbita oculare mi è entrato un dettaglio, ho visto che aveva un canino scheggiato e ho avuto la garanzia che fosse lui. Nella testa tutto è tornato in ordine, ma solo perché nel frattempo si è fatto sotto un pensiero più spaventoso. Dovevo andare di corpo.

Sono tornato a sedermi sulla tazza e non avevo che da espletare le mie funzioni fisiologiche, ma dopo pochi secondi, velati di confusione, ho cominciato a temere che insieme alle feci avrei buttato fuori anche gli organi interni. La realtà ha ricominciato a schiodarsi da sé stessa. Allora ho pensato a mia madre che rientrando dal lavoro avrebbe trovato il fegato e i polmoni nella tazza, con l'involucro di suo figlio a terra. Ho ripreso il telefonino e ho cercato: perdita degli organi durante la defecazione. Sulla pagina di Google è apparso il solito messaggio: «Possiamo aiutarti», e un numero verde. Per distrarmi da questo nuovo assillo ne ho cercato un altro, mi sono posto alla destra dello specchio e sono stato attirato dal pomo d'Adamo. Mi sembrava cresciuto.

Vedersi impazzire è sentire le ginocchia che tremano a furia di pensarci sopra, e io le ho sentite. Vedersi impazzire è sentirsi straniero alla grande realtà eppure da questa agganciato, è sentire la paura che dimora nel midollo delle ossa, è sentirsi perseguitati da un'entità che cerca a tutti i costi di dirci qualcosa. Vedersi impazzire è sovrapporsi ad altri corpi, ad altre personalità, è inventarsi ogni giorno un nuovo sentiero per dare un senso alle cose, è ripercorrere continuamente lo scritto e il cancellato della memoria.

Vedersi impazzire è fare a botte con la luce, orientarla nei punti giusti del corpo, evitare che si sbrindelli tra le ombre.

Il sole diretto non va bene quando mia madre deve visitarmi. Di solito torna all'una e mezza. A quest'ora del giorno il sole si sfoga nei vuoti, nelle nicchie, o fascia gli occhi. Se abbassassi le tapparelle, l'emisfero del lampadario acceso non basterebbe: in base all'angolazione del mio braccio la luce confonde le prospettive e riconfigura lo spazio tra le ombre. Se invece rialzassi le tapparelle, il pomo d'Adamo sparirebbe per eccesso di cangianza.

In pieno inverno è più facile trovare la frequenza giusta della luce per farmi visitare da mia madre. Così mi bastano la torcia del telefonino e schermare la finestra con la tenda.

Lei mi guarda, mi tasta, mi rassicura. Oggi, già che c'ero, ho preteso che oltre al pomo d'Adamo mi osservasse un punto della gola, molto in fondo, mentre il cane guardava la scena con espressione impartecipe. Lei invece mi guardava dentro la bocca con sacrosanta concentrazione, dentro la bocca di questo figlio matto per essere matto, che come dicono tutti avrebbe bisogno di uno bravo, e ripeteva «non c'è niente, non vedo niente» con una faccia da gomma per cancellare.

Quando si dice che non tutti hanno il coraggio di guardarsi dentro è vero solo in parte: io ho cercato una sostituta che lo facesse per me. Io ho preso la cosa alla lettera. Me ne sto ogni giorno con gli occhi aperti dietro le palpebre chiuse mentre mia madre mi visita. La mia mente nel frattempo è impaniata nell'attesa. Il terrore è sovradimensionato. A volte vorrei che mi guardasse anche dentro. Mi sdraio sul letto e resto da solo nella stanza. Tra i rumori illocalizzabili del mio corpo comincio a sentire le pulegge di un ascensore. Devono essere pulegge a meno che non mi fischino le ossa. Con un dondolio di cigoli i paranchi delle mie corde vocali fanno scendere un piccolo ascensore lungo il tubo dell'esofago. Le porte dell'ascensore si aprono sulla bocca dello stomaco per dissolversi nell'odore caramelloso dei succhi gastrici, sul cardias allentato dagli psicofarmaci, sulle sfasature del mio ritmo sistolico che produce suoni di ventosa, e mia madre si affaccia vestita con una cuffia da infermiera e il camice verde, tra le mucose che gli si serrano attorno come montagne di carne e le sartie delle ossa, pronta a uno scrupoloso esame diagnostico dell'interno di suo figlio.

«Tu hai bisogno di uno bravo.»

«Qui ci vuole la neuro.»

«Quello si deve curare!»

Ormai non li sento più che attraverso una foschia di suoni.

Credo sia una conseguenza della terapia, ma ogni offesa la vivo come se qualcuno mi avesse pugnalato con l'ombra di un coltello.

O forse non è vero, visto che ne sto scrivendo.

Mi segue uno degli psichiatri più famosi di Italia, al San Raffaele, eppure ogni giorno devo sentirmi dire che ho bisogno di uno bravo. Magari dalle stesse persone che non mi direbbero mai «frocio» o «handicappato».

Comunque ho imparato a non farci caso. Ci sono situazioni, però, dove una parola può essere in grado di vulnerarmi più di un cazzotto. Se le medicine non hanno fatto effetto, una parola anche solo immaginata può provocare automatismi di pensiero che da un dettaglio irrilevante mi spingono verso una ridda di congetture – figuriamoci cosa può combinare una parola reale.

Le parole, per i matti, sono feconde. Io ne conosco tantissime di parole, perché sono l'unico strumento che mi consente una ricostruzione degli eventi fededegna della realtà.

Sono sempre in cerca di parole assolute, che estrarrebbero luminosità dal grigiore, che mettano un po' d'ordine nello zibaldone che ho in testa.

Non è un caso se la poesia è diventata l'unico richiamo all'inadeguatezza della mia esistenza: ne leggo una durante le pause tra le serie. Sport e poesia mi fanno resistere davanti alla perdita progressiva di senso.

Se nel mio cervello tutto sconfina, dentro una poesia l'immensità è limitata.

L'ARTE DI INSULTARE I MASCHI

L'altro giorno, nello spogliatoio, c'era un insetto che trascinava una lente a contatto sulla mensola dello specchio. Non capivo che insetto fosse, sembrava una formica gigante con le ali, né cosa potesse farci con una lente secca, caduta da chissà quale occhio (forse il mio). La cosa più curiosa era il suo corpicino filettato di muscoli che, mentre si spostava sulla mensola, raddoppiava la propria immagine nella lente.

Ogni tanto l'insetto si fermava, pur restando in assetto di marcia, finché si è diretto verso il bordo dello specchio e, a contatto con la superficie lucida, ha fatto un passetto indietro. Ma io l'ho placcato con l'indice riportandolo nel punto di prima.

L'insetto ha incominciato a scalare l'Everest dello specchio con la sua lente addosso, allo stremo dei nervi, e io lo fissavo con gli occhi a raggi X mentre due energumeni sui cinquant'anni, eminentemente di estrema destra, si erano messi a fissare me.

Io ero lì a osservare il prodigio dell'insetto e della lente, e questi due cominciano un rito conversazionale sulle regionali in Abruzzo e sulla vittoria di Marsilio. Nel frattempo mi guardano con la faccia rossa da un solo lato.

Io già mi sentivo in colpa per non essere andato a votare, poi ero troppo interessato all'insetto per starli a sentire. Ero così concentrato sull'insetto da non essermi accorto del mio corpo nudo poco più indietro, con le spalle enormi, la riga mediana dei pettorali. Mi sono girato di lato per vedere i glutei, il profilo del pene, la cotenna dei testicoli, e qualcosa mi si è cagliato nella gola. Ma non perché avessi visto qualcosa di anomalo. C'erano, tra le cose attorno a me, correlazioni di significato che per un po' mi hanno distratto dai discorsi dei due melonizzati, ma poi è successo. Quella porca bocca ha parlato.

«Comunque qua dentro uno normale non ci sta!» ha detto uno dei due.

Ho calcolato la probabilità che avessi sentito male, poi mi sono diretto verso di loro passando davanti alla finestra per farmi crescere l'ombra sotto la direzione della luce. Lo sguardo si impone soprattutto se è seguito dal silenzio. Ho incordato la schiena, il trapezio, i dorsali, e per un tempo dieci volte superiore a quello che ci avevo messo a osservare l'insetto, li ho riempiti di insulti ineguagliabili sul loro aspetto fisico. Li ho mortificati con la stessa intensità con cui un santo mortificherebbe sé stesso. Poi, pacatamente, ho imbastito un discorso in cui prima ho riassunto la terapia che faccio, poi ho detto che sto diventando impotente, poi ho insultato il governatore uscente, e alla fine ho spiegato che i miei commenti sulla loro massa muscolare, benché sgradevoli, erano roba da niente rispetto a chi dice a un matto che non è normale, o che si deve curare.

Conosco tutto il repertorio di reazioni possibili a quando divento offensivo, so individuare il momento preciso in cui il silenzio diventa uno sprizzo di brace.

Ma la risposta che ho ricevuto si è sfaldata nei vapori provenienti dagli scanni delle docce.

«Però, scusa se mi permetto» ha detto uno dei due, tutto tranquillo «...a me sembra che ragioni bene».

La maggior parte delle persone non sa distinguere tra la disabilità psichica e quella intellettuale. Io scrivo libri, scrivo sui giornali, sono altrettanto maniacale nell'onorare gli impegni lavorativi, nel seguire la scena letteraria, nell'adorazione dei miei amici. Io sono generoso perché è l'unica cosa a cui posso servire, far sì che qualcuno continui la mia storia al posto mio. Eppure non riesco a essere altrettanto disciplinato nell'essere «io», e ogni episodio in cui la malattia si rivela viene visto dagli altri come un sopruso, come se pretendessero, data la mia presunta intelligenza, uno sforzo in più per non essere matto.

Non sanno che il più delle volte è per un eccesso di logica che vado in tilt: in questi casi provare a convincermi di una cosa anche semplice può diventare un'impresa. Vedo il lampione davanti casa sotto la pioggia, ad esempio, e mi aggroviglio le mani pensando che non può essere lo stesso che vedevo ieri sotto il sole. Se mi concentro sull'insieme mi viene addosso il paesaggio, ma anche prese una per una le immagini diventano bistabili. Osservo la mia camicia appesa nell'armadietto senza il mio corpo dentro. Libera dalla mia carne, non so se più vera o più falsa della mia carne. Mi chiedo se è lei a essere nuda o se lo sono io senza di lei. Più la giornata va avanti, più per fortuna la situazione migliora: dopo l'allenamento comincio a sentirmi più lucido, di un peso più vivo. I pensieri ci sono sempre, ma non diventano voce. L'apporto dell'oscurità provoca in me delle aggiunte e delle sottrazioni di memoria in grado di riscrivere la giornata appena trascorsa.

Ma riscendo ogni mattina per la china da cui sono salito la sera prima. Mi sveglio con il cervello paralizzato come un arto per la posizione in cui ha dormito. E sono incapace di darmi ragione del fatto che in fondo non spetta più a me essere gentile con gli altri, o adeguarmi a un sistema di norme, visto che sono sempre meno padrone di me stesso. Ormai non è più mia la colpa. Piove, ma non ci credo. Se sono permanentemente arrabbiato è perché sento su di me tutta l'ipocrisia umanitaria che mi circonda. Se scrivere mi fa paura è perché la scrittura rischia di legittimare i disastri che combino.

Munito di una vivandiera di pasticche, sono io che mi dirigo in quel camposanto giù in fondo. E anche questo è un problema. Pensando a me nella bara, un po' mi viene un gran desiderio di cenere e un po' me la rido, se penso che prima delle fiamme dev'esserci comunque il cerimoniale della vestizione. Io non voglio che mi si guardi il corpo dopo morto. Il corpo nudo con gli addominali rilassati e i bicipiti lessi, e con addosso le mani di qualcuno che possa pensare: con tutta quella palestra, ero convinto fosse più tonico. Era già in cut questo ragazzo quando è morto o era ancora in massa? Oppure potrebbero... ma no, lascio stare, è impossibile che chi mi vestirà dica «ottimo pumping», il petto è da gara. E un corpo, penso, un corpo non solo può morire parecchio prima che se ne vedano i segni, ma anche mentre migliora.

Questi miei pensieri onniavvolgenti, che sede avranno dopo la fine del mio corpo? Chi cercavano? Di chi erano? Forse l'inganno sarà stato credere di avere avuto un cervello

malnesso da cui le immagini scaturivano distorte, quando invece sono stati i miei pensieri a inventarsi il mio corpo, il mio cervello, e un giorno vorticheranno su una bara vuota in un'elisse putrescente.

Mi dicono i medici: dovrai convivere con la terapia per sempre. E con gli effetti collaterali, le code a sonagli delle serpi. Per sopportarli bisogna organizzare la giornata intorno a loro.

La sonnolenza è continua, la bocca è sempre secca e calcinata. La ritenzione idrica, la nausea, i conati a vuoto, i rimorsi di coscienza, l'intensità suggestionata con cui mi imbambolo, i problemi di minzione, diarrea e stitichezza alternati, i controlli ciclici al cuore, i discorsi blateroni, l'impossibilità di bere alcolici, la rinuncia al mio lavoro e le disfunzioni sessuali in una vita che è diventata essenzialmente un lungo viaggio in cerca dell'accendino.

SESSUALITÀ E MARIJUANA

I farmaci mi hanno devastato la sessualità. Mentalmente sono ipersollecitato dai corpi nudi che vedo ogni giorno in palestra, ma è una strana forma di libido la mia, perché alla mancanza fisica di piacere corrispondono fantasie voluttuarie di rara perversione. Se non sono fatto di marijuana, guardo i film porno con la stessa sgomenta attenzione con cui leggevo Gadda; dopo aver fumato, invece, è come se i miei occhi entrassero in sé stessi mostrandomi tutto contaminato di irrealtà. Ma il vero motivo per cui devo fumare – i medici non sono d'accordo, ma riconoscono che l'alcol sarebbe peggio – è perché altrimenti non avrei un'erezione. Oppure avrei un'erezione anestetizzata.

Qualcosa sul fondo è rimasto: certi formicolii sul glande, un avanzo di vibrazioni vascolari, un'ansietà del ventre; oppure ricordi improvvisi, qualche cosa di largo, ingestibile come una gara di triathlon, qualcosa che a livello vestigiale non riesco più a riconoscere. Sono stracci di vitalità quelli che restano della mia vita sessuale, rottami di bocche, di capezzoli, di fiati e modulazioni gutturali che si affacciano e spariscono nella mia mente senza progressione lineare. Sono voci che mi hanno lasciato in eredità la loro struttura semantica e basta. Io guardo i film porno e ricordo la mia vita sessuale senza nessuna libido, con la spia della benzina che lampeggia sul cruscotto. Sono arrivato a provare invidia per i miei genitori che alla mia età facevano sesso, si chiudevano in camera ogni venerdì sera, si accoppiavano sul pavimento del bagno mentre io e mio fratello li spiavamo di nascosto. E ricordo tutti quei rumori di sgorgo, il plaft plaft delle carni, il silenzio di decompressione che seguiva gli ultimi gemiti...

Stanotte mi sono chiuso a chiave in camera da letto, ad esempio, e ho spento le luci affinché nella stanza restasse solo un puro interno, senza trama, senza colore. Una canna di marijuana mi infiorava le labbra, mentre controllavo che sul comodino accanto al letto non mancasse il libro di poesie di Zanzotto. Mi sono sdraiato sul letto con il portatile a fianco, sono andato su Pornhub.

Gran parte del tempo lo passo sempre a cercare il video giusto. Non guardo mai le scene in cui gli attori arrivano all'orgasmo. A volte il cervello mi manda immagini supplementari che si innestano su quelle che ho sotto gli occhi: un dito in uno sfintere diventa un braccio infilato nella proboscide di un elefante. Se vedo lo sperma, il colore bianco mi fa venire in mente il mio dentista che spinge una carriola piena di sperma dove ha messo a sbiancare i miei denti. Ogni orifizio mi sembra un'enorme, umida narice di cavallo. Più che masturbarmi, ho l'impressione di sdigiunare con un'insalata di lsd.

Ho fatto due tiri d'erba e ho impugnato il pene flaccido, la zona vedovile del mio corpo.

Solo così, fumando, riesco a farmelo drizzare un po'. Allora muovo il pugno su e giù. Poi mi avvalgo di un circense movimento del braccio sinistro per prendere il libro di Zanzotto dal comodino, nell'istante esatto in cui i fiotti di sperma si perdono tra le lenzuola cincischiate. Eiaculo senza provare nessun orgasmo, nessun piacere. Aspetto un secondo, due secondi, tre secondi... Nell'attesa apro il libro di Zanzotto e leggo un paio di versi mentre continuo a toccarmi con l'altra mano. Dieci secondi, quindici secondi... Incidentalmente passa mia madre fuori dalla porta e mi chiede cosa voglio domani a pranzo. Le urlerei che non esistono cibi compatibili con la mia fame, ma rispondo: riso bianco e pollo. Finisco la poesia e riappoggio il libro sul comodino. Trenta secondi, quaranta, un minuto... Altre immagini: un pavone con occhi umani sul ventaglio, vermi che hanno attaccato solo il clitoride di un cadavere, un leopardo scappato da un circo che si aggira sul colle di Recanati. Penso al pezzetto di carne tra il chiodo e il legno della croce di Gesù. Immagino Gesù che mi chiede di guardargli la lingua: dimmi se è bianca, sei mio fratello, devi dirmelo. Posso accogliere tutte queste immagini con una flemma indugiante. E finalmente il piacere sopraggiunge, con una latenza di quasi cinque minuti sul tempo dell'eiaculazione. Godo subito dopo i versi di Zanzotto. «Nel buio bugliolo nel disincanto» il mio corpo comincia ad assaporare un orgasmo lunghissimo, che riparte ogni volta che sembra scemare e che non mi seda affatto perché è dislocato dal suo risultato.

Vado verso il bagno, nel lindo e nell'odore di candeggina. Quando mi lavo i denti fingo di essere l'omino delle pulizie della Merkel e che i miei denti siano le mattonelle di casa sua. «Pravissimo, molto pene, pravo! Adesso pulisci anche il pidè, pravissimo!»

Secondo il medico il mio cervello si fissa su certe cose del mio corpo per tenersi impegnato, così da evitare l'impazzimento totale: è come se si intestardisse su un cubo di Rubik.

«Questo attrito continuo fra corpo e psiche le impedisce di diventare l'Ofelia di *Amleto*» mi ha detto una volta. «Per adesso si accontenti di essere Amleto.»

In un certo senso lo spettro autistico mette in moto meccanismi ignoti alla disabilità psichica e per essa incomprensibili, e il risultato è una lucidità parziale.

Com'è possibile non scarseggiare in ragione quando si ha una malattia che colpisce la ragione?

Questo buio ha delle latitudini, insomma, dove le mani e i piedi vanno a mosca cieca, ma vanno. Non si arrendono. Se si potesse imbottigliare questo buio, mi viene da pensare, se si potesse portare la bottiglia sotto il sole, la luce, anziché smorzarlo, lo esalterebbe.

C'è da sperare nell'intelligenza artificiale e nell'uploading della mia mente, un giorno, quando potrò riversare su un hard disk tutti i libri letti e tutte le persone incontrate e passarli in un nuovo corpo dal cervello sano. Quello che ho non può nemmeno essere estratto e lavato. Non posso portarlo a fare il ranno giù al fiume come le lavandaie di un tempo.

Se potessi ci andrei subito. Me lo scardinerei dalle ossa del cranio per insaponarlo di margherita, risciacquarlo e veder disperdere nell'acqua chiara tutto il nero del suo essudato. Lo sfrucchiere fra gli interstizi con uno spazzolino da denti nuovo. Ne raccoglierei tutta la bava fino a ritrovarmi la linea mediana dei due emisferi sotto i polpastrelli. E forse sentirei un'increspatura, un nodulino, il pezzetto di raccordo che non riesci a trovare sul rochetto dello scotch,

e tirandolo farei saltare la valvola di sicurezza di questa selva oscura. Poi me lo rimetterei sul cranio come un graso d'uva appena lavata, tornerei a casa da mia madre e le direi mamma, andiamo al fiume, ti faccio vedere una cosa.

Il fiume tornerebbe girata una curva, io tirerei fuori tutti i blister dei farmaci e mi arrampicherei su una balza per gettarli nell'acqua, un po' alla volta, suddivisi per principio attivo. Comincerei con l'inibitore del reuptake di noradrenalina, che mi dà la forza di alzarmi dal letto e forse di allenarmi così tanto. Alle prime rigature nell'acqua se ne aggiungerebbero altre, finché le pasticche si scioglierebbero in uno sbaffo opaco sulla trasparenza del fondale. L'acqua allora comincerebbe a fare giravolte, a gonfiare i muscoli, a sordinare il proprio flusso in maniera delirata, poi la sua trasparenza marcirebbe in un colore ferrigno fino a condensarsi attorno ai rimasugli di pasticche in un cappello di schiuma, una ricotta a velocissima fermentazione. Sentirei i conati dell'acqua e l'imbizzarrirsi improvviso delle trote, lo squarciarsi degli insetti attorno e delle loro antenne vibratili, l'esplosione dei loro occhietti ortogonali.

Subito dopo rovescerei tutto il flacone della paroxetina, farmaco maledetto al punto che l'acqua creerebbe dei vuoti d'aria intorno alle pasticche, e si formerebbero bollicine dalle accese colorazioni in superficie, gabbie liquide che le zanzare deflorerebbero fino a ubriacarsi di euforia, di attacchi di panico, di rabbia, di psicosi, e a me si sbriglierebbe la testa nella dolce pace dei sani di mente che non hanno bisogno di uno bravo.

Il fiume, intanto, sarà diventato un letto sfatto e pestilente, avrà incominciato a puzzare di pitale sporco, di sudore, di putrefazione, un gran fumone d'onde pandemoniche. Uno scatafascio di suoni sbavanti, di rumori bolliti. Alla fine placherei le acque con l'antiepilettico Depakin e l'antipsicotico Abilify, e in pochi secondi le vedrei spianarsi e tornare dolci come sempre. Finalmente sarei tutto in mio potere, e la luce sarebbe generosa con il corpo di mia madre che si allontana, perché io non avrei più bisogno di lei.

Fabrizio Coscia

Scrittori «medi»: dov'è finita la letteratura?

«Il Mattino», 15 aprile 2024

Tre riflessioni sullo stato della narrativa italiana contemporanea a partire dallo stile di due autori molto lodati: Domenico Starnone e Antonio Franchini

Mentre leggo il nuovo romanzo di Domenico Starnone, *Il vecchio al mare*, una domanda continua a girarmi nella mente. La domanda è questa: come mai Starnone è considerato un «grande scrittore»? Anche per quest'ultimo suo libro gli elogi esagerati si sprecano. Perfino un autore davvero originale e innovativo come Tiziano Scarpa lo ritiene uno scrittore «unico». Nicola Lagioia, invece, su Facebook, cita il suo *Via Gemito* come modello del libro *Il fuoco che ti porti dentro* di Antonio Franchini, definito quest'ultimo, con altro giudizio iperbolico, «uno dei maestri della letteratura italiana contemporanea». I due scrittori, secondo Lagioia, sono autori «decisamente impastati nella tradizione italiana» e «capaci, quella tradizione, di portarla avanti». Ma è davvero così? Che libro ha scritto Starnone? È, questo libro sulla vecchiaia e i ricordi, sull'amore e l'ombra sempre inseguita della madre, un libro in cui si può trovare una qualche verità? Non credo.

Piuttosto un cesello, un'idea preconfezionata, sì, un ammiccamento, un mettersi in posa. La stessa posa (intesa come sapiente artificio) che, non a caso, troviamo nel memoir di Franchini, in cui si racconta anche qui, ma con studiata provocazione, della propria madre, madre odiata stavolta, con un incipit dedicato alla puzza che emana dal suo corpo e con tutto un corteo di personaggi da farsa napoletana. Niente

di male, intendiamoci: è quello che fa, in genere, la letteratura «midcult», ovvero cerca di piacere, cerca di sedurre, oppure di scuotere, di impressionare, in ogni caso di adescare il lettore inducendolo a sentirsi migliore, più colto, più intelligente. È una letteratura che esiste, cioè, solo in funzione del pubblico per il quale è costruita. Basti pensare a un altro recente libro sulla vecchiaia e il desiderio, *Il polacco* di J.M. Coetzee, per misurare tutta la distanza che corre tra un libro medio e un grande libro. Seguendo il metodo di Harold Bloom, che sceglieva la lettura di un'opera in base al suo potere cognitivo, all'originalità e allo splendore estetico, potremmo tranquillamente affermare che il libro di Coetzee risponde a questi tre criteri e quello di Starnone no. Certo, direte, quanti libri italiani contemporanei riescono a soddisfarli? Guardiamo alla dozzina finalista del premio Strega. In un recente articolo su «l'Unità» Filippo La Porta lamenta in quasi tutti i titoli un eccesso di contenutismo e la mancanza di uno stile. Non so se sia proprio così. Ci sono, nella dozzina, alcuni validi e meritevoli libri, validi e meritevoli almeno quanto *Il vecchio al mare* e *Il fuoco che ti porti dentro*. A me pare che il problema sia altrove. Se Starnone viene considerato un grande scrittore, il motivo non è tanto la scomparsa dello stile, come La Porta dice, e dunque un abbassamento generale del livello medio della letteratura

italiana contemporanea, che renderebbe nella terra dei ciechi beati chi ha un solo occhio.

Il problema è che nella letteratura italiana degli ultimi decenni, nel passaggio tra il Novecento e il Duemila, si è verificato un mutamento epocale: la perdita di una relazione fra l'autentica esperienza della realtà e la consapevolezza della scrittura, intesa quest'ultima non solo in termini di stile, ma anche di complessità strutturale e visione del mondo. La convenzionalità narrativa ha preso così, per la stragrande maggioranza (salvo alcune isolate eccezioni) il posto del potere cognitivo, dell'originalità e dello splendore estetico. Non so se Starnone sia davvero Elena Ferrante, come si dice. Né credo sia importante saperlo. Certo, se lo fosse, il discorso sarebbe ancora più pertinente. Resta il fatto che, in ogni caso, la medietà della sua scrittura, confermata anche dalla facilità con cui da essa vengono adattati film e fiction tv, lo ha reso lo scrittore più funzionale a rappresentare questa convenzionalità. Ciò perché, al contrario di quello che scrive Lagioia, i suoi libri (proprio come quelli della Ferrante) non sono «impastati nella tradizione italiana», ma di quella tradizione sono piuttosto lo svuotamento, il depotenziamento. Sul perché, poi, si sia verificata questa perdita del legame tra esperienza della realtà e consapevolezza della scrittura, si potrebbero scrivere interi saggi (è lo stesso motivo, del resto, per cui è scomparsa la critica letteraria). Ma potremmo limitarci a dire soltanto che eleggere il medio a paradigma è stata una scelta di marketing editoriale e più in generale di politica culturale. Ciò significa che la vera letteratura in Italia è destinata a sparire? No, di certo: esiste, continuerà a esistere, ma sempre più marginale, sempre più sommersa, e sempre più difficile da scovare.

...

Andrea Di Consoli, «Il Mattino», 16 aprile 2024

Ieri su queste colonne – parlando dei nuovi romanzi di Domenico Starnone e Antonio Franchini – Fabrizio Coscia ha messo a fuoco una certa incapacità

del «mondo letterario» di distinguere la buona dalla cattiva letteratura – o, meglio ancora, la buona letteratura da quella «media». Senza avvedersene, però, Coscia è caduto nella più subdola delle trappole della critica: il crocianesimo. Ovvero nella tentazione di stabilire cosa è e cosa non è letteratura. Impeto assolutamente legittimo, ma che, di fatto, mette fuori gioco il critico. Perché qualsiasi esempio rivendicato per dimostrare cosa invece è, la vera letteratura, potrebbe scatenare a sua volta opinioni di segno opposto, in quanto stabilire cosa è e cosa non è letteratura non è soltanto difficile, ma anche inutile.

Nell'esatto momento in cui ci si erge – tentazione, ripeto, che abbiamo tutti – a contestatori di qualche «degenerazione» o a difensori di qualche valore alto e assoluto, non solo si rischia di passare per accademici, ma soprattutto di essere contestati in prima persona, essendo noi tutti scrittori. In altri termini – e nessuno scrittore o critico si senta escluso da questo interrogativo, a partire dal sottoscritto: qualcuno di noi può davvero affermare a cuor leggero di essere sempre stato all'altezza della «vera» e della «grande» letteratura? Personalmente no – e lo dico con vergogna.

Questo non significa che Coscia non abbia ragione nel contestare l'uso di superlativi esagerati, ai limiti dello zelo, per scrittori obiettivamente medi – e mi riferisco a Starnone, non a Franchini. Il problema non è Starnone, ma di chi esagera nelle lodi. Altra cosa sarebbe se Starnone dichiarasse di essere grande come Joyce. Ma credo che questo non sia mai avvenuto. Diverso invece il discorso per Franchini, che è scrittore obiettivamente notevole – certamente non esente da difetti o limiti. Ma una cosa è lui e la sua opera, e altra cosa sono i tanti scrittori e critici che lo lodano solo per blandirlo, essendo egli anche un importante direttore editoriale – così però dimostrando di non conoscerlo, essendo egli uno degli scrittori meno innamorati della propria opera. Se infatti c'è un modo per innervosire Franchini, questo è sicuramente lodare la sua opera. Insomma, Coscia ha ragione – la nozione stessa di letteratura è stata colpita al cuore, negli ultimi tre decenni – ma avere ragione, purtroppo, non

serve a niente. Anzi, rischia solo di renderci ancora più marginali, isolati, fuori dalla partita del presente. E dunque difensori di una passata età dell'oro, in attesa di tempi migliori. Io invece penso che noi nella partita ci dobbiamo rimanere, e dobbiamo farlo con umiltà e intelligenza, e anche con qualche compromesso, magari provando a capire come far passare i nostri contenuti e le nostre inquietudini, e provando a orientarci, senza tentazioni aventiniane, nella grande galassia della postletteratura.

Tutto ha una sua dignità, e difficile è ristabilire ordini e gerarchie, canoni e percorsi classici. Certo, viene male alla pancia a sentir parlare di certi giallisti e influencer come un tempo si parlava di Gadda e Moravia, ma che senso ha provare a mettere ordine in questo grande suk arabo dove tutti fanno quello che vogliono – giustamente – e si vendono merci per tutti i gusti? Il rischio è solo quello di assumere toni da indignati predicatori medievali – e di passare, come sempre capita in questi casi, per invidiosi, accusa spesso pretestuosa e miserabile.

Coscia si pone questa domanda: perché Domenico Starnone viene considerato un «grande scrittore»? Confesso un parere personale: anche per me Starnone non lo è. Ma dopo che l'ho detto, che ho risolto? Niente, perché se piace piace, e se viene considerato un grande scrittore non posso farci niente. E forse nemmeno me ne importa. Anche perché non ho nessuna intenzione di suggerire ai lettori cosa leggere per dimostrare cos'è la grande letteratura – anche perché nemmeno lo so così bene, rimanendo all'oggi. Ognuno legga ciò che vuole. Ma indietro non si torna. I tempi di Joyce e di Pound sono finiti, e forse è anche un bene, perché mi viene il sospetto che in quel tempo d'oro nemmeno avrei scritto un rigo, per quanti giganti circolavano. Noi, dunque, parliamo dei libri che ci piacciono, diciamo i pensieri che abbiamo, e proviamo a stare in questo grande suk provando a dire che ci sono anche merci diverse, rispetto a quelle che si vendono di più. Ma non isoliamoci nell'indignazione, perché temo che aumenti solo un brutto sentimento di amarezza, e che di noi arrivi un'immagine di vecchi

borbottoni che hanno letto troppi libri e non sanno stare nelle difficili contraddizioni del presente. Però sì, Coscia ha ragione – non su Franchini però. Circola un sacco di «robaccia». Ma non possiamo dirlo con indignazione, né fare crociate. Perché un minuto dopo – per come funziona il sistema mediatico e il dibattito delle idee – si diventa solo risentiti crociani fuori tempo massimo che tuonano contro «la degenerazione de' costumi» e contro la superficialità del proprio tempo. Personalmente, quando leggo certe lodi sperticate da gente che scrive ma che si vede che conosce poco e male la letteratura, io subito smetto di leggere, e poi dimentico. Infine, leggo i libri che mi piacciono. Ma il mare con le mani no, non voglio fermarlo – perché non me lo faccio dire dagli altri che sono ridicolo, a voler fermare il mare con le mani. E non è resa, ma dignità – perché il mare della postletteratura non è un mare, bensì un oceano.

...

Stefano Gallerani, «Il Mattino», 17 aprile 2024

Lunedì scorso Fabrizio Coscia ha aperto queste pagine chiedendosi se la vera letteratura in Italia sia destinata a scomparire. La perplessità – di per sé legittima – nasce dall'altezza del pennone su cui sono stati issati autori come Domenico Starnone e Antonio Franchini, nei cui ultimi libri Coscia non ravvede «una qualche verità» ma, al contrario, «un mettersi in posa». Per tutta risposta, ieri Andrea Di Consoli lo ha avvertito della difficoltà di decidere dove e cosa sia la «vera letteratura» senza correre il rischio di cadere in una qualche forma di crocianesimo, ovvero nella tentazione di bollare cosa è e cosa non è letteratura. Personalmente, vedo ragioni in entrambi: in Coscia per aver riportato l'attenzione su quello che un libro rappresenta al di là della storia che racconta e in Di Consoli nel ricordare che «ristabilire ordini e gerarchie, canoni e percorsi classici» è non solo difficile, ma spesso controproducente, e forse inutile. A dimostrarcelo è la storia stessa di quella letteratura

che – tanto loro che io – amiamo. Ma il punto, almeno così mi pare, non è solo e non tanto questo, ovvero decidere cosa renda un'opera degna di questo nome, quanto, piuttosto, la possibilità di discutere non la letteratura ma di letteratura (qualsiasi cosa essa significhi). Non molto tempo fa, questo compito era affidato alla cosiddetta «critica militante». E non sto parlando delle *neiges d'antan*, i bei tempi vecchi. Parlo dell'altro ieri, perché c'ero, lo so. Non molto tempo fa, quando veniva pubblicato un libro, l'autore e la bolla letteraria attendevano con ansia di scoprire cosa ne avrebbe detto Tizio sulle pagine di questo o quell'altro quotidiano. Il quale Tizio era non di rado egli stesso uno scrittore, ma ciò non gli impediva di indossare il cappello del critico militante per sviscerare, spiegare e, sì, giudicare. Se del caso, anche fare polemica brandendo una idea contro l'opposta. E pace se il giorno dopo sarebbe toccato a lui essere sul tavolo autoptico. Oggi, questo non sembra più possibile – o, se lo sembra, lo sembra in forme sempre più residuali, perché lo spazio una volta deputato all'esercizio di questa nobile e ingrata pratica è ridotto ai minimi storici. La critica militante è, in questo senso, morta. E gli ultimi a dolersene pare siano proprio gli scrittori. Un'obiezione che facilmente immagino potrebbe essere che la carta stampata non ha più il peso che aveva allora. Certamente. Ma anche no, perché, web a parte (che meriterebbe un discorso tutto per sé), se così davvero fosse per quale motivo gli uffici stampa si affannerebbero tanto – come in effetti si affannano – per guadagnarsi un posto in prima pagina con l'anticipazione dell'ultimo romanzo di questa o quell'altra stella del firmamento letterario? Magari accompagnandola con un articolo scritto da un altro scrittore o scrittrice di fama, che però per l'occasione non indossano il cappello del critico militante, ma quello del collega ammirato. Insomma, non del lettore specializzato, ma del lettore speciale. Da tutto questo nasce un circolo vizioso in cui nessuno pesta i piedi a nessuno, nemmeno per sbaglio, e tutti fuggono anche dalla solo remota ipotesi di apparire cattivi, ovvero, semplicemente, criticare. Perché la

nuova stella – o strenna – del momento della quale lo scrittore o la scrittrice sono chiamati a parlare spesso fa parte della stessa scuderia editoriale, a volte organizza questo o quel festival letterario, non raramente dirige questa o quella casa editrice e saltuariamente presiede questa o quella giuria. E qui arriva la seconda obiezione che immagino, e cioè che in fondo le cose sono sempre andate così. Dopotutto, la letteratura è il solito piatto di lenticchie, diceva Moravia. Ma pure questo è vero solo perché ce ne vogliamo convincere. La realtà è che l'industria culturale è, come è naturale che sia, cambiata. E con essa anche i comportamenti. Non c'è nulla di male a fare della propria scrittura un mestiere. Diverso è farne del proprio ruolo. Oggi i festival letterari spuntano come funghi, nonostante ogni anno ci si rammarichi degli sconcertanti dati di lettura del paese (perché, ahimè e per inciso, sbrigliettare non significa far leggere). E poi ci sono i premi (con in testa lo Strega e i suoi 400, saldi come gli spartani alle Termopili); e poi le millemila conventicole, i millemila progetti e le millemila casa editrici sacrificate come agnelli sull'altare della bibliodiversità... Insomma, va tutto bene e va tutto male, ma non è che la cosa non ci riguardi. Almeno, diciamocelo invece di limitarci a dire, come ha fatto pubblicamente qualche settimana fa Paolo di Paolo, che in Italia non c'è più nessuno con cui parlare di letteratura perché siamo sommersi dai libri che ci arrivano senza che li scegliamo e nessuno ha più tempo da «regalare». Torniamo a sceglierli, i libri, perché lo vogliamo, a scriverne perché ne abbiamo bisogno, a presentarli solo perché ci va e non perché ce lo chiedono. Ma facciamolo davvero e non a giorni alterni, come suggerisce Di Paolo. Torniamo a dire dei no e a difendere i sì, altrimenti il risultato sarà che, a furia di tutto tenersi, in questo oceano niente più si distinguerà. Se non lo facciamo, quello che una volta era un mercato di negozi e negozietti sarà nient'altro che un supermercato. E al supermercato si comprano le marche, non i prodotti, perché nessuno ha il tempo o la voglia di spiegare ai consumatori/lettori cosa stanno comprando/leggendo.

Alessandro Zaccuri

Campi letterari

«Luoghi dell'Infinito», aprile 2024



Da Esiodo a Cervantes, passando per Ruzante, Boccaccio, Manzoni e Verga e arrivando a Steinbeck, il mondo rurale ha un respiro epico

Esiodo non è tipo da farsi illusioni. Sa bene che gli esseri umani sono *gastéres òion*, «ventre e basta», e lo dichiara apertamente all'inizio della *Teogonia*. Ma questo non gli impedisce di fare dell'agricoltura uno degli argomenti portanti dell'altro suo poema, *Le opere e i giorni*, nel quale si celebra la necessità e la bellezza della fatica nei campi. Necessità, perché «la Fame è sempre compagna dell'uomo infingardo». E bellezza, perché «il tempestivo lavoro» permette che «il granaio si riempra di beni stagionali». Siamo nel Settimo secolo a.C., a ridosso del periodo in cui vengono messi per iscritto i poemi omerici, e lo stringato elenco delle *èrga* («opere») compilato da Esiodo rimarrà pressoché inalterato per molto tempo. Preparare il terreno, arare e seminare, raccogliere le messi e conservarle: è un ciclo in apparenza immutabile, la cui eco ritorna, amplificata, nelle *Georgiche* di Virgilio. Se l'intento dell'autore greco era di ordine didattico-morale, con il poeta latino ci spingiamo con decisione nell'ambito della politica. Le *Georgiche* attingono senz'altro alle memorie dell'infanzia di Virgilio a Mantova, che già allora era un importante centro agricolo, ma sono volutamente funzionali al disegno di Augusto, per il quale la saldezza dell'Impero romano si fondava anzitutto sulla prosperità economica. Il progetto augusteo aveva, di nuovo, una dimensione morale e, nel contempo,

ricadute significative sull'efficienza militare, dato che il soldato romano, al termine della sua carriera, veniva ricompensato con un appezzamento di terra più o meno vasto. Da qui la necessità di fissare quelle che oggi definiremmo le «buone pratiche» del lavoro nei campi. Quanto a esattezza tecnica, peraltro, molti brani delle *Georgiche* non sfigurano a fianco del contemporaneo *De re rustica* di Varrone, il cui intento manualistico è reso ancora più esplicito dalla necessità di rifondare il sistema agricolo all'indomani delle guerre civili.

In tempi più vicini ai nostri, le opere di Varrone e, più ancora, di Virgilio hanno svolto anche un'altra funzione, per molti aspetti inattesa. Non era raro, infatti, che leggendo le *Georgiche* anche i ragazzi di città acquisissero le nozioni essenziali sulla vita nei campi, andandone poi a cercare conferma in occasione di qualche gita fuori porta. Il fatto che le conferme venissero effettivamente trovate magnificava sì il prestigio dei classici, ma contribuiva anche ad alimentare il pregiudizio di un'agricoltura fuori dal tempo, quasi imprigionata in un'intramontabile Età dell'oro. Non è così, perché anche l'agricoltura ha una storia, all'interno della quale le rivoluzioni, per quanto infrequenti, sono ben riconoscibili e ampiamente studiate. Uno dei cambiamenti più importanti coincide, com'è noto, con l'invenzione del cosiddetto «aratro

pesante», il cui impiego si diffonde attorno all'anno Mille. Una tecnologia di per sé semplice (anziché essere spinto dall'uomo, il vomere viene trainato da buoi o cavalli aggiogati), che ha conseguenze non solo produttive. Tra i capolavori della letteratura medioevale inglese spicca *Piero l'Aratore* di William Langland, poema teologico-allegorico del Quattordicesimo secolo che meriterebbe di essere riscoperto dall'editoria italiana. Di una cinquantina d'anni successivo alla morte di Dante, non diversamente dalla *Commedia* anche il testo di Langland si presenta come un susseguirsi di visioni che implicano una riflessione sul destino dell'anima dopo la morte. *L'Aratore* invita i penitenti a unirsi a lui nel lavoro, promettendo in cambio di aiutarli a raggiungere

più rapidamente il santuario di Santa Verità. Riferimenti all'agricoltura, del resto, non mancano neppure nella *Commedia*, tanto che si è potuto parlare di un «Dante georgico». A dispetto della stilizzazione tipica del gusto tardomedioevale, *Piero l'Aratore* rivendica una sua incalzante attualità nel momento in cui pone l'accento sulla componente di fatica fisica che la coltivazione implica: una fatica che qui assume un significato religioso, in funzione purgatoriale, ma che rimane innegabile.

Anche per questo, probabilmente, la letteratura dell'età moderna preferisce tenere a una certa distanza la civiltà contadina, che può tutt'al più essere idealizzata nei travestimenti delle varie accademie arcadiche oppure analizzata con scrupolo scientifico,



come accadrà in molte voci dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert. Ogni tanto, però, la gente della campagna riesce a far sentire la sua voce, e lo fa in modo memorabile. Nel contesto italiano gli esempi più immediati sono costituiti da *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* di Giulio Cesare Croce, che nella seconda metà del Cinquecento fissa il modello del contadino la cui arguzia sfida e conquista perfino re e regine, e più ancora – nella generazione immediatamente precedente – dall'inventiva linguistica di Angelo Beolco detto il Ruzante, che nelle sue commedie si serve con creativa abbondanza del dialetto veneto, secondo un procedimento che sarà poi ripreso dal premio Nobel Dario Fo per i suoi grammelot.

Ma di ambientazione contadina, a ben vedere, è anche il capostipite del romanzo moderno, e cioè il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes (1605-1615), imperniato sul contrasto fra le allucinazioni cavalleresche del protagonista e il bertoldesco buonsenso dello scudiero Sancho Panza. Senza dimenticare che la vagheggiata Dulcinea del Toboso è in effetti una contadinotta di aspetto niente affatto affascinante. I riferimenti al mondo dei campi abbondano in un'altra opera capitale della narrativa europea, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, nel quale è però latente la tensione tra città e contado (la villa nella quale l'«allegra brigata» dei novellatori si rifugia per scampare alla peste è solo fisicamente in campagna, mentre la cultura dominante resta di matrice urbana). È un dissidio che ritroveremo nei *Promessi sposi*, con il «villano» Renzo che finisce puntualmente nei guai ogni volta che si avventura per Milano.

Manzoni ci porta nell'Ottocento, il secolo nel quale anche in letteratura si impone una nuova sensibilità politicossociale, improntata a un più consapevole realismo. Le «classi subalterne» – per ricorrere alla coeva formula marxiana – diventano l'oggetto di una narrativa che ha l'ambizione di essere pienamente popolare: perché si rivolge a un pubblico sempre più vasto, ma anche perché dà rappresentanza alle dure condizioni dei lavoratori. Più arretrata rispetto ad altri paesi sul versante dell'industrializzazione (si

pensi, in Francia, a *La bestia umana* di Émile Zola, cupa ricognizione narrativa del lavoro nelle ferrovie), l'Italia è ancora una nazione prevalentemente agricola, segnata al suo interno da disparità che trovano nel Verismo la loro rappresentazione narrativa. Si pensi all'opera di Giovanni Verga, che in *Novelle rusticane* e in *Vita dei campi*, oltre che in *Mastro Don Gesualdo*, dipinge una Sicilia squassata dalle forze del desiderio, della vendetta e della cupidigia, sempre sullo sfondo di una civiltà agricola sospesa fra la rendita ancestrale del latifondo e l'ascesa di una vorace tipologia di arricchiti.

La prospettiva dell'idillio si allontana sempre di più e al suo posto subentra, anche a livello internazionale, l'epica di un mondo contadino insidiato da minacce di ogni tipo. Esempio, in questo senso, un romanzo come *Furore* del premio Nobel John Steinbeck (1939), che descrive con toni da Esodo biblico il viaggio di una famiglia contadina, i Joad, attraverso un'America colpita dal duplice flagello della siccità e delle inondazioni. E non è consolatorio neppure un altro grande romanzo del primo Novecento, *Nuova storia di Mouchette* (1937), nel quale Georges Bernanos si sofferma su una brutale vicenda di violenza e di sopraffazione ambientata nella campagna francese, trasfigurando in chiave cristologica il martirio della protagonista. Messa a repentaglio dalle ideologie totalitarie non meno che dagli appetiti della finanza globalizzata, la civiltà contadina dimostra ancora oggi straordinarie doti di resistenza, anche in letteratura. Lo testimonia, in particolare, lo scrittore statunitense Wendell Berry, che nei suoi saggi e romanzi (pubblicati in Italia da Lindau) non si stanca di cantare la rilevanza spirituale di un'agricoltura che è prossimità alla terra, esperienza di fraternità, riconoscimento della presenza amevole di Dio. Non per niente, anche un colosso come Lev Tolstoj aveva voluto vivere gli ultimi anni della sua lunga vita tra i *mužik* della tenuta di Jasnaja Poljana, nella convinzione che solo i contadini potessero recepire la purezza del Vangelo, il libro nel quale la vita dei campi offre materia per molte delle parabole del Maestro. E anche questo, di sicuro, non è un caso.

Francesca Borrelli

Paul Lynch, incubi del nostro tempo

«Alias», 21 aprile 2024

Intervista al vincitore della scorsa edizione del Booker Prize: «Penso sia importante, per uno scrittore serio, attingere a tutto quanto offre il passato».

Anche i premi letterari, almeno quelli meno screditati come il Booker, o il Goncourt, o il Cervantes, sembrano spesso avere bisogno di una qualche ruminazione, che consenta ai giurati di assimilare e fare proprio il soddisfatto borbottio di fondo che un talento ha scatenato, perlopiù conferendo l'etichetta di autenticità a un titolo arrivato dieci anni dopo quello che l'avrebbe meritata: *Il canto del profeta* dell'irlandese Paul Lynch, che ha vinto la scorsa edizione del Booker Prize, è un emblematico esempio di tardivo riconoscimento, avendo nel frattempo l'autore goduto della lunga scia di ammirazione seguita all'esordio, *Cielo rosso al mattino* (entrambi i romanzi tradotti per 66thand2nd, l'uno nel 2013 da Riccardo Michelucci, l'altro – appena uscito – da Riccardo Duranti) e confermata dai titoli seguenti. Un qualche spirito del tempo, si spera niente affatto profetico, deve essersi impossessato della penna di Lynch per dettargli le coordinate dello slittamento precipitoso di una nazione in un dispotico regime a vocazione totalitaria, che scende cupo come una nuvola di carbone a avvolgere una non meglio specificata città. Qui, la famiglia Stack – composta dalla biologa Eilish, il vecchio e saggio padre di lei Simon, il marito Larry, sindacalista immediatamente sequestrato dal subentrato sistema politico, e i quattro figli – fa da cavia letteraria alla sperimentazione

delle progressive restrizioni delle libertà, che riguarderanno tutti i cittadini.

Dal primo titolo all'ultimo, la sopraffazione privata e quella pubblica tornano tra le pagine di Lynch a marcare la distanza tra giustizia e sopruso, celesti ideali e terragne miserie; ma qui l'accelerazione della trama è persino parossistica nel segnare le tappe della presa del potere da parte di un partito, che spaccia l'abolizione di ogni garanzia civile per necessaria emergenza, a fronte di una millantata minaccia esterna.

Già visto, già detto, già letto, e perciò tanto più difficile da aggiornare letterariamente: per esempio, mutuando vecchi escamotage narrativi, come quello raramente praticato di inglobare i dialoghi nella narrazione, senza stacchi, a incalzare la prosa impedendo alla tensione di chi parla, e all'ansia di chi legge, di prendere fiato. Paul Lynch sta preparandosi a partire per il Salone del libro di Torino, ennesima tappa della sua recente marcia trionfale, nella quale si ritaglia un po' di tempo per rispondere a queste domande, via Zoom.

Il titolo del suo romanzo compare in un passaggio molto lungo, volutamente cantilenante, privo di punteggiatura, che riguarda «la furia di una divinità incarnata nella bocca del profeta». Da dove viene questa materia che suona come archetipica, sprofondata nel «da sempre»...

Per me quella sequenza è il cuore pulsante del libro, il momento in cui Eilish si rende conto del fatto che l'idea con cui siamo cresciuti nell'Occidente cristiano non ha nulla di buono. Fa parte della nostra eredità biblica la credenza per cui il nostro mondo sarà soggetto a qualche cataclisma improvviso, a una apocalisse che ci travolgerà. Funziona come un mito, qualcosa di remoto che riguarda altri da noi; ma nel libro bussava alla tua porta. Il mondo che era stato il tuo finisce: per te, per la tua famiglia, per la tua comunità; mentre per gli altri che non ne sono direttamente riguardati è un evento trasmesso dal telegiornale. Credo che, in qualche modo, questa idea ci colleghi a una realtà con cui, nell'era dello spettacolo, abbiamo perso il contatto: siamo cresciuti guardando immagini di guerre, di espropri della propria terra, di distruzione, ma tutto ciò resta per noi solo uno spettacolo dal quale rimaniamo scollegati. Quello che sta accadendo a Gaza per i palestinesi è la fine del mondo, una apocalisse, per noi sono immagini che scorrono sullo schermo. Con questo cosa voglio dire? Che con un romanzo mi illudo di cambiare il mondo? Niente affatto, ho solo paura. Auden disse che la poesia non cambia la realtà e penso avesse ragione. Il canto del profeta è il lamento di un grande dolore: per ciò che l'essere umano è, sempre è stato e sarà, un animale al tempo stesso terribile e fantasioso.

La linea temporale del libro sembra muoversi su un registro molto credibile quando descrive il comportamento della famiglia Stack, mentre accelera in modo irrealistico quando segue il precipitare dei fatti dopo la presa della città da parte del regime, che porta in un battibaleno alla guerriglia civile.

Pochi hanno notato questo gioco di prestigio in cui mi avvalgo del doppio tempo shakespeariano; ma è vero: la trama, che riguarda gli eventi descritti, sottostà a una accelerazione del ritmo, e allo stesso tempo, ciò che accade sul palco avviene in tempo reale. Dal mio punto di vista, questo è un romanzo profondamente realistico, in cui ogni frase è del tutto

«Tendo a basarmi su visioni, sogni e raffigurazioni mentali che chiedono di essere **spacchettate** prima e **raccontate** poi.»

calata nella sua contingenza: sonda l'adesso, cerca di occupare quelli che Virginia Woolf chiamava i «momenti dell'essere». Ci sono molti passaggi in cui Eilish è trasportata dalla pervasività del qui e ora: perciò le frasi si fanno molto lunghe, ci sono virgole ma nessun punto fermo, per dare l'effetto di una fluidità dell'accadere, senza che la mano dell'autore si intrometta nella costruzione del tempo.

Com'è arrivato a prefigurare questo incubo?

Ogni libro ti detta le sue condizioni, ha le sue richieste, e uno dei trucchi dello scrittore consiste nel prestare una esplicita attenzione a queste esigenze. Dunque, l'atmosfera del romanzo sembrava fosse già lì quando ho iniziato a scrivere, ma poi si è rivelata l'approdo di un lungo viaggio. Mi rigiravo le frasi iniziali, ma non riuscivo a partire per farne una storia. Mi sono accorto che battevo alla porta del libro sbagliato: per giunta, sapendolo. Ma dovevo continuare a presentarmi al lavoro, per il gusto di avere qualcosa da fare. Finché ho messo da parte *Il canto del profeta* e ho cominciato a scrivere *Oltremare*, un romanzo per il quale l'ispirazione mi è arrivata come un fulmine. Ho visto l'intero intreccio in un'unica immagine. È questo, del resto, il mio modo di lavorare: tendo a basarmi su visioni, sogni e raffigurazioni mentali che chiedono di essere spacchettate prima e raccontate poi. Finito questo libro, sono tornato all'altro, e finalmente è arrivato un venerdì in cui mi sono detto, basta, mi fermerò per il fine settimana. Il lunedì ho creato un nuovo documento, ho aspettato, ho chiuso gli occhi e ho iniziato a scrivere. La tensione, l'atmosfera, la musica, il ritmo, lo stile, la presenza di Eilish nelle frasi

iniziali, tutto era lì senza che lo avessi pensato prima, come fosse il prodotto del subconscio.

Gli scrittori razionalizzano sempre a posteriori, ma spesso ciò che accade tra la penna e la pagina è misterioso. È come se si stesse divinando qualcosa che era già dentro di sé. Non credo affatto che la creatività venga dall'esterno, ha a che fare – per me – con una rete nascosta nel cervello. La magia arriva e tu ne prendi possesso, a quel punto devi solo dirigerla. Ingmar Bergman ha detto una frase famosa, a questo proposito, che a me sembra particolarmente azzeccata: l'intuizione è una lancia gettata nell'oscurità. Poi devi inviare un esercito in quel buio per trovare la lancia: e questo è l'intelletto.

Passiamo ai personaggi: l'unico vecchio è Simon – il padre di Eilish – quello che a me è sembrato il più vivo: si muove fra una incipiente demenza e momenti di acutezza percettiva che rendono i suoi dialoghi con la figlia particolarmente riusciti...

Anch'io, in effetti, trovo Simon affascinante, sia in quanto personaggio in sé, sia in quanto portatore di risonanze allusive a un mondo che tutti noi abbiamo conosciuto: quello successivo alla Seconda guerra mondiale, il mondo delle democrazie liberali, della fede nella razionalità del progresso, dei tentativi di conoscenza certa del reale. Il declino di Simon verso la demenza comporta la perdita della memoria di quel mondo, e purtroppo quel mondo sta scomparendo, fagocitato dal regime che si è impossessato della città. C'è un passaggio molto importante per il romanzo, in cui Simon spiega alla figlia come la realtà dei fatti possa venire annullata dall'imposizione di un determinato senso comune da parte del discorso politico dominante: «Apparteniamo a una tradizione» dice «ma la tradizione non è altro che ciò su cui tutti concordano... se si riesce a cambiare la proprietà delle istituzioni, allora si riesce a cambiare anche la proprietà dei fatti, si può alterare la struttura dell'opinione, di quello che si stabilisce di credere tutti, ed è esattamente quello che stanno facendo».

Bailey trova un'espressione – «il verme si contorce» – per significare il nodo, il malessere che la madre ha dovuto ingoiare, dopo che il regime le ha portato via il marito. Da dove le viene questa frase?

Viene da una vecchia espressione inglese che si usava per dire che una situazione data potrebbe improvvisamente cambiare, o è già repentinamente mutata. Non credo che Bailey ne capisca il significato. Confonde ciò che gli appare intorno con un suo sogno, ed è interessante per me il fatto che cerchi, così, di avvicinarsi alla comprensione di qualcosa che sarebbe altrimenti inconcepibile per lui: il mondo conosciuto sta scivolando verso qualcosa di ignoto, la realtà si sta destrutturando, anche grazie al fatto che la madre gli ha mentito sulle ragioni della scomparsa del padre. Dire una bugia a un bambino di quella età è molto pericoloso. Eilish fa un errore di valutazione e questo allontanerà da lei il figlio, innescando una dinamica nel loro rapporto, che andrà avanti per tutto il libro.

In breve la città è occupata dall'esercito, ci sono sparatorie con i ribelli, Eilish attraversa continui posti di blocco. E a un certo punto le immagini reali si confondono con quelle fantastiche: per esempio non si capisce se Bailey, subito dopo essere stato ferito, sia vivo o morto. Voleva suggerire uno stato di indeterminazione?

Parlare esplicitamente, già a questo punto della trama, della morte della Bailey avrebbe comportato anticipare qualcosa di molto significativo. Detto questo, davvero l'indeterminatezza gioca un ruolo prioritario nell'atmosfera del romanzo, e mi ha sempre stupito il fatto che nessuno mi avesse mai chiesto di parlarne. Non ricordo chi abbia detto che la realtà è la misura non di ciò che si sa, ma di ciò che non si può sapere, di tutto quanto si deve tralasciare, perché insormontabile. Il romanzo è scritto in una terza persona mai onnisciente, cui sfugge una realtà che qui è come se cominciasse a slegarsi. La stessa Eilish si sente parte di un sogno che si disfa, e diventa un incubo. Tutto il romanzo è saturo di finali aperti: non sappiamo cosa sia successo a Larry, né a Mark, il figlio maggiore che si è unito ai ribelli, né sapremo che fine farà Eilish.

Non lo sappiamo, dannazione, e questo, per me, è il vero metro di misura del realismo.

Qual è stata la pagina più difficile da scrivere...

Quella che riguarda la fine di Bailey, ammazzato dal regime, e il riconoscimento del suo cadavere all'obitorio, da parte di Eilish. È un capitolo che mi ha causato un enorme dolore: non sapevo come scriverlo. Si trattava di prendermi la responsabilità di portare il lettore nel più profondo cerchio dell'inferno e trasmettergli qualcosa di terrificante, ma anche di profondamente veritiero. Dovevo farlo con un po' di poesia e di grazia, e così ... ho passato tre mesi completamente bloccato. Avevo paura di scrivere quelle pagine, non sapevo nemmeno se avrei dovuto farlo; ma poi ho pensato che se avessi distolto lo sguardo, o se avessi consentito al lettore di girarsi dall'altra parte, allora la verità del romanzo sarebbe venuta meno. Ancora una volta, è successo che un sogno mi ha mostrato come scrivere quella scena, suggerendomi il meccanismo che avrebbe dato inizio al capitolo. Finalmente sapevo come procedere. Ne derivai un saggio... ma non ho intenzione di svelare tutti i miei segreti: qualcuno sì, ma non tutti. Che gli scrittori lo ammettano o meno, la narrativa poggia sempre su un congegno. C'è una sorta di orologio svizzero all'interno del testo cui bisogna prestare molta attenzione. Sono un costruttore di orologi tanto quanto un costruttore di sogni, il trucco è coordinarli per renderli funzionanti tra loro.

Diversamente da quanto è stato detto, il suo romanzo non è propriamente distopico, perché non immagina alcun futuro, si svolge nel presente, e si discosta anche molto dai predecessori che le sono stati trovati, da Orwell a Huxley. Le pare?

In effetti, la sensazione che intendevo dare è che il libro si svolga in un tempo non specificamente delineato: potrebbe essere un presente controfattuale, e anche un ipotetico futuro. Direi piuttosto che ha un suo spazio proprio e, come ogni romanzo, ha le sue leggi specifiche.

«Che gli scrittori lo ammettano o meno, la narrativa poggia sempre su un congegno.»

All'uscita del libro, la critica ha notato l'eco di Saramago nella sua scelta di incorporare i dialoghi nella narrazione. Ma c'è di più: in un passaggio del romanzo, lei scrive che gli occhi di Eilish e poi la bocca si muovono autonomamente dagli impulsi cerebrali. E qui il debito con lo scrittore portoghese si rafforza ancora. Non trovo giustificati, invece, i paragoni con Cormac McCarthy. Lei cosa ne pensa?

Quando ho cominciato a scrivere, questi autori non erano nei miei pensieri. Il romanzo è il frutto di un atto intuitivo, e lo stile che ho cercato doveva soddisfare e assecondare il divenire del testo. Procedevo verso l'ignoto. Se scrittori come McCarthy e Saramago mi erano in qualche misura presenti, lo erano in quanto ideali verso cui tendere, perché sono, ognuno a suo modo, dei metafisici. Quanto al fatto di non iscrivere i dialoghi nelle virgolette, l'ho fatto fin dai miei esordi. Penso sia importante, per uno scrittore serio, attingere a tutto quanto offre il passato: si dovrebbero sentire, in un testo, echi di tutti i diversi periodi della letteratura che vi confluiscono, perché ogni opera è il sedimento di varie epoche. Mi sento al tempo stesso un romanziere romantico, un elisabettiano, un modernista e un postpostmoderno, qualunque cosa significhi. Ma soprattutto, buona parte del mio progetto letterario è consistito nel cercare di aggiornare la tragedia greca, di ridarle vita, di offrire una visione tragica del mondo in una veste che la faccia apparire del tutto moderna. Quanto alla critica, due recenti recensioni dei miei ultimi due romanzi, apparse sul «New York Times», hanno esordito dicendo che la mia scrittura è priva di umorismo, priva di battute, il che mi è sembrato davvero strano: sarebbe come andare da un comico e dirgli che nelle sue pièce non c'è nulla di tragico.

Giuseppe Antonelli

Tutte, tutt@, tuttə le parole in lotta

«la Lettura», 21 aprile 2024

Tensioni sociali, politiche e culturali hanno reso l'italiano un territorio esposto a dispute vivaci. Nuove sensibilità condivise ed esigenze ideologiche

Un tempo le battaglie sulla lingua erano cose da parolai. «Glottomachia». Combattimento di lingua, contrasto di semplici parole; contesa in cui, andandosi d'accordo sulla natura della cosa, non si discorda che sull'espressione» recita – sulla scorta delle settecentesche *Etymologiae sacrae* – la definizione del Panlessico italiano (1839).

Da qualche anno a questa parte varie tensioni di tipo sociale, politico, culturale hanno reso la lingua uno dei campi di battaglia più frequentati dagli scontri ideologici. L'infuriare della lotta è ribadito, direttamente o indirettamente, da tre volumi di recente pubblicazione: *Le guerre per la lingua* di Edoardo Lombardi Vallauri (Einaudi), *Lingua e genere* di Fabiana Fusco (Carocci) e *Lingua e discriminazione* a cura di Daniela Pietrini (Peter Lang). E allora sarà bene tornare con qualche ulteriore considerazione sulla nuova, forse sarebbe meglio dire nuovissima, stagione delle guerre per la lingua: paralipomeni della neoglottomachia. Nel dicembre 1964, Pasolini pubblicava l'articolo *Nuove questioni linguistiche*, destinato a scatenare l'ennesima fase di quella questione lingua che ha attraversato per secoli la storia dell'italiano. Il rapporto tra lingua nazionale e dialetti, ancora al centro di quel dibattito, si è risolto oggi in una convivenza piuttosto armonica. Ma al fondo della provocazione pasoliniana c'era un'idea che, pur formulata un altro

mezzo secolo prima, risulta ancora molto attuale. Quella per cui «ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua significa che si sta imponendo una serie di altri problemi» destinati – scriveva Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere* – a «riorganizzare l'egemonia culturale».

Le nuovissime questioni linguistiche sono soprattutto quelle che discendono da una rinnovata sensibilità collettiva sui rischi e le conseguenze della discriminazione. Nel volume curato da Pietrini ci sono saggi su discriminazione ed etnia (su parole, ad esempio, come «terrone» o «zingaro») e su discriminazione e corpo (sul lessico del body shaming e della body positivity), ma la sezione più ampia è riservata al rapporto tra discriminazione e genere. Ed è su questo specifico nucleo che insistono anche il libro di Fusco e – nella seconda metà, la prima è dedicata all'interferenza dell'inglese – quello di Lombardi Vallauri.

Tra i vari aspetti affrontati, ci sono gli stereotipi in cui talvolta continuano a cadere i libri di scuola («la mamma ha il grembiule, il padre il giornale»); i dizionari e il modo in cui la definizione della voce «donna» ha progressivamente preso le distanze dal vecchio «femmina dell'uomo»; la fraseologia e il rarefarsi di espressioni come «gentil sesso» nei più diffusi quotidiani italiani o, per contro, il persistere di espressioni come «movente passionale», «raptus»,

«Chi è urtato da forme che non è abituato a sentire non deve preoccuparsi, perché ci farà presto l'abitudine come a tutte quelle a cui ha fatto l'abitudine dalla nascita.»

«lite per gelosia» nel racconto dei femmicidi. Ma l'attenzione – e la tensione – maggiore si concentra su tre specifici tratti linguistici: il femminile dei nomi di ruolo e professione («ministra», «avvocata»); il maschile non marcato («tutti i cittadini sono uguali davanti alla legge»); le strategie di neutralizzazione del genere, comprese quelle che mirano a modificare le marche morfologiche del genere grammaticale («tuttu», «tutt*», «tutt@», «tutta»).

Il diverso grado di accoglienza riservato a questi tratti è correlato alla maggiore o minore compatibilità con le strutture della lingua italiana. Casi come «architetta», «assessora», «calciatrice», «ingegnera», «sindaca» non fanno che applicare a nuovi nomi i modi con cui la lingua italiana ha sempre creato il femminile. «Chi è urtato da forme che non è abituato a sentire non deve preoccuparsi, perché ci farà presto l'abitudine come a tutte quelle a cui ha fatto l'abitudine dalla nascita» afferma Lombardi Vallauri. Anche se le cose, nell'italiano di oggi, non sono così semplici: e infatti Fusco si preoccupa – opportunamente – di confutare alcuni pregiudizi molto diffusi. «I femminili sono brutti e suonano male» (ma «ingegnera» suona come «infermiera», «ministra» come «maestra», «sindaca» come «monaca»); «c'è il maschile “neutro”» (se il nome indica il ruolo, perché Carlo è «re» e Elisabetta era «regina?»); «ci sono altre questioni ben più importanti della lingua» (ma «discutere della lingua non distoglie l'attenzione da mobilitazioni cruciali»: «La lingua e le parole riguardano la società, la vita privata e pubblica, non sono un accessorio della nostra esistenza»). Lo stesso Lombardi Vallauri, d'altra parte, difende le ragioni per cui «una donna che dirige un'orchestra può preferire che la si chiami “direttore”», dato che «per cause storiche “direttrice” tende a essere interpretato

più in senso scolastico che musicale» (ma la creazione di una nuova abitudine non è legata proprio al superamento di quelle cause storiche?).

Le posizioni, in effetti, divergono nettamente quando si parla del maschile usato per riferirsi anche a persone di genere diverso. Lombardi Vallauri fa leva sulla convenzionalità del genere grammaticale in italiano, evidente quando si tratta di oggetti («l'armadio», «la sedia») e spesso anche di animali («la lince», «il ghio»), per sostenere l'opportunità di dire «“gli artisti incontreranno il pubblico alla fine dello spettacolo”, e non “gli artisti e le artiste”», visto che «il maschile non marcato per designare persone e cose è solo un ubbidire all'economia strutturale della lingua». E allo stesso scopo illustra la presenza in altre lingue e altre epoche di questi «meccanismi economici “ciechi al significato” da cui origina il maschile non marcato». Nondimeno, provocazioni come quella del nuovo statuto dell'Università di Trento, in cui tutte le cariche sono declinate al femminile indipendentemente da chi le ricopra («la rettrice», «la direttrice» eccetera), intendono proprio mostrare che l'estensione di un genere grammaticale sull'altro non è del tutto senza conseguenze. Dopo aver spiegato con grande chiarezza e numerosi esempi tratti da varie lingue del mondo la distinzione tra «genere grammaticale» e «genere sociale», Fusco evidenzia il fatto che «la grammatica mentale dei parlanti non coincide completamente con la rappresentazione degli elementi lessicali usati per designare persone». Per cui – ad esempio – dire «essere umano» è diverso da dire «uomo», anche se grammaticalmente sono entrambi di genere maschile; allo stesso modo, sentendo o leggendo «persona» non pensiamo al femminile. Ciò che conta, insomma, è la percezione collettiva: perché la lingua è un

«La lingua e le parole **non sono un accessorio** della nostra esistenza.»

fenomeno sociale, dunque soggetto ai cambiamenti del comune sentire. Oggi la Rai non censurerebbe certo la parola «nudi» come fece nel 1972 per *Questo piccolo grande amore* di Claudio Baglioni o, al contrario, il pubblico non tollerebbe la parola «negro» che negli anni Ottanta risuonava ancora in canzoni di Lucio Dalla o Gianna Nannini.

Difficile, allora, ignorare «gli esiti di ricerche di ambito psicolinguistico e neurolinguistico» dalle quali – ricorda Fusco – emerge «che il maschile non marcato è percepito come maschile e pertanto attiva una serie di stereotipi di genere». Di qui, la tendenza a rendere visibile il femminile tramite reduplicazioni senza dubbio onerose nello svolgimento del discorso (*regendering*: «i professori e le professoresse», «il/la sottoscritto/a») o a cercare soluzioni alternative (*degendering*: «il personale docente», «la cittadinanza»).

Proposte più radicali di neutralizzazione del genere vengono da chi sostiene le esigenze di rappresentazione delle persone non binarie, la cui identità non si riconosce nella distinzione tra maschile e femminile. In questo caso l'obiettivo è proprio quello di annullare le marche grammaticali del genere ricorrendo a soluzioni come l'asterisco, la chiocciola, lo schwa, la u finale. Soluzioni che, come dimostra il saggio di Elena Sofia Safina nel volume curato da Pietrini, al di fuori di specifiche comunità sono utilizzate pochissimo anche in rete. Perché impossibili da applicare con coerenza in quanto strutturalmente incompatibili con la nostra lingua, come convengono Fusco («non si può lasciare nell'ombra la struttura fonologica, morfologica, sintattica e pragmatica della nostra lingua») e Lombardi Vallauri («la lingua non può adattarsi a tutte le esigenze ideologiche nella stessa misura»).



Francesco Pacifico

Leggere è una scuola di sovversione. I classici esortano al mondo nuovo

«La Stampa», 23 aprile 2024



Il podcast di Rai Sound *Libri per adulti*: «La grande letteratura regala ai lettori giovani un corso intensivo in dinamiche di potere».

Quando mi capita di parlare di letteratura e di scrittura a persone giovani mi ritrovo sempre a dire una cosa che mi fa sentire un vecchio trombone: leggere i classici della letteratura è importante. Di solito do una spiegazione così contorta che non sono mai arrivato a metterla per iscritto. Lo faccio adesso perché in questi mesi, per un nuovo **podcast** di Rai Sound, ho cominciato a registrare delle conversazioni sulla grande letteratura con persone di vent'anni e sono tornato a chiedermi per quali ragioni leggere certi libri possa ancora avere senso.

L'idea iniziale che ha portato a *Libri per adulti* era parlare con chi si sta affacciando sul mondo adulto dopo la pandemia e in mezzo al caos di questi anni, ma poi ho scelto la letteratura come pretesto, pensando che i grandi romanzi sono un bel modo per creare connessioni, ci danno un grande spazio in cui muoverci per parlare della vita e del mondo.

Italo Calvino ha scritto che «un classico è un libro che non ha finito di dire quel che ha da dire». Aggiungo una mia definizione complementare: «Un classico è un libro che nessuno sta cercando di venderti». Oggi, è una cosa non da poco. Infatti, se su cosa sia davvero un «classico» esistono grandi e importanti discussioni, l'utilità della categoria è evidente e la riassumerei così: se troviamo in libreria *Emma* di Jane Austen, è sicuro che, a meno

che non sia appena uscita l'ennesima trasposizione per il cinema, nessun ufficio stampa abbia dovuto perdere tempo a trovare un modo di farcelo comprare. *Emma* sta lì e basta. Cosa che non si può dire delle uscite contemporanee. Le uscite contemporanee sono qualcosa che assomiglia molto a tutto ciò che vediamo pubblicizzato ovunque: qualcuno vuole venderti il prodotto che è in grado di fare, e sta cercando il modo per propinarcelo. I libri di chi non c'è più, e da tanto, continuano a tornare in libreria semplicemente perché qualcuno glielo chiede. Questa è già da sola una buona ragione di leggerli. Hanno meno il sapore di un prodotto che quello di un frutto succulento che continua a crescere e a cadere dagli alberi atterrandoci in grembo.

Certi libri restano, è vero, perché hanno tanto da dare. Se si leggono solo questi libri per un po', si può fare esperienza di un senso vertiginoso di intelligenza, bellezza e complessità che ti trasforma. L'ho scoperto a ventitré anni, quando, su consiglio di mio padre e di un caro amico, decisi di passare un po' di tempo nella compagnia esclusiva di romanzi tascabili di gente morta. Lo facevo per diventare uno scrittore, e in effetti la mia scrittura si ritrovò radicalmente migliorata senza che facessi alcuno sforzo di imparare tecniche di scrittura o generalizzazioni sulla forma romanzo. Ritrovatasi davanti a milioni

di frasi composte tutte a una certa vibrazione molto alta, la mia scrittura fragile a poco a poco – ma rapidamente – si abituò a cercare una certa tensione, una certa complessità; a fare a meno, soprattutto, di una serie di scorciatoie faciloni e di colpi ad effetto. Cos'è questa vibrazione? E come può aiutarci a vivere, a evolvere come persone? Per provare a rispondere devo tornare alla spiegazione convoluta cui accennavo sopra – perché è importante leggere i classici? La mia spiegazione ruota sempre intorno a un concetto: la conoscenza del grande romanzo degli ultimi duecento anni ti dà potere. Ti regala strumenti per capire i codici della società. La ragione sta nella sua forma e nel motivo per cui si è affermato. Il romanzo moderno è una forma bassissima d'arte – un fascio di cose dette con i registri della vita di tutti i giorni, che raccontano prevalentemente storie della società fluida nata con la fine dell'ancien régime. È uno strumento duttile di catalogazione che l'Europa usò al culmine del suo sviluppo per archiviare una quantità di conoscenze e informazioni eterogenee. Il grande romanzo ottocentesco è un ritratto di conflitti di classe, una storia dell'industria e dell'urbanizzazione, un assistente amanuense e certosino delle scienze umane via via che si vanno sviluppando, un manuale collettivo di satira: insomma, una commedia umana – come capì uno dei rivoluzionari del formato, Balzac – nell'era della sua riproducibilità tecnica.

Perché dico che la lettura del grande romanzo degli ultimi due secoli dà potere a chi lo legge? Torniamo al formato. La prosa non si fa con niente che non sia il pensiero. Non usa l'armonia, il colore, la materia, il legno di uno strumento o di un pennello, la pietra da scolpire, la voce umana. Usa solamente la nostra capacità di ricordare il mondo usando le parole per documentarlo. Il grande romanzo regala a chi legge, specie se giovane, un corso intensivo in dinamiche

di potere, struttura del mondo, funzionamento delle gerarchie sociali. Uno degli strumenti principali del romanzo infatti è il gioco dei registri: il direttore d'azienda parla in un modo, l'impiegato in un altro, il risultato è commedia e satira. Le dinamiche della gerarchia di potere amministrativo nei racconti e romanzi russi dell'Ottocento sono una scuola imbattevole per imparare a non credere a chi usa il birignao per fregarci e dominarci. Se ieri c'erano i tormentatori dei personaggi sfortunati di Gogol e Dostoevskij, oggi c'è chi dice «mindset» e «bamboccioni».

Questa capacità del romanzo di farci passare ore e ore (spesso noiose, va detto) a sviscerare temi e dinamiche con cui un film sa affascinarci in cento minuti, che una canzone e un quadro sanno riassumere in un lampo, ci permette di capire quanto, appunto, sia prosaica la vita della società, e quanto ci sia da imparare su come funziona. Le serie tv hanno lo stesso vantaggio, in termini di ore, ma la differenza è che chi scrive un romanzo, in solitudine, può approfondire il discorso a un livello cui le complicate dinamiche di produzione della tv solo in rari casi riescono a spingersi, preferendo, per ragioni di scala economica, blandirci con un intrattenimento meno indigesto di quanto non sia il capolavoro medio della storia della letteratura.

Non ho mai scritto queste cose prima d'ora. Lo faccio adesso che mi capita di frequentare una generazione cresciuta tra i coprifuoco e i social media. Ho grande rispetto per tutto ciò che chi ha vent'anni fa per sottrarsi allo sforzo perpetuo con cui la società ci spinge a conformarci. Proprio per questo motivo consiglio di sparire dal mondo ogni tanto per leggere Gogol e George Eliot, Morante e Kafka. Immergendosi nei loro libri, una mente giovane può ritrovare grottescamente confermati i sacrosanti sospetti che nutre nei confronti del mondo adulto, e cercare magari di inventarsi un sistema per cambiarlo.

«La prosa non si fa con niente che non sia il **pensiero.**»

Maria Teresa Carbone

Ma gli scrittori guadagnano abbastanza per sopravvivere?

«il manifesto», 26 aprile 2024



La scrittrice Lucie Le Moine racconta come si difendono i diritti degli autori e degli illustratori per ragazzi. L'azione della Charte

Mai come negli ultimi giorni si è parlato – a proposito e più spesso a sproposito – di quanto guadagnano gli scrittori. A fare da motore sono state le polemiche intorno alla cifra, vera o presunta, accettata o rifiutata, che l'agenzia letteraria di Antonio Scurati avrebbe richiesto alla Rai per un **monologo** sul 25 aprile prima oscurato e poi – per fortuna – ampiamente diffuso, e ne è venuto fuori che, a quanto pare, in molti ancora pensano che scrivere non sia un vero lavoro e che non abbia motivo di allinearsi (peraltro molto in basso) ai tariffari che vigono senza nessuno scandalo in tante altre categorie.

Non che il **problema** sia solo italiano: giorni fa il sito americano Book Riot ha pubblicato un **articolo** di Rebecca Joines Schinky, *Ma quanto guadagnano davvero gli scrittori?*, nelle cui prime righe spiccava un consiglio: «Tenetevi stretto il vostro posto di lavoro». E un intero segmento della seconda edizione degli Incontri francoitaliani sul futuro del libro, che ha avuto luogo a Roma, a Palazzo Farnese, ha avuto come tema Formazione, statuto e remunerazione degli artisti in Francia e in Italia.

Il confronto, per la verità, è piuttosto impietoso per quello che succede da questa parte delle Alpi: come ha spiegato l'autrice di libri per ragazzi Lucie Le Moine, esistono oltralpe forme di tutela che garantiscono, se non la ricchezza, una dignitosa

sopravvivenza a chi ha avventatamente scelto la strada della scrittura. Interessante in particolare è l'azione della Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse, o più semplicemente **Charte**, di cui Le Moine è esponente. A margine del seminario le abbiamo rivolto alcune domande.

Prima di tutto, ci vuole spiegare cosa è la Charte, e quali sono i suoi compiti e obiettivi?

È un'associazione nata quasi mezzo secolo fa, nel 1975, per difendere i diritti degli autori e degli illustratori per ragazzi. È gestita direttamente dagli autori e ha un consiglio di amministrazione di cui attualmente faccio parte. La nostra attività è su base volontaria, ma abbiamo tre dipendenti che consentono di svolgere al meglio la notevole mole di lavoro cui dobbiamo fare fronte. La sfida principale consiste nel rappresentare collettivamente la voce degli autori presso gli organi politici, i dipartimenti governativi e così via, tenendo conto che l'obiettivo principale è quello di migliorare la nostra retribuzione. Ma offriamo anche programmi di formazione e sviluppo professionale, leggiamo e negoziamo contratti, e aiutiamo gli autori a risolvere eventuali questioni fiscali e sociali. Inoltre, forniamo ai nostri aderenti consulenza legale e amministrativa.

Quando parla di un miglioramento della retribuzione, si riferisce a quanto vengono pagati i testi o le immagini, oppure alle attività parallele che sempre di più gli autori – per ragazzi o per adulti – sono chiamati a fare per promuovere i loro libri?

Effettivamente, ormai da molti anni, soprattutto per quanto riguarda gli autori per bambini, buona parte del lavoro si svolge nelle scuole, nelle mediateche, nei festival. Per questo la Charte, fin da quando è nata, si è concentrata in particolare su questo aspetto: abbiamo elaborato dei tariffari che vengono rivisti ogni anno tenendo conto dell'inflazione e che sono stati acquisiti dal Centre National du Livre [l'ente pubblico che in Francia si occupa della promozione della lettura, Ndr]. Adesso la cifra per tre laboratori, vale a dire per una giornata intera di lavoro, è di 500 euro ed è su questa base che si svolgono le negoziazioni quando un'istituzione culturale vuole ingaggiare

autori o illustratori. Quando un festival o un ente non rispetta la tariffa, il socio o la socia si rivolge alla Charte che si incarica di seguire la pratica, ma in linea di massima siamo piuttosto forti su questo versante: se un festival o una manifestazione vuole ricevere una sovvenzione dal Centre National du Livre, è tenuto ad applicare le tariffe fissate, e quindi nel tempo la prassi si è consolidata.

Per la retribuzione del lavoro di scrittura o di illustrazione da parte degli editori la Charte ha fissato dei «palletti» analoghi?

È evidente che questo è un terreno più complesso, perché le variabili sono numerose, ma ci stiamo muovendo anche qui, soprattutto per acquisire il maggior numero di dati, con l'obiettivo di arrivare a contrattazioni sugli anticipi e sui diritti d'autore fondate su una maggiore trasparenza. Non ci siamo ancora, però.



Tommaso Pincio

Clarice Lispector, il fascino futile della materialità

«Alias», 28 aprile 2024

La città assediata vede in scena una donna che dietro la sua incapacità di affrancarsi dalle cose più irrilevanti nasconde una mistica malinconia

Tra le immagini di Clarice Lispector più condivise nel web ve ne è una in bianco e nero dal sapore chandleriano, che la mostra in piedi davanti a un tavolino con sopra una macchina da scrivere. La donna, colta di profilo, ha la mano destra sul fianco e una sigaretta fumante nella sinistra, sospesa sopra i tasti. La posa è sensuale e fiera, il volto pensoso, lo sguardo fatalmente rivolto al foglio che spunta dal rullo. La maglia tesa sulla curva perfetta del seno conferisce alla scrittrice l'aura spregiudicata di una femme fatale appena uscita da un film noir americano degli anni Quaranta. Una Lauren Bacall delle lettere. Non stupisce che una foto tanto accattivante venga spesso scelta a illustrazione. Peccato che la donna ritratta non sia Lispector ma una modella con la passione della scrittura, e che la foto faccia parte in realtà di una serie di scatti comparsi su «Playboy». Frutto della superficialità, questo banale errore può acquistare una sua accidentale coerenza, se visto alla luce del mito che avvolge la persona dell'autrice.

Al momento della morte, a Rio de Janeiro per malattia nel 1977, un giorno prima del suo cinquantasettesimo compleanno, Clarice Lispector restava per molti un enigma. Malgrado non fosse affatto una reclusa, malgrado avesse girato il mondo, frequentato scrittori, artisti e ambienti di vario tipo, malgrado concedesse interviste e fosse apparsa più di una volta in televisione,

venivano sollevati dubbi circa il suo luogo di origine, la sua età, il suo vero nome, l'orientamento politico, la fede religiosa. Qualcuno arrivò al punto di sostenere che fosse in effetti un uomo. Agli occhi di molti suoi connazionali sembrava una straniera non tanto perché era nata in un villaggio dell'Ucraina «così piccolo e insignificante da non essere nemmeno indicato sulle mappe» quanto perché dopo il matrimonio con un diplomatico aveva trascorso molti anni all'estero, e soprattutto per il suo modo di parlare, la sua strana erre dal suono francese, un difetto di pronuncia che provò a correggere ma che finì sempre per riemergere, come a marcare un conflitto irrisolvibile tra il bisogno di sentirsi brasiliana e l'impossibilità di rinunciare a una forma di alterità. Non per niente poteva definirsi «così misteriosa che nemmeno io capisco me stessa» e ridurre al contempo il suo mistero al fatto «che non ho misteri». Sapeva essere loquace quanto elusiva, unire al desiderio di difendere la sua vita privata quello non meno intenso di «confessarsi in pubblico e non a un prete». Questa sua natura solo in apparenza contraddittoria, che fa di lei un modello esemplare di come pensarsi scrittori nel secolo scorso e in fondo anche in questo, ha alimentato la costruzione di un personaggio sul quale – come avveniva in Argentina con Borges – ognuno aveva qualcosa da dire o un aneddoto raccontare. Da qui il proliferare di ritratti che

la dipingono come una sfinge, un lupo dagli zigomi alti e gli occhi a mandorla, un'aliena scesa sulla terra con sembianze simili a quelle di Marlene Dietrich per scrivere come Virginia Woolf. Per non parlare di definizioni iperboliche come quella, spesso citata, per cui Clarice Lispector «era ciò che sarebbe stato Kafka se Kafka fosse stato una donna o se Rilke fosse stato un ebreo brasiliano nato in Ucraina. Se Rimbaud fosse stato una madre e avesse raggiunto i cinquant'anni di età. Se Heidegger avesse cessato di essere tedesco». Una simile infilata di nomi illustri ha senso soltanto nel fantomatico mondo dei se e restituisce comunque un'immagine falsa, proprio come la foto di «Playboy» in cui qualcuno ha creduto di riconoscere la scrittrice. Prendiamo il paragone a prima vista più suadente e persuasivo, quello con Kafka. Se si escludono la blatta morente che la ricca signora di *La passione secondo G.H.* mette in bocca all'apice di una crisi mistica e l'ostinazione di cercare Dio in un mondo in cui Dio è morto, la distanza tra i due autori, in particolare sul piano dello stile, della voce, è siderale. Forse il solo libro in cui la pagina di Lispector lo evoca, a tratti, è *La città assediata* (Adelphi), che per la sua imperscrutabilità arriva da noi soltanto ora nella bellissima versione di Roberto Francavilla e Elena Manzato e che anche in Brasile, all'epoca, faticò a trovare un editore nonostante l'autrice godesse già di una certa fama. Rispetto al fortunato esordio di *Vicino al cuore selvaggio*, lo stile era infatti completamente diverso. Lispector abbandonava i vortici del monologo interiore per la narrazione in terza persona, una scrittura dalle sembianze gelide e distaccate in cui a avere la meglio non era la trama ma un susseguirsi di dettagli e immagini isolate che spostavano la partita verso lo spaesamento surrealista o il nitore visionario: di Kafka, appunto. In frasi semplici e perfette come «le persone da lontano erano ormai nere. E le righe di terra fra le pietre erano scure. Lucrécia Neves attendeva eterea, tranquilla. Sistemando senza guardarli i nastri del vestito» si respira l'aria onirica e notturna di certi paesaggi urbani di Paul Delvaux o quella ancora più sfuggente del *Castello*, quando Kafka scrive: «Il villaggio era

sprofondato nella neve. Del monte del castello non si vedeva nulla, nebbia e tenebra lo circondavano». Anche la storia è di una semplicità perfetta. Lucrécia è una giovane donna. La vediamo crescere, dividersi tra due pretendenti, sposarsi, restare vedova, sposarsi di nuovo. Il tutto in un luogo immaginario che, da piccolo villaggio popolato da cavalli selvaggi, cresce come cresce Lucrécia, diventando una moderna città da cui gli animali vengono a poco a poco espulsi. Lucrécia non ha il fuoco, lo spirito ribelle delle ragazze cui Lispector aveva dato voce fino a allora; è invece una persona superficiale, mossa da ambizioni futili e meramente materiali. Accetta il ruolo che la società le assegna, contenta di diventare una cosa in un mondo di cose; sembra quasi una versione ironica della donna descritta da Simone de Beauvoir nel *Secondo sesso*, che vide le stampe proprio nel 1949, lo stesso anno in cui uscì la prima versione della *Città assediata*: «Lucrécia Neves aveva bisogno di tantissime cose: di una gonna a quadretti e di un cappellino della stessa fattura; da tempo ha bisogno di sentirsi come la vedrebbero gli altri, in gonna e cappellino a quadretti, la cintura proprio all'altezza dei fianchi e un fiore sulla cintura: così vestita avrebbe guardato il sobborgo e questo si sarebbe trasformato».

E tuttavia dietro la vacuità apparente, dietro i tratti di una donna «in qualche modo stupida» o almeno estranea al pensiero e agli sforzi di immaginazione, si nasconde una mistica malinconia, un anelito alla trascendenza incapace di affrancarsi dalla nostalgia delle cose materiali. «L'oggetto – la cosa – mi ha sempre affascinato e in certa maniera mi ha distrutto» spiegherà anni dopo la scrittrice. «Nel mio libro *La città assediata* parlo indirettamente del mistero della cosa. La cosa è un animale specializzato e reso immobile.»

Tentando un'altra descrizione, un altro ritratto suggestivo, si potrebbe forse dire che Lispector avrebbe voluto essere Lucrécia, se Lispector non fosse stata Clarice. Ma sarebbe anch'essa un'immagine falsa. La bellezza suprema, il silenzio sublime e stordente cui tende *La città assediata* è come una porta senza chiave, un mistero senza misteri.

Roberto Ciccarelli

Panico woke

«The Italian Review», marzo 2024



C'è un'ondata di panico nel dibattito pubblico globale sul termine «wokismo». È nato con l'omicidio, nel febbraio 2012, di Trayvon Martin, un adolescente afroamericano uscito dalla sua casa in una città della Florida per comprare caramelle in un negozio di alimentari. Fu ucciso da George Zimmerman, un uomo di razza mista bianca e latina che faceva parte di un'organizzazione di «vicini vigilanti». Il governo federale non ha immediatamente perseguito l'aggressore. In Florida, la legge Stand Your Ground consente a chiunque ritenga ragionevolmente che la propria sicurezza, o quella della propria proprietà, sia minacciata di sparare alla persona che la sta minacciando. L'omicidio di Trayvon Martin è avvenuto nel 2012, in un'epoca in cui le reti sociali erano sviluppate: Twitter, Facebook, Instagram, Tumblr, e altri. Furono organizzate mobilitazioni digitali per chiedere giustizia, spingere lo Stato della Florida a perseguire l'assassino e reclamare lo spazio pubblico per le persone di colore. I genitori di Trayvon Martin, Tracy Martin e Sybrina Fulton, lanciarono una petizione, sostenuta da celebrità come Janelle Monae e LeBron James. Il processo si è tenuto durante l'ondata di emozione per l'omicidio. L'assassino si difese sostenendo di essersi difeso contro un diciassettenne disarmato. Una giuria composta da sei donne, cinque bianche e una latina, assolse Zimmerman nel 2013. Le conversazioni trapelate sulla stampa indicano che, secondo la giuria, Zimmerman «temeva per la sua vita». Tuttavia, si scoprì che il vigile volontario aveva preso l'iniziativa di seguirlo con la sua auto, sebbene il 911 [il numero per le emergenze negli Usa, Ndr] gli avesse proibito di farlo.

STAY WOKE

È stato a questo punto che è dilagato lo slogan «stay woke» sui social network. Era un'indicazione alle persone mobilitate di restare vigili di fronte alla violenza della polizia. Stay woke esprimeva anche la sfiducia nei confronti della copertura mediatica tradizionale degli eventi, riecheggiando la famosa frase di Malcolm X: «Se non sei vigile, i media ti faranno odiare gli oppressi e amare coloro che li opprimono». L'espressione deriva dall'African-American Vernacular English, l'inglese sviluppato dai neri americani. È stata diffusa sui social network e irritò gli utenti conservatori che l'hanno subito ridicolizzata. Allora venne realizzata un'operazione di rovesciamento semantico e di ricolonizzazione del senso di un'espressione concepita per liberare gli oppressi. Wokismo, oggi, si riferisce a chiunque sia coinvolto in lotte sociali progressiste: contro la «negrofobia», la transfobia e così via. Ormai «wokeism» non è una parola che indica un contenuto, ma va considerata a partire da una funzione censoria e stigmatizzante che serve a contestare tutto ciò che gli oppressi hanno da dire quando sono uccisi, sfruttati o umiliati. A differenza di Stay woke, wokismo non ha una definizione precisa. L'acquista quando si tratta di colpire, con il cinismo aggressivo dell'ironia social o il disprezzo di classe, qualcuno che osa dire di non volere essere malmenato. Stiamo parlando di una chimera come altre nate quando le guerre di religione sono state secolarizzate nei conflitti sulla proprietà dell'immaginario. La sua peculiarità è data dal fatto che il wokismo è azionato quando si tratta di bloccare

un principio di organizzazione dei dannati della terra. Per chi indaga le culture politiche contemporanee, questa strategia indica l'esistenza di uno scontro e permette di comprenderne la logica spesso oscura e quasi mai esposta in maniera razionale. Alla base delle discussioni che occupano la sfera pubblica digitale c'è un'intuizione della *teoria critica della razza*, quella di Angela Davis ispirata alla connessione tra classe-genere-razza. Questa prospettiva denuncia la criminalizzazione degli uomini e delle donne di colore e il loro alto tasso di incarcerazione negli Stati Uniti. Un'altra ricercatrice, Kimberlé Crenshaw, ha sviluppato questo lavoro e ha parlato di «intersezionalità della violenza», soffermandosi in particolare sulle lotte femministe contro la misoginia, l'ipersensualizzazione e la criminalizzazione dei corpi neri. Insieme queste teorie sono state usate dai movimenti statunitensi a partire da quel 2012 per creare uno spazio politico liberato e denunciare quello occupato dalla «supremazia bianca». Questa opera di costruzione politica procedeva insieme allo sviluppo di un movimento a Miami, Oakland, New York e Detroit e in tantissime altre città. Un'attivista afrofemminista, Alicia Garza, scrisse un post su Facebook in risposta all'assoluzione dello sparatore Zimmermann: Black Lives Matter. Lo slogan è stato ripreso come hashtag ed è stato urlato da folle di manifestanti. Attivismo, teoria critica, creazione di uno spazio politico, anche attraverso i social network, dunque. Questo, a oggi, è lo schema seguito per costruire un movimento.

CANCEL CULTURE

Un'analoga strategia di controrovesciamento di una pratica militante è avvenuta nel caso della cosiddetta «cancel culture». L'abbattimento delle statue raffiguranti personaggi razzisti, prove del colonialismo e l'imperialismo degli Stati Uniti, è stato interpretato come una volontà nichilista di cancellare il passato della «nazione» e imporre in maniera totalitaria una verità di minoranze pericolose e riottose. In realtà si è trattato di atti simbolici, profondamente conflittuali, realizzati sia per contestare la violenza del

passato che l'oppressione del presente ai danni di una moltitudine di soggetti amplissima, non limitabile nemmeno ai discendenti degli schiavi.

L'enorme differenza tra un atto politico e un altro banalmente distruttivo è stata strumentalizzata per fare dire a questi movimenti ciò che non pensano. Questa strategia ha unito, nel medesimo empito di legge e ordine, liberali reazionari e destre estreme oggi al potere, o che aspirano a vincere le prossime elezioni. Il senso comune è diventato un campo di battaglia attraversato dalle scorribande degli editorialisti negli spazi mediatici centralizzati come la televisione, la radio e la stampa scritta. La comunicazione tra il livello mediatico e quello politico-organizzativo ha bisogno di una continua manutenzione e di un costante rilancio, proseguendo la strategia di base: quella di occupare il terreno dell'avversario e cambiare radicalmente il senso delle sue azioni, e dei simboli, al fine di delegittimare e patologizzare la sua stessa esistenza.

CONTRACCOLPO, CONTRATTACCO

Alex Mahoudeau ha analizzato le caratteristiche della «offensiva reazionaria» nel libro *La Panique woke*. Per l'autrice la denuncia del wokismo è un esempio di «panico morale», cioè «una serie di aneddoti più o meno esagerati o inventati [che] alimentano la sensazione di una grande minaccia». Aneddoti decontestualizzati che caricaturano la realtà. Ecco perché le scienze sociali, o le filosofie, che descrivono una realtà diversa sono sempre il primo bersaglio di queste operazioni. Il loro scopo è creare un consenso su una presunta minaccia rappresentata da gruppi di subalterni accusati di essere responsabili di comportamenti «devianti». La «devianza» è l'esito dell'affermazione di una norma, considerata naturale e accettata dalla maggioranza, mentre in realtà è l'espressione della volontà di un'élite che ha interesse a mantenere un «dominio» e a stigmatizzare chi lo insidia come responsabile di un'irrazionalità rispetto all'ordinato decorso del mondo. Strategie come il wokismo servono ad alimentare l'ostilità diffusa verso persone classificate come «nemiche» nel

dibattito pubblico. L'operazione è astuta perché usa il linguaggio della democrazia liberale, quello ispirato alla libertà di opinione, per negare una visione diversa della società attribuendole una minaccia all'integrità sociale. Il panico woke è dunque l'espressione di una reazione a difesa di uno dei rapporti di poteri sui quali è costruita una società maschilista e bianca. Il binomio è tornato con forza all'attenzione dello scontro. Un simile ritorno è stato spiegato da Susan Faludi nei termini di un *backlash*, cioè di un «contraccollo» o di un «contrattacco» dopo le conquiste sociali delle lotte femministe degli anni Settanta e Ottanta. Faloudi ha descritto una proteiforme mobilitazione maschilista che ha portato nel dibattito pubblico l'idea che le donne controllino tutto, mettano la museruola anche a una sana opposizione e prosperino a spese degli uomini, della famiglia e del mondo del lavoro. Una simile torsione, osservabile anche nella retorica acchiappatutto del politicamente corretto, non è nuova. Susan Faludi sostiene che si verifica dopo la manifestazione di una nuova soggettività rivoluzionaria che impone, anche in maniera contraddittoria e non lineare, un «progresso sociale» che incrina i rapporti di potere, a cominciare da quelli nelle relazioni. A quel punto scatta un'operazione che potremmo definire di «sussunzione»: gli avanzamenti vengono parassitati e modificati anche nel significato da teorie concorrenti, e apparentemente assonanti, che tendono a espropriare le soggettività associate a teorie come quella dell'empowerment femminile, per esempio. Quest'ultima è una teoria che riduce le nuove libertà e le nuove uguaglianze al mercato. Contemporaneamente si diffonde una paura che contribuisce a destabilizzare le persone escluse dai cambiamenti e a colpevolizzare coloro che li hanno formulati, rimproverandole per la sconfitta o per la crisi dello status quo che è all'origine dell'ingiustizia.

PROBLEMATIZZARE L'UNIVERSALISMO

Il campo non è tuttavia occupato solo da due forze opposte. In mezzo si trova l'universalismo degli Stati costituzionali, che conosce diversi sviluppi nei

singoli paesi. Per esempio in Francia, dove l'universalismo «repubblicano» e «laico» è fortissimo, le istituzioni restano in una posizione apparentemente neutrale. Una posizione usata sia per addomesticare lo scontro, sia per «regolarlo» in termini consensuali, di «patto sociale», o di normalizzazione.

Questo universalismo si basa sull'idea che il popolo sia «uno e indivisibile», composto da individui indistinguibili e indistintamente rappresentati. Allo stesso tempo l'universalismo è un principio costituzionale della Repubblica, basato su un individualismo mediato socialmente. La contraddizione entra in fibrillazione quando emergono i conflitti scatenati dal genere, dalla razzializzazione o dalla religione. Da un lato, lo stato costituzionale cerca di garantire una differenza positiva di trattamento; dall'altro lato, conferma l'esistenza di differenze oggettive.

Quando un governo, come quello francese guidato da Jean Castex nel 2021, ha iniziato a polemizzare contro un grottesco, e inesistente, «islamogauchismo». Con questa formula arzigogolata si è cercato di attribuire alla sinistra, e al pensiero critico, posizioni simili al fondamentalismo islamico. Così facendo si è cercato di stigmatizzare ogni forma di opposizione, a cominciare da quelle espresse da una generazione fortunata del pensiero politico: per esempio Derrida o Foucault, le cui opere sono state oggetti di interpretazioni distorsive e parodistiche.

Il conflitto sull'universalismo, e nell'universalismo, ha investito anche il campo cosiddetto «decoloniale». Con questa espressione si intende un ampio lavoro, sia teorico che politico, che in Francia (e non solo, evidentemente), lavora su più fronti al fine di estendere la critica del passato coloniale di questo paese nelle relazioni sociali e di potere in cui sono imbrigliati i soggetti «razzializzati». Ci sono state violentissime polemiche, seguite anche da minacce di violenza contro le attiviste impegnate in questa prassi. Hanno riguardato in particolare la tendenza al separatismo, definito anche «non mescolanza» [*non-mixité*, Ndr]. Tale pratica conflittuale è uno strumento usato in maniera occasionale dalle attiviste oggetto delle

discriminazioni. Offre un sostegno per rielaborare il senso della propria posizione in una società in cui la contraddizione non è ancora stata accettata dalle autorità pubbliche come problema politico. Spesso questo tipo di oppressione viene negata o minimizzata, a cominciare dalle sue vittime. In più, com'è accaduto più volte, l'organizzazione di tali momenti di «non mescolanza» è stata attaccata come una manifestazione di «razzismo antibianchi». Invece, sostengono le attiviste, è in realtà una tattica per contrastare il «razzismo strutturale». La critica dell'universalismo è un argomento molto delicato in un momento in cui l'universalismo è usato, in maniera del tutto destoricizzata, per sostenere le ragioni di una «democrazia occidentale» senza distinzioni contro quelle di tirannie e altri «illiberalismi» in un mondo multipolare e ostile. Su questo spartito si esercitano sia le fabbriche dell'opinione conservatrice e che quelle delle estreme destre che saccheggiano la storia del «liberalismo» in maniera capziosa e strumentale, espellendo da essa proprio gli aspetti legati al colonialismo e all'imperialismo.

IL PUNTO DEBOLE

Una delle ragioni per cui l'offensiva reazionaria continua ad avere presa sembra essere dovuta al fatto che colpisce uno dei luoghi più problematici dei pensieri critici, a cominciare dal marxismo. L'obiettivo è fornire nuove ragioni per consolidare la separazione tra razza, genere, lavoro, mercato e Stato. Si intendono così dividere i diritti della libertà da quello dell'uguaglianza, la struttura dalla sovrastruttura, la verità dall'ideologia, le lotte sulla produzione da quelle sulla redistribuzione, la materialità dalla cultura, la sessualità dal simbolico, e così via. Contro questo dualismo molti pensieri materialistici, femministi o spinozisti si sono battuti. Ma, in tempi di debole connessione tra teoria e prassi, la loro lotta è indebolita. Rinascono invece identificazioni fantasmatiche, ispirate all'ontologia dell'autenticità e dell'identità. Si creano nuove gerarchie. Ad esempio, quella di una classe lavoratrice con bianchi maschi eterosessuali separati, e spesso ostili, a una forza lavoro migrante composta sia da

uomini che da donne. Su un dualismo tra minoranza e maggioranza è costruita anche la parodia secondo la quale le richieste di giustizia avanzate dalle minoranze sono una difesa dei loro privilegi. Queste e altre pratiche fanno parte di una guerriglia ideologica, realizzata nei perimetri dei pensieri critici tra loro in conflitto. Il loro scopo è screditare ed eliminare la possibilità stessa che i subalterni si organizzino in maniera efficace e di massa. Si tratta di avvelenare i pozzi ai quali si abbeverano le soggettività che cercano di creare una nuova condizione politica in comune. Bisogna riuscire però a riconoscere le strategie di resistenza, e di contropotere, usare per interrompere questa aggressione sistematica. Tali strategie incontrano spesso un limite storico, intensamente combattuto, ma perdurante: il dualismo, appunto. Tra i diritti, le identità, le priorità politiche: viene prima l'anticapitalismo oppure la lotta per l'ecologia? Viene prima la libertà o l'uguaglianza? L'oppressione patriarcale o lo sfruttamento del lavoro? La centralità della dinamica razziale oppure quella sessuale? Su queste opposizioni la controrivoluzione in atto va a nozze e si diverte a dividere i suoi avversari a seconda delle priorità del momento. Questa azione risponde a una priorità: bisogna impedire con ogni mezzo la ricomposizione dei soggetti e la riscoperta di una dialettica tra teoria e prassi che permetta di coniugare nuovamente, in contesti diversi, la critica dell'economia politica con i conflitti di classe, di razza, di sesso e ambientali. Sono numerosi i tentativi sia teorici che pratici di ricombinare questi elementi, individuando nuove forme politiche e organizzative. Rispetto a questi obiettivi abbiamo riscontrato diversi passaggi a vuoto. Non ha giovato la diffusione del populismo, nelle sue diverse declinazioni. Si tratta di una politica che contrappone i ricchi e i poveri, ma non pensa la lotta di classe, e istituisce una nuova gerarchia tra diritti sociali e civili. Non ha giovato nemmeno la svolta neoliberale e autoritaria del sistema mediatico che è più pronto a rielaborare le parole d'ordine delle destre estreme («prima gli italiani» ecc., o migranti = pericolo invasione) che le istanze femministe, anticapitaliste,

antirazziste. Un'evoluzione che è andata di pari passo con la chiusura all'elaborazione più avanzata e diffusa dei pensieri critici nell'accademia come nella scuola. Questi mutamenti strutturali e istituzionali sono gli effetti materiali, e sistemici, della contro-rivoluzione che si è rafforzata in coincidenza con il moltiplicarsi delle crisi dal 2008 a oggi. Gli spauracchi del wokismo, della cancel culture o del politicamente corretto non sono mere ideologie, ma effetti discorsivi prodotti da un potere reale.

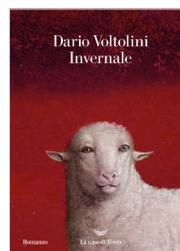
RIVOLUZIONE PASSIVA

La tesi di una «guerra non dichiarata contro le donne» (Faludi) in nome di un «contrattacco» condotto per riaffermare il «dominio maschile» (Pierre Bourdieu) e la «bianchezza» (Paul Gilroy) è molto interessante nella prospettiva di una genealogia della politica contemporanea. Sono usati cioè i valori del liberalismo politico (la libertà, l'universalità, il diritto all'opinione, la tolleranza, e altri ancora) per affermare il contrario e ristabilire un'egemonia dei dominanti giudicata sotto attacco. Ciò avviene in un momento, perdipiù, in cui il presunto attacco è più debole rispetto ad altri, come quello degli anni Sessanta e Settanta, oltre che di natura difensiva. Ciononostante il conflitto si basa sull'uso delle parole dell'avversario (le donne, i neri, i subalterni, gli sfruttati e gli oppressi), e della loro storia «minoritaria», per evidenziare come le «maggioranze» artificialmente costruite siano in pericolo. In nome di tale emergenza si evoca l'antica legge del «bisogna difendere la società» per colpire i soggetti e la loro presunta volontà di destabilizzare il sistema. In *Una vita liberata. Oltre l'apocalisse capitalista* ho definito questa strategia nei termini di una «rivoluzione passiva». Termine che ho rielaborato da Antonio Gramsci, con il quale il filosofo comunista italiano ha inteso descrivere un lungo periodo di «controrivoluzione» moderata e classista nel Diciannovesimo secolo in Italia. Questa politica ha strumentalizzato i contenuti di una rivoluzione politica e sociale – di segno diverso: quella francese prima, quella sovietica poi – riconoscendo ai popoli solo i diritti decisi dalle classi

dominanti e negando ogni forma di partecipazione e trasformazione ai movimenti di autodeterminazione. Dal punto di vista della logica politica, l'offensiva reazionaria in corso si esprime allo stesso modo. Prolunga cioè la reazione a un ciclo rivoluzionario che ha modificato i rapporti sociali, di genere o razziali nelle società capitalistiche, attacca i soggetti che si ispirano necessariamente a quella storia e usa contro di essi i principi che, in linea teorica, dovrebbero liberarli. Così funziona l'egemonia. Diversamente da come la intendeva Gramsci, una certa corrente della destra al governo l'ha intesa come una «guerra culturale» priva però di lotta di classe. Questa «guerra» intende consolidare un sistema basato su un triplice potere: economico (il potere di possedere la maggior parte della produzione di ricchezza e di stabilire una divisione razziale del lavoro); normativo (il potere di stabilire le regole della società su scala internazionale – in un mondo globalizzato); simbolico (il potere di attribuire un valore e di valutare unilateralmente i corpi e le pratiche dei «non bianchi» per definire la loro umanità). Un simile assetto dei poteri è rivoluzionato incessantemente, in maniera antitetica a chi si oppone, al fine di consolidare l'ordine della proprietà, dei confini e del capitale. La rivoluzione passiva oggi è un ribaltamento postmoderno dei principi classici della rivoluzione: la reazione è libertà, l'uguaglianza è sfruttamento, il capitale è natura. In questo regime paradossale, i soggetti restano subalterni. Di solito, questo processo è considerato un blocco unico insuperabile, un grande Leviatano indistruttibile. Quando accade, come oggi, è difficile trovare un'alternativa, mentre risorgono culture dell'apocalisse e della fine del mondo. In queste fasi si perde di vista il carattere reazionario dell'offensiva, cioè la sua mancanza di autonomia. Essa non può fare a meno del «nemico» che si è scelta per giustificare la propria esistenza. Quanto ai suoi avversari, continuano a dividersi, obnubilati da un'intelligente operazione politica che sembra avere saturato ogni spazio di libertà nel presente. Ma questo è l'effetto derivato della loro autonomia che persiste nel mondo rovesciato della rivoluzione passiva.

Esordio/confirmatio

a cura di Lavinia Bleve



In *Invernale* e *Nataroccia* un figlio e una figlia raccontano la malattia e la morte del loro padre: Dario Voltolini ripercorre un lungo commiato che non si conclude mai e che ha bisogno di passare attraverso la scrittura per essere guardato da chi con quel Gino ha un rapporto che la morte non ha intaccato; Silvana Miano dà voce a Fulvia che, salutando Orazio, firma una tregua nella guerra contro il suo corpo ingombrante.

Esistono momenti in cui in un lampo appare in tutta la sua evidenza che c'è qualcosa che sta da un'altra parte rispetto alle emozioni e ai sentimenti. Qualcosa che sta prima di loro, che sta dopo e che quindi sta anche mentre, ma non è un'emozione, non un sentimento, non si sa cos'è. È un lago di pietra perpetua che si intravede in un baleno di notte, è uno stato. La festa non festeggia, la gioia non può gioire. Persino la paura è annichilata da quel lago intravisto e immediatamente scomparso, che però c'è, come se fosse l'unica cosa che c'è, sebbene ciò sia falso. La rabbia si è sconvolta lei stessa nei suoi visceri, sparandosi addosso, si è suicidata in un suo stesso eccesso. La tristezza è qualcosa che svanisce di colpo davanti a quella pietra, proprio lei che con falsa umiltà pretende di avere l'ultima parola di fronte a certe circostanze – una parola di circostanza, appunto.

Il lettore che ha concluso la lettura di *Invernale* e vuole raccontare il libro a chi non lo ha letto ha le parole congelate e sa che scaldarle è difficile. A impressionare il lettore non è la storia narrata da Voltolini – che è quella della malattia di suo padre, un macellaio che si ferisce un dito mentre taglia la carne e all'incidente segue un'infezione che impone esami medici che diagnosticheranno il cancro; non è nemmeno il prevedibile fallimentare esito della terapia ospedaliera – «niente, domani ritornano, la partita è persa. Il Diaz, riassumo, è stato sconfitto. Sarcoma ha vinto, in maniera definitiva» – ma la lingua che l'autore sceglie per raccontarla. Il medico che annuncia la sconfitta è alto e i familiari ascoltano il responso con le «teste all'insù»: «Dalla sua bocca scendono le parole “Non c'è più niente da fare”. Ci passano dentro. Continuano a scendere e

scenderanno per sempre» – nessuna scrittura può fermare questa discesa e, se la si vuole raccontare, serve prenderla in mano e toccarla.

L'autore riesce in questo con una prima persona che è contemporaneamente attrice e spettatrice, voce interna coinvolta nei danni irreparabili che la slavina porterà ed esterna che, subita la storia, la restituisce con un indicativo presente che per trovare respiro mentre scorre si ferma su tante virgole:

Poi passano le ore e quando di sera l'ambulanza arriva, e suonano al citofono, e scendo, e scendono anche i nonni, e il conducente e l'infermiere aprono il portellone posteriore del mezzo, parcheggiato proprio sotto casa a spina di pesce, e estraggono la barella, e ci sono dei passanti e dei condomini, e lui è sulla barella, lui è morto.

Cinquant'anni e cinquantadue giorni dopo essere nato.

In questa dimensione del presente l'autore fa camminare la sua scrittura su due piani: in uno la costringe in spazi e tempi precisi, nell'altro la dilata e la rallenta.

Sul primo taglia le frasi con punti fermi che rendono la scrittura materica e il lettore tocca quello che Voltolini scrive – «Ci sono vasche con frattaglie, fegati, budelli, trippe, coglioni. Prelevarne parti, pesarle. Ci sono rognoni da spacchettare dal loro proprio grasso. Sgusciano come fave dai baccelli. Hanno il colore della prugna» – ed è al mercato accanto al macellaio Gino quando si ferisce un dito con il coltello – «Il sangue di lui si mescola a quello freddo della bestia. L'urlo suo scavalca per un attimo le voci della massa. Poi lui lo fa tacere, il suo urlo, e il dolore come sempre gli resta dentro». Sul secondo piano, quando il lettore crede che i confini spaziotemporali siano invalicabili, la scrittura li supera – «E lì nuovamente il tempo si scassa e perde la sua credibilità, rotola fuori dagli orologi un altro tempo, lo fa con un ghigno da un lato e una fissità da maschera giapponese dall'altro. E anche a casa, lo stesso. Che ore sono? Ore? Sono?» – sino a farli diventare tempo e spazio di esitazione mentre Gino taglia la carne e si ferma – Lui non riflette, non cerca di capire, lui ci sta dentro, a quel tempo, e lo vive ancora, sebbene quello se ne sia già volato via» – e poi di attesa del risultato degli esami medici – «Tu non è che la pensi, questa attesa, tu non so nemmeno se la vivi o la subisci o la abiti: forse – ma proprio forse (non so niente, ma niente!, spaventosamente niente) – tu semplicemente la sei».

La voce narrante di Dario figlio si mantiene apparentemente distante da quello che racconta, in un'atmosfera sospesa nella quale il lettore più che leggere osserva: arriva la diagnosi e Gino cerca nell'enciclopedia il nome del suo cancro – «sta in silenzio, legge. Tutta la camera sta in silenzio, tutta la casa, il condominio, il quartiere, la città, tutto in silenzio. Lo vedo sulla porta della loro camera, non supero la soglia mentre sta leggendo. Il silenzio paralizza»; «Sta giocando in un'area che non ha confini, ci sono solo lui e quella cosa che legge»: «Nel paradosso universale di un'area che sebbene sconfinata si sta allargando, sta dilagando in silenzio. Il silenzio congela».

Il malato segue le terapie a casa e in Francia – «Intanto la vincristina comincia a lavorare» e «impedisce a qualche nemico di duplicarsi, di riprodursi, ne blocca le avanzate, talune. Colpisce però anche cellule del sistema nervoso, dei tendini profondi, popolazioni innocenti»: «Lui sente in sé la guerra. Il nemico del mio nemico è mio amico? Speriamo tanto di sì. Sospettiamo da sempre che no»; di fronte al «Wait and see» del medico straniero «la vita, che non sa fare altro, procede» e il lettore conosce i pensieri di Gino solo attraverso quelli del figlio, che dice molto a sé stesso e poco a suo padre e che, se sceglie di non parlare con lui è per paura di pronunciare la frase sbagliata e di essere incapace di trovare quella giusta: «Al parcheggio

scendiamo dall'auto, lui apre il bagagliaio per prendere qualcosa. Ne rimbalza fuori un pallone di plastica, uno di quelli che calciati forte volano zigzagando. Rotola verso di me. Io d'istinto glielo passo, lui lo rimetterà a posto. Il pallone rotola fino a lui. Rimbalza sulla sua caviglia. Lui non ha fatto un gesto. Prendo il pallone con le mani e lo rimetto al suo posto. Lui, con un pallone nei dintorni, non ha fatto il minimo movimento. Gli è rimbalzato addosso. Maledico, dal profondo di una faglia che mi si è aperta dietro lo sterno, il concetto stesso di istinto, il mio perlomeno».

Gino muore durante il viaggio su un'ambulanza che dalla Francia lo riporta a casa e il figlio sente il peso dell'accusa di suo nonno «e tu non eri neanche là» – il lettore aspetta l'esplosione di questo «ordigno», che non avviene perché l'invernale del titolo congela la bomba: nello stesso momento in cui il padre pronuncia le sue ultime parole, «salutatemi Dario», il figlio ha «sempre più freddo, proprio brividi. Una sensazione mai provata, non è febbre, non le assomiglia nemmeno. Non c'entra nulla il clima, che anzi si sta surriscaldando nel pomeriggio senza vento. Sono io che divento freddo. Ghiacciato. Non riesco a muovermi, sto nel letto. Sono freddo, congelato. In un punto netto del pomeriggio non ho nulla che possa chiamarsi “temperatura”».

A lettura conclusa il lettore guarda il figlio che quarant'anni dopo ancora continua a chiedere aiuto al padre per comprendere «le cose impossibili nella logica di qua, nella metafisica di qua, di come vanno le cose qua» e vorrebbe dirgli di non interrompere questo dialogo silenzioso perché alle parole serve tempo anche per risalire – allo scrittore, invece, vuole dire grazie per aver cercato con pazienza la lingua adatta per raccontare questa storia e non aver smesso finché non l'ha trovata.

Dario Voltolini, *Invernale*, La nave di Teseo

ALTRI PARERI

«La bravura di Voltolini è nota. La luminosità della sua scrittura è nota. La genialità del suo modo di raccontare il mondo è nota. Eppure nessuno dei suoi libri precedenti mi aveva sbalordito come questo – ed è per condividere il mio sbalordimento che ho deciso di presentarlo per l'edizione 2024 del Premio Strega.»
Sandro Veronesi

«[...] siamo a una preghiera per il padre, che suona intanto come un deliberato esercizio di pudore: senza sentimentalismi, senza il linguaggio delle passioni ma con una testarda interrogazione sul senso misterioso dell'accadere.»

Mario Baudino



Nataroccia racconta in prima persona la storia di Fulvia, che ha lasciato la terra siciliana per una grande città, e subito il lettore entra nella difficoltà della protagonista di definire la propria identità attraverso quella dello spazio che lei stessa e gli altri intorno occupano – «Cammino svelta, ho uno sguardo puntuto e quando guardo qualcuno gli faccio il calco. Mi capita alle volte di osservare anche dall'alto, questo succede quando cerco di capire il significato di tutta la gente che c'è al mondo o anche dentro a un autobus, così mi riduco a non sapere più distinguere né perimetri, né profili. Sorvolo gli spazi, sottraggo centimetri,

li allargo e non li circoscrivo; le persone, anche le più conosciute, finiscono per apparirmi assorbite dallo sfondo. Mi perdo in operazioni affettive e dimensionali che neanche io riesco a risolvere e non capisco più se posso fidarmi degli altri, se posso leccare il loro stesso gelato».

Silvana Miano sporca di sarcasmo il colloquiale della sua scrittura – «Non sono una persona da colpi di testa e neanche da colpi di sole e neanche da un colpo e basta. Ogni mia decisione è preceduta da un'analisi critica della situazione e soprattutto dalle conseguenze; il dopo è il mio Signore» – e considera il corpo un personaggio, raccontandolo come ingombro soffocato in uno spazio già ricolmo di altri corpi – «Vivo in una casa che non è la mia, in una città che non è la mia, in un corpo che non voglio mio. Condivido con sforzo lo spazio e il tempo della quotidianità con persone delle quali mi interessa solo il contributo bolletta»; il tentativo costante della protagonista di appropriarsi di uno spazio indipendente – «Al netto del manto che mi ricopre, anche oggi comincio la mia giornata in cerca di qualcosa che abbia la parvenza del *solo mio*» – è raccontato da Miano al presente e ripercorrendo l'infanzia di Fulvia, inanellando i capitoli in un percorso di costruzione dell'identità che la protagonista risale con adulta consapevolezza guardando alla «*rispustera*» che era da piccola: «Ero una bambina che aveva questa insana voglia di prendere la parola per stabilire il suo confine rispetto agli altri e, se fosse servito, anche per attaccare». L'infanzia di Fulvia è in un ambiente domestico dove «non c'era tempo per le attività intellettuali, le letture, i dialoghi circolari attorno a un tavolo. Il tavolo serviva solo per mangiare» – e dove cresce sospesa tra due diverse forze: quella materna, concreta – «noi facevamo le cose, non le pensavamo. Cose vere, cioè con un'esistenza tangibile: le conserve di salsa, eviscerare gli animali, la visita al parente operato per portargli una confezione di caffè, cucire toppe sulle toppe dei pantaloni» – e quella paterna – di un uomo che fa il macellaio e che la figlia chiama per nome: «E Orazio? Che anima aveva Orazio? A guardarlo adesso, con le mani e il grembiule sporchi di sangue, doveva avercela già condannata; però io che lo conoscevo bene, sapevo di cosa era fatto e per che cosa era fatto: opera, affettatrice e paternità, anche adesso che aveva appena scannato un maiale davanti a me, una bambina di nove anni. I pedagoghi dai loro studi con le pareti colorate avrebbero innalzato il vessillo del trauma infantile, in realtà io provavo una felicità completa ad aiutarlo e imparare come si muore».

Il cliché dei danni che una madre problematica infligge a una figlia resta fuori dall'esordio e Miano guida l'attenzione del lettore sul personaggio del padre in una interessante dimensione narrativa in cui il maschile è più materno del femminile: se per la madre il corpo di donna deve sanguinare e soffrire perché «poi così si forma il carattere e comincia a capire che vuol dire essere grande», è Orazio che chiede alla figlia «com'è che si chiamano di preciso queste cose che hai?» e che, vinta la vergogna e chiesto in biblioteca un libro, «aveva letto il testo rigo per rigo fin quando aveva trovato la parola *mestruazione*. Lo aveva ricopiato tutto tenendo il dito sotto ogni parola per non perdere il segno»: «Con la mia ignoranza, io ho capito che è normale questa cosa che ti viene. Giusto?».

È nella macelleria paterna che Fulvia impara da bambina la consistenza del corpo degli animali – «Lo vedevo penzolare a testa in giù, appeso per una zampa posteriore al gancio della carrucola attaccata al paranco, e mi chiedevo se anche la sua anima fosse grassa. Un'anima grassa per un corpo grasso, secondo il principio per cui ognuno ha l'anima che si merita» – e da adulta guarda ai corpi altrui paragonandoli a quelli delle bestie macellate, cercando di ritrovare lo stesso grado di confidenza e di amore che con gli animali aveva suo padre quando cantava prima di ucciderli. Sarà uno sguardo innamorato quando lo punterà su Pietro – «Il suo corpo è diverso da quello mio, e non perché sia uomo ma perché è una

massa esterna a me. Occupa uno spazio nello spazio e lo occupa fuori dalle lenzuola, dalle finestre, su un pianerottolo» –, paralizzato quando guarderà il corpo nudo di Domenico – «Forse se lo vedessi come uno dei tanti animali scannati e macellati mi sarebbe più facile avvicinarmi e utilizzarlo» – e quelli dei compagni durante un'escursione estiva – «Per tollerare la loro vicinanza, provavo a immaginare i loro corpi in fiore appesi ai ganci della macelleria di Orazio, esangui e cadenti sul loro stesso peso. Erano corpi di animali, di bestie portate a morire, cibo per denti aguzzi».

Al suo corpo Fulvia guarda invece con vergogna – quando posa nuda e si vede come «una biscottiera con il pomolo a forma di pigna, messa al centro di una tavola alla quale gli sconosciuti si avvicinano per gozzovigliare, ma a me non mi aprono mai» – e con la distruzione della bulimia, quando «galleggio tra pacchetti aperti e arraffo a mani larghe, mi cola olio dalla bocca e lascio che la mia stessa animalità mi sbrani».

A lettura conclusa la Fulvia di «se io sono il mio corpo, ho sbagliato per certo la forma della mia carne perché questa identificazione non la conosco» non c'è più e ha ceduto il posto a una figlia che veglia il padre morto e litiga con la madre per il suo tentativo di incipriare il volto del marito e di vestirlo di abiti eleganti che poco gli appartenevano in vita; il lettore adesso sa che la ribellione non ha come tappa finale l'accettazione e che un corpo risulterà sempre ingombrante se a essere pesati saranno i suoi confini: se lo si guarderà come contenitore, invece, la misura importante sarà la sua capacità di contenere corpi altrui, di mescolarsi a loro e di separarsene – e allora il corpo di Fulvia non è grasso, ma capiente.

«Lo voglio lavare e vestire io, Orazio, perché è un pezzo del mio corpo, il solo a cui devo onori.»

Silvana Miano, *Nataroccia*, Alcatraz

ALTRI PARERI

«La narratrice ci mette subito davanti all'ossessione attorno a cui [il romanzo] ruota, la ricerca di un'identità, che in primo luogo è fisica, un confine tra il sé e l'altro. Questo tema, nel corso delle pagine, acquisisce, grazie alla scrittura dell'autrice asciutta e urticante, un fascino particolare, magnetico, feroce e commovente insieme.»

Presentazione critica a cura del premio Calvino

«Silvana Miano prova a trovare in *Nataroccia* nuovi modi per parlare dell'io e della sua corporeità. L'autrice sceglie di farlo in due modi: non solo soffermandosi il giusto sui dettagli fisici dell'aspetto di Fulvia, ma anche giocando con la narratologia. Miano, infatti, sceglie volontariamente di rifiutare una narrazione lineare – tipica di chi con lo sguardo vuole imporre l'ordine e un'idea distorta di giusto – preferendo una narrazione che alterna il tempo presente al passato alternando diversi momenti della vita di Fulvia che non sono collegati fra loro in senso cronologico.»

Alberto Paolo Palumbo, «Magma Magazine»

Giusto qualche parola

a cura della redazione

La variabile Rachel racconta come si vive la vita a vent'anni – con assolutezza e «folia oceanica».

La variabile Rachel è uno sguardo – disinvolto – sugli effetti del crac finanziario e del divieto di aborto nell'Irlanda del 2010 – «ci sentivamo vessati. La gente ci *vessava* di continuo. La recente crisi economica che aveva distrutto l'attività dei miei genitori e svalutato i loro investimenti era una prova ulteriore che il mondo *ce l'aveva* con i Murray»; «si comincia con una telefonata seguita da un consulto, poi si sceglie un ambulatorio, non perché sia quello più sicuro o rinomato, ma in base alle offerte Ryanair. A volte costa meno andare a Manchester, altre a Londra».

La variabile Rachel è una commedia degli equivoci esuberante e moderna ma che alla fine non ti scuote e ti rendi conto che volevi leggerla solo perché parla di qualcosa che ti riguarda – la città in cui stai vivendo, una città avvolgente e orgogliosa, la «bella e anarchica» Cork.

Caroline O'Donoghue

La variabile Rachel

Nn Editore

traduzione di Chiara Manfrinato



Un memoir salvato dall'oblio, un ordine labile («At my death, burn or throw away unread!»), la storia di un viaggio d'amore lungo la costa francese, verso sud. Kurt e Helen Wolff, lei venti anni più giovane. Kurt, l'editore di Kafka, Walser, Benn, Trakl; via dalla Germania insieme per fondare la Pantheon Books a New York nel 1942 (iniziano con Aragon e Gide tradotti da Schiffrin), poi, agli inizi degli anni Sessanta, nasce la Helen & Kurt Wolff Book, il «sigillo di qualità della letteratura europea in America», parola di Günter Grass. Helen si arricchisce nell'amore dalle retrovie: «I never saw myself in his shadow, I always saw myself in his light». Pubblicare gli altri, con l'assillo di cercare il proprio «stile definitivo».

«Ci misuriamo con il grande mostro che si chiama quotidianità»: anche in viaggio la vita è fatta di ripetizioni, illusorie scoperte di sé, specie quando il senso di ebbrezza svanisce. «Possiamo amarci ovunque» le dice Kurt, e non era una consolazione.

Helen Wolff

Paesaggio per amare

Marsilio

traduzione di Sarina Reina

